

Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales



Nuria Blanco Álvarez
María Encina Cortizo
Ramón Sobrino Sánchez
(Editores)

Microhistoria de la música española
(1839-1939): sociedades musicales

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Francesc Cortés
Francisco Giménez
José Ignacio Suárez García
Miriam Perandones
Gloria A. Rodríguez Lorenzo

Consejo editorial

María Encina Cortizo
Ramón Sobrino
Emilio Casares
Matilde Olarte
Yvan Nommick
Jean-Marc Chauvel
John Griffiths
Fulvia Morabito
Consuelo Carredano
Rogelio Álvarez Meneses

Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales

Nuria Blanco Álvarez

María Encina Cortizo

Ramón Sobrino

(Editores)

Hispanic Music Series, 3



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Editores: Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino Sánchez (2020) *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Colección Hispanic Music Series, 3.
Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2020 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada gracias a los proyectos de I+D+i desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo “Microhistoria de la música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, MICINN-HAR2015-69931-C3-3-P y “Microhistoria de la música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo”, PGC2018-098986-B-C32.

Universidad de Oviedo
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades
33011 Oviedo - Asturias
985 10 95 03 / 985 10 59 56
servipub@uniovi.es
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-17445-92-8
DL AS 1304-2020



ÍNDICE

Presentación del volumen NURIA BLANCO ÁLVAREZ, MARÍA ENCINA CORTIZO Y RAMÓN SOBRINO	9
1. ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES	
MARÍA ENCINA CORTIZO: Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta: Basili y Salas en el origen de las sociedades «El Porvenir artístico» y «La España Musical» en 1847	15
RAMÓN SOBRINO SÁNCHEZ: «Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...». Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859	57
ALICIA DAUFÍ: Entre la <i>Patacada</i> y la Lonja. Una aproximación hemerográfica al fenómeno de los bailes de máscaras de Barcelona entre 1836 y 1846	133
FRANCESC CORTÉS: «Debiendo proveerse la plaza de conserje de este Teatro»: avatares del G. T. Liceo, desde la buhardilla de Pío del Castillo (1862-1883)	145
JOSEP JOAQUIM ESTEVE: «Tributamos los mayores elogios a que verdaderamente se hicieron dignos»: el asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX.....	165
2. NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA: DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX	
ADRIANA GARCÍA: El <i>Centro Artístico-Literario</i> y la ópera española (1871-1874)	185
BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA: Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico Literario.....	197
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: La Unión Artístico-Musical en manos de Manuel Fernández Caballero. El verano de 1882	215

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: Hacia la consagración de «La catedral del Género Chico»: La sociedad Arregui-Aruej en el teatro Apolo de Madrid	233
MARGARITA PEARCE PÉREZ Y M ^a ANTONIA VIRGILI BLANQUET: La música en las asociaciones haba- neras durante la segunda mitad del siglo XIX	245
ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA: Las sociedades de Barcelona (1872-1928): un impulso deci- sivo al Trío con piano	257
ALBERTO VEINTIMILLA BONET: Antonio Romero y Andía: asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX.....	275
IRENE GUADAMURO: Las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901): el negocio de la propiedad intelectual antes de la Sociedad de Autores Españoles.....	297
CONSUELO PÉREZ COLODRERO: Microhistoria de la Música Andaluza: aproximación a la acti- vidad musical en Andújar a través del semanario <i>El Guadalquivir</i> (1907-1917).....	309
ANTONIO SORIA: Una mirada a Maurice Ravel (1875-1937) allende las rodillas, desde la Sociedad Filarmónica de Oviedo, en el centenario de Claude Debussy (1862-1918).....	321
JULIA M ^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: <i>Unión Radio</i> como altavoz para la difusión del repertorio de consumo de Evaristo Fernández Blanco	333

3. BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ: Milicia Nacional y educación musical: la Banda de Música de Toro (1850-1890)	347
JOAN CARLES GOMIS CORELL Y MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO: La «finalidad de educación vul- garizadora» de las sociedades musicales valencianas. La Banda Primitiva de Liria (Va- lencia) y la difusión del sinfonismo europeo a finales del siglo XIX y principios del XX...	355
JOSÉ RAMÓN VIDAL PEREIRA: La Banda-Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios has- ta 1931	383
ALBERTO CANCELTA: El Orfeón <i>El Eco</i> (1882-1940). Organización y estructura económica ...	399
JOSÉ ÁNGEL PRADO: Las Sociedades de <i>Cultura e Higiene</i> y los <i>Ateneos</i> como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del s. XX: el caso de los coros <i>Arte y Trabajo y Armonías de la Quintana</i>	409

PRESENTACIÓN

Cuando en 1997 dedicábamos el curso de musicología de La Granda (Gozón, Asturias) a las *Sociedades musicales en España, en los siglos XIX y XX*, ya éramos conscientes de la importancia de las sociedades en el ámbito de la práctica musical urbana de la España Isabelina, y las investigaciones entonces en curso sobre música lírica y sinfónica, nos acabarían demostrando la trascendencia del fenómeno asociativo también en el ámbito *poiético* o de creación musical, pues desde la década de los años cuarenta del siglo XIX, los compositores, libretistas, actores y cantantes líricos sienten la necesidad de asociarse para poder encontrar espacios donde desarrollar su arte musical. Así, las sociedades tan pronto defienden la necesidad de creación de la ópera nacional, como se convierten en gestoras de teatros líricos, deciden desarrollar una verdadera academia o taller operístico –lo que hoy llamaríamos *Opera estudio*, por “contaminación” lingüística de la lengua inglesa– o consiguen hacer renacer el teatro lírico español explotando el género de la zarzuela grande. También hay sociedades que nacen con el benéfico objetivo de defender los intereses de los músicos en sociedades mutuales de socorros mutuos, y gracias a los procesos asociativos, surgen los conciertos sacros que se ofrecen en Madrid en 1859, y la primera orquesta sinfónica, la Sociedad de Conciertos, constituida en Madrid en 1866.

Tras la publicación de un volumen monográfico fruto de aquel ya lejano Curso de verano de La Granda dentro de los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, ICCMU, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música de cámara, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales y las bandas de música. Todo ello impulsó a nuestro Grupo de Investigación “Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”, ERASMUSH, a organizar una nueva reunión científica en la Universidad de Oviedo, el Congreso “Microhistoria de la música española: sociedades y teatros (1830-1931)”, en colaboración con los otros dos equipos de investigación del proyecto interuniversitario HAR2015-69931, dedicado precisamente a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos”, liderados por el profesor Cortés en la Universidad Autónoma de Barcelona, y el profesor Francisco Giménez, en la Universidad de Granada. El congreso se desarrolló durante los días 25 y 26 de octubre de 2018, en el Edificio Histórico de la universidad ovetense.

Concluido el congreso, consideramos la necesidad de publicar algunas de aquellas intervenciones y encargar otras nuevas, que logran completar la visión que pretendíamos ofrecer en este volumen, una miscelánea que aborda la importancia de los procesos asociativos en España en el lapso de aproximadamente un siglo: desde 1839, fecha en que el recién nacido estado liberal

abre el camino para la existencia de asociaciones a través de una Real Orden, hasta 1941 en que otra norma, un decreto, derogó la normativa liberal en materia asociativa que, matizado por nuevos ordenamientos legislativos, había venido rigiendo hasta entonces.

El volumen se inicia con cinco estudios que se circunscriben al desarrollo de las prácticas musicales en el espacio urbano de la España Isabelina. El primero, de María Encina Cortizo, trata de arrojar nueva luz sobre las primeras asociaciones de compositores y cantantes líricos españoles en la década de los cuarenta, ensayo que permitirá a los jóvenes que participan en él –Barbieri y Gaztambide– abordar con éxito la creación de una nueva asociación ya en la década de los cincuenta que conseguirá asentar la Zarzuela Grande en el teatro del Circo. Además de contextualizar la actividad de estas asociaciones, aportamos nuevos documentos coetáneos al manifiesto ya conocido de “La España Musical”, que arrojan nueva luz para el estudio del periodo. Ramón Sobrino presenta a continuación, un texto que detalla la intrahistoria de los primeros Conciertos Sacros desarrollados en nuestro país, exactamente en Madrid, en 1859, en clara imitación del modelo de los parisinos *Concerts Musard*. A través de un documento inédito hasta ahora, escrito por Francisco Asenjo Barbieri, nos aproximamos al desarrollo de esa iniciativa que hasta ahora no había sido estudiado y que debe entenderse como un primer intento, por parte de Barbieri, de cultivar en Madrid el repertorio sinfónico. El documento, transcrito completo y añadido en un anexo al artículo, permite rastrear esta campaña sinfónico-coral, que demostrará que existe un público ávido también de conciertos sinfónicos, nicho de mercado que Barbieri cultivará en 1866, gracias a la creación de la Sociedad de Conciertos. También un texto inédito, escrito durante más de veinte años por Pío del Castillo (1862-1883), conserje del teatro del Liceo, le permite al profesor Francesc Cortès reconstruir desde esta nueva perspectiva la intrahistoria del coliseo de la Ciudad Condal. Tanto en el caso de Sobrino como en el de Cortés, se trata de iluminar la práctica musical desde una nueva perspectiva que abre nuevos focos y revela sombras que, sin estas fuentes manuscritas inéditas, no sería posible conocer.

Los bailes de máscaras de la Barcelona de la década romántica (1836-1846) son estudiados en el texto de Alicia Daufí, quien, a través de las fuentes hemerográficas, ofrece una investigación sobre los mismos en una sociedad todavía muy marcada por el Antiguo Régimen y sus estamentos. El epígrafe inicial se completa con un estudio de Josep Joaquim Esteve, derivado de su tesis doctoral¹, sobre las prácticas musicales de la ciudad de Palma de Mallorca a mediados del siglo XIX, descubriendo en el origen de la mayor parte de las actividades a las sociedades burguesas, verdaderas dinamizadoras de la vida musical y lírica palmesana a mediados del siglo XIX.

El segundo epígrafe de este volumen plantea diversos estudios sobre la importancia de los procesos asociativos en la práctica musical de España, en un amplio arco cronológico, desde la Restauración a la II República; los textos, dentro del mismo, están ordenados siguiendo un criterio cronológico. Adriana García, buena conocedora del Madrid Isabelino gracias a su tesis doctoral sobre los hermanos Fernández Grajal², presenta un nuevo estudio sobre la actividad del Centro Artístico-Literario, fundado en Madrid en 1871, de la mano del artista Aquiles Di Franco –que, en 1872 pasa a denominarse Ateneo Artístico-Literario–, con el objetivo de promocionar la ópera española.

¹ Josep Joaquim Esteve: *Som pobres de solemnitat: cap a la emancipació del músic prerromàntic a Palma de Mallorca*. Tesis doctoral dirigida por F. Cortès. Universidad Autónoma de Barcelona, 2016. Esta tesis está disponible en el repositorio digital de la UAB.

² Adriana Cristina García García: *Los pianistas y compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal: trayectoria artística y labor pedagógica*. Tesis doctoral, dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2015.

Además de algunas funciones en el teatro de la Alhambra de dos óperas premiadas en el concurso nacional de ópera convocado en 1867, se funda la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española, jugando también un papel muy relevante en la creación de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Beatriz García Álvarez de la Villa analiza el papel de otras dos instituciones en el Madrid de la década de los años ochenta del siglo XIX: la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y el Círculo Artístico Literario (1886), presididos por el conde de Morphy y José Echegaray respectivamente. La autora, profunda conocedora de este periodo marcadamente regeneracionista, en el que se desarrolla su tesis doctoral dedicada al conde de Morphy³, ofrece un rico panorama en el que ambas instituciones toman partido bien por la ópera española, bien por el género chico o la defensa de los derechos de autor. Precisamente, la defensa de los derechos de autor en el Madrid de la Restauración es el tema del estudio de Irene Guadamuro. La autora, que ha dedicado su investigación doctoral a esta cuestión⁴, estudia el papel de las Galerías lírico-dramáticas (1879-1901), analizando el negocio de la propiedad intelectual antes del nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles, SAE, precedente de la actual Sociedad de Autores y Editores, SGAE.

El otro gran estudio sobre la música sinfónica del volumen, además del dedicado a los Conciertos Sacros, corre a cargo de Nuria Blanco Álvarez, que publica en su estudio el análisis de la actividad de otra orquesta madrileña, la Unión Artístico-Musical, exactamente, durante el verano de 1882, campaña en que esta orquesta es dirigida por Manuel Fernández Caballero, compositor del que la autora es la mayor experta, tras haberle dedicado su tesis doctoral que está en proceso de publicación⁵.

La sociedad de gestión integrada por los empresarios Arregui-Aruej, encargados del teatro Apolo de Madrid en los años en que este coliseo acaba convirtiéndose en la “catedral” del género chico, es objeto de estudio del trabajo de Jonathan Mallada, que se aproxima a esta sociedad con la aspiración de comprender el fenómeno desde la perspectiva de su gestión empresarial en el contexto del Madrid coetáneo.

Sobre la vida musical de Madrid, dinamizada por la actividad de uno de los más destacados músicos de la Restauración, Antonio Romero y Andía, escribe Alberto Ventimilla, buen conocedor de su figura⁶, reflejando en su texto no sólo la implicación del clarinetista y gestor musical en la sociedad madrileña coetánea, sino también su actividad comercial.

Dos trabajos más, el de Margarita Pearce Pérez, en colaboración con la profesora Virgili Blanquet, y el de Consuelo Pérez Colodrero, analizan la fuerza del asociacionismo como movimiento articulador de las prácticas musicales urbanas en dos contextos diversos: La Habana de la segunda mitad del siglo XIX y la ciudad jienense de Andújar en los primeros años del siglo XX. Estos dos trabajos se adentran sobre el estudio de las prácticas de sociabilidad musical urbana, ofreciendo dos panora-

³ Beatriz García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899). Su contribución a la música española en el siglo XIX*, Tesis doctoral dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2019.

⁴ Irene Guadamuro García: *Los derechos de propiedad intelectual en España sobre música española y extranjera (1879-1932) y su incidencia en la gestión de la industria musical*. Tesis doctoral, dirigida por M. Perandones. Universidad de Oviedo, 2019. Esta tesis ha sido Premio SGAE a mejor tesis doctoral del año 2019.

⁵ Nuria Blanco Álvarez: *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Tesis doctoral inédita, dirigida por M^a E. Cortizo. Universidad de Oviedo, 2015; y *Catálogo de la obra de Manuel Fernández Caballero*. Oviedo, Codalario ediciones, 2019.

⁶ Alberto Ventimilla: *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral, dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2002. Disponible en el repositorio del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias.

mas sobre cada uno de los núcleos a estudiar, en dos etapas cronológicas diversas, la segunda mitad del siglo XIX en La Habana y una década de principios del siglo XX (1907-1917), en el de Andújar.

Las sociedades de música de cámara suponen un impulso fundamental para la difusión del repertorio camerístico en la España de la Restauración. Andrea García Alcantarilla⁷, experta en el estudio del repertorio del trío con piano en España, aborda en su trabajo el apoyo a la divulgación que, para este género de obras, han supuesto las sociedades de Barcelona ente 1872 y 1928. Entre las asociaciones que más han contribuido a la difusión en nuestro país de la música de cámara ya en el siglo XX, figuran las sociedades filarmónicas. Antonio Soria nos ofrece en su trabajo un homenaje a la más que centenaria Sociedad Filarmónica ovetense, recordando el paso por Oviedo de Maurice Ravel en su gira por España en 1928.

Este segundo epígrafe se completa con un estudio de Julia Martínez-Lombó, autora de un trabajo de referencia sobre el músico astorgano Evaristo Fernández Blanco⁸, sobre la importancia de las sociedades de radiodifusión, en concreto de *Unión Radio*, en la conformación y difusión de un repertorio de consumo en la década de los treinta.

Como hemos comentado con anterioridad, en los últimos años hemos disfrutado de un crecimiento exponencial de los trabajos sobre instituciones que permanecían en los márgenes de la investigación musicológica en nuestro país, como son las bandas de música y las sociedades corales u orfeones. El último epígrafe de este volumen, precisamente centrado en estos núcleos temáticos, presenta tres trabajos dedicados a diversos aspectos de tres bandas de música: el que David Muñoz dedica a los orígenes de la Banda de Toro (Zamora)⁹; el que Joan Carles Gomis Corell y Miguel Ángel Navarro Gimeno han llevado a cabo sobre el papel de la Banda Primitiva de Liria (Valencia) en la difusión del repertorio sinfónico europeo en la Valencia de finales del siglo XIX y principios del XX; y el que José Ramón Vidal Pereira dedica a la historia de la Banda Municipal de Música de Mieres, desde sus inicios hasta 1931¹⁰.

La presente miscelánea concluye con dos estudios dedicados al mundo coral: el de Alberto Cancela¹¹ sobre el Orfeón *El Eco*, en el que analiza la organización y estructura económica de este emblemático orfeón coruñés; y el que José Ángel Prado dedica a las Sociedades de *Cultura e Higiene* y los *Ateneos* como generadores de actividad musical en Asturias durante el primer tercio del siglo XX: el caso de los coros asturianos *Arte y Trabajo* y *Armonías de la Quintana*.

Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino Sánchez
Oviedo, julio de 2020

⁷ Andrea García Alcantarilla: *El repertorio español para trío con piano (1894-1936): actores, análisis y proyección de un género*. Tesis doctoral dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2019. Esta tesis está disponible en el repositorio de la universidad ovetense.

⁸ Julia M^a Martínez-Lombó Testa: *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*. Oviedo, Publicaciones de la U. de Oviedo, 2019. Esta obra es resultado de su tesis doctoral, realizada bajo la dirección de Cortizo y Sobrino, defendida en la Universidad de Oviedo en 2018.

⁹ David Muñoz Velázquez: *La Banda de Música de Toro (1875-2002)*. Tesis doctoral dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2017. Esta tesis está disponible en el repositorio *online* de la universidad ovetense.

¹⁰ José Ramón Vidal Pereira: *La Banda Municipal de Música de Mieres*. Tesis doctoral dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2016.

¹¹ Alberto Cancela: *La Sociedad Coral 'El Eco': una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)*. Tesis doctoral, dirigida por R. Sobrino. Universidad de Oviedo, 2020.

1.

ASOCIACIONISMO MUSICAL URBANO EN LA
ESPAÑA ISABELINA: NUEVAS APORTACIONES

SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y EMPRESAS TEATRALES EN EL MADRID DE LOS AÑOS CUARENTA: BASILI Y SALAS EN EL ORIGEN DE LAS SOCIEDADES “EL PORVENIR ARTÍSTICO” Y “LA ESPAÑA MUSICAL” EN 1847

M^a ENCINA CORTIZO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

Las excesivas cargas benéficas que debían ser sufragadas por las empresas teatrales municipales en el Madrid de los años cuarenta provocaban dificultades cada vez mayores para arrendar los teatros de la Cruz o el Príncipe, provocando, incluso, en marzo de 1848 la ausencia de licitadores, teniendo que hacerse cargo del Príncipe el propio Ayuntamiento de Madrid. Estas circunstancias llevan a legislar, proclamándose, tras un proyecto de Reglamento general para los teatros del reino, de 1839, un primer proyecto de Decreto de Teatros, firmado por Antonio Benavides, en 1847, y, por fin, en febrero de 1849, el Decreto Orgánico de Teatros del Reino y el Reglamento del Teatro Español (Príncipe), rubricados por Sartorius, que tratarán de ordenar el espacio teatral en España, y en Madrid, convirtiendo así el teatro en materia de Estado. En este texto, trataremos de reconstruir el contexto teatral madrileño y la participación en él de algunos músicos como Basilio Basili y Francisco Salas, quienes, acompañados por compositores como Eslava, Arrieta, Barbieri y Gaztambide, ven la posibilidad en 1847 de, asociándose con el nombre de “El Porvenir artístico” y “La España Musical”, conseguir convertirse en empresa capaz de gestionar un teatro destinado al género lírico español.

PALABRAS CLAVE: Teatro lírico español, Teatros de la Cruz y el Príncipe, Benavides, Sartorius, Basili, Salas, Eslava, El Porvenir artístico, La España musical, asociacionismo.

ABSTRACT

The excessive charitable charges that had to be borne by the municipal theatre's entrepreneurs in Madrid in the 1840s caused increasing difficulties in renting the theatres de la Cruz and el Príncipe, even causing, in March 1848, the absence of bidders, having to run the City Council itself along with the management of the Teatro del Príncipe. These circumstances lead to legislating, after a draft of the General Regulations for the theatres of the kingdom, of 1839, a first draft of the Decree of Theatres, signed by Antonio Benavides, in 1847, and, finally, in February 1849, the Organic Decree of Kingdom Theatres and the Regulation of the Spanish Theatre (Príncipe), signed by Sartorius, who will try to organize the theatrical space in Spain, and in Madrid, thus turning the theatre into a matter of State. In this article, we will try to reconstruct the Madrid theatre context and the participation in it of some musicians such as Basilio Basili and Francisco Salas, who, accompanied by composers such as Eslava, Arrieta, Barbieri and Gaztambide, see the possibility in 1847 of, associating with the name of 'El Porvenir Artístico' and 'La España Musical', to become a company capable of managing a theatre for the Spanish lyrical genre.

KEY WORDS: Spanish Lyric Theatre, Teatros de la Cruz y el Príncipe, Benavides, Sartorius, Basili, Salas, Eslava, 'El Porvenir artístico', 'La España musical', Associationism.

Introducción

Se suele considerar la sociedad “La España Musical”, creada en 1847, como una de las primeras que aparecen en la España isabelina con la intención de sumar esfuerzos para hacer nacer la ópera española, promoviendo su cultivo a través de un coliseo dedicado en exclusiva a dicho género, que fuera gestionado por compositores y cantantes líricos. Sin embargo, el origen de esa sociedad tiene que ver con la actividad previa de algunos de sus promotores –Basili, Salas (cuñados, casados, respectivamente, con las actrices Bárbara y Teodora Lamadrid) y Martín– en las empresas teatrales que en esa década de los años cuarenta del siglo XIX habían logrado gestionar los teatros municipales matritenses del Príncipe y la Cruz, y en concreto, su relación con la compañía lírica de este último coliseo.

Las excesivas cargas benéficas que debían ser sufragadas por las empresas teatrales, así como “la poca o ninguna protección que hasta ahora han tenido las empresas de teatros”¹, provocaban dificultades cada vez mayores para arrendar los teatros de la Cruz y el Príncipe², provocando incluso que, en 1848, cuando la Cruz está cerrado, el Ayuntamiento tenga que hacerse cargo del teatro del Príncipe ante la ausencia de licitadores. Estas circunstancias obligan a legislar, proclamándose, tras un proyecto de Reglamento general para los teatros del reino, de 1839³, un primer proyecto de Decreto de Teatros, firmado por Antonio Benavides, en 1847; y, por fin en febrero de 1849, el Decreto Orgánico de Teatros del Reino y el Reglamento del Teatro Español (Príncipe), rubricado por Sartorius, que tratará de ordenar el espacio teatral en España, y en Madrid, convirtiendo, por primera vez el teatro en materia de Estado.

Los esfuerzos de algunos músicos que durante esta década ejercen como empresarios teatrales de la Cruz, y que intentan promover la ópera española, les lleva a asociarse para intentar, en un momento de gran actividad legislativa, conseguir el teatro de la Cruz en arriendo para explotar allí durante seis años y en condiciones especiales de monopolio, la ópera nacional. Bien conocido, como hemos comentado, es el manifiesto elevado a la reina por la sociedad “La España Musical”, pero hemos localizado nuevas fuentes de una sociedad coetánea, “El Porvenir Artístico”, promovida por los mismos gestores, con objetivos paralelos, que presenta, incluso, un borrador de reglamento de teatros, con la intención de presionar a Ventura de la Vega, comisario regio encargado de elaborar el Decreto final que es promulgado en 1849. La asociación es una herramienta útil para los autores, como bien recomienda la prensa desde 1846.

Somos de la opinión que, para que se fomente sólidamente la ópera nacional, se necesitaría que los principales compositores formasen una sociedad especial, donde además de proteger los derechos del arte, se procurasen los medios de sacar el mejor partido posible de sus obras y de su talento, de lo contrario, no se puede esperar otra cosa que pasar sujetando malamente esta vida de artistas-por-ilusión⁴

¹ Madoz, Pascual: “Teatro de la Cruz”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*. Tomo I, Madrid, 1847, p. 778.

² La tesis de M^a Esther Sanz Sánchez, *Información y crítica teatral en los diarios madrileños El Porvenir (1837) y El Piloto (1839-1840)*–Madrid, U. Complutense, 2017–, relata con detalle las inmensas dificultades de encontrar un empresario en 1839 y 1840. Véanse las pp. 124 y ss. Consultable online: <<https://eprints.ucm.es/42310/1/T38680.pdf>>

³ El proyecto de “Reglamento general para los teatros del reino” fue publicado completo en *El Entreacto*, [año I], n^o 67, domingo, 17-11-1839, pp. 263-265. En este texto, figuran las cargas de los teatros de la Cruz y el Príncipe.

⁴ “Correo de Madrid. Óperas españolas”. *La Iberia Musical*, Año V, n^o 18, 3-V-146, p. 148, cit. en Cortizo: “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”. *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II: Casares y Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, p. 24.

Estos nuevos textos deben ser leídos en el contexto teatral contemporáneo, en el que habían conseguido éxito económico tanto las zarzuelas andaluzas como las zarzuelas parodia, en el que una nueva publicación, *La Iberia Musical*, fundada en 1842 por el joven músico Joaquín Espín y Guillén (1812-1882)⁵, defendía la imperiosa necesidad de cultivar la ópera española; y en el que un italiano, Dionisio Scarlatti de Aldama (1810-1880), había llegado a promover en 1844 la creación de una institución, la Academia Real Española de Música y Declamación, que llegó a contar con la protección de la reina Isabel II⁶, contratando a numerosos cantantes y músicos, a pesar de lo cual, fracasó escandalosamente en abril de 1846.

Las demandas de “El Porvenir artístico” y de “La España Musical” no fueron atendidas, pero sin duda, ambas sociedades revelan ya en 1847 las ansias de la nueva generación por dinamizar la vida musical de nuestro país, modernizando la vida y el repertorio de nuestras infraestructuras teatrales, tratando de acercarlas a los modelos europeos. Y ambas servirán de ensayo para la conformación en junio de 1851 de la “Sociedad Lírico Española” desde donde Barbieri, Gaztambide y Salas, acompañados en esta nueva aventura de otros artistas como Inzenga, Oudrid, Hernando y Olona, logran por fin establecer la zarzuela grande desde el teatro del Circo.

1. Madrid en la década de los cuarenta del siglo XIX: teatros y sociedades de artistas como empresarios teatrales

Los años cuarenta, sobre todo entre 1844 y 1848, fecha en que en España encuentra su eco también la Revolución liberal, tuvo lugar en Madrid “una época de verdadero renacimiento para la sociedad [...] por los esfuerzos de aquella generación madrileña sin más afán que divertirse”⁷.

Sin duda ninguna, el teatro era el espectáculo artístico y social de referencia en las décadas de los treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XIX. En Madrid, entonces con aproximadamente doscientos mil habitantes, “llegó a haber, entre teatros de ópera, de dramas, de variedades y de espectáculos de aficionados, casi una veintena de salas”⁸. Los coliseos oficiales de Madrid, dependientes del Ayuntamiento hasta el Reglamento de 1849, que cultivaban el drama y la comedia, eran el de la Cruz, con un aforo de unas 1.500 personas⁹ que recaudaba 10.000 reales diarios a “entrada llena”¹⁰, y el Príncipe (actual Teatro Español) con un aforo de 1200 personas que recaudaba en un lleno completo 9.634 reales”¹¹. A estos espacios, hay que sumar los coliseos de las Tres Musas,

⁵ Sobre Espín, *vid.*: Gloria A. Rodríguez: “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): una vida en torno a la ópera española”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 12, 2006, pp. 63-87.

⁶ Respecto a la aventura de Scarlatti de Aldama, véase nuestro artículo: “La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real”..., pp. 26 y ss. En él, además de comentar la iniciativa, publicamos completo el Reglamento General de dicha Academia, y una memoria del mismo, publicada en 1845.

⁷ Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo II, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 135.

⁸ Marina Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 102 <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929> (último acceso: 11/6/2020).

⁹ Madoz, Pascual: “Teatro de la Cruz”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*. Tomo I, Madrid, 1847, p. 777.

¹⁰ *Ibid.* Según afirma Casares, la Cruz se dedicará en exclusiva a la ópera desde el año teatral 1838-39, con diversos cierres por amenaza de ruina hasta su derribo en 1848. *Vid.* E. Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II, Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*. Madrid, ICCMU, 2018, pp. 110 y ss.

¹¹ M. Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español...*, p. 102

el Buenavista (296 asientos) y el de la Sartén, además, de dos teatros destinados a grandes espectáculos, el del Circo –que en 1843 será renovado por José Salamanca– y el de Variedades (600 localidades).

A todos estos coliseos se vienen a añadir en la década de los años cuarenta los espacios de representación de las sociedades filantrópicas e instructo-recreativas, que habían comenzado a aparecer en nuestro país durante las regencias de María Cristina (1833-1841) y Espartero (1841-1843). Estas sociedades burguesas, instructivas, recreativas y artístico-musicales, junto con el salón romántico, constituyen los principales espacios para el desarrollo de la música en la sociedad liberal. Su desarrollo está en relación directa con la aprobación de la Real Orden del 28-II-1839, que legalizaba el derecho de asociación y reunión durante la Regencia de M^a Cristina, y con el apoyo financiero de la burguesía, que empezaba a enriquecerse gracias al crecimiento económico que tuvo lugar en España en estos años, a pesar del desarrollo de la primera Guerra Carlista (1833-1840)¹².



Imagen 1. Grabado de una sesión de música en un salón privado¹³.

La vida de estas sociedades nace de la vocación artística burguesa, en claro mimetismo con las veladas musicales aristocráticas, tan frecuentes en la España del Antiguo Régimen. Así, además de desarrollar una función docente, algunas de ellas permitían a sus socios disfrutar y participar en veladas artísticas mensuales, donde desahogaban su afición lírico-dramática, rivalizando con los

¹² Sobre sociedades en este periodo, véase *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, coordinado por Cortizo y Sobrino, y dedicado a las sociedades musicales, y en concreto, los textos "Asociacionismo musical en España" (pp. 11-16) y "El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna", pp. 41-72, ambos en dicho volumen.

¹³ Modesto Lafuente: *Teatro social del siglo XIX por Fray Gerundio*, Tomo II: Madrid, Establecimiento Tip. de P. Mellado, 1846, p. 309.

escasos teatros que funcionaban en la capital en la década de los treinta, tal y como recuerda Francisco Montemar algunos años más tarde: “Hubo un tiempo en que apenas se conocían en Madrid dos o tres teatros llamados «caseros», de donde salieron algunas notabilidades que hoy vemos en nuestros teatros principales. Esta afición se desarrolló poderosamente y ya no se llamaban teatros «caseros», sino «sociedades»”¹⁴. Se trata, por tanto, en el mayor número de las ocasiones, de aficionados que disfrutaban sintiéndose artistas, o contratando artistas que actúen en su “teatro” particular, en clara imitación de las sesiones artísticas privadas. Las sociedades matritenses que en la década de los cuarenta contaban con un teatro propio eran el Liceo Artístico y Literario, el Museo –que poseía un teatro de 600 localidades¹⁵–, y el Instituto Español, con un coliseo de 846 asientos¹⁶.



Imagen 2. Interior de un teatro (1839). Cabecera de *El Entreacto*.

A pesar de contar con el favor popular, los coliseos entonces no eran cómodos, teniendo que sufrir los espectadores muchas incomodidades:

los hay que no ven, aunque oyen; los hay que no oyen, aunque ven; los hay que nada alcanzan ni a ver ni a oír (y estos suelen salir mejor librados), pero todos ellos sienten muy bien el frío del invierno y el calor

¹⁴ Francisco Montemar: “Entreacto. Las sociedades. Primera parte. Las sociedades por dentro”, *La Luneta*, 14, (Madrid: 14-1-1847), p. 55.

¹⁵ Ubicado desde 1841 en la calle de Alcalá, en el antiguo Convento de las Vallecas, desamortizado, en 1848 alberga una compañía lírica dirigida por Juan Szkozdopole. Madoz: “Teatro del Museo”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España...*, p. 779.

¹⁶ En este teatro trabaja como director de la compañía de verso Juan Lombía desde 1845, con “la condición de pagar 200 reales por cada representación y dar una función todos los sábados”. Madoz: “Teatro del Instituto”. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España...*, p. 778.

del verano, recrean su olfato con exhalaciones de materia cuyo nombre sólo mancharía este papel en que vamos escribiendo y llevan de vuelta a sus casas polvo y aceite, mugre y pintura, cal y otras suciedades, por valor, a lo menos, doble de lo que les costaron sus billetes. [...] Pues en estos teatros mal contruidos, mal dispuestos, mal alhajados, mal abrigados, mal ventilados, mal limpios, mal alumbrados, mal decorados, mal servidos, mal dirigidos, mal administrados, y... malísimamente concurridos, es donde se han de representar las producciones de nuestros ingenios¹⁷.

Romero Mendoza, en uno de sus ensayos sobre el Romanticismo, insiste en esta incomodidad de los coliseos en los años románticos:

los locales llamados teatros por un exceso de eufemismo, son verdaderamente detestables. Nula o casi nula la ventilación, enrarecida la atmósfera por el olor nauseabundo de las galerías inmediatas y por el humo apestoso y mareante de las luces de aceite. Sucios e incómodos los asientos. Angostos los palcos, y todo el decorado de la sala, del peor gusto. Una semioscuridad diríamos que desdibuja a las personas hasta convertirlas en bultos innominados. Cuatro fornidos mozos de cuerda están encargados de subir y bajar el telón. *Arrojes* se les llama en el *argot* escénico. Con «palitos y tronchitos», como se decía entonces, se arman las decoraciones. Durante la estación estival aumenta, con el calor asfixiante, el mal olor que emana de donde quiera, ya que la aireación de la sala no puede ser más deficiente y escasa. En el invierno la gente acude bien provista de abrigo con que contrarrestar la baja temperatura del local¹⁸.

En el mundo teatral, actores, cantantes líricos, autores y compositores convivían con naturalidad, dada la continua presencia de la música en las funciones misceláneas que se ofrecían en la década romántica, en que accede al trono Isabel II. Desde los años treinta y hasta mediados de siglo, los espectáculos teatrales eran sesiones misceláneas, que duraban tres o cuatro horas; comenzaban con una sinfonía u obertura de ópera¹⁹; a continuación, se representaba una pieza teatral –comedia o drama–, en varios actos, o una ópera. La representación solía contar con uno o dos intermedios de baile o música orquestal; y la orquesta también auxiliaba, haciendo sonar una sinfonía, cuando los cambios de escenografía eran complicados, “para evitar que el público se impacientara mientras los maquinistas trabajaban sobre el escenario a telón cerrado”²⁰.

Según recuerda Fernández de Córdoba, la ópera era el espectáculo “predilecto de la buena sociedad”²¹, y los precios eran asequibles:

un palco costaba 60 reales; una butaca, llamada entonces luneta, que no ocupaban las señoras, no pasaba de 12; ni de 6 un asiento de galería. No se pagaba como ahora la entrada aparte, para ciertas localidades,

¹⁷ Nicomedes Pastor Díaz: *Galería de españoles célebres contemporáneos o Biografías y retratos*. Vol. VII. Madrid, Imp. de Ignacio Boix, 1845, Vol. VII, p. 69.

¹⁸ Pedro Romero Mendoza: *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*. Tomo I, Capítulo II. Cáceres, Diputación de Cáceres, 1960, s/p. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb939>> (consultado: 15/07/2020).

¹⁹ La orquesta, más o menos de unos treinta profesores, estaba presente en los teatros oficiales, y los profesores accedían a ella mediante oposición, y en los demás, porque la música formaba parte de la estructura de las funciones siempre; la Cruz y el Príncipe contaban con profesores contratados, como contemplan tanto el Proyecto de Decreto de los teatros de 1847, como el Decreto Orgánico de Teatros de 1849.

²⁰ Marina Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013, p. 70. <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660374/barba_davalos_marina.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=123&zoom=100,125,929> (último acceso: 11/6/2020).

²¹ Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo I, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 89.

costumbre que hasta entonces era desconocida en nuestros teatros y que se importó más tarde de Francia. [...] Todas las localidades que no estaban abonadas debían ser vendidas al público en el despacho mismo y no se permitía lo fuera ninguna con anticipación en contaduría a más altos precios²².

TEATRO DE LA CRUZ, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847 <i>Diario de avisos de Madrid</i> , 29-III-1847, p. 4				
"Tarifa de los precios diarios y de abono que han de regir en esta temporada por 50 representaciones"	Precios diarios		Precios de abono	
	Rs. [reales]	mrs. [maravedies]	Rs.	mrs.
Palcos de proscenio y bajos	60		50	
Palcos principales	50		40	
Palcos segundos	40		30	
Pacos terceros	20		16	
Delanteras dcha. e izda. de palcos por asientos	10	8	8	8
Segundas y terceras de palcos por asientos	6	8	5	8
Lunetas	12	8	10	8
Sillones de dcha. e izda.	12	8	10	8
Galerías de dcha. e izda.	6	8		
Anfiteatro primera fila	8	8	6	8
Anfiteatro 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª fila con asiento numerado	6	8	5	8
Sillones de tertulia	8	8	6	8
Entrada general para palcos, anfiteatro y tertulia	4	8		

Tabla 1. Precios del Teatro de la Cruz en la Temporada de Pascua de 1847²³.

En relación con estos precios del teatro de la Cruz, se comenta en prensa, dentro del anuncio de la nueva temporada de Pascua, que, para los abonados a palcos, la empresa del coliseo de la Cruz ha creído conveniente

no cargarles el valor de las cinco entradas a cada uno, sino dejarles la libertad de tomar las que necesiten; los precios de los palcos son sin entrada.

La orquesta se compondrá de 45 a 50 profesores. Los coros en número de 32 a 35. Trajes con propiedad y lujo, abundante repertorio de óperas modernas y antigua de mérito conocido, ente ellas, algunas bufas que no se han ejecutado en Madrid. [...]

A pesar de que los gastos de una compañía de ópera son inmensamente mayores que las de verso, no obstante, la empresa se ha atemperado a los precios que para el verso tenía este teatro, con muy cortas variaciones²⁴.

Llama la atención la diferencia de precio entre la Cruz y el Circo, teatro entonces preferido por la alta sociedad madrileña en estas temporadas gestionadas por Salamanca en que se presentaron en Madrid algunos de los mejores cantantes coetáneos de ópera italiana.

²² *Ibidem*.

²³ Las tablas del artículo son de elaboración propia, basándonos en fuentes hemerográficas coetáneas.

²⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, 29-III-1847, p. 4. Se añade que existe la posibilidad de adquirir billetes con anticipación en la contaduría del teatro, "con el solo aumento de un real en los asientos de segundo orden, 2 en las lunetas y sillones, y 8 en palcos". También en *El Clamor Público*, 31-III-1847, p. 3; *El Eco del Comercio*, 31-III-1847, p. 4; *El Espectador*, 1-IV-1847, p. 4; *Diario de Avisos de Madrid*, 2-IV-1847, p. 4; *Diario de Avisos de Madrid*, 3-IV-1847, p. 4.

TEATRO DEL CIRCO, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847	
Abono por 50 representaciones	Reales
Palcos principales con cinco entradas	5000
Palcos entresuelos con cinco entradas	5000
Pacos bajos con cinco entradas	4000
Anfiteatros con entradas	800
Lunetas con entradas	800
Delanteras de galería con entradas	500

Tabla 2. Precios del Teatro del Circo (1847)²⁵

Si comparamos los precios de la Cruz y el Circo con los del teatro de Variedades de la misma temporada, Pascua de 1847, comprobaremos que un teatro de segundo orden como éste, plantea una oferta aún más barata:

TEATRO DE VARIIDADES, TEMPORADA DE PASCUA DE 1847	
Abono por 50 representaciones. Se ofrece una rebaja del 20% de descuento el 4 de abril	Precio por localidad Reales
Palcos con cuatro entradas	30
Lunetas principales	6
Galería principal	6
Delantera de anfiteatro	6
Anfiteatro	5
Galería segunda	4
Delantera de patio	4
Luneta de patio	3
Gradas de galería segunda	3

Tabla 3. Precios del Teatro de Variedades (1847)²⁶

Sin embargo, los teatros más baratos no llenaban del todo sus aforos, y era habitual que las empresas interrumpieran sus trabajos, declarándose en quiebra, no tanto por la falta de ingresos, sino, sobre todo, por el excesivo número de gastos estructurales con los que partía cada temporada, como los vinculados a las numerosas cargas benéficas que los coliseos municipales deben sufragar. El análisis de la intrahistoria de los arriendos de los dos teatros municipales de Madrid, la Cruz y el Príncipe, en la década de los cuarenta pone de manifiesto el anacronismo del sistema en vigor en una sociedad que está saliendo del Antiguo Régimen, y que pretende entender el teatro como una empresa, no como un privilegio que debe asumir unas cargas morales en forma de pa-

²⁵ *El Tiempo*, 29-III-1847, p. 4.

²⁶ *Diario de Avisos de Madrid*, 31-III-1847, p. 4.

gos benéficos (véase tabla 1). La situación llegará a hacerse insostenible ya casi a mediados de siglo, obligando a ordenar el espacio teatral desde el gobierno, a través del nuevo Decreto orgánico de teatros y el Reglamento del Teatro Español.

TEMPORADA 1829 ²⁷ TEATROS CRUZ Y PRÍNCIPE		CENTRO DE BENEFICENCIA	TEMPORADA 1839 ²⁸ TEATROS CRUZ Y PRÍNCIPE
22.000 reales		Colegio de las Niñas de la Paz [Inclusa]	22.000 reales
22.725 rs.		Hospicio [Casa Nacional de Beneficencia]	4 maravedíes por persona
10.440 rs.		Hospital de San Juan de Dios [Antón Martín]	15 rs. por representación
10.440 rs.		[Hospital del] Buen Suceso	19.000 rs.
1.800 rs.		Hospital de los Cómicos	
70.000 rs.		Casa Galera	8 maravedíes por billete personal
237.303 rs.		Jubilados, huérfanas y viudas	
OTROS GASTOS			
TEMPORADA 1829		TEMPORADA 1839	
		Censos contra el [T.] del Príncipe	Réditos anuales
3.000 rs.	Obras y reparaciones de los edificios en que estaban los dos teatros	Uno perteneciente al vínculo que fundó José Gómez La Madrid	2.200 [rs.]
34.610 rs.	Gratificaciones a la guardia que acude durante las horas de función	Otros censos reunidos correspondientes al mayorazgo que fundó Jerónimo Pegueu y su mujer	2.380 [rs.]
3.000 rs.	Al censor político, sueldo	Otro perteneciente al Hospital General	13.200 [rs.]
11.680 rs.	Dos alcaldes, uno por teatro		
11.916 rs.	Cuatro alguaciles	Censos contra el [T.] de la Cruz	Réditos anuales
		Otro a favor del mayorazgo de Antonio Ortiz de Zárate	1.266 [rs.]
		Otro a favor del Excelentísimo señor duque de Berwick y Alba por valor de las piezas y terrenos cedidos para ensanchar el vestuario del teatro de la Cruz	429 [rs.]
TOTAL			
427.814 rs.			
213.907 rs. por teatro			

Tabla 4. Cargas benéficas de los coliseos del Príncipe y la Cruz en 1829 y en 1839.

En la década de 1840, las empresas de la Cruz y el Príncipe acaban siendo asociaciones de profesionales que se unen para poder arrendar los coliseos y, así, poder seguir trabajando. En dichas sociedades conviven compositores como Ramón Carnicer o Basilio Basili, cantantes líricos como Francisco Salas o Joaquín Reguer, actores como Juan Lombía, Julián Romea, Agustín Azcona, An-

²⁷ M^a. E. Cortizo: *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 143. < <https://eprints.ucm.es/25421/1/T18596.pdf> > Los datos fueron recogidos por Barbieri, en su Legado de la Biblioteca Nacional, 14.057.

²⁸ "Reglamento general para los teatros del reino", *El Entreacto*, [año], nº 67, domingo, 17-11-1839, p. 264.

tonio Guzmán, Matilde Díez o Carlos Latorre, y autores como Ventura de la Vega o José Zorrilla. Todos acaban involucrados de una u otra manera en las empresas de los coliseos municipales matrileses, y durante la década de los cuarenta son ellos los que, convertidos en empresa teatral, consiguen, con grandes quebrantos y escasos beneficios, levantar el telón de los dos teatros municipales.

El 26 de enero de 1839 salió a concurso la administración de los teatros y, tras muchas dificultades y negociaciones que relatan Sanz Sánchez y Barba Dávalos, se formó una sociedad “de artistas de ópera –representada por el primer bajo, Francisco Salas, el director artístico, Agustín Azcona, y el bajo cantante Joaquín Reguer, y en unión a los maestros de música Carnicer y Basilio Basili²⁹– a remitir una propuesta de arrendamiento por el coliseo de la Cruz en la víspera de la cuarta subasta [de ese año], prevista para el 26 de enero”³⁰. El Ayuntamiento llegó a un acuerdo con dicha sociedad, materializando la contrata del teatro de la Cruz, dedicado a la ópera³¹, el 12 de marzo de 1839, con la duración de una temporada.

El teatro del Príncipe lo tuvo más complicado, llegando a Pascua sin empresa que lo gestionara como relata en detalle Sanz Sánchez. El Ayuntamiento decide llegar a un acuerdo con una sociedad de actores madrileños, representados por García Luna, López, Fabiani, Juan Lombía, Hernández y Nicolau, quienes “firmaron la escritura el 30 de abril [de 1839], aunque en ella figura que habían recibido el teatro el día 13, cuando firmaron el pliego de condiciones definitivo”³². Según confirma Casares en su estudio sobre la ópera en España, la Cruz se dedicará en exclusiva a la ópera desde el año teatral 1838-39, con diversos cierres por amenaza de ruina hasta su derribo en 1848. Este dato sustenta la conclusión del estudio de Barba Dávalos, según el cual, la proporción de teatro declamado y ópera en los dos teatros oficiales, la Cruz y el Príncipe, en la década romántica (1834-1844) es de un 14% de verso, frente a un 86% de ópera³³.

En la siguiente temporada, 1840-41, año cómico complejo al estar marcado por el fin de la Regencia de María Cristina y el alzamiento de Espartero, continúa Salas en la empresa de los teatros, esta vez, en asociación con Julián Romea³⁴ –que es representado, en el momento de la firma del contrato, por su cuñado, Luis González Bravo, al estar el actor trabajando en ese momento en Granada–, Elías Norén y Francisco Lucini³⁵. La reforma del teatro de la Cruz obliga a retrasar el inicio de las representaciones líricas al mes de agosto de 1841, por ello, tras haber conseguido Salas y Lombía la cesión del teatro de la Cruz por un periodo de tres años, el coliseo

²⁹ Carnicer y Basilio Basili, también socios, eran el director artístico y musical, el primero, y el director de los coros, el segundo que, además, en algunas representaciones apoyaba desde el piano.

³⁰ M^a Esther Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños El Porvenir (1837) y El Piloto (1839-1840)*. Madrid, U. Complutense, 2017, p. 126. La autora añade que esta propuesta no se tuvo en cuenta porque no pudo celebrarse nueva puja, ante la ausencia de otros licitadores.

³¹ Barba Dávalos afirma, que “es evidente que el teatro destinado a la ópera era el de la Cruz y durante las temporadas 1838-1839, 1839-1840, 1841-1842 y 1842-1843 no se representó ninguna en el teatro Príncipe”. *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*..., p. 78.

³² M^a E. Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños*..., pp. 127 y ss.

³³ M. Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español*..., p. 75.

³⁴ Romea será el director de la compañía de verso del teatro del Príncipe desde este año hasta 1848, siete años continuados. Cuando surge la ausencia de posibles licitadores para el teatro en 1848, y el Ayuntamiento se hace cargo del mismo, asumiendo sus cargas económicas, recurre de nuevo a Romea y Latorre para que dirijan la compañía.

³⁵ Vid. Sanz Sánchez: *Información y crítica teatral en los diarios madrileños*..., pp. 136 y ss.

continuó trabajando, encadenando las temporadas, hasta julio de 1841, sin interrumpir durante la cuaresma y la semana santa, pero aprovechando el parón de los dos meses de obras en que se vieron obligados a ir al teatro Circo para descansar y formar la nueva compañía al regresar al de la Cruz. Las funciones de esta temporada terminaron el 14 de abril de 1842 poniendo fin a las representaciones estables de ópera en los teatros de Madrid³⁶.



Imágenes 3 y 4. Juan Lombía (izda.) y García Luna (dcha.) en dos grabados de *El Entreacto*.

Basili, quien ya había estrenado el 5 de octubre de 1839 una ópera bufa italiana, *Il carrozino da vendere*, en el teatro de la Cruz, sin demasiado éxito³⁷, estrena el 10 de abril de 1841, en el Liceo Artístico-Literario de Madrid, su primera ópera española, titulada *Los contrabandistas*, viéndose recompensado con su estreno público el 20 de junio de ese mismo año, ya en el teatro del Circo, siendo interpretada la obra por la parte española de la compañía de ópera italiana del teatro de la Cruz, asentada en el coliseo de Colmenares, ante las obras requeridas por el coliseo público. Los intérpretes fueron las tiples Gabriela Gamarra y Joaquina Lombía, el cantante novel Manuel Franco, el tenor Manuel Ojeda, experto en canciones andaluzas, el primer barítono cómico del Príncipe, Francisco Salas, y el bajo Antonio Aparicio. La representación tuvo lugar a beneficio de Joaquina Lombía, esposa del actor y empresario del teatro, Juan Lombía³⁸. Lamentablemente, el estreno

³⁶ Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español en los Teatros de Madrid (1834-1844)*..., p. 107.

³⁷ Vid.: M^a E. Cortizo: "La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real". *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II: Casares y Torrente (eds.). Madrid, ICCMU, 2002, pp. 20-21.

³⁸ Casares reflexiona *in extenso* sobre la obra en su monografía: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación II, Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*. Madrid, ICCMU, 2018, pp. 118 y ss.

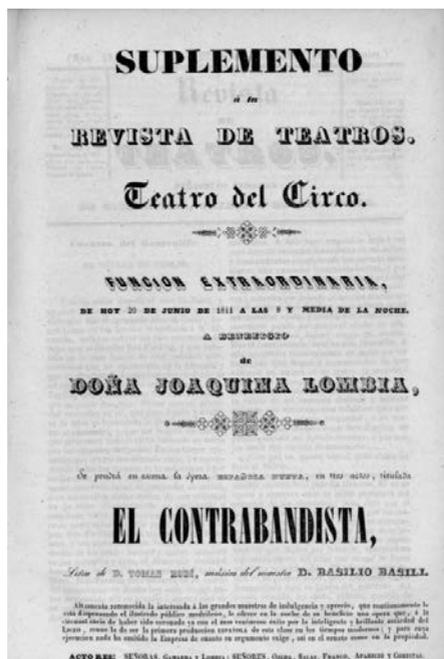


Imagen 5. Anuncio de la representación de *El contrabandista* en el Circo.

cantantes de la compañía de la ópera de temporadas anteriores, Francisco Salas⁴³ y Vicente Barba, acompañados de coros. Aunque Espín y Guillén desde las páginas de su revista insinuaba que todo se perdonaba en las funciones de Navidad⁴⁴, la compañía lírica improvisada de cantantes espa-

no tuvo un éxito feliz, ni conforme a los deseos del público ni a la esperanza concebida por el maestro compositor, a quien faltaron todos los recursos. En efecto, tuvo que valer-se de algunos discípulos para que su ópera se ejecutara, no contando con buenos artistas que tomaran parte en la representación, fuera de la señora Joaquina Lombía y del señor Manuel Ojeda³⁹.

A partir del año cómico 1842-43, la compañía de ópera se trasladó con Carnicer al teatro del Circo, tras firmar un contrato con el dueño del coliseo, Segundo Colmenares⁴⁰. Por eso, si había que representar una ópera en la Cruz, Lombía tenía que contratar de forma puntual⁴¹ a los cantantes que año habían formado parte de la compañía lírica, presentando las funciones fuera de abono.

Cuando en diciembre de ese año se decide interpretar la zarzuela en un acto, *La campanilla del boticario*, adaptación de la ópera bufa *Il campanello de notte* (1836) de Donizetti, para las funciones de Navidad –del 24 al 28 de diciembre–, se opta por la actriz Bárbara Lamadrid, poseedora de hermosa voz que le permite asumir el papel de primera tiple, aunque no era una verdadera cantante⁴², y los

³⁹ Salvador Constanzio: "Opúsculo VI. Del origen de la ópera en Italia, de algunos ensayos sobre la ópera nacional hechos en España y del *Boabdil*, drama lírico escrito por Miguel González Aurioles", en *Opúsculos políticos y literarios*. Madrid, Imp. de *La Publicidad*, a cargo de Rivadeneira, 1847, p. 379.

⁴⁰ El Circo de la Plaza del Rey se ve convertido en teatro lírico en 1842 y, tras algunos años en competencia con la Cruz, con no pocos altibajos –en 1843, por ejemplo, la Cruz estuvo cerrado todo el año, y el Circo fue cerrado también de enero a abril, y posteriormente, en julio–, a finales de 1843 fue comprado por José Salamanca, que lo reformó por completo, haciendo de este coliseo el mejor del Madrid coetáneo. Se puede ver, al respecto, E. Casares: *La Ópera en España...*, pp. 129 y ss.

⁴¹ Eso sucedió en agosto de 1842, cuando se quiso presentar en la capital a Cristina [Antero] Villó, interpretando *Lucrezia Borgia* y *Norma*.

⁴² Bárbara Lamadrid era esposa de Francisco Salas. Su hermana, Teodora Lamadrid, también excelente actriz, estaba casada, a su vez, con Basilio Basili.

⁴³ El 9 de septiembre de ese mismo año, 1842, al representarse en el teatro de la Cruz el drama en cuatro actos *Angelo, Tirano de Padua*, de Víctor Hugo, "Salas amenizó la función cantando una cavatina de *il Corradino* [protagonista masculino de *Mattilde di Shabran* de Rossini, que paradójicamente es un tenor], y la graciosa canción *Los toros del Puerto*", mereciendo ambas piezas "estrepitosos aplausos" (*El pasatiempo*, Año 1, nº 163, 10-IX-1842, p. 4). Esta práctica de integración de elementos diversos en un espectáculo lírico-dramático, llegará a su mayor expresión pocos años más tarde con la zarzuela parodia.

⁴⁴ "El público de Nochebuena no se apercebía del mérito de la composición porque en semejantes días no repara en el mérito artístico de tal o cual pieza, se va al teatro a reír y nada más". "Crónica nacional", *La Iberia Musical y Literaria*, Año II, nº 1, 1-I-1843, p. 6.

ños, fue bastante elogiada en la prensa, que aprovecha para “destacar el carácter nacional y comentar que era mucho mejor que la compañía estable italiana que había estado en los teatros reales durante tanto tiempo”⁴⁵.

En la siguiente temporada cómica, 1843-44, durante la cual no hubo ópera en ninguno de los dos teatros, al frente del teatro del Príncipe, dedicado al verso, estuvieron un año más Julián Romea y su esposa Matilde Díez, con Ventura de la Vega como autor; y, llevando las riendas del coliseo de la Cruz, el actor gracioso Juan Lombía, “Carlos Latorre, como primer actor y para el que el autor del teatro, José Zorrilla, escribía los papeles principales de sus obras, y las dos actrices y hermanas Bárbara y Teodora Lamadrid con sus respectivos maridos, Francisco Salas y Basilio Basili, encargados de la parte musical”⁴⁶. La compañía lírica, como ya hemos comentado, se había trasladado con Ramón Carnicer, al teatro del Circo, que tuvo que “cerrar de enero a abril [de 1843] y de nuevo en julio, mientras que el de la Cruz permaneció inactivo todo el año”⁴⁷.



Imágenes 6 y 7. Carlos Latorre por Federico de Madrazo; y Bárbara Lamadrid en *El Entreacto*.

⁴⁵ Barba Dávalos: *La música en el drama romántico español...*, p. 108.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 108. En la Cruz se estrena el 28 de marzo de 1844, sin demasiado éxito, *Don Juan Tenorio*, teniendo como protagonistas a Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid. La reposición del título el 1 de noviembre de ese mismo año en el Príncipe, interpretando la pareja protagonista en este caso el mismo Latorre como Don Juan y Joaquina Lombía como Doña Inés, consiguió un éxito apoteósico, instaurando la tradición de representar la obra en esa fecha.

⁴⁷ Vid. E. Casares: *La Ópera en España...*, p. 124.

El Circo es adquirido a finales de 1843 por José de Salamanca, que reforma profundamente el coliseo, convirtiéndolo en el preferido de la alta sociedad madrileña⁴⁸, gracias, sobre todo, a reunir en el Circo entre 1843 y 1848 la compañía “más brillante y completa que hay ahora en Europa”⁴⁹, con la presencia, en distintas temporadas, de cantantes de la relevancia de la soprano Fanny Tacchinardi-Persiani, los tenores Giorgio Ronconi, Enrico Tamberlick o Lorenzo Salvi, y el bajo Ignacio Marini.

Ronconi se presentó con *Maria di Rohan*, electrizando a nuestro público, que le aplaudió frenéticamente; gran actor y gran cantante, de pequeña estatura y emitiendo su poderosa voz con valentía, llegó Ronconi a ser aquí una especie de ídolo. Con él cantaron el tenor Moriani, inimitable en la Lucia; luego Salvi, y últimamente la Persiani, estrella de primera magnitud y rival de la Grisi. La Persiani dominaba todo el repertorio ligero y cantaba como no he oído cantar después a ninguna otra, la *Lucia*, *Puritanos*, *Sonámbula*, *Barbero*, *Elixir* [sic], etc. El Teatro del Circo se convirtió con esto en centro brillantísimo de la sociedad de Madrid, y punto de cita de los muchos y buenos aficionados que encierra; y como las compañías venían después de transcurridos los meses del invierno, las señoras se presentaban en los palcos y lunetas con mantillas blancas y cubiertas de flores, lo cual daba a la sala una animación y una alegría extraordinarias. [...] Creo fuera en el invierno de 1846 cuando vino al Circo el joven tenor Tamberlick; pero debutó sin ruido ni ovaciones, cantando *I Lombardi*, *La mutta di Portici* y *Attila* y sin que nadie se apercibiera de que sabía ya nuestra escena el que debía ser con el tiempo, por su voz maravillosa y por su inimitable sentimiento, el tenor más aplaudido en Madrid, después de Rubini⁵⁰.

Tras noches brillantes, el empresario decide dar por terminada su aventura teatral en la Navidad de 1847, liquidando la compañía; el Circo se convertiría poco después, en la sede de la Sociedad Lírico Española que logrará el éxito con la zarzuela grande

La Cruz abre sus puertas en abril de 1844, con una compañía dirigida por Juan Lombía, con Carnicer como director musical, y cantantes italianos que ha traído Basili de Italia, dada la competencia que supone Salamanca en el Circo⁵¹, pero el teatro quiebra, tras los dos primeros títulos. El 10 de diciembre la Cruz logra reabrirse logrando reabrirse de nuevo por todo lo alto, con Basili como director del teatro y su cuñado Salas como empresario, con la presentación en Madrid del tenor Napoleone Moriani⁵². A la representación de *Lucia di Lammermoor* asiste, incluso, la reina Isabel II.

El siguiente año lírico, 1845-46, continúan conviviendo dos compañías de ópera en la Cruz y el Circo, y la rivalidad entre ambas anima la vida teatral madrileña, permitiendo que esta campaña lírica presente una inusitada brillantez, ofreciendo un número jamás antes conocido de títulos, interpretados con gran calidad. El Circo continúa presentando repertorio italiano, mientras que la Cruz, inmerso en el pleito en torno a la dirección de Carnicer, interpreta algunos títulos de auto-

⁴⁸ Martínez Olmedilla recuerda que “Salamanca obsequiaba a sus abonados enviando a los palcos sorbetes y dulces mientras los ocupantes de las demás localidades podían tomar en la cantina lo que quisieran, sin desembolsar un céntimo”. Augusto Martínez Olmedilla: *Los teatros de Madrid*. Madrid, Impr. J. Ruiz Alonso, 1948, p. 35.

⁴⁹ Tomo II, 2, 7-IV-1846, p. 32. Cit. en Cortizo: “Las zarzuelas parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica”. *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*. Javier Martínez (ed.). Madrid, Eds. Clásicas, 2012, pp. 113-126.

⁵⁰ Fernando Fdz. de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo II, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 139.

⁵¹ Vid. E. Casares: *La Ópera en España...*, pp. 138 y ss.

⁵² Carnicer, despojado de su puesto de director musical, entabla un pleito con ambos desde ese año 1844, que relata Barbieri, y reconstruye con detalle Octavio Lafourcade: *Ramón Carnicer en Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, 2004, pp. 701 y ss.

res españoles, como estudia Casares, *Luisa della Vallière* de Genovés y *El diablo predicador* de Basili, con texto de Ventura de la Vega⁵³, siendo esta última, cuya partitura desconocemos, el mayor éxito lírico de la carrera del compositor italiano asentado en Madrid.

En los meses de mayo y junio de 1846 varios cantantes españoles –entre ellos las hermanas Villó–, que habían sido víctimas de Scarlatti de Aldama y su Academia Real de Música⁵⁴, se establecen en el Teatro de Buenavista, en la calle de la Luna, para representar óperas italianas traducidas al castellano, entre ellas *Norma* de Bellini, obteniendo gran éxito de público.

El año lírico 1846-47 “comenzó con una gran crisis en el teatro de la Cruz que cerró durante un año para dedicarse al teatro hablado. [...] recuperó su actividad lírica el 4 de abril de 1847 con la representación de *Ernani* de Verdi”⁵⁵.

2. Tras la fórmula de éxito (1846-47): las zarzuelas andaluzas y las zarzuelas parodia

Basili y Salas habían tratado de mantener una compañía lírica en la Cruz, aprovechando el primero, además, para ir estrenando algunos títulos –*El contrabandista* (1841) o *El diablo predicador* (1846)– que consiguieran iniciar un posible género lírico español.

Entre 1846 y 1847 se cultivan en Madrid dos subgéneros líricos menores, la zarzuela andaluza y la zarzuela parodia, que tratan de conseguir el favor del público, iniciar un camino lírico en español y, además, hacer negocio.

En la función de Nochebuena de 1846, se estrena en el Teatro de la Cruz *La venganza de Alifonso*, obra que inaugura el género de zarzuela-parodia, mientras que en el del Circo, se pone por primera vez en escena la zarzuela original de José Olona, *Un alijo en Sevilla*, título que inaugura el género de las zarzuelas andaluzas. La obra, que emplea la canción de Salas *Los toros del Puerto*, cuenta con música compuesta para ella por el joven compositor navarro Joaquín Gaztambide, constituyendo ésta su presentación en la arena lírica. La obra no pretende sino divertir en la función navideña, presentando a Isidora Máiquez como una graciosa andaluza, a Salas y Tamberlick como contrabandistas, y presentar a Guy Stephan bailando el *Jaleo de Jerez*⁵⁶. La dirección escénica de la

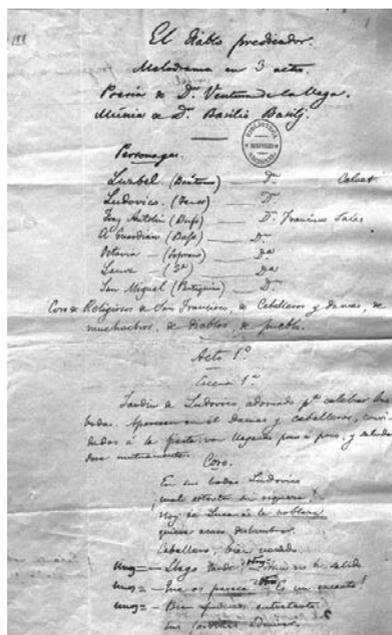


Imagen 8. Página inicial del borrador manuscrito autógrafa de Ventura de la Vega para *El diablo predicador*.

⁵³ Sobre la obra de Basili y Vega, *vid.* Casares: *La Ópera en España...*, pp. 149 y ss.

⁵⁴ La Academia de Scarlatti de Aldama ha sido estudiada en nuestro trabajo “La ópera romántica en España hasta la apertura del Teatro Real (1800-1850)”, *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. II., Casares y Torrente (eds.). Madrid: ICCMU, 2002, pp. 7-62. También ha tratado con posterioridad este tema, Casares: *La Ópera en España...*, pp. 125-126.

⁵⁵ Casares: *La Ópera en España...*, p. 154.

⁵⁶ Sobre el baile y sobre todo el ballet en esta época, remitimos a la monografía de Laura Hormigón: *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid, Publicaciones de ADE, 2017.



Imagen 9. Dardalla, en la esquina derecha inferior del telón de boca del teatro de la Comedia de Madrid, pintado por José Vallejo en 1875, que se quemó en el incendio del coliseo en abril de 1915.

obra corre a cargo del veterano José Olona⁵⁷. Según relata *La Luneta*, los Reyes honraron la función con su asistencia.

Tras este título, nuevas zarzuelas andaluzas llegan en marzo de 1847, con el actor José M^a Dardalla, junto a Pardo, Guerrero y Vico, cómicos que representaban andaluzadas cómicas y se instalan en el Instituto con su habitual repertorio, integrado por las zarzuelas de Francisco Sánchez del Arco y Soriano Fuertes, y piezas teatrales de José Sanz Pérez y José Sánchez Albarrán⁵⁸. Nada más ser contratado, Dardalla, acompañado por el resto de la compañía del Instituto, ofrece la pieza andaluza de Bretón de los Herreros *La flor de la canela* en el T. del Circo, con objeto de que asistiera la reina. Ya desde 1842 en el teatro del Instituto encontramos compañías de cantantes españoles, que interpretan, también con éxito, ópera italiana traducida al castellano, introduciéndose, además, canciones nacionales, configurando ya el germen de lo que posteriormente será la parodia⁵⁹.

El 19 de mayo de 1847 se pone en escena en el Teatro del Instituto la zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachil!*, que se había estrenado el 2 de septiembre de 1845 en el Teatro Balón de Cádiz. El libreto en verso es de

Francisco Sánchez del Arco y la música, de Mariano Soriano Fuertes.

Cuatro días más tarde, el 23 de mayo se desarrolla el beneficio de Dardalla repitiendo la zarzuela *¡Es la Chachil!* y dos piezas más de declamado; y, a finales de mes, se lleva a cabo el beneficio de la primera actriz, Carmen Fenoquio, en el que además de presentar la comedia de Rodríguez Rubí *Toros y cañas*, y el sainete de José Sanz Pérez *Too es jasta que me enfae*, tres parejas de negros con acompañamiento de canto propio de su país, bailaron el tango americano *El sapi tu sé*, cantado por Pardo y Guerrero. La prensa, aunque reclama al Instituto moderación en la programación del repertorio andaluz, solicita que no cierre sus puertas en los meses de verano, ya que el público, “que favorece con su presencia este elegante teatro”, acudiría, sin duda, a presenciar “funciones variadas”⁶⁰. Estas advertencias son tenidas en cuenta por Dardalla, que comienza a presentar comedias vodevilesas, traducidas del francés por Juan del Peral, José de Olona o Francisco González, mezcladas con nuevas piezas andaluzas de Bedoya y Asquerino.

El 17 de septiembre de 1847, Juan Lombía, director de la compañía del Instituto, que había confiado el teatro en los últimos meses a Dardalla, envía una carta a Ventura de la Vega –ya Comi-

⁵⁷ “Crónica de bastidores”, *La Luneta*, Madrid, Año I, nº 8, 24-XII-1846, p. 32.

⁵⁸ “Crónica de Provincias”, *La Luneta*, Madrid, Año II, nº 30, 11-III-1847, p. 120.

⁵⁹ “Instituto. Habiendo llegado a esta corte la primera tiple María Soriano y el primer tenor Joaquín Montañés, se ejecutará hoy a las siete y media de la noche la ópera bufa en 2 actos y en español titulada *El barbero de Sevilla*, en la que la Soriano y Sanz cantarán la graciosa escena titulada *El churrú*”. *Diario de Madrid*, 3-XII-1846.

⁶⁰ M. M. del C.: “Crítica Teatral. Teatro del Instituto”, *La Luneta*, año II, nº 41, 30-V-1847, p. 33.

sario Regio recién nombrado por Escosura, con la función de redactar el futuro Decreto Orgánico de Teatros– en la que reniega de que las obras triunfen incluyendo canciones andaluzas y “otras fechorías de este jaez, que ahora mismo repiten como pueden en Madrid, reduciendo el Teatro del Instituto a teatro andaluz del peor género, e introduciendo por protagonistas siempre truhanes, toreros, gente de baja ralea y remedando hasta la plaza de toros en la escena”⁶¹.

Todavía el 30 de noviembre del mismo año 1847 se representó en el Instituto, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza en un acto y en verso⁶², con letra y música de los mismos autores, Sánchez del Arco y Soriano Fuertes⁶³, a beneficio de Joaquina Molitz.

Mientras el Instituto se mantenía con las andaluzadas de Dardalla, en el Teatro del Cruz, el actor Rafael Azcona ensaya una nueva fórmula lírica, la zarzuela-parodia, forma efímera que se desarrolla entre los años 1846-48 con importante éxito de público. Se trata de emplear música de óperas italianas que han alcanzado fortuna e incluirla en libretos sainetescos con textos en castellano que, aunque parten de la trama dramática de la obra que parodian, generan un producto escénico espurio y surreal, que se sirve del “furor filarmónico” por la ópera italiana que había sufrido en las primeras décadas del siglo XIX el público madrileño.

Tres son las obras que aprovechan el éxito de esta sencilla fórmula paródica en la Cruz, *La venganza de Alifonso*, estrenada en la Nochebuena del 24 de diciembre de 1846 sobre *Lucrezia Borgia* de Donizetti; *El sacristán de San Lorenzo*, estrenada en el mismo teatro, como zarzuela en tres actos sobre *Lucia di Lammermoor* durante el Carnaval del año 1847 –el 14 de febrero–, que consigue gran éxito interpretada por Caltañazor que imita de forma paródica al tenor Moriani que triunfaba en el Circo⁶⁴; y *El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto estrenada el 15 de diciembre de 1847, a beneficio de Josefa Noriega, sobre música de *La straniera* de Bellini, incluyendo también la cavatina “Nel furor della tempesta” de *Il pirata* del mismo autor, y un coro de *Belisario*, de Donizetti⁶⁵.

Aunque la empresa pronto pasa de moda y es atacada por parte de la prensa, la aventura de Azcona contribuyó a normalizar el empleo del castellano en obras líricas, como expresa *El Tiempo* cuando afirma que:

Nuestro idioma se presta dócil y blandamente a las condiciones filarmónicas si se acierta a manejarlo con el tino y la inteligencia que el Sr. Azcona lo ha hecho. Nosotros le invitamos a seguir cultivando este género de composiciones que consiguiendo por de pronto divertir al público y sostener a una empresa, pueden ser el germen para encontrarnos formada, cuando menos lo pensemos, la ópera cómica española y hacer así un espectáculo que no poseemos y que podemos y debemos poseer, porque es de los más agradables y abrir un nuevo mercado a nuestros poetas y compositores⁶⁶.

⁶¹ Francisco Asenjo Barbieri: *Legado Barbieri*, Mss. 14.002. Biblioteca Nacional de España.

⁶² “Aceradísima sátira contra el italianismo musical y saturada de andalucismo, como sabemos por el libreto a falta de la música”. José Subirá: *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1945, p. 178.

⁶³ Para seguir en detalle la historia del teatro del Instituto, véase nuestro artículo: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 41-72.

⁶⁴ Sobre las zarzuelas parodias, *vid.* Cortizo: “Las zarzuelas parodia de Agustín Azcona: una parodia literario-musical en el origen de la zarzuela española decimonónica”. *Mundus vult decipi: estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literatura*. Javier Martínez (ed.). Madrid, Eds. Clásicas, 2012, pp. 113-126.

⁶⁵ Sobre las zarzuelas parodias, véase también: “Las zarzuelas-parodia de Agustín Azcona: una nueva confrontación del belcanto italiano con el casticismo sainetesco”. *Stadium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, nº. 32, Ejemplar dedicado a: Homenaje a Don Raúl Arias del Valle, Archivero de la Catedral de Oviedo, 2004, pp. 335-366.

⁶⁶ G. Tejado: “Revista de Teatros”, *El Tiempo*, 6-III-1847, p. 1.

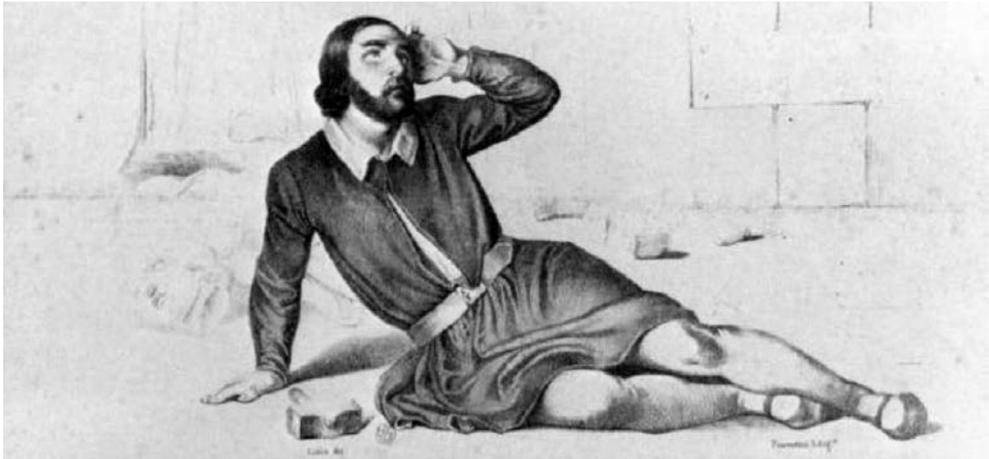


Imagen 10. Napoleone Moriani como Rolla en la ópera *Luigi Rolla e Michelangelo* (1841) de Ricci.

En este contexto, el 11 de marzo de 1847, tras el estreno de *La pradera del Canal* de Azcona, formó Francisco Salas en el teatro de la Cruz una pequeña compañía de ópera italiana, contando con cantantes como Cristina Villó, Corina di Franco y Manuel Carrión, Joaquín Becerra o el mismo Salas, dirigida por Basili⁶⁷. El relato que hace Barbieri de algunos avatares sufridos por dicha compañía, revela la cercanía del repertorio de canción española y de ópera italiana, hecho fundamental para entender en su justo término el éxito de las zarzuelas parodia, fórmula que, sin embargo, comenzaba ya a hastiar al público:

Se hicieron algunas óperas –comenta Barbieri– y entre ellas se estrenó la *Leonora* de Mercadante (en italiano), que le valió un legítimo triunfo a Salas [...]. Dispuso Salas que en una de las funciones se cantaría la cavatina *Casta Diva* por la Villó y coros con decoración y trajes, y al mismo tiempo Salas saldría vestido de majo a cantar los polos combinados con esta cavatina que compuso Basili para la comedia-zarzuela: *El novio y el concierto* (1839), y en la cual esta pieza había hecho furor. Los resultados de esta intentona fueron sonados, pues el público que había oído el coro, recitado y primera parte del *andante* que acababa de decir la Villó, bastante bien, apenas se presentó Salas con su sombrero calañés entre los druidas y empezó a decir: *yo no temo a la ronda de capas...* cuando el público, que hasta entonces estaba entusiasmado, prorrumpió en un *¡fuera!* de indignación al ver profanada tan sublime música. Salas se retiró adentro, continuó la cavatina sola entre muchos aplausos y cuando concluyó, todo el público, que apreciaba mucho a Salas, mandó salir a éste a cantar solo los polos que antes acababa de rechazar en compañía y concluidos le aplaudieron mucho⁶⁸.

El 1 de septiembre de 1847, Manuel Carrión y Cristina Villó remiten una petición al Ministerio de la Gobernación del Reino, quejándose porque en el Decreto de teatros aprobado en agosto, al que nos referiremos en el epígrafe siguiente, se prima la declamación, y la ópera española se rele-

⁶⁷ *El Español*, 30-III-1847, p. 4.

⁶⁸ E. Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 2.Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 19 y ss.

ga a un teatro de segundo orden. En su memorándum solicitan un teatro de primer orden para la ópera española, que se le dote convenientemente y que se conceda una pensión proporcionada a sus años de servicio a los cantantes que trabajen en él⁶⁹.

3. De la Memoria (1842) de Lombía al Reglamento de organización del teatro nacional (1847) de Benavides

Juan Lombía, actor muy comprometido con el mundo teatral, había redactado ya en 1842 una *Memoria* que presentó al Gobierno en 1845 para que se articulase una ley de teatros, en la que planteaba “la construcción de un primer teatro, llamado Español o Nacional, consagrado a los más elevados y nobles géneros, ya de verso, ya líricos, sin excluir la representación de obras extranjeras de mérito especialmente reconocido”⁷⁰.

Dicha memoria, hecha pública en 1845, el año en que ingresa como profesor de Declamación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina, en sustitución de José García Luna, titulada *El teatro. Origen, índole y circunstancias de esta institución en las sociedades cultas*, fue publicado por el mismo Lombía en Madrid, en el año de 1845, y presenta importantes coincidencias con el proyecto de decreto de 1847 de Benavides.

En lo que se refiere a los espectáculos líricos, Lombía lamenta que España carezca de ópera española, pues, aunque tenemos estupendos maestros, carecemos de ópera española y para establecerla, necesitamos un repertorio; “sólo haciendo nacional la ópera es como será laudable establecerla en España”⁷¹, pues “componer para poemas españoles partituras escritas únicamente bajo la influencia de la música italiana, no daría a nuestras óperas aquel carácter original que necesitan para no degenerar en simples remedos”⁷².

En su opinión, carecemos de partituras de ópera verdaderamente española, “escrita para libros o poemas compuestos en castellano”⁷³. Y, gracias a “nuestras canciones y bailes nacionales, no carecemos de una música que es exclusivamente nuestra y de la cual los más afamados compositores extranjeros han sacado gran partido, según reparan nuestros profesores en algunas piezas de las óperas italianas”⁷⁴.

En cuanto a la organización de los teatros y los géneros que deben abordar cada uno de ellos, el teatro italiano en Madrid tiene que tener “la obligación de dar dos óperas nuevas españolas y originales”⁷⁵, idea que recoge el futuro proyecto de Benavides en el Teatro de la Ópera y Bailes escénicos (Tabla 5). Estas dos óperas nuevas deben de tener las dimensiones adecuadas para llenar con cada una de ellas una función, “o bien dedicar una función a una de esas óperas, y la otra “con dos o tres óperas cortas o zarzuelas también nuevas y españolas”⁷⁶. Lombía, que siempre tiene como

⁶⁹ Diversiones Públicas, Sección Consejos, legajo 11416/1, carpeta nº 89.

⁷⁰ Cit. en J. Aguilera Sastre: “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época”. *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas* (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999). Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), 2000, p. 133.

⁷¹ Juan Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias de esta institución en las sociedades cultas*. Madrid, Imp. de Sanchiz, 1845, p. 119.

⁷² *Ibid.*, p. 118.

⁷³ J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 117.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁵ J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 120.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 169.

referente de autoridad la realidad teatral de París, habla también en su texto de la ópera cómica, espectáculo que entre nosotros debería llamarse zarzuela, y representarse en el teatro de la ópera italiana⁷⁷. En el proyecto de Benavides de 1847, aparece la ópera cómica española, pero alojada en el 2º Teatro de declamación de Madrid (véase Tabla 5).

El 30 de agosto del año 1847, el moderado Antonio Benavides, entonces ministro de la Gobernación, publica en la *Gaceta de Madrid* un proyecto de Decreto de teatros⁷⁸. El prefacio que precede a dicho proyecto, presenta un claro tono ilustrado –propio de los reformadores teatrales del romanticismo español⁷⁹–, repitiendo ideas bien conocidas –el teatro como escuela de costumbres, capaz de *prodesse et delectare* a la vez, reflejo de la civilización de los pueblos, etc.–, expresa, además, el interés por recuperar el control de los espectáculos teatrales que hasta ese momento estaban en manos municipales. Benavides viene así a convertir la cuestión teatral en asunto de estado, y la aspiración a crear un «teatro nacional» no era sino una más de las expresiones comprometidas con la idea política de una cultura nacional⁸⁰.

Aunque el decreto tendrá implantación en todo el estado, en relación a la Capital del Reino, plantea la existencia de cuatro teatros estatales, y el repertorio que debe de cultivar cada uno de ellos:

Como se puede comprobar en la Tabla 5, tres de los cuatro teatros, se dedicarían al teatro declamado, incluyendo, además, el tercero de ellos, espectáculos de variedades, acogiendo atraccio-

1º. TEATRO DE DECLAMACIÓN O TEATRO REAL ESPAÑOL			
Comedia áurea (de enredo y de capa y espada) Comedia de costumbre Comedia de carácter	Drama	Tragedia clásica Tragedia contemporánea	
2º. TEATRO DE DECLAMACIÓN			
Comedias de figurón y de gracioso Comedias de magia	Dramas de aparato	Melodrama	Ópera cómica española
3º. TEATRO DE DECLAMACIÓN O TEATRO DE VARIEDADES (representaciones y otras clases de espectáculos)			
Comedias de magia, no de gran aparato	Juguetes cómicos Sainetes Piezas ligeras en un acto Farsas escénicas	Pantomimas Juegos de física y de manos Ejercicios gimnásticos Volatines Figuras de movimiento, "y demás espectáculos que con estos tengan analogía" ⁸³	
4º. TEATRO DE LA ÓPERA Y BAILES ESCÉNICOS			
Tiene la obligación de "dar al menos tres óperas nuevas en cada año cómico" ⁸² . "Cuidará la empresa que "el aparato escénico, los coros, las decoraciones y los trajes correspondan por su brillantez a la visualidad y magnificencia del espectáculo" ⁸³ .			

Tabla 5. Teatros públicos de Madrid, *Proyecto de Decreto de teatros* (30-08-1847).

⁷⁷ J. Lombía: *El teatro. Origen, índole y circunstancias...*, p. 220.

⁷⁸ *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-9-1847, pp. 1-2.

⁷⁹ J. Aguilera Sastre: "Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época"..., p. 131.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁸¹ *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 70, p. 2.

⁸² *Ibid.*, Título IV, art. 75, p. 2.

⁸³ *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 77, p. 2.

nes casi circenses; y sólo el cuarto se dedicaría a la ópera –parece que “italiana”⁸⁴– y al baile. Además, el segundo teatro de declamación incluiría, junto a otras piezas dramáticas, “ópera cómica española”, término que evidentemente Benavides traduce directamente del vecino género de la *opéra comique*.

No es casual que utilice este término en el año 1847, cuando los ejemplos más próximos de éxito del género lírico nacional son las “zarzuelas parodia” del teatro de la Cruz; y las zarzuelas andaluzas que la compañía de Dardalla representaba en el pequeño teatro del Instituto, como ya hemos comentado.

Según analizamos en un trabajo previo, ya en octubre de 1847, los diarios –*El Clamor Público*, *El Eco del Comercio*, *El Espectador*, *El Faro*, *El Español*, etc.– inician una campaña con la publicación de diversos artículos en defensa del establecimiento de la ópera nacional, criticando la ordenación de los géneros teatrales que propone el decreto de Benavides, por el escaso espacio dedicado a la ópera española, añadiendo unas ideas que lamentablemente en nuestro país siguen vigentes aún hoy en el siglo XXI, al considerar los gobernantes españoles la música “como cosa de lujo y de mero pasatiempo”, mientras que “para otras naciones es cuestión de decoro nacional y de buen gobierno”⁸⁵.

Como relatamos hace ya años, en nuestra tesis doctoral⁸⁶, la inestabilidad política lleva a Benavides a salir del gobierno en agosto de 1847, no pudiendo llevar a la práctica el Real decreto. Para sustituirle entró en el ejecutivo el autor teatral Patricio de la Escosura –ministro de la Gobernación entre agosto y octubre de 1847–, quien desde la revista *El Entreacto* había desarrollado una amplia campaña a favor del “teatro nacional” desde 1839, junto a Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura de la Vega y José Zorrilla. Nombró Escosura a Ventura de la Vega como Comisario Regio que debía proponer las modificaciones que juzgase convenientes al decreto del 30 de agosto de 1847. Cuando Ventura se decidió finalmente a presentar el resultado de su estudio, cambió de nuevo el gobierno, entrando a sustituir a Escosura el Conde de San Luis en octubre de 1847. El ministro nombró una Junta⁸⁷ de la que formaban parte, entre otros, el propio Escosura, y algunos hombres del teatro musical coetáneo, como Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas o el mismo Juan Lombía. La prensa resume los acontecimientos de la forma siguiente:

El Sr. Benavides tuvo el laudable deseo de reformar la industria teatral; mas por una fatalidad de las que son tan comunes en este país, dio un decreto [1847] en que se advierte a primera vista la precipitación con que se meditó tan complicada materia. Aquel decreto está vigente, y sin embargo es irrealizable en muchas de sus disposiciones. Al suceder al Sr. Benavides el señor Escosura, nombró comisario Regio a don Ventura de la Vega, y según tenemos entendido, habiéndole hecho éste presente lo indispensable que era susti-

⁸⁴ De hecho, el proyecto indica que, “en igualdad de circunstancias, los cantantes españoles serán preferidos a los italianos en el teatro de la ópera”. *Gaceta de Madrid*, jueves, 9-IX-1847, Título IV, art. 76, p. 2.

⁸⁵ *Gaceta de Madrid*, 23-VI-1830. Cit. en Cortizo: “El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 41-72.

⁸⁶ Cortizo: *La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX (1830-1856)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 149 y ss. <<https://eprints.ucm.es/25421/1/T18596.pdf>>.

⁸⁷ La junta consultiva completa está integrada por: Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Juan Nicasio Gallego, Manuel Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, José Zorrilla, Andrés Borrego, Fernando Corradi, Buenaventura Carlos Aribau, Agustín Azcona, Antonio de Guzmán, José García Luna, Julián Romea, Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas, Ventura de la Vega, Carlos Latorre, Salvador Valdés, y Juan Lombía.

tuir el decreto con un reglamento más meditado, quedó encargado por el ministro de proponer todo lo que creyese conveniente al bien del teatro.

El Sr. Vega emprendió sus trabajos, y como prudente y entendido, consultó con personas inteligentes y ejercitadas en Madrid y en las provincias. Según hemos oído, la obra se cimentó sobre bases muy acertadas. Sucedió al Sr. Escosura el Sr. Sartorius en el ministerio de la Gobernación, y seguro del acierto del comisario Regio, le animó a que concluyera sus trabajos, deseo, al parecer, de dar cima a una determinación que ya se hacía perentoria, y para que todo estuviese en armonía con las nuevas disposiciones próximas a adoptarse, impidió al ayuntamiento de Madrid que subastase sus teatros hasta que el gobierno fijase el número y modo de existir de todos en la capital y en el Reino⁸⁸.

4. Basili, Eslava y Martín reunidos en favor de la ópera nacional: del "Porvenir artístico" a la "España Musical".

Con el panorama que hemos presentado en los epígrafes previos, y promulgado el proyecto de Decreto de teatros que hemos comentado, en septiembre de 1847 encontramos una nueva sociedad de profesores músicos, en la que Basilio Basili, maestro ya curtido en el campo teatral madrileño, presenta un "Proyecto de organización del teatro de ópera española" al Ministerio de la Gobernación del Reino, en nombre de una sociedad denominada el "Porvenir artístico"⁸⁹ [Apéndice. Texto 1.1]. Además de este documento, en el mismo expediente, se remite una solicitud de arriendo por seis años del teatro de la Cruz de Madrid, para crear un espectáculo lírico nacional [Apéndice. Texto 1.2].

Mientras que el proyecto de reglamento de teatros está firmado solamente por Basili, en nombre de la sociedad de artistas del "Porvenir artístico", la solicitud de arriendo está rubricada por tres músicos: el mismo Basili, Hilarión Eslava y Mariano Martín. Eslava, compositor de la misma generación que Basili –ambos nacidos en 1807–, suma el haber escrito y estrenado ya en el ámbito andaluz tres óperas italianas –*Il solitario del Monte Selvaggio* (Cádiz, 1841), *Las treguas de Tolemaida* (Cádiz, 1842) y *Pietro il Crudele* (Sevilla, 1843)⁹⁰–. Tras el fallecimiento de Mariano Rodríguez de Ledesma en marzo de 1847, Eslava consigue superar la oposición por unanimidad para convertirse en Primer Maestro de la Capilla Real, estableciéndose en Madrid. Sin duda, esto le lleva a buscar posibles aliados para poder estrenar sus óperas en la capital del reino, donde coincide con Basili. El tercer nombre, Mariano Martín Salazar⁹¹, es un músico formado en el Conservatorio, que es segundo

⁸⁸ "Teatros". *El Clamor público*, 25-V-1847, p. 4.

⁸⁹ En cuanto a la dicha sociedad "Porvenir artístico" nada aparece en prensa ni en la bibliografía coetánea. Sólo hemos encontrado diversos anuncios en diciembre de ese año 1847, sobre un Instituto denominado "El Porvenir", ateneo progresista, donde se impartirán clases de diversas materias, entre las que figuran las Bellas artes –materia que será impartida por el pintor Genaro Villamil–, Literatura, a cargo de Miguel Agustín Príncipe, y clase de "música en general", en manos de Basilio Basili. Véanse: "Gacetilla de la Corte", *El Heraldo*, 4-XII-1847, p. 4; "Variedades". *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3; "Gacetilla de la Corte", de *El Español*, *Diario de las doctrinas y de los intereses sociales*, 8-XII-1847, p. 4; y "Miscelánea", *El Eco del comercio*, 8-XII-1847, p. 4. En el Texto 3 del Apéndice, se recoge uno de estos anuncios.

⁹⁰ Sobre la producción lírica de Eslava, véanse: Cortizo: "La ópera romántica española hasta la apertura del Teatro Real"..., pp. 33 y ss.; y Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, pp. 233 y ss.

⁹¹ Martín Salazar tendrá después, además, un almacén de música en Madrid que edita, con otros impresores reunidos en la Unión Artístico Musical, la *Lira Sacro Hispana*, colección llevada a cabo por Eslava, entre 1852 y 1860, y es pionero en la década de los cincuenta, en la edición de zarzuela para voz y piano, editando *Gloria y peluca*, *Jugar con fuego* y *Tramoya* de Barbieri, con quien le unía una especial amistad desde su época como condiscípulos en el Conservatorio matritense. A este respecto, vid.: José Carlos Gosálvez Lara: *La Edición musical en España hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995. Y del mismo autor, "Barbieri y los editores musicales". *Anuario Musical*, vol. 50 (1995), pp. 235-244.

maestro de la Real Capilla, con Eslava, y que ha sido muchos años compositor y maestro director de música en espectáculos teatrales, bien como colaborador de Basili en el teatro de la Cruz, bien en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, donde ocupa, incluso, diversos cargos como presidente y vicepresidente de diversas secciones de la sociedad.

Por tanto, Basilio Basili, que sin duda era el que tenía una mayor experiencia como empresario y director artístico de la compañía lírica del teatro de la Cruz desde 1840, suma fuerzas con Martín y Eslava. El primero ha sido uno de sus colaboradores durante todos estos años; como discípulo del Conservatorio, mantiene buena relación con Carnicer y con Barbieri, condiscípulo y amigo, y ha demostrado a Basili su oficio en el teatro de la Cruz y el Liceo. El segundo, Eslava, es una notabilidad musical que, ha estrenado tres óperas en Cádiz y Sevilla, que están siendo presentadas en Madrid –*Il solitario* se interpreta el 7 de diciembre de 1841 en el T. de la Cruz, intercalándose en su interpretación del 29 de diciembre, algunos fragmentos de *Las treguas de Tolemaida*, ópera que finalmente es presentada en Madrid en agosto de 1844, en el teatro del Circo–. En 1847, ya establecido en Madrid, como hemos comentado, desea seguir cultivando la senda lírica, y su implicación es tal que, como se indica al final de dicha solicitud de arriendo del teatro de la Cruz [Apéndice. Texto 1.2], el 19 de septiembre de ese año, había presentado otra solicitud “con el mismo objeto don Hilarión Eslava al que recomienda Su Majestad al Ministro de la Gobernación en el despacho de 22 de septiembre”⁹².

En el primer documento –el “Proyecto de organización del teatro de ópera española” [Apéndice. Texto 1.1]–, Basili, tras exponer un análisis bastante pesimista del estado del arte, donde “los teatros pertenecen a unos especuladores que, alquilándolos a los propietarios, los explotan en favor de sus intereses, comprando los servicios de los artistas, que juzgan más a propósito para atraer las concurrencias del público”, concluye que los artistas necesitan para poder desarrollar su actividad y ofrecer frutos abundantes, “libertad de acción”, imposible “mientras estén circunscritos a la clase de mercenarios”. Defiende, para ello Basili, la posibilidad de organizar compañías a partido, en las que todos los miembros puedan ver recompensados sus esfuerzos en función de los resultados de la empresa, modelo que será el que adopte posteriormente la sociedad “Lírico española” que consiga el éxito de la zarzuela grande en el teatro del Circo.

La empresa es ambiciosa, pues Basili propone un sistema de control de todos los teatros de España, pero ante la dificultad de ponerlo en marcha, propone empezar tan sólo con Madrid, y para ello, aconseja

formar su base en la Corte con sólo tres teatros dedicados a los diferentes ramos de espectáculo por ahora necesarios: a saber, uno para ópera nacional y extranjera o baile; uno para la declamación, o sea Teatro Real; y otro para verso de otro género como Dramas de espectáculo y Ópera Cómica española si fuese necesario. [...]

la Sociedad se obliga a tener abiertos en la Corte desde el primero del mes de septiembre hasta último de junio los tres teatros; a instituir un Banco que con sus especulaciones de todo género, útiles a los artistas, pongan primero al abrigo de toda pérdida posible la parte eventual de la especulación teatral, aumentando los intereses de los artistas socios, proporcione a los mismos una subsistencia segura y cómoda en la vejez por medio de una Caja de Ahorros, de Seguros de vida, cuyas ventajas serán para la misma Sociedad artística y sirva de depósito general de los intereses de los mismos [Apéndice. Texto 1.1].

⁹² A esto se añade: “Visto por atrasado 19 de diciembre de 1850. El director”. Véase el párrafo final del Apéndice, documento 1.2.

Se plantea, además, un monopolio de la explotación teatral en España, bajo el mando de una única empresa que dependa del Ministerio y con la que tendrán que estar vinculados todos los actores para ser contratados.

Además de las cuestiones de gestión y contratación, la ordenación del espacio teatral español tendrá una importante vertiente pedagógica, añadiendo que

Tendrá además este Establecimiento un Museo de Pintura y Escultura, un Salón de Conciertos para los ramos de Música que no pertenezcan al teatro y el cargo de formar los artistas. La dificultad de mayor consideración es la necesidad de una educación música que esté en relación con los adelantos del arte. Que el Conservatorio de María Cristina no satisface esta necesidad no es necesario probarlo: el fundar un Instituto que abrace todos los ramos bajo la responsabilidad de la Sociedad artística, no puede menos de ser conveniente al país y al arte [Apéndice. Texto 1.1].

En la parte final de su exposición, Basili resume en ocho puntos su propuesta de explotación teatral, puntos que comentaremos.

Sobre la solicitud, se añade el 19 de diciembre de 1847 el informe valorativo del director del negociado del Ministerio de Gobernación que recibe este expediente y que se adjunta al mismo [Apéndice. Texto 1.4], para que sea resuelto por el Ministro. Según sus términos, el objetivo de la solicitud es

formar una Sociedad anónima, compuesta de artistas con el fin de explotar por su cuenta todas las empresas teatrales de España, empezando el ensayo por las de Madrid. Sus razones de conveniencia en que la apoyan, son las ventajas que de ella deben resultar al público y a los artistas que hoy están a merced de los empresarios. Al primero, porque trabajando los artistas por su cuenta y para sí están interesados en el buen éxito de su empresa y de consiguiente en el desempeño de sus deberes y en los progresos del arte; y a los segundos, porque se verán libres de las exigencias injustas y tiránicas de los empresarios. Con esta empresa asocian el progreso y mejora del arte, por medio de un instituto en que se refundirá el Conservatorio actual de Música y Declamación [Apéndice. Texto 1.4].

En cuanto a los ocho objetivos concretos que expone en la parte final del texto Basili, dicho funcionario afirma que, en conjunto, “su idea no es del todo desacertada, pero no todas las condiciones que para realizarla exigen, me parecen igualmente admisibles”, entrando a detallar los pros y los contras de cada uno de los puntos propuestos. En la tabla 3 incluimos a la izquierda, las propuestas de Basili, y en la derecha, la opinión que cada uno de ellos provocan en el funcionario, según se incluye en el expediente [Apéndice. Texto 1.4].

Además del Proyecto de organización del espacio teatral nacional, la sociedad “Porvenir artístico” adjunta una solicitud firmada por Basili, Eslava y Martín⁹³, para que se les conceda el Teatro de la Cruz por seis años, para explotar el espectáculo lírico nacional [Apéndice. Texto 1.2]. Según informa Casares, este texto estuvo a disposición pública en el almacén de música de Carrafa, para que lo firmara quien así lo deseara⁹⁴. En este breve texto, reconocen los compositores que

⁹³ *La Luneta* recoge la noticia, afirmando que “Varios maestros y profesores, entre ellos los profesores Espín, Basili y Gaztambide, han elevado una petición al gobierno en solicitud de que se dedique el Teatro de la Cruz para la ópera española”. 26-IX-1847, cit. por Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, p. 160.

⁹⁴ Casares: *La Ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II...*, p. 160.

Sociedades artísticas y empresas teatrales en el Madrid de los años cuarenta

PROPUESTA DE LOS ARTISTAS		VALORACIÓN DEL MINISTERIO
La cesión de los derechos en cuestión que tiene el Gobierno de V. M. sobre el terreno del ex Convento de los Basilios y de las Vallecas [teatro del Museo], por la suma que bajo apreciación de un perito que por la parte del Gobierno de V. M. y otro por parte de la Sociedad se nombre, eligiéndose por los mismos un tercero en caso de disparidad de juicio.	1ª	Puede concederse la 1ª, entendiéndose que la concesión será mala si no se llega a realizar el proyecto en un plazo de dos, tres o más años, según se estime conveniente.
Que, en pago, se le admita el sostener el Conservatorio de Música y Declamación que abraza los mismos ramos del que hoy existe, pudiendo practicar en él las reformas que se crean necesarias al buen éxito del establecimiento.	2ª	Podría admitirse igualmente, con alguna modificación, como sería la de satisfacer alguna parte en dinero.
Que no empiece a sufrir esta carga hasta que no actúe el nuevo teatro.	3ª	Es corriente, no obstante, la restricción puesta en la 1ª.
La autorización de comprar los teatros del Ayuntamiento de esta Corte, cuando lo crean oportuno, con la facultad de cerrarlos, destinarlos a otros objetos o venderlos siempre que suplan con otro u otros de igual o mayor valor y merezcan la preferencia por su elegancia, seguridad, capacidad y comodidades para el público.	4ª	No me parece admisible, porque sería otorgarles el monopolio de los teatros. En buena hora que tomen en arrendamiento los teatros del Ayuntamiento y que los tengan cerrados, si los sustituyen por otros mejores, pero la municipalidad debe conservar siempre la propiedad. También debe exceptuarse el Teatro Real [de Declamación, o sea, el del Príncipe], que ha de depender siempre del Gobierno.
Que se conceda a la Sociedad la preferencia en todas las contrataciones y condiciones a que estén sujetos los teatros.	5ª	No es admisible, porque haría imposible toda subasta con el derecho de tanteo que solicitan.
La autorización de fabricar teatros en todas las ciudades que crea oportuno y en la época que pueda convenir a la Sociedad o adquirir los ya existentes sean de Ayuntamientos o de Hospitales, bajo condiciones equitativas para ambas partes.	6ª	Está en el mismo caso que la 4ª.
Que al adquirir los teatros del Ayuntamiento se le concedan los derechos concedidos a los mismos.	7ª	No tiene objeto desechadas la 4ª y la 6ª.
La autorización para rifar todos los objetos de artes que crean convenientes y tengan relación íntima con la naturaleza de la Sociedad a saber, obras de literatura obras de música, de pintura y escultura.	8ª	Puede concederse, pidiendo permiso para cada caso especial.

Tabla 6. Ocho puntos que resumen la solicitud de Basili, y valoración de cada uno de ellos que figura en el informe del Ministerio de la Gobernación.

se comprometen en cumplir el decreto de este Ayuntamiento –se refiere al de 1847 que ya hemos comentado– respecto a dramas y comedias, presentando un literato conocido que dirigirá esta parte y desean que la cláusula que dice “Ópera española” se amplíe a toda clase de óperas españolas para dar más latitud a los cantores españoles.

Desean, por último, que no se les dé, y se les arriende, sea sin subasta, a un precio módico y sin gravámenes, que se les permita ponerse de acuerdo con el Gobierno de S. M. para tratar de las garantías de los recursos con que cuentan y de la protección que desean se les dispense [Texto 1.2. Apéndice].

El informe respecto a esta petición del director del correspondiente negociado del Ministerio [Apéndice. Texto 1.3] añade:

El segundo proyecto para establecer una ópera española me parece presenta más dificultades, no tanto por lo que piden como por la naturaleza del objeto, no estando todos los inteligentes acordes sobre la posibilidad de crear una música nacional. Como éste no es punto que yo entienda, debería someterse al examen de personas competentes, si bien el mismo autor desiste de él siempre que se realice el primer proyecto.

Esta petición lleva adjunta un Reglamento de funcionamiento, en dieciocho artículos, que “tiene relación con el proyecto de Ópera Española, formado por una Sociedad de Compositores de música y firmado por D. Hilarión Eslava, Don Mariano Martín y D. Basilio Basili”. Por tanto, debe ser tenida en cuenta sólo si no se aprueba el “proyecto artístico teatral que se indica en la exposición dirigida a S. M. por D. Basilio Basili, en nombre de una Sociedad de Artistas” [Apéndice. Texto 1.2].

Los artículos de dicho proyecto de reglamento defienden la implantación de un monopolio en manos de la Sociedad de Maestros que eleva la solicitud, de la que dependerá el teatro [de la Cruz] dedicado a la ópera italiana y española (Art. 2º). Para mantener dicha sociedad, “el Gobierno concederá una subvención de 400.000 reales anuales por seis años a la susodicha Sociedad de Maestros con la intervención del Comisario Regio nombrado para el Teatro Real de Declamación” (Art. 3º); dicha subvención podrá ser suspendida por el Comisario por desaprobación (Art. 5º).

El teatro [de la Cruz] –que es el que solicitan–, “estará a cargo de la misma Sociedad y sólo nombrará el Gobierno un Maestro Compositor y un censor que sirva de consultor al Comisario Regio para aprobar o desaprobar la marcha de la empresa” (Art. 4º).

La empresa, o sea la Sociedad de Maestros,

se obligarán a tener durante los seis años para los cuales toman la empresa de ópera italiana y española, en su compañía tres partes principales italianas, de los llamados de *cartello* que puedan satisfacer al público, a saber: *prima donna*, primer tenor y primer barítono. Y en ópera española, las cinco partes de cantantes de primer orden españoles si los hay, capaces de satisfacer al público o, si no, extranjeros que canten en español, pero capaces de sostener el honor del teatro español y de ejecutar a satisfacción de los autores, las óperas que éstos presentan (Art. 6).

También contará con un coro y una orquesta de mérito, integrada por profesores españoles (Art. 7º).

En cuanto al repertorio, se preferirán “las obras originales que los autores presenten a las traducciones” (Art. 9º), teniendo preferencia las obras de los maestros componentes de la sociedad (Art. 11), y, para ser admitidas, deberán ser examinadas por dicha sociedad (Art. 10º). Todas estas decisiones deberán ser confirmadas por el censor (Art. 12º), que también decidirá si una ópera está suficientemente ensayada para presentarse al público (Art. 13º).

El articulado presenta también una intención pedagógica, en el artículo 17º, referido a la relación de la Sociedad con el Conservatorio:

Siendo necesario que el Conservatorio de María Cristina suministre los elementos artísticos y necesarios para el fomento y prosperidad del arte músico en España y siendo notorio que en 14 años de existencia no ha dado ningún resultado, contando ahora que menos, 200.000 reales anuales, será atribución del Censor dirigir la enseñanza del establecimiento y en unión de la Sociedad de Maestros interesados en obtener de este establecimiento los elementos que necesitan para la prosperidad del teatro lírico español, propondrá al Gobierno después de los exámenes necesarios, las reformas que sean convenientes e indispensables (Art. 17º).

Lamentablemente, el Ministerio negó la posibilidad de arriendo de la Cruz, y, por supuesto, desestimó el proyecto de reforma de teatros, pues ya estaban sus expertos –Ventura de la Vega y la junta consultiva de teatros– trabajando en un nuevo decreto que se acabará materializando en 1849.

Mientras dos solicitudes están todavía pendientes de informe, el 17 de diciembre del mismo año, 1847, Basili, Eslava y Martín, acompañados de otros destacados personajes del contexto lírico coetáneo, como Francisco Salas, Baltasar Saldoni, Joaquín Espín y Guillén, y los dos jóvenes Francisco Asenjo Barbieri y Joaquín Gaztambide, remiten un nuevo texto a la reina [Apéndice. Texto 1.4]. Tras haber sido solicitado su consejo respecto al futuro Decreto de teatros por el Comisario Regio, Ventura de la Vega, lamentan que dicho reglamento no haga mención de la ópera española,

espectáculo ya necesario en todos los países civilizados y necesario además al Estado, pues, sin embargo, de perjudicar a una clase numerosa poniéndola en la imposibilidad de ejercer su profesión y lastimando así mismo el decoro nacional, se protege la existencia de la Ópera extranjera que extrae anualmente cuantiosas sumas de la Nación Española.

Por ello, solicitan a la reina que suspenda la resolución definitiva del Reglamento de Teatros que está elaborando Vega, “hasta tanto que concluidos sus trabajos haya podido evacuarle el informe pedido al Señor Comisario Regio para que, pensando sus razones, pueda decretarse de la manera que parezca más conducente la institución de la Ópera Nacional dándole el conveniente lugar en el Reglamento general, único medio de proteger el arte”.

Como bien afirma Casares, quizá el único éxito de estas iniciativas fue que tres de los firmantes de estos textos, Saldoni, Basili y Salas, se convirtieron en miembros de la junta consultiva de teatros, que colaboró con Vega en la redacción definitiva del Decreto orgánico de teatros, que recordaremos someramente en el siguiente epígrafe. Sus afanes, no obstante, promovieron otra iniciativa más, que fue la de constituir una nueva sociedad, denominada La España Musical, que, según relata *La Luneta* y ha recogido el profesor Casares, pretende arrendar el teatro de la Cruz para explotar en él una compañía doble, lírica y de declamación, a pesar de las condiciones abusivas que sigue imponiendo el Ayuntamiento en febrero de 1848. Esa sociedad, integrada por los músicos que habían avalado con su firma la solicitud presentada en septiembre, ya comentada –Salas, Basili, Saldoni, Eslava, Martín, Gaztambide, Barbieri, Arrieta y Velaz de Medrano como secretario–, había elevado un nuevo manifiesto a la reina, fechado el 19 de noviembre de 1847 [Apéndice. Texto 3], con el fin de establecer la ópera española.

Puede parecer que esta sociedad fracasó en su objetivo, como así afirma Casares, sin embargo, sus trabajos sirvieron de ensayo a la futura sociedad Lírico Española que llevará al nacimiento de la zarzuela grande en 1851 desde el teatro del Circo, gracias a los esfuerzos de algunos de aquellos artistas, como Salas, Gatzambide y Barbieri. En sus reuniones en casa de Basili y luego, en la de su cuñado Salas, se reconoció “la posibilidad de la fundación de la ópera española, a cuyo fin se formó una numerosa lista de los cantantes aptos en aquella fecha para cantar la ópera nacional que no llegó a plantearse”⁹⁵.

⁹⁵ Baltasar Saldoni. *Cuatro palabras sobre un folleto escrito por el maestro compositor Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imp. Antonio Pérez Dubrull, p. 20.

5. El Real Decreto Orgánico de Teatros de 1849

En febrero de 1849, José Luis Sartorius, Conde de San Luis, sucesor en el Ministerio de Gobernación de Benavides, publica el definitivo *Decreto orgánico de los teatros del Reino*, que, además de nombrar a los miembros de la Junta Consultiva de teatros, presidida por el propio Antonio Benavides⁹⁶, impone, como es bien sabido, una ordenación del espacio teatral, diversa a la que proponía el proyecto de 1847 que hemos comentado –véase Tabla 7–, convirtiendo, por primera vez el teatro en materia de Estado. Sartorius rubrica también a la vez el *Reglamento del Teatro Español* (Príncipe).

	DRAMA	TRAGEDIA	COMEDIA	MELODRAMA	COMEDIA ÁUREA	COMEDIAS DE MAGIA	ÓPERA	ZARZUELA	BAILE
T. Español	X	X	X	NO		NO			
T. Comedia	NO	NO	X	NO	X	X		X	
T. Drama	X	X	NO	X	X	X			
T. Lírico Italiano	"Todas las particiones escritas sobre poemas escritos originalmente en ese idioma" ⁹⁷						X		X
T. Lírico Español	"Todas las particiones cuyo poema esté escrito en lengua española, ya original o traducido de cualquier otro idioma que no sea el italiano" ⁹⁸							X	X

Tabla 7. Teatros públicos de Madrid, *Decreto Orgánico de teatros* (7-02-1849).

El texto de Sartorius desciende de las musas al teatro, articulando ya muchos detalles del funcionamiento del sistema teatral, como la duración del año teatral, que comenzará "el 10 de septiembre y concluirá el 30 de junio"⁹⁹, sin perjuicio de que las compañías puedan trabajar en julio y agosto si conviene a sus intereses. Se libera a los teatros de las múltiples cargas de beneficencia que oprimían sus ejercicios económicos¹⁰⁰, "verdadera pesadilla del teatro español"¹⁰¹, como ya hemos visto, y se abandona la costumbre de mantener los teatros cerrados todos los días de Cuaresma, hasta Pascua Florida, pues a partir de ahora, todos los días son hábiles para dar espectáculos teatrales, "excepto la víspera de Difuntos, y desde el Viernes de Dolores a Sábado Santo, ambos inclusive"¹⁰².

Como recoge la Tabla 7, se ordena el espacio teatral y los géneros de cada coliseo. Los espectáculos musicales parecen limitarse a los dos teatros líricos, pues, aunque en todos los teatros "podrá ejecutarse el baile nacional"¹⁰³, la compañía de baile como tal deberá ubicarse en cualquiera de

⁹⁶ "Antonio Benavides, jefe superior del Cuerpo de administración civil, como presidente; Ramón Mesonero Romanos, concejal del Ayto. de Madrid, como vicepresidente; Juan E. Hartzenbusch, escritor dramático, como secretario; y como vocales a: Antonio de Guzmán, actor dramático; Francisco Salas, actor lírico; Fernando Corradi, literato; Hilarión Eslava, maestro compositor de música; y Fernando Urries, inteligente en el arte escénico". "Decreto Orgánico de Teatros del Reino", *Gaceta de Madrid*, 8-02-1849, p. 1.

⁹⁷ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino*. Madrid, Imp. Nacional, 1849, Cap. IV, art. 47, pp. 8-9.

⁹⁸ *Ibid.*, Cap. IV, art. 45, p. 8.

⁹⁹ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. III, Art. 24, p. 6.

¹⁰⁰ *Ibid.*, Cap. III, Art. 26, p. 6.

¹⁰¹ Michel Schinasi: "Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado". *AIH Actas* (XI), 1992, p. 37.

¹⁰² *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. III, Art. 25, p. 6.

¹⁰³ *Ibid.*, Cap. IV, art. 50, p. 9.

los dos teatros líricos; si ambos la solicitasen al mismo tiempo, en igual de circunstancias, será preferido el Lírico Español¹⁰⁴.

Es curioso observar que ya no se habla de ópera cómica española, como sucedía en el decreto de 1847 de Benavides, sino de zarzuela, género que no será monopolio del Teatro Lírico Español, pues, cuando no funcione éste, podrá representarse también en el Teatro de la Comedia, “que conservará siempre en su repertorio las que en este caso hubiera adquirido”¹⁰⁵. Además, de no funcionar el Teatro Lírico Español, será el Lírico Italiano el que tenga obligación de “poner en escena en el año teatral dos óperas nuevas de maestros españoles”¹⁰⁶.

En cuanto a la duración de las licencias o contratos de explotación, impone que la concesión de cada licencia no exceda de tres años, abonando el empresario los derechos correspondientes, al iniciarse la concesión¹⁰⁷.

Dada la cantidad de sociedades que cultivan el arte teatral, el Decreto incluye, incluso, un artículo que las contempla (Cap. X, art. 94)

Los Liceos y demás sociedades en que se ejecuten funciones dramáticas o líricas sostenidas por contribución de los socios, pagarán en cada año teatral por derechos de licencia la misma cantidad que corresponda o pueda corresponder al teatro de mayor categoría de la población respectiva¹⁰⁸.

Tras haber repasado de forma general el panorama teatral madrileño de la década de los cuarenta, observamos cómo los actores / gestores / artistas del panorama teatral coetáneo participan de diversas formas –desde la propuesta formal a través de memorias y reglamentos– a la solicitud de arriendo, bien de forma individual o como asociación profesional, tratando de conseguir un espacio estable y económicamente viable para poder establecer la ópera nacional, una aspiración ideológica que ellos consideran imprescindible para el desarrollo cultural y artístico del país en aquellos momentos de efervescencia romántica y prosperidad en el Madrid Isabelino. Los resultados de estas aventuras acabarán sirviendo de ensayo para el cercano establecimiento de la zarzuela ya en 1849.

¹⁰⁴ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino*. Cap. IV, art. 49, p. 9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, Cap. IV, art. 46, p. 8.

¹⁰⁶ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. IV, art. 48, p. 9. Además, “corresponderán al repertorio italiano todas las particiones escritas originalmente en cualquier idioma extranjero”. *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. IV, art. 47, pp. 8-9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, Cap. VII, art. 67, p. 11.

¹⁰⁸ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino...*, Cap. X, art. 94, p. 15.

Índice:

1. Solicitudes y proyectos sobre teatros de 1847

[Legs. 11.416, nº 85, Archivo Histórico Nacional]

- 1.1. Proyecto de organización del teatro de ópera español, presentado por la sociedad de compositores *El Porvenir Artístico*, firmado por Basilio Basili, fechado en Madrid, 19 de noviembre de 1847.
- 1.2. Expediente a instancia de Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Basilio Basili, Mariano Martín e Hilarión Eslava, compositores, solicitando que se les conceda el teatro de la Cruz de Madrid por seis años, con objeto de crear un espectáculo lírico nacional, dirigido al Ministerio de la Gobernación del Reino, y fechada el 19 de septiembre de 1847.
- 1.3. Proyecto de organización del Teatro Lírico Español [diciembre de 1847]
- 1.4. Informe valorativo de la solicitud de arriendo, emitido por el Ministerio
- 1.5. Exposición a la Reina de un proyecto de reglamento para el establecimiento del teatro Lírico Nacional, que Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas y Gaztambide elevan por petición del Comisario Regio, Ventura de la Vega. Fechado el 17 de diciembre de 1847.

2. Instituto "El Porvenir".

Fuente: "Variedades". *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3.

3. Manifiesto de "La España Musical", 15-IX-1847

TEXTOS:

1. Solicitudes y proyectos sobre teatros de 1847

[Legs. 11.416, nº 85, Archivo Histórico Nacional]

- 1.1. Proyecto de organización del teatro de ópera español, presentado por la sociedad de compositores *El Porvenir Artístico*, firmado por Basilio Basili, fechado en Madrid, 19 de noviembre de 1847.

"Señora:

Basilio Basili, maestro compositor de música, en nombre de una sociedad de artistas, humildemente a V.M. expone que, guiado del espíritu de progreso y de asociación que tanto movimiento imprime al mundo actual, se ha visto impulsado a meditar sobre el estado de las Bellas Artes en España, no ya para descubrir su situación presente y mal estado, por ser cosa demasiado conocida, sino para patentizar las causas que han podido contribuir a ello y procurar con un pronto y eficaz remedio, cambiar su suerte para lo cual ha sido preciso comparar dicho estado con el que tiene en los demás países de Europa y no se ha limitado su examen a la época actual, sino que ha recurrido a esa época llamada de Oro para las bellas artes, en vista de los grandes monumentos que hoy admiramos. Del indicado examen han deducido lo siguiente:

Que no habiendo tenido nunca las artes vida propia, la suerte de los artistas ha sido la prosperidad en que se ha visto alguna de ellas, en determinadas épocas, ha sido transitoria y sujeta al capricho de la moda o de las circunstancias.

Que habiendo estado siempre el interés de los unos en oposición con el de los otros, en vez de haber servido aquél de mucho para la unión de todos los artistas, éstos no han formado nunca un cuerpo, sino un crecido número de individualidades.

Que ésta es la causa de los defectos de que adolece, generalmente hablando, esa parte de la sociedad, defectos que, perjudicando los intereses generales, perjudican la estimación y elevado carácter que debiera distinguirlas. Éstos, siendo generales, reconocen siempre una causa común que los justifica o al menos, les sirve de justa excusa y en vano se quisiera enmendarlos sin destruirla.

Los muchos ejemplos de artistas que ha prosperado lejos de convencerle de lo contrario, le sirven de apoyo, pues las ventajas que aquéllos han conseguido las debieron a la protección de mecenas poderosos, la mayor parte de las veces extraños enteramente a las artes, pudiendo sacar por cada uno de los afortunados un número infinitamente mayor de ilustres ingenios, pereciendo en la miseria.

También cree poder afirmar que la protección que de cuando en cuando se ha dispensado por éstos y por los gobiernos a las artes, en vez de haberles sido útil, les ha sido perjudicial y esto lejos de ser extraño es una consecuencia natural al estado que he descrito. Las diferentes clases de la sociedad obtienen de ésta su consideración por la importancia y utilidad que les reporta.

Esta utilidad e importancia sólo les toca manifestarla a los de la misma clase, realizándolas con el buen porte de cada uno y con la hermandad de todos los que las hacen recomendables. Faltando esto, la clase cae, en el desprecio de todos y en el abatimiento. Los ejemplos parciales ensalzan al individuo y rebajan a las clases, tanto más cuanto ponen en más evidencia los defectos generales.

Nada de extraño tiene, pues, que cuando la Sociedad haya querido prestarles un apoyo hayan creído necesario el mantenerlas en una tutela humillante y perjudicial abrogándose una intervención incompatible con la falta de conocimientos en los ramos de que se trata, sirviendo de traba al desarrollo de las artes que han querido apoyar.

Deseo el exponente de una prosperidad estable y de ennoblecer las artes y todos los que las profesan, se ha propuesto atacar el mal en su raíz y hacer de los que hasta ahora han vivido a costa de los poderosos, una verdadera clase independiente, cuyos recursos se hallen en sí misma, reuniéndolos todos bajo una misma institución y, por decirlo así, bajo un mismo techo proporcionando a los artistas un mercado cuya propiedad adquiera únicamente con el fruto de sus trabajos aunque para ello se necesite mucha constancia y paciencia.

Es el estado en que se hallan los artistas y siendo éste el único conocido hasta ahora, fácil es comprender que no sólo sería imposible al exponente el lograr su objetivo, si sólo tratan de buscar los necesarios recaudos en esta multitud de individuos, sino que a la dificultad de obtener aquéllos y reunir a éstos, encontrará en su mayoría la suficiente prevención para juzgar su proyecto, cuando no por un engaño, al menos como un error funesto a sus intereses o acaso como un sueño.

Imposibilitado éste por sí solo a intentar una regeneración importante, necesita buscar un apoyo capaz de inspirar la confianza general, difícil de obtenerse al principio de toda clase de innovaciones y al mismo tiempo eficaz para formar una base en que fundar tan vasto y útil proyecto.

¿En quién buscarlo sino en el nunca desmentido benéfico corazón de V. M., solicita siempre por el bien de la nación que la providencia ha encomendado a su cuidado, cuyo Gobierno se ocupa incesantemente de la regeneración del país? Pero no es un apoyo gravoso al estado el que se pide. Se ha manifestado antes que la protección de los Gobiernos no ha producido aquellas ventajas que se prometían y sin añadir mayores razones a las ya indicadas, manifiesta francamente que la experiencia le ha convencido que las artes deben pedir su protección para que se le faciliten todos los medios para su prosperidad, pero no exigir el que se sostengan por cuenta de la Nación, haciendo distinción de la protección dispensada a las artes de la que se concede a los artistas los cuales deben buscar en sí mismos y a fuerza de trabajo no sólo el bien particular, sino el del arte que profesan. Para ello necesitan como primer elemento, la libertad de acción imposible de existir mientras estén circunscritos a la clase de mercenarios.

La protección dispensada hasta ahora por los Gobiernos como por la clase pudiente de la sociedad que han sacrificado varias veces y sacrifican aún cuantiosas sumas, siguiendo esta opinión debe considerarse como un beneficio, un acto de generosidad hacia el crecido número de individuos que tienen la fortuna de gozar de ellos y que tan pronto concluirán con las artes en cuanto falte la voluntad de aquellos.

Dejando aparte la protección que los antiguos señores dispensaban a los artistas en tiempos remotos, donde todas las artes se reunían en los templos a excepción de la literatura, cuyo estado precario en aquella época es bien conocido. Hoy que la imprenta ha adquirido tanta influencia en la sociedad, se halla aquélla en un estado de mayor prosperidad que las demás, reuniendo igualmente en su favor el apoyo de los teatros. En éstos se ha refugiado también la música que existe casi exclusivamente por ello y por la moda que la ha hecho necesaria a la educación de las personas bien acomodadas; pero, sujetas las dos a vender sus servicios, mercenariamente, no ya al poderoso que se los compraba entonces para su recreo, sino a un cuerpo intermedio entre los artistas y la sociedad, que se los compra para sus diferentes especulaciones, siempre pues, en el mismo estado de individualismo, de dependencia y de incertidumbre, hasta el punto de perjudicar a su moralidad.

La pintura y la escultura pueden considerarse como muertas para el arte, pues los trabajos de que generalmente se ocupan sus profesores, son insignificantes si se comparan con los grandes monumentos de las épocas anteriores.

Suplir a la decadencia de los templos con otro establecimiento en que quepan todas y en que todas tengan igual interés, es su objeto y ninguno más a propósito que el teatro pues que de todas ellas necesita. Se dice que nada se propone de nuevo porque los teatros existen ya de mucho tiempo y que, sin embargo, los inconvenientes están lejos de cesar y que por lo tanto el remedio es insuficiente.

No es de la existencia, pues, de los teatros de lo que se trata, sino de una organización particular de ellos que puede proporcionar ventajas hasta ahora desconocidas. Antes pues de entrar en esta cuestión, es forzoso considerar, aunque brevemente, la que hoy existe.

Difícilmente podrá encontrarse un cuadro más desconsolador y aún vergonzoso para los artistas que el que presenta un teatro por dentro. No se intentará describirlo por ser bastante conocida la confusión, la desorganización, la batalla continua que ofrece en todos y todas las circunstancias y que sólo pierden su mayor fuerza o medida que el artista se encuentra más abatido y humillado. Hablemos sólo de su base como causa de todos los demás accidentes. Considerándolos generalmente y excluyendo por un momento los de la corte y alguna que otra vez los de alguna provincia, los teatros pertenecen a unos especuladores que, alquilándolos a los propietarios, los explotan en favor de sus intereses, comprando los servicios de los artistas, que juzgan más a propósito para atraer las concurrencias del público.

Estos empresarios que generalmente hablando son hombres faltos de todos los conocimientos necesarios para guiar la especulación que emprenden, les falta la mayor parte de las veces la garantía necesaria para corresponder a las obligaciones que se imponen en un caso de poca fortuna. Dejando aparte el considerar que este estado pone a los artistas en una situación tan parecida a la de los monos sabios, ejecutando sus farsas a la voz del amo que los mantiene, notoria y pública es la facilidad con que se ven defraudadas las esperanzas de los mismos, siempre que la eventualidad de los ingresos teatrales no corresponde a los cálculos del llamado empresario.

Un sistema de empresa hay en España que debiendo ser el más ventajoso y el más honroso para los artistas, debería ser el único practicado y es, sin embargo, el último recurso a que apelan aquéllos cuando no han encontrado a quien vender sus servicios y está considerado por los mismos como un caso de la mayor desgracia.

Háblase de las compañías de partido. Esto tienen por base el que todos los artistas que pertenecen a la compañía, forman una sociedad en la cual todos tienen según los estipendios que corresponden a la clase de cada uno, el mismo interés bajo la dirección de los que ellos mismo eligen. ¿Por qué, pues, no han adoptado este sistema como el mejor? Primero, una empresa necesita fondos y los artistas necesitan estar empleados para el necesario sustento del día. Segundo, siendo siempre precarias estas formaciones, nada tienen preparado para economizar en los gastos precisos al buen resultado de tal especulación y así aumentados éstos por la misma circunstancia se ven imposibilitados a hacerlos y privados de muchos recursos que contribuyen, más de una vez, a la mala acogida de los públicos, sin tomar en cuenta que no es fácil que sean los mejores artistas los que no encuentran algún empresario que los contrate ni los teatros de más recursos donde esto suceda. Sin embargo, todas estas dificultades, bastante graves por sí, desaparecen delante de los inconvenientes que produce una reunión de artistas acostumbrados y educados a mirar siempre sus intereses en contraposición del de los demás.

Menos desgraciada es la suerte de los artistas en la Corte. Generalmente se presentan personas de gran fortuna que más bien por protección o por afición toman las empresas de estos teatros. Pero si bien entonces se mira por los artistas como época de ventura, al mismo tiempo que a aquéllos les cuesta mayores sacrificios, éstos no tienen más ventaja que ver asegurada por algún tiempo su subsistencia.

Los empresarios que nunca se pueden lisonjear al menos de ver salvados sus intereses, no pueden ocuparse de un negocio que no miran como tal y sólo se ocupan de ello por distracción y, sin embargo, ninguno necesita de mayor asiduidad, pues por su complicación y por la desorganización que existe en los teatros, cualquier accidente produce daños irreparables, tanto porque estando basados los cálculos en el tiempo, la pérdida de éste es una pérdida de capital, como por otras infinitas razones que omitimos.

Nombran éstos para la dirección del negocio, personas de su confianza la cual recae generalmente en hombres de la profesión, suponiendo en ellos justamente una práctica que deben haber adquirido en el ejercicio de su arte.

Desventaja para todos los negocios tiene que ser el no poderlos guiar por sí mismo, pero en el estado que hemos dicho hallarse los artistas, no necesitamos examinarlo. Una triste experiencia habrá convencido a muchos de esta verdad, sin que tengamos que hacer aquí un relato inútil. ¿Cuál es en este caso la situación de los artistas? Bien fácil es deducirlo.

Saliendo éste de la misma clase para elevarse a la de casi empresario, no tiene más que dos intereses: primero, el ejercer el mando que él ha sufrido de otros sobre sus compañeros y bien se sabe en este caso el uso que suele hacerse de él; y segundo, el de demostrar un celo extraordinario por los intereses de aquéllos que han depositado en él su confianza para hacerla duradera, pues nada halaga tanto al amor propio como el mandar a sus iguales. Como es más interesante para éste demostrar este celo que tenerlo, acontece que se lleva tan adelante este propósito que comúnmente suelen sacrificarse aquellos mismos intereses que aparenta defender. La prudencia obliga a no citar otras circunstancias que vendrían a probar que los artistas si bien tienen en este caso la ventaja de ver asegurada su subsistencia, tienen otras contrariedades que a lo menos en gran parte desaparecerían si los mismos capitalistas pudieran por sí mismos dirigir las empresas.

Hay algunas ocasiones en que los artistas son empresarios; entonces parece que el interés, siendo propio, podría hacerlos más cautos; pero, en esta ocasión como en las otras, el mal es el mismo porque los artistas son hombres de pasiones antes que calculistas y la única diferencia que hay de la situación anterior a la presente es que siendo éste el verdadero amo, no tiene siquiera el freno que puede causarle el recibir la desaprobación de sus actos por nadie, como podría suceder en el caso anterior.

De todo esto se infiere que si la suerte del artista es mala no es mejor la de aquellos empresarios que fien su suerte en esta clase de especulaciones, pues no pudiendo sujetar el trabajo en las bellas artes a una medida exacta ni a condiciones precisas, tienen siempre que fiar a la buena fe de los artistas todo el resultado de la especulación que estriba en el mayor o menor celo de éstos, convirtiéndose en dependiente el que debiera ser amo. ¿Por qué es tan difícil encontrar este celo y esta buena fe? ¿Será porque el ejercicio de las bellas artes desmoraliza a los individuos que las profesan? Ciertamente que no. La causa está en la falsa base en que se apoyan las especulaciones del teatro. El interés de las empresas consiste en pagar los menos y en hacer trabajar lo más; el de los artistas en ganar lo más y en trabajar lo menos. No pudiendo ser la perfección dote de la mayoría y dependiendo de ésta los intereses de aquéllos, es claro que deben ser siempre pues sacrificados. Añádase al interés general de los artistas que hemos indicado el que tiene cada uno en particular, cual es el de buscar para sí la mayor consideración del público, y el procurar que otros no la obtengan, porque de lo primero consigue dar más valor a sus servicios y de lo segundo, evitar la competencia en la venta de ellos, y de aquí se verá cómo es indispensable la desorganización que reina en los teatros.

Siendo éstos ya necesarios a la sociedad hasta el punto de llamar la atención de todos los Gobiernos ilustrados que sacrifican crecidas sumas a su sostén, deben éstos pensar en destruir dichos inconvenientes, y esto se ha propuesto el exponente, fundando una Sociedad artística que comprenda todos los teatros de España, y que organizando una vasta empresa, convierta el ejercicio del arte en una carrera cuyos individuos estén interesados en su prosperidad tanto más fácil de conseguir en cuanto podrán poner en práctica una infinidad de economías imposibles en la administración de un solo teatro, obligando así a que los artistas marchen todos a

un fin común y proporcionándole el medio para que estas artes, que han vivido siempre a costa de otros, lleguen por sus propios recursos y la organización de su trabajo a hacerse independientes, adquiriendo estos teatros o parte de ellos y explotándolos por sí mismos, sin necesidad de vender sus servicios a otros. Apoyar en ellos todas las bellas artes, procurándoles trabajo o sea el ejercicio de su profesión para que aumentando el número de sus individuos llegue más pronto al fin apetecido y porque siendo los teatros una institución donde todas tienen cabida, parece justo que a todas tienda una mano protectora para moralizar la clase de artistas cuyo resultado no es dudoso, porque como se ha indicado, los defectos comunes a toda una clase reconocen siempre una causa común, desapareciendo ésta deben destruirse aquéllos, fijar la prosperidad de las artes sobre una base progresiva e imperecedera que con el tiempo podrá dar los más grandes resultados, porque una vez que el hombre de genio vea ennoblecida su situación y se encuentre tranquilo acerca de su porvenir y el de su familia, podrá engrandecer sus ideas y se abandonará a un entusiasmo de que hoy carece por mil circunstancias y temores, debiendo sacrificar los vuelos de su fantasía y su conciencia artística a la necesidad de adquirir el sustento diario.

Considerando lo difícil que será plantear esta sociedad en toda su latitud de un golpe y lo imposible de conseguir de otro modo que a fuerza de tiempo tan grande objeto se ha creído oportuno formar su base en la Corte con sólo tres teatros dedicados a los diferentes ramos de espectáculo por ahora necesarios: a saber, uno para ópera nacional y extranjera o baile; uno para la declamación, o sea Teatro Real; y otro para verso de otro género como Dramas de espectáculo y Ópera Cómica española si fuese necesario. Pero, como no existe en la corte un edificio decoroso y adecuado a la ópera, como el Ayuntamiento es poseedor de dos teatros y de ciertos derechos los cuales son perjudiciales al que se edificase de nuevo, así como éste sería perjudicial a aquéllos, se ha procurado conciliar los intereses de esta corporación con los de la nueva sociedad, pidiendo al Gobierno algunas concesiones que de ninguna manera graven al Estado.

En cambio, la Sociedad se obliga a tener abiertos en la Corte desde el primero del mes de septiembre hasta último de junio los tres teatros; a instituir un Banco que con sus especulaciones de todo género, útiles a los artistas, pongan primero al abrigo de toda pérdida posible la parte eventual de la especulación teatral, aumentando los intereses de los artistas socios, proporcione a los mismos una subsistencia segura y cómoda en la vejez por medio de una Caja de Ahorros, de Seguros de vida, cuyas ventajas serán para la misma Sociedad artística y sirva de depósito general de los intereses de los mismos para ir paulatinamente realizando un capital por medio del cual pueda constituirse un Instituto que correspondiendo con el debido interés a los que depositen en él el fruto de sus trabajos, vaya al mismo tiempo realizando esa emancipación, independencia y seguridad futura de prosperidad que se desea para las artes.

En la creación del Instituto, se formará un cuerpo de las primeras notabilidades artísticas, literarias, comerciales y aristocráticas que, con el objeto de proteger el arte, vigilen para que este proyecto se lleve a su debido efecto, examine las cuentas y sirva de tribunal si la dirección cometiere alguna injusticia.

Se pedirá el honor de que S. M. la Reina acoja su protección de este establecimiento.

El Ministro de la Gobernación y el de la Instrucción pública serán miembros natos de la su indicada junta, quienes podrán hacerse representar por una autoridad subalterna.

Todos los artistas que entren en él serán ocupados con preferencia. Es inútil recordar que una vez la Sociedad dueña de los Teatros de todas las principales ciudades, todos los artistas se verían obligados por esta sola circunstancia a inscribirse en él.

Estos artistas serán obligados a dejar un tanto por ciento de todas las ganancias que les proporcione la Sociedad, según lo establezca el reglamento. En proporción de las sumas que haya dejado en el establecimiento por el tiempo que se marque en el Reglamento, percibirá una pensión o renta.

Los intereses que se recauden anualmente a este fin se deberán emplear en las fincas que tengan un rédito seguro, pero en fincas compradas o en hipotecas. Como ninguna puede ser tan útil para estos artistas como los mismos teatros de Sociedad, deberá admitir estos fondos imponiéndolos bajo hipoteca en estos edificios hasta que alcancen las cuatro quintas partes de su valor.

Las ventajas de este sistema son: primeramente, que siendo los Teatros una casa propia de los artistas en general, cesará todo motivo de desunión o mala fe entre ellos. Segundo, que siendo la causa de los crecidos

suelos que las empresas tienen que dar a los artistas el que siendo una profesión para la cual se necesita juventud, necesitan ganar lo suficiente para proceder a su subsistencia en la vejez. Estando ésta asegurada, estarán los sueldos en una justa proporción con los méritos, y con lo que permite la especulación lo que no sucede ahora, de manera tal que dentro de poco no habrá empresa posible y, por lo tanto, los mismos artistas no se verán en un triste estado ni deberá el Gobierno sacrificar grandes sumas en los espectáculos teatrales, sucediendo ahora que ciertas partes absorben todos los recursos mientras que las demás que son menos necesarias individualmente pero indispensables como partes inherentes de las compañías, no obtienen lo necesario para la subsistencia.

Tendrá además este Establecimiento un Museo de Pintura y Escultura, un Salón de Conciertos para los ramos de Música que no pertenezcan al teatro y el cargo de formar los artistas. La dificultad de mayor consideración es la necesidad de una educación música que esté en relación con los adelantos del arte. Que el Conservatorio de María Cristina no satisface esta necesidad no es necesario probarlo: el fundar un Instituto que abrace todos los ramos bajo la responsabilidad de la Sociedad artística, no puede menos de ser conveniente al país y al arte.

Demostrado esto, no queda más que tomar en consideración la gloria que adquiriría el país y el Gobierno de S. M. por haber realizado una reforma tan ventajosa, estable y radical que no ha sido intentada en ninguna otra parte de Europa y que será objeto de agradecimiento de todos los artistas del mundo civilizado, que no dudo procurarán con el mayor ahínco trasladar a sus respectivas naciones.

En consecuencia de todo lo expuesto a V. M., humildemente SUPLICA se digne a la Sociedad titulada el "Porvenir Artístico"

- 1º. La cesión de los derechos en cuestión que tiene el Gobierno de V. M. sobre el terreno del ex Convento de los Basillos y de las Vallecas [teatro del Museo], por la suma que bajo apreciación de un perito que por la parte del Gobierno de V. M. y otro por parte de la Sociedad se nombre, eligiéndose por los mismo un tercero en caso de disparidad de juicio.
- 2º. Que en pago se le admita el sostener el Conservatorio de Música y Declamación que abrace los mismos ramos del que hoy existe, pudiendo practicar en él las reformas que se crean necesarias al buen éxito del establecimiento.
- 3º. Que no empiece a sufrir esta carga hasta que no actúe el nuevo teatro.
- 4º. La autorización de comprar los teatros del Ayuntamiento de esta Corte, cuando lo crean oportuno, con la facultad de cerrarlos, destinarlos a otros objetos o venderlos siempre que suplan con otro u otros de igual o mayor valor y merezcan la preferencia por su elegancia, seguridad, capacidad y comodidades para el público.
- 5º. Que se conceda a la Sociedad la preferencia en todas las contratas y condiciones a que estén sujetos los teatros.
- 6º. La autorización de fabricar teatros en todas las ciudades que crea oportuno y en la época que pueda convenir a la Sociedad o adquirir los ya existentes sean de Ayuntamientos o de Hospitales, bajo condiciones equitativas para ambas partes.
- 7º. Que al adquirir los teatros del Ayuntamiento se le concedan los derechos concedidos a los mismo.
- 8º. La autorización para rifar todos los objetos de artes que crean convenientes y tengan relación íntima con la naturaleza de la Sociedad a saber, obras de literatura obras de música, de pintura y escultura.

Concesiones son éstas, Señora, que en nada perjudican ni al Estado, ni a los intereses creados y que harán la felicidad de un gran número de familias y la gloria de la Nación Española, por la cual tanto se desvela el benéfico corazón de V. M. cuya preciosa vida guarde Dios m. a.

Madrid, 19 de noviembre de 1847.

Señora A. L. R. P. V. M.

Por una Sociedad de Artistas, [firmado] Basilio Basili

1.2. Basilio Basili, Mariano Martín e Hilarión Eslava, compositores, solicitando que se les conceda el teatro de la Cruz de Madrid por seis años, con objeto de crear un espectáculo lírico nacional, dirigido al Ministerio de la Gobernación del Reino, y fechada el 19 de septiembre de 1847.

19 de septiembre de 1847

Don Basilio Basili, don Hilarión Eslava y don Mariano Martín, actuando de maestros compositores, solicitan que V.M. les ceda el Teatro de la Cruz o se lo arriende por seis años con el objeto de crear en él el espectáculo lírico nacional. Dirán que con la supresión de las comunidades religiosas y decremento del clero en algunas iglesias algunos músicos españoles se han quedado sin porvenir y es necesario abrirles el teatro para que en él brillen sus talentos y en la ópera española se familiaricen los nombres de Padilla y de Numancia en vez de los del Tasso y de Bellini, quedando aquí los productos que se llevan los escritores y actores extranjeros.

Se comprometen en cumplir el decreto de este Ayuntamiento respecto a dramas y comedias, presentando un literato conocido que dirigirá esta parte y desean que la cláusula que dice «Ópera española» se amplíe a toda clase de óperas españolas para dar más latitud a los cantores españoles.

Desean, por último, que no se les dé, y se les arriende, sea sin subasta, a un precio módico y sin gravámenes, que se les permita ponerse de acuerdo con el Gobierno de S. M. para tratar de las garantías de los recursos con que cuentan y de la protección que desean se les dispense.

El 19 de septiembre presenta otra solicitud con el mismo objeto don Hilarión Eslava al que recomienda S. M. al Ministro de la Gobernación en el despacho de 22 de septiembre.

Visto por atrasado 19 de diciembre de 1850. El director.

1.3. Proyecto de organización del Teatro Lírico Español [diciembre de 1847]

Art. 1^o. Debiendo crearse los elementos necesarios para elevar este espectáculo al grado de perfección a que puede y debe aspirar, se apoyará éste en el de la Ópera Italiana, cuyo prestigio y alicientes ha obtenido el favor de toda la nación.

Art. 2^o. Siendo esta materia totalmente artística, y que obligará a los que la emprendan a algunos sacrificios incompatibles con la idea de especular como podría hacerse con la sola ópera italiana, se encargará a la Sociedad de Maestros Compositores que se han ofrecido a ello, por tener estos intereses aunque se lleve adelante el proyecto, porque únicamente por este medio podrán obtener alguna recompensa en el ejercicio de su arte y el fruto de su estudio y porque de no tener buen éxito en la empresa, se verán perjudicados en la opinión pública, patrimonio único de los artistas.

Art. 3^o. Estando esta empresa expuesta a pérdidas con alguna más probabilidad que la de la Ópera Italiana, que tan frecuentemente ha sido perjudicial a los especuladores que la han sostenido, y siendo, por otra parte, de interés nacional su creación, el Gobierno concederá una subvención de 400.000 reales anuales por seis años a la susodicha Sociedad de Maestros con la intervención del Comisario Regio nombrado para el Teatro Real de Declamación.

Art. 4^o. El régimen de este teatro estará a cargo de la misma Sociedad y sólo nombrará el Gobierno un Maestro Compositor, un censor que sirva de consultor al Comisario Regio para aprobar o desaprobado la marcha de la empresa.

Art. 5^o. En caso de desaprobación, el Comisario Regio suspenderá la subvención acordada.

Art. 6^o. La empresa o sea la Sociedad de Maestros, se obligarán a tener durante los seis años para los cuales toman la empresa de ópera Italiana y Española, en su compañía tres partes principales italianas, de los llamados de *cartello* que puedan satisfacer al público, a saber: *prima donna*, primer tenor y primer barítono. Y en ópera española las cinco partes cantantes de primer orden españoles si los hay capaces de satisfacer al público o, si no, extranjeros que canten en español, pero capaces de sostener el honor del teatro español y de ejecutar a satisfacción de los autores, las óperas que éstos presentan.

Art. 7^o. También deberá la Sociedad tener un numeroso y escogido coro y orquesta que no desmerezca a la

- comparación de las que hasta aquí se han conocido en Madrid y deberá ser formado de profesores del país, menos algunas excepciones que una reconocida utilidad reclamase.
- Art. 8º. En el ramo de decoraciones y vestuario, se observarán las mismas condiciones y todas las demás que indique el buen servicio del público.
- Art. 9º. Serán preferidas siempre, las obras originales que los autores presenten a las traducciones. No pudiendo, por ahora, fijar el número de las unas, ni de las otras, atendido a que no hay todavía un número de autores suficientemente reconocidos por formar un justo cálculo se dejará al celo e inteligencia de la Sociedad.
- Art. 10º. Las obras que los autores presenten serán admitidas y calificadas previo un examen de la misma Sociedad.
- Art. 11º. Las obras de los Maestros componentes de la Sociedad serán preferidas en igualdad de circunstancias, a las de los demás.
- Art. 12º. El censor deberá aprobar o desaprobar las resoluciones a que se refieren los artículos 10 y 11, como de la observancia de los artículos 6, 7, 8 y 9.
- Art. 13º. La elección de las óperas y el reparto de los papeles de las mismas que haga la Sociedad, deberán ser aprobadas por el Censor así como el decidir si una ópera está suficientemente ensayada para poderse presentar al público. Sólo en aquellas óperas originales que se destinen al público y cuyos autores estén presentes, cesará la intervención designada en este artículo.
- Art. 14º. Será atribución del Censor activar la marcha de los trabajos en caso en que notase alguna falta en ellos, e indicar a la Sociedad el modo de remover los obstáculos que juzgue existentes.
- Art. 15º. La Sociedad, en unión del Censor, propondrán al Comisario Regio la tasación que deba hacerse de la diferente clase de obras para su aprobación, para que se fijen los derechos de los autores, tomando en consideración el estado actual de la Sociedad y de los teatros de provincias a que puedan aspirar para su reproducción.
- Art. 16º. La Sociedad, en unión del Censor y Comisario Regio, aplicarán el Reglamento del Teatro Real de Declamación en toda aquella parte que sea aplicable al Teatro Lírico.
- Art. 17º. Siendo necesario que el Conservatorio de María Cristina suministre los elementos artísticos y necesarios para el fomento y prosperidad del arte músico en España y siendo notorio que en 14 años de existencia no ha dado ningún resultado, contando ahora que menos 200.000 reales anuales será atribución del Censor dirigir la enseñanza del establecimiento y en unión de la Sociedad de Maestros interesados en obtener de este establecimiento los elementos que necesitan para la prosperidad del teatro lírico español, propondrá al Gobierno después de los exámenes necesarios, las reformas que sean convenientes e indispensables.
- Art. 18º. El Comisario Regio entenderá de todo lo administrativo tanto con respecto a los 400.000 reales de subvención a la Sociedad, como de los 200.000 reales pertenecientes al Conservatorio. Además, entenderá directamente en la parte de la enseñanza de declamación que existe en el susodicho Conservatorio, como en los demás ramos de enseñanza que no pertenezcan directamente al arte músico.

Nota. En el caso de aprobar el proyecto artístico teatral que se indica en la exposición dirigida a S. M. por D. Basilio Basili, en nombre de una Sociedad de Artistas [Texto 1.2], este pro [sic] memoria queda sin efecto pues tiene relación con el proyecto de Ópera Española, formado por una Sociedad de Compositores de música y firmado por D. Hilarión Eslava, Don Mariano Martín y D. Basilio Basili”.

1.4. Informe valorativo de la solicitud de arriendo, emitido por el Ministerio

“Si he comprendido bien la idea, no bastante explanada, que contiene la adjunta exposición, se desea formar una Sociedad anónima, compuesta de artistas con el fin de explotar por su cuenta todas las empresas teatrales de España, empezando el ensayo por las de Madrid. Sus razones de conveniencia en que la apoyan, son

las ventajas que de ella deben resultar al público y a los artistas que hoy están a merced de los empresarios. Al primero, porque trabajando los artistas por su cuenta y para sí están interesados en el buen éxito de su empresa y de consiguiente en el desempeño de sus deberes y en los progresos del arte; y a los segundos, porque se verán libres de las exigencias injustas y tiránicas de los empresarios. Con esta empresa asocian el progreso y mejora del arte, por medio de un instituto en que se refundirá el Conservatorio actual de Música y Declamación.

Su idea no es del todo desacertada, pero no todas las condiciones que para realizarla exigen, me parecen igualmente admisibles.

Puede concederse la primera, entendiéndose que la concesión será mala si no se llega a realizar el proyecto en un plazo de dos, tres o más años, según se estime conveniente.

La 2^a podría admitirse igualmente con alguna modificación. Como sería la de satisfacer alguna parte en dinero.

La 3^a es corriente, no obstante, la restricción puesta en la 1^a.

La 4^a no me parece admisible, porque sería otorgarles el monopolio de los teatros. En buena hora que tomen en arrendamiento los teatros del Ayuntamiento y que los tengan cerrados, si los sustituyen por otros mejores, pero la municipalidad debe conservar siempre la propiedad. También debe exceptuarse el Teatro Real, que ha de depender siempre del Gobierno.

La 5^a no es admisible, porque haría imposible toda subasta con el derecho de tanteo que solicitan.

La 6^a está en el mismo caso que la 4^a.

La 7^a no tiene objeto desechadas la 4^a y la 6^a.

La 8^a puede concederse, pidiendo permiso para cada caso especial.

El segundo proyecto para establecer una ópera española me parece presenta más dificultades, no tanto por lo que piden como por la naturaleza del objeto, no estando todos los inteligentes acordes sobre la posibilidad de crear una música nacional.

Como éste no es punto que yo entienda, debería someterse al examen de personas competentes, si bien el mismo autor desiste de él siempre que se realice el primer proyecto”.

1.5. Exposición a la Reina de un proyecto de reglamento para el establecimiento del teatro Lírico Nacional, que Eslava, Saldoni, Martín, Espín y Guillén, Basili, Barbieri, Salas y Gaztambide elevan por petición del Comisario Regio, Ventura de la Vega. Fechado el 17 de diciembre de 1847.

“Señora:

Los profesores que abajo firman, acuden reverentes ante el trono de V. M. haciendo presente que estando pendiente de informe las solicitudes que han tenido el honor de presentar al Gobierno de V. M. para obtener la instalación del Teatro Lírico-Nacional [Textos 1.1 y 1.2], han sido invitados por el Exmo. Sr. Comisario Regio [Ventura de la Vega] a presentar los necesarios trabajos en que fundar el susodicho informe de los cuales se ocupan con la mayor detención y asiduidad.

Sabedores al mismo tiempo los exponentes que está para publicarse un nuevo reglamento de Teatros, en el cual no sólo no se toma en consideración la existencia de la Ópera Española, sino que se propone al Gobierno de V. M. algunas cláusulas que destruirían hasta la probabilidad de su instalación, se ven en la necesidad de acudir a los Reales Pies de V. M. para hacer presente los graves perjuicios que se originan al arte musical, a los artistas, menospreciándolos, no haciendo mención en el Reglamento general de un espectáculo ya necesario en todos los países civilizados y necesario además al Estado, pues, sin embargo de perjudicar a una clase numerosa poniéndola en la imposibilidad de ejercer su profesión y lastimando así mismo el decoro nacional, se protege la existencia de la Ópera extranjera que extrae anualmente cuantiosas sumas de la Nación Española.

Seguros los que suscriben de que el benéfico corazón de V. M. no podrá desatender estas graves consideraciones, SUPLICAN a V. M. se digne suspender toda resolución definitiva acerca del reglamento de teatros, hasta tanto que concluidos sus trabajos haya podido evacuarle el informe pedido al Señor Comisario Regio para que pensando sus razones, pueda decretarse de la manera que parezca más conducente la institución de la

Ópera Nacional dándole el conveniente lugar en el Reglamento general, único medio de proteger el arte y de mejorar la triste suerte de los artistas que ruegan al Todopoderoso conserve la importante vida de V. M. para bien del arte y gloria de la Nación Española.

Madrid, 17 de diciembre de 1847.

Señora, A. L. R. P. de V. M.

[Firmado] Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni, Mariano Martín, Joaquín Espín y Guillén, Basilio Basili, Francisco Asenjo Barbieri, Francisco Salas y Joaquín Gaztambide”.

Texto 2.

Instituto “El Porvenir”

“Cumpliendo El Porvenir con uno de los principales objetos de su instituto, ha resuelto que para el día 1º de enero próximo se abran las cátedras que siguen:

LUNES

Bellas artes. De seis a siete, don Genaro Villamil.

Literatura. De siete a ocho, don Miguel Agustín Príncipe.

Geología. De ocho a nueve, don Francisco Luján.

MARTES

Estética. De seis a siete, don Rafael María Baralt.

Economía social. De siete a ocho, don José Álvaro de Zafra.

Administración. De ocho a nueve, don Pedro Gómez de La Serna.

MIÉRCOLES

Derecho penal. De seis a siete, don Juan Bautista Alonso.

Filosofía del derecho. De siete a ocho, don Nicolás María Rivero.

Economía política. De ocho a nueve, don Eugenio María López.

JUEVES.

Lengua y literatura griega. De seis a siete, don Adolfo Camús.

Toxicología general. De siete a ocho, don Pedro Mata.

Estadística. De ocho a nueve, don Pascual Madoz.

VIERNES.

Geografía. De seis a siete,

Elocuencia parlamentaria. De siete a ocho, don Joaquín María López.

Principios de legislación. De ocho a nueve, don Luis Rodríguez Gamaleño.

SÁBADO.

Derecho mercantil. De seis a siete, don Ruperto Navarro Zamorano.

Derecho público constitucional. De siete a ocho, don Fernando Corradi.

Historia. De ocho a nueve, don Simón Santos Lerín.

DOMINGO.

Higiene pública. De seis a siete, don Pedro Felipe Monlan.

Hebreo. De siete a ocho, don José López Morelle.

Música en general. De ocho a nueve, don Basilio Basili.

Historia de la música. De ocho a nueve, don Antonio Martínez Romero.

También han sido invitados los señores don Salustiano Olózaga y don Manuel Cortina, pudiendo anunciar, que el primero se ha prestado a dar un curso de historia parlamentaria, tan pronto como le sea posible. Lo que se anuncia al público por acuerdo de la junta directiva. Madrid 7 de diciembre de 1847. Miguel Ortiz, secretario”. “Variedades”. *El Clamor público*, 7-12-1847, p. 3.

Texto 3.

Manifiesto de "La España Musical", 15-IX-1847¹⁰⁹.

"Señora,

Al elevar al superior conocimiento de V. M. la exposición que tenemos el honor de dirigirle, en nombre de varios compositores ilustrados en el arte músico para cuyo engrandecimiento hemos reunido hoy día nuestros esfuerzos contando con vuestra real protección, se ha tenido presente no sólo la grandeza y utilidad del pensamiento que nos proponemos llevar a cabo, sino también lo fácil que es interesar vuestro magnánimo corazón en beneficio de las artes, a las que no dejaréis de tender una mano favorecedora mirándose enlazadas en este momento, como lo están, la cuestión artística con la de utilidad pública y de decoro nacional.

Reservando para otra ocasión el entrar en curiosos pormenores y en detalles de no escaso interés, para probar la necesidad de cultivar por todos los medios imaginables este arte civilizador de las naciones; sólo diremos de paso que la música en España no ha llegado a ser una profesión productiva, ni una carrera a la que puedan con utilidad propia y beneficio del país, consagrarse los hombres privilegiados que sientan en su corazón desarrollarse el germen de tan grandiosas creaciones que hacían de los trovadores y sacerdotes, en las plazas públicas donde cantaban las hazañas de los gloriosos antepasados de un gran pueblo, y de los héroes en los campos de batalla; la reforma introducida en la sociedad con la supresión de una multitud de instituciones religiosas, ha sido para la música causa de sumo perjuicio pues es indudable que a la sombra de aquéllos, vivía y se perpetuaba.

Los extranjeros han invadido las salas de los espectáculos, a donde debía acudir el pueblo como a sus fiestas nacionales, y esto que es en perjuicio del arte en general, pues así se reviste de formas prestadas y se adorna de extraños atavíos y se presenta a los ojos de los que la estudian con formas extranjeras, es en descrédito de los profesores del país, que pasan desapercibidos devorando su miseria y contemplando repartirse el tesoro de su propia casa a los que vienen de fuera. De aquí el desaliento y la falta de estímulos; de aquí el abandonar una carrera que suponen inútil por cuanto sus esfuerzos no serán nunca atendidos; de aquí el que se retraigan muchos jóvenes de consagrarse a un estudio abandonado por estéril y otras consecuencias que ha reducido el arte musical en España a la oscura tarea de ocupar algunas horas en la enseñanza de varios instrumentos para recreo, obligando a esto a no pocos maestros privilegiados que hubieran honrado la escena española como ilustraron la de sus respectivos países Mozart, Bellini y otros compositores célebres.

El teatro, pues, es un palenque que debe abrirse a este arte tan desatendido y aun cuando se conceda a la moda o a las exigencias de un público acostumbrado ya a estos solaces, el que asista a un espectáculo lírico extranjero, lejos de ser esto una causa para no plantear el que proponemos, la concurrencia a ellos está probando su inclinación hacia el arte y es indudable que presenciaria gustoso este mismo espectáculo si tuviese todas las condiciones de nacional, creándose de este modo y como consecuencia inmediata la necesidad de alimentar este teatro con jóvenes estudiosos, proporcionando ocupación útil a todas las artes que concurren a hermostrar la de la música, y dejando así entrever un porvenir más lisonjero a los profesores que esperarían la recompensa merecida de sus trabajos, hasta ahora estériles no sólo en el beneficio pecuniario, sino en la propia estimación y buen nombre de que se harían merecedores entre sus conciudadanos, que a la verdad, si el teatro es la escuela de las costumbres y si allí el pueblo se civiliza y alecciona, en el Drama Lírico nacional se reúne a la misma importancia de la comedia en general, el irresistible medio con que se comunica a los espectadores. Y hartos más digno y patriótico sería que escuchar la tragedia de los Foscari o las aventuras de Torquato Tasso, cuyos nombres célebres son ignorados de una multitud de personas, el familiarizar al público con los nombres de Gonzalo de Córdoba, de Padilla o de Numancia, enseñándole su historia y transmitiéndosela, como a los antiguos y errantes tribus por sus baladas e himnos populares.

¹⁰⁹ Otro documento parecido a éste, más breve y posterior, del 19-XI-1847, se encuentra en el *Legado Barbieri*, Mss. 14.068/1. Vid.: E. Casares. Francisco Asenjo Barbieri. *Documentos sobre Música Española y Epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Banco Exterior, 1988, Vol. 2, pp. 307-309.

Excusando, Señora, esta digresión a cuyo asunto se destina una memoria especial, que se presentará a vuestro Gobierno para mayor explanación de los puntos que aquí se indican, siendo indudable la necesidad de proteger un arte tan útil como es la música, manifestado ya que el único asilo a donde puede refugiarse ese teatro y la conveniencia, utilidad y prestigio que resulta de la creación del espectáculo lírico nacional, sólo nos falta indicar, muy de ligero, las bases que proponemos en nombre y representación de esta sociedad de compositores músicos de esta Corte que nos envanecemos de intentar la realización de un pensamiento tan grande; bases que están, en gran parte, de acuerdo con vuestro Real Decreto de treinta de agosto de este año, y que sin alterar en nada lo sustancial de la disposición acordada como ley, únicamente pretenden se amplíe en un extremo.

La Sociedad desea el Teatro de la Cruz, destinado al efecto, por seis años, plazo el más corto para poder realizar su idea y en el que pueden echar mano de los recursos con que cuenta en su seno, a fin de corresponder a la confianza que en ella se depositaría al cederla dicho local.

Se compromete a hacer ejecutar cuanto previene el decreto con respeto a Dramas y Comedias, garantizando de su cumplimiento con presentar al Gobierno un literato de reconocida reputación, que dirija esta parte y que sea el encargado responsable.

Desea que se amplíe a toda clase de óperas españolas la cláusula que dice: ópera cómica, en razón a que tratándose de un objeto que se ha de crear no se sabe cuál será lo que merezca más aceptación del público, y que según los elementos que se proporcionen tengan más o menos facilitada para dar principio.

Añádase a esto, que el dejar campo abierto a los compositores, de poder utilizarse de algunos artistas más o menos especiales en cierta cuerda, el variar el estilo de la música y el presentarla bajo todos los diversos matices hará necesario que se escriba en todos los géneros, siendo esto muy preciso para estudiar el modo de hacer que el idioma español sea escuchado en la ópera con placer, por un público acostumbrado a la dulzura de la lengua italiana, con la cual tiene tantos puntos de semejanza.

Esto unido a que son pocos los maestros compositores, y a que se debe facilitar el que se consagren al género en el que más descuellan, el poder presentar toda clase de asuntos en escena, el heroico, el trágico, el sentimental, el burlesco, hasta el encontrar poetas que se acomoden al ritmo musical y que no desconociendo el mecanismo particular de un libreto, sin violentar su carácter, escriban argumentos castizos españoles, nos hace creer necesario el que se haga una aclaración al artículo del decreto, haciéndolo extensivo a todos los géneros de ópera española. La sociedad, por tanto,

SUPLICA a V. M. tenga a bien decretar o una cesión del teatro que a tanto podría llegar su real grandeza inclinada a sostener las artes e interesada en su brillo y siempre dispuesta a conceder lo más o bien un arriendo convencional por dichos seis años, pero teniendo en cuenta que es una sociedad artística la que lo solicita y no una empresa especuladora; que una sociedad artística es la única que puede realizar este pensamiento por tener que crearlo y que en manos legas se resentiría tanto de la falta de experiencia como de la de interés por no tocarles como cosa propia.

Admitiendo, pues, que no hubiese subasta y que se procurase que el arriendo fuera módico y sin gravámenes, permitiendo a la Sociedad con desahogo, el contraer este compromiso y el salir de él airoso, que ésta sería la mejor recompensa y estímulo para los que la componen, no con el fin de un interés de momento, sino con el de crear otro más grande, el de la necesidad del espectáculo lírico nacional en español, los autores del pensamiento, podrían ponerse de acuerdo con el Gobierno de V. M. y tratar particularmente de las bases que sirviesen de garantía de los recursos con que cuentan para dar cima a este pensamiento y de la protección que debería dispensarles a fin de asegurar que el resultado sería feliz para las artes, honroso para los artistas, grande para la nación en general y grato para V. M., cuya vida guarde Dios m. a.

Madrid, 15 de septiembre de 1847.

Señora, A. L. R. P. D. V. M.

[Firmado] Por una sociedad de compositores, Basilio Basili, Mariano Martín”.

«SI POR CASUALIDAD LLEGARAN A MANOS DE OTRO ESTOS APUNTES...». REESCRIBIENDO LA HISTORIA Y LA INTRAHISTORIA DE LOS CONCIERTOS SACROS DIRIGIDOS POR BARBIERI EN MADRID EN 1859

RAMÓN SOBRINO
Universidad de Oviedo

RESUMEN

En marzo y abril de 1859 se interpretan por primera vez en el teatro de la Zarzuela seis Conciertos Sacros durante los seis viernes de Cuaresma. Estos conciertos son el origen de la Sociedad de Conciertos de Madrid que, tras un intento fallido en 1862, se constituye en 1866 y permanece activa hasta 1903, dando lugar en 1904 a la Orquesta Sinfónica de Madrid. En este trabajo analizamos el desarrollo de esta iniciativa que se desarrolla en Madrid, a imitación de los parisinos *Concerts Musard*. El tema, cuyo desarrollo no había sido estudiado hasta el momento, es abordado a través del análisis de dos colecciones documentales históricas, que se adjuntan como apéndice: una memoria, en la que Barbieri, director y gestor del proyecto con Francisco Salas, relata la intrahistoria de los mismos; y diversos expedientes relativos a la puesta en marcha de los conciertos depositados en el Archivo Histórico Nacional. El estudio se completa con el análisis de los programas de los conciertos y diversa correspondencia de Barbieri, conservada en su Legado de la Biblioteca Nacional, y el análisis de las fuentes hemerográficas.

PALABRAS CLAVE: Conciertos Sacros, Barbieri, Francisco Salas, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1859

ABSTRACT

During March and April 1859, six Sacred Concerts are performed for the first time in the Teatro de la Zarzuela on the six Lent's Fridays. These concerts are the origin of the Madrid Concert Society which, after a failed attempt in 1862, was established in 1866 and remained active until 1903, giving rise to the Madrid Symphony Orchestra in 1904. In this study, we analyse the development of this enterprise that is being carried out in Madrid, in imitation of different models like the Parisian *Concerts Musard*. The subject, whose development had not been studied until now, is researching through the analysis of two historical documentary collections: a Memory, which we add as a final appendix, in which Barbieri, director and manager of the project with Francisco Salas, relates its "intrahistory" and various files related to the implementation of the concerts deposited in the Archivo Histórico Nacional (National Historical Archive). The study is completed with the analysis of the concert programs and various correspondence of Barbieri, preserved in his Legacy of the Biblioteca Nacional (National Library), and the analysis of hemerographic sources.

KEY WORDS: Sacred Concerts, Barbieri, Francisco Salas, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1859

1. Historia e intrahistoria: tras las pistas de los conciertos sacros

En marzo y abril de 1859 se interpretan en el teatro de la Zarzuela seis Conciertos Sacros, todos los viernes de Cuaresma, a las 9 de la noche. Estos conciertos son el origen de la Sociedad de

Conciertos de Madrid, que, tras un intento fallido en 1862, se constituye en 1866 y permanece activa hasta 1903, dando lugar en 1904 a la Orquesta Sinfónica de Madrid.

En nuestra Tesis doctoral¹, defendida en 1992, llevamos a cabo una aproximación a la historia de los conciertos sacros de 1859, a partir de los datos disponibles en ese momento, básicamente hemerográficos –cuando todavía no existían las hemerotecas digitales–, junto a tres artículos de Barbieri publicados en la prensa y el relato de Cotarelo en su “Ensayo histórico sobre la zarzuela”². Ello nos permitió trazar las líneas fundamentales del desarrollo de los conciertos, los programas interpretados, la coexistencia en los mismos de repertorios vocales, orquestales y otros, a cargo de solistas, siguiendo el modelo de los Conciertos Musard de París, datos que han sido recogidos por Emilio Casares en su estudio de referencia sobre Barbieri³.

También vimos entonces cómo Barbieri, en artículos de 1867 y 1882, retrotrae a los conciertos sacros de 1859 la creación de la Sociedad de Conciertos, afirmando que en 1859 tuvo lugar el ensayo de la *Sinfonía en Do* de Beethoven⁴ –obra que no se ensayó en estos conciertos– y el estreno de varias “piezas enteras sinfónicas de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber”⁵ –cuando en 1859 no se interpretó ninguna obra sinfónica del genio de Bonn–. En carta de 1882 publicada en la prensa, relata que se interpretó el *Septimino* de Beethoven, lo cual es cierto, pero la versión interpretada corrió a cargo de solistas, sin la orquesta. También afirma que organizó y dirigió “unas masas de noventa y tres voces y noventa y seis instrumentos” –cifras que incluye a los solistas vocales e instrumentales–, menciona los ingresos de 133.565 reales de vellón producido por estos conciertos, y recuerda que

durante el ensayo general del último de estos conciertos, propuse a mis subordinados la formación de una sociedad dedicada al cultivo de la música clásica. Esta idea mía fue acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después, por causas ajenas a nuestra voluntad⁶.

Posteriormente, pudimos localizar la documentación relacionada con la petición de permisos de Francisco Salas, como empresario del Teatro de la Zarzuela, para realizar conciertos durante la Cuaresma de 1859, conservada en el Archivo Histórico Nacional⁷ y los diversos informes que conducen a la autorización de esos conciertos. También pudimos localizar en la Biblioteca Nacional unos apuntes realizados por Barbieri⁸ –ubicados fuera de la colección de los “Papeles Barbieri”–,

¹ Ramón Sobrino: *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 1992. Un breve resumen del panorama histórico se publicó en Ramón Sobrino: “La música orquestal en el siglo XIX”. *La música en España en el siglo XIX*. Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323.

² Emilio Cotarelo y Mori: “Ensayo histórico sobre la zarzuela”, capítulo XVII. *Boletín de la Academia Española*. Madrid, 1935, p. 139. A partir del capítulo XVI, la obra fue publicada en el *Boletín de la Academia*, sin llegar a editarse entonces como libro. Ya en el siglo XXI, ha sido añadida a la reedición de la obra de Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2001.

³ Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 222-224.

⁴ Francisco Asenjo Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Madrid, Año II, nº 58, 8-02-1882, p. 3. El texto de Barbieri, está fechado el día 2 de febrero de ese año.

⁵ F. A. Barbieri: “Revista Musical”. *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-07-1867, p. 4.

⁶ F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Madrid, Año II, nº 58, 8-2-02-1882, pp. 3-4.

⁷ Diversiones Públicas. Leg. 11388, nº 96. D. Francisco Salas. Sobre autorización para dar los viernes de Cuaresma Conciertos de música religiosa en el Teatro de la Zarzuela.

⁸ F. A. Barbieri: *Memoria histórica de los Conciertos Sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859*. Manuscrito inédito. Biblioteca Nacional de España, Barbieri MSS 22339.

denominados “Memoria histórica de los conciertos sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859. Apuntes de F. A. Barbieri”, sobre la historia de los Conciertos sacros de ese año, que conserva, además de los programas de los conciertos, correspondencia con algunas de las personas implicadas en los mismos; en la portada escribe Barbieri la advertencia que sirve de título a este estudio: “Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes, tenga presente que están escritos *calamo currente* y sólo para mi uso particular y exclusivo, en el caso de que se me antojara un día escribir la historia de nuestro teatro de la Zarzuela y otro trabajo por el estilo. B.”. Estas dos colecciones documentales, que añadimos al final como apéndice, nos han permitido reelaborar la historia de los Conciertos sacros de 1859, combinando la información hemerográfica con la intrahistoria referida por Barbieri como director de los conciertos, con la del Archivo Histórico, y con los datos de los programas y correspondencia conservados en el documentario del compositor. Hemos completado la información con dos datos procedentes de otras fuentes, como una carta del tenor Oliveres a Barbieri, conservada en el Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional⁹, y una carta del violinista Jesús de Monasterio a su tío Matías¹⁰, en que comenta su participación en los conciertos.

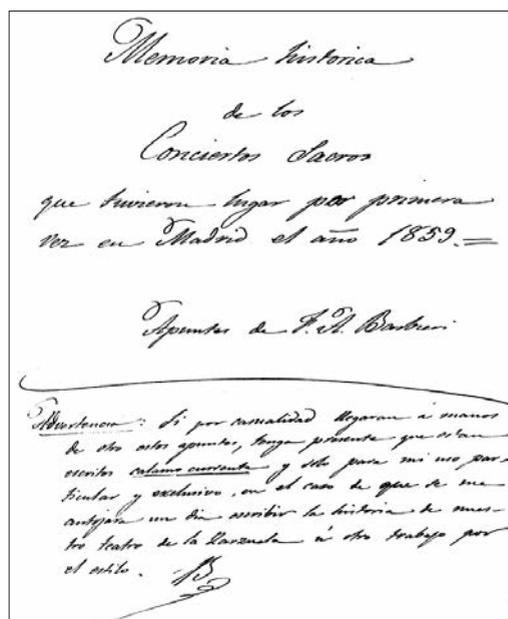


Imagen 1. Portada de la Memoria histórica de Barbieri Mss 22.339.

2. El proceso de organización de los Conciertos Sacros

El interés de la empresa del teatro de la Zarzuela en favor de la recuperación de los conciertos sacros, que ya se habían celebrado en Madrid –y en otros puntos de España– a finales del siglo XVIII, responde, ante todo, a la posibilidad de obtener ingresos durante los viernes de cuaresma, días en que la actividad teatral estaba suprimida entonces.

En el Archivo Histórico Nacional [AHN] se ha conservado un expediente que muestra que el 12 de marzo de 1858, Joaquín Gaztambide, como director del teatro de la Zarzuela, había dirigido una instancia¹¹ al Ministro de la Gobernación para que se le permitiera dar una función en el teatro el

⁹ Barbieri Mss. 14.011/1-13. Recogido en E. Casares: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, doc. 2271, p. 778.

¹⁰ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154. Disponible en <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/16505> (última consulta: junio de 2020)

¹¹ Archivo Histórico Nacional [AHN]. Diversiones públicas. Leg. 11.388, nº 89.

19 de marzo, a pesar de ser viernes de cuaresma. Al informar desfavorablemente el Vicario Eclesiástico, la solicitud fue rechazada, dando lugar a una reclamación de Gaztambide, de nuevo rechazada.

La iniciativa para organizar los conciertos de 1859 partió del cantante y empresario Francisco Salas, que, según refiere Barbieri, expuso su idea

una noche en el Saloncillo del Teatro de la Zarzuela, y por todos los presentes fue bien acogida, si bien dudábamos, en primer lugar, que la Autoridad eclesiástica diera permiso para realizarla, y en segundo que los elementos vocales que poseíamos fueran suficientes para salir bien la música de que se trataba¹².

A continuación, se trató quién debía asumir la dirección de los conciertos, y Salas designó a Barbieri, ocupándose Salas de los asuntos diplomáticos y Barbieri de los artísticos. Barbieri sigue refiriendo que Salas empezó por hablar con su amigo Pedro Fernández de la Hoz, director del periódico católico conservador *La Esperanza* y amigo del Vicario eclesiástico Manuel de Obeso, a quien más tarde correspondería informar favorable o desfavorablemente sobre la petición. Salas visitó al Vicario “con buen éxito, enseguida puso en juego a nuestros amigos los diputados Adalardo [López de] Ayala y Francisco Camprodón”, al auxiliar del Ministerio de la Gobernación en el negociado de teatros, Luis Fernández Guerra, y a su compañero Manuel de Valladares. Ellos hablaron del tema con las autoridades políticas de quienes dependería la aprobación de la solicitud, como José Posada Herrera, Ministro de la Gobernación; Leopoldo O'Donnell, Presidente del Consejo de Ministros; y el Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid, “para preparar el terreno”. Barbieri sitúa estos preparativos en febrero de 1859, pero se produjeron en realidad en noviembre de 1858, como indican las fechas del expediente del AHN.

El proceso de solicitud de permisos y concesión de los mismos se puede seguir a través de la lectura del expediente conservado en dicho expediente del AHN¹³, hasta ahora inédito, que muestra los pasos seguidos.

Francisco Salas, como director de la Empresa del Teatro de la Zarzuela de Madrid, dirige una instancia al Ministro de la Gobernación, José Posada Herrera, fechada el 29 de noviembre de 1858, en la que justifica, en primer lugar, que el Real decreto orgánico de teatros declara inhábiles, entre otros días, los viernes de cuaresma, “prohibición que sin duda tiene por objeto no distraer a las gentes de una viva y profunda contemplación de las cosas divinas”; propone a continuación interpretar esos días “el *Stabat Mater* de Rossini, las sinfonías religiosas de Beethoven y los mejores oratorios de los más célebres maestros”, para que “obras que se hallan empapadas de un sentimiento eminentemente religioso, despierten el de los oyentes, elevando su ánimo”. Argumenta, a continuación, que la interpretación de este repertorio es habitual “en otras naciones, católicas como la nuestra”. Por último, solicita “licencia para dar en el teatro de la Zarzuela y en todos los viernes de Cuaresma próximo, representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat*

¹² *Papeles relativos a los Conciertos Sacros. Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859.* Barbieri Mss 22.339. Las citas de Barbieri que siguen en el texto pertenecen todas ellas a este documento. Evitemos la utilización superflua de notas al pie.

¹³ AHN. Diversiones Públicas. Leg. 11.388, nº 96. 6258. Expediente a solicitud de Francisco Salas, empresario del teatro de la Zarzuela de Madrid, para dar conciertos de música religiosa los viernes de cuaresma. 29-11-1858 a 1-2-1859.

Diversiones
publicas. Madrid. 1859.

D. Francisco Salas. sobre autoriza^{ción} para
dar los viernes de Cuaresma Concier^{tos}
de musica religiosa en el
Teatro de la Zarzuela

Imagen 2. Portada del Expediente para dar conciertos de música religiosa los viernes de cuaresma (29-11-1858 a 1-2-1859)¹⁴.

Mater de Rossini, de las *Sinfonías* religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebre maestros”.

La solicitud fue enviada el 2 de diciembre de 1858 al Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid, para que informase “oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de la Diócesis”.

El informe de Manuel de Obeso, Vicario eclesiástico de Madrid y su partido, dirigido al Gobernador de Madrid y fechado el 2 de enero de 1859, indica, entre otras cosas, que “sería de desear el que permaneciese la prohibición de representaciones teatrales en los expresados días, siquiera sean religiosas en su letra y música, para de ese modo recordar al público el tiempo santo de oración y ayuno”. Sin embargo, “atento a que las composiciones que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevarse el alma hacia la piedad, si el gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita”.

El 18 de enero de 1859, el Marqués de la Vega de Armijo devuelve al Ministro de la Gobernación la instancia de Salas, confirmando su “nihil obstat”¹⁵ al que acompaña el informe del Vicario eclesiástico, y añade que, “debiendo sin embargo ser crecidos los rendimientos de las funciones de que se trata, podría el Empresario ceder alguna parte de las utilidades que le reporte esta concesión en obsequio a los establecimientos de Beneficencia de la Corte”.

¹⁴ Legajo 11.388, nº 96, del AHN.

¹⁵ “Por mi parte no encuentro inconveniente en que se conceda al Director de la Zarzuela la autorización que solicita conformándose con el parecer del Sr. Vicario Eclesiástico”.

Finalmente, el 1 de febrero de 1859, José Posada Herrera, Ministro de la Gobernación, comunicó al Gobernador de Madrid, con copia a Salas, que la Reina “ha tenido a bien disponer se conceda dicha autorización, obligándose dicha empresa a ceder a los Establecimientos de Beneficencia la parte de las utilidades que V. E., de acuerdo con el expresado Director, juzguen prudente”.

Comenta Barbieri que

Salas personalmente entabló la pretensión que fue bien admitida (aunque no sin trabajos) por todas las Autoridades, y finalmente decretada, con la condición de que se había de destinar una cantidad de los productos de los conciertos para los pobres, para lo cual Camprodón sugirió a Vega de Armijo la idea de que fuera el 10% del producto total, lo cual fue aceptado por Salas y *incontinenti* se dio el permiso por las autoridades.

En opinión del compositor de *Jugar con fuego*, “Salas manejó muy bien este asunto”, logrando “no sólo que todo el mundo oficial se pusiera de su parte en él, sino que hasta la prensa toda, y en particular la clerical, escribieran artículos favorables, preparando y formando la buena opinión del público en favor de la idea”. También consiguió “que Palacio se mostrara favorable” mediante su buena relación con Juan Guelbenzu, –maestro del Rey–, con Francisco Frontera de Valldemosa –maestro de la reina Isabel–, y con Hilarión Eslava, maestro de la Real Capilla. Igualmente, Salas escribió a Ventura de la Vega, director del Conservatorio, y contó con la colaboración de Rafael Hernández, secretario del centro, consiguiendo que la institución pusiera a su disposición “varios discípulos de las clases de canto, todos los papeles de música que nos hicieron falta y hasta los atriles del establecimiento”; Barbieri subraya la gran colaboración prestada por Hernández.

Como vemos, la iniciativa en la organización de los conciertos es de Francisco Salas, empresario y propietario –junto a Joaquín Gaztambide– del teatro de la Zarzuela, que encarga a Barbieri la dirección de los conciertos, tal como él mismo indica en su manuscrito sobre los conciertos sacros. Por ello, algunas afirmaciones posteriores de Barbieri respecto a su papel como generador del asociacionismo orquestal en España no son del todo correctas.

3. La preparación artística de los conciertos

Una vez solucionada la gestión legal realizada por Salas, Barbieri centra su relato en la historia “artística” de los conciertos. El modelo escogido es el de los *Conciertos Musard* de París, en los que se alternaba repertorio vocal, instrumental y mixto.

Salas proporcionó a Barbieri la partitura y las *particellas* del *Stabat Mater* (1833) de Rossini, que le había prestado Joaquín Espín y Guillén¹⁶, “así como otros varios oratorios y piezas que le prestaron Guelbenzu y otros amigos”.

Barbieri recuerda que Mariano Vázquez y él mismo pasaban un par de horas diarias “leyendo al piano cuanta música nos venía a las manos, para elegir entre ella la que más al caso pudiera hacer en los conciertos, siempre buscando que las piezas tuvieran unas condiciones de claridad y

¹⁶ Según la nota de los papeles del *Stabat Mater* que Barbieri recoge al final de su anexo, serían: Voces: las 4 partes principales: sopranos 1 (9), sopranos 2 (10), tenores 1 (5), tenores 2 (3) y bajos (8). Orquesta: 1 violín principal, 2 violines 1, 3 violines 2, 1 viola, 2 violonchelos y bajos, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 1 fagot, 4 trompas, 2 trombas, 1 ofigle [sic], 1 trombón, 1 timbal, Y la gran partitura grabada.

efecto teatral, para que el público las recibiera bien”, evitando la música “que, de puro *sabia*, hiciera dormir” al público. “Con esta idea revolvimos los almacenes de música de Madrid y el Archivo del Conservatorio, encontrando muy poco que nos satisficiera y de lo que pudiéramos esperar un resultado como el que nos proponíamos sacar del *Stabat* de Rossini”.

También fue Salas quien “invitó, para que tocaran conciertos y piezas instrumentales, a diversos artistas, y todos respondieron al llamamiento”, y quien formó la lista de los cantantes del teatro de la Zarzuela que habían de participar en los conciertos, entregándosela a Barbieri para que él repartiera las piezas de canto entre los cantantes y las alumnas del Conservatorio que colaborarían en los conciertos. La contratación de otros coristas procedentes del Teatro Real y la organización general del coro estuvo a cargo de Víctor Valencia. En total, participaron como solistas doce cantantes: siete partes principales procedentes del Teatro de la Zarzuela¹⁷, una artista extranjera –la contralto Elena D’Angri–, y cuatro discípulas del Conservatorio¹⁸. El coro estuvo formado por cinco tiples, cinco contraltos, once tenores y seis bajos del Teatro de la Zarzuela¹⁹; una contralto, siete tenores y seis bajos del coro del Teatro Real²⁰; y diez tiples, ocho contraltos y veintiún niños alumnos del Conservatorio²¹; esto es, un total de ochenta coristas, de los que veintisiete procedían del Teatro de la Zarzuela, catorce del Teatro Real, y treinta y nueve eran alumnos del Conservatorio.

Salas pidió a Barbieri la distribución de la orquesta, y Barbieri propuso madera a dos (ocho músicos de viento madera); cuatro trompas, dos cornetines, tres trombones, un fígle (diez músicos de viento metal); un timbalero, un triángulo (dos instrumentistas de percusión); dos arpas; y cuerda (12-12-10-8-6, es decir, un total de cuarenta y ocho instrumentistas de cuerda), esto es, setenta instrumentistas.

La orquesta se formó con músicos procedentes de diversas formaciones: Teatro de la Zarzuela, que aportó la totalidad de sus cuarenta y dos músicos –el 60% de los miembros de la orquesta–; Teatro Real, que aportó dieciocho músicos; Teatro del Circo, que aportó ocho músicos; Teatro Francés de Madrid y Teatro de Novedades, con un músico cada una. A ellos se sumaron cinco arpistas, discípulos del Conservatorio. También participaron los solistas, pianista y organista acompañan-

¹⁷ TIPLES: Luisa Santamaría y Josefa Murillo; CONTRALTOS: Josefa Mora; TENORES: Juan Salces y Antonio Oliveres; BAJOS: Francisco Calvet y Manuel Royo.

¹⁸ TIPLES: Juana López y Matilde Ortoneda; CONTRALTOS: Luisa Lesen y Nieves Condado.

¹⁹ Cantantes del coro del Teatro de la Zarzuela. TIPLES: Rafaela García, Luisa García, Concepción Pérez, Elvira Sotillo, Emilia Nogales; CONTRALTOS: Juana López de Monasterio, Pilar Lázaro, Modesta García Herrero, Virginia Paulus, Emilia Romero; TENORES: José Pocarull, José Chapuy, José María Rochel, Mariano Romero, Juan Bertolasi, Isidro Estañol, José Noguera, José María Diéguez, Sinforsoso López, Eugenio de la Fuente, Vicente Faya; BAJOS: José García, Francisco Soler, Pascual Muñoz, Teodoro Soler, Pedro Bornachea, Manuel de la Orden.

²⁰ Cantantes del coro del Teatro Real. CONTRALTO: Teresa Fernández; TENORES: Joaquín Llopis, José Flores, Martín Ruiz, Miguel Campos, Antonio Huguet, Francisco Rodríguez, Pedro Pérez, Laureano Navarro; BAJOS: Manuel Moya, Anacleto Díaz, Víctor Dorrosoro, Cayetano Ylarraza, Tomás Celimandi.

²¹ Cantantes del coro alumnos del Conservatorio. TIPLES: Enriqueta Toda, Matilde Esteban, Manuela Checa, Cipriana Esteban, Julia Brieva, Estela Ibarra, Rafaela Sevilla, Emilia Sanz, Emilia Sebastián, Mariana Aguado; CONTRALTOS: Emilia Caballero, Enriqueta García García, Emilia Bernardo, Matilde Bernardo, María Collada, Joaquina Collada, Vicenta Artigas, Trinidad Castro. NIÑOS: Carlos Caballero, José Torá, Francisco Ferranz, Pedro Urrutia, Juan Aguado, Antonio Gutiérrez, Fernando Lopetegui, Carlos Santo, Gabriel Arias, Alfredo García, Ramón Alfonso, Federico de Diego, Joaquín Cano, Juan Álvarez, Federico Casademunt, José Romero, Gregorio Otero, Ángel Rodríguez, Eduardo Irriera, Baldomero Martínez, José Martí.

tes. Para intervenir en las obras que precisaban banda, se contrató a Antonio Ferrer, músico mayor de la Banda militar del Regimiento de Galicia nº 19, y a diez miembros de la misma²².

Es razonable suponer que en la elección de los instrumentistas de la orquesta habrá influido la disponibilidad de los músicos y sus condiciones como intérpretes. El núcleo de la orquesta –el 60% de los intérpretes– se forma con la totalidad de los cuarenta y dos músicos del teatro de la Zarzuela –madera a dos, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales, triángulo, arpa, siete violines primeros, seis violines segundos, cuatro violas, tres violonchelos y cuatro contrabajos–²³. Según refiere Barbieri, “respecto a los individuos del Teatro de la Zarzuela, lo arregló Salas para la orquesta por consejo de Perico Sarmiento”, el prestigioso flautista miembro de la orquesta.

Para completar la plantilla, era necesario contratar veintiocho instrumentistas más: veinticuatro de cuerda, dos trompas, un oficleide y un arpa. Barbieri encargó la contratación “a Pepe Arche, quien habló con cada uno de los que habían de venir de fuera y los contrató, dando a cada uno según su categoría cuatro, cinco o seis duros por cada concierto, incluyendo todos los ensayos necesarios a cada representación sin cobrar por ello nada”.

De los dieciocho músicos procedentes del Teatro Real, dieciséis eran intérpretes de cuerda, a los que se suma una arpista y un trompa. Otro trompa, un oficleide y seis instrumentistas de arco procedían de la orquesta del Teatro del Circo; a ellos se une un viola del Teatro de Novedades y el violinista jefe de la orquesta del Teatro Francés.

Hemos reconstruido la plantilla de la orquesta, a partir de los datos de Barbieri, indicando el teatro o institución de origen de los instrumentistas. En la Tabla 1 hemos señalado, además, a los treinta y dos intérpretes que formaron parte de la orquesta en estos conciertos y serán miembros de la efímera Sociedad de Conciertos Españoles dirigida en 1862 por Gaztambide, y a los treinta y seis que actuaron en la primera temporada de la Sociedad de Conciertos de Madrid que crea en 1866 Barbieri. También se comprueba que veintisiete músicos participaron en las tres series de conciertos de 1859, 1862 y 1866.

Respecto a los copistas de música, Barbieri preguntó a Salas “de qué copiantes había de disponer”, y éste le recomendó no contar con Bornás, ocupado en copiar zarzuelas, sino con Castellá, a quien Barbieri nombró copiante en jefe, dándole una nota con la instrucción de lo que se había de copiar; también participaron los copiantes Bernardo y Francisquet. En sus apuntes, Barbieri elogia la labor de Castellá, “la persona que en su punto ha copiado mejor y me ha servido con mayor puntualidad, y con un esmero y una corrección en las copias dignos de todo elogio”.

Asimismo, el compositor recoge las mil dificultades surgidas durante los ensayos: “ha habido que combinarlos de modo que los coristas hombres de la Zarzuela ensayaran a una hora, las mujeres a otra (sin perjuicio de ensayar zarzuelas al mismo tiempo), las chicas del coro del Conservatorio a otra hora, y los del Teatro Real a otra”. A esto hay que añadir las dificultades horarias para los ensayos con las partes principales y con la orquesta, “nacida de las dobles funciones de zarzuela, de las asistencias al Teatro Real y hasta de las funciones de la Capilla Real y otras iglesias, a [las] que los músicos no renuncian, aunque los maten”. Además, según sabemos gracias al tenor

²² Trombinos: José Solís y Jaime Berga; Cornetines: Rafael Polo y Daniel Pena; Trombas: José Herrera y Melchor Zapata; Trombones: Miguel Andrés y José Franquet; Bombardino: Antonio March; Bastuba: Manuel Marín.

²³ Ramón Sobrino: “Orquesta en la zarzuela”. *Diccionario de la Zarzuela Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, ICCMU, 2000, pp. 435-439.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

INSTRUMENTO E INTÉRPRETES	TEATRO O INSTITUCIÓN	1862	1866
Flautas			
	Pedro Sarmiento	T. Zarzuela	X X
	Luis López	T. Zarzuela	X
Oboes			
	Daniel Ortiz	T. Zarzuela	X X
	Ramón Bernardo	T. Zarzuela	
Clarinetes			
	Teodoro Rodríguez	T. Zarzuela	X X
	Francisco Borja	T. Zarzuela	
Fagotes			
	Luis Villeti	T. Zarzuela	X X
	Agustín Blasco	T. Zarzuela	
Trompas			
	Roque Rodríguez	T. Zarzuela	X
	Genaro Pérez	T. Zarzuela	X
	Joaquín Martínez	T. Real	X
	Miguel Rejoy	T. Circo	X X
Cornetines			
	Agustín Melliez	T. Zarzuela	X X
	Dionisio Fernández	T. Zarzuela	X
Trombones			
	Simón Serrano	T. Zarzuela	X X
	Antonio Moro	T. Zarzuela	
	Saturnino Mula	T. Zarzuela	
Oficleide			
	Román Alvarez	T. Circo	
Timbales			
	Angel Carrillo	T. Zarzuela	
Triángulo			
	José Dupón	T. Zarzuela	
Arpas			
	Maria Landi	T. Zarzuela	
	Teresa Roaldés	T. Real	
	Margarita García	Alumno Conservatorio	
	Isabel Espejo	Alumno Conservatorio	
	Teresa Lama	Alumno Conservatorio	
	Josefa Fuentes	Alumno Conservatorio	
	José Obejero	Alumno Conservatorio	
Violines			
	José Vicente Arche	T. Zarzuela	X X
	José Jiménez	T. Zarzuela	X X
	Miguel Carreras	T. Zarzuela	X X
	Domingo de Peón	T. Zarzuela	
	Andrés Alcaraz	T. Zarzuela	
	Emilio Majesté	T. Zarzuela	X X
	Enrique Broca	T. Zarzuela	X X
	Manuel Ripoll	T. Zarzuela	X X
	José Castilla	T. Zarzuela	
	Clemente Novoa	T. Zarzuela	
	José Castellanos	T. Zarzuela	
	Blas García	T. Zarzuela	

	Eduardo Campo	T. Zarzuela		X
	Ricardo Ficher	T. Real	X	X
	Pedro Carril	T. Real	X	X
	José Conde	T. Real		
	Cayetano Botia	T. Real		
	Juan Pintado	T. Real		X
	José Castillo	T. Real		X
	Juan Marimón	T. Circo		
	Gregorio Morales	T. Circo		
	Mariano Arche	T. Circo		
	José Marín	T. Circo		
	Francisco Amato	T. Francés	X	X
Violas				
	Andrés Cruz	T. Zarzuela		
	Vicente Manjarrés	T. Zarzuela		X
	Carlos Beltrán	T. Zarzuela		X
	Antonio Díaz	T. Zarzuela		
	Tomás Lestán Plo	T. Real	X	X
	José Cruz	T. Real	X	X
	Miguel Coronado	T. Real		
	Francisco Lucena	T. Real		
	Vicente Juárez	T. Circo		X
	Matías de Jorge Rubio	T. Novedades		X
Violonchelos				
	Joaquín Casella	T. Zarzuela	X	
	Luis Muñoz	T. Zarzuela	X	X
	Mateo Espinosa	T. Zarzuela		
	Juan Fazzini	T. Real	X	X
	Antonio Yáñez	T. Real	X	X
	Ramón Goicoechea	T. Real		
	José García Gómez	T. Real	X	X
	Camilo Fabiani	T. Circo		
Contrabajos				
	José García	T. Zarzuela		
	Pablo Ruiz	T. Zarzuela	X	X
	Mariano Sessé	T. Zarzuela	X	X
	Anastasio Torres	T. Zarzuela		
	Manuel Muñoz	T. Real	X	X
	Manuel Francisco Álvarez	T. Real	X	X

Tabla 1. *Músicos que conformaron la orquesta de los Conciertos sacros. Todas las tablas son de elaboración propia*

Oliveres, Barbieri tuvo que llamar la atención a los cantantes e instrumentistas por haber abandonado los ensayos²⁴, dificultando la posibilidad de organizar ensayos de conjunto que, en ocasiones, quedaron reducidos a uno solo con todas las partes.

Otro asunto que preocupaba a Barbieri era la disposición de los intérpretes en el escenario del teatro de la Zarzuela, que él estimaba que debía ser similar a la utilizada en el Conservatorio de París (véase imagen 3).

²⁴ Barbieri Mss. 14.011/1-13. Recogido en E. Casares: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*. Vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, doc. 2271, p. 778.



Imagen 3. *Un concert de la Société des Concerts du Conservatoire en 1861, (gravure de Bourcier)*

Barbieri se puso en contacto con Luis Muriel, pintor maquinista del teatro de la Zarzuela, y le mandó “hacer un modelito arreglado a escala, y partiendo de la base de (según quería Salas) aprovechar lo que se pudiera de la tribuna de la orquesta de los bailes de Máscaras, y no gastar en esto ni un maravedí, sino utilizar todas las armillas y tableros propios del teatro y aun algunos del tablado de las máscaras”. Ello dio lugar a “graves cuestiones”, que hicieron que Barbieri, disgustado y descorazonado, amenazara a Salas con dimitir, aunque finalmente continuó con los ensayos y las pruebas de la tribuna de orquesta, “no sin rabiarse mucho con los carpinteros y demás dependientes del escenario”, que no hacían las cosas a su gusto.

“Después de mil probaturas y de oír la opinión de Eslava y de otras muchas personas”, Barbieri establece en el ensayo la disposición para los conciertos sacros: “La decoración era cerrada, gótica, de un color claro y con algunas figuras pintadas al gusto bizantino; esta decoración arrancaba desde el marco de la embocadura y tenía un techo plano con una lámpara colgada en el centro, de seis bombas de cristal raspado con luz de gas, y luego otras ocho bombas más repartidas por el frente y costados de la decoración”. Las luces del suelo de embocadura estaban apagadas, “por llegar hasta aquel sitio los bancos de los cantantes, y el piano de cola que estaba en el sitio de la concha del apuntador que había desaparecido, cerrando su hueco con una trampa al nivel del tablado”. Barbieri incluye en su manuscrito dos esquemas de la planta (véase imagen 4) y la sección vertical de la tribuna (véase imagen 5), e indica que “fue necesario adoptar finalmente esta colocación por atender a la necesidad de poner el piano en primer término a causa de los solos de instrumentos que se ejecutaban acompañados por él”. No obstante, varias críticas indican que la colocación del piano y el armonio en la parte delantera central del escenario no fue una opción adecuada.

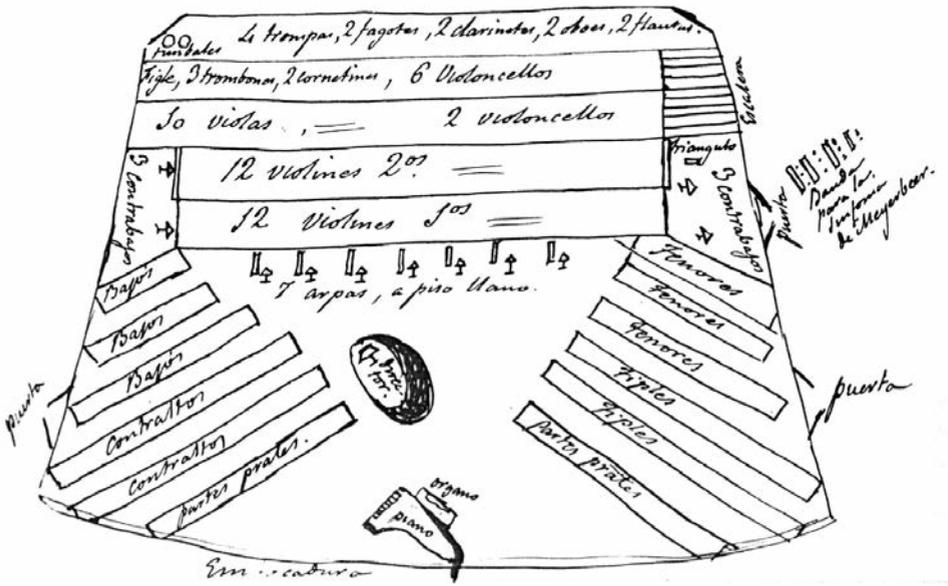


Imagen 4. Planta de la decoración y colocación de los artistas

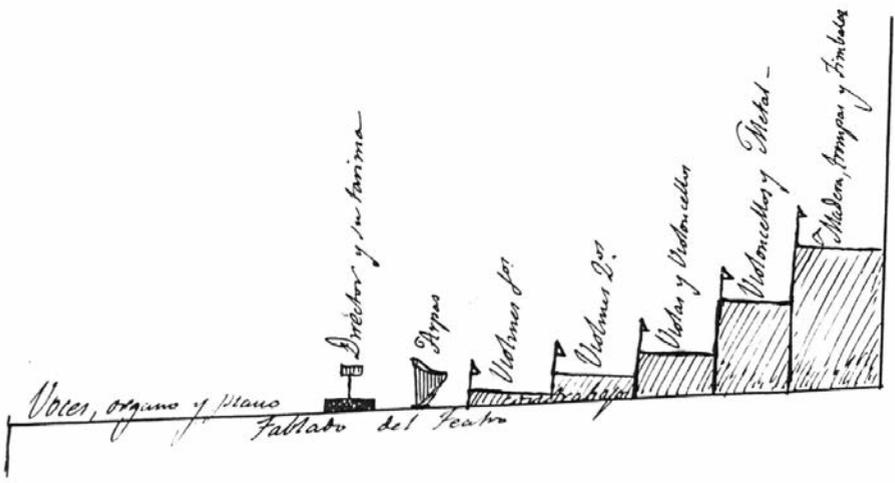


Imagen 5. Sección vertical de la tribuna de orquesta

Barbieri relata que escribió a Eslava para interesarle en los conciertos, indicándole las obras del primer concierto. Éste le respondió con una carta sin fecha [Documento nº 1] en la que, tras felicitarle por la realización de los conciertos sacros, reconoce adecuado el programa del primer concierto “porque conviene seguramente al principio no dar al público cosas difíciles de digerir, o si se les da algo de ellas, que sea en dosis pequeñas”. En opinión de Eslava, los autores más indicados para ser interpretados al principio son Rossini, Mercadante y Cherubini, y, aunque el género de voces *a cappella* es el más importante en materia religiosa, “no debería cantarse más que una pieza corta de esta clase en alguno de los conciertos, y meditar acerca del efecto que hace en el público”; y dice a Barbieri que ha enviado a Salas algunos motetes suyos *a cappella* [Documento nº 2] de los cuales los dos primeros son “los que tal vez podrían gustar ejecutados con gran número de voces. El nº 3 es el de más efecto para el público”.

Eslava hace también algunas consideraciones respecto a la cantata sinfónico-coral *La caritá* (1844) de Rossini, partitura que él mismo había adaptado para su interpretación en el Conservatorio, y se ofrece para adaptarla para orquesta, labor que enseguida le solicita Barbieri. El navarro recuerda al maestro que en el Conservatorio le han dicho que la partitura del cuarteto de cuerda que sirvió para la versión previa de *La caritá* hecha por Eslava la tiene Barbieri, por lo que ruega que se la facilite; ha hecho una breve introducción para orquesta, con lo que sólo falta completar los *tutti* de orquesta, lo que hará en breve el copista, en cuanto disponga del cuarteto.

La primera información que hemos localizado en la prensa sobre la organización de los conciertos se publica en *El Clamor Público*, periódico de ideología progresista, el 17 de febrero de 1859; en ella se comenta que Salas “tiene el pensamiento de dar en el teatro de la Zarzuela grandes conciertos las noches de los viernes en la próxima Cuaresma, en los cuales se ejecutarán grandes piezas concertantes de música. Los cantantes y los coros de uno y otro sexo vestirán de rigurosa ceremonia”²⁵.

El 25 de febrero de 1859, el *Diario oficial de avisos de Madrid* publica el anuncio de los conciertos sacros²⁶. El texto es el mismo del anuncio que había escrito Barbieri²⁷ por encargo de Salas [Documento 4]. Después de indicar la necesidad de una sociedad artística “que dé a conocer al público madrileño las magníficas creaciones de Haydn, Mozart, Beethoven y otros compositores eminentes”, como ocurre en otros países, y de reivindicar la práctica de conciertos de música sacra “en conciertos especiales ejecutados por grandes masas”, describe la organización de los conciertos en el teatro de la Zarzuela, “con superior permiso”, las noches de los viernes de Cuaresma, “en los que se ejecutarán no solamente las más célebres composiciones de música religiosa de canto, sino también algunas de las más notables en el género clásico instrumental”. Cita la participación como solistas, de los instrumentistas Antonio Romero, Camilo Melliez, Jesús de Monasterio, Daniel Ortiz, Roque Rodríguez, Joaquín Casella, Pedro Sarmiento, Manuel Muñoz, los pianistas y directores de coro Mariano Vázquez y José Inzenga, y el tenor Antonio Oliveres, así como la colaboración de alumnos del Conservatorio, y fija en más de 140 profesores el número de participantes.

²⁵ J. de Granda: “Crónica de teatros. Conciertos”. *El Clamor público*, 17-02-1859, p. 4.

²⁶ “Nota. Conciertos Sacros”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-02-1859, p. 4. El mismo anuncio es repetido en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-02-1859, p. 4; en *El Clamor Público*, 25-02-1859, sin incluir los precios de las localidades, y en *El Clamor Público*, 26-02-1859, p. 4, donde se incluye el anuncio completo, con los precios de las localidades.

²⁷ Impreso con el pie de página: Madrid, 1859. Imp. Española de Nieto y cía., Torija, 14.

Entre las obras a interpretar, menciona el *Stabat Mater* de Rossini, e incluye los precios de las localidades, destinando a los establecimientos de beneficencia el 10% de los beneficios.

Los precios son los siguientes:

PRECIO DE LAS LOCALIDADES, EN REALES DE VELLÓN	EN CONTADURÍA	EN EL DESPACHO
Palcos plateas, entresuelos y principales sin entrada	160	140
Palco proscenio segundo sin entrada	100	80
Palcos segundos sin entrada	80	70
Butacas, con entrada	30	24
Delanteras de galería de platea con entrada	14	10
Delanteras de anfiteatro entresuelos con entrada	16	12
Asientos de id. id. con entrada	9	7
Delanteras de anfiteatro principal con entrada	14	10
Asientos de id. id. con entrada	8	6
Delanteras de anfiteatro segundo y galería alta, con entrada	8	6
Asientos de id. id. con entrada	5	4
Entradas para palcos y abono	----	4

Tabla 2. Precios de las localidades para los conciertos sacros.

Se abre también un abono para los seis conciertos, reservando hasta el 1 de marzo las localidades a los abonados del teatro que deseen adquirir para los conciertos las mismas localidades que ocupan habitualmente en las funciones de zarzuela.

PRECIO A LOS SEIS CONCIERTOS SACROS	R. VELLÓN
Palcos plateas, entresuelos y principales, sin entradas	600
Cada tercer turno ídem.	200
Palcos proscenio segundo, sin entradas	360
Cada tercer turno	120
Paseos segundos sin entradas	300
Cada tercer turno	100
Butacas, sin entradas	96

Tabla 3. Precios de los abonos a los seis conciertos.

El *Diario oficial de avisos*²⁸ anuncia también que el primero de los conciertos tendrá lugar el 11 de marzo, ofreciendo, entre otras obras, el *Stabat Mater* de Rossini, oratorios de Haydn, Mozart, y diferentes piezas de óperas sagradas [sic]. La orquesta constará de sesenta profesores, contratados exclusivamente para el objeto, y se colocará sobre el escenario.

Nuevas informaciones breves sobre la realización de los conciertos son publicadas en otros periódicos madrileños a finales de febrero²⁹, a veces con alguna crítica al privilegio logrado por la empresa de la Zarzuela:

²⁸ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-02-1859, p. 4.

²⁹ *La Época*, 25-02-1859, 4.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

mucho nos gustará que gane dinero el empresario de la Zarzuela, pero más nos halaga la idea de que sea en viernes, puesto que de este modo los demás teatros podrán también dar funciones. A no ser que el permiso para trabajar los viernes sea un privilegio musical, lo que no podemos creer³⁰.

Barbieri no recoge la fecha en que comenzaron los ensayos, ni los días en que éstos tuvieron lugar; estimamos que debieron comenzar a finales de febrero, en torno a las fechas de los anuncios de los conciertos publicados en la prensa. *La Época* informa del ensayo de los primeros coros del *Stabat Mater*, que tuvo lugar el 3 de marzo, en el que participaron las Sras. Santamaría y Mora, y la Srta. Murillo, así como otros cantantes³¹. “La orquesta ocupaba todo el escenario, y, sin embargo, faltaban setenta y cuatro voces. Pero ¡cuánta magnificencial, ¡cuánto esplendor artístico! No es posible describir el efecto que producen en el alma esas armonías celestiales”³². Se decidió, también a propuesta de Barbieri, que los intérpretes vistieran de negro, solamente los guantes podían ser blancos. Las mujeres –salvo algunas coristas pobres que no tenían vestido escotado– llevaron trajes de seda negros escotados, con algún adorno sencillo en las cabezas; Josefa Mora llevó traje de terciopelo, y los hombres vistieron de frac.

La prensa se hace eco del cierre de los abonos a los seis conciertos y el inicio de la venta de los billetes sueltos³³, y del inminente inicio de los conciertos³⁴, anunciando el concierto³⁵, único espectáculo permitido en viernes de Cuaresma, y, en ocasiones, un comentario sobre las obras que iban a ser interpretadas³⁶, tomado del propio programa del concierto. En efecto, tras determinar el programa del primer concierto, Barbieri hace un librito-programa [Documento 5] con noticias biográficas de los compositores y los textos de las obras al castellano –cuya traducción es obra del Censor de Teatros, Antonio Ferrer del Río–, que publica en la imprenta de su amigo Nicolás Nieto³⁷.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.

Tiempo hace que la opinión general de los aficionados al arte entendido de la música, está reclamando la organización de una Sociedad artística, que dé a conocer al público madrileño las magníficas creaciones de

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN,

y otros compositores eminentes que han llevado el mundo con su nombre. Tiempo hace también que en los países extranjeros se dedica a las misas religiosas un culto particular, en conciertos especiales, ejecutados por grandes masas compuestas de los más eminentes cantores e instrumentistas; al paso que en Madrid no se ha podido aun poner en práctica esta costumbre, y no solo por falta de una Sociedad como la indicada arriba, sino también por no haber hallado quien acomoda la empresa de reunir los músicos y cantores eminentes artísticos que poseemos para la consecución de tan laudable fin, el cual debe considerarse ya como de primera necesidad artística; en un país tan esencialmente musical como el nuestro, y como cuestión de decoro nacional, si se toma en cuenta que somos los únicos en Europa que en el día no conocemos mas allá de los más sabidos obras del ingenio musical.

Considerando todo esto, la dirección del Teatro de la Zarzuela, con superior permiso, ha organizado unos **CONCIERTOS SACROS** vocales e instrumentales, para que tengan lugar los viernes de la próxima cuaresma, y en los días que se ojeran, no solamente las más célebres composiciones de música religiosa de canto, sino también algunas de los más notables en el género clásico instrumental, habiéndose prestado gustos a tomar parte en estas sesiones por la acción del presentador, los Sras. *D. Antonio Barrios*, *dos Carmelo Melián*, *D. Juan Manterola*, *D. Daniel Ortiz*, *D. Reyes Rodríguez*, *D. Joaquín Casado*, *D. Pedro Saracento*, *D. Manuel Muñoz*, *D. Mariano López*, *D. José Inocencio* y *D. Antonio Álvarez*.

Esta Cuarenta, para el mayor brillo de los cuales el Real Conservatorio de música y declamación facilitó los importantes elementos que posee, tendrá efecto sobre el escenario del espacioso teatro de la Zarzuela, severamente decorado, en el que se presentarán más de

OCTO CUARENTA PROFESORES,

D. FRANCISCO ASEÑO BARBIERI,

diversas composiciones, entre ellas el célebre *Motete Ave Verum* de Mozart, el ária religiosa de Stradella, el *Sygnio* instrumental de Beethoven, el *Ave Maria* de Rossini, la *Canchán*, y el *Stabat Mater* de Rossini, y otras varias cuya presencia y posesiones se anunciarán oportunamente, y que ya se están ensayando con el fin de ejecutarlas con la mayor perfección posible.

Por todo lo indicado se vendió en conocimiento de los grandes aficionados y extraordinarios que por estas ocasiones ocasionan dificultades y gastos que han obligado a la Dirección de este Teatro, la cual también alienta a los establecimientos de beneficencia el día por ciento de lo que aquellos producen, a ofrecer un tomo el precio de las localidades, en esta forma:

Precio de las localidades.

Cm.º	Dsp.	Cm.º	Dsp.
Palcos platos enterales y principales sin entrada.....	100 150	Asientos de 1.ª. id. con entrada.....	9 7
Palco proscenio sin entrada.....	100 50	Dilatadas de asientos principales.....	14 10
Palcos segundos sin entrada.....	50 20	Asientos de 1.ª. id. con entrada.....	5 5
Balcas con entrada.....	30 21	Dilatadas de asientos segundo y galería alta con entrada.....	5 4
Dilatadas de galería principal, con entrada.....	14 10	Asientos de 1.ª. id. con entrada.....	5 4
Asientos de 1.ª. id. con entrada.....	5 6	Entrada para palcos y abono.....	4
Dilatadas de asientos enterales.....	10 12		
Id. con entrada.....	10 12		

Para descuido al mismo tiempo proporcionar ventajosa a sus constantes favorecedores, ha resuelto abrir un abono a los seis conciertos que deberán darse en los viernes de la inmediata cuaresma, de la manera siguiente:

Precio del abono a los seis conciertos sacros.

Palcos platos, enterales y principales sin entrada.....	600 rs.	Palcos segundos sin entrada.....	500 rs.
Palco proscenio.....	300	Cada tercer turno.....	50
Cada tercer turno.....	200	Balcas sin entrada.....	90
Palco proscenio segundo sin ent.....	200		
Cada tercer turno.....	100		

Las localidades de los señores abonados actuales, están reservadas hasta el día 1.º del próximo marzo, por si quisiera abonarse a las mismas para estos conciertos; pasado dicho día se dispondrá de las que quedaren libres, en favor de las personas que lo soliciten.

Imagen 6. Anuncio de los conciertos sacros, febrero de 1859.

³⁰ “Gacetillas”. *La Discusión*, 26-02-1859, p. 4.

³¹ En ese momento, el Teatro Real atraviesa una crisis, y *El mundo pintoresco* reclama que se aproveche la estancia en Madrid de la cantante Elena Kenneth, contratada en esa temporada 1858/59 por el Teatro Real, para que participe como solista en los conciertos sacros. Vid. “Teatros españoles”. *El Mundo pintoresco*, nº 10, 6-03-1859, p. 80.

³² *La Época*, 4-03-1859.

³³ *Boletín de loterías y de toros*, nº 419, 8-03-1859, p. 4.

³⁴ *La Época*, 10-03-1859, p. 4.

³⁵ *La Época*, 11-03-1859, p. 4; *La Discusión*, 11-III-1859.

³⁶ “Crónica de teatros”. *El Clamor Público*, 11-03-1859, p. 4; *La Época*, 11-03-1859, p. 3.

³⁷ Debíó de repetirse la edición por no haber resultado la primera conforme a lo esperado por Barbieri.

4. El primer concierto sacro: 11 de marzo de 1859, a las 20 h.

El primer concierto tiene lugar el viernes 11 de marzo a las ocho de la noche. Eran las 7 de la noche –dice Barbieri– “y estaba yo todavía en el escenario del teatro arreglando atriles y luces, haciendo subir mucho más la lámpara en el centro del escenario, porque la habían colocado de modo que los profesores de la última fila no me veían”. Al llegar la hora, “empezó a llenarse el teatro de la sociedad más escogida de Madrid y de una colección de muchachas bonitas”. Entre el público, “casi todos los artistas y aficionados de la Capital, muchos clérigos (aunque vestidos de levita), entre ellos Eslava, que estaba en las butacas. En el palco real, el Príncipe de Baviera con su mujer la infanta Amalia, y muchos individuos de Palacio”. A la entrada del teatro se vendía el librillo-programa, a un real, precio excesivo que explica, para Barbieri, que se vendieran pocos ejemplares.

A propuesta de Barbieri, Salas invitó al Vicario para que asistiera al concierto, con objeto de que pudiera contestar “a cualquier tontería que pudiera sobrevenir de parte del Gobierno o de los meticulosos”; el Vicario asistió acompañado por otros dos sacerdotes, que fueron ubicados en el palco 2º de Proscenio, y salieron muy complacidos.

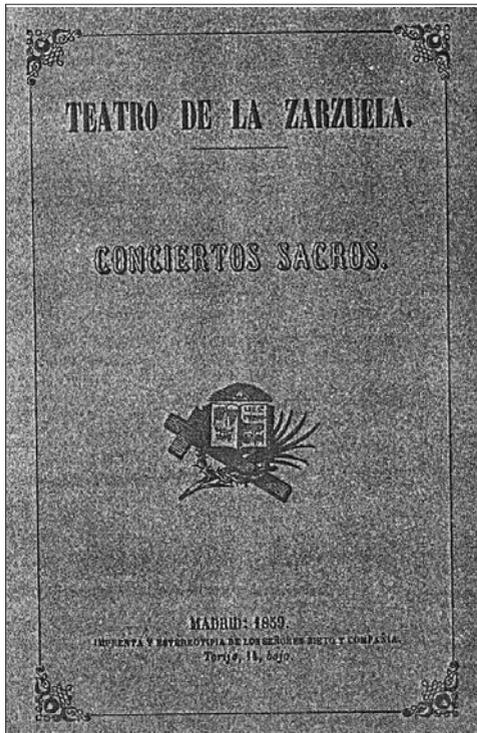
El programa constaba de tres partes, según era habitual en la época, con dos descansos, el primero de media hora y el segundo de un cuarto de hora.

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta (66 profesores)
<i>Ave verum</i>	Mozart	Coro de setenta voces, acompañado por cuerda y “órgano expresivo” [esto es, armonio]. Arr. de Eslava
<i>Solo de piano</i>	Gottschalk	El niño Theobaldo Power
Aria religiosa [“Pietà, Signore”]	Stradella	El tenor Oliveres, con acompañamiento de violines, violonchelos y “órgano expresivo”
Dos últimos movimientos de la “Sonata, op. 17” [sic] <i>Andante con variaciones</i> <i>Allegro final</i>	Beethoven	violín, viola, violonchelo y piano, por Monasterio, Arche, Casella y Arriola
<i>Plegaria del Moisés</i>	Rossini	Srta. Condado, los Sres. Salces, Royo, coro mixto, con acompañamiento de siete arpas y grande orquesta
SEGUNDA PARTE		
Primer tiempo [<i>Molto Allegro</i>] de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> [nº 40, K. 550]	Mozart	Orquesta
<i>Stabat Mater</i> 1. “Stabat Mater dolorosa”, Coro y solista 2. “Cujus animam gementem”, aria de tenor 3. “Qui est homo”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo
TERCERA PARTE		
<i>Stabat Mater</i> (continuación) 4. “Pro peccatis suae gentis”, aria de bajo 5. “Eia, Mater, fons amoris”, recitativo de bajo y coro 6. “Sancta Mater, istud agas”, cuarteto solista 7. “Fac, ut portem Christi”, cavatina de contralto 8. “Inflamatus et accensus”, aria de soprano y coro 9. “Quando corpus morietur”, cuarteto solista 10. “Amen, in sempiterna saecula”, Final coral fugado	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo

Tabla 4. Programa del primer concierto sacro del 11 de marzo de 1859

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Según relata Barbieri, colocados los artistas en su puesto, después de haber afinado la orquesta en el salón interior, salió a la escena sin guantes, subió a la tarima, saludó al público, esperó a que estuvieran todos los asistentes sentados, y con una batuta de ébano sencilla que le había costado diez reales, “y con algún temblor en mis piernas dimos principio a la obertura de *Oberon*, que se tocó perfectamente y que fue extraordinariamente aplaudida”. El *Ave verum* de Mozart, con acompañamiento de cuerda facilitado por Eslava, “pasó agradablemente y con unas palmadas de *cumplimiento*”, opinando Barbieri que el público no lo había comprendido. La actuación del niño Power fue defectuosa, tocó “tan perrunamente que apestó a todos, y hasta el punto que empezaron a oírse toses y chicheos, yo hubiera estrellado al dichoso niño que vino a introducirse en el programa por recomendaciones y compromisos con que obligaron a Salas y sin haberlo yo oído previamente”. Oliveres cantó el *Aria* de Stradella con acierto, aplaudiendo el público “un poquito”. La *Sonata* –en realidad cuarteto– de Beethoven, “aunque agradó y fue aplaudida, se hizo un poco pesada al público, a pesar de haberse ejecutado sólo el *Andante variado* y el *Final*”, sin repeticiones. La *Plegaria* del *Moisés*, pieza bien conocida del público, se ejecutó de manera “vulgar y nada notable”, sin producir “ni frío ni calor”. Como se evidencia, el director no obtuvo un resultado nada satisfactorio en la primera parte del concierto.



TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTO SACRO

que ha de tener efecto el viernes 11 de marzo de 1859,
á las 9 de la noche, en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

1.º **Obertura del Oberon**, música de Weber, ejecutada por la orquesta compuesta de *sesenta y seis* profesores.

(*Carllos Maria, baron de Wzcan*, célebre compositor alemán, nació en Eutin (aldea del ducado de Holstein) el 18 de diciembre de 1786, y murió el 2 de junio de 1826. La obertura que se ejecuta, pertenece á la última obra de este notable autor, la cual se estrenó en Londres dos meses antes de su muerte.)

2.º **Motete**, al Santísimo Sacramento. *Ave, VERUM CORPUS*, del célebre *Mozart*, ejecutado por *setenta* voces con acompañamiento de órgano expresivo.

(*Juan Wolfgang, Amadeo Mozart*, nació en Salzburgo, ciudad de Austria, en 27 de enero de 1756, y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791: en los breves años de su vida, compuso mas de quinientas obras musicales de todos géneros, dejando impreso en todas ellas el sello de la mas esquisita inspiración y del mas profundo talento. Este motete es uno de los modelos del estilo religioso; consta solo de 46 compases, pero es una inspiración verdaderamente angelical que tuvo *Mozart* en los últimos meses de su vida.)

Imágenes 7 y 8. Portada y página inicial del programa del primer concierto sacro, 11-03-1859.

El primer tiempo de la Sinfonía en Sol menor de Mozart, que abría la segunda parte, fue “bien ejecutado, aunque no perfecto, y recibió muestras de aprobación”. El número 1 del *Stabat Mater* de Rossini “se ejecutó perfectamente, fue extraordinariamente aplaudido y produjo gran impresión en todos; en el público porque sin duda no se esperaba una cosa tan buena y de tanto efecto, y en nosotros porque sirvió para entusiasmanos y ejecutar el resto del concierto con un gusto y una delicadeza grandes”. El nº 2, solo de tenor fue cantado por Salces “de cualquier manera, por no decir muy mal, y el público hizo de él poco caso”. El dúo de tiple y contralto, cantado por Murillo y Mora, “produjo un gran efecto, hasta el punto de ser interrumpido a la mitad”, pidiendo el público su repetición, “que se hizo entre aplausos estrepitosos”. En la tercera parte, Royo fue aplaudido en el nº 4; el coro a voces solas “entusiasmó y lo hicieron repetir; se cantó divinamente”; el cuarteto pasó “como el aire por el viento, sin dejar rastro”; la Mora estuvo “desgraciada en su cavatina”, que “no hizo efecto”; el aria con coros fue “muy aplaudida y la hicieron repetir; cantó bien la Santamaría y el coro y la orquesta estuvieron perfectamente”; el cuarteto a voces solas fue “mal cantado”; el final “se ejecutó cortando toda la fuga, salió bien y fue aplaudido”. Barbieri escribe: “¡Yo quedé muy contento!”.

Entre los participantes en la tertulia que tenía lugar todas las noches en el saloncillo de la dirección del teatro hubo diversidad de opiniones sobre el éxito que podrían tener los conciertos. Barbieri comenta: “Lo cierto es que el efecto del primer concierto en el público ha sido, en primer lugar, de sorpresa, porque nadie creía que los cantantes y demás artistas zarzueleros fueran capaces para el caso, y en segundo, de agrado, porque en verdad se han hecho cosas dignas de elogio”. Y añade que quien “ha ganado en esto he sido yo, porque el público no pudo nunca imaginarse que el autor de *Gloria y peluca* fuese capaz de dirigir y organizar conciertos de música seria con el acierto debido”. En efecto, en 1866, cuando se crea la Sociedad de Conciertos de Madrid, las crónicas se referirán a Barbieri como el director que había sido capaz de sacar adelante los conciertos sacros de 1859.

La prensa se hace eco del éxito del concierto. *La Discusión*³⁸ destaca la interpretación del *Cuarteto* de Beethoven y la decoración del escenario; *El Clamor Público*³⁹ se limita a referir la historia de la creación del *Aria religiosa* de Stradella, elogiando también la iniciativa⁴⁰; y *La España*⁴¹ destaca la inmensa concurrencia atraída por la novedad del espectáculo, que salió complacida. *El Museo Universal* refiere la disposición de los intérpretes en el escenario, el traje, el esmero de los artistas, el éxito de las cantantes Murillo, Santamaría y Mora; en una función “digna de un público inteligente: la orquesta, dirigida por el maestro Barbieri, estuvo inmejorable; los artistas se esmeraron a porfía”⁴².

Tras alabar la presentación y el vestuario de los artistas en el escenario, *La Época*⁴³ elogia a la orquesta, a Barbieri, a los solistas vocales y al coro, y destaca en la interpretación del *Stabat Mater* de Rossini el dúo de Murillo y Mora, y el aria de Santamaría; menciona entre el público a las du-

³⁸ “Gacetillas”. *La Discusión*, 12-03-1859, p. 4.

³⁹ J. de Granda. “Crónica de teatros”. *El Clamor público*, 12-03-1859, p. 4.

⁴⁰ El Barón de Illescas. “Variedades. Revista de Madrid”. *El clamor público*, 13-03-1859, p. 4.

⁴¹ *La España*, 12-03-1859, p. 4.

⁴² Nemesio Fernández Cuesta: “Revista de la quincena”. *El Museo Universal*, 15-03-1859, p. 48.

⁴³ “Noticias generales”. *La Época*, 12-03-1859, p. 3.

quesas de Medinaceli y de Alba, la marquesa de Villaseca, la de Romisa, la condesa de la Almina, la de Valle, la de Montufar, la de Armildez de Toledo, las señoras y señoritas de Rivas, de López, de Michán, de Infante, de Camprodón, de Santa María, de Barris, de Pezuela y otras muchas”, dando por hecho el lleno en los siguientes conciertos.

Juan de la Rosa destaca desde las páginas de *La Iberia*⁴⁴ el gran paso que supone la introducción en España de este tipo de conciertos, e indica: “Sería por nuestra parte una exigencia injusta pedir tanto en las masas instrumentales y vocales como en las partes encargadas del canto la maestría y perfección que las difíciles piezas exigen. El primer concierto sacro del viernes no pasa de ser un feliz ensayo”, que “supone grandes esfuerzos de inteligencia, que nos hacen esperar mejores resultados para los sucesivos”. Menciona que los verdaderos conocedores de este repertorio pueden haber apreciado “falta de precisión, de claro-oscuros” y de expresión en la masa instrumental, “pero no podrán, sin ser injustos, desconocer lo bien y dignamente que ha sido presentado este primer concierto”. Destaca la interpretación de los dos movimientos del cuarteto de Beethoven, el dúo de tiple y contralto del *Stabat Mater* cantado por Murillo y Mora, y el aria con coro cantada por Santamaría, que fueron repetidos; así como el acierto de los coros.

Numa, en *La lectura para todos*, tras describir la disposición de los intérpretes, destaca las obras de Mozart y Stradella, así como el dúo y el aria del *Stabat Mater* de Rossini; al tiempo felicita a Salas por la realización de los conciertos, parecidos a los de Musard⁴⁵.

Edgardo escribe en *La España* que la disposición adoptada en el concierto anterior ha sido defectuosa, pues ningún teatro es adecuado para este tipo de conciertos, siendo preferible un auditorio, que en Madrid no existe. En su opinión, “lo más acertado sería aprovechar únicamente la mitad del escenario, formando una especie de rotonda que viniera a reunirse con el terreno que diariamente ocupa la orquesta, ya por medio de una gradería o con un tablado plano”, formada con tablas de pino, por motivos acústicos. Así, “las voces y los instrumentos estarían más próximos a la platea del teatro, y produciría también doble efecto la ejecución musical”, de hecho, cree que, aunque no se hubiera utilizado un número tan nutrido de voces e instrumentos, el resultado podría haber sido mejor en algunas obras, como el *Ave verum*, que pasó desapercibido pese a que sus cuatro partes hubieran sido multiplicadas por sesenta voces. También critica la presencia del piano y del armonio en primer plano durante todo el concierto.

Cuando vimos que el tenor Oliveres se disponía a cantar el aria religiosa de Stradella parapetado detrás de un piano de cola y de un órgano expresivo, comprendimos que se levantaba una barrera o muralla entre el público y el cantante, quien por la situación lejana que ocupaba tuvo que hacer inútiles esfuerzos para producir en la sala el efecto debido⁴⁶.

Algo parecido ocurrió con la interpretación de la *Plegaria* del *Moisés* de Rossini, “a pesar de las siete arpas y del numeroso personal de voces y acompañamiento de tan excelente orquesta”, estimando el crítico que, con otra colocación, el éxito hubiera sido mayor. En el *Cuarteto* de Beethoven, al violonchelista Casella “ni se le veía ni se le oía”. Comenta la escasa intensidad de la voz del

⁴⁴ Juan de la Rosa González: “Álbum de La Iberia”. *La Iberia*, 13-03-1859, p. 3.

⁴⁵ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 13, 26-03-1859, p. 207.

⁴⁶ Edgardo: “Revista musical. Conciertos sacros”. *La España*, 18-03-1859, p. 4.

bajo Royo en la plegaria del *Moisés*, y elogia a Santamaría, Murillo y Oliveres. En los últimos párrafos elogia la iniciativa de los conciertos sacros, la constitución de la orquesta, que tocó “con inteligencia y de una manera verdaderamente artística”, y comenta la interpretación de las obras de la primera parte del programa. Concluye que “no precisamente sabía como algunos pretenden, pero selecta y escogida toda ha sido toda la música ejecutada en el primer concierto sacro”⁴⁷.

5. El segundo concierto sacro, 18 de marzo de 1859, a las 20:30 h.

Barbieri indica que empezó a preparar el segundo concierto “pensando en repetir el *Stabat* y añadir una primera parte nueva”. La arpista Teresa Roaldés remite una carta a Barbieri [Documento 7], indicándole que prefiere tocar un solo de arpa en este concierto, porque la reapertura del Teatro Real le impedirá estudiar por las noches la obra propuesta, *Tristesse, Andante varié* de Labarre “pour harpe solo”⁴⁸.

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES	
PRIMERA PARTE			
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta	
<i>Bone Pastor</i>	Eslava	Coro de setenta voces <i>a cappella</i>	
<i>Fantasia</i> para violonchelo y piano	Servais	Lasserre (vc) y Mariano Vázquez (p)	
<i>Tristesse, Andante varié pour harpe solo</i>	Labarre	Teresa Roaldés al arpa	
<i>Duo di camera</i> para violín y violonchelo	Rossini	Monasterio (vln) y Lasserre (vc), acompañados por M. Vázquez (p)	
SEGUNDA PARTE			
<i>Stabat Mater</i> 1. “ <i>Stabat Mater Dolorosa</i> ”, Coro y solista 2. “ <i>Cujus animam gementem</i> ”, aria de tenor 3. “ <i>Qui est homo</i> ”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Los solistas fueron las Sras. Santamaría y Mora, las Srtas. Murillo, López, Ortoneda, Condado y Lesen, y los Sres. Salces, Oliveres, Calvet y Royo	
TERCERA PARTE			
<i>Stabat Mater</i> (continuación) 4. “ <i>Pro peccatis suae gentis</i> ”, aria de bajo 5. “ <i>Eia, Mater, fons amoris</i> ”, recitativo de bajo y coro 6. “ <i>Sancta Mater, istud agas</i> ”, cuarteto solista 7. “ <i>Fac, ut portem Christi</i> ”, cavatina de contralto 8. “ <i>Inflamatus et accensus</i> ”, aria de soprano y coro 9. “ <i>Quando corpus morietur</i> ”, cuarteto solista 10. “ <i>Amen, in sempiterna saecula</i> ”, Final coral fugado			

Tabla 5. Programa del segundo concierto sacro, 18-03-1859

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ En dicha nota, pide a Barbieri que en los programas escriba el título de la obra en español, y le anuncia que más adelante tocará un trío.

La prensa anuncia la venta de billetes en la contaduría del teatro⁴⁹, y al acercarse el día del concierto, informa sobre el programa y los intérpretes⁵⁰. También se hace eco de la opinión del crítico Edgardo, que hemos recogido, sobre la disposición que debería darse al teatro para los conciertos sacros⁵¹. Por su parte, *La Discusión* comenta que el porcentaje del 10% que se destina a establecimientos benéficos es “una especulación bien entendida por parte del empresario, que de este modo ha logrado un privilegio injusto e irritante sobre los demás teatros”⁵²; días después, este periódico insiste en la misma idea, al comentar que “mientras la autoridad eclesiástica ha permitido que haya conciertos sacros en Jovellanos los viernes de Cuaresma, en el teatro Principal de Valencia se han prohibido”, llegando a preguntarse “en dónde procede la eclesiástica autoridad con más acierto”⁵³. Días más adelante, Luis Rivera volverá sobre el mismo tema, argumentando que “al Sr. Salas le convenían los conciertos, en lo cual nos da una prueba de empresario inteligente, y lo de sacro, y lo de beneficioso a los pobres, le sirvieron para alcanzar el privilegio. Nosotros, por ser privilegio, lo rechazamos”⁵⁴.

El segundo concierto se celebra el viernes 18, a las ocho y media de la noche. Barbieri refiere algunos problemas que sufrió justo antes del inicio de la sesión, producidos por el copiante Bernás, encargado de repartir los papeles a los cantantes y la orquesta, pues no aparecían ni los cuatro papeles de contrabajo, ni el propio Bernás; finalmente, aparecieron las *particellas*, pudiendo comenzar el concierto un poco tarde.

Según escribe Barbieri, la obertura de *Oberon* fue mejor tocada que en el concierto anterior, y aplaudida; el *Motete* de Eslava fue “divinamente cantado”, con gran efecto en el público, que pidió la repetición; la *Fantasia* de Servais para violonchelo, “con palmaditas”; el solo de arpa, “divinamente ejecutado y grandemente aplaudido”; y *La blanca luna*, “muy aplaudida, con justicia, y repetida”. En el *Stabat Mater* se repitieron el *Dúo* de la Murillo y la Mora, y el *Coro* a voces solas; aunque en el *Cuarteto* que abría la tercera parte, la Santamaría cantó en lugar de Juana López, que lo había hecho mal en el concierto anterior, y Salces en lugar de Oliveres, el cuarteto no salió bien.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

2.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para el viernes 18 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Obertura del <i>Oberon</i>, de Weber, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Motete</i> á voces solas, «Bene posite» composición del actual Maestro de la Real capilla de S. M. D. <i>Mariano Salas</i>, ejecutado por solista vocal.</p> <p>3.º <i>Fantasia</i> de violonchelo con acompañamiento de piano, compuesta por <i>Servais</i>, y ejecutada por <i>Mr. Lanerre</i> y <i>D. Mariano Yacopa</i>.</p>	<p>4.º <i>Trifunzo</i>, Andante con variaciones, compuesto por <i>Lalanne</i> y ejecutado en el arpa por la señora <i>Basillo</i>.</p> <p>5.º <i>Duo</i> de cámara, de <i>Rossini</i>, para violín y violonchelo ejecutado por los Sres. <i>Monasterio</i> y <i>Lanerre</i> con acompañamiento de piano por el señor <i>Lozquez</i>.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

Stabat Mater, de Rosini.

<p>1.º El primer versículo, por las Sras. <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i>; las señoras <i>Murillo</i>, <i>Ortuno</i>, <i>Lopez</i> y <i>Lana</i>, y los Sres. <i>Oliveres</i>, <i>Salces</i>, <i>Calvet</i> y <i>Basu</i> y <i>coro general</i>, á gran voz.</p> <p>2.º Solo de tenor, por el Sr. <i>Oliveres</i>.</p>	<p>3.º <i>Duo</i>, por la señora <i>Murillo</i> y la señora <i>Mora</i>.</p> <p>4.º Solo de bajo, por el Sr. <i>Raga</i>.</p> <p>5.º Recitativo y coro á voces solas.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

Continuacion del mismo Stabat Mater.

<p>1.º Cuarteto, ejecutado por la Sra. <i>Santa María</i>, la señora <i>Lana</i>, y los Sres. <i>Salces</i> y <i>Raga</i>.</p> <p>2.º Aria por la Señora <i>Mora</i>.</p> <p>3.º Aria con coro por la Señora <i>Santamaría</i>.</p>	<p>4.º Cuarteto á voces solas por las Señoras <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i> y los Señores <i>Oliveres</i> y <i>Calvet</i>.</p> <p>5.º Finis por todo el coro y la orquesta.</p>
---	---

Madrid 1850. —Imprenta de Nieto y Compañía, Trujillo 11 hoja.

Imagen 9. Programa del 2º concierto sacro, 18-03-1859.

⁴⁹ *Boletín de loterías y de toros*, 15-03-1859, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 15-03-1859, p. 4.

⁵⁰ “Segundo concierto sacro”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17-03-1859, p. 4; J. de Granda: “Crónica de teatros”. *El clamor público*, 18-03-1859, p. 3; *La Época*, 18-03-1859, p. 4.

⁵¹ *La Época*, 18-03-1859, p. 4.

⁵² *La Discusión*, 15-03-1859, p. 4.

⁵³ Luis Rivera: “Gacetillas”. *La Discusión*, 23-03-1859, 4. La noticia de la prohibición de los conciertos en Valencia es recogida también por *La Esperanza*, 24-03-1859, p. 1.

⁵⁴ Luis Rivera: “Folletín. Revista del mes de marzo”. *La Discusión*, 27-03-1859, p. 1.

Como valoración global, Barbieri anota: “la primera parte un gran efecto, el resto, menos entusiasmo que el concierto anterior”.

La repercusión de este concierto en la prensa es muy reducida, sin que hayamos encontrado críticas reales sobre las obras interpretadas. Alarcón⁵⁵ comenta brevemente la primera parte, destacando la *Fantasia* de violonchelo interpretada por Lasserre y Vázquez, las interpretaciones del violinista Monasterio, y de la arpista Roaldés. Más tarde, Numa, en *La lectura para todos*⁵⁶, destaca las interpretaciones del motete *Bone pastor* de Eslava por el coro, la *Fantasia* de violonchelo de Servais por Lasserre y Vázquez, y el *Andante con variaciones* de Labarre interpretado por la arpista Roaldés; sobre el *Stabat Mater* comenta la intervención de la Sra. Santamaría en lugar de la Srta. Murillo. Y Vergara, en *El mundo pintoresco*⁵⁷, refiere que el concierto, en conjunto, no fue tan bueno como el primero, destacando el motete *Bone Pastor* y la intervención de la arpista Roaldés.

6. El tercer concierto sacro, 25 de marzo de 1859, a las 20:30 h.

El reto de Barbieri en este concierto era no repetir el *Stabat Mater*, que se había interpretado en los dos conciertos iniciales; por ello, el tercer concierto era el más difícil para él, dada la escasez de tiempo para organizar y ensayar el programa. Su intención era contar con alguna obra de Eslava, orquestada por los alumnos de su clase de composición, y con alguna de Saldoni, que pudieran interpretar sus alumnos del Conservatorio; pero ello no fue posible. Eslava, en carta fechada el 18 de marzo [Documento 10], remite a Barbieri una *Lamentación* de Miércoles Santo, y una *Salve* de más fácil ejecución, para ver si se pueden interpretar; y, en una nueva carta, del 19 de marzo [Documento 9], Eslava confiesa que los alumnos de la clase de composición, que iban a orquestar y rehacer una obra para que la cantase Juana López, no pueden hacerlo ya que es un trabajo complicado, pues requiere adaptadores con experiencia. También escribió Barbieri a Saldoni, el 16 de marzo, pidiéndole alguna obra adecuada para poder cantarse en los conciertos; Saldoni responde [Documento 11] enviando siete “juguetes o bagatelas”, entre ellas, una *Oración* impresa sacada de una *Lamentación*, un *Stabat Mater* “pequeño”, escrito para voces femeninas, y le recuerda otras obras posibles; también le anuncia que sus discípulas del Conservatorio no podrán cantar el viernes siguiente ninguna de sus composiciones, por necesitar más tiempo para estudiarlas adecuadamente; en otra carta [Documento 12] escribe que no conoce “ninguna música religiosa que pueda ser cantada por sólo mis discípulas”. Barbieri acude a casa de Saldoni y acaba convenciéndole de que este primer año no será posible cantar ninguna de sus composiciones.

La solución por la que opta Barbieri es aumentar las intervenciones de solistas y reducir las intervenciones del coro a un *himno* de Haydn –con solista y orquesta–, *La Caritá* de Rossini, en arreglo de Eslava –con solistas, coro femenino y arpas–, el motete *Bone Pastor* de Eslava –ya cantado en el concierto anterior–, el coro de hombres solos *La Campana* de Donizetti, y dos números de las *Siete palabras* de Haydn –para coro, orquesta y, uno de ellos, con solistas– (véase la tabla 6 con el programa).

⁵⁵ Pedro Antonio de Alarcón: “Visitas a la Marquesa”. *La Época*, 22-03-1859, p. 3.

⁵⁶ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 14, 2-04-1859, pp. 222-223.

⁵⁷ M. Vergara: “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2º, nº 14, 3-04-1859, p. 111.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura [de <i>La Estrella del Norte</i>]	G. Meyerbeer	Orquesta
<i>Domine Salvum</i> , himno	F. J. Haydn	Versión orquestada por M. Vázquez. Srta. Lesen, coro y orquesta
<i>Fantasia concertante</i> , flauta y oboe	Goltermann ¹	Sarmiento (fl) y Romero (ob) acompañados al piano por Vázquez
<i>Romanesque</i> , "canto popular del siglo XVI" para violonchelo y piano		Laserre (Vc) e Inzenga (p)
<i>Ave Maria</i> (cantada en francés)	F. Schubert	La Santamaría con piano
<i>Andante con variaciones</i> para fagot	Berr ²	Camilo Melliez, acompañado al piano por Mariano Vázquez
<i>La Caritá</i>	Rossini, en arreglo de Eslava	Srtas. López, Ortaneda y Lesen, Sras. Santamaría y Mora, coro de señoras y acompañamiento de siete arpas (Roaldés y seis discípulos)
SEGUNDA PARTE		
<i>Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> , [nº 40, K 550]	W. A. Mozart	Orquesta
<i>Adiós</i> , melodía	Jesús de Monasterio	Monasterio (vln), Laserre y Vázquez (p)
<i>Ave Maria</i>	G. Donizetti	Santamaría, López, Lesen, Oliveres y Royo, con acompañamiento de cuerda
Tres movimientos del <i>Septimino</i> [en Mib mayor, op. 20]	L. van Beethoven	Siete solistas
Motete <i>Bone Pastor</i>	H. Eslava	Voces solas
TERCERA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	C. M ^a von Weber	Orquesta
<i>La campana</i>	G. Donizetti	Coro de hombres solos [TT y BB]
<i>Terceto a canon</i>	Curschmann ³	Santamaría, Mora y Oliveres, acompañados al piano por Inzenga
<i>Séptima palabra</i> , de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i>	F. J. Haydn	López, Lesen, Oliveres, Royo, coro general y orquesta
<i>El Terremoto</i> , de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i>	F. J. Haydn	Coro y orquesta

Tabla 6. Programa del tercer concierto sacro (25-03-1859)

⁵⁸ En el programa figura Galtermann, aunque, sin duda se refiere a George Goltermann (1824-1898), violonchelista y compositor alemán contemporáneo. Vid. Geeson, Katherine Ann: *The Rise and Fall of the Cellist-Composer of the 19th. Century: A Comprehensive Study of the Life and Works of Georg Goltermann Including A Complete Catalog of His Cello Compositions*. Florida State University, 2011. <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182877/datastream/PDF/view> (último acceso: 6-06-2020).

⁵⁹ Probablemente, se refiere a Friedrich Berr (1794-1838), fagotista, clarinetista, pedagogo y compositor alemán, nacido en Mannheim, de cuya orquesta su padre formó parte, que desarrolló toda su vida profesional en Francia. Vid. François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tomo 1, París, Firmin-Didot, 1866, pp. 379-380; y también el artículo dedicado al compositor, firmado por Pamela Weston, en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

⁶⁰ Seguramente se trata de Carl Friedrich Curschmann (1805-1848), compositor y cantante alemán. Vid. Rochus von Liliencron: "Curschmann, Carl Friedrich", *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Vol. 4, Leipzig, Duncker & Humblot eds., 1876, p. 649; y el artículo dedicado a este compositor por Maurice J. E. Brown y Ewan West en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001.

Disponemos también de la valoración de Barbieri sobre la interpretación de este tercer concierto, anunciado por algunos periódicos el mismo día de la sesión⁶¹. La obertura inicial era la de *La Estrella del Norte*, de Meyerbeer, pero tuvo que “anunciarla sin nombre, para que no se escandalizasen los castos oídos de los que pudieran considerar como una profanación el nombre de una *opéra-comique* entre las piezas de un *concierto sacro*”; de nuevo Barbieri tuvo problemas con las *particellas* que el copista Bornás había traspapelado; “salió regular y la aplaudieron un poco”. El *Domine salvum*, orquestado por Mariano Vázquez, “se cantó y tocó sin color ni sabor”, y el público apenas aplaudió; tampoco Sarmiento y Romero lograron más que fríos aplausos; la *Romanesca*, aunque bien tocada por Laserre, tampoco produjo efecto; la Santamaría cantó el *Ave Maria* de Schubert en francés “bastante mal”, continuando la frialdad del público; la intervención de Melliez fue poco afortunada; *La Caritá*, “que había arreglado muy bien para orquesta Eslava, se cantó muy mal”. A las malas impresiones del director se sumaron las palabras de Gaztambide quien, riendo, le comentó que había salido mal, provocando la indignación de Barbieri.

En la segunda parte, el *Minuetto* de Mozart, “que se tocó muy bien, dejó al público con la boca abierta”; la *Melodía* de Monasterio “agradó y fue aplaudida, aunque poco”; el *Ave Maria* de Donizetti, que Barbieri ensayó cantando el solo la Ortaneda y el cuarteto, el coro, y en el concierto fue cantada por cuatro solistas, no salió bien, “todo fue inútil, la pieza no hizo efecto”; los fragmentos del *Septimino* habían sido ensayados primero en un arreglo para viento y piano, pero no hizo efecto, y fue tocado tal como lo había compuesto Beethoven, “y el público lo oyó con respeto, aunque se le hizo largo a pesar de no tocarse entero: dos palmadas al concluirse”; y el *Motete* de Eslava, “mejor cantado que la primera vez, fue muy aplaudido y repetido”, convirtiéndose en el primer éxito del concierto.

Ya en la tercera parte, la obertura de *Der Freischütz* “se tocó muy bien y fue muy aplaudida”; el coro de *La campana* lo cantaron mal “y sin embargo fue aplaudido y repetido, aunque con alguna oposición”; el *Terceto* proporcionado por Inzenga fue aplaudido y repetido; la *Séptima palabra* y *El Terremoto*, “mal y nada”. Barbieri resume así el concierto: “no gustó y yo salí muy descontento y fatigado”.

Son escasas las críticas a este tercer concierto en la prensa diaria. El *Diario oficial de avisos*⁶² y *La Época*⁶³ publican un texto similar, remitido posiblemente por el teatro de la Zarzuela, que afirma que el concierto “ha estado tan brillante y concurrido como los anteriores”, destacando entre las obras el motete de Eslava, *La Campana* de Donizetti, y las interpretaciones de Sarmiento, Romero, Monasterio y Laserre, así como la intervención de la orquesta dirigida por Barbieri en la obertura de *Der Freischütz*.

En el *Álbum de La Iberia*, Juan de la Rosa comenta que el tercer concierto “ha ofrecido mucha variedad en las piezas, si bien algunas de ellas no han estado ejecutadas con la precisión y conciencia que su mérito reclamaba”⁶⁴; ello se debía a que muchos de los artistas tienen otras ocupaciones profesionales en la Capilla Real o en el Teatro Real, que dificultan que se puedan realizar

⁶¹ El *Diario oficial de avisos de Madrid*, 25-03-1859, p. 4, incluye el programa completo; *La Época*, 25-03-1859, p. 4, incluye una versión resumida del mismo.

⁶² *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27-03-1859, p. 4.

⁶³ “Folletín”. *La Época*, 26-03-1859, p. 1.

⁶⁴ Juan de la Rosa González: “Álbum de *La Iberia*”. *La Iberia*, 27-03-1859, p. 1.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

ensayos adecuados. En cuanto a las interpretaciones, se critican las de *La Caritá*, el *Ave Maria* y la *Séptima palabra*, destacando el motete *Bone Pastor* de Eslava, el coro *La Campana*, el *Septimino* y las intervenciones de los instrumentistas. Concluye indicando que el teatro estaba lleno, con la presencia de muchas familias aristocráticas y del príncipe de Baviera. El *Boletín de loterías y de toros*, tras elogiar a Salas por la organización de los conciertos, y a Barbieri, que “demostró sus conocimientos y buena dirección”, destaca la “obertura de Meyerbeer, la fantasía concertante de flauta y oboe, el septeto de Beethoven, el motete de Eslava, que se hizo repetir, la obertura de *Der Freischütz* y el coro de Donizetti titulado *La Campana*, que también se repitió”⁶⁵, así como el *terceto a canon* de Curschmann.

En *El correo de la moda*, Antonio Arnao publica una amplia reseña, que se inicia con un comentario sobre los conciertos previos, novedad musical a los que acude mucho público no habituado a este género, que llena todas las sesiones, y valora muy positivamente el éxito de los conciertos, aunque no todo “haya salido igualmente bien, ni todo haya sido aceptado con la misma benevolencia”. Arnao considera que si estos conciertos “contasen en España muchos años de existencia, podrían exigirse mayor unidad y perfección en parte de las obras”, pero el primer año, “sólo nos toca en justicia celebrar los resultados obtenidos”. Comenta a continuación el programa del tercer concierto, destacando algunas de las obras interpretadas, y realiza una valoración de la sesión desde tres puntos de vista: la orquesta y el coro –que valora de forma positiva–, las partes solistas vocales –en general, “menos felices”–, y los instrumentistas solistas, que son “los que mayor lauro han conquistado”⁶⁶, figurando en lo más alto el violinista Jesús de Monasterio.

7. El cuarto concierto sacro, 1 de abril de 1859 a las 20:30 h.

El propósito de Barbieri para el cuarto concierto era contar con la colaboración del violinista Daniel –quien le había entregado una nota [Documento 14, sin firma]–, y presentar muchas novedades, entre ellas, fragmentos de obras de autores españoles como Rodríguez de Ledesma y Mariano Martín. Su amigo José Ramón Merino, párroco del Retiro, le había proporcionado la partitura completa de las *Lamentaciones* de Ledesma, y Barbieri se las había entregado al copista Bernardo para que le hiciera una copia. Una mañana, en el teatro, le presentaron a Ana López, viuda de Ledesma, y a su hijo –oficial de Zapadores–, quienes le pidieron que interpretase las *Lamentacio-*

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

3.º Concierto de abono.—3.º Turno.

Para el viernes 25 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura compuesta por Meyerbeer.
- 2.º Himno de Hágda, Domina Salas, cantado por la Señalita Lema, coro general y orquesta.
- 3.º Fantasía concertante de Flauta y Oboe, composición de Gallera, ejecutada por los Señores Sorcinello y Humey, con acompañamiento de piano por el Sr. Vazquez.
- 4.º Romances, canto popular del siglo XVI, ejecutado en el violonchelo por el Sr. Latorre, con acompañamiento de piano por el Sr. Jansen y Don Josef.
- 5.º Ave Maria, melodía de Schubert, cantada con palabras francesas por la Sra. Sotomera, con acompañamiento de piano.
- 6.º Andante con variaciones, compuesto por Herr y ejecutado en el Fagot por D. Camilo Melián, con acompañamiento de piano por el Sr. Vazquez.
- 7.º La Caritá, melodía de Rossini, arreglada para orquesta por D. Hilario Eslava, y ejecutada por las Señoritas Lopez, Oromáza y Lema; Señoras Sotomera y Meru, y coro de Señoras, con acompañamiento tambien de siete arpas, por la Señora Rendá y los discípulos de su escuela en el Conservatorio de musica.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º Minueto perteneciente á la sinfonía en Sol menor, de Mozart, ejecutado por la orquesta.
- 2.º Játón melodía compuesta para violín, violonchelo y órgano organista, por el Sr. Monasterio, y ejecutada por el señor y las Señoras Latorre y Vazquez.
- 3.º Ave Maria, compuesta por Donizetti, y ejecutada por la Señora Santamaría, las Señoritas Lopez y Lema, y las Señoras Oñovero y Rago, con acompañamiento de instrumentos de cuerda.
- 4.º Primer tiempo, Andante con variaciones y Fivato final del septeto de Beethoven, obra 70, para violín, viola, violonchelo, contrabajo, clarinetas, fagot y trompa, ejecutado por las Señoras Monasterio, Arca (D. Josef), Latorre, Meru, Humey, Melián y Rodríguez.
- 5.º El pálpido Motete al Santísimo, Rose Pastor, del maestro Eslava, cantado á voces solas.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- 1.º Obertura de Freischütz, música de Weber, ejecutada por la orquesta.
- 2.º Coro de hombres solas, sin acompañamiento, de Donizetti, titulado La Campana.
- 3.º Terceto á Cámas, compuesto por el señor Curschmann y ejecutado por las Señoras Santamaría y Meru, el Sr. Oñovero, con acompañamiento de piano por el Sr. Jansen (D. Josef).
- 4.º La última palabra de Cristo, perteneciente al oratorio de Hágda, ejecutada por las Señoritas Lopez y Lema, las Señoras Oñovero y Rago, y coro general y orquesta.
- 5.º El Terremoto, del oratorio anterior ejecutado por el coro general y la orquesta.

El dia por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Terjia 14 baja,

Imagen 10. Programa del tercer concierto sacro, 25 de marzo de 1859.

⁶⁵ *Boletín de loterías y de toros*, nº 422, 29-03-1859, p. 4.

⁶⁶ Antonio Arnao: “Teatros”. *El correo de la moda*, año IX, nº 300, 1-04-1859, pp. 94-96.

nes; Barbieri les respondió que estaba ensayando ya dos de las *Lamentaciones*, y les pidió que le prestasen los originales para corregir su copia, que tenía muchas erratas, lo que ellos hicieron llevándole además otras obras autógrafas, entre ellas algunos *Salmos de Nona* y dos sinfonías. También quería interpretar Barbieri una *Lamentación* de Eslava, a la que su autor añadió unos compases a modo de conclusión [Documento 15], y una *Salve* de Mariano Martín, pero al decirle Teresa Roaldés que Martín había compuesto también un *Parce mihi* a dúo con un solo de arpa, se lo pidió a su autor, que a su vez se lo pidió al festero Victoriano Daroca, que era quien lo tenía. Según carta de Martín a Barbieri, Daroca le proporcionaría la partitura, pero no las partes, por tenerlas encuadradas con otras obras [Documento 16]. Barbieri escribe en su *historia* que disponía de otras obras, como un *Noneto* de Bertini que el pianista Miró quería tocar, y un *O Salutaris* de Arriaga, autor sobre el cual Barbieri elaboró unas notas biográficas [Documento 17].

Lamentablemente todo el proyecto se vino abajo, porque Salas le dijo que hiciera el cuarto concierto en su totalidad con piezas repetidas –no hay nada nuevo en las obras interpretadas por coro y orquesta, como se puede ver en la tabla 7–, salvo las que tocasen Daniel y Miró, porque tenía que poner en escena una nueva zarzuela, *El burlador burlado*, de Rosell y Cappa, y no podía “pres-

OBRA	COMPOSITOR	INTÉRPRETES
PRIMERA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta
<i>Stabat Mater</i> 1. “ <i>Stabat Mater, Dolorosa</i> ”	Rossini	Interpretado por Santamaría, Mora, Murillo, López, Lesen, Ortoneda, Oliveres y Royo
<i>Melodía pastoril</i>	Robberegts	El violinista Daniel acompañado al piano por Arriola
<i>Terceto</i>	Curschmann	Santamaría, Mora y Oliveres acompañados al piano por Inzenga
<i>La Caritá</i>	Rossini, en un arreglo de Batsson para violín, órgano y piano	Daniel (vln), Vázquez (órg.) y Arriola (p)
<i>Stabat Mater</i> 3. “ <i>Qui est homo</i> ”, dúo de tiple y contralto	Rossini	Murillo y Mora con acompañamiento de orquesta
SEGUNDA PARTE		
<i>Stabat Mater</i> 4. “ <i>Pro peccatis suae gentis</i> ”, aria de bajo 5. “ <i>Eia, Mater, fons amoris</i> ”, recitativo de bajo y coro	Rossini	Por el bajo Royo
<i>Noneto</i>	Bertini	Miró, Sarmiento, Ortiz, Rodríguez, Camilo Melliez, Agustín Melliez, Plo, Casella y Manuel Muñoz
<i>Motete a voces solas</i>	Eslava	Coro <i>a cappella</i>
TERCERA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	Weber	Orquesta
<i>La Campana</i>	Donizetti	Coro masculino <i>a cappella</i>
<i>Aria religiosa</i> [“ <i>Pietà, Signore</i> ”]	Stradella	Oliveres, con acompañamiento de cuerda
<i>Stabat Mater</i> 8. “ <i>Inflamatus et accensus</i> ”, aria de soprano y coro	Rossini	Santamaría, coro y orquesta

Tabla 7. Programa del cuarto concierto, 1-04-1859.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

tarle” ni el escenario ni los coristas del teatro de la Zarzuela para hacer los ensayos. Barbieri se alegró porque así tendría más tiempo, aunque tuvo que cambiar la víspera del concierto el orden del programa, porque el Rey iba a acudir a esa cuarta sesión, sólo a partir de la segunda parte, y quería oír algunas de las obras.

La prensa anuncia el concierto la víspera⁶⁷ y el mismo día de la función⁶⁸, aunque ciertos imprevisos hicieron peligrar el concierto como recuerda Barbieri:

el primer clarinete de la orquesta había tenido una desgracia de familia y no podía asistir; la Murillo estaba enferma, Royo muy ronco y ambos no podían cantar. Casella en cama con calentura y no podía tocar el *Noneto*.

Además, no aparecían las *particellas* de las obras de violín, que había guardado Felipe Reyes, el cual había ido a buscar nuevos colaboradores para el concierto. El público, impaciente, reclamaba el inicio del concierto. Llegó Valencia con el bajo Moya, para suplir a Royo, y Barbieri al piano repasó con él su solo del *Stabat Mater*; también pidió a la Santamaría que cantase la parte de la Murillo; “trajeron en un coche a Casella todo desenchajado, parecieron quemar los papeles; ya Pepe Arche había hablado con Antonio Romero de parte mía, y éste se hallaba, con su clarinete, sentado en la orquesta, y por fin empezamos. ¡¡Cuánta penalidad!!!”.

El concierto, en opinión del propio Barbieri, salió regular. En la primera parte, la obertura de *Oberon* fue “regular y aplaudida”; el primer verso del *Stabat*, “ni frío ni calor”; el solo de violín, “cuatro palmaditas”; el *Terceto*, “regular, dos palmaditas”; *La Caritá*, “pocos aplausos”; el *Dúo* del *Stabat* “no gustó tanto como anteriormente, porque, en efecto, no salió bien”. En la segunda parte, a la que asistió la Reina, el solo de Moya “lo cantó demasiado bien para hecho de repente, por lo que no podía obtener buenos resultados”; el coro a voces solas, “regularmente cantado, y repetido, aunque con oposición”; el *Noneto*, “no gustó, aunque dieron unas palmadas al final”; el *Motete* de Eslava, “como siempre, bien cantado, aplaudido y repetido”. En la tercera parte, la obertura de *Der Freischütz* “mejor que anteriormente, y fue muy aplaudida”; el coro de *La Campana* “lo cantaron mal, y no le dijeron nada”; en el *Aria* de Stradella “Oliveros no estuvo muy feliz”, y “en ese momento se levantó la Reina y el público empezó a hacer lo mismo, de modo que el aria de la Santamaría se puede decir que ni se cantó ni se escuchó con formalidad”. Añade Barbieri que le habían

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

1.º *Concierto de abono.*—1.º *Turno.*

Para hoy viernes 1.º de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- | | |
|---|---|
| 1.º Obertura de <i>Oberon</i> , de Wagn. | Señoras Santamaría y Moya y el Sr. Oliveros con acompañamiento de piano por el Sr. Incensu (D. José) |
| 2.º Primer verso del <i>Stabat Mater</i> de Rossini, por las Señoras Santamaría y Moya, las Señoras Murillo, Lopez, Linares y Arriola y los Señores Oliveros y Royo, coro general y orquesta. | 3.º <i>La Caritá</i> , de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano por Bassos y ejecutada por Mr. Daniel y las señoras Fenique y Arriola. |
| 3.º Melodía pastoral de Rosenzweizer, ejecutada en el violín por Monsieur Daniel, con acompañamiento de piano, por el Sr. Arriola. | 4.º El <i>dúo de tipo</i> y contralto de dicho <i>Stabat</i> , ejecutado por las señoras Murillo y Moya con acompañamiento de orquesta. |
| 4.º Terceto de <i>Carolineau</i> , cantado por las | |

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- | | |
|---|---|
| 1.º Solo de bajo del <i>Stabat</i> de Rossini, por el Sr. Royo con orquesta. | 2.º <i>El aplausido Motete</i> á voces solas, del maestro Escala. |
| 2.º <i>Recitado</i> y coro á voces solas del mismo <i>Stabat</i> . | 3.º <i>Noneto</i> de Bassos, obra 107, para piano, flauto, oboe, trompa, fagot, clarinetas, viola, violonchelo y contrabajo, ejecutado por los señores Miró, Sarmiento, Orzá, Rodríguez, Millán (D. Camilo), Melillo (D. Agustín), Pilo, Castella y Molero (D. Manuel). |
| 3.º <i>Noneto</i> de Bassos, obra 107, para piano, flauto, oboe, trompa, fagot, clarinetas, viola, violonchelo y contrabajo, ejecutado por los señores Miró, Sarmiento, Orzá, Rodríguez, Millán (D. Camilo), Melillo (D. Agustín), Pilo, Castella y Molero (D. Manuel). | 4.º El aplausido <i>Motete</i> á voces solas, del maestro Escala. |

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- | | |
|--|--|
| 1.º Obertura de <i>Freischütz</i> , de Wagn. | el señor Oliveros con acompañamiento de instrumental de cuerda. |
| 2.º <i>La Campana</i> , coro de hombres solas, de Donizetti. | 4.º <i>Aria</i> con coro del <i>Stabat</i> , de Rossini, cantado por la señora Santamaría. |
| 3.º <i>Aria</i> religiosa de Stradella, cantada por | |

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Teraja 44 bajo.

Imagen 11. Programa del cuarto concierto sacro, 1 de abril de 1859

⁶⁷ *La Época*, 31-03-1859, p. 4.

⁶⁸ *El clamor público*, 1-04-1859, p. 3.

encargado “que despidiera a la Reina tocando la *Marcha Real*, pero yo estaba tan incómodo que no quise hacerlo”. El resultado, “ni malo ni bueno, o más bien mal”.

En su “Folletín” de *La España*, Edgardo publica una amplia crónica sobre este cuarto concierto, comentando al comienzo las obras nuevas: el *Noneto* de Bertini, que “no produjo gran sensación”, a pesar de haber sido interpretada con acierto; la *Melodía pastoril* de Robberechts, que “gustó mucho y se aplaudió”, y la adaptación para violín, piano y armonio de *La Caritá*, en la que “pasan desatendidas algunas de las bellezas y detalles de la composición”. Destaca el valor intrínseco y el éxito del motete de Eslava, “una de las piezas de música que más efecto producen en los conciertos”, y comenta algunas cualidades del *Stabat Mater* de Rossini. Concluye su artículo elogiando a la orquesta, “improvisada, puede decirse, sin la preparación que exigen esas solemnidades, y careciendo de los ensayos necesarios, los profesores de la orquesta, hábilmente dirigidos por el compositor Barbieri, han demostrado poseer ese instinto musical” equivalente al de los músicos de las mejores orquestas del extranjero. “Tenemos la esperanza de que dicha orquesta será el núcleo que sirva de base para formar, más adelante, una sociedad de conciertos”, que una vez organizada ha de contribuir “a propagar el buen gusto y la educación musical en la corte de España”⁶⁹.

Antonio Arnao escribe que “nada vamos a decir hoy del último concierto sacro, que tampoco obtuvo un éxito completo”⁷⁰. Numa, en *La lectura para todos*, indica que la sala estuvo llena. Comenta las obras nuevas, de Robberechts, Rossini en arreglo de Brisson, y Bertini, en todas las cuales “fueron aplaudidos por la numerosa y distinguida concurrencia los apreciables artistas encargados de su ejecución”⁷¹. *El mundo pintoresco*⁷² destaca las interpretaciones del violinista Daniel de la *Melodía pastoril* de Robberechts, y *La caritá* de Rossini; también el dúo del *Stabat Mater* de Rossini cantado por las Sras. Mora y Murillo.

8. El quinto concierto sacro, 8 de abril de 1859 a las 20:30 h.

Antes de comentar los preparativos del concierto, Barbieri recoge un incidente surgido entre el empresario Salas, que pagaba a cada cantante el sueldo que le correspondería si hubiera cantado zarzuela ese día, y la cantante Sra. Mora, que escribió una carta a Salas la víspera del cuarto concierto, en la que le decía que no se conformaba con ese sueldo. Salas le pidió que señalase la cantidad que consideraba merecía por su trabajo, respondiendo ella que merecía 500 reales por cada concierto, cantidad que Salas le abonó. Tras este desencuentro, Salas, que no quería seguir contando con la Mora para los conciertos restantes, habló con la tiple Elena Kenneth y la contralto Elena D’Angri, esa temporada contratadas en el Teatro Real. Kenneth sufrió un aborto y no pudo cantar, “quedando de todo este plan” sólo la D’Angri.

Barbieri había dispuesto un primer programa para el concierto, con obras que iban a ser cantadas por la Mora, entre otras la *Lamentación a dúo* de Ledesma que habían cantado el año anterior la Murillo y la Mora, con lo que apenas requería ensayos; también había dicho a Guelbenzu que diera a cantar su *Romanza* a la Murillo. Al ser contratada D’Angri, Barbieri dispone que ésta cante

⁶⁹ Edgardo: “Folletín. Revista musical”. *La España*, 3-04-1859, p. 1.

⁷⁰ Antonio Arnao: “Teatros”. *El Correo de la moda*, año IX, nº 301, 8-04-1859, p. 102.

⁷¹ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 16, 16-04-1859, p. 252.

⁷² “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

lo que estaba destinado a la Mora y una obra más a solo. Al enterarse la Santamaría “se le subleva todo el amor propio de artista y todo el orgullo mujeril, llora, pateo y me dice cuantas fantasías se pueden imaginar, porque dice que ella es la primera, primerísima tiple de la compañía, y que se la debió preferir a todas para cantar con la D’Angri”; finalmente Barbieri consigue calmarla. La prensa publica información sobre las obras que se ensayan para el concierto, citando la *Fantasia religiosa* de Hernando, *Parce mihi* de Martín, *Lamentación* de Eslava, *Lacrimosa* de Mozart, *Plegaria* de Guelbenzu, y dos *Lamentaciones* de Ledesma⁷³; incluyendo también información sobre la participación de las cantantes Elena D’Angri⁷⁴ o de Elena Kenneth⁷⁵, aunque ésta finalmente no actúa, como ya hemos comentado⁷⁶.

PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>Los mártires</i>	Donizetti	Coros y orquesta
<i>Plegaria</i>	Donizetti	Srta. Ortoneda con orquesta
<i>Parce mihi</i>	Mariano Martín	Sras. Santamaría y Murillo, con arpa y orquesta
<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa	Rafael Hernando	Solistas, coros, arpas y orquesta
SEGUNDA PARTE		
Obertura de <i>Der Freischütz</i>	Weber	Orquesta
<i>Lamentación</i>	Mariano Rguez. de Ledesma	Elena D’Angri y Joseja Murillo, con orquesta
<i>La novicia</i> , romanza dramática	Guelbenzu	Josefa Murillo, con arpa, armonio y orquesta
<i>Lamentación 3ª del Miércoles Santo</i> , a cuatro voces y coro	Eslava	D’Angri, Santamaría, Oliveres y Royo con orquesta
TERCERA PARTE		
<i>Sinfonía en Sol</i> , nº 40, K. 550	Mozart	Orquesta
<i>¡O mio figlio!</i> , romanza de <i>El Profeta</i>	Meyerbeer	D’Angri y orquesta
<i>Solo de tenor</i>	Ledesma	Oliveres y orquesta
<i>Lacrimosa</i> , del <i>Requiem</i>	Mozart	Coro y orquesta

Tabla 8. Programa del quinto concierto, 8-04-1859.

Según Barbieri, la sinfonía de *Los mártires* fue “regularmente ejecutada y aplaudida”; la *Plegaria*, muy bien instrumentada por Caballero, fue cantada por la Ortoneda “con mucho miedo”, pero “afortunadamente concluyó decentemente, y le dieron cuatro palmadas sus amigos”; el *Parce mihi* de Martín “no gustó, lo cantaron mal, y sin embargo aplaudieron un poco”; la *Fantasia* de Hernan-

⁷³ *La Época*, 5-04-1859, p. 4; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-04-1859, p. 4. Barbieri escribió a Ana López, viuda de Ledesma, que le respondió [Documento 20] dándole las gracias y pidiéndole ocho o diez entradas para compromisos suyos, pues tanto ella como su hijo, abonados a los conciertos, no precisaban entradas.

⁷⁴ *Boletín de loterías y de toros*, año IX, nº 423, 5-04-1859, p. 4.

⁷⁵ *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-04-1859, p. 4.

⁷⁶ *La Época*, 7-04-1859, p. 4.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

5.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Sinfonía de los <i>Mirvires</i>, de <i>Dowizetti</i>, con coros y gran orquesta.</p> <p>2.º <i>Plegaria</i>, de <i>Dowizetti</i>; cantada por la señorita <i>Ortíz</i>, con acompañamiento de orquesta.</p> <p>3.º <i>Parce mihi</i>, de <i>D. Mariano Martín</i>, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras <i>Santamaría</i> y <i>Murillo</i>, con</p>	<p>acompañamiento de arpa por la señora <i>Rosaldo</i>, y con orquesta.</p> <p>4.º <i>El Nacimiento</i>, fantasía religiosa del maestro <i>D. Rafael Hernando</i>, ejecutada por las señoritas <i>Lopez</i>, <i>Ortíz</i>, <i>Estéban</i>, <i>Lopez</i>, <i>Compañó</i>, <i>Bravo</i>, <i>Tolín</i>, <i>García</i> y <i>Estéban</i> (D.º C.). Coro de niños varones, de niños, y acompañamiento de arpas, órgano y orquesta.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º <i>Obertura de Freischütz</i> de <i>Wéber</i>, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Lamentación</i>, de <i>D. Mariano Rodríguez Ledesma</i>, maestro que fué de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora <i>Esma</i> y <i>Avaca</i> y la señorita <i>Murillo</i>, con orquesta.</p> <p>3.º <i>La Novicia</i>, romanza dramática del maestro de S. M. <i>D. Juan Guerberu</i>, cantada por la señorita <i>Murillo</i>, con acompañamiento de arpa</p>	<p>por la señora <i>Rosaldo</i>, de órgano por el señor <i>Vázquez</i> y con orquesta.</p> <p>4.º <i>Lamentación</i> 2.ª del <i>Misericordias</i> Santo, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., <i>D. Hilarión Ables</i>, y ejecutada por las señoras <i>Esma</i> y <i>Avaca</i> y <i>Santamaría</i>, y los señores <i>Oliveres</i> y <i>Rayo</i>, con orquesta.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º Primer tiempo de la <i>Sinfonía en sol</i>, de <i>Mozart</i>, por la orquesta.</p> <p>2.º <i>Una misa Agilo</i>, romanza de <i>Meyerbeer</i>, cantada con orquesta por la señora <i>D'Avaca</i>.</p> <p>3.º <i>Solo de tenor</i>, del maestro <i>Ledesma</i>, cantado por el señor <i>Oliveres</i>, con orquesta y solista</p>	<p>de violonchelo y corno inglés por los señores <i>García</i> y <i>Ortiz</i>, profesores de la de este teatro.</p> <p>4.º <i>Larghetto</i>, perteneciente al <i>Requiem de Mozart</i>, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.</p>
---	---

* El día por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina para la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torja 14 bajo.

Imagen 12. Programa del quinto concierto sacro, 8 de abril de 1859

do, que había quedado muy contento con la dirección de Barbieri, “salió en conjunto muy bien y fue aplaudida”. En la segunda parte, la obertura de *Der Freischütz* “salió divinamente e hizo mucho efecto”; la *Lamentación* de Ledesma resultó indecisa, y se aplaudió el solo de D’Angri; *La novicia* de Guelbenzu, adaptada por Vázquez para voz, arpa, órgano y orquesta, fue cantada por la Murillo “con sentimiento, gustó mucho y la hicieron repetir”; la *Lamentación* de Eslava “salió bien y gustó, siendo aplaudida, aunque no mucho”⁷⁷. En la tercera parte, el primer tiempo de Mozart, “bien y aplaudido”; la romanza de *El Profeta*, en arreglo para orquesta de Abella, esposo de D’Angri, “fue cantada divinamente, acompañada con suma delicadeza, y produjo entusiasmo en el público”, siendo repetida “con estrepitosas palmadas y bravos”; la *Lamentación* de tenor de Ledesma había sido recortada por Barbieri por ser muy larga, “Ortiz tocó muy bien el solo de corno inglés, pero Oliveres la cantó mal, y no produjo gran efecto al final, si bien en el centro, cuando el solo de corno, advertí suma atención e interés en el público”; por último, el *Lacrimosa* se cantó “de una manera vulgar, porque no hay nada que

desanime a los artistas como ver al público levantarse y salir de la platea cuando aún no ha terminado el espectáculo”. A pesar de todo, Barbieri se muestra satisfecho: “quedé muy contento al ver lo que había gustado, a pesar de que para todas las piezas que eran nuevas y de orquesta, sólo habíamos tenido cuatro ensayos parciales”, dando por bien empleados sus esfuerzos.

Juan de la Rosa, en *La Iberia*, destaca el éxito de Elena D’Angri, “la heroína de la fiesta, obteniendo un completo triunfo” tanto en la magnífica *Lamentación* de Ledesma como en la sentida romanza de Meyerbeer “que se vio precisada a repetir entre los más estrepitosos bravos”. Menciona también a la Murillo, cuyas simpatías en el público han aumentado, “por el sentimiento con que cantó *La novicia*”. También destaca el éxito de *El Nacimiento*, fantasía religiosa de Hernando, estrenada dos años antes en el Conservatorio, que “honra a su joven autor”, y felicita a Barbieri por haber dado variedad al concierto, “haciéndonos conocer música religiosa de compositores españoles”⁷⁸.

La Época reproduce una crónica de *El Fénix*, que elogia la programación de obras de los compositores españoles Rodríguez de Ledesma, Eslava, Hernando, Guelbenzu y Martín, y comenta al-

⁷⁷ El día siguiente al concierto, Eslava envió una carta a Barbieri [Documento 22] en la que le dice que, aunque su *Lamentación* “no ha hecho gran fortuna para la generalidad del público, yo he quedado satisfecho de la buena ejecución debida principalmente a Vd., que agradezco tanto más cuanto mayor ha sido el número de piezas nuevas que en pocos días ha tenido que preparar”.

⁷⁸ Juan de la Rosa González: “Álbum de *La Iberia*”. *La Iberia*, 10-04-1859, p. 2.

gunas de las obras. De Ledesma, destaca la instrumentación y la “pureza e inspiración de sus melodías”, aunque cree que hay “falta de plan” en ellas; destaca las interpretaciones de Ortiz y Casella al corno inglés y al violonchelo, por encima del solo vocal de Oliveres; de la *Lamentación* de Eslava apenas habla; recoge los aplausos a la obra de Hernando, que tiene “una introducción descriptiva muy notable”; elogia la romanza de Guelbenzu, destacando la instrumentación –realizada en realidad por Vázquez–; y se limita a mencionar la composición de Martín. Afirma así que “los compositores españoles, colocándose a la altura de nuestros instrumentistas, nos probaron, una vez más, que tenemos motivo para enorgullecernos al llamarlos nuestros compatriotas”⁷⁹. El texto incluye también una referencia a las buenas interpretaciones de la orquesta y de los cantantes, especialmente de D’Angri y Murillo.

El *Boletín de loterías y de toros* se limita a destacar la presencia de Elena D’Angri, que “cantó con una maestría y un sentimiento superiores a toda expresión”⁸⁰, y la interpretación de la *Romanza* de Guelbenzu por Josefa Murillo. También Numa, en *La lectura para todos*, destaca la participación de D’Angri, que obtuvo “los honores del triunfo”⁸¹ en la noche, tanto en la *Lamentación* de Ledesma como en la romanza de Meyerbeer, y destaca a las Sras. Santamaría y Murillo, ésta última, en *La novicia*.

En *El mundo pintoresco* se destaca la brillante sinfonía de *Los mártires*, “una de las piezas que mejor ha ejecutado la orquesta”, *El Nacimiento* de Hernando, la *Lamentación* de Eslava y las dos *Lamentaciones* de Rodríguez de Ledesma, que “probaron que en España no se necesita importar obras extranjeras en ninguno de los ramos del saber humano, sino tomarse el trabajo de quitar el polvo a las que de autores españoles yacen olvidadas en los archivos”, trabajo por el que Barbieri, “director inteligentísimo de los conciertos sacros”, se ha hecho “acreedor a los aplausos de todos los que de veras aman las glorias de la madre patria”. Comenta también la romanza *La novicia* de Guelbenzu, “cantada por la señorita Murillo con un gusto y un sentimiento tales, que le proporcionaron un grande y merecido triunfo”⁸².

9. El sexto y último concierto sacro, 15 de abril de 1859 a las 21 h.

Barbieri tenía interés en incluir en los conciertos alguna obra de su maestro Ramón Carnicer; pensó en la *Misa de Requiem* compuesta para Safont, en cuyo estreno él había participado como cantante, y pidió a Hernando que escribiera al yerno de Carnicer, para que le proporcionase partitura y *particellas*, depositadas en casa de Martínez Almagro. Francisco Minguella, esposo de Elisa Carnicer, respondió a Hernando [Documento 23] agradeciendo la iniciativa y facilitando los materiales depositados en el almacén de Almagro.

La elaboración del programa del concierto presentaba problemas, porque las alumnas del Conservatorio tenían que ensayar para cantar el mismo Viernes de Dolores en que tendría lugar el concierto, un *Stabat Mater* del valenciano Velázquez, en la Capilla del Palacio Real. Barbieri se puso de acuerdo con Velázquez y con Hernando para ajustar las horas de ensayo y para que los músicos de

⁷⁹ “Último concierto sacro”. [De *El Fénix*]. *La Época*, 11-04-1859, p. 3.

⁸⁰ *Boletín de loterías y de toros*, año IX, nº 424, 12-04-1859, p. 4.

⁸¹ Numa: “Revista de teatros”. *La lectura para todos*, nº 17, 23-04-1859, p. 272.

⁸² “Revista de la quincena”. *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

la orquesta no actuaran en Palacio. Finalmente, sabemos a través de Monasterio que en ese concierto sólo tocaron y cantaron los artistas que nunca habían actuado en Palacio, tanto extranjeros como españoles⁸³.

Otros problemas tenían relación con las cantantes: por un lado, tuvo que pedir a Josefa Murillo que no cantara el dúo del *Stabat* con D'Angri, para poner en este dúo a la Santamaría, y evitar problemas con ella. Por otro lado, Juana López quería cantar en el concierto un *Ave Maria* que, según Barbieri, “se había diferido ya varias veces” porque “ni la pieza era buena, ni estaba bien arreglada para orquesta, ni la López la cantaba bien”; así que, al saber que la López iba a cantar en Palacio, vio “el cielo abierto para no hacer la pieza”, y habló con Frontera de Valldemosa para que le impidiera cantar en la Zarzuela, Por si todo esto fuera poco, la Lesen quería cantar un solo de Saldoni, y Barbieri lo rechazó diplomáticamente, contestando a la joven que cantase el *Te decet* de Carnicer.

A todo esto se unía la posibilidad de que se prolongase la función en Palacio, y aunque el concierto sacro se había retrasado hasta las nueve de la noche, no pudieran contar a la hora del concierto ni con el tenor Oliveres ni con los coros; por ello “se dispusieron algunos coches que esperaran en Palacio y que Hernando estuviera al cuidado para meter en ellos a los cantantes y enviarlos corriendo al teatro”. Barbieri reconoce que “no le llegaba la camisa al cuerpo”, por saber que “los asuntos de Palacio van siempre despacio”.

PRIMERA PARTE		
Sinfonía de <i>Los mártires</i>	Donizetti	Coros y orquesta
<i>Lacrimosa</i> , del <i>Requiem</i>	Mozart	Coro y orquesta
<i>La novicia</i> , romanza trágica	Guelbenzu	Josefa Murillo, con arpa, armonio y orquesta
<i>Motete</i> a voces solas	Eslava	Coro <i>a cappella</i>
<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa	Rafael Hernando	Solistas, coros, arpas y orquesta
SEGUNDA PARTE		
Obertura de <i>Oberon</i>	Weber	Orquesta
<i>¡O mio figlio!</i> , romanza de <i>El Profeta</i>	Meyerbeer, en arreglo de Abella	D'Angri y orquesta
<i>Allegro</i> inicial del <i>Concierto</i> para violín y orquesta	Mendelssohn	Monasterio y la orquesta
Dos primeros versículos de la <i>Misa de Requiem</i>	Carnicer	Murillo, Lesen, Oliveres y Royo, coro general y gran orquesta
TERCERA PARTE		
<i>Stabat Mater</i>	Rossini	Solistas, coro y orquesta

Tabla 9. Programa del sexto concierto 15-04-1859

⁸³ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

El concierto fue anunciado en la prensa, bien detallando el programa completo⁸⁴ o bien mencionando a los intérpretes principales, Monasterio y D'Angri⁸⁵.

Cuando ya estaba anunciado el programa, Guelbenzu escribió a Barbieri [Documento 24] y después fue a verle, incómodo porque se cantase su romanza el Viernes de Dolores. Barbieri le confesó que ya no era posible quitarla del programa y le escribió una larga carta “llena de razones para probar que ni podía ni debía quitarse su composición”.

Barbieri refiere el desarrollo del concierto:

se acercaba la hora de empezar [...] y los cantantes no venían; todas las noticias y correos que me mandaban de Palacio eran contrarias a mi deseo; a las nueve estaba anunciado mi concierto y eran ya las 9½ y los cantantes no parecían; el público se impacientaba y yo me arrancaba las barbas.

Comienza la función a las diez menos cuarto con menos de la mitad del coro de mujeres y con la mitad del coro de hombres. La obertura fue “tocada de cualquier modo”; el *Lacrimosa* “hubiera hecho llorar, de lástima hacia Mozart a un guardacantón”; la *Romanza* de Guelbenzu, cantada por la Murillo, “bien, aplaudida y repetida. Pero ¿y los coristas?... Nada”; el *Motete* de Eslava, “mal cantado, silencio del público”; y seguían sin aparecer los intérpretes, que eran imprescindibles para la *Fantasia* de Hernando. Barbieri decide sobre la marcha cambiar el orden del programa y dice a la orquesta que interprete la obertura de *Oberon*, prevista para el inicio de la segunda parte, sin decir nada al público; concluida dicha obertura, Barbieri dijo a los cantantes, “en voz bastante alta, para que lo oyeran algunos del público: «Se acabó la primera parte»” y al entrar entre bastidores comentó con Antonio Palau que le faltaban los cantantes que estaban en la Capilla de Palacio y había tenido que cambiar de lugar una obra para dar tiempo a que llegasen; “esto bastó para que al poco rato el público todo estuviera enterado”.

El resto del concierto contó con la presencia de los músicos que llegaron desde el Palacio Real. En la segunda parte, la *Fantasia* de Hernando, “regular, fue aplaudida, pero no salió tan bien como la vez anterior”; la romanza de Meyerbeer obtuvo “grandes aplausos y [fue] repetida; no se acompañó tan bien como en el concierto pasado”, Jesús de Monasterio fue muy aplaudido en el movimiento inicial del Concierto para violín y orquesta de Mendelssohn, “pero la orquesta no estuvo tan bien” como Barbieri hubiera deseado; los versículos de la *Misa de Requiem* de Carnicer “salieron muy bien y fueron

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

6.º y último Concierto de abono.—Tercer Turno.

Para hoy viernes 15 de abril de 1859, á las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º Sinfonía de los Mártires, de Donizetti, con coro.
2.º El *Lacrymosa*, de Mozart, por el coro general con orquesta.
3.º La *Romanza* dramática del maestro Guelbenzu, titulada La Novicia, ejecutada por la señorita Murillo, con acompañamiento de arpa, por la señora Rosalés; de órgano, por el señor Vazquez y con orquesta.
4.º El *Motete*, á veces solas, del maestro Eslava.
5.º El *Nacimiento*, fantasía religiosa del maestro Hernando, á gran coro y orquesta.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

1.º Sinfonía del *Oberon*, de Weber, por la orquesta.
2.º *Oh! mio figlio*, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D'Angri.
3.º El *primer Allegro*, del óbdere concierto de Mendelssohn, obra 61, ejecutado con el violín por el señor Monasterio, y con orquesta.
4.º Los dos primeros versículos de la *Misa de Requiem* del maestro D. Ramon Carvalser, ejecutados por las señoritas Murillo y Losen, las señoras Oñiveros y Rojo, coro general y gran orquesta.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

1.º El número 1.º del *Stabat*, de Rossini, ejecutado por las señoras D'Angri y Santamaría, las señoras Oñiveros y Rojo, coro general y orquesta.
2.º *Duo* de tiple y contralto del mismo *Stabat*, por las señoras Santamaría y D'Angri.
3.º *Solo* de bajo, de idént. ídem por el señor Rojo.
4.º *Recitado* y coro, á veces solas, del mismo.
5.º *Cuarteto* de esta obra, por las señoras Santamaría y D'Angri, y las señoras Oñiveros y Rojo, con orquesta.
6.º *Aria* de tiple del mismo *Stabat*, por la señora Santamaría, con coro y orquesta.

Me he acordado de un tiempo en el teatro.

El día por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torsja 14 bajo.

Imagen 13. Programa del sexto y último concierto sacro, 15 de abril de 1859

⁸⁴ *La Época*, 14-04-1859, p. 4.

⁸⁵ *La Discusión*, 15-04-1859, p. 4.

aplaudidos". En la tercera parte se cantó el *Stabat Mater*, con éxito diverso: el primer verso, "mediante"; el dúo de Santamaría y D'Angri, "aunque fue muy aplaudido y repetido, ni se ejecutó tan bien ni gustó tanto como cantado por la Murillo y la Mora"; a partir de este momento, el público empezó a salir del teatro, por ser ya tarde, y los intérpretes hicieron "el resto del concierto a salir del paso"; así al llegar al nº 7, *Amén*, que estaba anunciado en el cartel pero no en el programa, Barbieri decide no hacerlo, "porque ya es muy tarde y tengo gana de salir de los conciertos sacros".

En *La Discusión*⁸⁶, Luis Rivera destaca la intervención de D'Angri en *¡O mio figlio!*, las de Santamaría y Murillo, y la interpretación de Monasterio. *La Época* recoge la crítica publicada en *El Fénix* por Julio Nombela, en la que, en primer lugar, comenta las obras instrumentales, y destaca tanto el concierto de Mendelssohn como la interpretación de Monasterio, "que probó una vez más que puede con su arco reproducir todas las combinaciones musicales, imitar todos los sonidos, describir todos los cuadros imaginables, despertar todos los sentimientos y expresar cuanto descubre la imaginación más privilegiada"⁸⁷. Destaca especialmente la *Fantasia* de Hernando, añadiendo que el resto de las obras se interpretaron mejor que en la ocasión anterior, y menciona los versículos de Carnicer. Finalmente elogia a Salas por haber organizado los conciertos sacros.

Edgardo, en *La España*, hace un balance de la temporada, destacando el mérito de las obras de autores foráneos y de los españoles, y cree que

sería muy laudable que los maestros de capilla y directores de las solemnidades musicales que tienen lugar en la Cuaresma y Semana Santa [...] pusieran particular cuidado en realzar la memoria de los eminentes maestros españoles que han honrado la profesión y son la gloria de su patria⁸⁸.

El mundo pintoresco menciona las obras nuevas del concierto –de Mendelssohn y Carnicer–, y valora el ciclo, que ha permitido

oír al público una música que sólo habían oído unos cuantos maestros y *amateurs*, han desenterrado obras españolas magníficas y dado a conocer otras modernas de no menor mérito, han demostrado cuántos elementos dispersos existen en Madrid, que una vez reunidos forman armonioso y bello conjunto, y han dado ocasión para que los jóvenes demuestren lo que valen⁸⁹.

En *La lectura para todos*⁹⁰, Numa menciona las novedades, destaca la intervención de D'Angri, y comenta que la concurrencia, como siempre, fue brillante y numerosa. *El Correo de ultramar*⁹¹ subraya el lleno en todos los conciertos, aunque en los últimos el público iba notando falta de ensayos, y destaca la intervención en los dos últimos conciertos de la D'Angri.

10. Resumen y valoración

En los seis conciertos sacros se interpretó un repertorio misceláneo y diverso formado por cuarenta y cinco obras o fragmentos musicales diferentes, de veintisiete autores distintos, entre ellos

⁸⁶ Luis Rivera: "Folletín. Revista de Madrid". *La Discusión*, 17-04-1859, p. 1.

⁸⁷ "El último concierto sacro". [Julio Nombela, de *El Fénix*]. *La Época*, 18-04-1859, p. 3.

⁸⁸ Edgardo: "Folletín. Semana Santa. Música religiosa". *La España*, 21-04-1859, p. 1. Este texto fue parcialmente reproducido por J. de la Rosa en *La Iberia*, "Gacetilla", 23-04-1859, p. 3.

⁸⁹ "Revista de la quincena". *El mundo pintoresco*, año 2, nº 17, 24-04-1859, pp. 129-130.

⁹⁰ Numa: "Revista de teatros". *La lectura para todos*, nº 18, 30-04-1859, pp. 287-288.

⁹¹ José González de Tejada: "Revista española". *El Correo de Ultramar*, tomo XIII, año 18, nº 333, 21-05-1859, p. 2.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

los españoles Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Juan Guelbenzu, Rafael Hernando, Mariano Martín Salazar, Jesús de Monasterio y Mariano Rodríguez de Ledesma, de cada uno de los cuales se interpretó una obra, salvo de Eslava y de Rodríguez de Ledesma, de quienes se interpretaron dos, sin haber querido Barbieri interpretar ninguna obra suya (véase tabla 10).

COMPOSITOR	OBRA
Anónimo	<i>Romanesca</i> para violonchelo y piano
Carnicer	<i>Requiem</i> a cuatro voces, coro y gran orquesta
Eslava	<i>Bone Pastor</i> , motete a voces solas <i>Lamentación 3ª</i> del Miércoles Santo, a cuatro voces, coro y orquesta
Guelbenzu	<i>La novicia</i> , romanza dramática de tiple con arpa, órgano y orquesta
Hernando	<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa a gran coro, órgano y orquesta
Martín Salazar	<i>Parce mihi</i> , a dúo de tiples con arpa y orquesta
Monasterio	<i>¡Adiós!</i> , melodía para violín, violonchelo y órgano expresivo
Rodríguez de Ledesma	<i>Lamentación</i> a dúo de tiple y contralto, con orquesta <i>Lamentación</i> a solo de tenor, con coros y orquesta

Tabla 10. *Obra de autores españoles interpretadas en los seis conciertos*

COMPOSITOR	OBRA
Beethoven	<i>Sonata/Cuarteto</i> [sic] para violín, violonchelo y piano, Op. 17 [sic] <i>Septimino</i> , Op. 20
Berr	<i>Andante</i> con variaciones arreglado para fagot y piano
Bertini	<i>Noneto</i> , Op. 107 [para flauta, oboe, fagot, corno inglés, trompa, trompeta, viola, chelo, contrabajo y piano]
Curschmann	<i>Ti prego, o madre pia</i> , terceto con acompañamiento de piano
Donizetti	<i>Ave Maria</i> a cuatro voces con cuerda <i>La Campana</i> , coro de hombres <i>a cappella</i> <i>Plegaria de tiple</i> , arreglada para orquesta por Manuel Fernández Caballero Sinfonía de <i>Los mártires [Poliuto]</i> , a gran orquesta y coros
Golterman	<i>Fantasia con variaciones</i> , para flauta, oboe y piano
Gottschalk	<i>El canto del soldado</i> , fantasía para piano
Haydn	<i>Domine salvum fac</i> , a coro y orquesta Nos. 7 y 9 (Terremoto) de <i>Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz</i> , a coro y orquesta
Labarre	<i>Tristesse, andante</i> con variaciones para arpa sola
Mendelssohn	(I) <i>Allegro molto appassionato</i> del <i>Concierto de violín y orquesta</i> , Op. 64
Meyerbeer	Obertura de <i>La estrella del norte</i> , con orquesta y banda <i>¡O mio figlio!</i> , romanza de contralto de <i>El Profeta</i> , con orquesta
Mozart	<i>Ave verum</i> , motete a cuatro voces, órgano y cuerda <i>Primer allegro</i> y <i>Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i> , nº 40, k. 550 <i>Lacrimosa</i> a cuatro voces y orquesta, del <i>Requiem</i>
Robberechts	<i>Melodía pastoral</i> para violín y piano
Rossini	<i>Plegaria del Moisés</i> , a 5 voces, coro y orquesta <i>Stabat Mater</i> con solos, coros y gran orquesta <i>Mira la blanca luna</i> , dúo arreglado para violín, violonchelo y piano <i>La caritá</i> , a gran coro de mujeres, y arreglada para orquesta por Hilarión Eslava
Servais	<i>Fantasia</i> para violonchelo y piano
Schubert	<i>Ave Maria</i> para tiple y piano
Stradella	<i>Se i miei sospiri</i> , aria religiosa para tenor con acompañamiento de órgano o instrumentos de cuerda
Weber	Obertura de <i>Oberon</i> , a gran orquesta Obertura de <i>Der Freischütz</i> , a gran orquesta

Tabla 11. *Obra del repertorio europeo interpretadas en los seis conciertos*

El estudio de los programas interpretados en los *Concerts Spirituels*⁹², que anualmente se celebraban en el Conservatorio Imperial de Música de París el Viernes Santo y, hasta 1856, también el Domingo de Pascua, dentro del ciclo de conciertos del Conservatorio, muestra que éstos han servido de referencia a los conciertos del Teatro de la Zarzuela de 1859. A modo de ejemplo, recogemos los programas de los años 1856 a 1858.

Primer <i>Concert Spirituel</i> , Viernes Santo de 1856	
<i>Sinfonía en Do menor</i>	Beethoven
<i>Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Obertura de Oberon</i>	Weber
Segundo <i>Concert Spirituel</i> , Domingo de Pascua de 1856	
<i>Sinfonía en La</i>	Beethoven
<i>Ave verum</i>	Mozart
<i>Himno</i> , ejecutado por todos los instrumentos de cuerda	Haydn
<i>Salmo</i> , a doble coro	Mendelssohn
<i>Sinfonía en Sol menor</i>	Mozart
<i>Coro final de Cristo en el Monte de los olivos</i>	Beethoven
<i>Concert Spirituel</i> , Viernes Santo de 1857	
<i>Sinfonía en Si bemol</i>	Haydn
<i>Rex tremendae, Confutatis y Lacrymosa del Requiem</i>	Mozart
<i>Himno</i> , ejecutado por todos los instrumentos de cuerda	Haydn
<i>Stabat Mater, Pro peccatis, Inflammatus, Quando corpus</i> , fragmentos del <i>Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Sinfonía en La</i>	Beethoven
<i>Concert Spirituel</i> , Viernes Santo de 1858	
<i>Sinfonía Eroica</i>	Beethoven
<i>Aria del Stabat Mater</i>	Rossini
<i>Marche et Prière de Joseph</i>	Méhul
<i>Thème varié et fugue</i> , por la orquesta	Handel
<i>Motete a doble coro</i>	Bach
<i>Sinfonía en Sol menor</i>	Mozart

Tabla 12. *Programas de los Concerts Spirituels de París*, años 1856 a 1858

Barbieri recoge los datos económicos de la temporada de 1859. Los ingresos fueron: 42.182 reales por la venta de abonos a todos los conciertos, y 91.383 por la venta de entradas en la conaduría y en el despacho, lo que hace un total de 133.565 reales, de los cuales el 10%, esto es, 13.356,50 reales, se destinaron a los establecimientos de Beneficencia, entregándolos Salas al Marqués de la Vega de Armijo, Gobernador de Madrid. Barbieri detalla los grandes gastos ocasionados por los conciertos: más de 4.000 reales de copias de partituras y *particellas*; los regalos a muchos de los artistas, consistentes en alhajas de oro que Barbieri compró en casa del joyero Samper y que sobrepasaron los 13.000 reales⁹³; y los sueldos pagados a los artistas del teatro de

⁹² A. Elwart: *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire Impérial de Musique*. París, S. Castel, Éditeur, 1860.

⁹³ Se regalaron las siguientes joyas de oro: un medio aderezo a las Sras. o Srtas. Roaldes, López, Ortoneda, Lesen, Condado, Landi, García, Lama, Espeso y Fuentes; unos botones de mangas al Sr. Ovejero; botonaduras completas de camisa a los Sres. Hernando, Monasterio, Arriola, José Arche, Casella, Lasserre, Sarmiento, Romero, Inzenga, Camilo Melliez, Manuel Muñoz, Roque Rodríguez, Moya, Daniel, Miró, Ortiz, Agustín Melliez, Plo y Royo.

la Zarzuela⁹⁴ o de otras entidades⁹⁵. En carta a su tío Matías, Jesús de Monasterio, además de comentar que había participado en cuatro de los seis conciertos, con éxito brillante, dice que Salas le regaló “un juego de botones para el pecho y gemelos de oro cincelado con unas perlititas y son muy bonitos además de muy bien hechos”⁹⁶.

Según Barbieri, Salas obtuvo como ganancia entre 20.000 y 30.000 reales, “cantidad insignificante si se atiende a lo expuesto en la especulación”. Concluidos los conciertos, Salas le preguntó qué quería que le regalase por haberlos dirigido; Barbieri dijo que nada, y al insistir Salas, le respondió que prefería dinero en efectivo. El 30 de junio Barbieri recibió una carta de Salas [Documento 26] en la que éste le daba las gracias por la dirección de los conciertos al tiempo que se felicitaba “por haberle casi obligado a dar a conocer su talento en un género de música muy difícil de hacer comprender”, y le pidió que aceptara un obsequio que le entregaría su cuñado Antonio Lamadrid. Barbieri le respondió con otra carta [Documento 27], en la que le confirmaba que pasaría a recoger el dinero de manos de Lamadrid, que en la contaduría le entregó 3.000 reales, queriendo que firmara un recibo “que yo no firmé, por lo seco de su redacción, firmando en su lugar otro redactado por mí, que indicaba recibir la expresada cantidad como regalo”.

En la primera parte de su memoria, antes de detallar la historia de cada uno de los conciertos, Barbieri reconoce que: “los resultados artísticos de esta novedad musical para Madrid han sido muy buenos si se atiende a que con ella se han despertado en los artistas y en el público la afición a escuchar y a apreciar las buenas obras líricas del género religioso, fuera del sitio para el que están escritas”. Sin duda, la ejecución ha dejado algo que desear, pero considera que cuando se preparen los conciertos con más tiempo, “indudablemente se obtendrán muchos mejores resultados para el arte músico”.

Como valoración global, escribe Barbieri al final de su historia: “En lo que indudablemente se ha ganado es en la consideración que han adquirido el teatro y los cantantes de él, con haber dado un paso tan avanzado que el público no se podía imaginar”. Concluye Barbieri que, si es cierto que los conciertos le han dado “mucho importancia a los ojos del público, no lo es menos que me ha dejado más blando que copo de algodón con tantos disgustos y cuidados como me ha ocasionado”. Y firma y fecha el documento en Madrid, el 22 de abril de 1859.

A modo de postdata, añade que, estando ensayando él con la orquesta el día del sexto concierto, les planteó “la formación de una orquesta-sociedad de concierto, y fue recibida con el mayor entusiasmo”, encargándole que formulase las bases de esa asociación.

Los conciertos de 1859 en el teatro de la Zarzuela muestran una gran diferencia con los escasos conciertos ofrecidos en Madrid en los años anteriores, que tenían lugar en el Palacio Real o en un ámbito aristocrático: son conciertos pensados para que asista a ellos, además del público aris-

⁹⁴ A la orquesta y coro, Salas les pagó sus sueldos en los viernes, y el de todos los días de la Semana Santa, que no tenía obligación de pagarles, según el contrato. A la Santamaría le pagó 3.000 reales; a la Murillo, 2.000 y tantos reales, por haber cantado en cuatro conciertos; a la Mora, los 2.000 reales que le pidió.

⁹⁵ Barbieri comenta que Salas pensó comprarle una joya de valor a Elena D'Angri, pero él le aconsejó que le diera dinero, y se le entregaron 4.000 reales.

⁹⁶ Carta de Jesús de Monasterio a su tío Matías, fechada en Madrid el 21 de abril de 1859. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Recogida en la Tesis doctoral de María Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Universidad de Oviedo, 2003, volumen I, pp. 153-154.

tocrático, un público popular, que es quien paga la entrada⁹⁷. Por ello, suponen acercar la filosofía empresarial de la zarzuela al campo del concierto. Como hemos visto, no son conciertos para coro y orquesta, sino una suma de obras interpretadas por solistas o por grupos de cámara, otras interpretadas por la orquesta sola, otras por el coro a voces solas o con acompañamiento reducido, otras para coro y orquesta, y para solistas, o coro y orquesta.

Posiblemente, en su celebración se aunasen los intereses crematísticos de Salas y la empresa del teatro de la Zarzuela para seguir obteniendo ingresos los viernes de Cuaresma, y los intereses artísticos de Barbieri, decidido a demostrarse a sí mismo y al público madrileño que era capaz de acometer con éxito el compromiso al que le animó Salas. Barbieri tenía experiencia como director de coros en los teatros del Circo y de la Zarzuela, y también había dirigido la orquesta de este teatro, pero ni él ni sus compañeros músicos habían asumido la dirección de una orquesta sinfónica de más de sesenta profesores, ni conciertos con unos setenta coristas y otros casi setenta instrumentistas; también en la gestión de Barbieri se advierte su intención de dar a conocer autores e intérpretes españoles, dentro de un planteamiento casi nacionalista, de puesta en valor de los elementos nacionales como verdadero valor patrimonial. No obstante, la idea de interpretar en los conciertos música “de autores clásicos” parece eliminar casi por completo la posibilidad de interpretar obras de autores contemporáneos españoles. De cualquier modo, estos conciertos son una prueba clara del interés, tanto de los profesores como del público, hacia la música clásica, y los resultados económicos son la prueba evidente de la viabilidad que podría tener una formación estable que se dedicase al cultivo de la música clásica, a pesar del desconocimiento de la misma, no sólo entre el público, sino entre los propios instrumentistas.

La falta de ensayos de algunas de las obras del tercer concierto, que se tradujo en deficiencias advertidas por el público, unida al éxito económico y de público de los conciertos, anima a Barbieri a proponer la creación de una sociedad de conciertos con profesores fijos, proyecto que tardó tres años en llevarse a la práctica, y que en 1862 se desarrolló por iniciativa de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, bajo la dirección de Gaztambide⁹⁸, aunque con una duración de sólo una temporada. Después, la inauguración en Madrid de los Campos Elíseos, en el verano de 1864, ofrece un nuevo espacio de entretenimiento en el que una orquesta, dirigida por Barbieri, ofrece conciertos, que alternan con representaciones de ópera y zarzuela en un teatro de verano allí construido, y con otros espectáculos, mostrando de nuevo a los músicos la viabilidad económica de una orquesta estable. Finalmente, en 1866 se constituye la Sociedad de Conciertos de Madrid, bajo la dirección de Barbieri.

Si este proyecto de 1859, basado en el modelo de los *Concerts Musard* de París, se hubiera consolidado, se habría adelantado incluso a los *Concerts Populaires* de Jules Pasdeloup, que se crean en París en 1861, y que servirán de modelo a la futura Sociedad de Conciertos de Madrid.

Como hemos indicado, años más tarde Barbieri reivindicará los conciertos sacros de 1859 como el origen de la Sociedad de Conciertos. En una “Revista musical” publicada en 1867 en *La Correspondencia*, Barbieri escribe:

⁹⁷ Ramón Sobrino: “La música orquestal en el siglo XIX”. En Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.): *La música en España en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 306-307.

⁹⁸ Ramón Sobrino: “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”. *Príncipe de Viana*, Año LXVII, nº 238. Estudios sobre música y músicos de Navarra. María Gembero (ed.), mayo-agosto 2006, pp. 633-653.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Ya en el mismo año 1859 di al público algunos trozos, y aún piezas enteras sinfónicas, de Haydn, Mozart, Beethoven y Weber. Debido tal vez a lo imperfectamente que interpretamos entonces dichas obras, o a lo nuevas que éstas eran para el gusto del público, es lo cierto que éste no pronunció un voto unánimemente favorable a ellas⁹⁹.

Y en 1882, en carta publicada en respuesta a Alonso de Beraza –que atribuye la creación de la Sociedad de Conciertos a Gaztambide–, Barbieri escribe:

No hace diecisiete años, como dice equivocadamente el Sr. Beraza, sino *veintitrés* (marzo de 1859) que organicé y dirigí unas masas de noventa y tres voces y noventa y seis instrumentos, con las cuales di seis grandes conciertos en el teatro de la Zarzuela. En estos conciertos ejecutamos composiciones de veintisiete autores célebres antiguos y modernos, entre los cuales se contaron Haydn, con varias obras vocales e instrumentales; Mozart, con su gran *Sinfonía en Sol menor*, su *Lacrimosa* y otras; Beethoven, con su gran *septeto*; Weber, con sus oberturas de *Oberon* y de [*Der*] *Freischutz*; Mendelssohn, con uno de sus grandes conciertos; Meyerbeer, con su *overtura de L'Etoile du Nord*, etc, etc, etc. Es decir, que, de primera intención, por mi propio impulso, de un solo golpe y sin temor alguno, le di al público varias obras de los autores más clásicos, que fueron desde luego recibidas con el interés y aplauso que se demuestran con sólo decir que aquellos seis conciertos, aparte su gran resultado moral o artístico, produjeron un beneficio total de 133.565 reales vellón. Durante el ensayo general del último de estos conciertos, propuse a mis subordinados la formación de una sociedad dedicada al cultivo de la música clásica. Esta idea mía fue acogida con entusiasmo por todos los profesores, pero no pudo realizarse hasta algunos años después, por causas ajenas a nuestra voluntad¹⁰⁰.

Barbieri aumenta en esta carta el número de intérpretes, pues a los miembros del coro y de la orquesta, suma el total de los solistas vocales e instrumentales, y posiblemente mezcla este número con el de intérpretes que actuaron en 1866 en la Sociedad de Conciertos de Madrid. Quizá la palabra “subordinados” no sea la más adecuada para referirse a los músicos que participaron en los conciertos. Y Barbieri no comenta cuáles fueron las causas ajenas a su voluntad que retrasaron el proyecto, que quizá tuvieran relación con el conflicto entre Barbieri y los empresarios del teatro de la Zarzuela, Salas y Gaztambide, que se produce en abril de 1859 y se salda con la venta en diciembre de 1859 de la parte de Barbieri en el teatro a los otros dos empresarios¹⁰¹.

En una contrarréplica a la respuesta de Alonso de Beraza a su carta, que se publica pocos días después en *La Correspondencia Musical*, Barbieri escribe sobre el repertorio:

Los profesores instrumentistas, acostumbrados a la rutina de tocar óperas italianas o zarzuelas, no se amoldaban fácilmente a ensayar con detenimiento los primorosos detalles de las sinfonías de Beethoven, que eran tan completamente desconocidas para ellos como para el público en general¹⁰².

Y continúa refiriendo que “cuando en el año 1859 empecé a ensayar el *andante* de la célebre *Sinfonía en do menor* de Beethoven, pregunté a uno de los más ilustres profesores de mi orquesta: «¿Qué te ha parecido este andante?» y me contestó: «Me parece que dura más que un par de botas»¹⁰³.

⁹⁹ F. A. Barbieri: “Revista Musical”. *La Correspondencia de España*. Madrid, 27-VII-1867, p. 4.

¹⁰⁰ F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia musical*, Año II, nº 58, 2-II-1882, pp. 3-4.

¹⁰¹ Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador...*, pp. 228-229.

¹⁰² F. A. Barbieri: “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*. Madrid, Año II, nº 58, 8-II-1882, p. 3.

¹⁰³ *Ibid.*

Sin embargo, como hemos comprobado, en los conciertos de 1859 no se tocó ninguna sinfonía de Beethoven, por lo que Barbieri debe referirse a los conciertos del verano de 1864, ofrecidos en los Campos Elíseos, a los que las noches de concierto asistían entre ocho mil y diez mil personas.

Resumimos en la tabla 13¹⁰⁴ los conciertos interpretados en Madrid entre 1859 y 1866, fecha de la creación de la sociedad de Conciertos.

FECHA	LUGAR	Nº	DIRECTOR	INTÉRPRETES	TIPO / PROMOTOR
1859, marzo	T. Zarzuela	6	Barbieri	Solistas, coro (80 voces) y orquesta (70 instrumentos)	Conciertos sacros / Empresa T. Zarzuela
1860, febrero y marzo	T. Real	6	Skoczdopole	Solistas, coro y orquesta	Conciertos sacros
1861, febrero y marzo	T. Real	5	Skoczdopole	Solistas vocales e instrumentales, coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo y abril	T. Real	2	Skoczdopole	Solistas, coro y orquesta	Conciertos sacros
1862, marzo y abril	Conservatorio	4	Gaztambide (Inzenga, coro)	Solistas, coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1862, 11 de junio	T. Zarzuela	1	Gaztambide	Solistas, coro y orquesta	Sociedad española de conciertos
1862, verano	Eliseo Madrileño	(8)		Coro y orquesta del T. Real	Eliseo Madrileño
1863, marzo y abril	Conservatorio	4	Gaztambide (Barbieri, coro)	Solistas, coro y orquesta	Sociedad española de conciertos, Soc. Art. Mus. Socorros Mutuos
1863, verano	Eliseo Madrileño	(12)		Coro y orquesta del T. Real	Eliseo Madrileño
1864, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1864, junio a agosto	Campos Eliseos T. Rossini	18	Barbieri	Orquesta del T. Rossini	Empresa Campos Eliseos
1865, marzo y abril	Conservatorio	5	Monasterio (Barbieri, coro)	Coro y orquesta	Sociedad Art. Mus. Socorros Mutuos
1865, junio a 1 de agosto	Circo del Príncipe Alfonso	12	Arban	Orquesta (60 profesores, algunos de París)	Paseo de Recoletos
1865, junio a septiembre	Campos Eliseos	(24)	Gaztambide	Coro y orquesta / Orquesta sola	Campos Eliseos
1866, abril	Conservatorio	2	Barbieri	Solistas, coro y orquesta	Sociedad de Conciertos de Madrid

Tabla 13. Ciclos de conciertos previos a la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid¹⁰⁵

En todo caso, constatamos que a partir de los conciertos sacros de 1859 comienza a producirse en Madrid una transformación en la sensibilidad estética del público, que le lleva a interesarse por las obras de los compositores clásico-románticos, como sucedía en ese momento en gran parte de Europa, proceso al que también contribuyen los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, fundada en 1862 por Jesús de Monasterio y Juan M^a Guelbenzu, y que, tras el intento fallido de 1862, culminará con la creación y la consolidación de la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), en cuyo público se integran los espectadores habituales del Teatro Real y de los teatros dedicados a la zarzuela.

¹⁰⁴ Ramón Sobrino: "The Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903) and the Unión Artístico-Musical (1877-1891). From the Reception to the Creation of a Symphonic Repertoire in Spain". *Symphonism in Nineteenth-Century Europe*. José Ignacio Suárez & Ramón Sobrino (ed.). Brepols, 2019, pp. 233-276.

¹⁰⁵ En la Tabla 13, están en gris oscuro los conciertos denominados "Conciertos sacros" como tales; y en gris más claro, los conciertos de verano.

Apéndice 1. Documentación del Archivo Histórico Nacional sobre los Conciertos Sacros de 1859. Diversiones Públicas. Leg. 11388 Nº 96

Diversiones Públicas. Madrid. 1859.

D. Francisco Salas, sobre autorización para dar los viernes de Cuaresma Conciertos de música religiosa en el Teatro de la Zarzuela.

.....

Diciembre 10 de 1858 Tip.º 735 Neg.º 2º Gob.º

Exmo. Sr. Ministro de la Gobernación.

Don Francisco Salas, Director de la Empresa del teatro de la Zarzuela de esta corte, con el mayor respeto expone a V. E. que entre los varios días que el Real decreto orgánico de teatros declara inhábiles para dar representaciones, se hallan comprendidos los viernes de cuaresma; prohibición que sin duda tiene por objeto, no distraer a las gentes de una viva y profunda contemplación de las cosas divinas, en esos días consagrados por nuestra sacrosanta religión más especialmente que los demás del año, a la penitencia y al ayuno, pues los espectáculos teatrales, aunque con un objeto moral y honesto todos, como deben serlo en una nación civilizada, ofrecen sin embargo, ocasión bastante para alejar del ánimo de los espectadores aquellos sentimientos. Más si se cambia por completo la índole de los que en los viernes de Cuaresma se ejecutan, si por ejemplo, se da al público en esos días, el *Stabat Mater* de Rossini, las Sinfonías religiosas de Beethoven y los mejores Oratorios de los más célebres maestros, lejos de poder abrigar entonces el temor de que funciones de esa especie produzcan el efecto que con la prohibición citada quiso evitarse, debe esperarse con sobrada razón y fundamento, que obras que se hallan empapadas de un sentimiento eminentemente religioso, despierten el de los oyentes, elevando su ánimo con la belleza de unas melodías que nunca se apartan del estilo propio y del objeto que sus autores se propusieron. Así han debido comprenderlo en otras naciones, católicas como la nuestra, y por eso se ejecutan hoy en la Cuaresma aquellas obras, en casi todos los principales teatros de Europa. El *Stabat Mater* de Rossini, las Sinfonías religiosas de Beethoven y los oratorios escogidos por el exponente para ejecutarlos en los días de que se trata, si V. E. se digna concederle licencia para ello, tienen además la circunstancia de no oponerse a otra de las prescripciones vigentes, pues en ninguna de dichas obras se hallan representadas ni las personas de la Santísima Trinidad, ni la Virgen: por todo lo cual el exponente

A V. E. **Sup.º** se sirva concederle licencia para dar en el teatro de la Zarzuela y en todos los viernes de la Cuaresma próxima, representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros. Gracia que el que suscribe no duda merecer de la acreditada bondad y conocida ilustración de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.
Madrid 29 de noviembre de 1858.

Exmo. Señor

Francisco Salas [Firma y rúbrica]

.....

**Ministerio de la Gobernación
Gobierno
Negociado 2º**

29= Noviembre =1858

Ramón Sobrino

Teatro

El director de la empresa del teatro de la Zarzuela solicita que se le autorice para dar en dicho coliseo los viernes de cuaresma representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros.

Por ^m/_n. de 2 de diciembre de 1858 se remitió al Gob.^{or} de Madrid para que informase oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de la Diócesis.

Evacuando el informe manifiesta el Gob.^{or} en 18 de enero de 1859, que conformándose con el parecer del Sr. Vicario Eclesiástico (cuyo dictamen acompaña), no encuentra inconveniente en que se conceda la autorización de que se trata, y que así mismo cree que podría el referido empresario ceder alguna parte de las utilidades para los establecimientos de Beneficencia. Dice el Vicario en su informe que si bien sería de desear el que permaneciera la prohibición de dar funciones teatrales en los días referidos, sin embargo, atento a que las composiciones a que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevar el alma hacia la piedad, si el Gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita.

Nota

V. M. resolverá lo que estima más conveniente en vista de los informes del Gobernador y Sr. Vicario Eclesiástico. Madrid 26 de enero de 1859

Henestrosa

Conforme

Navascués [Firma]

1º de febrero.

Como propone el Gobernador, con el cual deberá de ponerse de acuerdo el empresario acerca de la cantidad que ha de ceder a la Beneficencia.

(Rubricado)

.....

Ministerio de la Gobernación

58 Tip.º 735 R

Gobierno

Negociado 2º

(Teatro = 58 = Z-2)

Al Gobernador de esta provincia.

Madrid, 2 de Diciembre de 1858.

E. S

Remito a V. E. para que se sirva informar, oyendo previamente a la Autoridad eclesiástica de esta Diócesis, la adjunta instancia que ha elevado a este Ministerio D. Fran.^{co} Salas, como Director del Teatro de la Zarzuela, en solicitud de que se la autorice para dar en dicho coliseo los viernes de cuaresma representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros. Dios G.^{de} El Director.

Minuta

(Rúbrica)

.....

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Vicario eclesiástico de Madrid y su partido.

Exmo. Sr.

Al tener el honor de devolver a V. E. la solicitud de D.ⁿ Francisco Salas, Director de la Empresa del Teatro de la Zarzuela, para que se le conceda Real licencia de dar en los viernes de la Cuaresma próxima representaciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de Maestros Célebres, deberé manifestar a V. E. que sería de desear el que permaneciese la prohibición de representaciones teatrales en los expresados días, siquiera sean religiosas en su letra y música, para de ese modo recordar al público el tiempo santo de oración y ayuno.

Sin embargo, atento a que las composiciones, que se refieren y la música que las acompaña son muy aceptables para elevarse el alma hacia la piedad, si el gobierno de S. M. considera que con ellas pueden distraerse los concurrentes de otra clase de reuniones más peligrosas y perjudiciales a las familias, la autoridad eclesiástica no llevará a mal el que se conceda la licencia que se solicita.

Dios guarde a V. E. m.^s a.^s

Madrid 2 de enero de 1859.

Manuel de Obeso.

Exmo. Sr. Gobernador de esta Provincia.

Es copia

Vega de Armijo (Firma)

.....

Enero 21 de 59 Tip.^o 735, Neg.^{do} 2.^o Gob.^{no}

Imprentas.

Num.^o 295

Remitiendo Informada la Instancia de D. Francisco Salas, Director del teatro de la Zarzuela, sobre autorización para dar funciones los viernes de Cuaresma.

Exmo. Sor.

Tengo el honor de devolver a V. E. la adjunta instancia de D. Francisco Salas, Director del Teatro de la Zarzuela, la cual con fecha de 2 de diciembre próximo pasado se sirvió V. E. remitirme para informar después de haber oído a la Autoridad Eclesiástica.

Por mi parte no encuentro inconveniente en que se conceda al Director de la Zarzuela la autorización que solicita conformándose con el parecer del Sor. Vicario Eclesiástico cuyo informe es adjunto: debiendo sin embargo ser crecidos los rendimientos de las funciones de que se trata, podría el Empresario ceder alguna parte de las utilidades que le reporte esta concesión en obsequio a los establecimientos de Beneficencia de la Corte.

V. E. no obstante apreciará esta indicación de la manera que juzgue más oportuna.

Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 18 de enero de 1859.

Exmo. Sor.

El Marqués de la Vega de Armijo (Firma)

Exmo. Sor. Ministro de la Gobernación.

.....

Ramón Sobrino

Ministerio de la Gobernación

Gobierno

M. 735

Negociado 2º

(Teatro = 58 = Z-2)

Al Gobernador de Madrid

Madrid 1º de febrero de 1859

Exmo. Sr.

En vista de la instancia que ha elevado a este Ministerio D.ⁿ Francisco Salas, como director de la empresa del Teatro de la Zarzuela, en solicitud de autorización para dar en dicho Coliseo los viernes de cuaresma funciones compuestas exclusivamente del *Stabat Mater* de Rossini, de las Sinfonías religiosas de Beethoven y de los Oratorios de los mejores y más célebres maestros, y teniendo en consideración lo informado por V. E. y por la Autoridad eclesiástica de la Diócesis, la Reina (q.D.g.) ha tenido a bien disponer se conceda dicha autorización, obligándose dicha empresa a ceder a los Establecimientos de Beneficencia la parte de las utilidades que V. E. de acuerdo con el expresado Director juzguen prudente.

Dios G.^{de}

Posada Herrera.

Traslado a D.ⁿ Francisco Salas.

Apéndice 2. Barbieri Ms. 22.339. Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid, 1859

Historia de los Conciertos Sacros ejecutados por 1ª vez en Madrid - 1859

Barbieri MSS 22339

Memoria histórica de los Conciertos Sacros que tuvieron lugar por primera vez en Madrid el año 1859.

Apuntes de F. A. Barbieri.

Advertencia: Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes, tenga presente que están escritos *calamó currente* y sólo para mi uso particular y exclusivo, en el caso de que se me antojara un día escribir la historia de nuestro teatro de la Zarzuela y otro trabajo por el estilo. B[arbieri].

Empieza al dorso la relación detallada del personal de Artistas que tomaron parte en los Conciertos.

Partes principales	
Procedentes del Teatro de la Zarzuela	
Tiples	D ^a Luisa Santamaría D ^a Josefa Murillo D ^a Josefa Mora
Contralto	
Tenores	D. Juan Salces D. Antonio Oliveres
Bajos	D. Francisco Calvet D. Manuel Royo
Artista extranjera 1ª Donna contralto	Signora Elena D'Angri
Bajo cantante español	D. Manuel Moya

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Discípulas del Conservatorio	
Tiples	D ^a Juana López D ^a Matilde Ortoneda
Contraltos	D ^a Luisa Lesen D ^a Nieves Condado
Coros	
Personal del Teatro de la Zarzuela	
Tiples	D ^a Rafaela García Luisa García Concepción Pérez Elvira Sotillo Emilia Nogales
Contraltos	Juana López de Monasterio Pilar Lázaro Modesta García Herreros Virginia Paulus Emilia Romero
Discípulas del Conservatorio	
Tiples	D ^a Enriqueta Toda Matilde Esteban Manuela Checa Cipriana Esteban Julia Brieva Estela Ibarra Rafaela Sevilla Emilia Sanz Emilia Sebastián Mariana Aguado
Contraltos	Emilia Caballero Enriqueta García y García Emilia Bernardo Matilde Bernardo María Collada Joaquina Collada Vicenta Artigas Trinidad Castro
Del Teatro Real	
Contralto	D ^a Teresa Fernández
Personal del Teatro de la Zarzuela	
Tenores	D. José Pocarull José Chapuy José María Rochel Mariano Romero Juan Bertolasi Isidro Estañol

	<p>José Nogueras José María Diéguez Sinforoso López Eugenio de la Fuente Vicente Faya</p>
Bajos	<p>D. José García Francisco Soler Pascual Muñoz Teodoro Soler Pedro Bornachea Manuel de la Orden</p>
Coristas del Teatro Real	
Tenores	<p>D. Joaquín Llopis José Flores Martín Ruiz Miguel Campos Antonio Huguet Francisco Rodríguez Pedro Pérez Laureano Navarro</p>
Bajos	<p>D. Manuel Moya Anacleto Díaz Víctor Dorrosoro Cayetano Ylarraza Tomás Celimandi</p>
Niños alumnos del Conservatorio	<p>Carlos Caballero José Torá Francisco Ferranz Pedro Urrutia Juan Aguado Antonio Gutiérrez Fernando Lopetegui Carlos Santo Gabriel Arias Alfredo García Ramón Alfonso Federico de Diego Joaquín Cano Juan Álvarez Federico Casademunt José Romero Gregorio Otero Ángel Rodríguez Eduardo Irriera Baldomero Martínez José Martí</p>
Total de Voces, 93	

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Instrumentistas	
D ^a Teresa Roaldés	Maestra de Arpa del Conservatorio de Madrid
D. Jesús Monasterio	Maestro de Violín de id. id.
D. Salvador Daniel	Profesor de Violín, transeúnte
D. José Vicente Arche	Jefe de la orquesta de la Zarzuela
D. Tomás Lestán Plo	Primer viola del Teatro Real de Madrid
Mr. Sallerre	Primer premio de Violoncello en el Conservatorio de París.
D. Joaquín Casella	Primer violoncello de la Zarzuela.
D. Manuel Muñoz	Maestro de Contrabajo del Conservatorio de Madrid.
D. Pedro Sarmiento	Maestro de Flauta de id. id.
D. Antonio Romero	Maestro de Clarinete en id. id.
D. Daniel Ortiz	Primer oboe y corno inglés de la Zarzuela
D. Camilo Melliez	Maestro de Fagot del Conservatorio de Madrid.
D. Roque Rodríguez	Primer premio de trompa del Conservatorio de Madrid
D. Agustín Melliez	Primer cornetín a pistón de la Zarzuela.
D. José Miró	Maestro de piano del Conservatorio de Madrid
D. Antonio Arriola	Profesor de piano discípulo del Conservatorio de Madrid
D. Mariano Vázquez	Maestro compositor, a cargo del cual estuvieron los ensayos de las voces principales y acompañar en el piano y el órgano.
D. José Inzenga	Maestro compositor, acompañó en el piano.
D. Theobaldo Power	Joven de once años principiante en el piano.

Orquesta	
Personal de la Zarzuela	
Violines	D. José Vicente Arche José Jiménez Miguel Carreras Domingo de Peón Andrés Alcaraz Emilio Majesté Enrique Broca Manuel Ripoll José Castella Clemente Novoa José Castellanos Blas García Eduardo Campo
Violas	D. Andrés Cruz Vicente Manjarrés Carlos Beltrán Antonio Díaz
Violoncellos	D. Joaquín Casella Luis Muñoz Mateo Espinosa

Contrabajos	D. José García
	Pablo Ruiz Mariano Sessé Anastasio Torres
Arpa	Señorita D ^a María Landi
Flautas	D. Pedro Sarmiento Luis López
Oboes	D. Daniel Ortiz Ramón Bernardo
Clarinetes	D. Teodoro Rodríguez Francisco Borja
Fagotes	D. Luis Villetti Agustín Blasco
Trompas	D. Roque Rodríguez Genaro Pérez
Cornetines	D. Agustín Melliez Dionisio Fernández
Trombones	D. Simón Serrano Antonio Moro Saturnino Mula
Timbales	D. Ángel Carrillo
Triángulo	D. José Dupon
Procedentes del Teatro Real de Madrid	
Violines	D. Ricardo Ficher Pedro Carril José Conde Cayetano Botia Juan Pintado José Castillo
Violas	D. Tomás Lestán Plo José Cruz Miguel Coronado Francisco Lucena
Violoncellos	D. Juan Fazzini Antonio Yáñez Ramón Goicochea José García Gómez
Contrabajos	D. Manuel Muñoz Manuel Francisco Álvarez
Arpa	D ^a Teresa Roaldés
Trompa	D. Joaquín Martínez

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Procedentes del Teatro del Circo	
Violines	D. Juan Marimón Gregorio Morales Mariano Arche José Marín
Viola	D. Vicente Juárez
Violoncello	D. Camilio Fabiani
Trompa	D. Miguel Rejoy
Oficleide	D. Román Álvarez
Procedente del Teatro Francés de Madrid	
Violín	D. Francisco Amato, jefe de la orquesta de dicho teatro
Procedente del Teatro de Novedades	
Viola	D. Matías de Jorge y Rubio
Arpistas discípulos del Conservatorio	Srta. D ^a Margarita García Isabel Espejo Teresa Lama Josefa Fuentes D. José Obejero
Procedentes de la banda militar del Regimiento de Galicia nº 19	
Músico mayor	D. Antonio Ferrer
Trombinos	D. José Solís Jaime Berga
Cornetines	D. Rafael Polo Daniel Pena
Trombas	D. José Herrera Melchor Zapater
Trombones	D. Miguel Andrés José Franquet
Bombardino	D. Antonio March
Bastuba	D. Manuel Marín
Copiante en jefe	D. José Castellá
Afinadores de pianos	D. Pedro Gastessi Zuasti

El piano era de la fábrica de Pleyel.
El órgano de la de Alexandra.

Resumiendo las anteriores listas, se cuenta el número de artistas siguiente:

Cantantes	(personal)		
Tiples y contraltos, a solo	8	Tenores y bajos, id.	5
Coro. Tiples	15	Contraltos	14
Tenores, entre ellos dos contraltos de Capilla	19	Bajos	11
Niños	21		
Instrumentistas a solo, no contando los que también pertenecieron a la orquesta	10		
Violines 1 y 2º	24	Violas	10
Violoncellos	8	Contrabajos	6
Arpas	7	Flautas	2
Oboes y corno inglés	2	Clarinetes	2
Fagotes	2	Trompas	4
Cornetines	2	Trombones	3
Oficleide	1	Timbales (un par)	1
Triángulo	1	Banda para la Obertura de Meyerbeer	11
Resumen general			
De voces	93		
De instrumentos a solo	10		
De Orquesta y Banda	86		
Total de profesores	189		

Con el personal antedicho se han ejecutado en los seis conciertos 45 obras musicales de los 27 autores que a continuación se expresan, y entre los cuales se cuentan siete españoles contemporáneos, que son los señalados con una (*)

Autores	Nombre de las obras
Anónimo	<i>Romanesca</i> , melodía popular del siglo XVII, para <i>violoncello</i> y piano.
Beethoven	Sonata para violín, <i>violoncello</i> y piano, ob. 17.
	<i>Septeto</i> para violín, viola, <i>violoncello</i> , contrabajo, clarinete, fagot y trompa, ob. 20.
Berr	<i>Andante</i> con variaciones, arreglado para fagot y piano.
Bertini (el joven)	<i>Noneto</i> para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, cornetín, viola, <i>violoncello</i> y contrabajo, ob. 107.
Brisson	<i>La caritá</i> , de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano
(*) Carnicer (D. Ramón)	<i>Requiem</i> , a cuatro voces, coro y gran orquesta, escrito en 1842
	<i>Te decet</i> , a dúo de contralto y tenor, perteneciente a la misma obra antedicha.
Curschmann	<i>Ti prego, o madre pia</i> , terceto para tiple, contralto y tenor, con acompañamiento de piano.

Donizetti	<i>Ave Maria</i> a cuatro voces con instrumentos de cuerda
	<i>La Campana</i> , coro a voces solas de hombres, impreso en el álbum titulado <i>Matiné musical</i>
	<i>Plegaria de tiple</i> , del expresado Álbum, arreglada para orquesta por D. Manuel Fernández Caballero.
	<i>Sinfonía de Los Mártires</i> , a gran orquesta y coros.
(*) Eslava	<i>Motete</i> a voces solas, <i>Bone Pastor</i>
	<i>Lamentación</i> 3ª del Miércoles Santo, a cuatro voces, coro y orquesta
Gotterman	<i>Fantasia</i> con variaciones de flauta, oboe y piano
Gottschalk	<i>El canto del soldado</i> , fantasía de piano
(*) Guelbenzu (D. Juan)	<i>La Novicia</i> , romanza dramática de tiple con acompañamiento de arpa, órgano y orquesta
Haydn	<i>Domine salvum fac</i> , a coro y orquesta
	<i>El número 7</i> del Oratorio <i>Las siete palabras de Cristo</i> , a coro y orquesta
	<i>El Terremoto</i> , del Oratorio anterior
(*) Hernando	<i>El Nacimiento</i> , fantasía religiosa a gran coro, órgano y orquesta
Labarre	<i>Tristesse</i> , Andante con variaciones de arpa.
(*) Martín Salazar	<i>Parce mihi</i> , a dúo de tiples con arpa y orquesta.
Mendelssohn	<i>Primer allegro</i> del <i>Concierto de violín con orquesta</i> , ob. 64.
Meyerbeer	<i>Obertura de La Estrella del Norte</i> , con orquesta y banda
	<i>Oh mio figlio!</i> , romanza de contralto de <i>El Profeta</i> , con orquesta.
(*) Monasterio	<i>¡Adiós!</i> , melodía para violín, <i>violoncello</i> y órgano expresivo
Mozart	<i>Célebre Motete</i> , <i>Ave verum Corpus</i> , a cuatro voces, órgano e instrumentos de cuerda
	El primer <i>Allegro</i> y el <i>Minuetto</i> de la <i>Sinfonía en Sol menor</i>
	<i>Lacrimosa</i> , a cuatro voces y orquesta, perteneciente a la <i>Misa de Requiem</i>
Robberechts	<i>Melodía pastoral</i> para violín y piano
(*) Rodríguez Ledesma	<i>Lamentación</i> a dúo de tiple y contralto, con orquesta
	<i>Lamentación</i> a solo de tenor, con coros y orquesta
Rossini	<i>Plegaria del Moisés</i> , a 5 voces, coro y orquesta
	El <i>Stabat Mater</i> completo, con los solos, coros y gran orquesta
	<i>Mira la bianca luna</i> , dúo arreglado para violín, <i>violoncello</i> y piano
	<i>La caritá</i> , a gran coro de mujeres, y arreglada para orquesta por D. Hilarión Eslava
Servais	<i>Fantasia</i> para <i>violoncello</i> y piano
Schubert	El <i>Ave María</i> , para tiple con acompañamiento de piano
Stradella	<i>Se i miei sospiri</i> , aria religiosa para tenor con acompañamiento de órgano o instrumentos de cuerda
Weber	<i>Obertura de Oberon</i> , a gran orquesta
	<i>Obertura de Freischütz</i> , a gran orquesta

La dirección general y de la orquesta en estos conciertos ha estado a cargo del Maestro compositor D. Francisco Asenjo Barbieri

Los coros han sido ensayados por el Maestro del Teatro de la Zarzuela, D. Víctor García Valencia.

Los resultados artísticos de esta novedad musical para Madrid han sido muy buenos, si se atiende a que con ella se han despertado en los artistas y en el público la afición a escuchar y a apreciar las buenas obras líricas del género religioso, fuera del sitio para que están escritas. Cierto es que la ejecución ha dejado algo que desear, pero en esto mismo se patentiza que si con tan breve plazo y con elementos heterogéneos se ha logrado hacer lo que ha visto el público, cuando en otros años se preparen con tiempo los conciertos, indudablemente se obtendrán mucho mejores resultados para el arte músico que en España es susceptible de elevarse a la altura que está en los países extranjeros donde más hayan logrado adelantar. Consideramos pues esto como un ensayo afortunado, y esperamos que el entusiasmo de los artistas producirá en lo sucesivo los resultados más satisfactorios.

También los pobres de Madrid participarán de la satisfacción nuestra, cuando vean en los 13.356 rs. y 50 céntimos que la Empresa del Teatro les regala (10% del producto total de las seis funciones) un alivio en sus necesidades y una prueba de cómo el elemento público de esta Villa sabe acudir al llamamiento que seguramente le hagan las artes o el infortunio.

Hagamos ahora la Historia de los dichos Conciertos.

Granó la idea de Salas una noche en el Saloncillo del Teatro de la Zarzuela, y por todos los presentes fue bien acogida, si bien dudábamos, en primer lugar, que la Autoridad eclesiástica diera permiso para realizarla, y en segundo que los elementos vocales que poseíamos fueran suficientes para salir bien la música de que se trataba. Tratándose en seguida de quién había de tomar la dirección de ellos, fui designado por Salas, y empezamos a obrar: Salas en lo diplomático y yo en lo artístico; esto pasaba a mediados de febrero de 1859. Salas empezó por hablar al director del periódico *La Esperanza*, señor Fernández de la Hoz, que es amigo suyo y que acogió la idea con entusiasmo, comprometiéndose además a hacer las tripas, como se dice vulgarmente, al Vicario eclesiástico. Así sucedió. Visitó Salas al expresado Vicario con buen éxito, enseguida puso en juego a nuestros amigos los diputados Adelardo Ayala y Francisco Camprodón, y al literato y auxiliar del Ministerio de la Gobernación en el negociado de Teatros, D. Luis Fernández Guerra, y al compañero de éste el empleado D. Manuel de Valladarias, que también es amigo suyo, todos los que, cada uno por su estilo, hablaron al Ministro de Gobernación Posada Herrera, al Presidente del Consejo de ministros O'Donnell, y al Gobernador de Madrid, Marqués de la Vega de Armijo, para preparar el terreno. Hecho eso, Salas personalmente entabló la pretensión que fue bien admitida (aunque no sin trabajillos) por todas las Autoridades, y finalmente decretada, con la condición de que se había de destinar una cantidad de los productos de los conciertos para los pobres, para lo cual Camprodón sugirió a Vega de Armijo la idea de que fuera el 10% del producto total, lo cual fue aceptado por Salas y *incontinenti* se dio el permiso por las autoridades. Hay que concluir que Salas manejó muy bien este asunto, que para la diplomacia se pinta solo, logrando no sólo que todo el mundo oficial se pusiera de su parte en él, sino que hasta la prensa toda, y en particular la clerical, escribieran artículos favorables, preparando y formando la buena opinión del público en favor de la idea. También hizo que Palacio se mostrara favorable por medio del Maestro del Rey y nuestro amigo Juan Guelbenzu, el de la Reina, Frontera Valldemosa, y el de Capilla D. Hilarión Eslava.

Después ofició a Ventura de la Vega, director del Conservatorio, y habló con Hernando, secretario de este establecimiento, con el objeto que nos dieran todos los elementos útiles para el caso, lo cual cumplieron poniendo a nuestras órdenes y disposición varios discípulos de las clases de canto, todos los papeles de música que nos hicieron falta y hasta los atriles del establecimiento; en esto hay que hacer una particular mención honorífica de Hernando, que ha contribuido muchísimo a facilitarme cuantos medios morales y materiales han estado a su alcance.

Al mismo tiempo Salas me procuraba el *Stabat* de Rossini que con partitura y partes sueltas le prestó Espín y Guillén, y otros varios oratorios y piezas que le prestaron Guelbenzu y otros amigos.

Mariano Vázquez y yo, entre tanto, pasábamos un par de horas diarias leyendo al piano cuanta música nos venía a las manos, para elegir entre ella la que más al caso pudiera hacer en los conciertos, siempre buscando que las piezas tuvieran unas condiciones de claridad y efecto teatral, para que el público las recibiera bien y no fuéramos a fastidiarle con una música que de puro *sabia* hiciera dormir. Con esta idea revolvimos los almacenes de música de Madrid y el Archivo del Conservatorio, encontrando muy poco que nos satisficiera y de lo que pudiéramos esperar un resultado como el que nos proponíamos sacar del *Stabat* de Rossini.

Salas también invitó, para que tocaran conciertos y piezas instrumentales, a diversos artistas, y todos respondieron al llamamiento. Formó la lista de los cantantes del teatro que habían de tomar parte y me la dio para que yo repartiera entre ellos y las muchachas del Conservatorio las piezas de canto, y enseguida me hizo darle una lista de la orquesta, que la dispuse del modo siguiente:

Violines 1º	12
Id. 2º	12
Violas	10
<i>Violoncellos</i>	8
Contrabajos	6

conforme va indicado atrás. Luego vino la cuestión de la colocación y opiné yo que ésta fuera como en el Conservatorio de París: para ello llamé al pintor maquinista del Teatro D. Luis Muriel y le mandé hacer un modelito arreglado a escala, y partiendo de la base de (según quería Salas) aprovechar lo que se pudiera de la tribuna de la orquesta de los bailes de Máscaras, y no gastar en esto ni un maravedí, sino utilizar todas las armillas y tableros propios del teatro y aun algunos del tablado de las máscaras. Hubo sobre esto graves cuestiones, llegado el caso de estar yo tan disgustado y descorazonado que llamé a Salas y le indiqué que no tenía fuerzas para continuar llevando el peso de la dirección; esto dio lugar a algunas sesiones acaloradas entre Salas y yo, en una de las cuales estuvo a punto de romperse nuestra amistad; pero al fin me reduje y seguí ensayando y trabajando en las probaturas de la tribuna de orquesta, no sin rabiar mucho con los carpinteros y demás dependientes del escenario, que nada me hacían a mi gusto.

La formación de la orquesta, según el personal que yo quería y estaba acordado, se la encargué a Pepe Arche, quien habló con cada uno de los que habían de venir de fuera y los contrató dando a cada uno según su categoría 4, 5 o 6 duros por cada concierto, incluyendo todos los ensayos necesarios a cada representación sin cobrar por ello nada. Respecto a los individuos del Teatro de la Zarzuela, lo arregló Salas, para la orquesta por consejo de Perico Sarmiento, para el Coro les habló a todos juntos, y las partes principales les habló en particular, contestando todas que harían todo lo que Salas dispusiera, a excepción de la Mora, que desde luego demostró consentir, pero con ciertas reservas y reticencias, sin embargo de que a ella, como a todos, indicó Salas que se mostraría agradecido al servicio que sin obligación de hacerlo iban a prestar a la Empresa.

El contratar a los coristas que habían de venir del Teatro Real y la organización general del coro (que yo dispuse fuera de quince personas por cuerda) estuvo a cargo de Víctor Valencia.

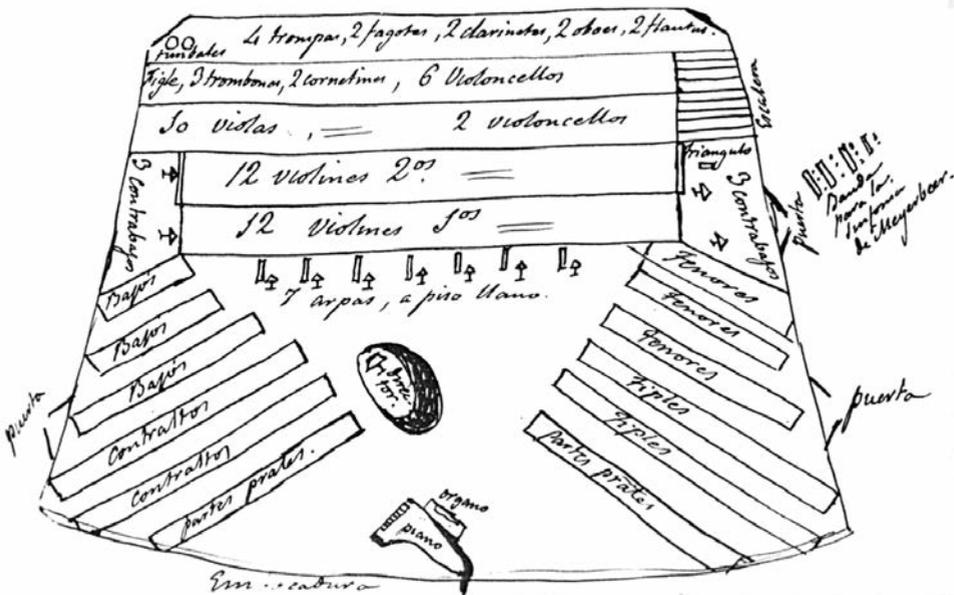
Entonces se me ocurrió escribir una carta a Eslava para interesarle en los conciertos y me contestó con la que adjunta va, señalada con el nº 1. Enseguida Salas habló con el mismo Eslava, y la consecuencia fue mandarme los motetes impresos, con el papelito nº 2 escrito de su pluma, Enseguida yo volví a escribirle para que me arreglara la *Caritá* de Rossini para orquesta, y contestó con la carta nº 3. Salas me encargó la redacción del presupuesto y anuncio de los conciertos, y yo escribí el impreso señalado con el nº 4. Pregunté a Salas de qué copiantes había que disponer, y él me dijo que no contara con Bornás, porque le tenía ocupado en copiar zarzuelas, sino que me entendiera con Castellá; en tal caso llamé a este sujeto y aunque con él estaban los copiantes Bernardo y Francisquet, le nombré copiante en jefe y responsable de todo, dándole al par una nota de mi puño y letra con la instrucción de lo que se había de copiar. Conviene advertir que este señor Castellá ha sido la persona que en su punto ha copiado mejor y me ha servido con mayor puntualidad, y con un esmero y una corrección en las copias dignos de todo elogio.

Empezaron por fin los ensayos del primer concierto, Vázquez al piano con las partes generales, Valencia con los coros y yo con la orquesta.

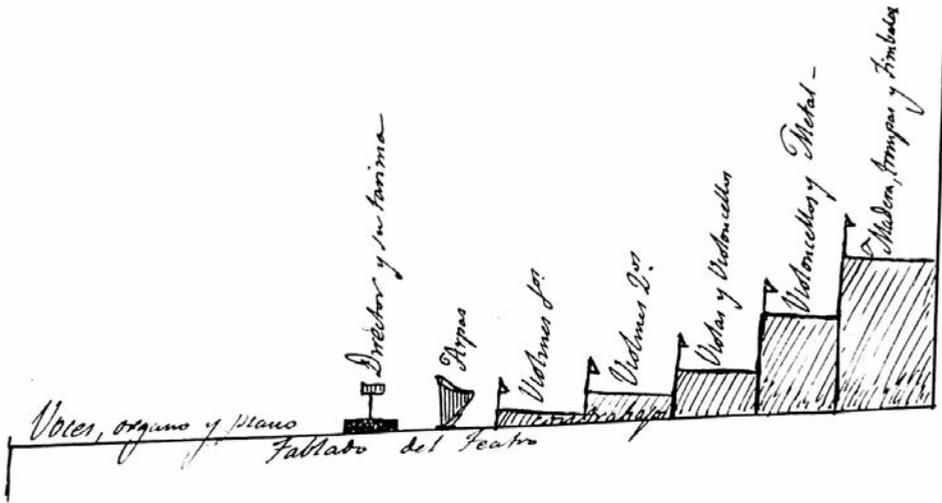
Hay que advertir que para estos ensayos se tropezaron con mil dificultades, aparte de las enfermedades e indisposiciones de los cantantes, ha habido que combinarlos de modo que los coristas hombres de la Zarzuela ensayaran a una hora, las mujeres a otra (sin perjuicio de ensayar zarzuelas al mismo tiempo), las chicas del coro del Conservatorio a otra hora, y los del Teatro Real a otra. Con las partes principales había que combinar también las horas con las de ensayo de Zarzuela, y con la orquesta se presentaba la misma dificultad, nacida de las dobles funciones de zarzuela, de las asistencias al Teatro Real y hasta de las funciones de la Capilla Real y otras iglesias, a que los músicos no renuncian, aunque los maten. Esta complicación, penosísima daba por resultado el no poder hacer para cada concierto sino los ensayos de conjunto, y aun en algunos casos, uno solo, cosa que me tenía en un ¡ay! continuo y que me hace pensar de lo que son susceptibles los músicos españoles, pues si con tantas contrariedades han hecho algunas cosas tan buenas, ¡qué no serían capaces de ejecutar cuando tuvieran tiempo de ensayar con descanso!...

Por fin llegamos al ensayo general del primer concierto. Después de mil probaturas y de oír la opinión de Eslava y de otras muchas personas, se colocó todo el personal del modo siguiente.

La decoración era cerrada, gótica, de un color claro y con algunas figuras pintadas al gusto bizantino; esta decoración arrancaba desde el marco de la embocadura y tenía un techo plano con una lámpara colgada en el centro, de seis bombas de cristal raspado con luz de gas, y luego otras ocho bombas más repartidas por el frente y costados de la decoración. Las luces del suelo de embocadura estaban apagadas, por llegar hasta aquel sitio los bancos de los cantantes, y el piano de cola que estaba en el sitio de la concha del apuntador que había desaparecido, cerrando su hueco con una trampa al nivel del tablado. La planta de la decoración y colocación de los artistas era la siguiente:



La sección vertical de la tribuna de orquesta es la siguiente:



Fue necesario adoptar finalmente esta colocación por atender a la necesidad de poner el piano en primer término a causa de los solos de instrumentos que se ejecutaban acompañados por él.

Dispuestas ya las piezas que se habían de ejecutar en el primer concierto, me ocurrió la idea de hacer un programa que contuviera también noticias biográficas de los compositores y la traducción de las letras; en consecuencia, hice el plan completo del librito-programa (nº 5), para cuya impresión tuve que rabiarse también un poco con el dueño de la imprenta, mi amigo Nicolás Nieto, a causa de que me lo habían ejecutado contra mi gusto y tuve que mandarlo hacer de nuevo.

Salas se había encargado de hacer traducir las letras al castellano y para ello dio la comisión a nuestro amigo el Censor de Teatro Don Antonio Ferrer del Río, quien efectivamente hizo la traducción de muchas piezas que estaban preparándose, aunque no todas para el primer concierto. Como muestra del carácter de letra de Ferrer del Río viene su autógrafo (nº 6).

Arreglados todos estos detalles, quedaba sólo por determinar la manera como habían de vestirse los cantantes e instrumentistas, y a propuesta mía, y oyendo varios pareceres, se acordó que todo el mundo viniera de negro, y solamente con guante blanco. Las mujeres todas (con alguna excepción de parte de algunas coristas pobres, que no tenían vestido descotado) fueron con trajes de seda negros descotados, con algún adorno sencillo en las cabezas; la Mora se vistió con traje de terciopelo. Los hombres, de frac.

Yo le aconsejé a Salas que comprometiera al Vicario para que asistiera al concierto, con objeto de contestar en su caso a cualquier tontería que pudiera sobrevenir de parte del Gobierno o de los meticulosos: esto lo hizo tan bien Salas que comprometió al Vicario a que asistiera, como lo hizo, en compañía de otros sacerdotes de categoría elevada, todos los cuales estuvieron en el palco 2º de Proscenio a la derecha del espectador, y del cual, como del primer concierto, salieron muy complacidos.

Eran las 7 de la noche del viernes 11 de marzo de 1859 y estaba yo todavía en el escenario del teatro arreglando atriles y luces, haciendo subir mucho más la lámpara en el centro del escenario, porque la habían colocado de modo que los profesores de la última fila no me veían, y en fin con el cuidado que era consiguiente en mí, que sabía que los ensayos me habían dejado mucho que desear respecto a la buena ejecución de la música.

Por fin llegó la hora y empezó a llenarse el teatro de la sociedad más escogida de Madrid y de una colección de muchachas bonitas digna de particular mención. Entre el público se veían casi todos los artistas y aficionados de la Capital, muchos clérigos (aunque vestidos de levita), entre ellos Eslava, que estaba en las butacas. En el palco real, el Príncipe de Baviera con su mujer la Infanta Amalia, y muchos individuos de Palacio.

A la puerta del teatro se vendía el *librillo-programa*, a real, precio que luego que lo supe me pareció excesivo y que fue causa de que se vendieran pocos ejemplares.

Colocados ya todos mis artistas en sus puestos y después de haber afinado la orquesta en el Salón interior de ensayos de coros, cosa que yo dispuse para que el público no oyera el desagradable rum rum de la afinación, salí yo a la escena, sin guantes, subí en la tarima, hice una cortesía al público, después una señal en la hojalata con una batuta de ébano sencilla con cabos blancos (que me costó diez reales) y me estuve quieto mirando a la platea hasta que vi sentado a todo el público, en cuyo momento y con algún temblor en mis piernas dimos principio a la *Obertura de Oberon*, que se tocó perfectamente y que fue extraordinariamente aplaudida.

El *Motete* de Mozart pasó agradablemente y con unas palmadas *de cumplimiento*, lo cual me hizo creer que el público no lo había comprendido, pues, aunque la ejecución dejó algo que desear, fue en lo general bastante buena. Para el instrumental de cuerda de esta pieza nos servimos de los papeles de la Real Capilla que nos facilitó Eslava.

Salió enseguida el niño Power a tocar el piano acompañado de su Papá, y lo hizo tan perramente que apesotó a todos, y hasta el punto de que empezaron a oírse toses y chicheos; yo hubiera estrellado al dichoso niño que vino a introducirse en el programa por recomendaciones y compromisos con que obligaron a Salas y sin haberle yo oído previamente *¿cómo ha de ser!*

Oliveres cantó enseguida el *Aria* de Stradella con bastante acierto, se le acompañó bien y aplaudió el público un poquito.

Vino enseguida la *Sonata* de Beethoven y aunque agradó y fue aplaudida, se hizo un poco pesada al público, a pesar de haberse ejecutado sólo el *Andante variado* y el *Final*, y esto sin repetición ninguna.

La *Plegaria* del *Moisés* se ejecutó de una manera vulgar y nada notable, por lo cual, y por ser pieza bien conocida, no le dio al público ni frío ni calor. Yo quedé descontento de la primera parte del concierto, si bien ya me hallaba más animado en el sentido material, haciéndome la cuenta del partido y perdiendo el miedo completamente.

Empezó la 2ª parte con el primer tiempo de la *Sinfonía* en Sol menor de Mozart, fue bien ejecutado, aunque no perfecto, y recibió muestras de aprobación en unas cuantas palmadas.

Siguió el nº 1 del *Stabat* de Rossini; se ejecutó perfectamente, fue extraordinariamente aplaudido y produjo gran impresión en todos; en el público porque sin duda no se esperaba una cosa tan buena y de tanto efecto, y en nosotros porque sirvió para entusiasarnos y ejecutar el resto del concierto con un gusto y una delicadeza grandes.

Cantó Salces el solo de tenor de cualquier manera, por no decir muy mal, y el público hizo de él poco caso.

Vino el dúo de tiple y contralto que, cantado con gran expresión por la Murillo y la Mora, produjo un gran efecto, hasta el punto de ser interrumpido a la mitad y concluido, pedir el público la repetición que se hizo entre aplausos estrepitosos; la orquesta tocó esta pieza con tan finos detalles de claro-oscuro que yo mismo quedé admirado.

Royo cantó bien su aria y se la aplaudieron.

El coro a voces solas entusiasmó y lo hicieron repetir; se cantó divinamente.

El cuarteto pasó como el aire por el viento, sin dejar rastro, sólo al *ritornello* final se oyeron unas palmadas.

La Mora estuvo desgraciada en su cavatina y no hizo efecto. La orquesta fue aplaudida en el *ritornello* final que lo ejecutó con tal igualdad y con un *pianissimo* que hizo gran efecto.

El aria con coros fue muy aplaudida y la hicieron repetir; cantó bien la Santamaría, y el coro y la orquesta estuvieron perfectamente.

El cuarteto a voces solas fue mal cantado y no hizo efecto, aunque no hubo muestras de desagrado.

El final se ejecutó cortando toda la fuga; salió bien y fue aplaudido

Hay que advertir que entre las muchas personas que han contribuido a desesperarme entre los auxiliares dependientes del teatro, la que más me ha hecho rabiar ha sido el copiante Bernás, que estaba encargado de repartir los papeles a los cantantes y la orquesta, sucediendo frecuentemente lo que al empezar el 2º concierto me pasó: después de estar esperando a los artistas que formaban la primera parte, venir ellos tarde, no traer

los papeles, ni los instrumentos corrientes, etc., etc., y estar ya pateando el público, voy a empezar y me encuentro con que el Bernás había desaparecido y no parecían ninguno de los cuatro papeles de contrabajo de la Sinfonía. Por fin ya parecieron y dio principio el concierto, no sin tomar yo una sofocación que no sé cómo me permitió llevar la batuta.

El resultado del concierto fue el siguiente:

1º Obertura de *Oberon*, mejor tocada que en el concierto anterior, y aplaudida.

2º Motete de Eslava, divinamente cantado, gran efecto en el público que pidió la repetición y se hizo con más aplauso que la primera vez.

3º *Fantasia* de *violoncello*, con palmaditas.

4º Solo de arpa divinamente ejecutado y grandemente aplaudido.

5º *La bianca luna*, muy aplaudida, con justicia, y repetida.

2ª parte.

1º Primer verso del *Stabat*, bien, y aplaudido.

2º Solo de tenor, medianillo, y en cuanto a efecto, produjo Oliveres poco más o menos lo mismo que Salces, es decir, dos palmaditas de cumplimiento.

3º Dúo de la Murillo y la Mora, aunque no salió también como el día anterior, fue aplaudido y repetido.

4º Solo de Royo, como el día anterior, aunque mejor acompañado por la orquesta.

5º Coro a voces solas, no tan bien como en el 1º concierto, pero aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º En el cuarteto hice que la Santamaría cantara en lugar de la Juana López, porque ésta lo hizo muy mal el concierto anterior, y que Salces cantara en lugar de Oliveres; pero ni por esas el cuarteto salió bien; no hizo más que pasar con dos palmaditas al fin, y eso que se cantó menos mal que anteriormente.

2º El Aria de la Mora, lo mismo que en el concierto anterior, es decir, ni carne ni pescado.

2º Cantó la Santamaría con menos acierto su aria, y aunque la aplaudieron, no hubo repetición.

4º El cuarteto a voces solas peor que el primer día, efecto el mismo, nada.

5º Final, como en el primer concierto.

Resultado de este 2º concierto: la primera parte un gran efecto; el resto menos entusiasmo que el concierto anterior.

—
Al día siguiente recibí de D. Hilarión Eslava la carta (nº 9) y empecé a ocuparme con los preparativos del tercer concierto, habiendo recibido también, el mismo día 18, la carta de Eslava (nº 10) que prueba el cómo ya hacía días que yo trabajaba para organizar un concierto sin el *Stabat* de Rossini y en el cual los discípulos del Conservatorio, López, Ortoneda, Lasen y Condado, cantaran algo a solo y con orquesta que era su afán. Con este fin escribí a Saldoni y como se verá en las cartas (nº 11 y 12) no pudo convenir utilizar las obras que me mandó y que yo vi con el sentimiento de no encontrar entre ellas una que llenara las condiciones por mí apetecidas; en este caso fui personalmente a ver a Saldoni y le convencí a que por este año no hiciera cantar ninguna de sus composiciones. Coincidió con esto la circunstancia de morirle a la Condado una persona de la familia, por lo cual no podía esta señorita formar parte de los conciertos, y yo me veía libre de compromiso con ella para que cantara a solo. Se acercaba el momento del tercer concierto, para mí el más dificultoso y que más disgustos me proporcionó, en primer lugar, porque ya debía quitarse el *Stabat*, y por consecuencia hacerlo todo nuevo para que llamara la atención y no decayera la animación del público, y como esto, por falta de tiempo y de piezas de canto a propósito, era tan difícil, me vi negro para organizarlo y ensayarlo, de modo que pudiera pasar. Por el análisis que sigue se verá como fue (véase el nº 13).

Primera parte.

1º Obertura de *La Estrella del Norte*. Tuve en primer lugar que ensayarla de mogollón y anunciarla sin nombre, para que no se escandalizase los castos oídos de los que pudieran considerar como una profanación el nombre de una *opéra-comique*, entre las piezas de un *concierto sacro*. Al empezarse la función me encontré con que Bornás me había traspapelado, según costumbre, unas cuantas hojas de partitura y sin ellas no me atreví a empezar, por fin aparecieron, se tocó la obertura y salió regular, y la aplaudieron un poco.

2º El *Domine salvum* de Haydn lo había arreglado, y bien, para orquesta Mariano Vázquez, pero se cantó y tocó sin color ni sabor, y el público no dijo “esta boca es mía”, quedándose más fríos que la nieve.

3º Sarmiento y Romero no estuvieron tan bien como acostumbran; la composición que tocaron no gustó, y ellos fueron muy poco aplaudidos: sigue la frialdad.

4º La Señora de Orfila se había empeñado en que Laserra tocara la *Romanesca*, yo creía que no haría efecto y así sucedió, aunque la tocó muy bien; sigue el frío.

5º La Santamaría hacía muchos días que andaba diciéndome que quería cantar algo en francés; yo fui con Vázquez al almacén de música de Carrafa, compré y pagué de mi peculio la colección de melodías de Schubert, se la di para que escogiera y se decidió por el *Ave María* y la cantó bastante mal: continúa la frialdad.

6º Camilo Melliez estuvo poco afortunado en su a solo, y hasta hubo al final de esta pieza un poco de confusión: más frío.

7º La *Caritá* que había arreglado muy bien para orquesta Eslava se cantó muy mal: sigue la nevera; y yo completamente fastidiado al ver la triste marcha que llevaba el concierto. Al acabarse esta primera parte entré en el camarín de la Santamaría y como oí que Gaztambide en tono risueño y de chacota decía que había salido mal, yo me incomodé bastante y solté el trapo a mi indignación, diciéndole que no me parecía prudente se burlara en alta voz de una cosa que ya yo me sabía, y que era más bien motivo de rabiar que de reír.

2ª parte.

1º El *Minuetto* de Mozart, que se tocó muy bien, dejó al público con la boca abierta, y a mí más frío que la nieve.

2º La *Melodía* de Monasterio agradó y fue aplaudida, aunque poco.

3º Yo tenía empeño en que se ejecutara bien el *Ave María* de Donizetti, pero a pesar de ensayarla con cuidado, no lo pude conseguir. Primero la intenté cantado el solo por la Ortaneda y el cuarteto de Coro general; después lo dispuse como va en este programa, pero todo fue inútil; la pieza no hizo efecto.

4º El *Septeto* de Beethoven lo habíamos ensayado primero, con el arreglado para piano e instrumentos de viento, pero no nos había hecho efecto; luego optamos por ejecutarlo tal y como lo había compuesto Beethoven; se tocó muy bien, y el público lo oyó con respeto, aunque se le hizo largo a pesar de no tocarse entero: dos palmadas al concluirse.

5º El *Motete* de Eslava, mejor cantado que la primera vez, fue muy aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º La *Obertura* de *Freischütz* se tocó muy bien y fue muy aplaudida.

2º El *Coro de la campana* lo cantaron mal y sin embargo fue aplaudido y repetido, aunque con alguna oposición de parte del público.

3º El *Terceto* que nos había proporcionado Inzenga lo cantaron bien, y fue aplaudido y repetido.

4º La *7ª palabra*, mal y nada.

5º El *Terremoto*, id. de id.

Resultado: este concierto no gustó y yo salí muy descontento y fatigado.

Empecé a ocuparme en preparar el 4º concierto en el que pensaba que tocase el violín Daniel, quien me dio la nota de su pluma (nº 14) y en el que yo quería presentar muchas novedades, entre ellas algo de música de Ledesma, Martín y otros españoles.

Ya mi amigo el cura párroco del Retiro, D. José Ramón Merino, me había proporcionado la partitura completa de las *Lamentaciones* de Ledesma, y yo se las había dado a Bernardo para que me sacara una copia cuando una mañana en el Teatro me presentaron a Dª Ana López de Ledesma, viuda del compositor, y su hijo (que es oficial de Zapadores) y me rogaron ejecutara la música antedicha: les hice ver que yo me había adelantado a sus deseos y que estaba ensayando dos de las *Lamentaciones*. Les rogué me facilitaran los originales para corregir mis partituras, que tenían muchas erratas, y accedieron a mi deseo trayéndome personalmente a mi casa unas buenas copias y algunos autógrafos de los *Salmos de Nona*, las *Lamentaciones*, dos *Sinfonías* y algunas otras piezas del dicho Ledesma.

Me había propuesto hacer también ejecutar una *Lamentación* que Eslava me proporcionó y la cual adicio-
no con unos compases de cadencia según expresa la carta (nº 15).

Mariano Martín me había dado una *Salve* suya, pero habiéndome dicho la Roaldés que el mismo Martín te-
nía un *Parce mihi*, a dúo y con un solo de arpa, yo se lo pedí, mas él no lo tenía, por obrar en poder de Victo-
riano Daroca (el festero): yo le aconsejé que se lo pidiera él, todo caso que Daroca, con frívolos pretextos, me
había negado las *Lamentaciones* de Ledesma anteriormente. Encargado Martín de esto, lo resolvió a su gusto y
me escribió la carta (nº 16).

Otras muchas piezas disponía yo, entre ellas un *Noneto* de Bertini que Miró tenía gran empeño de tocar, y
un *Salutaris* de Arriaga, compositor sobre el cual van adjuntas las noticias biográficas (nº 17), pero todo esto,
o casi todo, vino a tierra porque Salas me dijo que dispusiera el 4º concierto todo de piezas repetidas, a ex-
cepción de las que tocaran Miró y Daniel, porque necesitaba poner en escena *El burlador burlado*, zarzuela de
Rosell, música de Cappa, y por consecuencia no podía dejarme el escenario ni los primeros actores y coristas
de la casa para ensayar yo. En este caso, del que yo me alegré porque me procuraba algún descanso, dispuse lo
que Salas quería, si bien tuve la víspera que cambiar el orden en el programa porque el Rey quería oír ciertas
piezas desde la 2ª parte del concierto en adelante, a causa de que no podía asistir al principiarse la función.
Con todas estas circunstancias se dispuso el programa (nº 18).

—
4º concierto.

Llegado yo al teatro poco antes de la hora indicada, me encuentro con que el primer clarinete de la or-
questa había tenido una desgracia de familia y no podía asistir, la Murillo estaba enferma, Royo muy ronco y
ambos no podían cantar. Casella en cama con calentura y no podía tocar el noneto; los papeles de las piezas de
violín los había guardado Felipe Reyes, y como éste andaba corriendo por esas calles, sobre los anteriores asun-
tos, no sabíamos dónde los había guardado. Faltaban también papeles en la orquesta, de modo que en la vida
me he visto más apurado, porque a todo esto el público ya estaba impaciente y pidiendo que se empezara. En
esto llegó Valencia, que había corrido medio Madrid, trayendo en su compañía al bajo Moya para suplir la falta
de Royo; me puse al piano y le repasé el solo del *Stabat*; hablé a la Santamaría para que cantara la parte de la
Murillo, como lo hizo; trajeron en un coche a Casella todo desenchajado; parecieron los papeles; ya Pepe Arche
había hablado con Antonio Romero de parte mía y éste se hallaba, con su clarinete, sentado en la orquesta, y
por fin empezamos. ¡¡Cuánta penalidad!!...

1º *Obertura* de *Oberon*, regular, y aplaudida.

2º 1º *verso* del *Stabat*, ni frío ni calor.

3º Solo de violín, cuatro palmaditas.

4º *Terceto*, regular, dos palmaditas.

5º *La Caritá*, pocos aplausos.

6º *Dúo* del *Stabat*, la Santamaría y la Mora, no gustó tanto como anteriormente, porque, en efecto, no salió
bien.

En el intermedio, S. M. la Reina, que tiene la desgracia de asistir en nuestro teatro a las representaciones
peores, se presentó en su palco; de manera que la primera impresión que recibió fue oír el solo de Moya, que
lo cantó demasiado bien para hecho de repente, pero que no podía obtener buenos resultados; sin embargo,
pasó bien.

2º Coro a voces solas, regularmente cantado, y repetido, aunque con oposición.

3º El *Noneto*, a pesar de las encontradas opiniones sobre el particular, lo cierto es que no gustó, aunque die-
ron unas palmadas al final.

4º El motete de Eslava, como siempre, bien cantado, aplaudido y repetido.

3ª parte.

1º *La Obertura* de *Freischütz* se tocó mejor que anteriormente, y fue muy aplaudida.

2º El *Coro de la Campana*, lo cantaron mal, y no le dijeron nada.

3º Oliveros no estuvo muy feliz en el *Aria* de Stradella, y en este momento se levantó la Reina y el público
empezó a hacer lo mismo, de modo que el *Aria* de la Santamaría se puede decir que ni se cantó ni se escuchó

con formalidad. A mí me habían encargado que despidiera a la Reina tocando la *Marcha Real*, pero yo estaba tan incomodado que no quise hacerlo.

Resultado del concierto este, ni malo ni bueno, o más bien mal, lo cual se explica fácilmente sin más que leer el programa y los antecedentes que dejo apuntados.

—
Antes de pasar a describir el 5º concierto, conviene apuntar un incidente curioso. Es de advertir que Salas en tanto que se concluían los conciertos todos, y según los resultados pecuniarios de ellos, calculaba cómo había de regalar a los artistas, dispuso que a cada uno de éstos se le pagara el sueldo que le correspondía cada viernes, como si hubiera cantado zarzuelas. Todos se conformaron en silencio, pero la Mora el día víspera del 4º concierto escribió a Salas una carta muy seca e inconveniente diciendo que de ninguna manera se conformaba con cobrar por cada concierto lo mismo que si fuera un día más de sueldo en la temporada. Leída esta carta por Salas con la sorpresa y disgusto consiguientes, después de lo pasado, contesto a la Mora con una carta muy digna, en la que decía que a pesar de la extrañeza con que había leído la suya, no tenía que contestar de otro modo que rogando a la Mora señalase por sí la cantidad en que estimaba su trabajo; ésta contestó también en carta diciendo que en quinientos reales cada concierto, y aquí se observaba que la palabra quinientos estaba escrita sobre otra que parecía decir mil. En tal caso Salas dio orden al contador (Antonio Lamadrid) para que pagara lo que pedía a la Mora, haciéndola firmar un recibo en el que decía "he recibido &&& que he pedido por los cuatro conciertos sacros". Cuando Salas me leyó estas cartas yo no pude menos de escandalizarme, y más aún después que supe que la Mora no se había contentado con su proceder poco fino, dijo que había tratado de influir con la Murillo para crear embarazos a la marcha de los conciertos. Tanto más me sorprendieron hechos semejantes, cuanto menos me los esperaba de la Mora, que desde que está en el Teatro ha sido siempre un modelo de puntualidad, y una artista que con las mejores formas se ha prestado a todos los trabajos de su cometido artístico. ¡Un desengaño más!... Esto ocurrido, Salas, que no quería contar ya con la Mora para los dos conciertos restantes, lo cual es muy natural, imaginó contratar para cantar en ellos a la tiple del Teatro Real Elena Kenneth, y a la contralto nuestra amiga Elena D'Angri; entabló la negociación, para ésta directamente, y para aquélla por el intermediario Pedro Abella (marido de la D'Angri). La D'Angri se conformó desde luego, y la Kenneth, que en la carta (nº 19) pidió 2000 francos por función se convino al fin en cantar cada noche por 500. Esta negociación estaba también combinada con un beneficio que debía hacer Juan Bautista di Franco, quien trabajaba para el coro haciendo el contrato de la Kenneth, que por la combinación de su beneficio le convenía; pero este negocio vino a imposibilitarse por causa de un aborto que tuvo la Kenneth, el cual la tuvo en cama, enferma, y la imposibilitó de cantar un *aria* de *La Creación* de Haydn, el *Stabat* de Rossini y otras piezas que ya estaban preparadas, quedando de todo este plan solamente la D'Angri.

Cuando vino la combinación de estas dos artistas, ya tenía yo hecho todo mi plan del 5º concierto, y como nada sabía aún del asunto de la Mora, había dispuesto algunas piezas que ésta había de cantar, y entre otras la *Lamentación a dúo* de Ledesma, que en el Retiro el año anterior habían cantado la Murillo y la Mora, y que por consecuencia tenía poco que ensayar. También había yo hecho a Guelbenzu que diera a cantar a la Murillo su *Romanza*, de modo que esta tiple contaba ya con dos piezas de las que había de sacar algún partido, y que yo mismo las había repartido. Viene la combinación nueva, se acuerda que la D'Angri cante lo que estaba destinado para la Mora y una pieza más a solo, lo sabe la Santamaría y se le subleva todo el amor propio de artista y todo el orgullo mujerial, llora, patea y me dice cuantas fantasías se pueden imaginar, porque dice que ella es la primera, primerísima tiple de la compañía, y que se la debió preferir a todas para cantar con la D'Angri; yo, con la paciencia de Job, le hago presentes las circunstancias que habían motivado el caso independientemente de mi voluntad... en fin, le digo cuanto se me ocurre hasta que logro que, al parecer, se calme y no me cree muchos embarazos; digo al parecer porque todavía no le ha salido del cuerpo la píldora de su disgusto, que la afectó hasta el punto de tener un ataque de bilis que no la dejaba tener en pie la noche del 5º concierto y que me hizo temer que no pudiera cantar.

Por fin, ya pasó este lance. Escribí a la viuda de Ledesma, y me contestó la carta (nº 20). Ahora, hagamos análisis de 5º concierto (nº 21).

1º *Sinfonía de Los Mártires*, regularmente ejecutada, y aplaudida. En este momento recuerdo un incidente cómico: es de advertir que yo había escrito una carta a Leandro Ruiz, maestro de coros del Teatro Real, pidiéndole la partitura de esta sinfonía para confrontarla con la mía, y que dicho sujeto no me había contestado; esto me incomodó, pero lo dejé pasar; cuando hete aquí que entrando yo con Vázquez en el almacén de música de Casimiro Martín me encuentro con dicho Leandro y no le saludo; viene él a hablarme y querer dar satisfacciones, y yo con el aire más tranquilo e indiferente le dije: “Cuando te escribí y no recibí contestación, dije para mi colesito: Leandro se ha limpiado el culo con mi carta... pues bueno, yo me limpiaré el culo con él”; esto desconcertó no sólo a Leandro, sino a Vázquez y otras dos o tres personas que había presentes, pero no tuvo ulterior resultado, porque Leandro se metió en baraja. Esto pasó el día 3 o 4 de abril. Sigamos el hilo de nuestro análisis.

2º La Ortoneda cantó con mucho miedo, y hasta estuvo a punto de irse por los cerros de Úbeda, pero afortunadamente concluyó decentemente, y le dieron cuatro palmadas sus amigos. Esta pieza la instrumentó muy bien Caballero.

3º El *Parce mihi* de Martín no gustó, lo cantaron mal, y sin embargo aplaudieron un poco.

4º La *Fantasia* de Hernando salió en conjunto muy bien y fue aplaudida, generalmente. El Autor dijo que había quedado muy contento de mí en la dirección de ella.

2ª parte.

1º La *Obertura* de *Freischütz* salió divinamente e hizo mucho efecto.

2º En la *Lamentación* de Ledesma, aplaudieron el solo de la D'Augri, pero la totalidad de ella salió indecisa, se aplaudió.

3º La *Novicia* la escribió Guelbenzu para canto y piano, pero yo le hice aumentar el arpa, órgano y orquesta que arregló muy bien Vázquez. La Murillo la cantó con sentimiento, gustó mucho y la hicieron repetir.

4º La *Lamentación* de Eslava salió bien, aunque un poco indecisa y gustó, siendo aplaudida, aunque no mucho. Al día siguiente me envié el autor la carta (nº 22).

3ª parte.

1º El primer tiempo de Mozart, bien y aplaudido.

2º La *Romanza* de *El Profeta*, arreglada muy bien para orquesta por Abella (marido de la D'Augri) fue cantada divinamente, acompañada con suma delicadeza, y produjo entusiasmo en el público, que la hizo repetir con estrepitosas palmadas y bravos.

3º La *Lamentación* de tenor de Ledesma la pegué dos tajos buenos porque se me hacía y era en efecto muy larga para teatro. Ortiz tocó muy bien el solo de corno inglés, pero Oliveres la cantó mal, y no produjo gran efecto al final, si bien en el centro, cuando el solo de corno, advertí suma atención e interés en el público.

4º El *Lacrimosa* de Mozart se ejecutó de una manera vulgar, porque no hay nada que desanime a los artistas como ver al público levantarse y salir de la platea cuando aún no ha terminado el espectáculo.

El resultado de este concierto fue para mí el más satisfactorio, y quedé muy contento al ver lo que había gustado, a pesar de que para todas las piezas que eran nuevas y de orquesta, sólo habíamos tenido cuatro ensayos parciales. Yo sudé la gota tan gorda, pero lo di por bien empleado al ver que el público salía contento.

Resta sólo hacer mención del 6º y último concierto que se ejecutó el Viernes de Dolores.

Tiempo hacía que yo quería ejecutar alguna obra de mi inolvidable maestro Carnicer, y acordándome de la *Misa de Requiem* que compuso para Safont en el año 42 y que yo estrené cantando entre los sochantres, rogué a Hernando que escribiera al yerno de Carnicer y que me proporcionara los papeles que obraban en depósito en casa de Martínez Almagro. Cumplió Hernando su cometido y me entregó la carta (nº 23) que yo recibí con gusto, porque hubiera sido una vergüenza para mí, que siendo director de los conciertos y pudiendo disponer la ejecución de las piezas que quisiera, no procurara dar un lugar preferente a alguna obra de mi buen maestro.

Para contentar a la Santamaría dispuse que cantara el dúo del *Stabat* con la D'Augri, a lo que se conformó la Murillo.

El arreglo del programa presentaba muchas dificultades, y la mayor de todas era que todas las discípulas del Conservatorio tenían que ensayar para cantarse el mismo Viernes de Dolores y en la Capilla de Palacio un *Stabat Mater* de un compositor valenciano llamado Velázquez. Me puse de acuerdo con este sujeto y con Hernando para las horas de ensayo y para que de mi orquesta no fuera ninguno a Palacio, como así sucedió.

Otra dificultad se presentaba; era ésta que la Juana López quería cantar un *Ave Maria* en mi concierto, que se había diferido ya varias veces y que yo no creía digna, porque ni la pieza era buena, ni estaba bien arreglada para orquesta, ni la López la cantaba bien. Así que cuando supe que la López cantaba en el *Stabat* de Palacio, vi el cielo abierto para no hacer la pieza; hablé con Valldemosa y Hernando de las dificultades que se presentaban sobre el particular y quedaron convencidos, pero no así la López, que vino a buscarme y quería cantar a toda costa. Por fin yo eché, como se dice, las piernas por alto y resolví que no se cantara, después de haber escrito a Valldemosa una carta satisfactoria. Quería también la Lesen cantar otro solo y me traje un no sé qué de Saldoni que yo rechacé diplomáticamente, contentando a la muchacha con que cantara el *Te decet de Carnicer*.

Quedaba todavía la mayor dificultad por resolver y era la de que si en Palacio se prolongaba la función no íbamos a tener ni a Oliveres ni a las coristas a la hora de nuestro concierto. Para esto se dispusieron algunos coches que esperaran en Palacio y que Hernando estuviera al cuidado para meter en ellos a los cantantes y enviarlos corriendo al teatro en cuanto concluyeran. En esto no me llegaba la camisa al cuerpo, porque sé que los asuntos de Palacio van siempre despacio.

Ya estaba dispuesto el programa y anunciado cuando vino a verme Guelbenzu lleno de escrúpulos porque se cantara su romanza en Viernes de Dolores: yo sospeché si habría de por medio algún chisme palaciego: le dije que ya no era posible quitarla del programa y le escribí una larga carta llena de razones para probar que ni podía ni debía quitarse su composición. Véase la carta de Guelbenzu (nº 24).

Por fin se acercaba la hora de empezar el último concierto que tanto me había hecho rabiarse para prepararlo (nº 25), y los cantantes no venían; todas las noticias y correos que me mandaban de Palacio eran contrarias a mi deseo; a las nueve estaba anunciado mi concierto y eran ya las 9 ½ y los cantantes no parecían; el público se impacientaba y yo me arrancaba las barbas. Por fin dije "A Roma por todo" y empecé la función a las 10 menos cuarto con menos de la mitad del coro de mujeres y la mitad del de hombres.

1º *Sinfonía* tocada de cualquier modo: los cantantes no venían.

2º El *Lacrimosa* hubiera hecho llorar, de lástima hacia Mozart, a un guarda cantón; el público callado, los cantantes no parecían.

3º *Romanza* de la Murillo, bien, aplaudida y repetida. Pero ¿y los coristas?... Nada.

4º *Motete* de Eslava, mal cantado, silencio del público; ¡y mi gente no parece y ya llegó el momento de la *Fantasia* de Hernando para la cual era absolutamente indispensable! ¡Qué hacer!... Unos pensaban anunciarlo al público, yo me opuse, pero estaba desesperado sin saber qué hacer, cuando me ocurre la salvación y digo a la orquesta: "La *Obertura* de *Oberon*".

5º En lugar de la *Fantasia* de Hernando y sin decir nada al público, tocamos la dicha *Obertura* y dije a los cantantes, concluida que fue y en voz bastante alta, para que lo oyeran algunos del público: "Se acabó la 1ª parte"; y al meterme entre bastidores le dije a Antonio Palau, que estaba en las butacas de orquesta, "estoy fastidiado, me faltan los cantantes que están en la Capilla de Palacio y he tenido que cambiar de sitio una pieza para dar lugar a que vengan". Esto bastó para que al poco rato el público todo estuviera enterado.

Al poco rato ya fueron llegando todos los de Palacio y empezamos la 2ª parte.

1º *Fantasia* de Hernando, regular, fue aplaudida, pero no salió tan bien como la vez anterior.

2º *O mio figlio*, grandes aplausos y repetido: no se acompañó tan bien como en el concierto pasado.

3º *Monasterio* fue muy aplaudido en el *Concierto* de Mendelssohn, pero la orquesta no estuvo tan bien como yo hubiera deseado.

4º Los versículos de Carnicer salieron muy bien y fueron aplaudidos.

3ª parte.

1º Primer verso del *Stabat*, mediano.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

2º Dúo Santamaría y D'Angri, aunque fue muy aplaudido y repetido, ni se ejecutó tan bien ni gustó tanto como cantado por la Murillo y la Mora.

Desde que se acabó esta pieza, como era ya una hora bastante avanzada, empezó el público a ir poco a poco desfilando, de manera que participando todos nosotros del cansancio general hicimos el resto del concierto a salir del paso.

3º Royo cantó bien; dos palmadas.

4º Coro a voces solas, id. id.

5º *Cuarteto*, de mogollón, y sigue desfilando el público.

6º *Aria* de la Santamaría, de cualquier modo, y sigue el desfile, tanto que, aunque en el cartel (y no en el programa) se había anunciado el

7º *Amen* por todos, yo corté por lo sano y dije: "Señores, el amén lo diremos cada uno en su casa, porque ya es muy tarde y tengo gana de salir de los conciertos sacros".

—

El resultado pecuniario de los seis conciertos fue el siguiente:

Producto del abono a todos los conciertos	42.182 r.
Importe de la venta de billetes en la contaduría y en el despacho	91.383 r.
Producto total	133.565 r.

De este producto total se destinaron a los establecimientos de Beneficencia 13.356 r. 50 céntimos, 10%, que puso el mismo Salas en manos del Gobernador de Madrid, Marqués de la Vega de Armijo.

Grandes han sido los gastos que han ocasionado estos conciertos: sólo de copias y papeles más de 4000 r., y luego los honorarios de todos los artistas y los regalos que ha hecho Salas a muchos de ellos, consistentes en alhajas de oro, que yo mismo fui comisionado de comprar en casa del joyero Samper y que ascienden a más de 13.000 r. vn.

Los artistas a quien se ha regalado son los siguientes: (joyas de oro fino)

A la Sra. Roaldes	un medio aderezo
A la Srta. López	otro id.
A la Srta. Ortoneda	otro id.
Srta. Lesen	otro id.
Srta. Condado	otro id.
Srta. Landi	otro id.
Srta. García	otro id.
Srta. Lama	otro id.
Srta. Espeso	otro id.
Srta. Fuentes	otro id.
Señor Obejero	unos botones de mangas.
Botonaduras completas de camisa	

A los Señores Hernando, Monasterio, Arriola, Arche (D. José), Cassella, Lasserre, Sarmiento, Romero, Inzenga (D. José), Melliez (D. C.), Muñoz (D. Manuel), Rodríguez (D. Roque), Moya, Daniel, Miró, Ortiz, Melliez (D. A.), Plo, y Royo.

A la Sra. D'Angri pensó comprarle una joya de valor, pero yo aconsejé a Salas que se la diera en dinero, como así lo hizo, dándole 4.000 r.

A los artistas del Teatro ha regalado también en dinero. A la orquesta y coro de la Zarzuela les ha pagado, a más de sus sueldos en los viernes, el de todos los días de la Semana Santa, que por escritura no tenía obligación de pagarles, aunque ellos sí tenían obligación de ensayar gratuitamente.

A la Santamaría, 3.000 r.

A la Murillo, 2000 y tantos reales (porque sólo cantó en 4 conciertos).

A la Mora los dos mil reales que pidió. Y a otros muchos yo no sé qué más; pudiendo sin embargo asegurar que aunque los productos de los conciertos han resultado uno con otro a 22.260 r., no le quedaran a Salas de ganancia, entre todos ellos, sino de 20 a 30 mil, cantidad insignificante si se atiende a lo expuesto en la especulación.

En lo que indudablemente se ha ganado es en la consideración que han adquirido el teatro y los cantantes de él, con haber dado un paso han avanzado, que el público no se podía imaginar.

Infinitos detalles se me han olvidado en estos desaliñados apuntes, que hago sólo por el gusto de recordar una cosa, que, si bien es cierto que me ha dado mucha importancia a los ojos del público, no lo es menos que me ha dejado más blando que copo de algodón con tantos disgustos y cuidados como me ha ocasionado.

Madrid, 22 de abril de 1859.

Fran^{co}. A. Barbieri.

Como postdata del escrito anterior se me olvidaba apuntar que estando yo solo ensayando con la orquesta en el día del 6º concierto, les inicié la idea de la formación de una orquesta-sociedad de conciertos, y fue recibida con el mayor entusiasmo, encargándome que formulara yo las bases de tan útil asociación, lo que yo quedé en hacer para que se llevara a cabo en el próximo otoño.

B.

Advertencia. Concluidos que fueron todos los conciertos, una tarde en el Prado me dijo Salas que le dijese yo lo que quería que me regalara por haberlos dirigido. Díjele que nada, pero como él insistiera contesté que, puesto que no podía excusarme, prefería metálico a otra cosa. No se volvió a hablar más del particular, y cuando yo tenía olvidado el asunto, recibí en 30 de junio la carta (nº 26) a la que contesté con la nº 27, y llegándome después a contaduría recibí de manos de Antº Lamadrid la cantidad de tres mil reales, de la cual se me quería hacer firmar un recibo que ya estaba extendido y que yo no firmé, por lo seco de su redacción, firmando en su lugar otro redactado por mí, que indicaba recibir la expresada cantidad como regalo. *¡¡¡O auri sacre fames!!!*¹⁰⁶.

Nota. Véanse los documentos adjuntos desde el nº 1 al nº 27 inclusive.

Número 1

Sr. D. Francisco Barbieri

Mi muy estimado amigo: mucho me alegro de que se efectúen los *Conciertos sacros*, y me parece bien el programa del 1º porque conviene seguramente al principio no dar al público cosas difíciles de digerir, o si se les da algo de ellas que sea en dosis pequeñas. El género de voces solas es el más importante y verdadero en materia religiosa, pero creo que no debería cantarse más que una pieza corta de esta clase en alguno de los conciertos, y meditar acerca del efecto que hace en el público. En el extranjero las piezas a voces solas bien escritas y bien ejecutadas son las de más seguro efecto en conciertos de esta especie.

Si bien creo que Vd. no necesita de mi auxilio, sin embargo, basta que se haya persuadido que puedo serle útil en algo, estoy dispuesto a complacerlo en cuanto pueda y sea compatible con mis muchas ocupaciones.

Respecto a la *Caritá* de Rossini debo decir a Vd.: 1º que cuando la Junta del Conservatorio determinó su ejecución con acompañamiento de arpas y pianos, no conocía yo esa obra. 2º Que cuando la vi conocí que ningún efecto podía producir el acompañamiento de ese modo; y conservando las arpas, le añadí el cuarteto de cuerda. 3º Que siendo a gran número de voces debe ser a toda orquesta, aunque creo que los instrumentos

¹⁰⁶ La locución latina "Quid non mortalia pectora cogis, / auri sacra fames", es un verso de la *Eneida* de Virgilio (3, 55-57), tomad por Séneca como "Quod non mortalia pectora coges, auri sacra fames", es decir, ¡a qué llevas a los mortales pechos, maldito deseo del oro!

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

fuertes deben tener muy poca parte. 4º Que, como Vd. indica perfectamente, debería en ese caso preceder de una introducción de 12 o 16 compases diversa de la que tiene. 5º Que si Vd. quiere que yo arregle mi piecicita, mándeme los papeles y lo haré. Como Vd. me dice que no ha oído esta pieza, le advierto que consta de una especie de coro que se repite tres veces y dos estrofas que dice a solo. El coro es lindísimo, pero los solos o estrofas (que en el Conservatorio las decían 4 o 5 reunidas) no me parece que corresponden, y lo único que me gusta de ellas es el modo gracioso de retornar al coro.

El repertorio de música sagrada es muy rico, pero ahora al principio las fuentes más convenientes son Rossini, Mercadante y Cherubini, que son las del *stile-dulci* que Vd. indica. Cuando el público se vaya acostumbrando, es bien seguro que llegarán a gustar otros autores algo más antiguos sobre los modernos.

En fin, yo creo que al principio no se debe ejecutar ninguna obra entera muy extensa, sino entresacar lo más melódico, lo más expresivo, lo que decimos *de más efecto*.

He escrito más largo de lo que creía, pero por ello conocerá Vd. que desea complacerle su afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava
(Vuelta)

Al amigo Salas le he mandado algunos motetes a voces solas. Estoy persuadido que los nº 1 y 2 harían efecto a muchas voces. En fin, podrían servir de *Buscapié* y si no gustan, poco se habrá perdido, porque son de muy fácil ejecución, aunque este género la requiere muy esmerada.

He escrito muy de prisa, pero creo que Vd. lo entenderá.

Nº 2

De estos tres motetes a solas voces el 1º y 2º son los que tal vez podrían gustar ejecutados con gran nº de voces. El nº 2 es el de más efecto para el público.

Nº 3

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi estimado amigo: habiendo ido a buscar en el Conservatorio la partitura del cuarteto de cuerda que sirvió para *La Carità* de Rossini, con el objeto de ahorrarme algún trabajo para la partición de orquesta, me han dicho que está en poder de Vd., por lo cual convendrá que Vd. la entregue al dador a una con la parte de arpa.

He escrito una breve introducción a toda orquesta, de modo que, con ella, y colocado el cuarteto, arpa y voces por el copiante, no me resta más que llenar y reforzar con los demás instrumentos los diseños que lo exijan, lo cual es trabajo de un ratillo. Si Vd. manda hoy esos papeles, el copiante escribirá lo que antes he dicho para mañana, y yo mañana mismo lo haré y se lo remitiré.

Do a Vd. gracias por todo cuanto me manifiesta en su apreciable de ayer y queda suyo afmo. q.s.m.b.

Hilarión Eslava

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.

Tiempo hace que la opinion general de los aficionados al arte, encanador de la música, está inclinada á organizar de una Sociedad artística, que dé á conocer al público mediante las magníficas creaciones de

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN,

y otras composiciones consiguientes, que han llenado al mundo con su nombre. Tiempo hace tambien que en los países extranjeros se erige á la música religiosa un culto particular, en conciertos especiales, ejecutados por grandes masas compuestas de los mas eminentes artistas instrumentales; al paso que en Madrid no se ha podido aun poner en práctica esta costumbre, y no solo por falta de una Sociedad como la indicada arriba, sino tambien por no haber habido quien acometa la empresa de reunir los muchos y excelentes elementos musicales que poseemos para la consecución de tan laudable fin, el cual debe considerarse ya como el primer necesidad artística, en un país tan económicamente rico como el nuestro, y como uno de los deberes nacionales, si se tiene en cuenta que somos los únicos en Europa que en el día no tenemos escuelas de los tres bellas artes del interés musical.

Considerando todo esto, la directiva del Teatro de la Zarzuela, con superior permiso, ha organizado unos **CONCIERTOS SACROS** vocales é instrumentales, para que tengan efecto en los salones de los viernes de la primera semana, y en las que se ejecutadas, no solamente las mas célebres composiciones de música religiosa de canto, sino tambien algunas de los mas sólidos en el género clásico instrumental, habiéndose pensado primero á tener parte en esta última por la utilidad del instrumento, los Sres. D. Antonio Romero, don Camilo Melgar, D. Juan Benavente, D. Manuel Ochoa, don Juan Rodríguez, D. Juan Campaño, D. Pedro Sarmiento, D. Manuel Mateo, D. Mariano Vazquez, D. José Benigno y D. Antonio Escobar.

Esta Compañía, para el mayor bien de los socios el Real Conservatorio de música y de enseñanza facilita las importantes elementos que puede, mediante oferta sobre el momento del reparte todo de la Partida, acordando de pronto, en el que se presentará mas de

CIENTO CUARENTA PROFESORES,

estudiantes é instrumentales á ejecutar bajo la dirección de

D. FRANCISCO ASEVJO BARBIERI,

director compositor, entre ellas el célebre Misal Ave Maria, de Mozart, el Misal religioso de Rossini, é el Misal instrumental de Beethoven, el Ave Maria, de Schubert, la Comuna, y el Misal de Martin de Bismarck, y otras varias otras program y presentara un armonizado y organizado, y que ya se están ensayando con el fin de ejecutarlas con la mayor perfección posible.

Por todo lo indicado se tendrá en consideración de las grandes dificultades y extraordinarias que tales conciertos ocasionan, dilaciones y gastos que han obligado á la Directiva de este Teatro, á pedir desahogada á los señores abonados á este fin por cuenta de lo que aquellos producen, á efectuar un tomo el precio de las localidades, en esta forma.

<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Palcos plátanos enterales y primeros sin entada.....</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">100</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">120</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">10</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">7</td> </tr> <tr> <td>Palcos primeros sin entada.....</td> <td>100</td> <td>20</td> <td>14</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Palcos segundos sin entada.....</td> <td>50</td> <td>20</td> <td>14</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Balcones sin entada.....</td> <td>20</td> <td>21</td> <td>10</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>Balcones de galería de plátanos, sin entada.....</td> <td>20</td> <td>10</td> <td>5</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>Asientos de 1.^a y 2.^a sin entada.....</td> <td>14</td> <td>10</td> <td>5</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>El teatro de audición enterales.....</td> <td>6</td> <td>6</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>En con entada.....</td> <td>16</td> <td>12</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Palcos plátanos enterales y primeros sin entada.....	100	120	10	7	Palcos primeros sin entada.....	100	20	14	10	Palcos segundos sin entada.....	50	20	14	10	Balcones sin entada.....	20	21	10	6	Balcones de galería de plátanos, sin entada.....	20	10	5	6	Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	14	10	5	4	El teatro de audición enterales.....	6	6			En con entada.....	16	12			<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 50%;">Asientos de 1.^a y 2.^a sin entada.....</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">9</td> <td style="width: 10%; text-align: right;">7</td> </tr> <tr> <td>Delante de audición enterales, sin entada.....</td> <td>14</td> <td>10</td> </tr> <tr> <td>Asientos de 1.^a y 2.^a sin entada.....</td> <td>5</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>Delante de audición segundo y 3.^a sin entada.....</td> <td>5</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td>Asientos de 1.^a y 2.^a sin entada.....</td> <td>5</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>Entada para 1.^a y 2.^a sin entada.....</td> <td>5</td> <td>4</td> </tr> </table>	Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	9	7	Delante de audición enterales, sin entada.....	14	10	Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	6	Delante de audición segundo y 3. ^a sin entada.....	5	6	Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	4	Entada para 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	4
Palcos plátanos enterales y primeros sin entada.....	100	120	10	7																																																							
Palcos primeros sin entada.....	100	20	14	10																																																							
Palcos segundos sin entada.....	50	20	14	10																																																							
Balcones sin entada.....	20	21	10	6																																																							
Balcones de galería de plátanos, sin entada.....	20	10	5	6																																																							
Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	14	10	5	4																																																							
El teatro de audición enterales.....	6	6																																																									
En con entada.....	16	12																																																									
Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	9	7																																																									
Delante de audición enterales, sin entada.....	14	10																																																									
Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	6																																																									
Delante de audición segundo y 3. ^a sin entada.....	5	6																																																									
Asientos de 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	4																																																									
Entada para 1. ^a y 2. ^a sin entada.....	5	4																																																									

En con entada..... 16 12

Para desahogar al mismo tiempo programamos también á los señores abonados á los resultados albir un abono á los seis conciertos que deberán darse en las vienes de la temporada, en la manera siguiente:

Palcos plátanos, enterales y primeros sin entada.....	600 rs.	500 rs.
Cada tercer jueves.....	300	100
Palco primero segundo sin entada.....	200	100
Cada tercer jueves.....	100	100

Las localidades de los salones abonos, estarán reservadas hasta el día 1.^o del próximo mes, por si gustan abonarse á los mismos para tales conciertos, pasado dicho día se despacha de las que quedaren libres, en favor de las personas que lo soliciten.

MADRID, 1853. Imp. Republica de Ruiz y Compa.ª, Calle 14.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.



MADRID: 1853
IMPRESA Y ESTADOTIPIA DE LOS SRES. RUIZ Y COMPA.ª
Calle 14, bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTOS SACROS.



MADRID: 1853.
IMPRESA Y ESTADOTIPIA DE LOS SRES. RUIZ Y COMPA.ª.
Calle 14, bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.
CONCIERTO SACRO

que ha de tener efecto el viernes 11 de marzo de 1853, á las 9 de la noche, en la forma siguiente:

PRIMERA PARTE.

- 1.^o **Obertura del Oberon**, música de WEBER, ejecutada por la orquesta compuesta de sesenta y seis profesores.

(Carlos Maria, baron de WEXER, célebre compositor alemán, nació en Eutin (aldea del ducado de Holstein) el 18 de diciembre de 1786, y murió el 2 de junio de 1826. La obertura que se ejecuta, pertenece á la última obra de este notable autor, la cual se estrenó en Londres dos meses antes de su muerte.)

- 2.^o **Motete**, al Santísimo Sacramento, AVE. VERUM CORPUS, del célebre Mozart, ejecutado por solista voces con acompañamiento de órgano expresivo.

(Jann Wolfgang, Amadeo Mozart, nació en Salzburgo, ciudad de Austria, en 27 de enero de 1756, y murió en Viena el 5 de diciembre de 1791: en los breves años de su vida, compuso mas de quinientas obras musicales de todos géneros, dejando impreso en todas ellas el sello de la mas exquisita inspiracion y del mas profundo talento. Este motete es uno de los modelos del estilo religioso; consta solo de 46 compases, pero es una inspiracion verdaderamente angelical que tuvo Mozart en los últimos meses de su vida.)

— 2 —

<p style="text-align: center;">LETRA DEL MOTETE.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Ave, verum Corpus natum de Maria Virgine, Vere passum immolatum in cruce pro homine. Cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine, Esto nobis praeputium in mortis examine.</i></p>	<p style="text-align: center;">VERSION CASTELLANA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Salve, verdadero cuerpo nacido de Maria Virgen, el cual padeció y fué inmolado verdaderamente en la Cruz por el hombre, y de cuyo abietu costado manó agua y sangre; sé gu- tado por nosotros como anticipacion de gloria en la agonía de la muerte.</p>
--	--

3.º Solo de piano, compuesto por GOTTSCHALK, y ejecutado por el notable jóven *D. Theobaldo Power*, cuyo talento, en su corta edad de once años, tanto ha encomiado la Prensa Madrileña y Barcelonesa.

4.º **Aria** religiosa, de STRADELLA, cantada por el *Sr. Oliveros* con acompañamiento de violas, violonchelos y órgano expresivo.

(Alejandro Stradella, llamado en Italia el primer Apolo de la música, fué un célebre compositor y cantante, nacido en Nápoles en 1645, y muerto en Génova en 1678. Esta aria, que consta de un solo tiempo, tiene la circunstancia notable de haber contribuido en Roma, cuando su autor la cantó, á detener el pañal asesino que entonces amagaba su existencia.)

<p style="text-align: center;">LETRA DEL ARIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Se i miei sospiri oh Dio! placessero l'empio sembianze che m'alletto, tutti i martiri che morte dossero sempre costante io soffrivo.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>¡Oh Dios! si mis suspiros pudieran aplaquear la impia imagen que me ha seducido, sufriría por siempre iluso de constancia todos los tormentos que acompañan á la muerte.</p>
---	--

— 3 —

5.º **Andante**, con variaciones y **allegro** final de la sonata de BEETHOVEN, obra 17 para violín, viola, violonchelo y piano, ejecutado por los señores *Monasterio, Arche (D. José), Cassella y Arriola*.

(Luis van Beethoven, nació en la ciudad de Bonn (sobre el Rin) el 17 de diciembre de 1770, y murió en Viena en 26 de marzo de 1827. Este célebre compositor ha escrito mas de doscientas ochenta obras musicales de todos géneros, distinguiéndose particularmente en el instrumental y sinfónico, para el cual ha sabido hermanar las mas dulces y bellas inspiraciones melódicas con los mas atrevidos giros y la mas robusta y galana armonización.)

6.º **Plegaria del Moisés**, de ROSSINI, cantada por la señorita *Condado*, los señores *Salces, Royo*, y coro de ambos sexos, con acompañamiento de siete arpas y grande orquesta. En la ejecución de esta pieza tomarán parte ademas de los artistas de este teatro, varios alumnos de ambos sexos del Real Conservatorio de Música de Madrid y la profesora de arpa señora *Roaldes*, la cual se ha prestado gustosa á ello por lo artistico del pensamiento de estos Conciertos.

(Joaquín Rossini, el Cisne de Pésaro, nació en esta aldea, de los Estados Romanos, el 29 de febrero de 1792; por fortuna vive aun, y su fama universal hace inútil el hablar de su inmenso génio.)

— 4 —

<p style="text-align: center;">LETRA DE LA FLENERIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>MOISÉS. <i>Dal tuo stellato soglio Signor, ti roghi á noi; pietà de figli tuoi, dai popoli tuo pietà.</i></p> <p>ELISERO. <i>Se pronti al tuo colore sono elementí d'esper, tu unico scampo addita al dubbio errante pic.</i></p> <p>CORO. <i>Pietoso Dio, ne aita: noi non viviam che in té.</i></p> <p>ANAIDE. <i>La destra tua clemente scenda sul cor dolente, e farnacato soate giú sin al pace almen.</i></p> <p>CORO. <i>Il vostro cor che pare doh! tu conforta almen.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>MOISÉS. Vuélvete, Señor, á nosotros desde tu soño tachonado de estrellas. Apídate de tus hijos, compadécete de tu pueblo.</p> <p>ELISERO. Ya que están suspensas de tu voluntad los elementos y las esferas, señala tu favorable refugio á la indecisa y errante planta.</p> <p>CORO. Ayúdanos, Dios piadoso; no mas que en ti vivimos.</p> <p>ANAIDE. Baje sobre nuestro corazón dolorido tu clemente diestra, y séale al menos suave medicina de paz.</p> <p>CORO. ¡Oh! conforta al menos nuestro corazón que padece.</p>
---	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

—

SEGUNDA PARTE.

1.º El primer tiempo de la Sinfonía *en sol menor* de MOZART, ejecutado por la orquesta.

(Esta sinfonia, que no se ejecuta entera á causa de su mucha duracion, es reputada como una de las mejores de Mozart.)

2.º El núm. 1.º del **Stabat Mater**, de ROSSINI, ejecutado por las señoras *Santamaría y Mora*, las señoritas *Murillo, Lopez, Ortoneda, Condado y Lesen*, y los señores *Salces, Oliveros, Calcey y Royo*, coro de ambos sexos y gran orquesta.

— 5 —

(Este Stabat es una de las últimas obras que ha escrito Rossini; siendo causa de que el arte músico cuente con tan preciosa joya los obsequios que en Madrid prodigó al autor el Comisario que fué de Cruzada, Ezcemo. Sr. Don Manuel Fernandez Varela, á cuyo ilustre personaje dedicó Rossini esta composición.)

<p style="text-align: center;">LETRA DEL NUMERO 1.º</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Stabat Mater dolorosa juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat filius.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Dolorosa y anegada en lágrimas estaba la Madre al pié de la cruz, de donde pendia el Hijo.</p>
--	--

3.º **Aria** de tenor del mismo STABAT, cantada por el *Sr. Salces*.

<p style="text-align: center;">LETRA DE ESTA ARIA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Cujus animam gementem, contristatam et dolentem pertransiit gladius. O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti! Quae correbat et dolabat et tremebat, cum rillebat nati penas sustulit.</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>Y traspasó una espada su alma gemiente, contristada y dolorida. ¡Oh cuán triste y afligida se halló la bendita Madre del Unigénito! Se atribulaba y dolía y temblaba al ver los padecimientos del ilustre nacido.</p>
---	---

4.º **Duo** de tiple y contralto de esta obra, cantado por la señorita *Murillo* y la señora *Mora*.

<p style="text-align: center;">LETRA.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p><i>Quis est homo qui non fletet Christi matrem si videret in tanto supplicio. Quis non posset contristari piam matrem contemplari dolentem cum filio!</i></p>	<p style="text-align: center;">TRADUCCION.</p> <p style="text-align: center;">—</p> <p>¡Qué hombre no llorara, viendo en tanta angustia á la Madre de Cristo! ¡Quién no habia de contristarse al contemplar á la misma Madre doliente con el Hijo!</p>
--	---

DESCANSO DE UN CUARTO DE HORA.

TERCERA PARTE.

4.ª **Aria** de bajo del espresado **STRAT**, cantada por el Sr. **Royo**.

LETRA.

*Pro peccatis suo gratis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditam.
Vidit suum dulcem natum
morentem, desolatam
dum emisit spiritum!*

TRADUCCION.

Por los pecados de los hombres
vió á Jesús agoliado de tormentos y
suelto a azotes. Vió á su dulce na-
cido moribundo y desousolado, y
cuando entregó el espíritu.

2.ª **Recitado y coro general**, de la misma obra, sin acompañamiento.

LETRA.

*Eja mater fons amoris,
me sentire vim doloris
fac ut tecum loquam.
Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complectam.*

TRADUCCION.

¡Madre mía, fuente de amor, haz-
me sentir la fuerza del dolor á fin de
que flore contigo! Haz que mi co-
razon arda en el amor de Cristo
Dios, y que en él se complaza.

3.ª **Cuarteto** de id. id., cantado por las señoritas **Lopez** y **Lesen**, y los señores **Olicerces** y **Royo** con orquesta.

LETRA.

*Sancta Mater, istud agas
Crucifixa sipe plagas
cordi meo valide.
Tui natí vulnerati
tam dignati pro me pati
penas mecum divide.
Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolare
dones ego visero.
Iuxta crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.
Virgo virginum praeclara,
mhi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.*

TRADUCCION.

Hazlo así santa Madre, y grava
las llagas del crucificado en mi cora-
zon de una manera indeleble. Divi-
de conmigo las penas, ya que herido
tu hijo se dignó padecer tanto por
mí. Haz que flore de veras contigo,
y que mientras viva me conduela
del crucificado. Deseo permanecer
contigo al pié de la Cruz, y acom-
pañarte de buena voluntad en el llan-
to. Preclara virgen de las vírgenes,
ya no seas amarga para mí, haz que
solloce contigo.....

4.ª **Cavatina** cantada por la señora **Mora**.

LETRA.

*Fac ut portem Christi mortem,
passionis fac confortem
et plagas recolerem.
Fecit me plangere vulnerari,
cruce hac inclinari,
ob amorem filii.*

TRADUCCION.

Haz que lleve en la memoria la
muerte de Cristo, hazme partícipe
de su cruz, y que me absorva en
la meditación de sus llagas. Hazme
ser trasgado por las llagas, y que
me embriague en la contemplación
de la Cruz por el amor del Hijo.

5.ª **Aria** cantada por la señora **Santamaria** con coro general.

LETRA.

*Inflamatus et accensus
per te, Virgo sim defensus,
ex die judicii.
Fecit me erare custodiri,
morte Christi premaniri,
conferri gratia.*

TRADUCCION.

Inflamado y encendido, sea yo
¡oh Virgen! defendido por ti en el
día del juicio. Haz que sea yo res-
guardado por la Cruz, fortalecido por
la muerte de Cristo, y auxiliado por
su gracia.

6.ª **Cuarteto**, sin acompañamiento, cantado por las señoras **Santamaria** y **Mora**, y los señores **Oliveres** y **Calvet**.

LETRA.

*Quando corpus morietur,
fac ut animam donetur
paradisus gloria.*

TRADUCCION.

Y cuando sea muerto el cuerpo,
haz que alcance el alma la gloria del
paraiso.

7.ª **Final**, coro general á toda orquesta.

LETRA.

In sospitibus Aem

TRADUCCION.

Por los siglos de los siglos, así sea.

NOTAS.

La dirección general de este concierto está á cargo de
D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI.
Las voces han sido ensayadas por los señores
D. VICTOR GARCIA VALENCIA y **D. MARIANO VAZQUEZ,**
por quien será ademas desempeñada la parte de órgano.



MADRID:—1859.

IMP. Y EST. DE LOS SRES. NIETO Y COMPAÑÍA.
Torija, 11, bajo.

Nº 6

La Caridad. Música de Rossini

Coro

¡Oh Caridad, virtud del corazón! Tú enfervorizas en ardor santo al hombre. Tú le inspiras fraternidad, y en los trabajos consuelas al pobre de sus ayes.

Solo

No más que por ti se revela Dios: tú infundes al mísero la fe del bien. El alma que se enciende en el fervor tuyo, esparce fulgor divino sobre los hombres.

Coro

¡Oh Caridad...!

Solo

Cuando tu voz sea oída por el mundo, se extinguirá el estruendo de la guerra: vencidas entonces la soberbia y la ira han de formar un sacro vínculo de amor eterno.

Coro

¡Oh Caridad...!

Nº 7

Muy Señor mío,

Como dicen que se va a abrir el Real, y que no podré, entonces, estudiar más por las noches, estoy decidida a tocar un solo de arpa el viernes que viene. Le mando a Vd. el título.

Tristesse. "Andante varié de Labarre pour harpe solo".

Lo pondrá Vd. en español, si le conviene, y le suplico a Vd. hacerme tocar a la 1ª parte, porque el miedo me quita las fuerzas si espero mucho.

También pongo aquí mis señas y el día del ensayo para Mr. Casella si me quiere Vd. hacer el favor de dárselo... El trío se tocará más tarde y el día que con-
vendrá a Vd.

Su servidora, Señor, q.s.m.b.

Theresa Roaldés

Nº 8

Nº 9

Sr. D. Francº Asenjo. Mi estimado amigo: Aunque tomo la pluma para otro asunto, deber mío antes es dar a Vd. gracias por el celo y acierto con que ha dirigido la ejecución de mi motete, a lo que se debe en gran parte el buen éxito que ha alcanzado.

La Srta. Juanita López me mostró ayer la obra que debe ella cantar y que quedaron en instrumentarle los alumnos de mi clase, creyendo que era una cosa pequeña y poco importante; pero, según dicha Srta., hay que quitar los coros y poner algunos trozos nuevos en la orquesta para que descanse la voz; lo cual unido a lo largo de la pieza, hace que este trabajo no pueda ser bien desempeñado por principiantes. Será pues necesario encargar esto a sujeto

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

2.º Concierto de abono.—2.º Turno.

Para el viernes 18 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º Overture del <i>Oberon</i> , de Weber, por la orquesta.	cutada por Mr. <i>Laserra</i> y D. <i>Mariano Yañquez</i> .
2.º Motete á voces solas, «Bene pastor» con posición del actual Maestro de la Real capilla de S. M. D. <i>Miláron Estora</i> , ejecutada por setenta voces.	4.º <i>Tristesse</i> , Andante con variaciones, compuesto por <i>Labarre</i> y ejecutado en el arpa por la señora <i>Roaldés</i> .
3.º Fantasia de violonchelo con acompañamiento de piano, compuesta por <i>Servini</i> , y ejecutada por el Sr. <i>Olivero</i> .	5.º Doo di camera, de <i>Rossini</i> , para violín y violonchelo ejecutado por los Sres. <i>Monasterio</i> y <i>Laserra</i> con acompañamiento de piano por el señor <i>Yañquez</i> .

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

***Stabat Mater*, de *Rossini*.**

1.º El primer versículo, por las Sras. <i>Santamaría y Mora</i> ; las señoritas <i>Murillo</i> , <i>Olivero</i> , <i>López y Laca</i> , y los Sres. <i>Olivero</i> , <i>Salceda</i> , <i>Calvet</i> y <i>Rago</i> y coro general, á grande orquesta.	2.º Doo, por la señorita <i>Murillo</i> y la señora <i>Mora</i> .
2.º Aria por la Señora <i>Mora</i> .	4.º Solo de bajo, por el Sr. <i>Rago</i> .
3.º Solo de tenor, por el Sr. <i>Olivero</i> .	5.º Recitado y coro á voces solas.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

Continuacion del mismo Stabat Mater.

1.º Cuarteto, ejecutado por la Sra. <i>Santa María</i> , la señorita <i>León</i> , y los Sres. <i>Salceda</i> y <i>Rago</i> .	4.º Cuarteto á voces solas, por las Señoras <i>Santamaría</i> y <i>Mora</i> y los Señores <i>Olivero</i> y <i>Calvet</i> .
2.º Aria con coro por la Señora <i>Santamaría</i> .	5.º Final por todo el coro y la orquesta.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

más experto en la materia. Lo que participo a Vd. para su gobierno, advirtiéndole que si hubiera necesidad de instrumentar alguna otra cosa más sencilla, mis discípulos lo harán con gusto, porque así lo ofrecieron.

Se repite de Vd. afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

H. Eslava

Hoy 19 de marzo

Supongo recibiría Vd. ayer mi carta y las obras que en ella indicaba.

Nº 10

Sr. D. Francisco Asenjo.

Mi muy estimado amigo: remito a Vd. con el dador la lamentación de que le hablé ayer, que es la 3ª del cuaderno que contiene las tres del Miércoles, y cuya letra empieza *Jod. Manum suam* etc.

Como dicha 3ª Lamentación requiere alguna detención en los ensayos por ser su género bastante delicado, y por si apurase algo el tiempo, remito también un *Salve Regina*, que es de fácil ejecución y tiene, me parece, las condiciones de belleza que para el caso se requieren.

Haga Vd. lo que le parezca, escogiendo la que mejor crea, según las circunstancias del tiempo, etc.

Queda siyo afmo. amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava

Hoy 18 de marzo

Nº 11

Sr. D. Fran^{co} Asenjo Barbieri.

Apreciado amigo: contesto a su favorecida de Vd. del 16 mandándole siete juguetes o bagatelas para que elija Vd. alguna que le parezca menos mala.

Como Vd. verá, la *Oración* (impresa) está sacada de la *Lamentación*: cantándose con el título de la *Oración* desearía lo fuera por la Sra. Mora, y si es la *Lamentación*, por el Sr. Obregón; en ambos caso, con el acompañamiento de los instrumentos que dice; su duración, 12 minutos.

Mando el *Stabat* pequeño, para que Vd. vea que está escrito solo para mujeres; tiene acompañamiento de cuarteto de cuerda y órgano expresivo, pudiéndose repartir los solos y dúos entre todas las que tomen parte en él; su duración, 30 minutos.

Tengo 3 Lamentaciones que también eran para mujeres solas, por el estilo o género del *Stabat* e igual acompañamiento que éste; su duración, 25 minutos; si se cantasen, después de cada lamentación se podría tocar una pieza de instrumental, y así sería de mejor efecto.

Recuerdo a Vd. el *Miserere* a 8 voces reales que estaría muy bien a las Sras. López (D^a Juana), Ontoneda, Mora y Lesen; Sres. Oliveres, Salces, Royo y Peñas; tiene acompañamiento de arpa, dos clarinetes, dos trompas, dos fagotes, trombón y oflicle; hay en él un solo verso a canto llano que deben cantarlo todas las voces de hombres que se puedan reunir, así como los violonchelos y contrabajos; su duración, una hora.

No cuento con la Condado por la desgracia que tuvo ayer de morirle la tía.

Advierto a Vd. que las discípulas mías no pueden cantar en el próximo viernes, ninguna de mis composiciones, porque necesitan más tiempo para estudiarlas y ensayarlas, sobre todo el *Miserere* que tiene un cuarteto de mujeres, sin acompañamiento, que es de suma dificultad; así que, si Vd. quiere que canten cualquiera de las piezas, *Miserere*, *Stabat* o *Lamentaciones*, aviseme Vd. al momento para que lo estudien para el viernes 1º de abril.

Las piezas que mando, excepto el *Stabat*, es para que las canten los de la Zarzuela.

Las antífonas, *Suscipit nos Dominus*, en lugar de *Alleluia* se puede decir *Suscipit*.

Prevengo a Vd. que yo no puedo ensayar a causa de mis quehaceres; lo que haré si acaso, y Vd. lo exige, será ir a uno o dos ensayos por si Vd. quiere consultar algo, y también ensayar a las discípulas del Conservatorio para que cuanto vayan con Vd. sepan algo.

Deseo quede Vd. complacido de su apasionado amigo y entusiasta admirador,

Saldoni.

«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...»

Música que se manda:
Stabat.
Suscepit nos Dominus, antifona.
Anima Chrsiti, motete.
Discite a me, tractus.
O salutaris Hostia, motete, dos ejemplares.
Motete al Smo. Sacramento.
Oracioni, impresa.
Lamentación.

Nº 12

Sr. D. Fran^{co}. Asenjo Barbieri.

Amigo mío: una sirvienta nos dio ayer un gran disgusto, que alteró bruscamente la salud de mi Esposa, motivo por el cual no pudo citarme Vd. para una entrevista que casi creo excusada, supuesto que yo entendí su primera carta de Vd., pero al contestar no supe explicarme.

No conozco ninguna música religiosa que pueda ser cantada por solo mis discípulas, y por esto mandé a Vd. la nota de las piezas en que dichas discípulas, en unión, pero de otras y otros cantantes, podrían tomar parte en los conciertos sacros; más, si esta combinación no puede verificarse, entonces ya nada puedo hacer.

El *Stabat* lo envié para que conociera Vd. por él, el género, estilo y dificultades de las lamentaciones.

De todos modos, me lisonjeo que si Vd. hace como sea algún juguete de los que mandé, no sería sin que en el mismo ni en otro comienzo, se oiga el *Miserere* o las *Lamentaciones*, porque para dar a conocer a un público pagano un autor español, creo oportuno que se le juzgue con algo más de una bagatela.

Esta noche voy al *Saltimbanco*, estaré en las butacas. De Vd. affmo. amigo
Saldoni

Nº 13

Examine Vd. *La Charité*.

De tríos con piano y *violoncelo* no hay sino uno de Beethoven pero tan pequeño que no vale la pena.

Tal vez le gustará a Vd. más un *quartetto* de cuerdas, sea el primer tiempo del en Do menor, sea el *andante con variaciones* del en La.

Hay también el primer tiempo de un cuarteto de Mendelssohn que es de buen efecto.

De solo lo que me gustaría tocar es una melodía con acompañamiento de cuarteto, flauta y clarinete, o de piano.

Aquella melodía y el *andante* con variaciones del cuarteto de Beethoven, o la *Charité* con piano y órgano me parece lo mejor.

[Posiblemente sea la carta del violinista Daniel a que Barbieri se refiere en el texto]

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

3.º Concierto de abono.—3.º Turno.

Para el viernes 25 de marzo á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura compuesta por Meyerbeer.
- 2.º Himno, de *Haydn*, *Dominus Solvum*, cantado por la Señorita *León*, coro general y orquesta.
- 3.º *Fantasia concertante* de Flauta y Oboe, composicion de *Caldermann*, ejecutada por las Señoras *Saramiento* y *Romero*, con acompañamiento de piano por el Sr. *Yangua*.
- 4.º *Romance*, canto popular del siglo XVI, ejecutado en el violonchelo por el Sr. *Lacort*; con acompañamiento de piano por el Sr. *León* (Don José).
- 5.º *Ave Maria*, melodia de *Schubert*, cantada con palabras francesas por la Sra. *Santamaría*, con acompañamiento de piano.
- 6.º *Andante* con variaciones, compuesto por *Berz* y ejecutado en el Fagot por D. *Camilo Melián*, con acompañamiento de piano por el Señor *Yangua*.
- 7.º *La Caridad*, música de *Rossini*, arreglada para orquesta por D. *Hilarión Esteso*, y ejecutada por las Señoritas *Lopez*, *Ortiz* y *León*; Señoras *Santamaría* y *Mora*, y coro de Señoras, con acompañamiento tambien de siete sopras, por la Señora *Rosalía* y los discípulos de su escuela en el Conservatorio de música.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

- 1.º *Minuetto* perteneciente á la sinfonia en Sol menor, de *Mozart*, ejecutado por la orquesta.
- 2.º *Adios*, melodía compuesta para violon, violonchelo y organo esoprivo, por el Sr. *Mansueto*, y ejecutada por su autor y las Señoras *Lacort* y *Yangua*.
- 3.º *Ave Maria*, compuesta por *Daviziti*, y ejecutada por la Señora *Santamaría*, las Señoritas *Lopez* y *León*, y las Señoras *Oliveros* y *Rago*, con acompañamiento de instrumental de cuerda.
- 4.º *Primer tiempo*, *Andante* con variaciones y *Pronto final* del septeto de *Beethoven*, obra 20, para violon, viola, violonchelo, contrabajo, clarinete, fagot y trompa, ejecutado por las Señoras *Mansueto*, *Arche* (D. José), *Lacort*, *Melán*, *Humero*, *Meltes* y *Rodríguez*.
- 5.º El aplausido *Motete* al Santísimo. *Rose Pastor*, del maestro *Esteso*, cantado á voces solas.

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

- 1.º *Obertura* de *Freichutz*, música de *Werber*, ejecutada por la orquesta.
- 2.º *Coro* de hombres solos, sin acompañamiento, de *Daviziti*, titulado *La Campana*.
- 3.º *Terceto* á Cánon, compuesto por el señor *Carrachosa* y ejecutado por las Señoras *Santamaría* y *Mora*, el Sr. *Oliveros*, con acompañamiento de piano por el Sr. *Anaya* (D. José).
- 4.º La sétima palabra de *Crísto*, perteneciente al oratorio de *Haydn*, ejecutada por las Señoras *Lopez* y *León*, las Señoras *Oliveros* y *Rago*, y coro general y orquesta.
- 5.º El *Terceto*, del oratorio anterior ejecutado por el coro general y la orquesta.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1850.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo,

Nº 15

Sr. D. Franc^{co} Asenjo.

Mi estimado amigo: he creído conveniente que en lugar de hacerse la conclusión de mi Lamentación tal como está, se haga tal como contiene la hoja que va adjunta. Para ello ruego a Vd. que los 26 compases últimos los ejecute la cuerda sin sordina, marcándolo así desde donde dicen los bajos *Jerusalem*, siguiendo los dos coros unidos hasta el fin.

Como no tengo la partición delante de mi vista, no me acuerdo si los clarines están en Mi b o Do, o si en lugar de clarines puse cornetines en Si b. Yo he puesto los últimos compases suponiendo que son clarines en Mi bemol, y si así no fuere haga Vd. el favor de ponerle esos cinco compases.

Perdone Vd. esta molestia a su afectísimo y sincero amigo y comprofesor q.s.m.b.

Hilarión Eslava.

PD. En la hojita de borrador hago la indicación de que se dejan los dos últimos compases de la lamentación y que en lugar de esos dos compases se dicen los seis que he puesto.

Nº 16

Sr. D. Franc^o A. Barbieri.

Mi querido amigo. Hoy a las 10 he visto a Daroca. Éste dejará sólo la partitura (bajo recibo) del Dúo, pero no las partes porque según dice las tienen encuadernadas con otras obras del mismo género.

Yo haré por verte esta noche y tú resolverás lo que gustes.

Tuyo como siempre,

M. Martín.

Jueves 31 marzo 1859.

Nº 17

Juan Crisóstomo de Arriaga nació en Bilbao en 1808; sus grandes disposiciones para la música le permitieron escribir sin ningún conocimiento de Armonía una opereta española. A los 13 años fue al conservatorio de París.

En 1821 empezó a estudiar el violín con Baillot y con Fétis la armonía y contrapunto. Las grandes facultades de Arriaga estuvieron pronto de manifiesto en una fuga a 8 voces que escribió sobre las palabras del *Credo* "Et vitam venturi". En 1824 fue nombrado repetidor de armonía y contrapunto en el mismo conservatorio.

Su primera obra fue una colección de tres cuartetos para el violín que publicó en casa Petit en París en 1824. A esta obra siguen una obertura, una sinfonía a grande orquesta, una misa a 4 voces, un *Salve Regina*, muchas cantatas y algunos Romances; en todas estas obras brilla su talento y originalidad.

Esta serie de trabajos no interrumpida de música enfermó y murió en febrero de 1826 a la temprana edad de 18 años.

O Salutaris Hostia de Arriaga fue cantada en la capilla de Carlos X.

Nº 18

Nº 19

Al Sigr. Pietro Abella,
S. M.
Caro Abella,

Ti ringrazio moltissimo della gentilezza che hai avuto nel programmi di concerti per la Zarzuela, sarei disposto ad accettare se quel signori fossero disposti a pagarmi mille franchi per Concerto per che rimanendo qui otto giorni di più mi farebbe per qui di io ha miei intereses particulares. Di nuovo ti ringrazio mentre ti giungo dei miei complimenti alla cara Elena mi dico.

Elena Kenneth
Da casa 3 April 1859.

Nº 20

Sr. D. Francisco A. Barbieri.

Muy señor mío. Doy a Vd. las más expresivas gracias por su atención y confío en que aún habrá disponibles ocho o diez billetes que necesitaré para algunas personas que lo ansían y que no han podido anticiparse por no saber a punto fijo cuándo se hacían las lamentaciones de mi difunto esposo. En cuanto a mi hijo y yo, Vd. sabe que teniendo abono, o lo que de igual estamos apuntados para todos los conciertos.

Repíete a Vd. con este motivo su afcto. y consideración
S.S. y afmo. Q. B. S. M.

Ana López de Ledesma

Nº 21

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi estimado amigo: estimaré que cuando le venga bien me remita los papeles del cuarteto de cuerda del *Ave verum* de Mozart que pertenece a la Rl. Capilla, o los entregue al dador si los tiene a mano.

Aunque mi lamentación no ha hecho gran fortuna para la generalidad del público, yo he quedado satisfecho de la buena ejecución debida principalmente a Vd., que agradezco tanto más cuanto mayor ha sido el nº de piezas nuevas que en pocos días ha tenido que preparar.

Suyo afmo. amigo y compofesor,
Hilarión Eslava

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

4.º *Concierto de abono.—1.º Turno.*

Para hoy viernes 1.º de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º Obertura de Oberon, de Wezen. 2.º Primer versículo del <i>Salut Mater</i> de Rossini, por las señoras Santamaría y Mora, las señoras Marillo, Lopez, Leizaola y Ordoñez y los señores Ollivera y Rago, coro general y orquesta. 3.º Melodía pastoril, de Rosenzweig, ejecutada en el violín por Monseñor Bonet, con acompañamiento de piano, por el Sr. Arvide. 4.º Terceto de Caracolumbo, cantado por las</p>	<p>señoras Santamaría y Mora y el Sr. Ollivera con acompañamiento de piano por el Sr. Asenjo (D. José). 5.º La <i>Carid.</i>, de Rossini, arreglada para violín, órgano y piano por Bausen y ejecutada por Mr. Bonet y las señoras Tarquín y Arvide. 6.º El día de Epifanía y cantata de dicho <i>Salut</i>, ejecutado por las señoras Marillo y Mora con acompañamiento de orquesta.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º Solo de bajo del <i>Salut</i> de Rossini, por el Sr. Rago con orquesta. 2.º <i>Rescuido</i> y coro á voces, tolas del mismo <i>Salut</i>. 3.º <i>Adagio de Beethoven</i>, obra 107, para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, clarinete, viola, vio-</p>	<p>lino y contrabajo, ejecutado por las señoras Mira, Sarmiento, Ortil, Rodríguez, Mellés (D. Camilo), Mellet (D. Agustín), Pío, Casella y Melos (D. Manuel). 4.º El aplausido <i>Motete</i> á voces solas, del maestro E.S.L.V.A.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º Obertura de Freischütz, de Wezen. 2.º La <i>Campana</i>, coro de hombres solas, de Donizetti. 3.º Aria religiosa de <i>Stradella</i>, cantada por</p>	<p>el señor Ollivera con acompañamiento de instrumental de cuerda. 4.º Aria con coro del <i>Salut</i>, de Rossini, cantado por la señora Santamaría.</p>
--	--

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

5.º *Concierto de abono.—2.º Turno.*

Para hoy viernes 8 de abril á las ocho y media de la noche.

PRIMERA PARTE.

<p>1.º <i>Sinfonía de los Mártires</i>, de Donizetti, con coros y gran orquesta. 2.º <i>Plegaria</i>, de Donizetti, cantada por la señorita Ordoñez, con acompañamiento de orquesta. 3.º <i>Parce mhi</i>, de D. Mariano Marín, segundo maestro de la Real Capilla de S. M., cantado por las señoras Santamaría y Marillo, con</p>	<p>acompañamiento de arpa por la señora Realde, y con orquesta. 4.º El <i>Requiem</i>, fantasia ejecutada por las señoras Lopez, Ordoñez, Leizaola, Leizaola, Brava, Tola, García y Eslava (D.ª C.). Coro de ambos sexos, de niños, y acompañamiento de arpa, órgano y orquesta.</p>
--	--

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

<p>1.º <i>Obertura de Freischütz</i> de Weber, por la orquesta. 2.º <i>Lamentación</i>, de D. Mariano Rodríguez Ledesma, maestro que fue de la Real Capilla de S. M., cantada por la señora Eslava y Anas y la señorita Marillo, con orquesta. 3.º La <i>Perficia</i>, romanza dramática del maestro de S. M. D. Juan Guillén, cantada por la señorita Marillo, con acompañamiento de arpa</p>	<p>por la señora Realde, de órgano por el señor Tarquín y con orquesta. 4.º <i>Lamentación 3.ª</i> del <i>Miércoles Santo</i>, á cuatro voces y coro, compuesta por el actual maestro de la Real Capilla de S. M., D. Hilarión Eslava, y ejecutada por las señoras Eslava y Anas y Santamaría, y las señoras Ollivera y Rago, con orquesta.</p>
--	---

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

<p>1.º <i>Primer tiempo de la sinfonia en sol, de Mozart</i>, por la orquesta. 2.º <i>¡Dulce mio figlio!</i>, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D. Anas. 3.º <i>Solo de tenor</i>, del maestro Ledesma, cantado por el señor Ollivera, con orquesta y viola</p>	<p>de violonchelo y canto inglés por las señoras Casella y Ortil, profesores de la de este teatro. 4.º <i>Larghetto</i>, perteneciente al <i>Requiem de Mozart</i>, ejecutado por todo el coro, y con orquesta.</p>
--	---

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Torija 14 bajo.

Nº 23

Sr. D. Rafael Hernando.
Corres 1º de abril de 1859.

Mi querido amigo: acabo de recibir su favorecida de ayer, debiendo decirle que en efecto he leído que en el Teatro de la Zarzuela se dan conciertos de música religiosa y clásica los viernes, y me he enterado también del título de las piezas que hasta ahora se han ejecutado; y ahora veo con satisfacción que tanto nuestro común amigo Sr. de Barbieri como Vd. se han propuesto que el nombre de Carnicer salga en el Programa entre las celebridades, algo que los hijos de aquél no pueden menos de reconocer llenos de gratitud. Así que pueden Vdes. escoger del Catálogo que obra en casa del Caballero Sr. Martínez Almagro lo que crean pueda llenar el objeto que Vdes. como competentes han imaginado; y sólo me atrevo a rogarle cuide Vd. de que no se extravíe nada, lo que no dudo estando en tan buenas manos.

Repito a Vdes. las gracias. Elisa devuelve a Vd., muy reconocida, sus afectos, y me repito como siempre su apasionado y afmo. amigo S. S. Q. E. S. M.

Francisco Minguella de Morales

Nº 24

Mi querido Barbieri: acabo de leer en el *Diario* el programa del concierto de mañana y en él veo anunciada *La Novicia*. Creo que no es una pieza apropiada para el Viernes de Dolores y le agradecería a Vd. en el alma si la sustituyera con otra. Mucho siento no haber visto a Vd. estos días para que se hallara advertido en tiempo.

Espero sin embargo que procurará complacer a su antiguo y verdadero amigo

Juan Mº Guelbenzu,
Hoy jueves 14

Nº 25

Nº 26

Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri.

Mi apreciable amigo: terminada ya la temporada de Zarzuela, estoy en el deber de remediar mis faltas, ocasionadas únicamente por el poco tiempo que me ha dejado libre la dirección del teatro; en su consecuencia, cumplo con el mayor gusto mi deseo dando a Vd. miles de gracias por el interés que ha demostrado y por la notable inteligencia con que ha dirigido los Conciertos Sacros; a Vd. es debida en gran parte la importancia que han tenido, y yo me felicito por haberle casi obligado a dar a conocer su talento en un género de música muy difícil de hacer comprender.

Quedo a Vd., pues, muy reconocido por ello, y le suplico que tenga la bondad de aceptar una pequeña memoria de mi agradecimiento que le será entregada por mi cuñado don Antonio Lamadrid.

Soy siempre de Vd. afmo. amigo y S. S. q. b. s. m.
Franco. Salas
Hoy 30 de junio

TEATRO DE LA ZARZUELA.

CONCIERTOS SACROS.

6.º y último Concierto de abono.—Tercer Turno.

Para hoy viernes 15 de abril de 1859, á las nueve de la noche.

PRIMERA PARTE.

1.º <i>Sinfonía de los Mártires, de Donizetti, con coros.</i>	por la señora Realde; de órgano, por el señor Viquey y con orquesta.
2.º <i>El Learyman, de Meurt, por el coro general con orquesta.</i>	1.º <i>El Moteo, á voces solas, del maestro Echea.</i>
3.º <i>La Romanza dramática del maestro Cuatrecasas, titulada La Novicia, ejecutada por la señorita Murillo, con acompañamiento de arpa.</i>	2.º <i>El Nacimiento, fantasía religiosa del maestro Hernandez, á gran coro y orquesta.</i>

DESCANSO DE MEDIA HORA.

SEGUNDA PARTE.

1.º <i>Sinfonía del Oberon, de Weber, por la orquesta.</i>	fin por el señor Monasterio, y con orquesta.
2.º <i>¡Oh! mi hijo, romanza de Meyerbeer, cantada con orquesta por la señora D.º Angri.</i>	4.º <i>Cuadrón de una obra, por las señoras Santanarria y D.º Angri, y los señores Ochoa y Rago, con orquesta.</i>
3.º <i>El primer Allegro del ópera concierto de Mendelssohn, obra 61, ejecutado en el violín por el señor Monasterio, y con orquesta.</i>	5.º <i>Arca de Noé del mismo Stabat, por la señora Santanarria, con coros y orquesta.</i>

DESCANSO DE MEDIA HORA.

TERCERA PARTE.

1.º <i>El número 1.º del Stabat, de Rossini, ejecutado por las señoras D.º Angri y Santanarria, los señores Ochoa y Rago, coro general y orquesta.</i>	4.º <i>Recitado y coro, á voces solas, del mismo.</i>
2.º <i>Duo de tiple y contralto del mismo Stabat, por las señoras Santanarria y D.º Angri.</i>	5.º <i>Cuadrón de una obra, por las señoras Santanarria y D.º Angri, y los señores Ochoa y Rago, con orquesta.</i>
3.º <i>Solo de bajo, de tiple, letra por el señor Rago.</i>	6.º <i>Arca de Noé del mismo Stabat, por la señora Santanarria, con coros y orquesta.</i>

Se entregará al Sr. Asenjo Barbieri una memoria de agradecimiento en el teatro.

El diez por ciento del producto total de estos Conciertos, se destina por la Empresa á los Establecimientos de Beneficencia.

Madrid 1859.—Imprenta de Nieto y Compañía, Terzja 14 bajo.

Nº 27

Sr. D. Fran^{co} Salas:

Mi apreciable amigo: anoche recibí, con el mayor gusto, una carta firmada por Vd. y que me recordó los por mí casi olvidados *Conciertos sacros*, que tanto me hicieron rabiar, al paso que me sirvieron para alcanzar una gloria que no merezco.

Muy poco, o nada, vale lo que hice, como artista, en tal ocasión; si bien, como hombre, traté de hacer más de lo que permitían mis fuerzas, por considerar a un amigo, como Vd., tan interesado en el asunto. No soy yo, sin embargo, quien debe recibir las gracias, sino quien debe dárselas a Vd. por su haberme abierto otro nuevo campo en que ejercitarme; y es bien seguro que a no haberme Vd., como dice muy bien, casi obligado a ello, ni yo mismo soñaba tener elementos para poder acometer la dirección de un espectáculo nuevo en Madrid y de tal importancia como los referidos conciertos.

Finalmente: no creo merecer nada en concepto de lo expresado arriba, sino al contrario; pero como no quiero excusarme de deber a Vd. un favor más, sobre los muchos que me complazco en deberle, pasaré a recoger de manos de D. Antonio Lamadrid esa pequeña memoria de que Vd. me habla, la cual, de seguro, será para mí muy grande como recuerdo de su firme amistad.

Sin más por ahora se repite de Vd. affmo. amigo y S.S. Q.B.S.M.

Fran^{co} Asenjo Barbieri

1º de julio de 1859

[Sin Nº]

Nota de los papeles del *Stabat Mater* de Rossini

Voces	
Las 4 partes prales.	9 sopranos 1 ^{os}
10 sopranos 2 ^{os}	5 tenores 1 ^{os}
3 tenores 2 ^{os}	8 bajos
Orquesta	
1 violín pral.	2 id. 1 ^{os}
3 id. 2 ^{os}	1 viola
2 violonchello e basso	2 flautas
2 oboes	2 clarinetes
4 trompas	1 fagot
2 trombas	1 ofigle
1 tromboni	1 timpani
Y la gran partitura grabada	

J. E. y G. [Joaquín Espín y Guillén]

ENTRE LA PATAcada Y LA LONJA. UNA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DE LOS BAILES DE MÁSCARAS DE BARCELONA ENTRE 1836 Y 1846 A TRAVÉS DEL DIARIO DE BARCELONA

ALÍCIA DAUFÍ MUÑOZ

Doctoranda FPI Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN

El presente trabajo quiere rellenar el vacío cultural y musical alrededor de los bailes de máscaras durante el lapso de tiempo de 1836 y 1846. A partir del análisis de la prensa de la época, en este caso del *Diario de Barcelona*, se dispondrá cuál era realmente la relevancia social y musical que presentaban este tipo de celebraciones. De esta forma, se pretende hacer un esquema general y, asimismo, ver cómo los conflictos sociales podían presentar afectaciones en este tipo de actividades. Las noticias de tipo musical desvelan prácticas difíciles de documentar por otras vías, las cuales a menudo se entretajan con apuntes históricos que se desprenden de estas fuentes de información primarias. A partir de este análisis, se podrá entender mejor cómo se desarrollaban los bailes de máscaras durante estos diez años en la ciudad de Barcelona y, por tanto, conocer cuáles eran los intereses culturales de la sociedad barcelonesa del ochocientos.

PALABRAS CLAVE: Barcelona, prensa, bailes de máscaras, Carnaval, Lonja (Llotja), Patacada.

ABSTRACT

This paper pretends to fill the cultural and musical gap according to Masquerade Ball, between the decade of 1836 to 1846. The news published in the *Diario de Barcelona* will give us a clear idea of the musical and social relevance of this kind of celebrations. From these, the way social conflicts could affect this type of activities will be easily understood. On the other hand, it will also be interesting to learn about the musical issues and historic aspects appeared in these primary information sources. This study will allow to better understand the way these Masquerade Balls developed during those years in the city of Barcelona and, as well, to learn about the cultural interests of its society in the 19th Century.

KEY WORDS: Barcelona, Press, Masquerade Ball, Carnival, Lonja (Llotja), Patacada.

A pesar de los distintos conflictos bélicos, la ciudad de Barcelona disfrutó de una importante actividad cultural durante el siglo XIX; muestra de ello es, por ejemplo, la proliferación de nuevos teatros a lo largo del ochocientos, que sólo se justifica por el aumento de la demanda y la extensión de ciertas prácticas en amplias capas de la sociedad. Estas nuevas salas y teatros no sólo programaron óperas y obras dramáticas, sino que también albergaron bailes de máscaras durante las temporadas de Carnaval. El Teatro Principal y el Gran Teatro del Liceo son algunos ejemplos de estos teatros que, además de su programación operística, también ofrecieron este otro tipo de es-

pectáculos. Los bailes de Carnaval eran uno de los momentos más esperados del año. La lectura de las crónicas aporta una nueva visión, desde las vertientes antropológicas hasta la crónica puntual de los cambios estéticos en la música de consumo, pasando por la crónica social y los avatares de la economía del país. No en balde, y desde el punto de vista económico, los bailes de Carnaval siempre resultaron un negocio positivo.

El objetivo de este trabajo es adentrarse en el fenómeno de los bailes de máscaras durante un lapso de tiempo muy concreto: de 1836 a 1846. Estos años representan la década anterior a la creación del Gran Teatro del Liceo, en 1847. Teniendo en cuenta la capital importancia de este Teatro en relación a la celebración de los bailes de máscaras, resulta interesante estudiar cómo se desarrollaban estas actividades culturales antes del nacimiento de dicho coliseo barcelonés. De esta forma, y a partir de la información aportada por el *Diario de Barcelona*, se podrá entender mejor cuál era la relevancia de los bailes de máscaras en esta misma ciudad. Las fuentes utilizadas para realizar este estudio han sido los diferentes ejemplares del *Diario de Barcelona*. La elección de este periódico se debe a varios factores. Su longevidad y, por consiguiente, estabilidad, y su prestigio, hicieron de éste un significativo medio de comunicación. Además, sus continuadas referencias a la cartelera artística¹ facilitan el estudio musical y social de la ciudad. El *Diario de Barcelona* presenta, en este sentido, una naturaleza de carácter aparentemente sistemático a la hora de publicar informaciones musicales y culturales. De la década seleccionada para su estudio, se han vaciado exhaustivamente todos los días desde el 1 de enero hasta el Miércoles de Ceniza, para dar así, una visión panorámica de la temporada de Carnaval.

El estudio del *Diario de Barcelona* muestra que, durante el espacio de tiempo de 1836 a 1846, se celebraron bailes en seis localizaciones diferentes repartidas por la ciudad. Estos espacios fueron: el salón grande de la Real Casa Lonja, el local de D. Antoni Nadal (también casas de D. Antoni Nadal), el Casino Barcelonés, Sant Agustí Vell, la Sociedad Filarmónica y el Teatro Principal. La Lonja y la *Patacada*² –éste último, nombre con el que se conocían los bailes organizados por Nadal–, fueron las salas con más oferta de bailes de máscaras durante el período carnavalesco.

Fernández de Córdoba en sus memorias, recuerda sobre los bailes de la *Patacada*:

En aquella época tenía Barcelona sobre todas las ciudades de España el particular privilegio de que se permitiesen por las autoridades los bailes públicos de máscaras, lo cual probaba la cultura de aquella población, tan digna de todas las libertades. Dábanse entonces los bailes de la *Patacada*, cuya entrada sólo costaba dos reales, y eran, sin embargo, muy agradables, porque a pesar de tan exiguo precio, concurría a ellos lo más selecto de la sociedad: los nobles los frecuentaban con preferencia y no se desdeñaban por cierto de embromar y bailar con las más sencillas y modestas hijas del pueblo. Estaban estos bailes a la moda, y los oficiales de la Guardia asistíamos con mucha puntualidad, sirviéndonos de aliciente las mujeres más hermosas que de todas las clases sociales había en Barcelona³.

¹ Posteriormente a la realización del presente trabajo, ha aparecido un nuevo estudio de Oriol Brugarolas que es de notable interés: Oriol Brugarolas Bonet (ed): *La música en el Diario de Barcelona, 1792-1850. Prensa, sociedad y cultura cotidiana a principios de la edad contemporánea*, Valencia, Calambur, biblioteca Litterae 36, 2019.

² El significado de *patacada* en catalán es golpe fuerte, y podría ser traducido por batacazo. No obstante, *patacada* también define a los bailes celebrados en locales de poca categoría. Véase el artículo "patacada" de la *Gran Enciclopèdia Catalana* en <https://www.enciclopedia.cat/ec-gdlic-e00100873.xml> (1-VI-2020).

³ Fernando Fernández de Córdoba: *Mis memorias íntimas*, Tomo I, Madrid, Imp. de la Real Casa, 1886, p. 89.

Hasta 1845, la programación de bailes de máscaras se desarrolló indistintamente en los dos últimos espacios nombrados. No obstante, en 1840 también tuvieron lugar los bailes de Sant Agustí Vell que, durante la década de estudio, sólo fueron mencionados por el diario en esa ocasión⁴. La Lonja, situada en el Pla de Palau, era el edificio de la sede de la Junta de Comercio de Barcelona, que a partir de finales del siglo XVIII acogió, también, las primeras escuelas de arte de la ciudad al servicio de la creciente industria textil de indianas. En cuanto a los populares bailes conocidos con el nombre de la *Patacada*, tenían su sede en el local que era propiedad de Antoni Nadal i Derrer, uno de los fabricantes textiles más destacados de la Barcelona contemporánea⁵. De estos dos espacios, los bailes de la Lonja acogían a un público con más poder adquisitivo, mientras que la Patacada se quedaba con las clases más populares⁶. Éste último, situado en el industrial y sobrepoblado barrio del Raval barcelonés, colindaba con las calles de las Tapias, Tras de San Pablo, San Pablo y S. Olaguer⁷. La Patacada fue levantada en 1792 y estaba formada por tres almacenes dedicados al comercio de indianas⁸.

Con relación al resto de teatros, la sociedad barcelonesa mostró mucho interés en los bailes de máscaras del Teatro Principal, conocido como Teatro de la Santa Cruz hasta que la aparición del Gran Teatro del Liceo le hiciera cambiar de nombre. Del Casino Barcelonés y de los bailes de Sant Agustí Vell hay poca información, aunque el primero se supone que se situaría como uno de los edificios antecedentes del actual *Ateneu Barcelonès* y el segundo parece tener alguna relación con el Convento de Sant Agustí Vell situado en el barrio de la Ribera, según demuestran algunos planos de la época. Por último, la Sociedad Filarmónica, según el Reglamento que data de 1847 –año que sobrepasa el periodo estudiado en este trabajo–, congregaba en reunión a sus socios con el objetivo de “fomentar la música vocal e instrumental así en la parte de composición como de ejecución, difundir el buen gusto y dar a conocer las mejores obras del arte, nacionales y extranjeras”⁹.

Durante estos diez años se celebraron un total de doscientos treinta bailes, repartidos de forma bastante estable. Tras la realización de un estudio estadístico (véase Gráfico 1), se deduce que la media de bailes anuales es de veinte, siendo 1840 y 1846 los años con más bailes programados (treinta y veintinueve, respectivamente), y 1837 y 1839 los años con menor cantidad, ambos con dieciséis. Esta oscilación podría responder al contexto sociopolítico, que estaba marcado por la inestabilidad social y las continuas bullangas. Pero no se puede olvidar un factor fundamental como es la desigual duración del período de bailes de Carnaval, que se extendía, aproximadamente, desde Reyes hasta el día antes a Miércoles de Ceniza. Los años 1837 y 1839 tienen un Carnaval más corto, ya que el Miércoles de Ceniza caía en 8 de febrero y 13 de febrero, respectivamente. En cam-

⁴ En una noticia del 23 de febrero de 1846 se hace referencia al cambio de un sombrero en la salida del salón de Sant Agustí. Véase “Avisos”, *Diario de Barcelona*, 23-II-1846, p. 886.

⁵ Véase el artículo “Antoni Nadal i Derrer” de la *Gran enciclopèdia catalana* en <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0045235.xml> (1-XII-2018).

⁶ De hecho, existe la expresión en catalán de “Ball de patacada”, que hace referencia a bailes celebrados en locales de poca categoría. El origen de este concepto radica en los bailes que ofrecía Antoni Nadal en su local. Véase el artículo “Ball de patacada” de la *Gran enciclopèdia catalana* en <https://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0199723.xml> (1-XII-2018).

⁷ Francesc Carreras y Candi: *Geografía general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, Barcelona, Establiment Editorial d’Albert Martín, [1913]. Lámina entre las pp. 848 y 849.

⁸ Jaume Artigas, Francesc Caballé y Mercè Tatjer: *El llegat fabril al nucli antic de Barcelona. Cens de fàbriques i edificis actuals de Ciutat Vella amb activitat industrial entre el segle XVIII i principis del XX*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 56.

⁹ *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1847, p. 5.

bio, en los años 1840 y 1846, Miércoles de Ceniza se demoraba hasta el 4 de marzo, el primero, y 25 de febrero, el segundo.

En cuanto a las causas sociopolíticas, es bastante razonable entender que los años 1837 y 1839 fueran los años con menor número de bailes, ya que eran los últimos años de la primera guerra carlista. De hecho, en abril y mayo de 1839 los carlistas conquistaron e incendiaron las ciudades de Manlleu (Barcelona) y Ripoll (Gerona), en septiembre ocuparon Camprodón (Gerona) y en octubre quemaron Moyá (Barcelona)¹⁰. En cambio, en 1840, se disfrutó de una alta cantidad de bailes: se pasa de dieciséis en 1839, a treinta en 1840. El caso de 1840, con el inminente fin de la primera Guerra Carlista, se explica, en parte, a través de la necesidad solidaria de la población barcelonesa que, aunque viviera situaciones adversas, nunca interrumpía su necesidad de ocio y diversión. Además, el ocio servía también como una fuente de recursos paliativos económicos para el auxilio social. Por este motivo, se programaron algunos bailes a beneficio de los damnificados de los pueblos saqueados por los carlistas en el año anterior. En concreto, se destinaron al socorro de las poblaciones maltrechas por la guerra, los ingresos recogidos los días¹¹ sábado 22 en la Lonja¹² y miércoles 26 de febrero, en la Patacada¹³. En un llamamiento del 20 de febrero de 1840 publicado en el *Diario de Barcelona*, se manifestaba lo siguiente:

Los expatriados de los pueblos de Ripoll, Manlleu, Pons, Moyá y otros a cuyo beneficio se destinan los productos, esperan de vosotros un nuevo acto de generosidad. Los padres, esposas, y huérfanos de aquellas familias desventuradas que aseguraban un lisonjero porvenir con el aumento de sus fortunas, y el enlace de sus virtuosos hijos deploran ahora en el abandono y en el infortunio la pérdida de sus intereses, la desaparición de los objetos más estimables. BARCELONESES: el Ayuntamiento en días destinados a la jovialidad y a honestos placeres, no trata de inculcaros tristes recuerdos, mas pensad un solo momento que sois compatriotas, que sois padres de familia, que apetecéis el bien de vuestros hijos, y esta consideración tan poderosa os conducirá indudablemente a un local en que se concilia a un tiempo el festivo bullicio propio de la estación con un donativo que cede en favor de unas víctimas que hace poco tenían padres, esposos e hijos por cuya feliz suerte explotaban los recursos de la industria y de la aplicación¹⁴.

Durante la década de 1836 a 1846 los espacios que más bailes ofrecían eran la Lonja y la Patacada, siendo esta última la que, la mayoría de las veces, ofrecía un mayor número de bailes (véase Gráfico 2). Un ejemplo de este proceder tuvo lugar en el año 1843, en el que la Patacada llega aproximadamente a doblar el número de bailes de la Lonja (trece frente a seis). No obstante, en tres años diferentes, se dieron el mismo número de bailes en la Lonja que en la Patacada (1837 y 1839, con dieciséis, y 1842, con dieciocho). A partir de 1844 la tendencia cambió y se empezaron a dar más bailes en la Lonja que en la Patacada. Además, una noticia del miércoles 7 de febrero, específica que el Gobierno quería prohibir los bailes de máscaras con motivo de la muerte de la infanta Luisa Carlota y también añade que “esta medida nos parece acertada para evitar desórdenes y escándalos que no dejan de cometerse a la sombra de una diversión que ha caído en desuso en-

¹⁰ Josep Fontana: *Historia de España. La época del liberalismo*, Sabadell, Crítica Marcial Pons, 2007, p. 175.

¹¹ El jueves 20 de febrero estaba programado un baile en la Lonja que finalmente tuvo que ser suspendido a causa de la lluvia. “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 20-II-1840, p. 816.

¹² “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 22-II-1840, p. 848.

¹³ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 26-II-1840, p. 912.

¹⁴ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 20-II-1840, p. 816.

tre las personas de buena sociedad. Los bailes de máscaras tuvieron su época, y esta concluyó, al menos por algún tiempo"¹⁵. Este fragmento refleja que los bailes de máscaras podían ser una fuente de conflictos y de alboroto. No obstante, y contrariamente a lo que quiere dar a entender esta noticia, de cariz sumamente conservador, esta diversión no sólo no cayó en desuso en los siguientes años (véase Gráfico 1), sino que después de 1844 aumentó el número de bailes y los espacios en los que se celebraban.

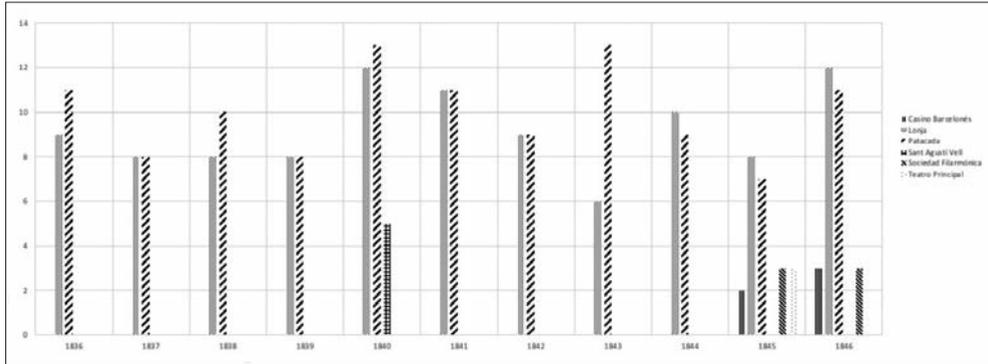


Gráfico 1. Distribución de los bailes según el lugar y año.

En cuanto al intento fallido de prohibición de los bailes a raíz de la muerte de la infanta, cabe decir que motivó, seguramente, que el año 1844 fuera un año con relativamente pocos bailes (diecinueve) y que, a su vez, se diera uno más en la Lonja que en la Patacada que, al ser el baile de carácter más popular, era más susceptible de sufrir esos desórdenes y escándalos a los que hacía referencia el diario.

A nivel económico, los bailes de máscaras tuvieron bastante estabilidad en los precios de las entradas. Los bailes organizados en la Patacada se mantuvieron sin ningún incremento durante los diez años, siempre a 1 peseta por persona, aunque en el baile del domingo 22 de febrero 1846, el precio se anunció en unidad de reales de vellón, costando la entrada cuatro reales de vellón, equivalentes, igualmente, a una peseta. En el caso de la Lonja, desde 1836 a 1845 las entradas siempre costaron 2 pesetas y en 1846 subió ligeramente de precio. La entrada de los tres primeros bailes de enero costaba 10 reales de vellón (2,5 pesetas), y el baile del 30 de enero, dedicado al aniversario de la infanta Luisa Fernanda, costaba 19 reales de vellón (4,75 pesetas). En cambio, los bailes de febrero de la Lonja, a excepción de la diversión del lunes 2 de febrero que también costó 10 reales (2,5 pesetas), tenían un precio de entrada de 19 reales para los hombres (4,75 pesetas) y 12 para las mujeres (3 pesetas). Del resto de teatros, el *Diario de Barcelona* sólo recoge el precio de los bailes de 1845 del Teatro Principal y de los bailes de Sant Agustí. En el Teatro Principal, las entradas costaban 20 reales de vellón para los varones (5 pesetas) y 12 para las señoras (3 pesetas) y en Sant Agustí, 3 reales los hombres (0,75 pesetas) y 6 cuartos las mujeres (0,38 pesetas).

¹⁵ "Madrid 2 de febrero", *Diario de Barcelona*, 07-II-1844, p. 576.

	Patacada	Lonja		Sant Agustí Vell		Teatro Principal	
	Entrada Gral.	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres
1836	1	2	2				
1837	1	2	2				
1838	1	2	2				
1839	1	2	2				
1840	1	2	2	0,75	0,38		
1841	1	2	2				
1842	1	2	2				
1843	1	2	2				
1844	1	2	2				
1845	1	2	2			5	3
1846	1	2,5/4,75	3				

Tabla 1. Precios de entradas en pesetas.

A partir de estos datos se observa claramente cómo los bailes de carácter más popular eran los de la Patacada, cuyo precio de entrada era la mitad que el de los bailes de la Lonja, y los de Sant Agustí Vell, de precio aún más bajo. En el caso de la Lonja se puede afirmar que, aunque hasta 1845 había mantenido su precio de entrada, en el año 1846 se produjo una pequeña subida de precios. No obstante, durante los diez años de estudio, y a pesar de la subida de precios de la Lonja, los bailes con entrada más cara eran los que se celebraron en el Teatro Principal.

Cabe decir que los bailes de máscaras, aunque se entendían como la diversión social más importante del período carnavalesco, también se esforzaban por mostrar una vertiente del carácter pío y de solidaridad de la sociedad barcelonesa hacia los más desventurados. En el ejemplar del domingo 17 de enero de 1836 del *Diario de Barcelona*, se incluye la noticia de la concesión que hace S. M. la Reina Gobernadora a los Gobernadores civiles a la hora de dar permisos para la celebración de los bailes de máscaras.

Estas concesiones y las de otras diversiones públicas análogas quedan en adelante a cargo y bajo la responsabilidad de los Gobernadores civiles de las respectivas provincias, sin que para ello sea necesario acudir a la autoridad superior; advirtiendo que los mismos Gobernadores civiles podrán convenir con los empresarios agraciados en alguna retribución para los establecimientos piadosos o de instrucción elemental, dando por ahora preferencia al equipo y fomento de la Guardia Nacional¹⁶.

En los años estudiados en el presente trabajo, se encuentran ejemplos de recaudación de dinero para centros de beneficencia como la Casa de la Caridad y otras causas benéficas. Es el caso de algunos de los bailes de 1840, cuyo beneficio sería dedicado a las víctimas de la guerra carlista¹⁷, o los del día 12¹⁸ y 19¹⁹ de febrero de 1837, y 15²⁰ y 20²¹ de febrero de 1841, que fueron des-

¹⁶ Ignacio Ordovás: "Artículo de oficio. Real Orden", *Diario de Barcelona*, 17-I-1836, p. 134.

¹⁷ Con el caso de la recogida de dinero para las víctimas de los mencionados pueblos, se interpreta que el mal que creó este conflicto bélico debió ser muy importante, entregando todo el beneficio a las familias de los damnificados en detrimento de la Casa de la Caridad.

¹⁸ "Avisos al público", *Diario de Barcelona*, 12-II-1837, p. 343.

¹⁹ "Avisos al público", *Diario de Barcelona*, 19-II-1837, p. 398.

²⁰ "Diversiones públicas", *Diario de Barcelona*, 15-II-1841, p. 73.

²¹ "Avisos al público", *Diario de Barcelona*, 20-II-1841, p. 809.

tinados a los batallones de la ciudad. En cuanto a los establecimientos de instrucción elemental, el baile con fecha de jueves 8 de febrero de 1844 estuvo organizado por la Junta de Damas y su beneficio fue destinado a las escuelas de niñas. Con este baile, que era el segundo que se ofrecía en el Carnaval de 1844, “la junta de damas proporcionó [...] un alivio a las clases pobres, honroso trabajo a los artesanos, una noche de solaz y de inocente regocijo a cuantos al baile concurrieron: todos tienen motivos que agradecerle por esta función”²².

Otro aspecto que ayuda a entender el fenómeno de los bailes de máscaras era su horario de celebración. El *Diario de Barcelona* se hace eco de las horas de inicio y de fin de estas diversiones carnavalescas, sólo de los de la Patacada, Sant Agustí Vell, la Lonja y el Teatro Principal. Normalmente la Patacada empezaba a las siete de la tarde (a veces a las ocho), mientras que la Lonja a las ocho (a veces a las nueve o incluso hasta las diez). La duración de los bailes, aun tratándose de un asunto de suma importancia, es un aspecto difícil de cuantificar. Pese a que no siempre se especifica, su duración, según el día de la semana o las ganas de bailar de los concurrentes, podía alargarse hasta la medianoche o el amanecer. De los bailes de Sant Agustí, sólo aparece el horario del día 8 de febrero que comprende desde las ocho hasta las dos de la madrugada, y del Teatro Principal, se sabe que empezaba a las diez y duraba hasta las tres. Estos horarios reflejan que, cuanto mayor precio de entrada, más tarde era la hora de comienzo de estos bailes; y es que la Lonja y, sobretudo, el Teatro Principal, iniciaban las sesiones más avanzada la noche y se extendían hasta la madrugada, mientras que en Sant Agustí Vell y, especialmente, la Patacada, se empezaba antes y se terminaba, normalmente, a medianoche. Estos datos no son baladíes. Las actividades sociales de los grupos con mayor poder adquisitivo empezaban más tarde y podían extenderse hasta el amanecer, señal inequívoca de que al día siguiente no les era demasiado necesario madrugar. En cambio, las clases más humildes empezaban más temprano porque habitualmente se retiraban antes. Era una forma de conciliación de los horarios en función de la clase social y de la necesidad de hacer compatible la diversión con el trabajo.

En cuanto a los días de la semana en que se presentaban los bailes de máscaras, cabe señalar que siempre los había en la Lonja y en la Patacada en las tres últimas jornadas antes de iniciarse la Cuaresma (domingo, lunes y martes). No obstante, durante el resto de Carnaval, así como la Lonja presentaba bailes en días aleatorios, los bailes de la Patacada solían programarse en domingo. El hecho de que estos bailes se celebrasen en domingo y el bajo precio de su entrada, evidencian su carácter popular. En el caso de los que tenían lugar en Sant Agustí Vell, cuyos anuncios sólo aparecen en el diario de 1840, siempre se realizaban en sábado. También es importante resaltar que la repartición entre los meses de enero y febrero, y marzo en algún año, no es del todo equitativa (véase Gráfico 2). La mayoría de las veces era febrero el mes en que se programaba un número más alto de bailes, en detrimento de enero y, obviamente, de marzo.

Las cuestiones musicales que se desprenden de las distintas noticias del *Diario de Barcelona* son bastante escasas. No obstante, en algún artículo se hace referencia al repertorio de danzas como valsos, rigodones, mazurcas y toque de contradanzas interpretados en un baile de máscaras en la Lonja²³. En cuanto a la dirección de orquestas, muchas veces se utilizaba de reclamo el nom-

²² “Barcelona. De los diarios de ayer”, *Diario de Barcelona*, 9-II-1844, pp. 596-597.

²³ “Variedades”, *Diario de Barcelona*, 16-I-1839, pp. 202-203.

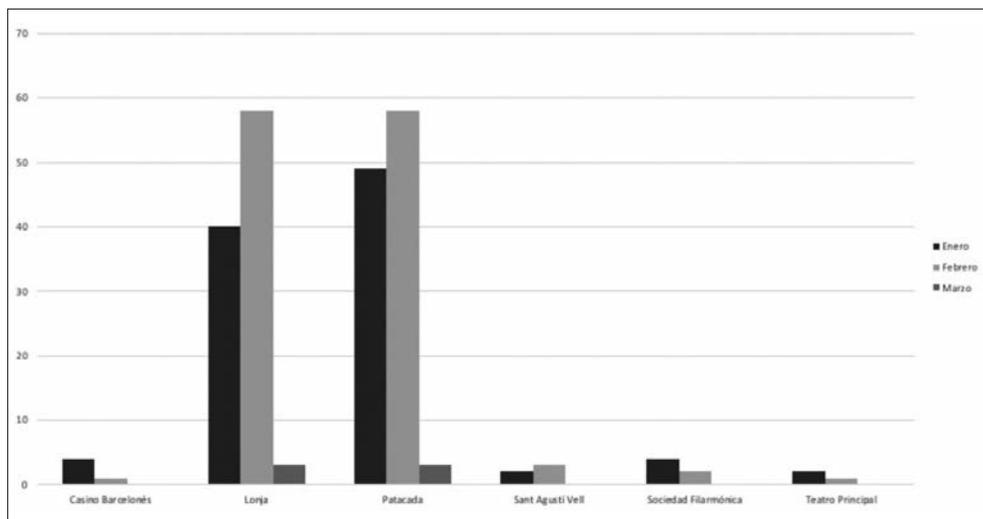


Gráfico 2. Distribución de los bailes según el lugar y el mes.

bre de directores para que el público acudiese a esas celebraciones. Es el caso de un baile de máscaras que tuvo lugar en Girona, el director del cual fue Berini, y en el que se interpretaron obras que fueron llevadas expresamente de Barcelona²⁴. Rosés también fue director de un baile en la Lonja organizado por la Junta de Damas²⁵. Gracias a una noticia del martes 28 de enero de 1845²⁶, se conoce que los bailes de máscaras celebrados en el Teatro Principal disponían de dos orquestas. De hecho, el diario *El Fomento* comenta que las dos orquestas del baile se situaron “en los estremos del anfiteatro”²⁷. Otra cuestión interesante se encuentra en una serie de noticias en que se informa de la presencia de las dos compañías de coro del Teatro Principal y del Teatro Nuevo dirigidos por Maseras, y por la orquesta bajo la dirección de Rosés y Castellá en la Lonja. Estos acontecimientos fueron celebrados los días 12²⁸, 15²⁹, y 19³⁰ de febrero de 1846. En el 21 de febrero también se dieron bailes coreados, aunque en el diario no se especifican ni los directores ni los coros³¹. Sin embargo, sobre el repertorio, el *Diario de Barcelona* copia las piezas que fueron interpretadas en el baile del 12 de febrero de ese mismo año:

Primera parte
1.ª Una brillante sinfonía

²⁴ M.: “Gerona 17 de febrero”, *Diario de Barcelona*, 22-II-1841, pp. 847-848.

²⁵ “Barcelona. De los diarios de ayer”, *Diario de Barcelona*, 9-II-1844, pp. 596-597.

²⁶ “Diversión pública”, *Diario de Barcelona*, 28-I-1845, p. 394.

²⁷ “Aviso al público”, *El Fomento*, 28-I-1845, p. 4.

²⁸ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 12-II-1846, p. 699.

²⁹ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 15-II-1846, p. 742.

³⁰ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 19-II-1846, pp. 814-815.

³¹ “Diversiones públicas”, *Diario de Barcelona*, 21-II-1846, p. 841.

- 2.º Minué del Sr. Clariana
- 3.º Vals del Sr. Alba
- 4.º Rigodones coreados del Sr. Iradier, poesía del Sr. Zorril[|]a
- 5.º Polka del Sr. Selar
- 6.º Vals coreado *El morito*, del Sr. Iradier, poesía del Sr. Rubí
- 7.º Mazurca del Sr. Marraco

Segunda parte

- 1.º Vals coreado, *El demonio en Carnaval*, del Sr. Iradier, poesía del Sr. Príncipe
- 2.º Galop del Sr. Marraco
- 3.º Rigodones coreados del Sr. Iradier
- 4.º Polka del Sr. Selar
- 5.º Vals coreado, *El morito* de Iradier
- 6.º Cotillón
- 7.º Vals coreado, *El demonio en Carnava*^{B2}.

El *Diario de Barcelona*, aparte de su obvia función de noticiario, también contenía artículos literarios, bajo el título de "Variedades". En estos textos se clasifican, por ejemplo, los diferentes tipos de público que asistían a la Lonja, como son las madres que acompañaban a sus hijas, los solterones, los jóvenes y los maridos aburridos³³, o el poco interés mostrado en el baile por parte del público que asistía a la Lonja³⁴. Asimismo, se describe un baile en la Lonja en el que se habla de vals, contradanzas y rigodones y también se refleja el hecho de que los menestrales casi nunca asistían a estos bailes, ya que: "Al sarau de la Lonja / no se puede ir, / porque dos pesetas / cuestan de ganar [sic]³⁵, añadiendo que "preferían gastar las dos pesetas de modo que de ellas disfrutase toda la familia, o agregarlas a los ahorros para atender a una enfermedad, o a las necesidades de la vejez"³⁶.

Del estreno de los bailes del Teatro Principal en 1845, después de algunos años sin ser programados, también se comenta la falta de interés del público. En efecto, sólo se bailó "la célebre polka y el airoso waltz puso en movimiento algunos aficionados"³⁷, mientras que las dos orquestas tocaban algunas sinfonías durante los intermedios. En esta noticia también se afirma que, aunque se cometieron algunos errores e imprevistos, los bailes de máscaras del Teatro Principal eran mejores que el resto de los que se ofrecían en Barcelona en aquella época. No obstante, los bailes del Casino Barcelonés y de la Sociedad Filarmónica también recibieron grandes halagos en el artículo de "Variedades" del 30 de enero de 1845³⁸.

Finalmente, en el año 1845, se habla de la Patacada como el lugar dónde se podían ver "las escenas más grotescas y más licenciosas"³⁹. Según explica el diario, la Patacada era "ese baile para el cual no es bastante significativo el expresivo, sonoro y chocarrero nombre con que le bautizaron hom-

³² "Barcelona. Del diario *El fomento de ayer*", *Diario de Barcelona*, 14-II-1846, 723-724

³³ Joan Cortada i Sala, *Aben-Abulema: "Variedades"*, *Diario de Barcelona*, 3-II-1840, pp. 530-532.

³⁴ *Un cristiano: "Variedades"*, *Diario de Barcelona*, 16-I-1838, pp. 202-203.

³⁵ Original: "Al sarau de Lotja / no s'hi pot anar, / perquè dos pessetas / costan de guanyar". Véase O.: "Costumbres. Un baile en la Lonja", *Diario de Barcelona*, 21-I-1845, p. 288.

³⁶ O.: "Costumbres. Un baile en la Lonja", *Diario de Barcelona*, 21-I-1845, p. 288.

³⁷ "Barcelona. Del Diario *El Fomento de ayer*", *Diario de Barcelona*, 25-I-1845, p. 346.

³⁸ O.: "Variedades. Costumbres. El jueves gordo", *Diario de Barcelona*, 30-I-1845, pp. 418-420.

³⁹ O.: "Variedades. Costumbres. El Carnaval", *Diario de Barcelona*, 2-II-1845, p. 460.

bres sin duda de buen humor⁴⁰ y mucha gente acudía a estos bailes por el simple hecho de vivir “violentas sensaciones”⁴¹. Una vez terminaban los bailes de la Patacada que, como se ha indicado más arriba, solía ser a medianoche, gran parte del público continuaba la diversión en los bailes de la Lonja. Esta cuestión horaria revela la diferencia social del público, puesto que únicamente los más adinerados podían permitirse acudir a dos bailes en una misma noche. Por otra parte, el diario *El Constitucional* también se hace eco del ambiente de la Patacada, y ya en 1840 ofrece la impresión que dicho espacio causó al redactor *Astarot*: “El local me pareció lo que tengo entendido que es: *c’est à dire* un almacén. Espacioso, dividido, bajo de techo, húmedo, sombrío y frío. La concurrencia que asistió aquella noche, animada, chillona, alegre y resuelta a divertirse con los que no le conocen”⁴².

En referencia al repertorio de bailes, el *Diario de Barcelona* también saca a la luz la labor de los profesores de baile que, con toda probabilidad, las semanas anteriores al Carnaval debían tener una ingente cantidad de trabajo para instruir a los interesados en asistir a los bailes de máscaras. La fama de dichos maestros⁴³ debió de ser mucha, hasta el punto que fueron referencia en la ciudad. En una noticia del *Diario de Barcelona* se indica que, en la casa de un profesor de baile, se informa de una mujer recién parida que se ofrece como ama de cría: “En la calle de Sto. Domingo en el Call. núm. 15, donde vive el maestro de baile, informarán de una ama recién parida que busca criatura para criar en su casa habitación en San Cucufate del Vallés”⁴⁴. Más adelante, aparece un aviso del profesor Josef Alsina, director de los bailes del Teatro Principal, en el que:

ofrece a los aficionados a dicho arte, que a más de los bailes conocidos enseñará los nuevos Rigodones y el elegante baile titulado el Britano [*sic*], advirtiendo que, a las personas que estén ya instruidas en el baile, les enseñará los nuevos Rigodones y Britano en doce lecciones: vive en la calle Trentaclus, frente la casa de baños, núm. 55⁴⁵.

Alsina vuelve a dar un aviso en el que, una vez terminada su dirección de las comparsas,

admitirá las que en adelante deseen aprender nuevas y diferentes combinaciones de danzas de su invención propios del gusto y escuela modernas, lo que verificará en su academia sita en el convento de Trinitarios descalzos, o bien en las casas particulares; igualmente admite lecciones particulares de toda clase de bailes nacionales y extranjeros⁴⁶.

Otro profesor, Vicente Perales, primer bailarín y director del Teatro Principal en 1840, “ofrece enseñar con toda prontitud y perfección los que se han generalizado en la Corte como son: el británico, el gabotín y otros. En el corto espacio de un mes pondrá a sus discípulos en disposición de bailar con la mayor destreza la primera y segunda tanda de rigodones, la mazurca, la galop y vals”⁴⁷.

⁴⁰ O.: “Variedades. Costumbres. El Carnaval”, *Diario de Barcelona*, 2-II-1845, p. 460.

⁴¹ O.: “Variedades. Costumbres. El Carnaval”, *Diario de Barcelona*, 2-II-1845, p. 461.

⁴² *Astarot*: “Folletín. Costumbres”, *El Constitucional* I-III-1840, p. 1.

⁴³ De hecho, los profesores de baile tenían mucha tradición en Barcelona, así como la figura del bastonero, que era el encargado de dirigir los bailes.

⁴⁴ “Nodrizas”, *Diario de Barcelona*, 20-I-1837, p. 160.

⁴⁵ “Avisos”, *Diario de Barcelona*, 9-I-1838, p. 72.

⁴⁶ “Parte económica. Avisos varios”, *Diario de Barcelona*, 3-II-1840, p. 542.

⁴⁷ Este profesor podía dar las clases en su casa de la calle Trentaclus, piso primero número 7 o en el domicilio de los alumnos. “Parte económica. Avisos varios”, *Diario de Barcelona*, 6-I-1840, p. 94.

Cabe señalar que este tipo de bailes no sólo se celebraban en Barcelona, sino que también se ofrecían en otras ciudades españolas y extranjeras. Algunos ejemplos son los bailes de San Petersburgo, los del Palacio de las Tullerías de París, y los de La Habana, con el recibimiento al príncipe Joinville, tercer hijo de Luis Felipe de Orleáns. En Cataluña, también se citan pueblos y ciudades como Badalona, Olot, Gerona o Perpiñán, y en cuanto al resto de España, se hace referencia a los bailes celebrados en distintos lugares de la provincia de Cuenca y en otras localidades como Chert (Valencia), Cádiz, León y los del Palacio de Villa-Hermosa de Madrid⁴⁸. Por último, también se publican crónicas de los bailes organizados por Ramón María Narváez, celebrados en su domicilio de Madrid, y por el cónsul francés, Ferdinand de Lesseps, que acogió, este último, a los miembros más selectos de la sociedad barcelonesa.

Otra información interesante que revela el *Diario de Barcelona* es la pérdida de objetos personales durante los bailes de máscaras. Por este motivo, el rotativo barcelonés contaba con un apartado en el que se daban este tipo de notificaciones. Algunos ejemplos de estos objetos son un reloj de plata, un cordón de oro con broche del mismo metal, un pañuelo de seda de faltriquera y un pendiente de diamantes y topacios, entre otros.

Conclusiones

Barcelona, a pesar de las vicisitudes por las que pasaba la población desde 1836 a 1846, disfrutó de una gran actividad de ocio con los bailes de máscaras. La cantidad de doscientos treinta bailes en diez años⁴⁹ refleja la alta relevancia social que presentaban estas diversiones para los ciudadanos de Barcelona. Por otra parte, el carácter benéfico de estas celebraciones ofrece un elemento de reflexión: aparte de la obligada solidaridad de la población, existía una supuesta falta de inversión por parte del Gobierno en cuestiones de beneficencia. El incipiente desarrollo de los estados dentro de la época de la renovación romántica⁵⁰ no había llegado todavía a los estándares que fueron logrados en el siglo XX. Por este motivo, estos asuntos quedaban a merced de la iniciativa privada. Finalmente, también es necesario resaltar la transversalidad a la que estaba sujeta el fenómeno de los bailes, y es que existían distintos espacios teniendo en cuenta las posibilidades de la sociedad barcelonesa de la época. Sant Agustí y la Patacada eran más económicos, mientras que la Lonja y, sobre todo, el Teatro Principal, estaban dirigidos a un público con mayor poder adquisitivo.

⁴⁸ En cuanto a este último, la referencia es de 1843, tres años antes de la creación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, cuya sede estuvo ubicada en este palacio.

⁴⁹ Resulta una tarea difícil determinar la población de la ciudad de Barcelona durante la década de estudio, dada la escasez de investigaciones demográficas en ese momento. Los más fiables caen fuera del ámbito cronológico del presente estudio. No obstante, Laureà Figuerola estableció que la población de Barcelona sería de 186.214 habitantes en el 31 de diciembre de 1848. Véase Antonio López-Gay: *La població de Barcelona com a objecte d'estudi, 1840-1900*, Bellaterra, Centre d'Estudis Demogràfics, 2011, p. 11. Sin embargo, según otro censo posterior de 1857, la cifra sería de 183.787 habitantes. Véase *Censo de la población de España, según el recuento verificado en 21 de mayo de 1857*, Madrid, Imprenta Nacional, 1858, p. 96. Esta disminución de población durante estos casi diez años puede resultar difícil de entender, pero en todo caso, ambos censos aportarán un dato, al menos aproximado, que ayudará a entender la proporción que existía entre habitantes, bailes y espacios dónde se celebraban este tipo de espectáculos.

⁵⁰ A propósito de la renovación romántica, el libro de Domingo se hace eco de esta idea. Josep Maria Domingo: *Barcelona i els Jocs Florals, 1859. Modernització i romanticisme*, Barcelona, MUHBA, 2011.

AVATARES DEL GRAN TEATRO DEL LICEO DESDE LA BUHARDILLA DEL CONSERJE PÍO DEL CASTILLO (1862-1883): LA MICROHISTORIA APLICADA AL CASO DE UN TEATRO DE ÓPERA EN BARCELONA

FRANCESC CORTÉS

Catedrático de Musicología
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

A partir del *Dietario* que redactó un empleado de la *Societat* del Gran Teatro del Liceo, el conserje Pío del Castillo, nos adentraremos en el día a día de su quehacer. El escrito no consiste en unas memorias, recoge aquellos datos que incumbían a su labor cotidiana dentro del teatro, desde el mantenimiento y las obras, el servicio a los músicos o el comportamiento del público. El conserje era la persona de mayor responsabilidad entre los trabajadores, no dependía de los empresarios que gestionaban la programación artística. La sistematización de las temáticas anotadas en el *Dietario* nos permitirá conocer al individuo anónimo, escapando del culto al divismo, y reconstruir su vida desde 1862.

PALABRAS CLAVE: Ópera, conserje, *Societat*, Liceo, público, política.

ABSTRACT

Through the *Diary* written by an employee of the *Societat* del Gran Teatro del Liceo, the janitor Pío del Castillo, we will get into the day to day of his work. The writing does not consist of memoirs, it collects those data relating with their daily work within the theatre, from the maintenance and the restoration labors, to the attention to the musicians, or the behavior of the audience. The concierge was the person with the greatest responsibility among the workers of the theatre, he did not depend on the entrepreneur who managed the artistic programming. The systematization of the themes listed in the *Diary* will allow us to meet the anonymous individual, escaping the cult of divism, and to rebuild his life since 1862.

KEY WORDS: Opera, theatre's janitor, Society, Liceo, spectators, politic.

El Gran Teatro del Liceo de Barcelona es una institución con una historia y funcionamiento singular. No sigue los patrones habituales de los teatros de ópera del siglo XIX. Se desarrolló y sustentó a partir de una sociedad privada que impulsó y sufragó su construcción: la *Societat* del Gran Teatro del Liceo, impulsora y propietaria del edificio como sociedad por acciones representadas en localidades del teatro¹. El coliseo se convirtió en punto de encuentro de la sociedad barcelonesa y polo de atracción de intereses diversos. Aunaba actividades musicales, culturales, pedagógi-

¹ La primitiva "Sociedad del Liceo Filarmónico Montesión" cambió de nombre, organización y estatutos. Vid. José Artís: *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1847-1947*, Barcelona, Artes Gráficas Quintilla y Cardona, 1950.

cas, con las económicas y sociopolíticas. Todas ellas palpitaban condicionando su dedicación compartida a la ópera.

La amplia bibliografía sobre el G. T. del Liceu refleja la diversidad de metodologías que se han sucedido en el transcurso de más de ciento cincuenta años. Su tratamiento ha basculado desde una necesaria historia generalista hasta el “particularismo”, en términos de Grinzburg²: desde la divulgación, los anales, las colecciones de fotografías, escritos satíricos, memorias, ensayos sistemáticos o estudios técnicos³.

En nuestro estudio discurrimos por el “individualismo metodológico” microhistórico, el reflejo de la experiencia colectiva del teatro entre 1862 y 1883 desde el punto de vista de un individuo. Este “retrato de grupo” se sustenta en un caso representativo: el *Dietario del Conserje* redactado por Pío del Castillo y Tortosa. Este manuscrito está a salvo de algunos prejuicios de los que advertía G. Levi: la parcialidad y falsedad de ciertos documentos históricos⁴. El *Dietario* se ha verificado sobre diversas fuentes primarias. El *Dietario* poseía valor documental, servía de guía a los miembros de la Junta de Gobierno de la *Societat*, a los empleados del teatro y al empresario que gestionaba las temporadas. Acercarnos desde la microhistoria a una institución de envergadura, denominada además Gran Teatro, puede parecer un oxímoron. Sin embargo, dirigimos el foco sobre el devenir de un personaje que se movía entre bambalinas, nunca mejor dicho: un empleado que no aspiró a convertirse en un genio romántico. Tejió una red de relaciones con los otros trabajadores de la institución, en el anonimato del día a día.

El *Dietario del Conserje* es un ejemplo paradigmático de la “autonomía de los individuos”. Pío del Castillo no redactaba para sí el *Dietario*, no es literatura memorialística ni autorretrato, aunque permite la construcción grupal⁵. Consistía en una herramienta más de su compromiso contractual como empleado de la Sociedad del G. T. del Liceu. La microhistoria no busca responder a “nuestras” expectativas. El *Dietario* no sirve sólo para elaborar una historia artística, ni mucho menos para sustentar la interpretación desde la crítica hemerográfica. El Liceu no fue sólo un teatro de ópera. Reducirlo al aspecto artístico y la anécdota inconexa obviaría la complejidad de la sociedad de la Barcelona del siglo XIX que asistía al coliseo a disfrutar de la ópera y del teatro declamado, y también a bailar, reunirse, representarse a sí misma y debatir.

El *Dietario del Conserje del Gran Teatro del Liceo* se inicia el 1 de abril de 1862⁶. La serie documental consiste en veinticinco volúmenes manuscritos. Abarcan desde abril de 1862 hasta el 16 de julio de 1981⁷. Los conserjes que sucedieron a Pío del Castillo –cargo que se denominaría mayordomo y secretario– anotaban día por día lo que acontecía en el edificio. Compilaron informa-

² Carlo Grinzburg: «Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», *Manuscripts*, nº 12, 1994, pp. 13-42.

³ En el Anexo I se recogen por orden cronológico.

⁴ Giovanni Levi: “Sobre microhistoria”, *Formas de hacer historia*, Peter Burke (ed.), Madrid, Alianza, 1993. Cfr. Ronen Man: “La microhistoria como referente metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales”, *Historia Actual Online*, núm. 30, 2013, pp. 167-173.

⁵ Grinzburg, «Microhistoria...», p. 42.

⁶ El *Dietario*, al que nos referiremos así de forma abreviada, forma parte del Archivo Histórico de la *Societat* del G. T. del Liceu. Es consultable dentro del Proyecto de digitalización, con convenio con la Universitat Autònoma de Barcelona, en el sitio web: <https://www.bib.uab.cat/human/arxiussocietatliceu/publicques/indexcas.php>. La totalidad de la documentación perteneciente a la *Societat* es consultable en este sitio web.

⁷ A partir de esa fecha el teatro lo gestionó un consorcio público-privado.

ción heterogénea: desde escuetos datos artísticos de las representaciones, pasando por reformas y meticulosas obras de mantenimiento, relatando asépticamente los acontecimientos sociopolíticos, incidiendo en especial en la seguridad e integridad del teatro y sus trabajadores, y pormenorizando las cuestiones laborales⁸. Su redacción sólo se interrumpió durante la Guerra Civil: cambió su naturaleza jurídica⁹.

El puesto de conserje existía con anterioridad a 1862, contrariamente a lo supuesto. Los primeros conserjes estaban ya vinculados desde 1847. Suponemos que ejercían funciones similares a las de Pío del Castillo a partir de 1862. Antes de la reconstrucción del Liceo en 1862, sin embargo, los conserjes no redactaron un dietario similar¹⁰. El 9 de abril de 1861 un incendio destruyó casi completamente el teatro. En poco más de un año se erigió el nuevo escenario, la sala de espectáculos y los espacios de ensayo, camerinos y almacenes. Se inauguró en Pascua de Resurrección, el 20 de abril de 1862.

Silvestre Mora era el conserje cuando el fuego de 1861 redujo el teatro “a pavesas”. Sólo pudo desalojar a su familia –que ya vivía en unas habitaciones de la azotea del edificio, compartidas con cuatro mozos–. No consiguieron accionar las bombas de agua. Sólo seis días antes del siniestro, el 3 de abril de 1861, la Junta de Gobierno de la Sociedad había cuestionado al conserje Mora el mal estado en que se encontraban los depósitos de agua. No existía ningún plan de emergencia, sólo la vigilancia que los mozos mantenían hasta las tres de la madrugada. El incendio se desató a las siete de la tarde, proveniente de una finca colindante. Depuesto Mora de su cargo, se nombró a Remigio Sánchez como conserje interino¹¹. Durante los meses que se procedió a la reconstrucción, el puesto de conserje se suprimió¹². Se encomendó al arquitecto José Oriol Mestres –padre de Apelles Mestres– dirigir las obras. La rapidez con que se acometieron impuso un control económico y logístico pormenorizado, que se hizo más perentorio después que el secretario de la *Societat* Ramon Vila renunció a su puesto. El 24 de abril de 1861 se nombró a Pío del Castillo auxiliar de secretaria, con un sueldo de 25 duros mensuales¹³. Algunos de los documentos redactados durante la reconstrucción concuerdan con la grafía de Pío del Castillo¹⁴.

1. De apuntador a conserje

Pío del Castillo y Tortosa era “persona sumamente estimable por su buen trato e ilustración”. Había nacido en Chiclana (Cádiz) en 1808. Ejerció 22 años como conserje “a general satisfacción

⁸ Un resumen divulgativo de esos veinticinco volúmenes es consultable en Joaquim Iborra: *La mirada del conserje. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*, Barcelona, Institut del Teatre – Societat del G. T. del Liceu, 1999.

⁹ El 29 de julio de 1936 el *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya* publicó el Decreto de 27 de julio por el cual se nacionalizaban, y cambiaba de nombre: Teatre Nacional de Catalunya. Se dirigía desde la Conselleria de Cultura. Pocos días antes, Ventura Gassol incautó el edificio para impedir destrozos.

¹⁰ El estudio de otras series documentales administrativas demuestra que el conserje realizaba tareas similares y rendía cuentas económicas con anterioridad a 1862.

¹¹ Barcelona, Archivo Histórico de la *Societat* del G. T. del Liceu, *Acta de la Junta de Gobierno* de 13 de abril de 1861.

¹² Durante el tiempo que duró la reconstrucción se pagó la cantidad de 80 reales de vellón para alquiler de una habitación para el conserje y su familia. *Vid. Memoria leída por la comisión encargada de la reedificación de este teatro*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1863, p. 31.

¹³ *Acta de la Junta de Gobierno* de 24 de abril de 1861. El sueldo equivalía a 500 reales de vellón.

¹⁴ Se sufragó un viaje al arquitecto Oriol Mestres para estudio de teatros de ópera en Londres, Bruselas y París, recientemente reconstruidos, a fin de estudiar medidas de seguridad y novedades técnicas introducidas en los escenarios.

de las Juntas de Gobierno, que habían encontrado en él un fiel servidor y un inteligente empleado¹⁵. Se inició como poeta dramático en el teatro de la Santa Creu de Barcelona y apuntador del teatro de Montesión en 1840 –antecesor del G. T. del Liceu¹⁶–, además de segundo apuntador en funciones de ópera. En el nuevo teatro ejerció de director de escena en *Rigoletto* (1858) y *Otello* (1860), y publicó traducciones de óperas al castellano¹⁷. Se le debe también una descripción divulgativa del teatro, de 1871¹⁸. La fecha es significativa: el que había sido teatro “de Isabel II” se adaptaba a la nueva situación política. Pío del Castillo era persona vinculada a su entorno, sensible a las circunstancias políticas cambiantes, más de lo que podría desprenderse de la lectura del *Dietario*¹⁹. Falleció el 28 de marzo de 1883. La actuación del célebre tenor Massini durante esos días hizo pasar casi inadvertida su pérdida.

A partir de enero de 1862, cuando la reconstrucción del Liceu estaba avanzada, se presentaron varias solicitudes para ocupar la plaza de conserje. Hemos documentado las de Antonio Sanmartí²⁰, Ramon Vila²¹ y Pío del Castillo. Éste propuso unir el puesto de secretario, que ya ocupaba, con el de conserje²². El 17 de marzo de 1862 la Junta de Gobierno resolvió a favor de la persona más experimentada, a la par implicada durante la frenética reconstrucción:

leyó el señor presidente la lista de las personas que la solicitan y examinada detenidamente, recayó la elección por unanimidad en Don Pío del Castillo, quien en la actualidad sirve a la Junta en clase de escribiente, y se fijó la dotación del referido empleo de Conserje en treinta duros mensuales, a contar desde el primero de abril próximo, proporcionándole además habitación franca en el mismo edificio²³.

La pretensión de la *Societat* en ese momento era convertir el teatro, o mantenerlo, dentro del rango de primera categoría internacional, aunque sostenido en la iniciativa privada a diferencia de teatros, entonces referentes: París, Londres y Bruselas. Los contratos firmados con los empresarios arrendatarios de la programación entre 1862 y 1883 estipulaban la contratación de una compañía de ópera con dos repartos: uno de primera categoría con artistas que hubieran cantado “con buen

¹⁵ “Crónica”, *La Vanguardia*, 20-III-1883, p. 3. Pío del Castillo consta en algunas publicaciones como maestro de primaria. El Fichero de Autoridades Virtual Internacional lo relaciona como el autor de: *Lecciones en verso de la Historia de España* (Lérida, 1860); *El mentor de la niñez* (Madrid, 1867); *Tratado de Urbanidad y Cortesía* (Barcelona, 1853); el libreto para el melodrama de Joan Carreras Dagas, *El renegado* (Gerona, 1850); probablemente de *El compendio de la historia de Puerto-Rico en verso*.

¹⁶ *Dietario del Conserje* –a partir de ahora, *DdC*–, martes 5 de abril de 1881.

¹⁷ Giacomo Meyerbeer: *Los hugonotes: drama en 5 actos [...] arreglada al metro del libreto italiano por Pío del Castillo*, Barcelona, Tomás Gorchs, 1871; Francisco Fors de Casamayor: *Edita de Belcourt* [traducción castellana de D. P. del C.], Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1873; Giovanni Pacini: *Saffo [...] traducida en verso castellano para la mejor inteligencia del público por D. Pío del Castillo*, Barcelona, Impr. de Pedro José Gelabert, 1845.

¹⁸ Pío del Castillo: *El Cicerone del Gran Teatro el Liceo*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1871.

¹⁹ Pío del Castillo: *Poesías en loor de las victorias obtenidas en África por el heroico ejército español*, Barcelona, Impr. y Lib. de Tomás Gorchs, 1860.

²⁰ *Acta de la Junta de Gobierno*, 7 de enero de 1862. Sanmartí era cronista, vinculado a la Audiencia de Lérida.

²¹ *Ibid.*, 12 de febrero de 1862.

²² *Acta de la Junta de Gobierno*, 6 de marzo de 1862.

²³ *Ibid.*, 17 de marzo de 1862. El sueldo era equivalente a 600 reales de vellón mensuales. En 1876 se le asignaron 35 pesos fuertes, equivalentes a 700 reales mensuales, la misma cantidad que seguía cobrando en 1881. *Vid. Conserjería. Resumen de los salarios*. <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceuadm/1873/202708/10234-014@societatliceu.pdf> (Consulta de: 28-IV-2020).

Para la transcripción, hemos normalizado el castellano, desplegando las abreviaturas e indicando entre claudátor las aclaraciones.

éxito en el último carnaval en los teatros de primera categoría”, y un segundo reparto digno, además de una compañía de baile “español o francés”²⁴. La orquesta no podía bajar de los cincuenta profesores, incluida el arpa, que se aumentaba con “banda militar” en caso necesario. También contaba con un director de escena “exclusivo”. Cada año cómico se obligaba a ofrecer dos óperas nuevas, por lo menos, con una temporada integrada por abono de un mínimo de cinco títulos. Cada año se realizarían nuevas decoraciones para dos óperas. El teatro no podía permanecer inactivo por más de ocho días, salvo caso de epidemias, guerras o duelo oficial. El “brillo y la inteligencia artística” serían objeto de control riguroso. Cualquier artista podía ser “protestado” y cesado, a criterio del público o de la *Societat*. Estos tres últimos puntos estarían contrastados a partir del *Dietario*.

El lugar del conserje en la estructura de la institución estaba en posición puntera. Era el empleado de más rango. Dependía del director de la Junta de Gobierno, y era nombrado por la Junta de Gobierno de la *Societat*²⁵. No tenía ninguna vinculación con el empresario y con la vertiente artística –solistas, coro y orquesta–, aunque debía tratar a diario con ellos. Ejercía como testigo en la firma de sus contratos. En 1876 se reformó la sala de conciertos y otras dependencias. Con el cambio político se aceleró el período de prosperidad económica en Barcelona. El contexto impulsó varias modificaciones en la organización del Liceo: se regularon los puestos de trabajo, aumentando la actividad y las atribuciones del conserje.

En 1877, el personal estable del teatro estaba compuesto por: el conserje, el jefe del gas y aguas, seis criados para la limpieza –todos con vivienda en el propio edificio–; seguían un recadero y escribiente, dos serenos, un portero, una mujer de limpieza, un ayudante de limpieza, un vigilante nocturno del exterior y personal de limpieza ocasional²⁶. El conserje debía velar por el resto de empleados con “exactitud y cuidado”. Su trabajo se iniciaba a las 7 horas de la mañana. Entre las 12 y las 13:30 era la hora de la comida, y entre las 18 y 18:30 la hora de la merienda y cena. Sus atribuciones, reguladas en 1877, recogían lo que venía siendo habitual aumentando otros aspectos:

- a) Controlar todos los efectos que no estuvieran en uso escénico.
- b) Disponer de doble llave de todos los departamentos.
- c) Abrir y cerrar diariamente las puertas del teatro.
- d) Ordenar sobre todos los dependientes, organizar diariamente su trabajo conforme las órdenes del Presidente de la *Societat*.
- e) Capacidad de suspender de trabajo a quien faltara al respeto, previo aviso e informe de un vocal de la Junta de la *Societat*. Podía ser recusado por el trabajador afectado.
- f) Recibir aviso de los deterioros y disponer su reparación. Avisar al pintor para la reparación de desperfectos, por lo menos una vez al mes.

²⁴ *Escritura de arriendo del G. T. del Liceo otorgada a favor de Amadeo Vergés*. Barcelona, 19 de septiembre de 1863. <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceudirent/1863/169647/45028-022@societatliceu.pdf> (Consultado: 28-IV-2020).

²⁵ “Artículo 23”, *Reglamento para el régimen y gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (1854)*, Barcelona, establecimiento tipográfico de Narciso Ramírez, 1867. En las posteriores reformas de los estatutos de la *Societat* pasó a depender del Presidente de la Junta de Gobierno.

²⁶ *Reglamento para el servicio interior del G. T. del Liceo*, 1877. <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceuadm/1877/160488/10563-001@societatliceu.pdf>. Con anterioridad, el conserje era responsable del Copiador de oficios y comunicaciones de la Junta de Gobierno y administraba gastos corrientes.

- g) La Junta de Gobierno le podía solicitar “coadyuvar al trabajo de Administración y Secretaría”.
- h) Cobrar y repartir el sueldo de los empleados. Podía elegir a un mozo escribiente y recadero para su ayuda.
- i) En caso de incendio debía ponerse al lado del jefe del gas para establecer conjuntamente los planes de acción. Era responsable de la seguridad en caso de incendio y robos²⁷.

2. El Dietario del Conserje: *del tomo al día a día*

El *Dietario* permite aproximarnos a la historia del individuo tejiendo conexiones interdisciplinares. Pío del Castillo mantenía relación constante con ciento veintisiete personas activas en treinta y seis oficios²⁸. La metodología y presentación de las noticias en el *Dietario* varió con los años, manteniendo unos criterios estables. Recogía la programación artística diaria, detallando sólo los títulos y tipología de la función –drama, ópera, danza y “academia” o concierto–, rara vez incluía el nombre de los solistas. Las noticias más extensas incumbían específicamente a su labor diaria, detallada antes. Desde 1880 se hace palpable un cierto deterioro achacable a su edad, aunque sin disminuir el interés que dedicaba a los temas capitales. Pío del Castillo registraba desde los días en los que no sucedía “nada de particular”, o “sin novedad”, hasta aquellos en los que su narración ocupaba varias páginas. Nunca faltaban las citas de los ensayos, aunque no derivaran en hechos reseñables.

Hemos realizado un vaciado sistemático de las temáticas anotadas (véase Tabla 1). No nos interesa hilvanar una sucesión de hechos aislados, sino la reiteración de unos datos determinados. A través de ellos, se focaliza la vivencia de “esa realidad” no sólo por parte del conserje, sino del resto de personas relacionadas con el Liceu. Esos acontecimientos marcaban el devenir sobre el que fluía el interés del público, de los músicos y demás trabajadores, así como de los miembros de la *Societat*.

Programación artística diaria, y extraordinaria (ópera, teatro, danza, bailes y conciertos)	El “salón del Bolsín”
Desperfectos en el nuevo edificio	Robos, hurtos y otras intentonas
Obras y reparaciones del edificio	Conatos de incendio
Copias de partituras y adquisiciones para el archivo de música	Pagos de salarios
Compra de nuevos instrumentos	Accidentes de trabajadores y público
Noticias relacionadas con los músicos de la orquesta y cantantes	Bailes de Carnaval
Cuestiones de orden público en las funciones	Introducción de la electricidad
Ensayos de la orquesta y ensayos de las óperas, tanto públicos como privados	Cuestiones legales diversas
Compra de suministros y materiales diversos para el teatro	Actividades de la <i>Societat</i> del G. T. del Liceu
Acontecimientos históricos singulares	Diseño y gestión de las decoraciones escénicas
Relaciones con el empresario del teatro	Huelgas y problemas laborales

Tabla 1. Tipología de noticias recogidas en el *Dietario*.

²⁷ En 1866, el Capitán General otorgó permiso, al conserje y mozos de guardia para utilizar armas de fuego. <https://ddd.uab.cat/pub/societatliceu/societatliceuadm/1866/160498/20035-003@societatliceu.pdf> (Consultado: 28-IV-2020).

²⁸ *Vid.* el listado de personas y oficios en el Anexo 2.

En el estudio cuantitativo no incluimos las noticias referentes a óperas, conciertos, bailes y representaciones teatrales. La programación era atribución del empresario y no incumbía al conserje. Por esta razón Pío del Castillo y sus sucesores eran escuetos, aunque fieles, al referir los datos artísticos. Aunque debía garantizar que se pudiera llevar a término la actividad artística con éxito, no tenía competencias sobre la escena: no podía controlar ni disponer de los elementos en uso en el escenario, ni en el foso orquestal, no tenía ninguna autoridad sobre los cantantes. Si quisiéramos contravenir este condicionante laboral, deslumbrados por el celo del dato artístico, distorsionaríamos el análisis cuantitativo. El número de citas de naturaleza artística supera con creces la suma del resto. He ahí el peligro, puesto que el conserje no recopilaba suficientes indicios artísticos que ayuden a construir el marco vivencial. Salta la evidencia al valorar el peso cuantitativo de las diversas noticias. Entre enero y mayo de 1876 se contabilizan ciento cincuenta y cuatro citas artísticas, consistentes sólo en títulos sin desmenuzar programas, ni intérpretes, ni críticas: treinta y cinco de ellas en enero, veintiuna en febrero, treinta y cinco en marzo, veintinueve en abril y treinta y cuatro en mayo. El resto de noticias en ese período se limitan a veinticuatro, solo. La más extensa corresponde al 26 de febrero: la muerte súbita de un asistente al baile de máscaras. También resaltan el homenaje al general Martínez Campos, la ampliación del archivo de música o las obras de iluminación de la sala. Comparativamente les dedica más atención y espacio.

En el lapso de tiempo de veintidós años los temas predominantes fluctuaron. Entre 1862 y 1865 sobreabundan los desperfectos y reparaciones consecuencia de la reconstrucción apresurada. Hemos realizado siete vaciados sistemáticos en momentos relevantes: los años siguientes a la reconstrucción, en 1868 –año de la Gloriosa–, 1873 y la proclamación de la I República, y dos años pertenecientes a la Restauración alfoncina, 1876 y 1881. Los resultados se sistematizan en la Tabla 2:

	1862	1863	1864	1868	1873	1876	1881
Desperfectos	44	27	11	8	4	12	15
Obras y reparaciones	31	82	45	29	31	20	51
Copia de música	1	1				2	
Nuevos instrumentos	2	7	2	1			
Músicos	8	4	3	1	2	1	14
Orden y vigilancia	5	7	1	6	5	5	4
Compra de material	1				1		
Ensayos	7	4			2	4	5
Público	2	3	1	1	2	2	1
Robos y hurtos	2		1	1			
Conatos de incendio	7	5	3	1	1	2	2
Pagos	2	7	7		1		1
Accidentes	6		1	1			2
Electricidad	1						3
Decoraciones		1	6				
Actos de la Sociedad Liceo		9	1	1			4
Bailes Carnaval		10	1	8	5	5	5
Exámenes Conservatorio			3	1			
Huelgas					2		1
Hechos históricos			2	7	10	3	
Funciones extraordinarias		1	1	3		2	10
Salón del bolsín							1
Empresario, relación			1				4
Protocolos de incendios		2					
Pleitos y Juicios			1				

Tabla 2. Número y tipología de las noticias agrupadas por años.

Las cifras delatan la causa principal de preocupación en los primeros años: las reparaciones continuas junto con los conatos de incendios. Posteriormente otros temas centrarían su atención. Las temáticas preponderantes nos desvelan los resortes esenciales en el funcionamiento del Liceu: obras y mantenimiento del edificio (410 noticias) –con una tendencia descendente–; actividades musicales y ensayos (75), al margen del detalle de la programación; cuestiones acerca del orden público y vigilancia (45); los bailes de Carnaval (34); acontecimientos políticos relevantes (22); y los conatos de incendio (21).

3. Reparaciones, deterioros, reformas y otros quebraderos

Fueron obsesionantes durante los primeros años, dando la sensación que estaban constantemente inmersos en obras. Sin embargo, pasaron casi desapercibidos en las fuentes hemerográficas contemporáneas porque se realizaban con el teatro cerrado o al finalizar la temporada. A finales de abril de 1862 se anotaba:

Domingo 27. Sin novedad durante el día. El gran almacén debajo de la platea está obstruido con gran cantidad de leña, hierro, y otros efectos de deshecho de las obras. De los cinco relojes, tres hay descompuestos. La concurrencia de trabajadores que arreglan los sillones de patio y anfiteatro y los asientos de los palcos impide tener cerradas las puertas y evitar que los curiosos penetren por el teatro: con este motivo, la limpieza no es tan exacta como debiera, y la vigilancia que deben desplegar los guardianes les impide acabar de barrer más pronto. Sigue la enfermedad del Sr. Tena. (6ª, Función de hoy *Hernani*) Entró de turno D. Juan Juliá²⁹.

Pío del Castillo no era un mero relator. Tomaba la iniciativa para advertir de los defectos en la construcción para evitar que una meteorología adversa provocara graves desperfectos:

obliga a los infrascritos a llamar la atención del Señor Director, para que, si lo cree conveniente y ve que no son infundados sus temores, adopte la precaución que pueda tomarse para evitar un siniestro en su tanto mayor que el de un incendio, porque para apagar el fuego hay abundancia de agua y suficientes aparatos, pero para contener un derrame de los depósitos, no hay en la actualidad ningún medio de que echar mano. El único que se puede emplear a nuestro corto entender, (y la época más oportuna para emprenderlo es la actual suspensión de funciones), consiste en poner a cada depósito de los que circundan el edificio una válvula³⁰.

Y en efecto llegaron tormentas que pusieron a la ciudad y al teatro con el agua a punto de anegarse, provocando inundaciones desastrosas en el nuevo teatro:

A las once de la noche empezó un fuerte aguacero y viento que produjo diferentes goteras en el techo de hierro del telar y taller de pinturas [...] El cuarto del palco bajo nº 1 propiedad del Sr. Olsinellas, se llenó del agua que entraba por la ventana que da a la androna o cielo abierto: el agua corrió por el corredor bajo y penetró por el pasillo hasta la Orquesta. [...] En la habitación del Conserje hubo parajes en que el agua caía como en la calle. [...]

Hasta la una se estuvo trabajando para reparar los efectos del aguacero³¹.

²⁹ *DdC*, domingo 27 de abril de 1862. Se indicarán entre claudátor las correcciones en la transcripción.

³⁰ *DdC*, domingo 13 de julio de 1862.

³¹ *DdC*, jueves 28 de agosto de 1862.

Las prisas por reconstruir el teatro afectaron negativamente incluso al escenario poniendo en riesgo a los artistas, sobre todo al cuerpo de baile:

La construcción defectuosa del tablado y los vicios que ha ido adquiriendo la madera producen una desnivelación notable en los tableros y trampillones, causando gran molestia a los bailarines las hendiduras y separaciones de las maderas. Repetidas veces se le ha advertido al maquinista Sr. Luccini que corrija en lo posible estos defectos, pero nada se ha conseguido. Observado por el Sr. Presidente, dio orden [...] que se encargase de este trabajo el carpintero de la casa Sr. Suñé. Hoy por la mañana vino Suñé y estuvo examinando el tablado [...] y halló que su remedio ha de ser muy radical, y por consecuencia debía remitirse a la temporada de verano el ponerlo por obra³².

4. Conatos de incendios

Pío del Castillo no olvidaba consignar el aniversario del incendio de 1862. La abundancia de maderas, las decoraciones sobre papel, el sistema de iluminación de gas, los focos Drumont, las velas o los quinqués con gas de lutita –denominados con el término francés *gaz schiste*– se inflamaban fácilmente. Tanto el público como los trabajadores fumaban sin tregua durante las funciones. A las pocas semanas de reinaugurarse el teatro se produjo el primer revuelo:

Por la noche, antes de empezar el ensayo se le cayó al apuntador el quinqué que tenía para alumbrarse, que contenía gas *schiste*, y se inflamó el líquido vertido produciendo una gran llama lo cual al punto causó algún susto a la gente que había en las tablas, pero al momento se apagó, a medida que se fue consumiendo el gas que ardía³³.

La prevención de incendios era responsabilidad del conserje. Empleó algunas medidas drásticas, con bomberos dispuestos en el escenario y en la sala, bastante aparatosas en la época. Los miembros de la *Societat* estaban igual de atentos, reprendiendo al conserje:

Ensayo general de *Faust*

A la conclusión del ensayo, uno de los Sres. que había en los sillones del patio encendió un fosforo, notó el Sr. Presidente y le previno el Conserje que evitase este abuso en lo sucesivo. En efecto, el fósforo se encendió, pero fue apagado tan pronto como lo advirtió el guardián González, y le mandó al caballero que lo apagase. Esto no lo advirtió el Sr. Presidente y por esto creyó que no había habido la necesaria vigilancia; sin embargo, todo el ensayo permanecieron dos guardianes fijos en la platea, otros dos y el bombero en el escenario, y no se cometió más abuso que el mencionado.

Sábado 9 (3er aniversario del incendio del teatro)³⁴

Era habitual fumar no sólo en la sala, sino también en el escenario, una costumbre muy extendida frente a la que se era totalmente permisivo. Pío del Castillo quiso introducir reformas más severas. Un incendio que en abril de 1863 destruyó el teatro Circo barcelonés, motivó un largo memorándum para ser aplicado en el Liceu, como evitar que se tirasen colillas encendidas, no calentar con un fogón la cola en el escenario, junto con otras iniciativas que delatan el desorden y la dejadez que reinaba entre trabajadores y público:

³² *DdC*, miércoles 4 de mayo de 1864.

³³ *DdC*, viernes 9 de mayo de 1862.

³⁴ *DdC*, viernes 8 de marzo de 1864.

se rogaría a algunos de los principales empleados en la administración de la empresa actual tuvieran la condescendencia de no atravesar por las tablas con el cigarro encendido, y que no tomasen a agravio que alguno de los vigilantes les advierta su involuntario descuido.

Durante las representaciones, se observa en el palco escénico gran multitud de gente extraña, criados, y personas que ninguna ocupación tienen en aquel paraje. Más severidad en los porteros del vestuario, y se corregirá un abuso poco favorable al Teatro, se evitará el inconveniente con que luchan los operarios al colocar las escenas hallando el paso obstruido por la gente y, hasta cierto punto, se hará un servicio a la seguridad del Teatro³⁵.

Los escapes de gas en el alumbrado de la sala menudeaban en las crónicas. Entonces aún se mantenía iluminada con intensidad durante las funciones. Es fácil de imaginar el alboroto producido durante una función de *La Africana*, al prender fuego en el cuarto piso. Hasta el año 1888 no se dispuso de plan de evacuación en caso de incendio. Fue impulsado por Manuel Girona, entonces presidente de la *Societat*, anticipándose a las directrices oficiales:

Durante el 2º acto de la ópera *L'Africana*, en el extremo de los asientos de la derecha del cuarto piso, y por debajo de los mismos asientos, los espectadores advirtieron el olor producido por un escape de gas, causado sin duda por haber agujereado la cañería interior, que es de plomo, alguna mordedura de rata, como otras veces ha sucedido.

Alguno de los espectadores queriendo saber de dónde venía el olor, introdujo un fósforo encendido por la abertura que había en las tablas que cierran el hueco de los asientos. Inflamóse el gas, produciendo una llama mayor que la de una luz cualquiera, y empezó la confusión y el desorden. Los mismos que allí estaban sentados, con el auxilio de algunos cubos de agua que les fueron facilitados, sofocaron la llama que salía del escape, habiendo antes arrancado las tablas que tapaban la abertura [...] dejé apagadas las luces del 4º y 5º piso³⁶.

5. Actividad artístico musical

La tipología dominante de noticias en los días de funciones operísticas era la normalidad, salvo las alteraciones del programa, debut de solistas de *primo cartello* o las protestas del público a un cantante: "Martes 27. Sin novedad – 27 Función, *Rigoletto* – En el 2º entreacto cantó la Sra. Fioretti el Vals de las *Vísperas sicilianas*"³⁷. ¿Por qué sólo recogía las malas actuaciones? ¿No había éxitos?: "Debut con resultado escandaloso del tenor Arrighi con la ópera *Il Trovatore*"³⁸. Recordemos la obligación de sustituir al cantante a causa de las protestas del público, razón por la cual el conserje lo anotaba puntualmente.

La sustitución de una ópera por otra era un recurso habitual: "Viernes 30 –Función Opera *Dinorah*.– En el momento de empezar la ópera se advirtió que no había venido el Tenor Bayrons. Se le buscó y no pareció, por lo que tuvo que cambiarse la ópera anunciada, y en su lugar se hizo *Lucia*"³⁹. Casi no existen indicios en la prensa de esta práctica, no había tiempo de publicarlo en una época en que no existía la figura del *cover*. Sorprendentemente, no se levantaban por ello dema-

³⁵ *DdC*, miércoles 29 de abril de 1863.

³⁶ *DdC*, jueves 16 de noviembre de 1876.

³⁷ *DdC*, martes 27 de mayo de 1862. Se trataba de Elena Fioretti, soprano.

³⁸ *DdC*, miércoles 7 de abril de 1880.

³⁹ *DdC*, viernes 30 de enero de 1880.

siadas protestas. En veintidós años, sólo se registró un desorden debido a que, por dejadez del empresario, se convirtieron en norma los “cambiazos” de títulos.

Las suspensiones de funciones por protestas de los músicos llegaban a final de temporada, por impagos de los empresarios: “hubo intermedios prolongados y supresión de la mitad del 4º acto, por disensiones con los artistas y la Empresa por falta de pagos”⁴⁰. En 1879, el Gobernador Civil dispuso que se anularan las funciones hasta que no quedaran satisfechas las demandas de orquesta y coros⁴¹. En mayo de 1872 “los profesores de la Orquesta, a la hora de empezar la función se negaron a tocar si no se les pagaba lo que la Empresa les debía. En vista de la perentoriedad de la hora y del público que se impacientaba con la tardanza, mediaron varias personas”⁴².

En la segunda mitad de siglo estaba aún vigente la costumbre de bromas e inocentadas durante las representaciones en el día 28 de diciembre. Sin especificarlo, el conserje lo recogía: “Lunes 28. [...] 7ª función. Diferentes piezas de canto y bailes –(inocentada)”⁴³. Al final del curso escolar tenía lugar un concierto de los alumnos del conservatorio del Liceo. Con el tiempo se convirtió en una entidad desligada, pero manteniendo vínculos con la orquesta y los primeros atriles, como profesores: “Tuvieron efecto los exámenes de los alumnos de las cátedras, empezaron a la 1 y se concluyó a las 3^{1/2} de la tarde – Numerosa concurrencia – Aplausos generales”⁴⁴.

Los Bailes de Máscaras del carnaval alcanzaron un impacto social sobresaliente, se convirtieron en una referencia artística y social no sólo en Barcelona, sino en Cataluña. Los organizaba la *Societat* a través de una comisión específica. El conserje se responsabilizaba de la parte económica y de la logística de su organización. Casi siempre generaban beneficios, además de algunos altercados y accidentes.

Los ensayos de óperas siempre aparecen recogidos. Uno de ellos era público, con entrada de los miembros de la *Societat*. En una fecha tan temprana como 1862 se utilizó iluminación eléctrica en el escenario: “Viernes 30. Sin novedad – A las 12 hubo ensayo general de la ópera *Favorita*, en el que tuvo entrada el público. – Por la noche se probó la decoración nueva del final de dicha ópera con el efecto de la luz eléctrica. Era la una cuando se concluyó”⁴⁵.

La orquesta se menciona asiduamente. La plantilla no dependía de los empresarios, sino de la *Societat*. Al reanudarse las funciones en abril de 1862, probablemente se contratarían nuevos músicos, a juzgar por las dudas iniciales que solventó acerca de la banda: “El jefe de la Banda me preguntó a quién correspondía pagar el trabajo de los músicos de la sinfonía, que se tocó en la inauguración, si a la Junta de Gobierno, o a la Empresa”⁴⁶. Después de que en 1866 Vianessi hubiera dirigido la orquesta, el conserje se encargó de un pedido de nuevos instrumentos en París. Anotó su llegada en el mes de junio: “Hoy se probaron los instrumentos de Mr. Sax”⁴⁷.

⁴⁰ *DdC*, sábado 4 de junio de 1881.

⁴¹ *DdC*, martes y miércoles, 3 y 4 de junio de 1879.

⁴² *DdC*, miércoles 1 de mayo de 1872. El empresario Baraldi presentó su renuncia aquella misma tarde, acabada la función.

⁴³ *DdC*, lunes, 28 de diciembre de 1863.

⁴⁴ *DdC*, domingo 10 de julio de 1864.

⁴⁵ *DdC*, viernes 30 de mayo de 1862. Hasta 1875 no se experimentó con la iluminación pública en Barcelona, en la Rambla de Canaletes. Vid. F. Xavier Hernández: *Passat i present de Barcelona (III): Materials per l'estudi del medi urbà*, Barcelona, UB, 1991, p. 237.

⁴⁶ *DdC*, martes 22 de abril de 1862.

⁴⁷ *DdC*, miércoles 27 de mayo de 1868.

En las funciones extraordinarias se indicaba quién las sufragaba. No se anotaba, sin embargo, el repertorio, aunque a veces se recogían datos ausentes en las fuentes hemerográficas. Es el caso del concierto en homenaje a los poetas que asistieron a los Juegos Florales de Barcelona en mayo de 1868. Se invitó a Frédéric Mistral, Louis Roumieux, William C. Bonaparte-Wyse, José Zorrilla, Ventura Ruiz Aguilera, Gaspar Núñez de Arce, Paul Meyer, Teodoro Llorente y Marià Aguiló⁴⁸. También se celebró una velada poética en el Ateneo Barcelonés y una excursión al monasterio de Montserrat. En el Liceu: “Se dio una función de piezas catalanas y Coros de Clavé en obsequio de los poetas provenzales, por cuenta de los poetas catalanes”⁴⁹.

6. Altercados del público y otros desórdenes

La retórica comedida de Pío del Castillo no ocultaba el alto grado de violencia de las protestas del público. Varias revoluciones se iniciaron aprovechando algaradas en los espectáculos públicos, como ocurrió con la bullanga y quema de conventos del 25 de julio de 1835, a causa de un mal encierro en el Torín de la Barceloneta. La tensión social del siglo XIX encontraba en el teatro su caja de resonancia. No es fácil deslindar un ámbito del otro.

El inicio de la temporada 1863-64 del Liceu fue accidentado. Se suspendió la función inaugural el 1 de octubre por falta de decoraciones. La primera semana se sustituyó una *Norma* por *Jone*. A los quince días se volvió a suspender otra ópera, sustituyéndola por el ensayo de *Poliuto*. Ese día el público enojado rompió cristales de la sala. Pío del Castillo equiparó su actitud con la del levantamiento bélico de 1827, promovido por grupos ultraconservadores y conocido como “guerra dels Malcontents”. En el ensayo de *Poliuto* la mezzosoprano Colson se retiró llorando, se interrumpió la función y al reanudarse “ni los cantantes se encontraban en el centro ejecutándola, ni el público en general oyéndola”⁵⁰. La prensa, al día siguiente, publicó varios anónimos criticándose mutuamente por haber aventado los ánimos del público. Para el conserje, la cuestión se limitaba a otras prevenciones:

Martes 20– [...] 13ª Función *Saffo* – Puse en conocimiento del Sr. Director que el domingo durante el alboroto de los malcontentos del público hubo algunos que dijeron “vamos a estropear todo lo de la casa y hacer lo que se hizo en la plaza de toros si no nos [de]vuelve el dinero el Empresario”⁵¹.

Los altercados eran achacados a veces a errores de la prensa al publicar los datos de las funciones. En 1870 varios periódicos anunciaron la representación de *Don Carlo* como ópera en 5 actos. El público de los pisos cuarto y quinto reclamó el acto que faltaba, “tuvo que intervenir la Au-

⁴⁸ Josep M. Domingo: *Joc literari i estratègies de representació. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, IEC, 2012, p. 296.

⁴⁹ *DdC*, martes 5 de mayo de 1868. Vid. *Memòria dels Jocs Florals de 1868*, pp. 17-20. El programa del acto contenía la sinfonía *La Euterpense* de Nicolau Manent, tres piezas teatrales –*Un pollastre aixelat*, *Otra torre de Babeln*, *Tal hi va que no s’ho creu*– y obras corales de Clavé: *Les flors de maig*, *Los xiquets de Valls* y el rigodón bélico *Los nets dels Almogàvers* (*El Principado*, 5-V-1868, p. 2). El domingo, 5 de mayo 1878 la entrega de los premios de los Juegos Florales se realizó en el Liceu, una de las pocas veces que no tuvo lugar en el Saló de Cent del Ayuntamiento.

⁵⁰ “Gran Teatro del Liceu. Revista Musical”, *La Gaceta Musical Barcelonesa*, 25-X-1865, p. 2.

⁵¹ *DdC*, martes 20 de octubre de 1863.

toridad, esto es, los Agentes de Seguridad Pública hasta que se marcharon los alborotadores"⁵². La reacción popular parece injustificada, puesto que era la cuarta función de *Don Carlo*, que se había estrenado el jueves 27 de enero. Cuando se repuso el 6 de febrero, la sala estaba repleta, hubo aplausos y un acto de homenaje al joven director Eusebi Dalmau. La compañía le regaló una corona de oro y plata⁵³.

El conserje no tomaba nunca partido, incluso tan siquiera ante los abusos de algunos empresarios que realmente provocaban al público. Su imparcialidad se sustentaba en la defensa de la integridad del edificio. Ante los desórdenes incontrolados, el empresario recurría como último recurso a la compensación económica para apaciguar los ánimos, anunciada de viva voz en las tablas. El *Dietario* lo recogía puntualmente en repetidas temporadas. En noviembre de 1881 se sustituyó la representación de *Aida* por piezas dramáticas. Anotó el conserje: "el público manifestó ruidosamente su disgusto, interrumpiendo las representaciones de las piezas. –Confusión. – Al cabo, la Empresa hizo anunciar que esta función no iría comprendida en las de abono y se calmó el ruido, concluyendo la función sin otra novedad"⁵⁴.

Los bailes de carnaval habían acabado alguna vez en batalla campal. En 1880 coincidieron varias circunstancias para enturbiarlo, desde un conflicto entre el Café del Liceo –al que le impedían servir comida– y el restaurante, pasando por cerrar el acceso a algunas dependencias. Pocas veces el conserje había anotado una situación tan disparatada:

Al terminar la última [danza] Americana, varios concurrentes pidieron se repitiera, el Director de Orquesta no lo hizo y continuó [con] la [danza] Galop final, el público aumentó el griterío y llegaron algunos a amenazar a los músicos, levantando las sillas para arrojarlas a la orquesta. Los músicos acabaron de tocar la [danza] Galop y se retiraron. – El escándalo prosiguió poco tiempo después. – Ningún agente de la autoridad acudió a sosegar el alboroto. – De orden de la Junta estuvo vigilada la Puerta del Restaurant⁵⁵.

La prensa relató la situación de manera algo distinta, atenuando la algarabía. Lo atribuían al gran aplauso que recibió la americana y a la actitud negativa del director que se negó rotundamente a repetirla. La crónica apuntaba que la orquesta y el director habían desatendido al público, en una versión que, con eufemismos, acusaba a los músicos, contrariando la versión del conserje:

permanecía fría e imasible [...] el público dio severas muestras de desagrado. Algunos concurrentes se acercaron al director y le dirigieron reconvenciones por su desatención [...] Nada apeó al director de orquesta de su asno. El público estaba amenazador, pero al fin tomó el partido de no bailar la *galop* y no la bailó ni una sola pareja, devolviendo así desaire por desaire⁵⁶.

⁵² *DdC*, miércoles 2 de febrero de 1870. *La Crónica de Cataluña* del 1-II-1870, p. 4, había anunciado "por la noche cuarta representación de la ópera de gran espectáculo en cinco actos".

⁵³ "Gacetilla", *La Crónica de Cataluña*, 7-II-1870, p. 3.

⁵⁴ *DdC*, sábado 5 de noviembre de 1881.

⁵⁵ *DdC*, sábado 24 de enero de 1880.

⁵⁶ "Crónica local", *El Diluvio*, 27-I-1880, p. 739.

7. *Devenir y vaivenes políticos*

Era noviembre de 1862: “en el salón de descanso continúan las elecciones del Ayuntamiento. – No hubo función –Ensayos a puerta cerrada”⁵⁷. No sería la primera –ni la última– ocasión en que el Liceu compartía usos cívicos. En tiempos de la Restauración, en 1877, esa “sala de los espejos” aún se utilizaba para celebrar las elecciones de los Diputados provinciales. En el salón, se emplazaban actos oficiales, como la función y homenaje al general Espartero⁵⁸, una comida en honor del general Martínez Campos⁵⁹, o las veladas literarias en honor al cónsul de Francia⁶⁰, o al Papa⁶¹. Siendo el Gran Teatro del Liceu el espacio referencial de representación social, participó con intensidad de las turbulencias de su época.

La actividad económica estaba presente, compartiendo espacio con la ópera. Durante las funciones, se constituía el denominado “Bolsín” en el vestíbulo. Las compraventas de valores en Barcelona se reunían en el Casino Mercantil, desde 1860, cuando la Lonja no operaba. En las tardes con espectáculo, se trasladaban al vestíbulo del Liceu⁶². Los miembros del Casino Mercantil poseían su propio palco, utilizando el salón de descanso y el Café del teatro para cerrar las transacciones mercantiles⁶³.

El triunfo de la Gloriosa en 1868 impactó en el “Liceo de Isabel II”. Se produjo de forma contenida, exenta de grandes destrozos. En los actos revolucionarios que tuvieron lugar en el Liceu estaban implicados miembros de la *Societat* y personas asiduas al teatro:

A las diez de la noche de ayer (29) llamaron a la puerta de mi habitación por la escalerilla que comunica con el Círculo por la calle de San Pablo; abrí y, acompañados de un criado del mismo Círculo, se presentaron once o doce caballeros que con modales y palabras muy corteses me dijeron que venían en nombre del pueblo por el cuadro del retrato de la Reina, y por el busto de mármol de la escalera principal, añadiendo que venían para evitar que la multitud entrase en desorden y se llevasen por fuerza y con daño de la casa lo que ellos venían a buscar con todo orden y comedimiento. Como entre estas personas había un caballero bien conocido, y que es uno de los principales socios del Círculo, y me invitó a que no opusiese resistencia, les entregué el cuadro de la Reina que existía en esta Sala de Juntas y luego fueron a la escalera de mármol para arrancar el busto. Como no les fue posible sacarlo, ni aun moverlo a pesar de todos sus esfuerzos, se contentaron con romper a martillazos la corona y parte de la cara, diciendo que por entonces tenían bastante, y que mañana (hoy) volverían con lo necesario para derribarlo del todo. Se llevaron los pedazos que saltaron de la cabeza, y el cuadro, saliendo, para no dar lugar a mayor ruido, por la puerta de la Administración de la calle de San Pablo.– [...] no ha ocurrido más novedad⁶⁴.

⁵⁷ *DdC*, domingo 2 de noviembre de 1862.

⁵⁸ *DdC*, sábado 27 de febrero de 1864. Espartero entonces estaba retirado en Logroño; cada año se hacía una función a beneficio de los pobres, en nombre de Espartero.

⁵⁹ *DdC*, martes 25 de abril de 1876. El impulsor del golpe de estado de 1874 dirigió la guerra contra los levantamientos carlistas en Cataluña y en Navarra, acabando la guerra en febrero de 1876. Fue Capitán General de Cataluña entre 1874 y 1876.

⁶⁰ *DdC*, lunes 1 de diciembre de 1879. Era un acto de agradecimiento por haber socorrido el gobierno francés a diversas provincias de España que había padecido inundaciones.

⁶¹ *DdC*, martes 30 de mayo de 1871. Se celebraban los 25 años del pontificado de Pío IX.

⁶² Cayetano Cornet y Mas: *Guía de Barcelona*, Barcelona, Librería de Eudaldo Puig, 1876, p. 221. Más que una Bolsa, se trataba de un Salón de Revendedores. Vid. Antoni Jutglar: *Historia crítica de la burguesía catalana*, Barcelona, Anthropos, 1984, p. 187. El “Bolsín catalán” comenzó su actividad alrededor de 1845.

⁶³ Los miembros del Casino Mercantil se enfrentaban al conserje con facilidad, queriendo imponer sus deseos aun yendo contra de la normativa del teatro. No pasaba año sin alguna que otra reyerta. Los bolsistas estaban inmersos día y noche en sus negocios.

⁶⁴ *DdC*, miércoles, 30 de septiembre de 1868.

Al día siguiente dos albañiles junto con trabajadores de la casa extrajeron el busto, arrancaron las letras del rótulo del teatro e izaron la bandera: “recortando el escudo de armas como han hecho otros establecimientos. El señor Rovira hizo venir una banda de música e improvisó un pendón, con lo que el pueblo se fue contento”⁶⁵. Durante las siguientes jornadas, el vestíbulo se adaptó para alistar a los jóvenes a las milicias. Se celebraron reuniones populares dentro del salón. El conserje adaptó el vocabulario del *Dietario* al nuevo *statu quo*:

En la reunión democrática que tuvo lugar ayer noche en el salón descanso, a causa del gran número de concurrentes y de los debates acalorados, padeció algún tanto el decorado de yeso de las columnas. Reinó el desorden, y tuve que prestar auxilio a uno de los oradores contra quien se alzó la desaprobación de la mayoría. A dicho caballero, cuyo nombre no recuerdo, le sustraje de las manos de un grupo que le amenazaba, le conduje a un corredor y de allí, por mi habitación, le di salida a la calle de San Pablo, pues en los pórticos del Teatro había gentes que le intimidaron, y no quiso salir por la Rambla⁶⁶.

El jueves 15 de octubre se reanudó la actividad con una ópera no exenta de alegorías: *Guillermo Tell*. Su programación no era casualidad. Se reconocían en la ópera de Rossini unos contenidos políticos evidentes. Poco tiempo después, el miércoles 12 de febrero de 1873, el *Dietario* anotaba la marginalia “Proclamación popular de la república”. Ese día se interpretó *Hernani*, pero con el añadido de la sinfonía de *Guillermo Tell*⁶⁷.

En septiembre de 1869 se inició un período bastante más movido. El sábado 25, las tropas de la guarnición entraron en el Liceo. Se dispusieron en el café y la galería de la fachada. En grupos de once soldados, custodiaban todas las puertas. Un total de trescientos soldados ocuparon el edificio hasta el mediodía del miércoles 29⁶⁸. Al día siguiente, llegó un retén de la Guardia Civil, que permaneció allí durante días, incluso el 16 de octubre, cuando se inauguró la temporada con *Las vísperas sicilianas*.

El 4 de abril de 1870 estalló en Sants y la Vila de Gracia la revuelta de Las Quintas, levantamiento popular contra el sorteo de los mozos para alistarlos forzosamente al ejército⁶⁹. En el Liceo se apostó una compañía del ejército durante todos los días de la bullanga: “La tropa continúa, y además se situaron algunos soldados en el terrado de la calle de Sant Pablo desde donde hacen fuego a los paisanos y éstos les dirigen disparos con pólvora sorda”⁷⁰. La tranquilidad volvió el 10 de abril, después de varios días con intercambio de tiroteos.

⁶⁵ *DdC*, José Fernando Rovira fue empresario durante los años 1868 a 1869. En 1870 cesó, alegando la disminución de los ingresos de taquilla. No se produjeron grandes altercados en Barcelona durante ese periodo, aunque una parte del público se abstenía de ir al teatro. El Liceo mantuvo su actividad casi sin interrupciones, a diferencia del “ex-Real” de Madrid que canceló su temporada en octubre de 1868.

⁶⁶ *DdC*, domingo 4 de octubre de 1868.

⁶⁷ La ópera de Verdi se escuchó en primera función de la temporada el 11 de enero de 1873. En cambio, la obertura de *Guillermo Tell* no aparece citada ningún otro día.

⁶⁸ *DdC*, miércoles 29 de septiembre de 1869. El levantamiento estuvo impulsado por grupos federalistas y republicanos, después que el general Pierrad hubiera iniciado en Tarragona la represión de miembros republicanos, que habían salido como bloque mayoritario en las elecciones de enero de 1869.

⁶⁹ El levantamiento se extendió por varias ciudades, siendo especialmente dura la represión en Gracia. Circulaba la canción de tradición oral, “El general Bum-Bum”, en alusión a Eugenio de Gaminde que bombardeó Gracia. La actividad en Barcelona se interrumpió, no se publicaron periódicos. *Vid. La Crónica de Cataluña*, 5-4-1870, p. 1; *Ibid.*, 9-4-1870. Dos días antes del levantamiento se presentó un proyecto para reformar la fachada del G. T. del Liceo, diseñado por los maestros de obras J. Grannell y R. Guastavino. El 17 de abril se reanudaron las funciones.

⁷⁰ *DdC*, martes 5 de abril de 1870.

Amadeo I asistió a una función en el Liceo en septiembre de 1871. El conserje le dedicó bastante espacio, detallando el repertorio del acto. La noticia era más extensa y precisa en comparación a las que solía dispensar a otros monarcas, ya fuera por el cambio de monarquía, o por otras causas que no podemos precisar:

En la noche de hoy, asistió a la función el Rey D. Amadeo 1º. El ornamento de su palco y los dos laterales corrió por cuenta del Ayuntamiento.– Función extraordinaria.– 2 piezas cantadas por la Pascal –Comedia en 1 acto *Como marido y como amante*– 2 coros – Una marcha– Sinfonía *Guillermo [Tell]* y de la *Dinorah*, con la cascada de agua y escena de la tempestad. – Gran concurrencia. – Se habilitó para refresco el cuarto del tocador en el salón de descanso⁷¹.

El 4 de enero de 1874, al día siguiente del golpe del general Pavía en Madrid, se había programado la ópera *Un ballo in maschera*. A las siete de la tarde, anotaba el Conserje: “vino un fuerte retén de tropas, tomaron posesión del salón de descanso y pusieron centinelas en los balcones de la Calle Sn. Pablo y galería del café y Círculo, por la parte de la Rambla. Permanecieron toda la noche con las puertas cerradas y los centinelas indicados.– No hubo más novedad”⁷². La tropa continuó ocupando el teatro hasta el día 8, mientras las funciones tenían lugar con relativa normalidad. El día 8 se suspendieron, “a causa de las barricadas en los barrios de poniente” de Barcelona. No hubo más alteraciones reseñables.

El período de la Restauración resultó mucho más apacible. Entre las escuetas anotaciones, resalta una visita de Alfonso XII en 1877, relatada con bastante normalidad⁷³, aunque destacando que hubo “orden”:

Asistió S. M. el Rey D. Alfonso 12– Se decoró el teatro con la iluminación de los bailes de máscaras, alfombras en el vestíbulo central, escalera principal, corredor de 1er piso, antosalones y Salón de descanso. – Numerosa y lucida concurrencia– Orden y mucho decoro. Se embosó el conducto del Sumidero del 2º piso y se proveyó instantáneamente el mejor medio de corregirlo. Ópera *Aida*⁷⁴.

En mayo de 1879, el príncipe heredero de Austria, Rodolfo de Habsburgo, deseoso de escuchar una zarzuela, pidió al empresario que cambiara la programación. El conserje anotaba que “en lugar de la ópera anunciada tuvo la representación de la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés* y terminó la función con baile nacional”⁷⁵. Sin embargo, en una nota al margen, añadida con toda seguridad después de acabar la función, apuntó: “Nota: el Príncipe no asistió a la función”. La prensa no recogió ese “plantón”.

⁷¹ *DdC*, jueves 14 de septiembre de 1871. El domingo 17, Amadeo I volvió a asistir, esta vez para presidir un concierto a beneficio de los Amigos de los pobres; acudiendo de nuevo a una tercera función de ópera, el lunes 18, a cargo de la compañía de Mayeroni.

⁷² *DdC*, domingo 4 de enero de 1874.

⁷³ El sábado 9 de enero de 1875, Alfonso XII había asistido por primera vez a una función en el Liceo. Ese día el nuevo rey había desembarcado en Barcelona, recién llegado de París, vía Marsella.

⁷⁴ *DdC*, sábado 3 de marzo de 1877.

⁷⁵ *DdC*, viernes 2 de mayo de 1879. El príncipe se quedó la noche del día 2 de mayo en Montserrat, regresando a Barcelona en tren, la mañana del día 3. Se alojó en el yate Miramar, anclado en el puerto de Barcelona. *La Crónica de Cataluña*, 3-5-1879, edición de la tarde.

8. *La compostura de la cerradura secreta*

El manuscrito que recoge y revela las vivencias de Pío del Castillo no abandona nunca su tono aséptico, comedido y servicial. No creemos que esa urbanidad, que parece guiada por un escrupuloso respeto a la moral, se debiera sólo a su personalidad. La comparación con la continuación del *Dietario* redactada por los conserjes que le sucedieron –Bartomé y Francisco Carcassona, padre e hijo– pone al descubierto cómo se mantuvo el mismo rigor y pudor, respetando el modelo que había fijado Pío del Castillo.

La actitud del conserje, con una postura acendrada, observaba de soslayo comportamientos incómodos. En noviembre de 1868 resolvió un episodio de tintes rosáceos sin apenas alterarse. Un palco del proscenio comunicaba por medio de una puerta falsa con el vestuario de las coristas. En los meses anteriores, se encadenaron unas cuantas situaciones anómalas: individuos que se quedaba “adormecidos” al acabar las funciones, descubiertos en las rondas de vigilancia; coristas y cantantes que “olvidaban” abiertas las luces de gas al abandonar apresuradamente los camerinos; y otros “desórdenes” de cierta tipología que no convenía precisar. Para evitar desmanes, el conserje decidió condenar algunas cerraduras, sellándolas con un escudo o una chapa:

Las cerraduras de la puerta excusada que de la escalera del vestuario comunica con la bañera del 2º piso, nº 6, las encontré forzadas, y mandé componerlas y asegurarlas para evitar desórdenes entre los Señores del palco proscenio y las Señoras que por el interior se comunican. El cerrajero puso un escudo secreto⁷⁶.

La solución desagradó a los abonados del palco: se había desconfiado de su honradez, suponiendo quizás que hubieran osado penetrar en el cambiador. La reparación de esa secreta sospecha fue exigida de inmediato:

Se quitó el escudo secreto de la puerta de comunicación del escenario y palcos [del] 2º piso por haberlo tomado a agravio los Sres. del palco el Taller. – Medió en esto D. Casimiro Girona⁷⁷.

9. *El apuntador sin uniforme*

Casi nunca Pío del Castillo mostró sus propias ideas, ocultas bajo un caparazón de lealtad y eficiencia hacia el Liceo y la *Societat*. Sus notas se dedicaron durante veintidós años a buscar lo más conveniente para el teatro sin moverse un ápice de sus atribuciones: desde plantear lo perjudicial que era “la permanencia de una cabra y un cabrito” en el terrado⁷⁸, a disponer los elementos necesarios para una visita regia. Sólo una vez, en un informe que envió a la Junta de Gobierno en abril de 1881, se desnudó prescindiendo de las formalidades en su discurso. Sólo así pudo denunciar “la farsa” de un empresario que fingió un robo para conseguir una indemnización de la sociedad. Que “el Liceo tiene enemigos es indudable”, advertía, y albergaba sospechas que le movían a proponer con urgencia una serie de medidas, para “evitar cualquier tentativa [...], sugeridas por la experiencia y continua observación”. Se despedía movido por su “entrañable amor a un estableci-

⁷⁶ *DdC*, martes 10 de noviembre de 1868.

⁷⁷ *DdC*, viernes 20 de noviembre de 1868

⁷⁸ *DdC*, domingo 20 de marzo de 1870.

miento [al] que desde 1840 he dedicado mis pobres servicios, y del que desde 1861 se me confió el honroso cargo que hoy ejerzo”⁷⁹.

ANEXO 1

Bibliografía sobre el G. T. del Liceu por orden cronológico

- Pío del Castillo: *El Cicerone del Gran Teatro el Liceu*, Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1871.
- Eduardo de Canals: *El templo del arte o sea Gran Teatro del Liceu: sus quiebras, consecuencias y porvenir del mismo*, Barcelona, Tip. Catalana de L. Obradors, 1880.
- Genaro García: *Liceu Barcelonés de S. M. la Reina D^a Isabel II*, Barcelona, Antonio López, 1897.
- Marc Jesús Bertrán: *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona: 1837-1930*, Barcelona, Institut Gràfic Olivé de Vilanova, 1931.
- Aureli Capmany: *El Café del Liceu: 1837-1939: el Teatro y sus bailes de máscaras*, Barcelona, Libr. Dalmau, 1943.
- Joan Mestres i Calvet: *El G. T. del Liceu visto por su empresario*, Barcelona, Vergara, 1945.
- José Artís: *El Gran Teatro del Liceu*, Barcelona, Aymá, 1946.
- Cien años del Liceu: Libro conmemorativo de su primer centenario*, Barcelona, Gráf. Londres, 1948.
- José Artís: *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceu: 1847-1947*, Barcelona, Artes Gráficas Quintilla y Cardona, 1950.
- Joan Bassegoda: *El Círculo del Liceu: 125 aniversario, 1847-1972*, Barcelona, Círculo del Liceu, 1973.
- Antoni Sàbat: *Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Escudo de Oro, 1979.
- Roger Aliet: *La Historia del Gran Teatro del Liceu*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1983.
- R. Aliet, Francesc X. Mata: *El G. T. del Liceu (Historia artística)*, Barcelona, Eds. Mata, 1991.
- Francesc Fontbona, Roger Aliet (coords.): *El Cercle del Liceu: història, art, cultura*, Barcelona, Círculo del Liceu: Edicions Catalanes, 1991.
- Antoni Batista: *Barcelona i el Liceu: història d'un repte*, Barcelona, La Vanguardia, 1994.
- VV.AA.: *Crònica il·lustrada del G. T. del Liceu: 1947-1997*, Barcelona, Amics del Liceu, 1997.
- Pau Nadal (ed.): *Anuari 1947-1997 del G. T. del Liceu*, Barcelona, Amics del Liceu, 1997.
- Joan Matabosch (coord.): *Òpera al Liceu: una exposició en cinc actes*, Barcelona, Proa, 1998.
- Marcel Cervelló: *El G. T. del Liceu*, Barcelona, Columna, 1999.
- Roger Aliet: *El Gran libro del Liceu*, Barcelona, Carroggio, 1999.
- Ignasi de Solà-Morales: *L'Arquitectura del Liceu*, Barcelona UPC-ETSAB, 2000.
- Maria Freser: *Apunts del Liceu*, Cabrera de Mar, Galerada, 2000.
- Teresa Lloret: *Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Fundació G. T. del Liceu, 2002.
- Jaume Tribó: *Annals 1847-1897 del Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Amics del Liceu, 2004.
- Pere García: *Una Llotja al Liceu*, Barcelona, Beta, 2007.

⁷⁹ DdC, martes 5 de abril de 1881. Firmado el 2 de abril de 1881

ANEXO 2

PERSONA	OFICIO
Juan Barrau	copista música
Rector S. Jaime	(armónium)
J. Ma. Anguera	pintor de lienzos
Matias	portero
Sala, hermanos	papelería
Tena	albañil
Valero Tena	cabo Bombero
Tomás Ferrer	guardián
J. Oriol Mestres	arquitecto
Sr. Luccini	maquinista
D. Feliz Macia	maestro
Garcés	guardián
Manquet	guardián
Sr. Rifá	carpintero
D. Juan Juliá	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Pedro Rebull	guardián
D. Jaime Vilá	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Francisco Bohigas	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Mr. Roussillon	pintor del taller de pintura
D. José Vilumara	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Salvador Martí	sastre
Sr. Melis	vigilante
Salvador Martí Comas	guardián
Ángel Rodríguez	sereno
Aliá	asistente de maquinaria
Félix Macià	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Juan Juliá	vocal de turno de la <i>Societat</i>
Antonia Bacardí	propietaria
Sr. de Gibert	propietario
Sr. Forgas	encargado alumbrado de gas
Piloña	encargado luces de gas
Vidal	portero
José Damians	vocal de turno de la <i>Societat</i>
F. Piferrer	portero, tercer piso
Saurí	constructor
Francisco Isaura	lámparas aparatos luz

PERSONA	OFICIO
Tresols	carpintero
Bassegoda	maestro de obras
Raull	guardián
Sr. Gaya	contratista - escultor
Mr. Cagé	pintor decorador
Sr Olsinellas	propietario Palco platea
Titus	maquinista
Mus	maquinista
Sr. Tou	director de la maquinista-terrestre (subministro bombas de agua)
Sr. Sacchetti	decorador
Fco Ramonell y Dulcet	sereno
Sr. Ottoni	propietario
Sr. Manuel de Carvallo	vocal de turno de la <i>Societat</i>
D. Celedonio Ascacibar	director de la <i>Societat</i>
Juan Juliá	vice-presidente
D. Jaime Vilá y Gil	director interino
Salvador Martí y Comas	guardián-barrendero
Benito González	barrendero
Dr. Isern	médico
Sr. Fontá	tapizador empresa "La Maravilla"
Sr. Sant	vocal de turno, vigilante
D. Fernando Armet	director de la Junta
D. Casimiro Giron	vocal de la Junta
Vilanova	portero
Sr. Polloni	empresario
Sr. Ottani	miembro de la empresa
Verger	empresario
Vilardebó	organero
Bonastre	carpintero, arreglo de sillones
Serva	carpintero, puerta principal
Manuel Gibert	dueño del Café del Liceo
Ferrer	hojalatero

PERSONA	OFICIO
Calderón	arreglo de las bombas
Margaró	músico, tímpani
Traval	portero
Fargas	hojalatero
Suñé	carpintero
Mariano Obiols	maestro director
Sr. Melchor	maestro calderero
Ramon Sancristófol	(bombero)
Sr. D. Nicolás Tous	miembro Junta
Calvell	fabricante cuerdas
Liborio Hernández	sereno
Clanchet	lampista
Castro	miembro de la Junta
Bastinos	miembro de la Junta
Miret	miembro de la Junta
Martín Soler	maestro de obras
Sr. Grau	cerrajero
Fernando González	bombero
Manció	ebanista
Planella	pintor-escenógrafo
Buxareu	miembro de la Junta
Sr. Pi	maestro de obras
Mumbrú	carpintero
Calisto	lampista
José Vidal	portero
Scarlati	empresario
Calixto	operario de las luces
Sr. Falques	arquitecto
Costa	relojero
Calisto	sereno
Cerdá	lampista
Vila	tapicero

PERSONA	OFICIO
Sr. de Moles	maestro- carpintero
Jaime Pi	maestro de obras
Planell	lampista
Sr. Gurri	depósito de maderas
D. Ramon Vidal	presidente accidental <i>Societat</i>
Montfort	bombero
Monteys	miembro de la Junta de la <i>Societat</i>
Sr. Ciervo	maestro de lampistas
Felio	carpintero
García	expendedor de entradas
Miret	boticario
Corrons	electricista
Manció	maquinista
Fany	fregadora
Franco Faccio	maestro de la orquesta
Sr. Sert	comercial de alfombras
José Gallán y Pallarés	sereno
Sr. de Moles	empresario [dimisionado]
Curia	sereno
José Nicolao	sereno
Juan Chagoya	barrendero
D. J. Pinós	actor y empresario
Felipe	sereno
Pedro Ferrarons	barrendero
Grao	cerrajero
Ramón Jubany	relojero
Masià	fabricante de tejas

EL ASOCIACIONISMO BURGUES COMO DINAMIZADOR DE LA VIDA MUSICAL Y LÍRICA DE PALMA A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

JOSEP-JOQUIM ESTEVE VAQUER

Centre d'Investigació Musical de la Seu de Mallorca (Cinmus)

RESUMEN

En la presente comunicación daremos a conocer las sociedades recreativas instituidas en Palma a lo largo de las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX, dando cuenta de las actividades musicales y líricas desarrolladas por éstas y la importancia que tuvieron, tanto para la revitalización de la vida musical palmesana como para la creación de nuevas secciones en las sociedades recreativas, instructivas y de socorros mutuos organizadas en las décadas posteriores.

PALABRAS CLAVE: sociedades recreativas, sección filarmónica, ópera, zarzuela, Palma de Mallorca.

ABSTRACT

In this paper, we will present the recreational societies instituted in Palma throughout the decades of the forties and fifties of the Nineteenth Century, analyzing their musical and lyrical activities and their value both for the revitalization of the musical life of the city of Palma as for the creation of new sections in the recreational, instructive and mutual aid societies that have been organized in the following decades.

KEY WORDS: recreational societies, philharmonic section, opera, zarzuela, Palma de Mallorca.

Durante los dos primeros tercios del siglo XIX, la economía mallorquina, en sintonía con lo que aconteció en el resto de España y Europa, sufrió una lenta y progresiva transformación hacia el capitalismo y la industrialización. Este hecho, junto con las reformas institucionales liberales puestas en marcha a partir de la Guerra de Independencia, tuvieron sus consecuencias en la estructura social. La Iglesia perdió importancia económica y social con la disolución de órdenes religiosas, el proceso desamortizador eclesiástico y el carácter cada vez más laico de la sociedad. La aristocracia terrateniente entró en decadencia, vendiendo sus tierras a la incipiente clase burguesa, formada por industriales, comerciantes, rentistas, etc., que daban más importancia al poder económico que al prestigio social.

En este contexto social, la emergente burguesía impulsó la creación de nuevos espacios en los que ocupar las horas de ocio, dando carácter formal al modelo de sociabilidad informal de las tertulias o reuniones que hasta entonces habían tenido lugar en casas particulares y en cafés, debilitadas por la situación política del país¹. Así fue durante el período isabelino en el que proliferaron los primeros casinos y círculos, modelos de institución importados por los exiliados liberales a se-

¹ Vid. Julio Sanmartín: *Cien años del Círculo Mallorquín (1851-1951)*, Palma, Imprenta Mossén Alcover, 1951, pp. 3-4.

mejanza de los ateneos, liceos, conservatorios o clubs ingleses, asentándose en viejas casas señoriales remodeladas o en edificios de nueva planta. Eran sociedades privadas, clasistas y sexistas, apartadas aparentemente de cualquier actividad o idea política –cumpliendo con las prohibiciones gubernativas–, a las que solo los socios admitidos por votación tenían acceso mediante el pago de unas cuotas que, además de ser fundamentales para el mantenimiento de la sociedad, constituían un eficaz medio de exclusión social. El ocio, la sociabilidad formal y la burguesía hicieron de los casinos y círculos el ámbito idóneo para el desarrollo de actividades culturales más o menos regladas que ocupasen las horas de ocio y que podían llevarse a cabo en sus dependencias: lectura de libros y periódicos, juegos no prohibidos, conciertos y bailes². En algunos casos, los casinos también contemplaban en sus reglamentos la creación de secciones instructivas dedicadas a diferentes materias y artes. En definitiva, estamos ante un nuevo movimiento asociativo capaz de aglutinar a su alrededor una buena parte de los profesionales y aficionados a la música.

A principios de la década de los años cuarenta del siglo XIX comenzamos a tener las primeras noticias sobre la formación de sociedades, casinos y liceos, que tenían como principal objeto la adquisición de conocimientos útiles y deleitables y proporcionar entretenimiento, recreo y diversión, con las ventajas producidas por el trato mutuo de las personas, en los que se daba cita lo más granado de la sociedad palmesana. Mientras que los casinos solían ser sociedades dedicadas exclusivamente al entretenimiento, recreo y diversión de sus asociados o suscriptores, los liceos estaban dirigidos primordialmente a la instrucción de los asociados, a la creación de diferentes secciones, completando su finalidad con actividades dirigidas al entretenimiento, recreo y diversión. Así lo expresan la mayoría de sus reglamentos, aunque esa distinción sea en ocasiones difícil de precisar tal como veremos a continuación.

1. El Casino Palmesano

Parece ser que fue el Casino Palmesano el primer establecimiento de esta clase que hubo en Palma. Fue fundado en el mes de marzo de 1840 y tenía su domicilio en la antigua calle *de las Carrasas*, actual calle de San Felio, haciendo esquina con la llamada calle *del Comte Puig*, actual calle de Montenegro. Reunía en sus salones una importante representación de la aristocracia mallorquina y por esta razón también se le conocía por el nombre de *Casino dels cavallers*. Según el reglamento³, aprobado en 1844, el objeto de este establecimiento era proporcionar entretenimiento y diversión a los suscriptores que lo sostenían. Los medios para conseguirlo eran: la lectura de periódicos nacionales y extranjeros de todas clases y opiniones y, cuando los fondos lo permitiesen, obras escogidas, que serían adquiridas para la formación de la biblioteca selecta, realizar juegos permitidos y de moderado interés y organizar conciertos y bailes. Para conseguir los fondos necesarios para su mantenimiento se estableció una cuota de entrada a los socios de 120 reales y una cuota mensual de 20 reales, cantidades solo al alcance de las capas sociales más favorecidas. Respecto a la organización de bailes y conciertos, estos debían realizarse preferentemente en invierno y a ellos podían acceder las mujeres.

² Vid. Rafael Villena, Ángel Luis López: "Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea", *Hispania*, LXIII/2, nº 214, Madrid, CSIC, 2003, pp. 443-466.

³ Palma, Biblioteca Lluís Alemany (BLA), sig. U-5 (135)/29.

Los salones de la sociedad fueron testigo de numerosos bailes y conciertos realizados por los socios y sus familiares. Los bailes tenían lugar en la temporada de invierno, especialmente durante el Carnaval, y los conciertos en los sábados de Cuaresma⁴. La mayoría de las obras interpretadas en los conciertos pertenecían a óperas ya representadas en la Casa de las Comedias en los años anteriores, aunque también hubo un buen número de ellas pertenecientes a obras que no habían ocupado las tablas del viejo coliseo. En definitiva, la ópera de actualidad continuaba siendo protagonista en aquellas reuniones filarmónicas y, en cierto modo, la sociedad culta palmesana de la época tomaba la delantera a las compañías que llegaban a Palma, capaces de ofrecer al público un escaso número de nuevas producciones a lo largo de cada temporada.

El interés por lo musical, unido a la inestimable colaboración de uno de los profesores más brillantes de aquellos años, el maestro de capilla Joaquín Sancho Cañellas⁵ (Palma, 1798-1886), el conocido como “Haydn mallorquín”, llevó al grupo de aficionados reunidos en el Casino Palmesano a cantar, durante la Cuaresma de 1844, el *Mosè in Egitto*, de Rossini, un concierto de piezas escogidas y los *Stabat Mater*, de Rossini y de Haydn. Era la primera vez que se interpretaba el *Stabat* de Rossini en Palma. Las funciones resultaron brillantes y lucidas a decir de la prensa de la época⁶.

De los conciertos de Cuaresma de 1845 y 1846, coincidentes con dos temporadas operísticas llevadas a cabo en la Casa de las Comedias, nada trascendió a la prensa local, si es que se llevaron a cabo, y es en 1847 cuando parece que el casino retomó la actividad filarmónica con al menos dos reuniones celebradas el 27 de febrero⁷ y el 6 de marzo⁸, en las que se cantaron fragmentos de óperas. A lo que llevamos dicho, Amengual⁹ añade que en el Casino Palmesano llegó a cantarse la ópera *Lucia di Lammermoor* entera, con la mayor perfección, gusto exquisito y la delicadeza que, según él, sintetizaba a los *virtuosi* de la antigua escuela.

El lujoso salón del casino no solo albergó bailes y conciertos operísticos de la sección filarmónica, en ocasiones la sociedad se mostró dispuesta a acoger conciertos instrumentales, como el anunciado por el violinista mallorquín Bartolomé Alejandro Alzamora, natural de Felanitx (Mallorca) y socio de mérito del casino, a finales del mes de agosto de 1847¹⁰, juntamente con el violon-

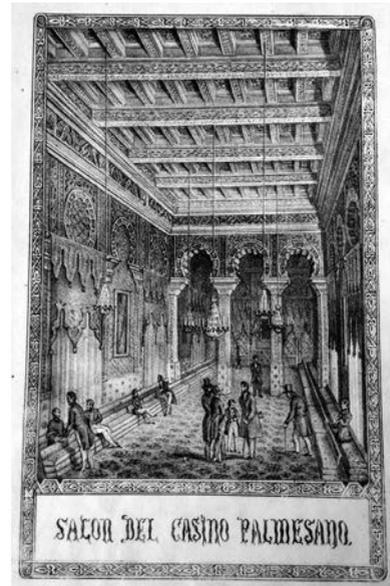


Ilustración 1. Grabado del salón del Casino Palmesano. (Biblioteca Lluís Alemany. Consell de Mallorca).

⁴ Ramón Medel: *Manual del viajero en Palma de Mallorca*, Palma, Imprenta Balear, 1849, p. 149.

⁵ La biografía de este insigne músico mallorquín en Josep-Joaquim Esteve: *Som pobres de solemnitat! Cap a l'emancipació del músic preromàntic a Palma de Mallorca*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, vol. IV, pp. 243-251.

⁶ *Revista Balear*, 31-III-1844, pp. 6-7.

⁷ "Gacetin, comunicado y de redacción", *El Propagador Balear*, suplemento al *Diario Constitucional*, 3-III-1847, p. 2.

⁸ "Gacetin, comunicado y de redacción", *El Propagador Balear*, suplemento al *Diario Constitucional*, 11-III-1847, pp. 6-7.

⁹ Francisco Amengual: *El arte del canto en Mallorca. Edad de Oro*, Palma, Establecimiento tipográfico de B. Rotger, 1895, p. 61.

¹⁰ "Palma", *Diario Constitucional*, 23-VIII-1847, p. 4.

chelista Cesare Augusto Casella y su esposa, la cantante, pianista y compositora Félicie Vernant-Lacombe¹¹.

Estas son las últimas referencias sobre la actividad musical desarrollada por el Casino Palmesano a lo largo de la década de los años cuarenta. El motivo de tal ausencia fue debido a que la mayoría de los aficionados que formaban la sección filarmónica del casino se trasladaron al Liceo Mallorquín¹², como consecuencia de la conducta puramente sexista de la sociedad: la oposición de los socios a la participación de mujeres en aquellos conciertos¹³. En los siguientes años, la prensa solo destaca la organización de bailes durante la época de Carnaval¹⁴ y es a partir de 1854, una vez saneada aquella conducta, cuando la sociedad pudo volver a organizar elegantes y aristocráticas *soirées*, con la participación de alguno de los aficionados que ya habían formado parte de la sociedad, y algún que otro concierto con la participación de concertistas llegados a Palma: Michele Foce, en abril de 1855¹⁵, y Julián Arcas, en enero de 1857¹⁶.

2. El Casino Balear

Es el polifacético Ramón Medel¹⁷ quien nos aporta abundantes datos sobre la fundación de esta sociedad. En el mes de diciembre de 1840 se instaló en un piso de la casa de la familia O'Ryan, situada en la misma calle en la que estaba domiciliado el Casino Palmesano y no lejos de él, la Asociación Patriótica Balear, sociedad que tenía como principal objetivo el fomento de las ideas de libertad y progreso constitucional. El 23 de febrero de 1841, con permiso del alcalde de primer voto, perdió su nombre y en su lugar se fundó el Casino Balear, sociedad recreativa. En sus salones se jugaba a juegos de mesa, billar, se leían periódicos y se celebraron algunos bailes durante la época del Carnaval. Para ser admitido no se necesitaban otras cualidades que las que reclaman la honradez, la buena conducta y una decente posición social. En un principio, la cuota de entrada se fijó en 30 reales y la mensual en 10. Por resoluciones posteriores, la cuota de entrada fue aumentada hasta los 80 reales en los meses entre marzo y octubre, inclusive, y a 120 reales en los restantes¹⁸. En el Casino Balear se aglutinaba gran parte del pensamiento liberal y progresista de la ciudad, la nueva burguesía emergente. Acorde con el objeto de la sociedad, de su actividad en los primeros años de existencia solo hemos podido documentar la realización de algunos bailes en las temporadas invernales¹⁹.

Pocos años después de su fundación, en 1848, la sociedad inició la construcción de una nueva sede en los solares que había ocupado el antiguo convento de Santo Domingo²⁰, edificio que a par-

¹¹ Sobre Casella y Lacombe y su actividad en España consultar Francisco Gutiérrez: "Cesare Casella, violonchelista universal", *Altamira*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2014, tomo LXXXV, pp. 99-127.

¹² F. Amengual, *El arte del canto...*, p. 61.

¹³ "Crónica de la capital", *El Balear*, 13-III-1854, p. 3.

¹⁴ "Revista de periódicos", *Diario de Palma*, 8 de febrero de 1853, p. 3.

¹⁵ "Palma", *El Balear*, 24-IV-1855, p. 3.

¹⁶ *El Mallorquín*, 27-I-1857, p. 4.

¹⁷ Ramón Medel fue actor de la compañía dramática que actuó en la Casa de las Comedias de Palma entre los años 1847 y 1850 y autor dramático y de diversos trabajos sobre temática histórica mallorquina. Joan Mas i Vives: *El teatro a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 108.

¹⁸ Los datos expuestos proceden de la obra de R. Medel, *Manual del viajero...*, pp. 151-152.

¹⁹ Vid. "Palma", *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 3-3-1847, p. 4.

²⁰ "Casino Balear", *Gran Enciclopedia de Mallorca*, Miquel Dolç, Pedro Serra Bauzá (eds.), Palma de Mallorca, Promomallorca, 1988, tomo III, p. 206.

tir de 1851 ocupó el Círculo Mallorquín, sociedad formada por la unión del Casino Balear y el Liceo Mallorquín. A pesar de su fusión con el Liceo Mallorquín en 1851, muchos socios decidieron continuar manteniendo el Casino Balear y volver a refundarlo en 1854²¹. La naciente sociedad estaba compuesta en su mayor parte por honrados artesanos²². En el mes de febrero de 1857, sus salones acogieron uno de los conciertos que ofreció en Palma el guitarrista Julián Arcas²³. En el mes de marzo de 1859 se anunció la construcción de un teatro en sus salones²⁴.

3. El Liceo Mallorquín

A finales de la década de los años cuarenta existían en Palma dos sociedades de naturaleza bien distinta: Filarmónica Mallorquina y Artística. De esta última se conserva una copia de un reglamento provisional²⁵, probablemente fechado en 1846, año en el que la prensa insertó entre sus páginas un artículo justificativo sobre la sociedad que se acababa de fundar²⁶. Decía el artículo que esta sociedad, “reunión de la Sociedades gimnástica y filarmónica, agregándoles una sección de literatura”²⁷, se dirigía a “promover el desarrollo físico e intelectual del hombre”²⁸, y para llenar tan interesante objetivo los organizadores habían pensado en los tres elementos indispensables: “agrandamiento de la inteligencia por medio de una sección literaria, aumento de la moral por medio de una sección de música, y finalmente, desarrollo de las fuerzas físicas por medio de otra sección de gimnástica”²⁹. Aunque en dicho artículo se asegure que la Sociedad Artística había nacido de la unión de la Sociedad Gimnástica y de la Sociedad Filarmónica parece poco probable que dicha unión se llevase a cabo finalmente, puesto que no tenemos ninguna evidencia sobre actividad musical en el seno de la sociedad. Tampoco nos consta que la Sociedad Artística estableciese una sección de literatura. Con todo, las únicas secciones que prosperaron fueron la de gimnasia y esgrima y por esta razón también se la conocía como la Sociedad Esgrima y Gimnasia³⁰.

Sobre la Sociedad Filarmónica Mallorquina de esta época, pues existió otra fundada en Palma en 1865, no se conserva ningún reglamento, solamente un libro de cuentas³¹ que principia el 1 de mayo de 1847 y finaliza el 31 de enero de 1848. A partir del mes de febrero de este último año, “quedando reunidas las sociedades Filarmónica Mallorquina y la Artística, siguen las cuentas de dichas sociedades bajo el nombre de Liceo Mallorquín”³². Tal vez la sociedad fuese impulsada y presidida por el músico Juan Capó Serra³³ (Palma, 1786-1860), puesto que es él quien firma el “conforme” de las mencionadas cuentas durante los primeros meses. El análisis de estas nos presenta

²¹ “Crónica de la capital”, *El Balear*, 8-III-1854, p. 3.

²² “Folletín”, *El Genio de la Libertad*, 16-II-1855, p. 1.

²³ *El Mallorquín*, 16-II-1857, p. 3.

²⁴ “Comedias”, *El Correo de Mallorca*, 1-III-1859, pp. 2-3.

²⁵ Palma, Archivo del Reino de Mallorca, fondo Círculo Mallorquín, sig. CM-16, s.f.

²⁶ Joaquín Christou, Manuel Cotorruelo: “Sociedad Artística de Palma”, *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 29-XII-1846, p. 3.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ J. Christou, M. Cotorruelo: “Sociedad Artística de Palma”, *Diario Constitucional...*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ J. Sanmartín, *Cien años del Círculo...*, p. 7.

³¹ Palma, Archivo del Reino de Mallorca (ARM), fondo Círculo Mallorquín, sig. CM-175, s.f.

³² *Ibid.*

³³ *Vid.* la biografía de este músico palmesano en J.-J. Esteve, *Som pobres de solemnitat!...*, vol. IV, pp. 193-198.

una sociedad dedicada íntegramente al estudio y difusión de la música en sus inicios. Entre los diversos pagos realizados, encontramos uno mensual de 26 reales correspondiente al alquiler de un piano y pagos esporádicos por copias de partituras. Durante los tres primeros meses, se adquirió el mobiliario necesario para poder llevar a cabo su actividad. Por el gasto extraordinario anotado en dichas cuentas, sabemos que el 17 de julio de 1847 celebró una academia. A partir del mes de agosto, la sociedad se trasladó a la casa de Puigdorfila, situada en la calle del mismo nombre, más amplia, con más salones, lo que le permitió organizar alguna que otra función. Para formar parte de la sociedad, los suscriptores debían pagar una cuota de entrada de 40 reales y otra mensual de 10 reales, idénticas a las que había establecido la Sociedad Artística.

Como hemos comentado, en el mes de febrero de 1848, las dos sociedades se unieron para formar el Liceo Mallorquín. La nueva sociedad ocupó el local que hasta ese momento había ocupado la Sociedad Filarmónica, para posteriormente trasladarse a la casa de Zaforteza, situada en la parte alta de la calle de la Concepción, frente al convento³⁴. Sus socios continuaban pagando una cuota o derecho de entrada de 40 reales y la cuota mensual se fijó en 16. El reglamento de la sociedad Liceo Mallorquín fue aprobado por la junta general del 26 de enero de 1850³⁵.

Según Medel³⁶, en los primeros años de vida del Liceo se habían dado grandes conciertos vocales, acompañados de gran orquesta, academias de canto y piano, bailes de máscara en Carnaval y reuniones quincenales de canto y baile, durante todo el año. Añade Amengual, que la fundación del Liceo “fue lisonjera para el arte del canto, dados los valiosos elementos acumulados, que dieron una esplendorosa muestra de su poderío, cantando todo el *Ernani* y la mayor parte del *Nabuco*”³⁷. Sin duda alguna, los protagonistas de la actividad musical de la sociedad fueron los componentes de su sección filarmónica, aquellos que en su mayoría procedían del Casino Palmesano. En contadas ocasiones la sociedad también abrió sus salones a los concertistas que recalaban en Palma, tal es el caso del guitarrista Antonio Cano, que ofreció un concierto en septiembre de 1850³⁸.

4. El Círculo Mallorquín

El 25 de agosto de 1851 se creó en Palma el Círculo Mallorquín, por la fusión de las sociedades Casino Balear y Liceo Mallorquín. Inicialmente el nombre propuesto por la comisión encargada de la fusión fue el de Liceo Balear, y así dicha denominación implicaba una parte de cada uno de los dos casinos que se unificaban, pero por razones desconocidas la nueva sociedad tomó como nomenclatura definitiva la de Círculo Mallorquín³⁹. En el ámbito social el Círculo fue el triunfo de la burguesía mallorquina ascendente frente a la vieja aristocracia. Las pujantes capas sociales formadas por la burguesía comercial y los nuevos profesionales acomodados, integradas en la sociedad acabada de fundar, pasaron a dominar el poder cultural de la isla desde entonces. Todo un símbolo de los nuevos tiempos que recorrían el viejo continente.

³⁴ Juan Llabrés: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, Palma, Sociedad Arqueológica Luliana, 1959, tomo III, p. 295.

³⁵ Palma, ARM, fondo Círculo Mallorquín, sig. CM-17, y BLA, sig. U-5 (135) / 57 y V-4 (179) / 8.

³⁶ R. Medel, *Manual del viajero...*, pp. 153-154.

³⁷ F. Amengual, *El arte del canto...*, p. 61.

³⁸ “Revista de periódicos: Concierto de guitarra”, *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 4-IX-1850, p. 4.

³⁹ J. Sanmartín, *Cien años del Círculo...*, pp. 31-32.

En su primer reglamento⁴⁰, aprobado en junta general del entonces Liceo Balear con fecha del 1 de diciembre de 1851, la sociedad fijó como su principal objetivo “facilitar a sus asociados los medios de adquirir conocimientos útiles y deleitables, proporcionarles decorosas diversiones y difundir la sociabilidad y las demás ventajas que se obtienen con el trabajo mutuo de las personas”⁴¹, y para ello se establecieron inicialmente seis: literatura, idiomas, música, declamación, dibujo y armas. Siempre que el estado de las secciones lo permitiese, la sociedad daría conciertos, academias musicales y funciones dramáticas.

El Círculo Mallorquín se estableció en el nuevo edificio construido por el Casino Balear, en los solares del derruido convento de Santo Domingo, hoy sede del Parlamento Balear, y abrió sus puertas por primera vez al público el 18 de febrero de 1852 para dar una función de canto y baile en el espacioso salón recientemente construido⁴². Este sería el inicio de una brillante trayectoria para la sección filarmónica de la sociedad y su profesor Juan Capó Serra, a la que en 1851 se habían unido un numeroso grupo de voces femeninas⁴³.

En 1852, el gobernador civil decretó el cierre de la Casa de las Comedias, principal escenario de la ciudad, y ante tal ausencia, tocó a la sección filarmónica del Círculo Mallorquín saciar las ansias musicales de la clase media palmesana, después de casi dos años sin representaciones operísticas en la ciudad⁴⁴. Durante el invierno de 1854, coincidiendo con aquel vacío operístico, la sección filarmónica organizó conciertos en los que se interpretaron fragmentos de ópera, acompañados al piano⁴⁵. Estos conciertos tuvieron su continuidad en los sábados durante la Cuaresma⁴⁶, finalizando el ciclo con la interpretación del *Stabat Mater*, de Rossini, el Domingo de Ramos⁴⁷.

⁴⁰ Palma, BLA, sig. T-5 (97)/2.

⁴¹ Palma, BLA, sig. T-5 (97)/2, p. 1.

⁴² J. Llabrés, *Noticias y relaciones...*, tomo III, p. 515.

⁴³ *Ibid.*, p. 503.

⁴⁴ J. Mas i Vives, *El teatro a Mallorca...*, p. 143. La última temporada de ópera que se había realizado en la Casa de las Comedias fue la de 1851-1852, en la que el teatro lírico alternó con las funciones dramáticas.

⁴⁵ En el primer concierto, ofrecido el 19 de enero, se interpretaron un coro de la ópera *Anna Bolena*, dúo de tenor y bajo de la ópera *I masnadieri*, dúo de *Lucrezia Borgia*, dúo de contralto y bajo de *Semiramis*, *tercettino* y aria del delirio de *Linda di Chamounix* y aria de *Nabucco*. Vid. “Gacetilla local: Academia”, *El Genio de la Libertad*, 20-I-1854, p. 4.

En el que se celebró el 4 de febrero, se ejecutaron la aria de contralto de *Eduardo e Cristina*, dúo de *Don Pasquale*, terceto de *Zelmira*, aria de tenor de *Lucia*, dúo de *Linda*, dúo de *La gazza ladra*, dúo de *La Vestale*, aria de tiple de *Rigoletto*, barcarola de *La prigioniera di Edimburgo*, y concertante final, convite y brindis: final segundo de la ópera *Macbeth*. Vid. “Gacetilla local: Música”, *El Genio de la Libertad*, 5-II-1854, p. 2.

⁴⁶ El primer concierto de la serie se celebró el 11 de marzo y en él se interpretaron fragmentos como el aria de *Mahometto*, dúo de *Zelmira*, aria de *Hugo*, *Comte di Parigi*, cavatina de *Linda di Chamounix*, aria de *Macbeth*, dúo de *Lucrezia Borgia*, aria de *Attila*, dúo de *Il borgomastro de Saardam*, romanza y dúo de *Linda de Chamounix*, romanza de *Maria di Rudenz*, dúo de *Luisa Miller*, dúo de *L'ultimo giorno di Pompei*, y convite y brindis, final segundo, de *Macbeth*. Vid. “Gacetilla local: Concierto”, *El Genio de la Libertad*, 12-III-1854, p. 3.

En el segundo, celebrado el 18 de marzo, se interpretaron el coro de introducción de *Les martyrs*, dúo de *Il giuramento*, dúo de *Mosè in Egitto*, rondó de *Semiramis*, dúo de *I masnadieri*, aria de *La sonnambula*, dúo de *Il Templario*, dúo de *La Vestale* y la escena-sexteto, final del acto I de *Macbeth*. Vid. “Gacetilla local: Concierto”, *El Genio de la Libertad*, 19-III-1854, p. 2.

En el tercer concierto, verificado la noche del 25 de marzo, se interpretó casi íntegramente *Linda de Chamounix*. J. de C. y O. L.: “Gacetilla: Concierto”, *Diario de Palma*, 28-III-1854, p. 2.

Del cuarto concierto a penas trascendió un escueto anuncio. Vid. “Gacetilla local: Concierto”, *El Genio de la Libertad*, 31-III-1854, p. 3.

⁴⁷ “Gacetilla local: Concierto”, *El Genio de la Libertad*, 10-IV-1854, p. 4.

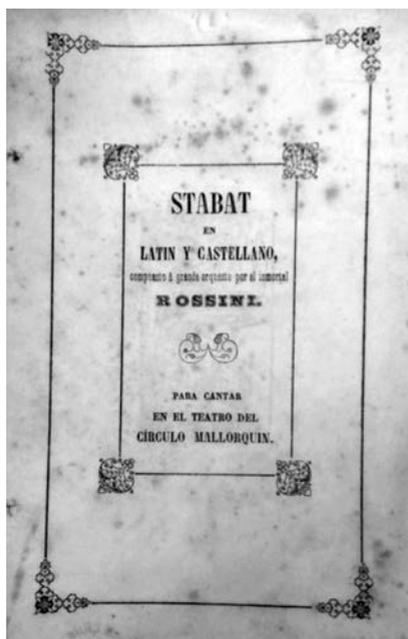


Ilustración 3. Portada del *Stabat Mater* de Rossini, en latín y en castellano, editado en 1857 para su interpretación en el Teatro del Círculo Mallorquín.

La mayoría de las piezas interpretadas por los aficionados a lo largo de aquel invierno filarmónico ya eran conocidas en Palma por haber sido representadas en la Casa de las Comedias. Otras, en cambio, aparecerían en las carteleras de los años inmediatos posteriores –caso de *I masnadieri*, *Macbeth*, *Luisa Miller* y *Rigoletto* de Verdi, y *Don Pasquale* y *Les martyrs*, de Donizetti, representadas en las temporadas operísticas realizadas entre 1855 y 1860–; y otras, como *Il borgomastro de Saardam*, *Ugo, conte di Parigi*, y *Maria di Rudenz*⁴⁸, no fueron representadas en Palma.

A finales de aquel año, en la festividad de los Santos Inocentes, la sociedad dio al público una divertida función en la que se interpretó, entre otras obras, el esperpento lírico-dramático titulado *Juan el de Alaró*, parodia del aria final de *Lucia di Lammemoor*, compuesta e interpretada por Eduardo Infante y los coros vestidos de payeses. En la segunda parte, reservada al baile, entre polcas y chotis se interpretaron varios rigodones compuestos por Francisco Montis, y dos valses coreados, uno original de José Ignacio Capó Arias (Palma, 1826-1894), hijo del profesor Juan Capó, y letra de Infante, y el otro escrito por el pianista José Costa y letra de Jaime Cerdá⁴⁹.

De las funciones de canto y baile que organizó la sociedad a inicios de 1855, sabemos que se celebraron el 6⁵⁰ y 26 de enero y el 2 de febrero y que fueron mixtas: la primera y la tercera de canto y baile, y en la segunda participaron las secciones filarmónica y dramática⁵¹. Finalizada la temporada de Carnaval, en la que el Círculo ofreció bailes, la prensa se quejaba de la apatía e inactividad que reinaba en la sociedad⁵². Respuesta a las peticiones fueron diversas funciones que se organizaron a lo largo de los siguientes meses: en la del 9 de abril la protagonista fue la orquesta de la sociedad, dirigida por Francisco Montis, que ofreció obras de repertorio y actuales⁵³; el 15 de abril actuaron en el Círculo la tiple Merrea y el tenor Gellati, procedentes de Barcelona, y el violi-

⁴⁸ Según datos aportados por J.-J. Esteve, *Som pobres de solemnitat!...*, vol. III, para el periodo 1824-1834, y por J. Mas, *El teatre a Mallorca...*, pp. 147-150, para el periodo 1834-1874.

⁴⁹ *El Balear*, 30-XII-1854, p. 4.

⁵⁰ "Gacetilla: Academias", *Diario de Palma*, 7-I-1855, p. 2.

⁵¹ Por lo que respecta a la parte filarmónica, en la que se celebró el 26 de enero, se interpretaron la sinfonía de *Guillaume Tell*, el coro de *I due Foscari*, aria de *Lucrezia Borgia*, romanza de *Le due illustri rivali*, de Mercadante, y el coro *Congiura* de la ópera *Ernani*; y en la del 2 de febrero, el coro de *Schiavi hebrei* de *Nabucco*, unas variaciones para violín de Beriot y "la *Maschera*, coro de *Ernani*", para terminar la función. "Gacetilla: Círculo Mallorquín", *Diario de Palma*, 3-II-1855, p. 2.

⁵² "Gacetilla de la capital: Tienen razón", *El Balear*, 24-III-1855, p. 3.

⁵³ En la primera parte del concierto, la orquesta interpretó las sinfonías de *Semiramide* y *La gazza ladra*, de Rossini; sinfonías de *La sirène* y *La muette de Portici*, de Auber, y otra sinfonía del maestro Fernando Gardyn. En la segunda parte, interpretó piezas de baile. "Gacetilla local: Círculo Mallorquín", *El Genio de la Libertad*, 10-IV-1855, p. 4.



Ilustración 4. Salón del Circolo Mallorquín que albergó el teatro de la sociedad. (Biblioteca Lluís Alemany. Consell de Mallorca).

nista Focè⁵⁴, que repetiría el 22 de aquel mismo mes⁵⁵, y a principios de junio fue la sección filarmónica de la sociedad con la participación del violonchelista Cesare Augusto Casella la que ofreció dos conciertos⁵⁶. El 26 de junio, Casella se marchó a Mahón (Menorca) y ya se comentaba que volvería a Palma, donde permanecería más tiempo si se materializaba el proyecto que el Circolo Mallorquín albergaba de ofrecer óperas en la próxima temporada de invierno, bajo su dirección⁵⁷.

Privada Palma durante más de tres años de temporadas líricas estables, como consecuencia del derribo de la antigua Casa de las Comedias y mientras se realizaba la construcción de un nuevo te-

⁵⁴ El programa del concierto fue el siguiente: aria de tiple de *I due Foscari*, fantasía de violín sobre motivos de *La Sonnambula*, romanza y dúo de tiple y tenor de *Lucrezia Borgia* aria de tenor y dúo de tenor y bajo de *Belisario*, fantasía de violín sobre motivos de *I due Foscari*, dúo de tiple y tenor de *Gemma di Vergy*, vals cantado por tiple, *El carnaval de Venecia*, terceto final de *Ernani*. Completó el elenco del concierto el bajo Luis Martorell, director de la sección filarmónica. "Gacetilla: Academia", *Diario de Palma*, 16-IV-1855, p. 2.

⁵⁵ "Crónica de la capital: Nos place", *El Iris del Pueblo*, 20-IV-1855, p. 4.

⁵⁶ En el primero, celebrado el 4 de junio, los socios de la sección musical cantaron un coro de *Macbeth*, un aria de *I due Foscari*, un dúo de *Attila*, una romanza de *Le due illustri rivali* y el aria coreada de *Norma*. Francisco Montis interpretó al violín unas variaciones y Casella, al violonchelo, interpretó dos fantasías, una sobre motivos de *La Sonnambula* y otra sobre motivos de *Linda di Chamounix*, y *Un recuerdo de Palma*, todas ellas compuestas por él mismo. "Primer concierto del Sr. Casella", *El Bolear*, 5-VI-1855, pp. 2-3.

En el segundo, ofrecido el 11 de aquel mismo mes, se interpretó el coro de *Lucrezia Borgia*; *Révêrie*, sobre un tema original compuesto y ejecutado por Casella; romanza de *La Favorita*; dúo de *Marino Faliero*; coro y cuarteto de *I Puritani*, ejecutado por Casella; aria de *Lucrezia Borgia*; dúo de *Linda de Chamounix*; *Las ventas de Cárdenas* y como final *Recuerdos de Palma*, por Casella. "Crónica de la capital: Concierto", *El Iris del Pueblo*, 13-VI-1855, p. 4.

⁵⁷ "Crónica de la capital: Partida", *El Iris del Pueblo*, 27-VI-1855, p. 4.

atro para la ciudad, la sociedad decidió acondicionar el gran salón de su edificio para convertirlo en un práctico teatro donde volver a ofrecer al público las óperas más celebradas. En el corto plazo de sesenta y seis días se acondicionó el salón y en él se construyó un teatro con una capacidad para novecientos espectadores, que por ser el único que existía en la ciudad con aquella capacidad fue llamado pomposamente “coliseo”⁵⁸.

El encargado de realizar el proyecto para las representaciones fue Casella⁵⁹. Superadas las dificultades iniciales por falta de accionistas el proyecto se materializó⁶⁰ y el 30 de septiembre se dio a conocer el elenco de la compañía, formada por: Filipina Crescimanni, primera tiple absoluta; Florentina Campo, primera contralto; Matilde Cavaletti, comprimaria; Pedro Samati, primer tenor absoluto; Maximiliano Severi, primer barítono absoluto; Ángel Escuder, primer bajo absoluto; Francisco Cuesta, segundo tenor; Leopoldo Cavaletti, segundo bajo y comprimario; Felicia Lacombe de Casella, maestra al clavicémbalo; Cesare Augusto Casella, director de orquesta; Juan Cavaletti, director de escena; Cayetano Cavaletti, violín concertino, y José Ignacio Capó, maestro director de coros. Los coros estaban formados por seis coristas femeninas y dieciséis masculinos. Según el *cartello*, para completar la compañía faltaba la contratación de una segunda tiple⁶¹. Los libretos publicados a lo largo de esta temporada informan de que a éstos se agregaron los hermanos Jaime y Luis de Bezzi, la señora Adelaida Cavaletti y el tenor Filippo Gioffredi, autor de algunas zarzuelas estrenadas en Palma y uno de los músicos que, sin ser brillantes, supieron hacerse un nombre en el panorama musical mallorquín⁶².

La temporada se inició el 9 de octubre y, a lo largo de ella, se representaron las óperas *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Luisa Miller* y *Ernani*, de Verdi; *Il giuramento*, de Mercadante, e *Il Colombo*, de Felicia Lacombe de Casella con poesía de Felice Romani, en riguroso estreno⁶³ (véase Tabla 1).

Título	Compositor	Première en la temporada	Veces repres. ⁶⁴
<i>Il trovatore</i>	Verdi	9-X-1855 (nueva en Palma)	21
<i>Il Colombo / Cristóbal Colón / Cristoforo Colombo</i>	Lacombe	6-XI-1855 (estreno)	11
<i>Rigoletto</i>	Verdi	2-XII-1855 (nueva en Palma)	21
<i>Il giuramento</i>	Mercadante	6-I-1856	9
<i>Luisa Miller</i>	Verdi	29-I-1856 (nueva en Palma)	7
<i>Ernani</i>	Verdi	20-II-1856	4

Tabla 1. Temporada 1855-1856. Ópera. Círculo Mallorquín.

⁵⁸ J. Sanmartín, *Cien años...*, pp. 39-41 y Gaspar Sabater: *De la Casa de las Comedias al Teatro Principal*, Palma, Consell Insular de Mallorca, 1982, pp. 59-60.

⁵⁹ “Gacetilla local”, *El Genio de la Libertad*, 5-VII-1855, p. 4.

⁶⁰ “Crónica de la capital: ¿Se realizará?”, *El Iris del Pueblo*, 18-VII-1855, p. 4.

⁶¹ “Palma”, *El Genio de la Libertad*, 30-IX-1855, p. 4.

⁶² Sobre la presencia y la obra de Gioffredi en Mallorca, véase Josep-Joaquim Esteve: *Història de les bandes de música de Mallorca*, Palma, Consell Insular de Mallorca, 2009, vol. I, pp. 171-173.

⁶³ La obra fue estrenada en el teatro del Círculo Mallorquín de Palma diez años antes de ser representada en Niza (Francia), tal y como recoge *El Balear*, 6-XI-1855, p. 2. La prensa de Florencia se refirió al estreno, dedicando el *Eco della Europa* grandes elogios a los intérpretes. Posteriormente, en marzo de 1865, fue representada con el título *Cristoforo Colombo* en el Teatro Imperial de Niza. F. Gutiérrez, “Cesare Augusto Casella...”, pp. 118-120.

⁶⁴ En esta columna anotamos el número de veces que se ha representado una obra en la temporada de acuerdo con los datos localizados en la documentación consultada. La suma de ellas puede no coincidir con el número total de representaciones dadas por la compañía a lo largo de la temporada.

Casella cumplió con lo que había ofrecido a la sociedad y en las setenta y ocho funciones se representaron seis óperas, cuatro de las cuales nuevas en esta ciudad. Ahora bien, el proyecto en sí provocó cuantiosas pérdidas, hasta el punto de tener que hipotecar la sede de la sociedad para pagar las deudas⁶⁵.

La organización de la temporada de ópera eclipsó la actividad de la sección filarmónica casi por completo. De su actividad en estos meses solo sabemos que, para el día de la festividad de los Santos Inocentes de 1855, la sección filarmónica y la dramática preparaban una función a beneficio del hospital para la que se estaba ensayando la zarzuela *Buenas noches, Sr. Don Simón*⁶⁶ (1852), ya conocida y aplaudida en nuestra ciudad, aunque por causas que desconocemos, la función finalmente se realizó el 8 de marzo de 1856, una vez finalizada la temporada de ópera, en pleno período cuaresmal. En ella participaron los socios de la secciones filarmónica y dramática y algunos artistas que se encontraban en la ciudad: la señora Cavaletti, los señores Álvarez y Mogol, pianista y guitarrista respectivamente, Casella y Foce, que había regresado de Mahón junto con la *prima donna* Elisa Gambardella, una vez finalizada la temporada de ópera en aquel teatro⁶⁷.

En aquellos días, algunos de los artistas que formaron parte de la compañía de ópera, pidieron autorización a la junta directiva para poder realizar una temporada de Pascua en la que se ofrecieron veintidós funciones y en las que solo se representaron zarzuelas. Formaban la compañía la familia Cavaletti al completo, Jaime de Bezzi y el actor, cantante y empresario mallorquín, Miguel Sabater. El domingo de Pascua se inició la temporada y a lo largo de ella se pusieron en escena las siguientes zarzuelas: *Jugar con fuego* (1851), de Barbieri; *Buenas noches, señor D. Simón* (1852), de Oudrid; *El valle de Andorra* (1852), de Gaztambide, y *El grumete* (1853) y *El dominó azul* (1852), de Arrieta (véase Tabla 2).

La mayoría de ellas fueron bien acogidas por la crítica local, excepción hecha por *Buenas noches, señor D. Simón*, calificada por la presa conservadora de “feto musical”⁶⁸, aunque en el cómputo general, agradeció a los artistas y a la junta directiva de la sociedad la oportunidad que habían brindado de “conocer en esta capital el mérito artístico musical de este género de óperas naciente en nuestra España, y por el que pediríamos al Gobierno, para cuantos profesores se dedicarán a esta clase de composiciones premio y protección”⁶⁹.



Ilustración 5. Portada del libreto de la ópera *Cristóbal Colón*, de Lacombe, representada en el Círculo Mallorquín en 1855. (Biblioteca Lluís Alemany. Consell de Mallorca).

⁶⁵ J. Sanmartín, *Cien años...*, p. 44.

⁶⁶ “Gacetilla: Círculo”, *Diario de Palma*, 14-XII-1855, p. 2.

⁶⁷ “Gacetilla: Círculo Mallorquín”, *El Balear*, 11-III-1856, p. 3. Sobre la venida a Palma de Foce y Gambardella, *vid. El Balear*, 25-II-1856, p. 3.

⁶⁸ “Palma”, *El Genio de la Libertad*, 8-IV-1856, p. 3.

⁶⁹ *Ibid.* El periódico se refiere a la zarzuela como un género de ópera porque en los juicios críticos de estos años se las solía asimilar a las óperas cómicas francesas.

Título	Compositor	Première en la temporada	Veces repres.
<i>Jugar con fuego</i>	Barbieri	23-III-1856	7
<i>Buenas noches, señor D. Simón</i>	Oudrid	30-III-1856	2
<i>El valle de Andorra</i>	Gaztambide	3-IV-1856	6
<i>El grumete</i>	Arrieta	13-IV-1856	2
<i>El dominó azul</i>	Arrieta	25-IV-1856	4

Tabla 2. Temporada 1856. Zarzuela. Círculo Mallorquín.

Durante el verano de 1856 se llevaron a cabo las gestiones oportunas para poder realizar una segunda temporada operística que enmendase las pérdidas producidas por el proyecto de Casella. En esta ocasión, la sociedad aceptó la proposición del empresario José María de Salvany, cuyo proyecto contemplaba la formación de dos compañías, una lírica y otra dramática con un cuerpo de baile⁷⁰. A finales del mes de agosto, la sociedad anunciaba los elencos de cada una de las compañías. La de ópera estaba formada por: Enrichetta Alexander y María Alfieri, como *primas donnas assolutas*; Adela Alexander, contralto; Antoni di-Drandi, comprimaria; Marietta Foce, *secunda donna*; Angelo Luise, tenor; Giulio Zany, barítono; Gaetano De Dominicis, bajo; Francesc Pinetti, bufo cómico; Giovanni Scotti, segundo tenor y director de escena; Ulise Ardavani, segundo bajo; José Ignacio Capó, maestro al clavicémbalo; Michele Foce, director de orquesta; seis coristas femeninas, once masculinos y treinta y cuatro profesores de orquesta⁷¹. Diez fueron las óperas puestas en escena en el teatro de la sociedad: *La traviata*, *Rigoletto* y *Nabucodonosor* de Verdi; *Crispino e la comare*, de los hermanos Ricci; *Fiorina*, de Pedrotti; *Norma*, de Bellini; *Lucia di Lammermoor*, *Poliuto* y *Linda de Chamounix*, de Donizetti, y *La prova di un'opera seria*, de Mazza (véase Tabla 3). A lo largo de la temporada, la empresa ofreció doscientas cincuenta y dos funciones, de las que al menos noventa y ocho fueron de ópera, con cinco títulos representados por primera vez en nuestra ciudad.

Título	Compositor	Première en la temporada	Veces repres.
<i>La traviata</i>	Verdi	3-IX-1856 (nueva en Palma)	18
<i>Rigoletto</i>	Verdi	21-IX-1856	11
<i>Crispino e la comare</i>	F. Ricci / L. Ricci	11-X-1856 (nueva en Palma)	13
<i>Nabucodonosor</i>	Verdi	11-XI-1856	13
<i>Fiorina</i>	Pedrotti	7-XII-1856 (nueva en Palma)	5
<i>Norma</i>	Bellini	12-I-1857	12
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Donizetti	6-II-1857	8
<i>Poliuto</i>	Donizetti	24-III-1857 (nueva en Palma)	9
<i>La prova di un'opera seria</i>	Mazza	25-IV-1857 (nueva en Palma)	5
<i>Linda di Chamounix</i>	Donizetti	18-V-1857	4

Tabla 3. Temporada 1856-1857. Ópera. Círculo Mallorquín.

⁷⁰ Palma, ARM, fondo Círculo Mallorquín, sig. CM-52, s.f.

⁷¹ "Teatro del Círculo Mallorquín", *El Balear*, 17-VIII-1856, p. 3.

El 7 de julio, la sociedad organizó una función en tres partes a beneficio de la pianista Antonia Llorens y Michele Foce, en la que tomaron parte la orquesta, dirigida por el maestro Viñas, y la sección dramática⁷². Pocos días después de aquella función, se anunciaba a los socios y al público en general, el inicio del período de abono para once funciones de zarzuela que la compañía de la familia Cavaletti tenía previsto realizar y en las que se pondrían en escena las producciones siguientes: *Amor y misterio*, zarzuela en tres actos compuesta por el palmesano Guillermo Amengual Suñer⁷³ (Palma, 1814-1876) y dedicada a la sociedad Círculo Mallorquín⁷⁴, *Los diamantes de la corona* (1854) y *Galanteos en Venecia* (1853), de Barbieri, y el cuarto acto de la ópera *La favorita*, de Donizetti⁷⁵, sin embargo, las representaciones no se llevaron cabo a causa del excesivo calor de la época⁷⁶.

El inicio de las funciones en el nuevo teatro de la ciudad, bautizado con el nombre de Teatro de la Princesa, a mediados de noviembre de 1857⁷⁷, eclipsaron el protagonismo del que la sociedad había disfrutado durante los meses en los que organizó aquellas temporadas en su teatro. En consecuencia, durante aquel invierno la sección filarmónica retomó su actividad y participó en las exequias en sufragio de la pianista Antonia Llorens, celebradas el 18 de febrero de 1858, en las que se cantó el *Requiem*, de Mozart⁷⁸. Después de siete meses de representaciones, la noche del 11 al 12 de junio de 1858 se produjo un pavoroso incendio en el Teatro de la Princesa (véase Ilustración 7), dejando de nuevo a los aficionados palmesanos sin funciones⁷⁹.

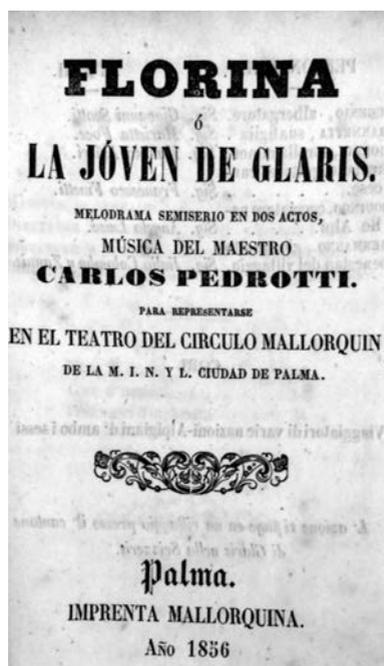


Ilustración 6. Portada del libreto de la ópera *Fiorina*, de Pedrotti, representada en el Círculo Mallorquín en 1856. (Biblioteca Lluís Alemany. Consell de Mallorca).

⁷² La orquesta interpretó las sinfonías de las óperas *Giovanna d'Arco* y *Semiramide*, la sección dramática puso en escena una comedia en un acto. Foce tocó unas *Variaciones de violín*, de Mayreder, *Gran vals fantástico El Vesubio* y *El carnaval de Venecia*. La pianista Llorens interpretó la *Gran fantasía sobre motivos de la ópera Lucia*, *La aurora de las hadas* y unas *Variaciones sobre la jota aragonesa*. Finalizó el concierto con la interpretación del *Gran dúo concertante de piano y violín sobre motivos de la ópera Guillermo Tell*. "Palma: Concierto del Círculo", *El Genio de la Libertad*, 8-VII-1857, p. 3.

⁷³ Vid. la biografía de este músico, director y compositor mallorquín en J.-J. Esteve, *Història de les bandes de música...*, pp. 167-171.

⁷⁴ "Teatro del Círculo Mallorquín", *El Genio de la Libertad*, 14-07-1857, p. 4. Las únicas referencias que tenemos sobre esta zarzuela compuesta por Guillermo Amengual provienen de los anuncios del abono. No tenemos ningún juicio crítico sobre ella por no haberse llevado a cabo las funciones, aunque todo parece indicar que el compositor palmesano puso nueva música al texto de la zarzuela homónima de Luis Olona, que había sido estrenada con éxito dos años antes en el Teatro Circo de Madrid con música de Cristóbal Oudrid. Probablemente sin el correspondiente permiso, lo que explicaría la ausencia de referencias a la composición de Amengual en los años posteriores.

⁷⁵ "Teatro del Círculo Mallorquín", *El Mallorquín*, 11-VII-1857, p. 4.

⁷⁶ "Teatro del Círculo Mallorquín", *El Genio de la Libertad*, 17-07-1857, p. 4.

⁷⁷ G. Sabater, *De la Casa de las Comedias...*, p. 64.

⁷⁸ J. Fiol: "Palma", *El Isleño*, 19-II-1858, p. 3.

⁷⁹ G. Sabater, *De la Casa de las Comedias...*, p. 67.



Ilustración 7. Estado del Teatro de la Princesa tras el incendio sufrido en 1858. (Biblioteca Lluís Alemany, Consell de Mallorca).

Ante aquella circunstancia, fue la sociedad la que volvió a asumir la responsabilidad de organizar las temporadas líricas y dramáticas, siendo, en concreto el empresario palmesano José Ignacio Capó Arias⁸⁰ (Palma, 1826-1894) quien contrató una compañía de ópera formada por Marietta Roffi, primera soprano; Ernestina Schapié, primera contralto; Marietta Assoni Aducci, segunda soprano; Pedro Stechi y Cayetano Aducci, primeros tenores; Antonio Carapia, barítono; José Dalbesio, bajo profundo; Antonio Ghizzoni, segundo tenor y Nicolás Ferrer, segundo bajo⁸¹. La temporada se inició el 5 de octubre y a lo largo del centenar de representaciones que conformaron aquella temporada, hasta finales del mes de marzo de 1859, se pusieron en escena las siguientes óperas: *Marco Visconti*, de Petrella, *La favorita*, *Lucia di Lammermoor*, *Maria di Rohan* y *L'elisir d'amore*, de Donizetti, *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *I Capuleti e i Montecchi*, de Bellini, y *Giovanna d'Arco*, de Verdi (véase Tabla 4). Junto a ellas, en las funciones realizadas el 11 y el 13 de noviembre, la

compañía también representó *Una tempestad en América* (1858), obra lírico-cómico-bailable en un acto, con música de Carlos Llorens Robles y letra de Narciso Serra⁸².

Título	Compositor	Première en la temporada	Veces repres.
<i>Marco Visconti</i>	Petrella	5-X-1858 (nueva en Palma)	7
<i>La favorita</i>	Donizetti	21-X-1858 (nueva en Palma)	15
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Donizetti	3-XI-1858?	8
<i>Maria di Rohan</i>	Donizetti	25-XI-1858?	14
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Rossini	18-XII-1858	18
<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	Bellini	11-I-1859	9
<i>L'elisir d'amore</i>	Donizetti	8-II-1859	7
<i>Giovana d'Arco</i>	Verdi	9-III-1859 (nueva en Palma)	3

Tabla 4. Temporada 1858-1859. Ópera. Círculo Mallorquín.

⁸⁰ J. Llabrés, *Noticias y relaciones...*, tomo III, p. 847.

⁸¹ *El Mallorquín*, 17-IX-1858, p. 3.

⁸² "Espectáculos: Teatro del Círculo Mallorquín", *El Mallorquín*, 11-XI-1858, p. 3. Decía el anuncio que la obra, descriptiva en un acto, del género americano, había recibido el mayor aplauso en los teatros de Madrid, Barcelona y Valencia.

A inicios del mes de junio, se anunció al público el proyecto de veinte representaciones dramáticas a cargo de la compañía del Teatro Circo de Barcelona, bajo la dirección de Ceferino Guerra y José María Dardalla⁸³. Las veinticinco representaciones que finalmente se ofrecieron, principiaron el 20 de junio y finalizaron el 19 de julio, y entre las obras que se representaron figuró el juguete cómico-lírico-bailable del género andaluz en un acto titulado *El tío Carando en las máscaras* (1851), original de Fernando Gómez de Bedoya y música de Mariano Soriano Fuertes⁸⁴.

A finales del mes de agosto, se anunció la admisión del pliego de condiciones presentado por el empresario y director Joaquín Ferrer con el objeto de dar funciones líricas durante la temporada de invierno⁸⁵. A principios del mes de octubre se dio a conocer el elenco de la compañía formada por Rosina Vigliardi Olivari, *prima donna assoluta (soprano sfogatto)*; Giovannina Fossa Ferrer, *prima donna assoluta (di fioriture)*; Balbina Alabau, *comprimaria e contraltino*; Emilia Rey, *seconda donna*; Corrado Conti, *primo tenore assoluto*; Antonio Carapia, *primo baritono assoluto*; Francesco De-Giovanni, *primo basso profondo assoluto*; Luigi Bottagisi, *tenore suplemento e comprimario*; Narciso Papiol, *secondo tenore*; Giacomo Ballezá, *basso generico*; Pietro Roselló, *secondo basso*; Buenaventura Aleu, maestro al clavicémbalo y director de orquesta; Sixto Hernández, maestro de coros y primer violín a solo; veinte coristas y treinta y seis profesores de orquesta. Conti acababa de cantar en Nápoles y De-Giovanni procedía del teatro San Carlos de Lisboa. A éstos se unió en el mes de enero el tenor Antonio Agresti. Las representaciones se iniciaron el 12 de octubre y, aunque la sociedad intentó prorrogar la temporada, esta finalizó a finales de febrero de 1860 con un total de ochenta funciones, veinte más de las programadas inicialmente, en las que se representaron la siguientes óperas: *I due foscari*, *Ernani*, *Il trovatore*, *Luisa Miller* y *Stiffelio*, de Verdi, *La gazza ladra* e *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *Don Pasquale*, de Donizetti, *La sonnambula*, de Bellini, y *Don Checco*, de De Giosa (véase Tabla 5).

Título	Compositor	Première en la temporada	Veces repres.
<i>I due foscari</i>	Verdi	12-X-1859	11
<i>Ernani</i>	Verdi	23-X-1859	9
<i>La gazza ladra</i>	Rossini	5-XI-1859	7
<i>Don Pasquale</i>	Donizetti	19-XI-1859 (nueva en Palma)	11
<i>Il trovatore</i>	Verdi	1-XII-1859	12
<i>La sonnambula</i>	Bellini	10-XII-1859	7
<i>Don Checco</i>	De Giosa	1-I-1860 (nueva en Palma)	4
<i>Luisa Miller</i>	Verdi	26-I-1860	2
<i>Stiffelio</i>	Verdi	2-II-1860 (nueva en Palma)	4
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Rossini	18-II-1860	1

Tabla 5. Temporada 1859-1860. Ópera. Círculo Mallorquín.

⁸³ "Palma", *El Isleño*, 7-VI-1859, p. 3.

⁸⁴ "Círculo Mallorquín", *El Isleño*, 28-VI-1859, p. 4.

⁸⁵ "Palma", *El Isleño*, 24-VIII-1859, p. 3.

La sociedad, sensible a los acontecimientos militares de la campaña de África, organizó para la noche del 10 de marzo una función con el objeto de recaudar fondos y destinarlos a los militares heridos y en la que participaron las secciones dramática y filarmónica⁸⁶. Una función brillante a juicio de los profesores de música de la ciudad, que formaron parte de la orquesta de manera altruista y que no dudaron en participar a la primera llamada de la sociedad⁸⁷.

Pocos meses más tarde, el 14 de septiembre de aquel año, fue solemnemente inaugurado por la reina Isabel II el Teatro del Príncipe de Asturias, nombre con el que fue bautizado el coliseo de la ciudad después de su reconstrucción tras el incendio sufrido⁸⁸, y la sociedad ya no volvió a organizar temporadas de ópera o zarzuela. Sin embargo, la actividad desarrollada por el Círculo Mallorquín en aquellos primeros años de existencia fue un modelo para la mayoría de las sociedades recreativas fundadas en Palma en los años posteriores.

5. El Casino Artístico e Industrial

En 1853 los artesanos palmesanos fundaron la sociedad Casino Artístico e Industrial. Su reglamento, aprobado en junta general celebrada el 9 de junio de 1853⁸⁹, es prácticamente copia del que había aprobado y regía el Círculo Mallorquín. Las secciones que según dicho reglamento intentaban establecer fueron las de literatura, matemáticas, dibujo, idiomas, música y declamación. Tenía su domicilio en la calle de la Concepción, probablemente el mismo local que anteriormente habían ocupado la Sociedad Filarmónica y el Liceo Mallorquín, y su inauguración tuvo lugar el domingo 20 de noviembre de aquel mismo año con un baile⁹⁰.

A principios de abril de 1857, la sociedad anunció la realización de una temporada de zarzuela y verso, con un total de treinta funciones. El precio del abono era de 75 reales. El elenco de la compañía era el siguiente: Matilde Cavaletti, primera tiple; Eufemia Pellizari de Cavaletti, primera tiple y característica; Adelaida Cavalletti de Hordan, segunda tiple; Aquiles Agostini, primer tenor; Miguel Tormo, otro primer tenor y galán joven; Leopoldo Cavaletti, primer barítono; Juan Cavaletti, primer bajo; Miguel Sabater, primer actor director en el género cómico y primer tenor gracioso en la zarzuela; Pedro Ferrer, segundo bajo; José Sánchez, segundo tenor; coros; Cayetano Cavaletti, director de orquesta, y como maestro, José Ignacio Capó⁹¹. Por segunda vez se presentaba en Palma la compañía de la familia Cavaletti, que ya había representado en el Círculo Mallorquín en 1856 y acababa de hacerlo en el teatro de Mahón (Menorca) durante la temporada de

⁸⁶ El programa estuvo dividido en tres partes: en la primera la sección dramática puso en escena la comedia en tres actos de Luis Mariano de Larra, titulada *El amor y el interés* (1857) y las otras dos fueron ocupadas por la sección filarmónica. La segunda parte se inició con un *Himno patriótico*, al que siguieron la romanza *L'amor funesto* y el dúo de *La favorita*, ambos de Donizetti; cavatina de *I due Foscari*, de Verdi; dúo de *Belisario*, de Donizetti; aria de *La Griselda*, de Scarlatti, y coro de *Il giuramento*, de Mercadante. La tercera parte se inició con una aria también de *Il giuramento* y, después, otra de *Maria di Rohan*, de Donizetti; una cavatina de salón; romanza de *Le due illustri rivali*, de Mercadante; dúo de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, y finalizó con el *Brindisi* y cuarteto final del segundo acto de *Macbeth*, de Verdi. "Palma", *El Isleño*, 12-III-1860, p. 3.

⁸⁷ "Remitido", *El Mallorquín*, 16-III-1860, p. 2.

⁸⁸ G. Sabater, *De la Casa de las Comedias...*, p. 71.

⁸⁹ Palma, BLA, sig. U-5 (135) / 50.

⁹⁰ "Palma", *Diario de Palma*, 19-XI-1853, p. 4.

⁹¹ "Teatro del Casino Artístico", *El Genio de la Libertad*, 7-IV-1857, p. 4.

El asociacionismo burgués como dinamizador de la vida musical y lírica de Palma a mediados del siglo XIX

1856-1857⁹². A lo largo de la temporada, iniciada el 19 de abril y finalizada el 29 de junio, la empresa representó las siguientes zarzuelas: *Jugar con fuego* (1851), *Gracias a Dios que está puesta la mesa* (1852), *Los diamantes de la corona* (1854) y *¡Tramoya!* (1850), de Barbieri, *Buenas noches, señor D. Simón* (1852), de Oudrid, *El valle de Andorra* (1852), de Gaztambide, *El grumete* (1853) y *El dominó azul* (1852), de Arrieta, y *La cola del diablo* (1854), de Oudrid y Allú (véase Tabla 6).

Título	Compositor	Premiere en la temporada	Veces repres.
<i>Jugar con fuego</i>	Barbieri	19-IV-1857	5
<i>Buenas noches, señor D. Simón</i>	Oudrid	26-IV-1857	1
<i>El valle de Andorra</i>	Gaztambide	1-V-1857	5
<i>El grumete</i>	Arrieta	7-V-1857	2
<i>El dominó azul</i>	Arrieta	20-V-1857	5
<i>La cola del diablo</i>	Oudrid / Allú	27-V-1857	2
<i>Gracias a Dios que está puesta la mesa</i>	Barbieri	31-V-1857	2
<i>Los diamantes de la corona</i>	Barbieri	11-VI-1857	6
<i>¡Tramoya!</i>	Barbieri	25-VI-1857	2

Tabla 6. Temporada 1857. Zarzuela. Casino Artístico e Industrial.

Además de algunas obras dramáticas, la compañía también interpretó una escena de la ópera *Il ritorno di Columella da Padova*, de Vincenzo Fioravanti, el cuarto acto de la ópera *Ernani*, y la tiple Matilde Cavaletti cantó una aria de la ópera *Leonora*. El repertorio era el mismo que había puesto en escena en el teatro mahonés⁹³.

En los años posteriores, la sociedad se distinguió por la organización de funciones dramáticas y bailes en su teatro, con una capacidad para unas quinientas personas⁹⁴.

6. Conclusiones

La organización de las primeras sociedades recreativas y la actividad musical desarrollada por sus socios fue vital para no alejar a la ciudad de Palma de la actualidad lírica y los circuitos musicales de la época. Sus salones, además de acoger los recitales de los concertistas más celebrados del momento y reunir a los numerosos aficionados al canto, fueron capaces de suplir la falta de un espacio de titularidad pública donde ofrecer a los ciudadanos las novedades de la música escénica, tanto nacional como extranjera. A estas sociedades se sumarían, en la segunda mitad de los años cincuenta, los cafés cantantes, más modestos en cuanto a las pretensiones filarmónicas, aunque primordiales en la introducción y difusión de la música escénica española. Completaban el entramado social, cultural y recreativo de la ciudad en las décadas de los años cincuenta y sesenta, un conjunto de sociedades en las que se instauraron cátedras de declamación y que ofrecieron funciones dramáticas, entre las que cabe destacar las sociedades Recreo Social, Casino La Paz y Casino La Unión.

⁹² Entonces, actuó como tenor cómico de la compañía, en sustitución de Miguel Sabater, que lo hizo en la temporada del Círculo Mallorquín, el actor, escritor, periodista y cantante Miguel Bibiloni Corró. Deseado Mercadal: *Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el coliseo de Mahón*, Barcelona, Talleres de la Imprenta Peris, 1968, p. 29.

⁹³ D. Mercadal, *Ciento cincuenta años...*, p. 29.

⁹⁴ "Palma: Mucha gente", *El Correo de Mallorca*, 16-V-1859, p. 3.

2.

NUEVOS EJEMPLOS ASOCIATIVOS EN ESPAÑA:
DE LA RESTAURACIÓN AL SIGLO XX

EL CENTRO ARTÍSTICO LITERARIO Y LA ÓPERA ESPAÑOLA (1871-1874)

ADRIANA CRISTINA GARCÍA GARCÍA

Doctora por la Universidad de Oviedo

Catedrática de Pedagogía, Conservatorio Superior de Música de A Coruña

RESUMEN

En 1871, de la mano del artista Aquiles Di Franco, se funda en Madrid un Centro Artístico Literario con el objetivo de promocionar la ópera española. Para ello, se llevan a cabo en el Teatro de la Alhambra una serie de funciones de dos óperas premiadas en el concurso nacional de ópera convocado en 1867, con asistencia de los protectores de esta causa. En 1872, cambian su nombre a Ateneo Artístico-Literario y establecen una sede en la que organizar reuniones, conciertos y clases para formación de artistas de ópera española. De aquí surgiría la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española. El Ateneo Artístico-Literario también jugaría un papel muy relevante en la creación de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

PALABRAS CLAVE: Centro Artístico Literario, ateneo, ópera española, sociedad, teatro.

ABSTRACT

In 1871, as a project of the artist Aquiles Di Franco, a society named Centro Artístico Literario was founded in Madrid with the aim of promoting Spanish opera. To this end, two operas awarded in the national opera contest held in 1867 were premiered at Teatro de la Alhambra, with the assistance of the protectors of this cause. In 1872, they changed their name to Ateneo Artístico-Literario and established a headquarters in which to organize meetings, concerts and classes for the training of Spanish opera artists. From here, the Association for the Planning of the Spanish Opera would emerge. The Ateneo Artístico-Literario would also play a very important role in the creation of the Music Section of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.

KEY WORDS: Centro Artístico Literario, Atheneum, Spanish Opera, society, Theatre.

1. Antecedentes y fundación del Centro Artístico Literario de Madrid

A principios de la década de 1870 se constituyó en Madrid una sociedad llamada Centro Artístico Literario, que trabajaría para la promoción de la ópera española. La idea de formar esta sociedad se gestó a raíz del concurso nacional de composición de ópera española convocado en 1867 y detallado por Ramón Sobrino en su artículo "La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica"¹. El concurso fue promovido por Emilio Arrieta y por los editores Antonio Romero y Bonifacio Eslava. El concurso siempre tuvo como objetivo llegar a la representación de las óperas premiadas. Así se establece en la última de las bases del concurso: "La obra que merezca el pri-

¹ Ramón Sobrino Sánchez: "La ópera española entre 1850 y 1874: Bases para una revisión crítica", *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II, Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, 2002, pp. 77-142.

mer premio será la designada para la inauguración del espectáculo y las que obtengan el segundo premio y el accésit, la seguirán en su orden respectivo, según los pormenores y detalles que daremos al público a su debido tiempo”². Posteriormente y debido a la presión en prensa de los posibles concurrentes, se hicieron algunas modificaciones y aclaraciones a estas bases. Por ejemplo, se especificó que: “Todas las obras que se presenten, sean o no premiadas, serán de la exclusiva propiedad de sus autores”³.

El plazo de presentación de las obras se prorrogó hasta marzo de 1869. El jurado quedó compuesto por Hilarión Eslava, Arrieta, Monasterio, Balart y Calahorra, que hicieron público su fallo a finales de ese año 1869. De las ocho obras presentadas, fueron galardonadas con un primer premio *ex aequo* las óperas *Atahualpa* de Enrique Barrera, entonces maestro de capilla en Burgos, y *Don Fernando el Emplazado* de Valentín Zubiaurre, profesor en Madrid, quedando el segundo premio dividido entre las óperas *El puñal de misericordia* de Rafael Aceves y Antonio Llanos y *Una venganza* de los hermanos Tomás y Manuel Fernández Grajal⁴.

Una vez conocido este resultado, el empresario del Teatro Real, Teodoro Robles, se entrevistó con Hilarión Eslava, que era el presidente del jurado del concurso, para comunicarle que estaba dispuesto a que en el Teatro Real se representaran las dos obras de mayor mérito, interpretándolas con cantantes italianos. Eslava trasladó esta oferta al resto de los miembros del jurado, pero estos decidieron no autorizar la interpretación de las obras hasta que se creara una empresa dedicada exclusivamente a la ópera española⁵. Parece que este era el objetivo inicial del concurso, tal como se desprendía de la última de las bases, y aunque los autores ostentaban la propiedad de sus obras, vemos que fue el jurado el que tomó importantes decisiones sobre el estreno o no de las óperas. Esta negativa al Teatro Real era arriesgada e incomprensible para algunos sectores, pues encontrar o promover una empresa dedicada exclusivamente a la ópera española resultaba en aquel momento prácticamente imposible, tal como señalaban en prensa algunas voces autorizadas⁶.

Por otro lado, Robles había ofrecido el Teatro Real a las dos óperas de mayor mérito: las dos que compartían el primer premio habían sido escritas por alumnos de Eslava y las dos que obtuvieron segundo premio salían de la pluma de discípulos de Arrieta. Quizás esto influyese en la negativa del jurado. No olvidemos que Arrieta había sido uno de los promotores del concurso.

En cualquier caso, por el momento quedó cerrada la puerta del Teatro Real para estas obras, aunque la ópera de Zubiaurre conseguiría abrirse camino hasta este coliseo pocos años más tarde (1874). El principal perjudicado por esta decisión sería Barrera que, a pesar de haber conseguido el primer premio por unanimidad de votos con *Atahualpa* (la ópera de Zubiaurre lo había conseguido por mayoría de votos), nunca pudo estrenarla en Madrid⁷.

En 1871, mientras el Teatro Real preparaba el estreno de *Marina*, la obra de Arrieta que ya había triunfado como zarzuela y que en ese momento se presentaba reconvertida a ópera, una serie

² Emilio: “Ópera seria española”, *La España Musical*, 28-XII-1867, p. 2.

³ “Ópera nacional”, *Revista y Gaceta Musical*, 6-I-1868, p. 3.

⁴ Ventura Navas: “Ópera Nacional”, *La España Musical*, 23-XII-1869, p. 2.

⁵ *La Correspondencia de España*, 12-II-1870, p. 3.

⁶ Por ejemplo, Antonio Opisso: en “El Sr. Robles y el Jurado de la Ópera Nacional”, *La España Musical*, 3-III-1870, p. 2.

⁷ En *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30-IX-1888, pp. 131-134, leemos estos detalles sobre la votación y que la ópera de Barrera se representó “tarde y en malas condiciones en Valladolid y en Burgos”.

de artistas (intérpretes, compositores, escritores), empresarios teatrales y melómanos constituyeron el Centro Artístico Literario y decidieron organizar funciones de ópera española en el Teatro de la Alhambra de Madrid, comenzando por las óperas premiadas en el concurso de 1867. Esta sociedad estaba dirigida por el cantante Aquiles Di Franco y contaba con varios personajes ilustres como el duque de Alba, la duquesa de Hajar, los marqueses de Bogaraya (flautista) y de Martorell (violonchelista, discípulo de Mirecki), el empresario Rivas, el literato Eugenio de Ochoa, el escritor José de Cárdenas (el cronista que firmaba como Marcelo en *El Tiempo*)⁸, que actuaba como secretario, y el compositor Hilarión Eslava, que pareció ejercer un papel bastante importante, aunque sin situarse en la primera línea de visibilidad.

En marzo de 1871 comienzan los ensayos de las óperas *Don Fernando el Emplazado* de Zubiurre y *Una venganza* de los hermanos Fernández Grajal en el Teatro de la Alhambra. La coincidencia temporal con el estreno de la ópera *Marina* en el Teatro Real fue muy criticada en el momento. Desde el 1 de abril se anuncia en prensa⁹ que ya estaba plenamente formada la compañía lírica del Centro Artístico Literario, con artistas y aficionados, con una orquesta formada en su mayoría por profesores de la Sociedad de Conciertos y dirigida por Monasterio, ayudado por Inzenga (encargado de la dirección de coro) y por los autores de las óperas. Ni los cantantes ni los profesores de orquesta cobraban retribución alguna. Se anuncian también las próximas funciones de ópera española y la intención de crear un Liceo para la enseñanza práctica del canto y la declamación, pero estas clases no parecen haberse materializado hasta un año más tarde.

El 9 de abril de 1871, la Comisión de ópera española del Centro Artístico Literario, formada por José de Cárdenas (delegado artístico y secretario general), Eugenio de Ochoa, el marqués de Martorell, el marqués de Bogaraya y José María Rivero, redactó una carta modelo que se enviaría a distintas personalidades para pedir la suscripción a las funciones de ópera española, como ejercicio de mecenazgo artístico:

Muy señor nuestro y de toda nuestra consideración y respeto:

Reunidos por el Centro Artístico Literario todos los elementos indispensables para el planteamiento de la ópera española, como institución lírico-dramática, digna de nuestro hermoso idioma y de la cultura de nuestro país, los que suscriben, individuos de la Delegación de la Junta de Protectores de dicho Centro, nombrados especialmente por él para coadyuvar directa y eficazmente a la consecución de fin patriótico y elevado, acudimos a V... como reconocido amante y protector de las artes, para que dispensándole por su parte toda su importantísima cooperación, se sirva enterarse del adjunto programa, suscribiéndose por la localidad que a bien tenga elegir, y cuyo precio deberá usted considerar, no justo pago del espectáculo, sino auxilio necesario para la realización del pensamiento, que seguramente no podría prosperar sin el apoyo de las personas que, como V., por su nombre, posición social y distinguidísimas cualidades, levantan y engrandecen cuanto se dignan proteger.

Nos ofrecemos a V. como sus más atentos seguros servidores Q. B. S. M.

Eugenio de Ochoa, marqués de Martorell, marqués de Bogaraya, José María Rivero

Delegado artístico y secretario general José de Cárdenas

Abril 9 de 1871¹⁰

⁸ Marqués de Villa-Alegre: "Cartas madrileñas", *La Moda Elegante*, 22-V-1871, p. 6.

⁹ "Noticias generales", *La Época*, 1-IV-1871, p. 1.

¹⁰ Madrid, Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –desde ahora RCSMM–, Leg. 20/18.

La carta se enviaría acompañada de un programa en el que se anunciaban ocho funciones de ópera española de carácter privado, casi a modo de ensayo, a comenzar el 20 de abril (fecha que se retrasó hasta el 12 de mayo). He aquí el contenido del programa:

- 1.º El Centro Artístico Literario dará en el Teatro de la Alhambra ocho funciones de óperas españolas, desde el 20 del presente abril hasta los primeros días de junio próximo, las cuales tendrán el carácter de *privadas*, constituyendo su público los señores protectores de dicho Centro y los invitados por los mismos que se dignen suscribirse a ellas.
- 2.º Distribuidas de este modo todas las localidades del teatro, se conseguirá, al par que una escogida y distinguidísima concurrencia, un público indulgente y bondadoso, ante quien podrán presentarse con entera confianza todos los aficionados y artistas que, en pro del pensamiento y para su realización de una manera sólida y estable, con sin igual desinterés y abnegación, se han prestado gustosos a tomar parte en las expresadas funciones.
- 3.º Se ha elegido el Teatro de la Alhambra, por reunir, aparte de la belleza y elegancia de su nueva construcción, las condiciones acústicas más favorables a los aficionados y artistas, y las localidades más adecuadas y propias de la clase de público que ha de ocuparlas, honrando con su asistencia al espectáculo.
- 4.º Alguna de las indicadas funciones se verificará a nombre y en beneficio del Liceo, creado por el Centro para la enseñanza práctica y gratuita del canto y la declamación, con aplicación al teatro.
- 5.º Las dos primeras óperas que han sido acogidas por el Centro, y cuyos ensayos están ya muy adelantados, son *Don Fernando IV el Emplazado*, de Zubiaurre, y *Una venganza*, de los hermanos Fernández, premiadas en el concurso celebrado en el año de 1869 por varios eminentes profesores, a cuyo frente se encontraba D. Hilarión Eslava. El libreto de la última citada es original del distinguido poeta Sr. Capdepón.
- 6.º La orquesta, ensayada y dirigida por Monasterio, se compondrá de los reputados profesores que constituyen la Sociedad de conciertos, y que, con no menos desinterés que los demás mencionados artistas, se han inscrito como protectores del Centro. El Sr. Inzenga y otros autorizados maestros están encargados de los ensayos de partes y de conjunto.
- 7.º El cuerpo de coros de ambos sexos, tan numeroso como escogido, se compone en su mayor parte de excelentes aficionados.
- 8.º Las obras serán presentadas en escena con todo el lujo y propiedad que requieran, y a que se halla acostumbrado el público de nuestros primeros teatros.
- 9.º Con tales elementos no parece difícil obtener un resultado próspero y favorable al pensamiento de la ópera española que se trata de realizar; sin embargo, como espectáculo nuevo no puede nacer perfecto, y antes, por el contrario, han de ser quizá no pocos sus defectos y faltas. Por esto se busca en el público, no el juez severo, sino el protector amigo. Y él, y los aficionados y artistas, y la empresa directiva que suscribe, y cuantos de algún modo contribuyan al establecimiento de dicha institución, deberán asociarse y confundirse en ella, rindiéndole con la mejor voluntad y más decidida abnegación todos sus desvelos, trabajos y sacrificios¹¹.

El programa incluía también los precios de suscripción y otras informaciones prácticas. Lo firmaba el director del Centro Artístico Literario, Aquiles Di Franco, que atendería suscripciones todos los días de 12 a 4 de la tarde en el Almacén de música de Antonio Romero, que también era protector artístico del Centro.

Esta propuesta no sentó bien en cierto sector de opinión, próximo a Arrieta, pues empiezan a aparecer en la prensa artículos que niegan el mérito del proyecto vinculado a Eslava. En cambio, elogian la iniciativa de Robles por estrenar *Marina* en el Real y contradicen la información publi-

¹¹ RCSMM, Leg. 20/18.

cada un año atrás, diciendo ahora que Robles no había admitido ninguna de las cuatro óperas premiadas para su representación en el Teatro Real¹².

A pesar de que Arrieta no parecía muy dispuesto a apoyar el proyecto, no le quedó más remedio que prestar parte del vestuario del Conservatorio al Centro Artístico Literario, por orden del director general de Instrucción Pública (Juan Valera). Se autorizaba a Di Franco a examinar el inventario del Conservatorio y pedir todos los trajes que necesitase, que debían serle entregados¹³.

El 12 de mayo de 1871¹⁴ se estrena la ópera en tres actos *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre en el Teatro de la Alhambra, con asistencia de los reyes, aristocracia, aficionados y músicos, entre ellos Eslava. Monasterio dirigía la orquesta compuesta de cincuenta y seis profesores. El coro de hombres estaba formado por jóvenes vascos. Tras el éxito, Peña y Goñi se muestra muy favorable a esta ópera, publicando sendos artículos en *El Imparcial*¹⁵ y *La España Musical*¹⁶.

Una venganza, de los hermanos Fernández Grajal, se estrenó en el Teatro de la Alhambra el 31 de mayo de 1871. En ninguna crítica se menciona que Monasterio dirigiese la orquesta en esta segunda ópera. Años más tarde, Tomás Bretón¹⁷ desvela que fue uno de sus compositores, Tomás Fernández Grajal, quien dirigió la orquesta en ese estreno. Esa información parece plausible, ya que Monasterio se encontraba esos días aquejado por una afección estomacal¹⁸.

Leemos en varios artículos¹⁹ que el estreno de *Una venganza* fue muy exitoso y encontramos felicitaciones a los autores, a los artistas y al Centro Artístico Literario. Sin embargo, solo se representó dos veces, pues la protagonista, Dolores Trillo, tuvo que abandonar la compañía al ser contratada por el Teatro de la Zarzuela. Eso hizo que el 6 de junio se anunciase en prensa la repentina suspensión de la función de ópera española programada para esa misma tarde²⁰ y que se recuperase *Don Fernando el Emplazado* para las siguientes funciones de ópera española.

Resulta muy complicado no establecer paralelismos entre el tratamiento que recibieron las óperas de los Fernández y de Zubiaurre. Cuando se estrenó la ópera de Zubiaurre, no gustó nada la actuación del tenor Oliveres, que rápidamente fue sustituido por otro tenor, Cortabitarte²¹. Sin embargo, no se buscó otra soprano para *Una venganza*. Se aprovechó la ocasión para recuperar la ópera de Zubiaurre, que había contado con muchos más apoyos y difusión en prensa. *Don Fernando el emplazado* se representó durante esos días en un teatro mayor, el del Circo (se representó allí por primera vez el 4 de junio, a beneficio del director del Centro Artístico Literario, Di Franco) y en 1874 se representaría en el Teatro Real.

¹² X [sic] –probablemente, Antonio Peña y Goñi–: "Correspondencias particulares de La España Musical", *La España Musical*, 17-IV-1871, pp. 3-4.

¹³ RCSMM, Leg. 20/18.

¹⁴ Con tres semanas de retraso respecto a las primeras previsiones (20 de abril). Antes del viernes 12 se había anunciado en prensa para el lunes 8 y miércoles 10 de mayo.

¹⁵ Antonio Peña y Goñi: "Revista Musical", *El Imparcial*, 15-V-1871, p. 3.

¹⁶ P. y G. [Peña y Goñi]: "Correspondencias particulares de *La España Musical*", *La España Musical*, 18-V-1871, pp. 3-4.

¹⁷ Tomás Bretón: "Necrología. D. Valentín de Zubiaurre y D. Tomás Fernández Grajal", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 31-XII-1914, pp. 240-245.

¹⁸ La afección estomacal de Monasterio se menciona por otro asunto en *El Imparcial*, 2-VI-1871, p. 3.

¹⁹ Por ejemplo: *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30-V-1891, pp. 1-3, *El Entreacto*, 3-VI-1871, p. 1, *La Correspondencia de España*, 1-VI-1871, p. 3, *La Época*, 1-VI-1871, p. 4, *El Imparcial*, 1-VI-1871, p. 3, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2-VI-1871, p. 4, *La Iberia*, 2-VI-1871, p. 4.

²⁰ "Noticias varias", *La Discusión*, 7-VI-1871, p. 3.

²¹ Aunque en algunos medios se anuncia una indisposición de Oliveres, otras reseñas achacan el cambio al descontento por su actuación, como en "Teatros de Madrid", *El Entreacto*, 20-V-1871, p. 2.

Ya sabemos que el profesor de Zubiaurre, Eslava, formaba parte de la sociedad organizadora de las funciones. Sin embargo, también era el maestro de Barrera, que no llegó a ver estrenada su ópera en Madrid. Podría parecer que Barrera estaba aislado de esta sociedad a favor de la ópera española por estar residiendo en Burgos (donde trabajaba como maestro de capilla de la catedral), pero unos meses más tarde se uniría a la junta de propaganda de la misma.

En la época de los estrenos en el Teatro de la Alhambra, los alumnos de Eslava y de Arrieta formaban bandos opuestos. Eso se notaba también en la prensa. Destaca, por ejemplo, el hecho de que, al día siguiente del estreno de *Una venganza*, Zubiaurre invitase a una comida a los jóvenes estudiantes que habían tomado parte en el coro. Asistieron varios amigos de Zubiaurre, miembros del Centro Artístico Literario y llegó a los postres Monasterio, pues ya decíamos antes que en esos días sufría una enfermedad estomacal. Todos juntos celebraron el triunfo de *Don Fernando el Emplazado*. Algunos sectores de la prensa se ocuparon más de reseñar esta comida que del estreno de la ópera *Una venganza*, al que tampoco consta que se hiciese ninguna alusión en ese ágape de celebración.

2. El Ateneo Artístico-Literario y la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española

Tras el éxito de *Don Fernando el Emplazado* se acrecientan los esfuerzos para establecer la ópera nacional. En *El Imparcial* del 10 de junio de 1871 leemos un anuncio del próximo establecimiento en Madrid de un club artístico-literario, al que ya estaban suscritas muchas personas distinguidas, y se convocaba a los socios y a aquellos que quisiesen suscribirse, a una reunión el 11 de junio en el café del Teatro del Circo²³.

Este club había sido creado por el Centro Artístico Literario, que en enero de 1872 cambia su nombre por Ateneo Artístico-Literario²⁴ y decide establecer cátedras gratuitas de declamación y canto, celebrar conferencias sobre cuestiones artísticas y favorecer las iniciativas para la ópera española. También se crea una junta de propaganda formada por Hilarión Eslava, Mariano Soriano Fuertes, Alonso Gullón, Eduardo Hidalgo, Jesús de Monasterio, José Casado, el marqués de Benamejís, Guillermo Hunt, Eusebio González, Antonio Romero y Andía, Luis Navarro, Mariano Capdepón, Antonio María Gadró, José Campo Arana, Juan Bautista Perales, Valentín María Zubiaurre, Tomás y Manuel Fernández Grajal, Antonio Llanos, Rafael Aceves, Enrique Barrera, Antonio Peña y Goñi, Daniel Salgado y Araujo, Cleto Zavala, Juan Jiménez, Eugenio de Ochoa, los marqueses de Martorell y de Bogaraya, José Marta Rivero y José de Cárdenas²⁵.

Algunos de ellos ya habían tenido un papel destacado en el Centro Artístico Literario: Zubiaurre, los hermanos Fernández Grajal, Capdepón, Jesús de Monasterio –que había dirigido la orquesta–, Guillermo Lennon Hunt –que había cantado en ambas óperas– y el marqués de Bogaraya –que había tocado la flauta en la orquesta–. José de Cárdenas había sido uno de los principales impulsores del Centro Artístico Literario junto con Aquiles Di Franco, el fundador del Centro.

²² “Sección de noticias”, *El Imparcial*, 2-VI-1871, p. 3.

²³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 10-VI-1871, p. 3.

²⁴ A partir de ahora, la prensa se referirá a la asociación como Ateneo Artístico-Literario, aunque a veces seguirá llamándola Centro Artístico-Literario o hará mención del ateneo del Centro Artístico Literario.

²⁵ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 13-I-1872, p. 4.

Desde el 1 de marzo de 1872, el Ateneo Artístico-Literario se establece en el número 1 de la calle Costanilla de los Ángeles. Allí comenzaron a celebrarse sesiones mensuales poético-musicales²⁶ en las que participaron numerosos artistas. Además, empezaron a realizarse conferencias y discusiones privadas sobre literatura y artes. En la sede había salones de lectura, piano, billar, mesas de tresillo y café. También se proyectaba realizar exposiciones. En *La Correspondencia de España* se anunciaba que este punto de reunión sería “completamente extraño a la política”²⁷, aunque Tomás Bretón nos dejó otra opinión al respecto, como veremos al final de este artículo.

A principios de abril de 1872 se establecen las cátedras gratuitas de canto, solfeo, declamación lírica y mímica aplicada al canto. Los profesores encargados de las cátedras eran los señores Martín Salazar, Saldoni, Puig, Pinilla, Ruiz, Llanos, Fernández Grajal (Manuel), Jiménez y Di Franco²⁸.

Aunque pueda parecer que se seguían los pasos del Ateneo Científico y Literario, presidido entonces por Cánovas del Castillo, que también ofrecía cátedras gratuitas, hay diferencias fundamentales entre ambos sistemas de cátedras²⁹. Las del Ateneo Científico y Literario siguen el estilo de las conferencias sobre distintos temas, de asistencia libre. Se organizaban ponencias sobre temas concretos de historia, filosofía, economía, idiomas, taquigrafía, geología, matemáticas... La presencia de temas artísticos era prácticamente nula. No se precisaba ninguna papeleta o billete para asistir a las cátedras. En el Ateneo Artístico-Literario se esperaba cierta continuidad en la asistencia a las clases por parte de los alumnos, pues el objetivo de dichas lecciones era formar nuevos artistas para la ópera española. Por ello, quienes quisieran asistir debían formalizar una inscripción; en *La Iberia* se anuncia que “todos los que deseen ingresar en dichas cátedras pueden presentarse en la secretaría del Ateneo todos los días, de dos a cuatro de la tarde”³⁰. Parece que se presentaron muchos aspirantes, aunque no todos con las facultades necesarias. Por eso, a principios de mayo, se publicó un aviso sobre estas cátedras diciendo que estaban muy concurridas y que “los que se inscriban en ellas necesitan tener facultades para dedicarse a la carrera del canto”³¹.

Aunque era una enseñanza gratuita para los alumnos, parece que los profesores recibían alguna retribución. Por eso, el 30 de mayo de 1872 se celebró un concierto en el Teatro de la Zarzuela a beneficio de las cátedras del Ateneo Artístico-Literario.

Tampoco se olvida la cuestión de la ópera española. El 10 de mayo de 1872 se reorganizó la comisión para el fomento de la ópera española, que quedó formada por los señores Eslava, marqueses de Martorell, Bogaraya y Benamejís, Ferraz, Hunt y Cárdenas³². Llama la atención que no haya más representación de los compositores.

El 1 de junio de 1872 entra en vigor el reglamento del Ateneo, que se conserva en la Biblioteca Nacional. En él se especifica que “Los productos de la suscripción al Ateneo, después de cubrir los

²⁶ Se celebrarían 16 sesiones hasta la disolución del Ateneo a finales de junio de 1873.

²⁷ *La Correspondencia de España*, 22-II-1872, p. 2.

²⁸ “Noticias generales”, *La Iberia*, 4-IV-1872, p. 4.

²⁹ Sin embargo, en alguna publicación se mezcla la actividad de ambos ateneos. Así ocurre en Antonio Ruiz Salvador: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis Books Limited, 1971. En la página 125 de dicha publicación se atribuye erróneamente al Ateneo Científico, Literario y Artístico la noticia de las cátedras gratuitas de canto, solfeo y declamación publicada en *La Iberia* el 4 de abril de 1872.

³⁰ “Noticias generales”, *La Iberia*, 4-IV-1872, p. 4.

³¹ *La Correspondencia de España*, 6-V-1872, p. 3.

³² “Noticias varias”, *La Discusión*, 12-V-1872, p. 3.

gastos y las atenciones necesarias para su mejora y prosperidad, serán destinados al fomento e instalación definitiva de la ópera española³³.

Según este mismo reglamento, se admitían suscripciones mensuales, anuales o perpetuas (10, 100 o 1000 reales), así como suscripciones más baratas para quienes residieran habitualmente fuera de Madrid. También se dice que habrá mensualmente tres sesiones artístico-literarias y otra de carácter extraordinario. Sin embargo, hasta entonces venía realizándose una sesión mensual (15 de marzo, 17 de abril, 17 de mayo...). En las dependencias del Ateneo estaban absolutamente prohibidas las discusiones políticas, así como los juegos de envite y azar.

Componían la Delegación Auxiliar, que representaba la Junta Protectora del Centro Artístico-Literario, los señores Patricio de la Escosura, Ricardo Ruiz, José de Cárdenas, Pompilio de Capitani, Manuel Cañete, marqués de Martorell, marqués de Bogaraya, José María Rivero, Guillermo Lennon Hunt, marqués de Benamejís, Hilarión Eslava y Rafael Ferraz. La comisión de ópera española estaba compuesta por Eslava, Martorell, marqués de Benamejís, marqués de Bogaraya, Ferraz, Hunt y Cárdenas.

En el mes de julio se proyectó crear una coral, aspirando a comenzar los ensayos con 30 hombres y 16 mujeres. También en ese mes se formó otra asociación, con el objetivo de “facilitar gratuitamente a todos los empresarios teatrales la formación de compañías. Esta nueva institución que lleva por título *Administración de teatros* prestará a los artistas un apoyo directo de que hasta ahora han carecido, por una retribución tan exigua que apenas sufraga los gastos que se originan³⁴.

En septiembre, Di Franco decidió construir un pequeño teatro en la sede del Ateneo para celebrar conciertos y representar obras teatrales como parte de las sesiones artísticas mensuales de la sociedad. Di Franco también quería representar actos de óperas italianas y españolas³⁵.

También en septiembre empieza a materializarse el proyecto del coro, con la instalación de “unas cátedras especiales para la enseñanza de coristas de ambos sexos”, al frente de las cuales se hallaría “el reputado maestro D. Antonio Llanos, siendo este el autorizado para la admisión de alumnos³⁶”.

Se establecieron secciones de literatura y de música, que se reunían periódicamente para debatir cuestiones concretas. La sección musical comenzó sus trabajos prácticos en noviembre, reuniéndose todos los lunes a las ocho y media de la noche. El presidente de la sección de música era Rafael Hernando. La sección de literatura también empezó a reunirse los sábados desde mediados de noviembre.

La comisión que se había nombrado para estudiar los medios para plantear la ópera nacional, acababa de emitir su dictamen. Las discusiones sobre ópera española comenzaron el 11 de noviembre, con la lectura del dictamen. Entre las primeras acciones que se acordaron, figuraba la presentación de dos exposiciones al ministro de Fomento: una pidiendo que se fundase la Academia

³³ *Reglamento de buen gobierno y orden interior del Ateneo Artístico Literario establecido en Madrid*, Costanilla de los Ángeles nº 1, pral. dcha., Madrid, Imp. de José María Ducazcal, 1872.

³⁴ *La Correspondencia de España*, 17-VII-1872, p. 2.

³⁵ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 18-IX-1872, p. 3.

³⁶ *La Correspondencia de España*, 9-IX-1872, p. 3. El 13 de septiembre se anunciaba que el coro quedaría constituido en breve y que a los coralistas no se les exigía nada al contado, véase *La Correspondencia de España*, 13-IX-1872, p. 2.

de Música y otra que se restableciese en el contrato de arriendo del Teatro Nacional de la Ópera³⁷, la cláusula obligatoria para el arrendatario de poner en escena en cada temporada dos óperas de maestros españoles³⁸.

El 5 de diciembre de 1872, una comisión del Ateneo se reunió con el ministro de Fomento, que entonces era José Echegaray, y con el director de Instrucción Pública, Cayetano Rossell, para trasladarle la primera de estas dos exposiciones. Dicha comisión estaba formada por Hernando, Pini-lla, Fernández Grajal y Ruigómez. Salieron muy satisfechos y esperanzados de conseguir su objetivo de crear una Academia oficial de Música en Madrid, semejante en su organización a las Aca-demias de Ciencias y Bellas Artes³⁹. Lo lograron en parte, pues poco después se crearía la Sección de Música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que motivó que los ateneístas enviasen otra comisión al ministerio para expresar su gratitud⁴⁰. Vemos, por tanto, que el Ateneo Artístico-Literario tuvo un importante papel en la implantación de la música en la Academia.

En las siguientes sesiones de la Sección de Música del Ateneo Artístico-Literario se leyeron dis-cursos sobre distintos temas musicales. El debate sobre la ópera española quedó pospuesto hasta mediados de enero de 1873, cuando empezaron a organizarse sesiones semanales de debate, que te-nían lugar los viernes. En algunas de esas sesiones participaron también Arrieta y Barbieri. Por ejem-plo, en la sesión del viernes 31 de enero se discutió ampliamente sobre la importancia de los cantos populares aplicados a la ópera española⁴¹. Intervinieron en este debate Arrieta, Hernando, Hunt, In-zenga, Alzamora y Ramos Carrión. Barbieri se incorporó a las sesiones la semana siguiente.

El contenido de varias de estas sesiones se refleja en distintos artículos de *El Imparcial*, en el que escribía Peña y Goñi, asistente también a estas reuniones. Sin embargo, algunos pedían una mayor difusión de estos debates. A principios de abril, Severino Pérez, periodista de *La Discusión* que aca-baba de acudir a una sesión del Ateneo en la que se hablaba de los beneficios de la educación musi-cal, se lamenta de "haber llegado a las postrimerías de la discusión sobre las bases de la ópera es-pañola y no conocer las opiniones de los señores que en ella tomaron parte". También cree que "el ateneo haría un señalado servicio a los intereses de la música si redujera a cuerpo de doctrina todo cuanto es objeto de sus conclusiones y le diera, bajo cualquier forma, la conveniente publicidad"⁴².

Un artículo de *El Imparcial* anuncia la posibilidad de que la ópera española se instale en el Te-atro Español, contando con grandes elementos artísticos, un núcleo de abonos y cierta protección oficial, aunque se duda de que haya repertorio suficiente para una temporada⁴³.

En junio se abre una suscripción, aprobada por la Sección de Música del Ateneo Artístico-Lite-rario, para contar con accionistas dispuestos a apoyar un proyecto de Campo-Arana para la ópera

³⁷ Nombre que recibía el Teatro Real tras la Revolución de 1868.

³⁸ "Sección de noticias", *El Imparcial*, 2-XII-1872, p. 2.

³⁹ "Sección de noticias", *El Imparcial*, 6-XII-1872, p. 3.

⁴⁰ El 15 de mayo de 1873, una comisión del Ateneo, formada por Hernando, Barbieri, Fernández Caballero, Parera, Zubiaurre, Cordero, Jimeno, Ramos Carrión, Llanos, Manuel Fernández Grajal, Di Franco y Medina se reunió con el presidente del poder ejecutivo de la República, Estanislao Figueras, para darle las gracias por crear una Sección de Música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Quedaba aplazada la reunión con el ministro de Fomento por enfermedad de este. Así se indi-ca en *La Correspondencia de España*, 16-V-1873, p. 3.

⁴¹ "Sección de noticias", *El Imparcial*, 1-II-1873, p. 2.

⁴² Severino Pérez: "Dos palabras sobre música", *La Discusión*, 6-IV-1873, p. 3.

⁴³ "Sección de espectáculos", *El Imparcial*, 19-V-1873, p. 2.

nacional. Se suscriben, entre otros, Arrieta, Aceves, Barbieri, Coello, Cortabitarte, Campo-Arana, Hilarión Eslava, Bonifacio Eslava, Fernández Caballero, Manuel y Tomás Fernández Grajal, [Javier] Gaztambide, Hernando, Hernández, Inzenga, Jimeno, Llanos, Monasterio, Mata, Medina, Manini, Parera, Peña y Goñi, Pinilla, Romero, Ruigómez, Ramos Carrión, Serrano, Villegas, Zubiaurre y otros escritores, artistas y amantes del arte, convocándose para el 9 de junio, a las nueve de la noche, la primera sesión de la Sociedad en el Ateneo para nombrar la junta interina y proceder a la instalación y suscripción⁴⁴.

La nueva asociación recibe el nombre de Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española⁴⁵ y queda definitivamente constituida en la noche del miércoles 11 de junio de 1873⁴⁶. Se crea una Junta de Propaganda, compuesta por treinta socios, siendo presidente Arrieta, vicepresidentes Monasterio y Fernández Caballero, y secretarios Peña y Goñi, Ramos Carrión y Jimeno. También se constituye la Junta Administrativa, formada interinamente por Romero, Hernando, Cortabitarte, Bonifacio Eslava, Manuel de la Mata, Villegas, Cárdenas, Campo-Arana y Molina. Se propone para ser nombrado presidente general interino de la Asociación y de su Junta General, por unanimidad, a Hilarión Eslava⁴⁷. La primera junta general se celebra el lunes 16 de junio, eligiéndose entonces oficialmente a Eslava como presidente de la sociedad y a Andrés Parera como secretario (ambos nombramientos por unanimidad). En este momento, el total de las suscripciones ascendía a unos cuatro mil duros⁴⁸. También se anunciaba ya la próxima publicación de un manifiesto, cuya redacción se había confiado a los Sres. Nogués, Assas y Ramos Carrión⁴⁹.

La siguiente reunión, que tuvo lugar el 23 de junio a las nueve de la noche, fue la última celebrada en la sede del Ateneo, que abandonaba su local en la calle Costanilla de los Ángeles, 1, principal. La noche anterior se había celebrado el decimosexto y último concierto mensual, en el que tomaron parte algunos alumnos de las cátedras gratuitas de música, además de los maestros Martín Salazar, Llanos, Puig y Di Franco.

Las sesiones de la Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española se trasladaron al Conservatorio⁵⁰ y se desvincularon del Ateneo Artístico-Literario y de Di Franco. Cuatro días después de su última reunión en esa sede, leemos en prensa:

Sabemos positivamente que la sociedad empresaria que se está formando para el definitivo planteamiento de la ópera española, es totalmente extraña al *Centro Artístico-Literario*, el cual dio a conocer en la primavera del 71, dos partituras, mereciendo el desinteresado apoyo de las personas más notables de la corte, y que contando con su importante y poderosa cooperación sigue trabajando con ahínco en su noble y laudable propósito⁵¹.

La Asociación para el Planteamiento de la Ópera Española cesaría su actividad en 1874 y tampoco volveremos a tener noticias del Ateneo desde esa fecha. Di Franco se dedicó a impartir cla-

⁴⁴ *La España Musical*, 14-VI-1873, p. 7.

⁴⁵ Aunque en prensa se refieren a ella muchas veces como Sociedad para el Planteamiento de la Ópera Nacional.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, 12-VI-1873, p. 3.

⁴⁷ *La España Musical*, 28-VI-1873, p. 7.

⁴⁸ *La Correspondencia de España*, 18-VI-1873, p. 2.

⁴⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 20-VI-1873, p. 4.

⁵⁰ *La Correspondencia de España*, 22-VI-1873, p. 3.

⁵¹ *La Correspondencia de España*, 27-VI-1873, p. 3.

ses de solfeo y canto en la Escuela Normal Central de Maestros Elementales y pocos años después enfermaría y moriría.

Tres décadas después del estreno de la ópera *Una venganza*, Tomás Bretón hace los siguientes comentarios sobre el mismo:

Se ejecutó con franco éxito en el Teatro de la Alhambra la noche del 31 de mayo del año 1871 y de ahí no pasó [...] porque la Sociedad Filarmónica que entonces patrocinó el ideal de la ópera española, no era una Sociedad artística, sino política, alfonsina y tomaba la ópera española como pretexto para congregarse libremente y trabajar en la realización de sus fines políticos. Resultando estos cada vez más simpáticos por el desorden espantoso que devoraba a la nación, pudo muy luego prescindir aquella Sociedad de pantallas y simulaciones y de trabajar ocultamente por una causa que sin cesar conquistaba más adeptos, y se desorganizó y no se volvió a acordar del ideal de la ópera española⁵².

Fuese así o no, la labor de Aquiles Di Franco recorriendo las casas de las familias más influyentes de Madrid para pedir la protección a la ópera española y las funciones que organizó en el Teatro de la Alhambra habían quedado en el recuerdo de muchos⁵³ e inspiraron nuevos intentos de sociedades y arriendo de teatros para funciones de ópera española y zarzuela en las décadas siguientes.

⁵² Tomás Bretón: "Discurso en contestación al anterior", Discursos leídos ante la Real Academia de BB.AA. de San Fernando en la recepción pública del señor don Tomás Fernández Grajal el día 11 de junio de 1905, Madrid, R. Velasco Imp., 1905, pp. 33-34; y Tomás Fernández Grajal y Tomás Bretón: Discursos leídos ante la Real Academia de BB.AA. de San Fernando en la recepción pública del señor don Tomás Fernández Grajal el día 11 de junio de 1905, Madrid, R. Velasco Imp., 1905.

⁵³ Por ejemplo, en el del literato Mariano Capdepón, que en una conferencia en el Ateneo de Madrid sobre "la ópera en castellano" relataba que "Aquiles Di-Franco, concibió un proyecto y dedicó a realizarlo su inteligencia y su energía. Quería que estas obras se representasen, pero carecía de un capital que arriesgar en la empresa; y recorrió las casas de nuestras principales familias, no pidiéndoles dinero, sino protección para la ópera nacional, protección que se reducía a firmar en un álbum que les presentaba. [...] se abrió un abono por ocho funciones, para ejecutar las óperas en castellano; y Di-Franco acudió a todas aquellas personas que habían firmado su álbum, las cuales se abonaron". Véase Mariano Capdepón: "La ópera en castellano", *Boletín musical*, 10-IV-1898, pp. 22-23.

ASOCIACIONISMO EN EL MADRID DE LA DÉCADA DE 1880: LA SOCIEDAD DEL INSTITUTO FILARMÓNICO (1883) Y EL CÍRCULO ARTÍSTICO LITERARIO (1886)

BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA
Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

En la década de 1880, surgen dos importantes sociedades que tuvieron una fuerte impronta en Madrid y cuya actividad está relacionada con el teatro musical. Nos referimos a la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y al Círculo Artístico Literario (1886), presididos por el conde de Morphy y José Echegaray, respectivamente. La primera ha sido estudiada anteriormente, por lo que nos remitimos en este trabajo a subrayar algunos aspectos de interés, en relación a su papel en el establecimiento de la ópera española y en la defensa de un arte "elevado"; mientras que la segunda, el Círculo Artístico Literario, es objeto de un mayor estudio, en referencia a su formación y etapas, su implicación con el Género Chico y su defensa de los derechos de autor. La comparación de ambas entidades nos permite aproximarnos a su posicionamiento en la controversia suscitada entre espiritualismo y realismo, de especial intensidad en la década de los ochenta, debido al impacto que las corrientes realistas tuvieron en el teatro español. Por último, mostramos la presencia de Tomás Bretón en ambas entidades donde, en medio de la polémica de su ópera *Los amantes de Teruel*, obtendría los apoyos necesarios para su estreno y clamoroso éxito en el Teatro Real, en febrero de 1889.

PALABRAS CLAVE: ópera, Género Chico, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, realismo, espiritualismo, conde de Morphy, José Echegaray, Tomás Bretón.

ABSTRACT:

In the decade of the 1880s, two influential societies engaged in activities related to musical theatre make their appearance in Madrid. We refer to the Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) and the Círculo Artístico Literario (1886), presided by the count of Morphy and José Echegaray, respectively. As the first has been studied previously, we limit ourselves to underscore some aspects of interest relative to the establishment of Spanish Opera and the defense of an elevated art, whereas the second, the Círculo Artístico Literario, is the subject of more profound study with reference to its training and learning stages, its involvement in the 'Género Chico' and its defense of author's rights. The comparison of both entities allows an approximation to their position towards the controversy between spiritualism and realism, particularly intense in the decade of the eighties due to the impact of the realists in Spanish theatre. Finally, we show the presence of Tomás Bretón in both Societies who, in the middle of the polemic about his opera *Los Amantes de Teruel*, would obtain the necessary support for its debut with resounding success in the Teatro Real, in February 1889.

KEYWORDS: Opera, Género Chico, Sociedad del Instituto Filarmónico, Círculo Artístico Literario, Realism, Spiritualism, Count of Morphy, José Echegaray, Tomás Bretón.

1. Una aproximación a la década de 1880

Con la Restauración borbónica, se inicia un periodo de estabilidad política en España, que contribuirá al incremento de las actividades culturales y del asociacionismo¹. Las encuestas llevadas a cabo por la Dirección General de Seguridad en 1887, muestran el crecimiento asociativo en la década de los ochenta en más de una cuarta parte, destacándose la capacidad asociativa del Círculo de Recreo frente a otro tipo de sociedades². Durante estos años, los músicos aumentarán su presencia en asociaciones y sociedades, que propician la creación de un ambiente adecuado para el desarrollo de sus obras y desde donde contribuyen a la difusión de la música. Un hecho destacado es la entrada en 1884 de la música, dentro de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, contribuyendo de esta manera a su reconocimiento como ciencia y arte, gracias a las numerosas conferencias y actividades musicales llevada a cabo en su salón³. Asimismo, en Madrid proliferan otros espacios donde los músicos están presentes, entre otros, el Círculo de Bellas Artes (1880), Casino de Madrid (1880), Sociedad Lírico-Dramática española (1881), Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos (1880), Círculo de la Unión Católica (1881)⁴, Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y Círculo Artístico-Literario (1886).

En la escena musical, asistimos en la década de 1880 al auge del Teatro por horas y la consolidación del Género Chico. Ambos responden a la proliferación de las obras teatrales breves orientadas hacia el entretenimiento y la diversión, muy del gusto del público, cuya finalidad era crear un modelo para el consumo inmediato, orientado a la cultura de masas⁵. Justamente este 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 nacional⁶. Así, surgen a partir de 1885 las reuniones en el marco de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos⁷ y la larga polémica por el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón⁸.

¹ Véanse María Encina Cortizo, Ramón Sobrino: "Asociacionismo musical en España", *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Autor, 2001, fpp. 11-16; en la misma revista, Celsa Alonso: "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Sociedades...*, pp. 17-40.

² Sobre un total de 3108 sociedades censadas en España en 1887, 1658 corresponden a sociedades de recreo, más de la quinta parte a sociedades mutualistas, 142 a sociedades instructivas, 52 a sociedades literarias y científicas, 49 a sociedades "protectoras de música" y 11 a artísticas. Véanse Juan-Louis Guereña: "Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España Contemporánea", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51, Madrid, Instituto de Estudios Laborales y de la Seguridad Social, 1989, pp. 282-287; Juan-Louis Guereña: "La sociabilidad en la España Contemporánea", *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 14-43.

³ 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*, v. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

⁴ El Círculo se inaugura con una velada musical y literaria a cargo de Monasterio, Sánchez de Castro y Menéndez Pelayo. *La Correspondencia de España*, 21-IV-1881, p. 2.

⁵ Se consideran 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, Celsa Alonso González (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 85.

⁶ Véase Emilio Casares Rodicio: "Zarzuela", *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 2, Madrid, ICCMU, 2003, pp. 1017-1037.

⁷ A las que asisten Barbieri, Serrano, Chapí, Grajal, Brull, Hernando y Bretón. Véase Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 377-379.

⁸ Sobre el asunto véase Víctor Sánchez Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, pp. 125-158.

La fuerte presencia del género breve en los teatros de Madrid agudiza las tensiones entre espiritualismo y realismo⁹, que tendrán su reflejo en los discursos académicos y en la crítica discursiva del conde de Morphy y José Echegaray, a la que no serán ajenas las dos sociedades por ellos presididas y objeto de este artículo: la Sociedad del Instituto Filarmónico y el Círculo Artístico-Literario, respectivamente. Desde una perspectiva de la microsociología nos acercamos a las figuras protagonistas de estas dos sociedades, estudiamos la influencia de su pensamiento en la formación del gusto social y en la proyección que ambas sociedades tuvieron en el escenario musical de la época, con el cultivo de determinadas prácticas musicales.

2. Fundación de la Sociedad del Instituto Filarmónico y el conde de Morphy

El Instituto Filarmónico, fundado en Madrid en diciembre de 1883 constituye una de las primeras sociedades cooperativas en Madrid, organizadas durante la Restauración borbónica que busca la unión de los músicos para hacer posible no sólo un proyecto educativo, sino también la regeneración del panorama musical nacional, con el cultivo del arte “elevado”. Ubicado en la calle Esperteros, número 3, contó con más de ochenta socios que contribuyeron con sus cuotas a dar vida a un proyecto regeneracionista. Bajo la presidencia del conde de Morphy, la entidad –que hemos estudiado en un artículo anterior¹⁰– se alzaba como un referente a imitación de otros modelos europeos, con el propósito de extender la música a todas las clases sociales, promoviendo la lucha por el arte nacional y la defensa de la ópera española. Transitaría así por un camino arduo y difícil en el que se aspira a que el “centro docente forme época en la historia del Arte músico-español”, gracias a “los consejos de nuestro digno presidente que tantísimo amor tiene a la Institución”¹¹. Lo cierto es que la Sociedad del Instituto Filarmónico se desarrolla bajo el estímulo y la influencia del conde de Morphy, quien se sintió atraído, como otros intelectuales de su época, por las ideas que en torno al arte circulaban por Europa. Sus frecuentes viajes y años en el exilio le convirtieron en observador y conocedor privilegiado de las principales instituciones educativas y tendencias musicales de su tiempo¹². Su relevancia en el campo de la estética es señalada por Tomás Bretón con estas palabras: “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”¹³.

⁹ Sobre estas corrientes de pensamiento o actitudes ideológicas resulta de interés Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano (coords.): *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. También el estudio desarrollado en Beatriz García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899). Su contribución a la música española en el siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019, pp. 227-243.

¹⁰ 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*, Vol. 29, enero-diciembre 2016, pp. 81-109. Sobre el Instituto Filarmónico, véase también la sección correspondiente de la tesis doctoral de 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*, defendida en la Universidad de Oviedo en 2015.

¹¹ *Instituto Filarmónico. Memoria presentada por la Junta directiva, 1884-1885*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1885, p. 8.

¹² Una semblanza general sobre el mismo puede consultarse en 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.

¹³ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 1-IX-1899, p. 1.

El ideal del conde de Morphy era establecer la ópera española en nuestro país, motivo por el que en 1871 publica un artículo de fondo titulado "De la ópera española" en *La Ilustración Española y Americana*, donde por primera vez se dan una serie de proposiciones respecto al texto y la música adecuados al drama lírico nacional, que sirvieran de guía a los jóvenes artistas españoles¹⁴. Al contrario que Barbieri, Morphy consideraba que la ópera no podía surgir de la zarzuela y defendía un modelo más internacional o universal que, sin desvincularse de nuestra tradición, se revitalizara con la influencia del estilo moderno. En línea con el Romanticismo historicista alemán de Schlegel y Böhl de Faber¹⁵, defiende 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"¹⁶. Asimismo, considera que podían servir de inspiración al compositor obras dramáticas tanto del periodo áureo como del romanticismo, como *La vida es sueño* (1635) de Calderón, *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del duque de Rivas, *La locura de amor* (1855) de Tamayo y Baus o *Los amantes de Teruel* (1837) de Hartzzenbusch.

También en su discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, encontramos otras ideas de importancia para entender su concepto sobre el arte. Morphy defiende la superioridad de la doctrina espiritualista, como fuerza que vendría a regenerar el panorama artístico, haciendo brotar de la inspiración obras inmortales "que resisten a los cambios de opinión y a los veleidosos caprichos de la moda"¹⁷. Considera que el arte es sagrado y su finalidad es la expresión de lo bello, sin embargo, señala que "el elemento moral e intelectual y el sentimiento subjetivo del artista"¹⁸ se encuentran en la base de la belleza. En medio de la controversia con el realismo, acepta las obras en las que el artista, siguiendo la tendencia naturalista, escoge modelos prescindiendo "de los detalles de exagerado realismo"¹⁹.

Sobre los nuevos géneros de moda, se pronuncia en un discurso en el Ateneo de Madrid, dedicado al arte español, donde se lamenta del perjuicio de los «días o turnos de moda»²⁰ sobre nuestro teatro. Solo en España, insistía, la sociedad aparecía "esclavizada por el omnipotente y ridículo cetro de la moda"²¹ y el artista se veía obligado a "prostituir su inspiración o su ideal"²². Por el contrario, en otros países, "tienen vida propia el arte y las industrias artísticas, y llevan su benéfica influencia a las clases más modestas que viven en la misma atmósfera intelectual que los po-

¹⁴ Sobre sus ideas en relación al establecimiento de la ópera española véase Beatriz García Álvarez de la Villa: "Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 5, nº 2, 2020, pp. 1-29.

¹⁵ Sobre el impacto del Romanticismo historicista alemán en España resulta de interés el trabajo de Derek Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español*, Madrid, Ediciones Akal, 2015.

¹⁶ Guillermo Morphy: "De la ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº XV, 25-V-1871, pp. 1-3.

¹⁷ 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, Sección III: "Naturaleza y medios de expresión de la música, unidad del arte", p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁹ Guillermo Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 14.

²⁰ 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 Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imp. y Fund. de Manuel Tello, 1886, p. 46. Sobre este discurso vid. B. García Álvarez de la Villa, "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", pp. 456-460.

²¹ G. Morphy, "El arte español en general...", p. 55.

²² *Ibidem*, p. 55.

derosos²³. Considera que en España existen compositores capaces de crear un género “elevado” como la ópera, que debe ser la consecuencia lógica del desarrollo de la cultura musical en nuestro país. Sin embargo, ante la falta de apoyo del público, la prensa y el Gobierno²⁴, insiste en la necesidad de unir esfuerzos para ilustrar la opinión.

2. 1. Prácticas musicales. Sinergia

Morphy junto a los compositores Tomás Bretón²⁵ y Emilio Serrano y Ruiz²⁶ trataron de generar una opinión favorable hacia el establecimiento de la ópera nacional y el cultivo del arte que ellos consideraban más elevado en España, desde los banquetes en *Los dos cisnes* y en *La Perla*, a los que asistían socios del Instituto Filarmónico y la prensa invitada. También la Sociedad del Instituto Filarmónico rindió homenaje a los compositores españoles que respaldaban el drama lírico español. En este sentido, *La Correspondencia de España* recoge la noticia del banquete celebrado en 1884, en homenaje a Apolinar Brull por el éxito de *Guldnará*²⁷, ópera en un acto, en el Teatro Apolo. Más tarde, en 1889, *El Imparcial* nos informa del banquete presidido por Morphy para festejar el clamoroso éxito de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en el Teatro Real, tras cuatro años de lucha (véase Ilustración 1). En la reunión, a la que asistían 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 nacional²⁸.

Por otra parte, los profesores y alumnos del Instituto Filarmónico van a contribuir al movimiento musical, impartiendo conciertos en el Salón Romero y en el Ateneo de Madrid, con una pro-



Ilustración 1. Sociidades literarias y artísticas felicitando a Tomás Bretón por el éxito de *Los amantes de Teruel*. *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIII, nº VIII, 28-II-1889, p. 124.

²³ G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 54.

²⁴ Para Morphy, solamente en una sociedad donde “la educación ha abierto las inteligencias a la aspiración de lo Bello en la naturaleza o en el arte” podría el artista vivir conforme a sus ideales. G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 55.

²⁵ Morphy fue protector de Tomás Bretón e intervino para que el rey Alfonso XII le otorgara una beca de pensionado en el extranjero.

²⁶ Sobre Emilio Serrano, véanse la tesis doctoral de B. Alonso Pérez-Ávila, ya citada, defendida en 2015 en la Universidad de Oviedo, y la de Emilio Fernández Álvarez, *Emilio Serrano y el ideal de la Ópera española (1850-1939)*, Universidad Complutense, 2015.

²⁷ *La Correspondencia de España*, 30-V-1884, p. 3.

²⁸ “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 17-II-1889, p. 2.

gramación variada, donde están presentes obras de maestros consagrados junto a un repertorio contemporáneo, además de presentar la creación española²⁹. En el Ateneo de Madrid, coincidiendo con la presidencia del conde de Morphy a cargo de la Sección de Bellas Artes a partir de 1886, se llevó a cabo una apuesta por el progreso, con el cultivo de géneros característicos del teatro y salón europeos: sinfonías, música vocal, obra para piano y música de cámara. Para ello contó con la colaboración de profesores y socios como Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Emilio Serrano, Tomás Bretón, Pablo Sarasate, Pedro de Urrutia, Rafael Gálvez, Agustín Rubio, Napoleón Verger y Justo Blasco, entre otros³⁰. También los alumnos de canto ilustraron con ejemplos musicales las conferencias impartidas por Morphy sobre “La música profana del siglo XVI” (1887) y “Orígenes de la ópera” (1894)³¹. Algunos de ellos, como Bibiana Pérez, Vicente Mejía, Ignacio Tabuyo, Araceli Aponte, Amalia Paoli y Matilde de Lerma³², llegarían a integrarse en las compañías del Teatro Real contribuyendo, entre otras obras, al éxito de *Los amantes de Teruel* de Bretón.

3. Gestación del Círculo Artístico Literario de Madrid y José Echegaray

Escasos y limitados son los estudios publicados sobre una entidad, el Círculo Artístico Literario de Madrid, que en su tiempo llamó la atención de la prensa por aglutinar en pocos meses más de cuatrocientos socios, entre autores dramáticos, empresarios, actores, periodistas y músicos. En su biografía sobre Chapí, Iberní recoge noticias del Círculo en torno a 1890 y se refiere a éste como “una especie de casino o club formado por los autores dramáticos, para los ratos de ocio y sostener el pacto de codos profesional [...] Reunidos en la calle Alcalá 10, principal, allí acudían a formar las típicas «peñas», mientras que cenaban o tomaban café, por lo general, a crédito”³³. Sin embargo, el Círculo Artístico Literario, que surge en Madrid en 1886, es de más largo alcance, pasando por diferentes etapas y ubicaciones, en su primera etapa, en la calle Alcalá (1886- 1888) y en la segunda, a partir de 1888, en la calle Victoria.

El Círculo tiene su precedente en la tertulia en la que se reunían varios escritores y artistas en el Café Inglés de Madrid, conocida como el “pequeño círculo artístico”. Su decisión de ampliar las limitadas bases de sus tertulias los lleva a la creación de un círculo “en grande” que, a imitación de los existentes en Francia, diera cabida a todos los escritores de Madrid, además de otros artistas. Con esta intención, en marzo de 1886, se reúnen en casa del crítico y escritor Jacinto Octavio Picón, los músicos, Fernández Caballero y Ruperto Chapí, junto a escritores y críticos como Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Félix González Llana, Miguel Echegaray, Ceferino Palencia, Mariano de

²⁹ B. García Álvarez de la Villa, “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy...”, pp. 98-99.

³⁰ Muchos de estos conciertos se interpretaban antes en el domicilio privado del conde de Morphy, como hemos podido constatar en el diario de Bretón. Véase Tomás Bretón: *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres Mulas (edición y estudio), Madrid, Acento editorial, 1995.

³¹ B. García Álvarez de la Villa, “Regeneracionismo musical en el Ateneo...”, pp. 441 y 465.

³² Alumnos de la escuela de canto del Instituto, dirigida por Napoleón Verger formó a sus alumnos atendiendo también al repertorio en castellano, con destino a las compañías líricas. El Instituto Filarmónico contaba, entre sus socios, con el empresario del Teatro Real, conde de Michelena (socio de honor) y, como profesores, las siguientes figuras vinculadas a la empresa: Francisco Saper, Antonio Oller y Gregorio Mateos. Respecto al canto: Francisco Saper (declamación lírica), el célebre barítono Napoleón Verger (canto), Antonio Trueba (canto) y Joaquín Valverde (Literatura musical). B. García Álvarez de la Villa: “El Instituto Filarmónico...”, pp. 104-106.

³³ Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 2009, p. 177.

Cavia, José Ortega Munilla, Mariano Pina Domínguez y Luis Taboada. Se crea una junta provisional y se elige como presidente a José Echegaray³⁴.

Según la información publicada en *El Pabellón Nacional* el 21 de marzo de 1886³⁵, encontramos entre sus socios fundadores a figuras destacadas del mundo de las letras y la información, de diferentes ideologías, como Pérez Galdós, Cánovas del Castillo, Salmerón, Romero Robledo, Carvajal, Alarcón, Cárdenas, Chao, Macpherson³⁶, marqués de Valdeiglesias³⁷, marqués de Santa Ana³⁸, Barón de Cortes³⁹, Gullón, López Guijarro⁴⁰ y Llano y Persi⁴¹; y allí hacían también acto de presencia tres figuras relevantes del panorama musical como Morphy, Arrieta y Barbieri. 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 Manuel Tamayo y Baus, entre otros⁴².

Con el objeto de proporcionar fondos al Círculo, se programa una función benéfica extraordinaria para el 1 de abril, en la que van a colaborar escritores, músicos y los actores más aplaudidos de la época, con la intención de atraer a un público selecto⁴³. El evento se realiza en el Teatro Real, que era ofrecido por el conde de Michelena⁴⁴, con un programa que incluía el sainete clásico *Las castañeras picadas* de Ramón de la Cruz, dirigido por Mariano Fernández; el baile español *La tertulia* de Cristóbal Oudrid⁴⁵; la Sinfonía de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini y el acto segundo de la ópera de gran espectáculo *Gioconda* de Ponchielli, estas dos últimas obras, dirigidas por los maestros Pérez y Vázquez, respectivamente. Asimismo, se leen poesías de Gaspar Núñez de Arce, José Zorrilla y Ramón de Campoamor, recitadas por los grandes actores Antonio Vico, Elisa Mendoza y Emilio Mario⁴⁶.

El 24 de abril de 1886, se reúnen en el Teatro Español en torno a doscientos socios pertenecientes al Círculo, aprobándose el reglamento y quedando constituida la junta directiva definitiva, del siguiente modo: presidente, José Echegaray; vicepresidentes, Eugenio Sellés, Casto Plasencia, Emilio Mario, Manuel Fernández Caballero; secretarios, Luis Taboada, Luis Sainz, Enrique Sánchez de León, Ricardo Blanco Ajenjo; contador, Félix González Llana; tesorero, Eduardo Hidalgo; vocales, Miguel Ramos Carrión, Jacinto Octavio Picón, José Ortega Munilla, Manuel Nieto, Pedro Bofill, Vital Aza, José Vallés, Javier Santero; vocal bibliotecario, Tomás Luceño y Becerra⁴⁷.

³⁴ *La Época*, 3-IV-1886, p.3.

³⁵ *El Pabellón Nacional*, 21-III-1886, p. 3.

³⁶ Guillermo Macpherson (1824-1898) miembro de la Real Academia Española, fue traductor de numerosas piezas teatrales de Shakespeare.

³⁷ Alfredo Escobar y Ramírez (1854-1949), marqués de Valdeiglesias, abogado y periodista, director desde 1887 de *La Época* y cronista oficial de los viajes de Alfonso XIII y de la infanta Isabel.

³⁸ Manuel María de Santa Ana (1820-1894), marqués de Santa Ana, periodista y dramaturgo, fundador en 1859 de *La Correspondencia de España*, escritor de sainetes sobre costumbres andaluzas. En política apoyó el partido conservador de Cánovas.

³⁹ Pascual Frígola y Ahiz (1822-1893), escritor y político, nombrado senador del reino por la reina Isabel II en 1867, perteneció al Partido Liberal Conservador, director de la *Gaceta de Madrid*.

⁴⁰ Salvador López Guijarro (1834-1904), escritor y periodista, ocupó varios cargos durante la Restauración borbónica a la que apoyó.

⁴¹ Manuel Llano y Persi (1826-1907) escritor, periodista y político fundador del diario liberal progresista *La Iberia*.

⁴² *La Correspondencia de España*, 26-III-1886, p. 3.

⁴³ El precio de los palcos se fijaba entre 300 y 120 reales, y las butacas, 50 reales. *La Correspondencia de España*, 29-III-1886, p. 3.

⁴⁴ *La Correspondencia de España*, 18-III-1886, p. 3.

⁴⁵ Baile en un acto que incluía una petenera, cuyo título completo era *La tertulia de manolas en 1808*.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, 29-III-1886, p. 3.

⁴⁷ "Ateneos y Sociedades", *La Época*, 24-IV-1886, p. 2.

Su presidente, José Echegaray, se convierte en una figura central del Círculo⁴⁸. Ideológicamente nos encontramos con un personaje vinculado a las ideas liberales preconizadas por Gabriel Rodríguez y a las actividades de la Asociación Libre de Enseñanza; en lo político, se decanta en sus primeras etapas por el radicalismo de Manuel Ruiz Zorrilla y, más tarde, por el más moderado de Cristino Martos. Durante la Restauración, se aparta de la política y dirige parte de su actividad al teatro, cultivando el drama social moderno, influido por la corriente realista proveniente de Francia⁴⁹. Alcanza una enorme popularidad amparado por parte de la prensa liberal, que destaca su capacidad para escribir obras adaptadas a los grandes actores coetáneos, como Antonio Vico, Rafael Calvo y María Guerrero. Aunque adscrito a la corriente realista, defiende su conciliación con el espiritismo⁵⁰ de manera que, en sus obras, no se produce una ruptura abierta con los valores tradicionales. Esta actitud le trae las críticas de los sectores liberales más progresistas, que le acusan de representar el “romanticismo de levita”⁵¹.

3.1. La inauguración de un establecimiento moderno en la calle Alcalá, 10

El 28 de octubre de 1886, tiene lugar la inauguración del Círculo Artístico Literario, ubicado en la primera planta de la calle Alcalá, número 10, encima del Café de Madrid, con entrada también por la Carrera de San Jerónimo, número 9. *El Eco Nacional* señala la necesidad de un establecimiento en Madrid de estas características, que permitiría la reunión a quienes vivían de las artes y las letras. Asimismo, nos informa del número de socios, que pasaba ya de trescientos cincuenta, y de las características del nuevo establecimiento que, además, contaba con un piano Erard:

El salón principal está decorado de terciopelo y alfombras grana, grandes espejos, divanes y un magnífico piano de Erard. Detrás de este salón se hallan otros dos, que se denominan café y cantina, para servicio y uso de los señores socios. Sigue el billar con tres mesas. En la parte que a la Carrera de San Jerónimo corresponde, se ha colocado el salón para tresillo con 10 mesas. Una sala para lectura de periódicos de provincias y extranjero, y otra mayor para los de Madrid y escritorio. Hay buzón de correos, teléfono, lavabos y urinarios, todo perfectamente instalado y con una limpieza extraordinaria⁵².

Conocemos por *La Correspondencia de España* que “desde las primeras horas de la noche, multitud de asociados comenzaron a poblar sus elegantes salones”⁵³, de manera que “escritores, artistas, músicos, autores y periodistas, estrechaban sus mutuas relaciones y cambiaban sus impresiones con una fraternidad poco común”. Asimismo, que el piano era tocado por Antonio Oller⁵⁴ y José Tragó, so-

⁴⁸ Remitimos al lector a Javier Fornieles Alcaraz, *José Echegaray (1833-1916). La trayectoria de un intelectual de la Restauración*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 1988, p. 364. J. Fornieles Alcaraz, *José Echegaray...*, p. 376.

⁴⁹ Dotado de gran talento y autor fecundo de obras como *El gran Galeoto* (1881), *En el puño de la espada* (1875), *Cómo empieza y cómo acaba* (1876), *O locura o santidad* (1877), *Conflicto entre dos deberes* (1882), *Un crítico incipiente* (1891), *Dos fanatismos* (1887), *El hijo de don Juan* (1892), *Mariana* (1892) y *Mancha que limpia* (1895).

⁵⁰ “Lo cierto es que Echegaray trata de conciliar la ciencia con el idealismo filosófico, la metafísica con el positivismo”. J. Fornieles Alcaraz, *José Echegaray...*, p. 364.

⁵¹ *Ibidem*, p. 376.

⁵² *El Eco Nacional*, 26-X-1886, p. 3.

⁵³ *La Correspondencia de España*, 29-X-1886, p. 3.

⁵⁴ Antonio Oller y Biosca era maestro al piano y organista del Teatro Real.

nando brillantes piezas que fueron aplaudidísimas. Por su parte, el *Madrid Cómico*⁵⁵ da cuenta de los cambios que la sociedad va teniendo: “¡Parece mentira lo que se adelanta! Antes el escritor público era un ser infeliz y mal vestido que tomaba café de cuando en cuando”, a lo que añadía:

no hay más que entrar en el Círculo para comprender si hemos adelantado. Los socios parecen exornados con todo el decoro que exigen las conveniencias sociales; el dinero circula en abundancia; los mozos van y vienen, sirviendo bebidas, más o menos humeantes, y en todas las fisonomías se descubre el bienestar que hoy disfrutan los hijos de las letras y las artes⁵⁶.

3.2. La dignificación del género teatral

Tras el impacto a partir de 1866 de los Bufos Madrileños y del Teatro por horas, los autores dramáticos y compositores se veían empujados a adaptar sus obras a los nuevos gustos de un mercado al que habían accedido las clases populares, que por poco dinero consumían un género efímero, de pocas pretensiones artísticas⁵⁷. En los años setenta, al lado de los teatros principales: Español, Apolo, Zarzuela y Circo, emergían con fuerza un gran número de teatros secundarios: Alhambra, Variedades, Martín, Salón Eslava, Romea, Recreo y Novedades, conocidos como “teatros de a real por acto”, donde se ofrecía el pujante “teatro por horas” y Género Chico⁵⁸. La crítica acogía con preocupación la producción desmedida de “comedias de asunto vulgar y gastado”⁵⁹ a las que acusaban de traer la decadencia del género teatral y del drama romántico. Mientras que el Español decaía, el Teatro de la Zarzuela veía como el género grande anunciaba su muerte ante la proliferación de las nuevas formas breves⁶⁰. De esta manera, el propósito de una regeneración del teatro en el contexto empresarial de la época, para situarlo al nivel cultural de otros países europeos, encontraba obstáculos en la falta de ilustración y educación del público popular⁶¹.

En este contexto de fuertes críticas al género, el establecimiento del Círculo en 1886 ofrecía a sus socios la oportunidad de trabajar juntos por la dignificación del teatro y de la comedia. Desde *La Hormiga de Oro* se señalaba que éste vendría a ser “templo del ingenio y del buen gusto”⁶², restaurando el espíritu del Parnasillo. Refiriéndose, de este modo, a las tertulias en el cafetín del antiguo Teatro del Príncipe, donde en 1829 se reunían los representantes del Romanticismo español:

⁵⁵ En el *Madrid Cómico*, que surge en la década de los 80, bajo la dirección de Sinesio Delgado, van a colaborar muchos socios del Círculo como Luis Taboada, José Estremera, Eduardo Bustillo, Ricardo de la Vega y Vital Aza.

⁵⁶ Luis Taboada: “De todo un poco”, *Madrid Cómico*, año VI, nº 194, 6-XI-1886, p. 2.

⁵⁷ Teatro por horas y Género Chico en sus diferentes modalidades de revista cómico lírica, comedia lírica, zarzuela chica o sainete, entre otras. Casares señala la proliferación de calificaciones literarias del género breve, en la década de los ochenta, llegando a superar las doscientas, dentro de lo que viene a considerarse Género Chico. Véase E. Casares, “La música del siglo XIX. Conceptos...”, p. 89.

⁵⁸ Narciso Alonso Cortés: *Vital Aza*, Valladolid, Editorial Sever-Cuesta, 1949, p. 27. El autor señala la existencia de diecisiete teatros abiertos en Madrid al finalizar el año de 1874.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁰ Mejías considera que el teatro por horas surge al menos desde 1866, durante el último periodo del reinado de Isabel II, y desvincula su origen con la Revolución Gloriosa. Véase Enrique Mejías García: “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30, 2017, pp. 87-109. También Enrique García Mejías: “Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico”, *Desafíos y Dimensiones de la Zarzuela*, Tobías Brandenberger (ed.), Münster, LIT Verlag, 2014, pp. 21-44.

⁶¹ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 32.

⁶² *La Hormiga de Oro*, año III, nº 45, 1-XI-1886, p. 710.

Mariano José de Larra, José de Espronceda, José Zorrilla, Ventura de la Vega, Bretón de los Herberos y Juan Eugenio Hartzenbusch.

Lo cierto es que el Círculo Artístico Literario no fue ajeno a la necesidad “de dignificar la comedia festiva y de encajarla en los límites del sano realismo y de la legítima gracia»⁶³. Su presidente, José Echegaray, reconocía el papel del público como juez, pero también se mostraba sensible ante la misión del escritor a la hora de “educar” los gustos del público y su poder para modificar lentamente éstos⁶⁴. Por su parte, Morphy, socio fundador del Círculo, señalaba la necesidad de organizar el teatro siguiendo el ejemplo de Francia, Austria, Alemania y Rusia, “con la base del repertorio clásico y variado, con esmeradas ejecuciones de conjunto”⁶⁵, para alcanzar “un espectáculo nacional con vida propia de un pueblo culto y civilizado que va a disfrutar de los goces elevados del arte”⁶⁶. Junto al repertorio moderno, reivindicaba la puesta en escena del teatro áureo de Calderón, Lope, Tirso, Moreto y Alarcón, y arremetía contra un público que consideraba a los artistas en España “como histriones destinados a divertirlo, a los cuales tiene el derecho de imponer la grosería de sus gustos”⁶⁷. De una manera similar, se expresaba otro socio, Manuel Cañete⁶⁸, una autoridad en crítica teatral⁶⁹, quien además era presidente de la junta directiva de la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos⁷⁰. Cañete ensalzaba el repertorio variado, programado por la empresa del Teatro Español dirigida por Calvo y Vico, que incluía obras “tan populares y tan castizamente españolas como la segunda parte de *El zapatero y el Rey*, de nuestro Zorrilla, olvidadas injustamente”⁷¹, junto a creaciones del teatro antiguo como *El desdén con el desdén* y *El alcalde de Zalamea*. Respecto al género breve, no se oponía a su existencia siempre que en “la esfera misma de lo meramente ligero y entretenido” el autor utilizara “recursos para divertir al público sin ofensa de lo moral, recreándolo y deleitándolo con invenciones graciosas de sabor artístico, y no menos delicadas pintorescas”⁷². Por su parte, Eusebio Blas-

⁶³ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 33.

⁶⁴ Javier Fornieles Alcaraz: *José Echegaray y Eizaguirre*, web Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/6329/jose-de-echegaray-y-eizaguirre> (25-XII-2018).

⁶⁵ Pone de ejemplo el Teatro francés de París y el Teatro imperial de la Burg de Viena. En este último, era habitual la representación del teatro antiguo español. G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ G. Morphy, “El arte español en general...”, p. 56.

⁶⁸ Fue escritor y crítico literario influyente de *El Herald*, *La Gaceta de Teatros* y *La Ilustración Española y Americana*, entre otros. Escribió dramas históricos, algunos en colaboración con Manuel Tamayo y Baus y Aureliano Fernández Guerra. Formó parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Academia de Historia y Real Academia Española, asimismo, ocupó la cátedra de Literatura dramática en el Ateneo de Madrid, desde 1847 a 1851. Destacan sus trabajos sobre el teatro antiguo español y su colaboración con Barbieri en la obra *Teatro completo de Juan del Encina* (1893). Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, Tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.

⁶⁹ En *La Ilustración Española y Americana*, Manuel Cañete aceptó llevar a cabo la crítica sobre el teatro. De este modo, acometió las reseñas sobre las obras de José Echegaray, Eugenio Sellés y Leopoldo Cano. Muchas de estas obras fueron condenadas por alejarse del idealismo y buscar la inspiración en “lo tremebundo”. D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 247.

⁷⁰ M^a Luz González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), 2009, T.9, p. 1046.

⁷¹ Manuel Cañete: “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, n^o XII, 30-III-1887, p. 207.

⁷² Pone de ejemplo la zarzuela en dos actos, cuadro de costumbres, *Un sarao y una soirée*, con texto de Eduardo de Lustonó y Miguel Ramos Carrión, puesto en música por Emilio Arrieta. Manuel Cañete: “Los teatros”, *La Ilustración Española y Americana...*, p. 206.

co⁷³ defendía un teatro que tuviera por finalidad “la diversión de todos, de ricos y de pobres con sus diferentes gustos”⁷⁴. Sobre el realismo en el teatro, “que nadie ha definido bien todavía”, defendía un arte dramático como “manifestación de la belleza para conmover el alma y favorecer el goce placentero”⁷⁵. Fruto de estas ideas eran sus dramas líricos, zarzuelas bufas y obras de una hora que se distanciaban del “tipo sainetero populachero por el que desfilaban chulos, astutos, paletos, flamencos, y mujeres de rompe y rasga propias del género chico”⁷⁶. De manera similar, otro autor, Vital Aza⁷⁷, había logrado consolidar el género de la comedia festiva, apartándose del realismo “chabacano” o “grosero”⁷⁸, consiguiendo, gracias a su ingenio, entretener y divertir al público con chistes de buen gusto. Lo cierto es que, como Blasco, otros socios del Círculo, optarían en la década de los ochenta, por diversificar su teatro con obras breves y otras de mayor envergadura, llevando a escena “la vida contemporánea arropada por la emoción y por la diversión”⁷⁹. Así, garantizaban unos beneficios materiales que les permitía seguir viviendo y, además, lograban conservar un público burgués y aristocrático, que aplaudía sus creaciones de corte tradicional.

Por último, merecía gran aceptación dentro del género breve el sainete moderno, cultivado por figuras de renombre como Ricardo de la Vega y Tomás Luceño y Becerra⁸⁰. Este género, donde la música podía estar o no presente, y que hundía sus raíces en los siglos XVII y XVIII, recogía usos y costumbres de la época, dentro del costumbrismo literario, retratando las diferentes regiones españolas o escenas populares recreadas en Madrid, dentro de la moral tradicional⁸¹. Manuel Cañete, que defendía en sus escritos el idealismo en el arte⁸², reconocía el talento de sainetes como *Boda y bautizo* de Vital Aza, estrenado con éxito el 24 de diciembre de 1885 y arremetía contra los “desalumbrados críticos que menosprecian este género literario por considerarlo baladí”, poniendo de manifiesto lo difícil de

trazar con breves pinceladas, en muy pocos rasgos, caracteres tomados del natural; hacer que se muevan, naturalmente también, en el reducido círculo de una fábula, corta y sencilla; poner en boca de cada uno lenguaje apropiado a la clase o categoría social a que pertenezca, y hacerlo de modo que no encuentren falso ni mentiroso las gentes del vulgo, entre las cuales se escogen por lo común las figuras de tales piezas, labor es que requiere no escaso ingenio, espíritu observador, gracia oportuna, y que, realizada con acierto, encaja en los dominios de la verdadera creación artística⁸³.

⁷³ Eusebio Blasco impartió varias conferencias en el Ateneo sobre arte dramático. Solamente se conserva “Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca”, *La España del s. XIX, Colección de conferencias históricas*, Madrid, Libr. de Don Antonio San Martín, 1888.

⁷⁴ Véase Dolores Thion Soriano-Mollá: “Eusebio Blasco, «Dramaturgo por horas»”, *Siglo diecinueve*, 15, 2009, pp. 177-194.

⁷⁵ D. Thion Soriano-Mollá, “Eusebio Blasco...”, p. 181.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 183. Anteriormente, también se había dedicado a la zarzuela bufa en obras como *Los caballeros de la tortuga* con música de Gaztambide, *Los progresos de amor* y *Los novios de Teruel* con música de Arrieta.

⁷⁷ N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 31.

⁷⁸ Ramiro: “Revista de teatros”, *Revista Contemporánea*, 30-XII-1887. Referido en N. Alonso Cortés, *Vital Aza...*, p. 65.

⁷⁹ D. Thion Soriano-Mollá, “Eusebio Blasco...”, p. 180.

⁸⁰ Otros autores por horas del Círculo, que se dedicaron al sainete fueron: Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Emilio Sánchez Pastor, Vital Aza, Fernando Manzano, Miguel Echegaray, Mariano Pina Domínguez y Ricardo Monasterio.

⁸¹ Sobre el sainete moderno, María Pilar Espín Templado: “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, *EPOS: Revista de filología*, nº 3, 1987, pp. 97-122.

⁸² Véase Manuel Cañete: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete, el día 23 de mayo de 1880*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1880.

⁸³ Manuel Cañete: “Los Teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXX, nº 1, 8-I-1886, p. 6.

3. 3. Prácticas musicales. El éxito de *La Bruja* (1887) de Chapí



Ilustración 2. Joaquín Valverde y Federico Chueca (en primer plano) acompañados por los actores Felipe Pérez, Julián Romera y Pedro Ruiz de Arana. (Fuente: «Lo que fue en serio y en broma», *La Esfera*, 20-XI-1915, p. 23).

Joaquín Valverde (véase Ilustración 2), se estrenaría una semana más tarde, el 20 de noviembre de 1886, en el Teatro Apolo. Un músico tan prolífero como Chapí, encontraba en el Círculo libretistas como Ricardo de la Vega, Adolfo Llanos y Alcaraz, Salvador Lastra, Miguel Ramos Carrión, Vital Aza, Francisco Serrano de la Pedrosa, José Estremera o Mariano Pina Domínguez, con quienes colaborar en sus zarzuelas en un y dos actos⁸⁷, además de contar en algunas ocasiones con la ayuda de otros músicos, socios de la entidad, como Apolinar Brull, Manuel Nieto o Gerónimo Giménez. Estas obras se representaban en los teatros de la época: Eslava, Variedades, Apolo, Novedades, Recoletos, Príncipe Alfonso, Alhambra, Zarzuela y Maravillas, entre otros.

También Tomás Bretón va a acudir asiduamente al Círculo, si bien deja escrito en su diario que, el día de la inauguración, la asociación no le había hecho «buen efecto»⁸⁸. En medio de la polémica por *Los amantes de Teruel*, Bretón buscaba dentro de las diferentes sociedades que frecuenta-

En el Círculo, compositores como Federico Chueca, Ruperto Chapí o Manuel Fernández Caballero⁸⁴ tenían la oportunidad de llevar a cabo sus colaboraciones con otros socios, dando rápida respuesta a las exigencias del mercado, en el que se consolida el Género Chico, “un modelo basado en un arte menor transcendente, más inmediato y fácil, y en el que es prioritario el éxito económico”⁸⁵. Sabemos por algunas noticias en la prensa que los compositores daban a conocer fragmentos de sus composiciones en el piano Erard, situado en el salón principal del establecimiento. Así, *La Correspondencia de España* se refiere a cómo el maestro Chueca interpretaba ante sus amigos varios trozos de su zarzuela *Cádiz*, obteniendo muchos aplausos⁸⁶. Este episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos, llevado a cabo por Chueca y otro socio de la entidad,

⁸⁴ Sobre Fernández Caballero, Nuria Blanco Álvarez, una de las editoras de este volumen, ha defendido en la Universidad de Oviedo, la Tesis doctoral *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*; y ha publicado el *Catálogo de la obra Manuel Fernández Caballero*, Madrid, Codalario ediciones, 2020.

⁸⁵ E. Casares, «La música del siglo XIX. Conceptos...», p. 90.

⁸⁶ *La Correspondencia de España*, 12-XI-1886, p. 3. Desde la fundación de la entidad en 1886, Chueca produciría obras de éxito como *La Gran Vía*, *El año pasado por agua*, *De Madrid a París* o *El chaleco Blanco*.

⁸⁷ Chapí, ya en la década anterior había colaborado con libretistas pertenecientes al Círculo estrenando en enero de 1880, en el Teatro de la Comedia, la obra *¡Adiós Madrid!* realizada junto a Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, asimismo, *Las dos huérfanas*, en el Teatro de la Zarzuela, con Mariano Pina Domínguez.

⁸⁸ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 566.

ba, apoyos para su obra⁸⁹. Así, lo encontramos jugando con Tragó y Brull al billar, y estrechando relaciones con Chapí, los Grajales o Esteban Gómez. Satisfecho de que algunos de ellos se fueran posicionando en contra de Arrieta: “por la noche fui al Círculo y a última hora Chapí, los Grajales y yo pusimos al vil de Arrieta como ropa de pascua”⁹⁰. También usará su influencia y amistad para que estos compositores –todos ellos del círculo de Arrieta– acudan a escuchar el discurso de Morphy en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario en 1886, al que ya nos hemos referido, donde reivindicaba la unión de intelectuales y artistas para hacer realidad la regeneración del arte nacional⁹¹. Aunque Bretón no dejó de hacer incursiones en el Género Chico, lo cierto es que siempre se mostró duro en sus críticas sobre el género y, al igual que su protector Morphy, su verdadero ideal fue la ópera española, al considerarla “una concepción estética más ambiciosa que permitiese superar las limitaciones del Género Chico, a todos los niveles: efectivos orquestales más numerosos y de mayor calidad, voces con mayores posibilidades o desarrollo de la caracterización dramática”⁹².

Aparte de su promoción del Género Chico, el Círculo mostraría interés por los bailes de máscaras, en línea con su defensa de un arte dirigido a la diversión. La entidad se hizo cargo de su organización en el Teatro Real, extendiéndolos posteriormente a otros espacios de Madrid⁹³. En la temporada de verano, los bailes se celebrarán en los Jardines del Buen Retiro⁹⁴. *El Magisterio Español* señala que la reina María Cristina y la infanta Isabel contribuían al evento con 500 y 125 pesetas, respectivamente⁹⁵. Al año siguiente, el Círculo organizaría también estos bailes de máscaras en el Teatro de la Zarzuela, a los que acudía “una parte de la juventud madrileña”⁹⁶.

Pero también dentro del Círculo surgieron proyectos de más largo alcance, como el promovido por Ducazcal, empresario del Teatro de la Zarzuela, gracias a un arrendamiento de cuatro años, quien para la temporada de 1887-88 exponía su pretensión de crear “la Ópera cómica española, sobre la base de la antigua zarzuela”⁹⁷, ayudado por otros escritores y artistas de mérito y su deseo de traducir óperas extranjeras al castellano. Para sus propósitos contaba con otros socios del Círculo como Federico Chueca, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, José Echegaray, Miguel Ramos Carrión, Javier de Burgos, Javier Santero y Bernardo Bonardi. Fruto de este ambicioso plan fue una obra maestra del teatro lírico, *La Bruja*, en la que Chapí colaboraba con Ramos Carrión y Aza, y que “le colocaría a la cabeza de los compositores españoles contemporáneos”⁹⁸. Esta ópera

⁸⁹ El autor está presente en casi todas las asociaciones artísticas de Madrid, como la Sociedad del Instituto Filarmónico, Sociedad de Conciertos, Círculo de Bellas Artes y Sociedad de Autores, donde encontró apoyos a su obra.

⁹⁰ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 578.

⁹¹ Aunque Chapí no formó parte de la Sociedad del Instituto Filarmónico, durante estos años asistió a varias reuniones con Morphy en Madrid y en su casa de campo en el Pardo. Probablemente, el conde de Morphy, junto a Tomás Bretón, influirían también en que el autor acometiera proyectos más ambiciosos dentro del género lírico.

⁹² Tomás Bretón, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. Tomás Bretón, el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1896, p. 21. Referido en Víctor Sánchez, “Tomás Bretón y el Regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898”, *Cuadernos De Música Iberoamericana*, Vol. 6, p. 41.

⁹³ *La Correspondencia de España*, 24-II-1887, p. 3.

⁹⁴ *Diario de Avisos de Madrid*, 5-VIII-1887, p. 3.

⁹⁵ *El Magisterio Español*, año XXI, nº 1344, 10-VIII-1887, p. 1.

⁹⁶ *Madrid Cómico*, año VIII, nº 257, 21-I-1888, p. 2.

⁹⁷ L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, p. 148.

⁹⁸ L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, p. 150.

cómica en tres actos, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 10 de diciembre de 1887, se mantendría en cartelera durante cincuenta funciones casi consecutivas, hasta el 25 de marzo de 1888. El acontecimiento es celebrado por el Círculo que organiza un homenaje a sus autores en el Restaurant de la calle del lobo, el 20 de enero de 1888. Al mismo acuden literatos como José Echegaray, Carlos Fernández-Shaw, Ángel Rodríguez Chaves, Ricardo Blanco Asenjo, José de Estremera, Sinesio Delgado, Félix González Llana, Ricardo Monasterio, José Picón, Sebastián Franco Padilla y músicos como Jiménez Delgado, Brull, Llanos, Gaztambide y Arrieta⁹⁹. Según señala *El País*, en el transcurso de la reunión, en la que se profirieron numerosos brindis, Echegaray pronunció un discurso felicitando a sus socios, mientras que Arrieta proclamaba “que no han acabado todavía los buenos tiempos de la zarzuela española”¹⁰⁰. De la misma manera, Ramos Carrión señalaba que el arte lírico no podía desaparecer mientras existieran maestros como Arrieta, Marqués, Chapí, Brull y tantos otros. Por último, el popular sainetero Ricardo de la Vega, dedicaba, entre grandes aplausos, un recuerdo a la memoria de Gaztambide y Ventura de la Vega –su padre–. En este fraternal banquete no podían faltar “el empresario de la zarzuela, Sr. Ducazcal y don Cándido Lara, quienes obsequiaron a los concurrentes con riquísimos cigarros habanos”¹⁰¹.

Este banquete nos recuerda a los organizados por Morphy en la Sociedad del Instituto Filarmonico desde 1884 donde, de manera similar, se refleja un movimiento a favor de obras de envergadura, al cual, pese a la presión de los mercados, no fueron ajenos artistas como Chapí o empresarios como Ducazcal. Y es que, como señala *El Madrid Cómico*, “la gran familia artístico-literaria”¹⁰² venía a regirse por el lema “¡Todo por el arte!”, a lo que añade en tono satírico “olvidándose en aquellos momentos de que el mundo se está poniendo cada vez peor y de que hay que pagar al casero todos los meses”¹⁰³. Suponemos que con estas últimas palabras se refería a las dificultades por las que pasaba el Círculo y que, como veremos más adelante, culmina con el cierre del establecimiento poco tiempo después y su inauguración en un nuevo local.

3.4. *Los derechos de autor, la polémica por La piedad de una reina (1887) y el declive*

Uno de los propósitos del Círculo Artístico Literario fue atender a la protección intelectual de sus socios. España contaba ya en el siglo XIX con algunos precedentes en la defensa de derechos de autor, el más lejano, la Sociedad de Autores Dramáticos Españoles¹⁰⁴ (1844-1860) y, durante la Restauración borbónica, la Asociación General de Escritores y Artistas Españoles¹⁰⁵ (1875), la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos Españoles¹⁰⁶ (1880) y la Sociedad Lí-

⁹⁹ *El País*, 20-I-1888, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *El País*, 20-I-1888, p. 2.

¹⁰² *Madrid Cómico*, año VIII, nº 257, 21-I-1888, p. 2.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Sus socios eran el duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Leopoldo Augusto Cueto, Antonio Gil y Zarate, Juan Eugenio Hartzenbusch, Luis de Olona, Tomás Rodríguez Rubí, Ramón Navarrete y Luis Valladares. Véase M^a Luz González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario...*, T. 9, p. 1046.

¹⁰⁵ Contaba con escritores, pintores, escultores, arquitectos y músicos. Entre estos últimos, se encontraban Emilio Arrieta, Baltasar Saldoni, Miguel Marqués y Rafael Hernando. M^a Luz González Peña: «Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)», *Diccionario...*, p. 1046.

¹⁰⁶ Entre sus socios encontramos a Francisco A. Barbieri, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, Federico Chueca, Joaquín Valverde, Eugenio Sellés, Leopoldo Cano, Javier de Burgos, Tomás Luceño, Ricardo de la Vega, Joaquín Valverde, Miguel

rico Española¹⁰⁷ (1881). Los socios de la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos Españoles serán los mismos que formen parte del Círculo Artístico Literario, que defendía “a los artistas de toda clase, especialmente los que empiezan, los débiles, carne de cañón para las empresas de todo género”¹⁰⁸.

La prohibición por el gobernador de Madrid del estreno de *La piedad de una reina* de Marcos Zapata en el Teatro de la Comedia, por usar un asunto que recordaba al reciente indulto de la reina María Cristina hacia elementos republicanos, condenados a muerte¹⁰⁹, fue objeto de una larga polémica, provocado por las enérgicas protestas de los socios del Círculo Artístico y Literario¹¹⁰. Reunidos con su presidente Echegaray, el día 19 de febrero de 1887, la junta directiva decide redactar un documento dirigido a las Cortes para promover el debate sobre la potestad del gobierno para llevar a cabo prohibiciones de este tipo, al considerar que dañaban los intereses de los autores dramáticos, actores y empresas teatrales¹¹¹. Cincuenta y tres de sus socios deciden al día siguiente prohibir también la representación de sus obras en los teatros de Madrid, como medida de protesta¹¹². Entre ellos, encontramos a Apolinar Brull, Ruperto Chapí, Tomás y Manuel Fernández Grajal, Manuel Nieto, José Echegaray, Sinesio Delgado, Ramos Carrión, Vital Aza, Tomás Luceño, Francisco Serrano de la Pedrosa, Luis Taboada, Eduardo Hidalgo y Javier de Burgos¹¹³. Desde *La Ilustración Española y Americana*, Manuel Cañete calificaba el suceso de “alboroto”, producido por el “audaz e interesable egoísmo de unos cuantos muñidores de ideas políticas y antisociales”¹¹⁴, señalando que la protesta no era tanto en respuesta a los intereses de la literatura dramática como en la defensa de otras ideas de carácter político. Cañete consideraba la prohibición de oportuna y reconocía la necesidad de un “decoro” en el teatro, “para que cese el escandaloso abuso que, a título de mal entendida libertad, se está cometiendo en nuestra escena para ignominia del arte”¹¹⁵. En este sentido, Cañete coincidía con otros escritores como Manuel de la Revilla en la necesidad de una censura teatral¹¹⁶.

Un año más tarde, la junta directiva volvía a mostrar su rechazo ante otra disposición gubernamental en la que, según publicaba *El País*, se condenaba al redactor del diario satírico la *Voz Montañesa*, José Estrañi, por sus ofensas a la religión católica¹¹⁷. Según *La Iberia*¹¹⁸, la junta eleva-

Ramos Carrión y José Echegaray. Véase M^a L. González Peña: “Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)”, *Diccionario...*, p. 1046.

¹⁰⁷ R. Sobrino, M. E. Cortizo: “Sociedades” (I.1), *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), 2009, T.9, pp. 1065-66.

¹⁰⁸ *La Ilustración Nacional*, tomo IV, año VII, n^o 30, 30-X-1886, p. 2.

¹⁰⁹ El asunto no había estado exento de polémica al ser inducida la reina por el partido liberal de Sagasta a indultar a los responsables de la intentona republicana fallida, llevada a cabo por el general Villacampa.

¹¹⁰ Marcos Zapata: *La piedad de una reina: Episodio histórico en dos actos, original y en verso*, Madrid, R. Velasco, 1887, p. 24. Se recogen las críticas de los principales periódicos de la época sobre la cuestión que desató la polémica.

¹¹¹ M. Zapata, *La piedad de una reina...*, p. 34.

¹¹² No era la primera vez que algunos de sus autores dramáticos habían tenido problemas con la censura, anteriormente el libretista José Picón había generado una larga polémica con sus obras, *La corte de los milagros* y *Pan y Toros*, esta última, a la que pondría música Barbieri, habría sido acusada de atentar contra la monarquía. José Luis Temes: *El siglo de la zarzuela*, Madrid, Ediciones Siruela, 2014, p. 275.

¹¹³ La lista completa puede consultarse en M. Zapata, *La piedad de una reina...*, pp. 66-68.

¹¹⁴ Manuel Cañete: “Los Teatros”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, n^o XII, 30-III-1887, p. 6.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ María Pilar Espín: *Teatro por horas en Madrid*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995 p. 81.

¹¹⁷ *El País*, 8-II-1888, p. 3.

¹¹⁸ *La Iberia*, 7-II-1888, p. 2.

ba un escrito a S. M. la Reina Regente, pidiendo su indulto, una acción que era aplaudida desde *La República* por salir en defensa de su “amigo y correligionario”¹¹⁹.

Posiblemente estas decisiones por parte de la junta directiva del Círculo, sumado a la debilidad de los propósitos de la entidad hacia la dignificación del arte, puedan ser la causa de que muchos de sus socios dejaran de asistir al Círculo, anticipando su cierre en la calle Alcalá, que coincide con la proliferación del Teatro por horas, la declaración de ruina del Teatro Español, templo de Echegaray, y la muerte de Calvo.

3.5. Una nueva etapa en la calle Victoria 2, presidida por Emilio Sánchez Pastor

“El Círculo se muere, no va un alma”¹²⁰. Así constata Bretón en su diario, el 2 de mayo de 1888, la situación crítica que atravesaba el Círculo Artístico Literario. Poco tiempo antes, se había configurado su junta directiva sin cambios destacados, a excepción de que José Echegaray pasaba a ser presidente honorario y Emilio Sánchez Pastor, presidente electo; asimismo, confirmando su influencia ascendente en la entidad, Tomás Bretón era elegido vicepresidente junto a Miguel Ramos Carrión, José Ortega Munilla y José Mata. Otros dos músicos, Ruperto Chapí y Manuel Nieto, engrosaban la lista de vocales¹²¹. Para garantizar la subsistencia de la sociedad, la nueva junta directiva aceptaba la proposición de Ducazcal de instalar el Bacarrat¹²². Los juegos como el Bacarrat, en círculos y clubs “en donde se desplumaba a los incautos, arruinándose hijos y padres de familia”¹²³, habían sido prohibidos en Francia dos años antes.

Unos meses más tarde, el 28 de octubre, se confirma en la prensa la inauguración del nuevo Círculo en su nueva sede en la calle Victoria, 2, donde Bretón va a colaborar como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, interpretando con gran éxito la Obertura de *Las alegres comadres* de Otto Nicolai y su baile español *Zapateado*. También se ejecutaron otras obras como los *Bailables* de la ópera *Feramors* de Rubinstein y una *Rapsodia húngara* de Liszt. Asimismo, se escuchó un discurso de Echegaray y se leyeron varios trabajos literarios y poesías a cargo del actor Antonio Vico. *El Día* señalaba el aumento de la lista de socios y anunciaba: “el Círculo volverá a adquirir la vida exuberante de los primeros meses de su inauguración”¹²⁴.

El 12 de febrero de 1889, se estrenan *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real, obteniendo un éxito inusitado y poniendo de manifiesto que, 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*¹²⁵, por iniciativa del Círculo y bajo la presidencia de Sánchez Pastor, se celebraba en el Hotel Inglés un banquete, al que asistirían también miembros de la Sociedad de Escritores y Artistas, y el Círculo de Bellas Artes, sumando ciento cincuenta comensa-

¹¹⁹ *La República*, 8-II-1888, p. 2.

¹²⁰ T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 716.

¹²¹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 28-IV-1888, p. 2.

¹²² T. Bretón, *Diario...*, Tomo II, p. 718.

¹²³ *La Época*, 12-IX-1886, p. 2.

¹²⁴ *El Día*, 27-X-1888, p. 2.

¹²⁵ “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 26-II-1889, p. 3.

les. La prensa destacaba la presencia de compositores como Chapí, Caballero, Brull, Grajal y Chueca. Tras el fraternal banquete, se improvisaría una fiesta animada por Felipe Ducazcal en el Círculo Artístico Literario, donde Bretón fue acogido entre vítores y aclamaciones.

Pocas noticias más son las que la prensa recoge en relación al Círculo al finalizar esta década de 1880 en que hemos centrado nuestro trabajo; quizás, la más destacable fue el acto de coronación en Granada del escritor José Zorrilla (1817-1893), vinculado al espiritualismo cristiano¹²⁶, el 17 de junio de 1889, donde hace acto de presencia el Círculo, mediante la entrega de una corona al autor por Carlos Fernández Shaw. Con motivo de la coronación, el Liceo de Granada convoca un concurso de composición, reclamando partituras que debían inspirarse en *Los gnomos de la Alhambra* de Zorrilla, y que dio lugar a la leyenda musical homónima de Chapí. Chapí, tras algunas obras líricas en dos o tres actos como *Las hijas de Zebedeo* (1889), *Las tentaciones de San Antonio* (1890), *El rey que rabió* (1891) o *Curro Vargas* (1898), en 1909, en colaboración con Fernández Shaw, se inspira en el poema dramático de Zorrilla para crear su ópera en tres actos *Margarita la Tornera*.

Los éxitos alcanzados se convertirían para muchos en la batalla ganada por el “verdadero arte”¹²⁷, de un mayor universalismo y alcance, que se alzaba por encima de un género de cortas aspiraciones artísticas, cuya finalidad era el entretenimiento. Para Morphy, “la desdichada manía, o por mejor decir, locura de hablar mal de todo lo nuestro, [...] de querer echar por tierra las más altas glorias nacionales”¹²⁸, no había impedido que “el movimiento musical siga su curso como río poderoso”¹²⁹. Cita a compositores de mérito como Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Serrano y Brull; gracias a ellos, Morphy considera que “el éxito se 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”¹³⁰. Lo cierto es que ópera y zarzuela caminarán juntas, aproximando planteamientos¹³¹, como una opción que lejos de agotarse seguiría vigente en el siglo XX, mientras que el Género Chico, tal y como predecía Morphy, iría desapareciendo como género de moda, después de dos décadas de éxitos¹³². Además, los compositores españoles encontrarían salida a sus obras de ingenio en nuevos mercados, fuera de España. De aquí surgirán nuevos proyectos e ilusiones en el cambio de siglo como el establecimiento del Teatro lírico nacional. En todo ello, el Círculo seguiría jugando un papel importante en defensa de los derechos de autor en

¹²⁶ Dentro del Romanticismo historicista, se inspira en personajes y escenas del Siglo de Oro, para crear obras contemporáneas. Su manuscrito *La leyenda del Cid*, con autenticidad documentada por carta adjunta de D^a Juana Pacheco, viuda de Zorrilla fue otorgada, 19 de marzo de 1893, al conde de Morphy.

¹²⁷ Morphy utiliza esta expresión en diversas ocasiones; sirva como ejemplo su texto en *La España moderna*, año II, n^o XIII, enero 1890, pp. 62-81.

¹²⁸ Morphy hace una defensa de la zarzuela y de la ópera nacional. Guillermo Morphy: “La exposición, músico teatral de Viena”, *La Correspondencia de España*, 15-XII-1891, p. 4.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Guillermo Morphy: “La exposición, músico teatral de Viena”, *La Correspondencia de España*, 15-XII-1891, p. 4.

¹³¹ Ramón Sobrino señala cómo la regeneración de la zarzuela la convirtió en dos tendencias: la zarzuela del gran espectáculo y el drama lírico, acercando el género al melodrama sentimental y a la ópera. Véase Ramón Sobrino: «Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración», *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, María Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez, Manuel Lagos Gismero (coords.), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118.

¹³² “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”. Guillermo Morphy: *La España Moderna*, año II, n^o XIII, enero 1890, pp. 62-81.

los teatros españoles, de América latina y otros países¹³³. Con estos propósitos, en mayo de 1890, el Círculo Artístico Literario designaría una nueva junta directiva que se convertiría en el origen de la Sociedad de Autores¹³⁴.

¹³³ Sobre el asunto véase L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, pp. 405-412. Compositores y autores dramáticos del Círculo Artístico Literario vuelven a unirse en abril de 1890, presididos por Emilio Sánchez Pastor.

¹³⁴ Véase M^a L. González Peña: «Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)», *Diccionario...*, p. 1048. En 1892 nace esta nueva Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, con Fiscowich como accionista mayoritario y con dos figuras centrales: Ruperto Chapí y Sinesio Delgado.

LA UNIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL EN MANOS DE MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO. EL VERANO DE 1882

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

Profesora de Enseñanza Secundaria

Doctora en Musicología por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

Estudiamos la etapa de la Unión Artístico-Musical durante el verano de 1882, cuando Manuel Fernández Caballero se hace cargo de la orquesta para los conciertos estivales que tienen lugar en los Jardines del Buen Retiro, mientras lo compatibiliza con el estreno de sus zarzuelas: *Dar la castaña*, *Las mil y una noches* y *El gran Tamorlán de Persia*. Se ofrecen un total de veintitrés conciertos sinfónicos, entre el 16 de junio y el 28 de agosto, siendo uno de ellos de carácter extraordinario. Son eventos vespertinos, de carácter bisemanal, estructurados en tres partes, en los que se alternan obras de repertorio con algunas novedades. Con Caballero en la tarima, la orquesta interpreta veintidós obras por primera vez. Damos a conocer el repertorio elegido por Caballero, haciendo hincapié en las obras de estreno y en su interés por los compositores españoles, hacemos un análisis y valoración de la temporada, así como de su recepción a través de la prensa.

PALABRAS CLAVE: Unión Artístico-Musical, Manuel Fernández Caballero, Jardines del Buen Retiro, música sinfónica, verano 1882.

ABSTRACT

We study the stage of the Unión Artístico-Musical during the summer of 1882, when the orchestra is playing in the Jardines del Buen Retiro conducted by Manuel Fernández Caballero. It happened in the same period in which Caballero is preparing the premiere of his zarzuelas: *Dar la castaña*, *Las mil y una noches* y *El gran Tamorlán de Persia*. Twenty-three symphonic concerts are offered between June 16th and August 28th, one of them as a special one. They are biweekly evening events and they have a structure of three parts with a well known repertoire and twenty-two new pieces for the orchestra. We show the repertoire chosen by Caballero, emphasizing the premiere works and his interest for Spanish composers. We make an analysis and evaluation of the season as well as its reception through the reviews in different newspapers.

KEY WORDS: Unión Artístico-Musical, Manuel Fernández Caballero, Jardines del Buen Retiro, symphonic music, summer of 1882.

1. La creación de la Unión Artístico-Musical

Hasta 1878, el monopolio de la interpretación de música sinfónica en la capital española en el siglo XIX lo ostentaba la Sociedad de Conciertos de Madrid, fundada en 1866 por Barbieri y que tuvo como primeros directores, tal y como señala el profesor Sobrino¹, a Francisco Asenjo Barbieri

¹ Ramón Sobrino: "La música sinfónica en el siglo XIX", *La Música Española en el siglo XIX*, Emilio Casares, Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 312-313.

(1866-1868), Joaquín Gaztambide (verano de 1868), Jesús de Monasterio (1869-76), Mariano Vázquez (1877-1884), Tomás Bretón (1885-1891) y algunos otros hasta el fin de su actividad general en 1903, con esporádicos conciertos hasta 1906. Se trata de la primera entidad orquestal fundada por músicos, al margen de empresarios.

Según Sobrino², entre 1869 y 1874, la Sociedad de Conciertos de Madrid ofrece regularmente en los veranos, conciertos sinfónicos en los Jardines del Buen Retiro, donde los madrileños podían encontrar entonces un nuevo entretenimiento en sus paseos por el parque. En 1875 no consiguen su arrendamiento habiéndose de trasladar entonces al Jardín de la Alhambra en ese verano, y aunque sí regresan al Retiro al año siguiente, de nuevo en el verano de 1877 no llegan a un acuerdo con la empresa y es entonces cuando se organiza una nueva orquesta, designando como director al francés Olivier Métra para ofrecer los acostumbrados conciertos veraniegos en el mencionado espacio. Continúa el profesor Sobrino explicando que “tras el éxito artístico y económico conseguido, los músicos deciden seguir unidos, y encargan la dirección de la orquesta al joven concertino Tomás Bretón, constituyéndose en abril de 1878 la Unión Artístico-Musical, auspiciada por el empresario Zozaya, que se convierte en su presidente”³, teniendo lugar su concierto inaugural el día 11 del citado mes⁴ en el teatro Apolo. Esta nueva agrupación surge como alternativa a la Sociedad de Conciertos de Madrid y tiene entre sus objetivos fomentar a los compositores españoles y dar a conocer nuevas obras del repertorio extranjero:

La Sociedad la Unión Artístico-Musical establecida en esta corte, que cuenta en el día con 250 profesores, ha establecido una sección de conciertos que, en número de 100 y bajo la dirección de D. Tomás Bretón, está ya preparando su función inaugural, con el pensamiento de fomentar el arte patrio, retribuyendo y premiando a los compositores españoles; dar a conocer, después de concienzudos estudios, las obras con que se vaya enriqueciendo el repertorio extranjero y allegar fondos para mejorar la precaria situación de los artistas músicos⁵.

Por otro lado, tal y como explica el profesor Víctor Sánchez⁶, la Sociedad de Conciertos era una cooperativa cerrada, perteneciendo la mayoría de sus miembros a la orquesta del teatro Real, que aprovechaban los descansos estivales y de Semana Santa para ofrecer conciertos con esta Sociedad y obtener ganancias también en las épocas de cierre del regio teatro. Los músicos de otros coliseos que quisieran también formar parte de una orquesta fuera de la temporada teatral, habrían de unirse entonces en otra agrupación, teniendo cabida entonces la creación de la Unión Artístico-Musical, cuya actividad coincidiría por tanto en las mismas fechas que la veterana Sociedad de Conciertos, haciéndose su rivalidad más que evidente.

Se daba la circunstancia de que, en los últimos años, la Sociedad de Conciertos había tenido ciertas dificultades. Además de su falta de acuerdo con la empresa de los Jardines del Buen Retiro

² Ramón Sobrino: “Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881”, *Delantera de Paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Celsa Alonso, Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 326-327.

³ R. Sobrino, “Chapí, director sinfónico...”, p. 327.

⁴ Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 114.

⁵ “Noticias generales”, *La Época*, 6-IV-1878, p. 3.

⁶ Víctor Sánchez: *Tomás Bretón, un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 81.

⁷ “Noticias generales”, *La Época*, 8-IV-1878, p. 2.

para los conciertos estivales, su nuevo director, Mariano Vázquez, no parecía estar a la altura de su predecesor, Jesús de Monasterio:

La grandiosa sinfonía de Mendelssohn, *El sueño de una noche de verano*, obra que en años anteriores entusiasmó al público, estuvo ejecutada con bastante descuido y abandono, como lo demostró la concurrencia con significativas protestas. Quéjase el público de que la Sociedad de Conciertos se abandona algo, y no hace por aumentar el repertorio ni por procurar una ejecución esmerada, cuanto el favor del público tiene derecho a esperar. Algo hay, en efecto, en el fondo de estos lamentos que la Sociedad debería de corregir, si no quiere exponerse diariamente a manifestaciones tan desagradables como las de ayer⁷.

Tal y como indica Sobrino⁸, en el verano de 1879 el empresario Francisco Arderius consigue el arrendamiento de los Jardines y es la nueva sociedad de la Unión Artístico-Musical la que ejecuta allí los conciertos estivales, bajo la dirección de Tomás Bretón, quien permanecerá al cargo una temporada más, hasta que deja España por su pensionado en Roma. Le sucede en el cargo Ruperto Chapí que dirige los conciertos estivales en 1881 y al año siguiente hará lo propio Manuel Fernández Caballero, siendo sucedido por Casimiro Espino.

2. Manuel Fernández Caballero y los conciertos del verano de 1882

En junio de 1882 ya se anuncia en la prensa el nuevo cargo de Manuel Fernández Caballero como director de la orquesta de la Unión Artístico-Musical:

La empresa de los Jardines del Buen Retiro ha contratado para dar conciertos, durante el verano, a la orquesta de la Sociedad Unión Artístico-Musical, que este año será dirigida por el distinguido maestro-director y compositor, D. Manuel Fernández Caballero. Los aficionados a la buena música están de enhorabuena⁹.

Normalmente son conciertos bisemanales y vespertinos, que comienzan a las nueve de la noche cuando empezaba a refrescar tras las calurosas tardes del verano madrileño. El lugar elegido era un espacio al aire libre, los mencionados Jardines del Buen Retiro, una zona de esparcimiento muy frecuentada en la época estival: “¡Qué deliciosas noches las que se pasan en los jardines!”¹⁰, comentan en *La Ilustración Musical*. Una numerosa audiencia se reunía para escuchar los conciertos allí ofrecidos: “Los aficionados a la música se agrupaban en derredor del kiosko. [...] Otra gran parte de la concurrencia paseaba. Y paseaba suspirando en vano, por encontrar su silla, artículo no muy abundante, sobre todo en las noches de concierto”¹¹. El profesor Sánchez explica que “el repertorio de estos conciertos veraniegos se centraba lógicamente en piezas breves de carácter lúdico, en las que predominaban las oberturas, las danzas y algunas piezas pintorescas [...] un repertorio de carácter ligero, apropiado para el lugar de paseo y la época estival”¹².

Fernández Caballero dirige un total de veintitrés conciertos sinfónicos, siendo uno de ellos de carácter extraordinario, como era costumbre en la entidad¹³. El primer concierto, bajo una tenue

⁸ R. Sobrino, “Chapí, director sinfónico...”, p. 327.

⁹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 14-VI-1882, p. 3.

¹⁰ Esteban Masclans y Pascual: “Nuestros grabados”, *La Ilustración Musical*, año III, nº 64, 15-IX-1890, p. 388.

¹¹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 5-VII-1882, p. 4.

¹² V. Sánchez, *Tomás Bretón...*, pp. 86-87.

¹³ Nuria Blanco Álvarez: *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2015, p. 291.

luz, ya que “después de ver la calle de Alcalá iluminada con la luz eléctrica, los faroles de gas del Buen Retiro parecen candiles”¹⁴, tiene lugar el viernes 16 de junio. Se interpreta un programa¹⁵ muy variado en el que la mitad del repertorio son obras que la orquesta no había ejecutado antes: *Les Sibarites* de Fahrbach, *Legerezza* de Strauss, *Le dernier sommeil de la Vierge* de Massenet y *Symphonie-Ballet* de Godard, piezas que se repetirán a lo largo del verano. El evento disfrutó de una buena acogida: “La orquesta inteligentemente dirigida por el señor Caballero logró muchos aplausos. Tuvo que repetir el *Andante* (número 44) de Haydn, *Les sibarites*, valeses de Fahrbach y la overtura de *Mignon* de Thomas”¹⁶. En la revista *Chorizos y Polacos*, sin embargo, no gustó la interpretación de *Mignon*: “¿Es culpa del director? no lo sabemos; pero lo cierto es que [...] encontramos algo descuidada su ejecución”¹⁷, bien al contrario, el crítico de *El Imparcial* opina que “la obertura de *Mignon* fue perfectamente interpretada”¹⁸.

La noche del 20 de junio, víspera del estreno de la zarzuela de Caballero y Rubio *Las mil y una noches*¹⁹, tiene lugar el segundo de los conciertos²⁰, que incluye dos novedades –*Market* de Fliege y *Venus et Blanche* de Gounod–, una obra española –*Serenata española* de Valle– y la repetición de una pieza del concierto anterior –*Les Sibarites* de Fahrbach–. Asistió numerosa audiencia: “Animadísimo estuvo el concierto de anoche en el Retiro. En derredor del kiosco y en el paseo había una verdadera exposición de bellezas. A las once se hacía difícil el pasear por los jardines; tanta era la concurrencia”²¹. El evento fue del agrado del público: “La orquesta, dirigida por el maestro Caballero, se hizo aplaudir varias veces”²². Gustaron mucho los bailes finales: “El concierto terminó con los preciosos valeses de Fahrbach, *Les sibarites*, cuyas alegres notas hicieron sentir a más de un bailarín la pena de no poder entregarse a su placer favorito al compás de tan agradable música”²³. Sin embargo, el crítico de *Chorizos y Polacos* habla de una mala dirección de Caballero y su desafortunada elección del repertorio y contradice a los otros críticos al mencionar la frialdad con que se acogió el concierto:

A medida que los compositores de la Sociedad van alternando en el espinoso cargo de directores, la importancia de los conciertos que se celebran es menor [...] Los directores hacen a las orquestas buenas o malas, según la dirección que su más o menos inspirada batuta las imprime; la elección de las obras contribuye no poco al mayor o menor éxito del concierto, y desgraciadamente el Sr. F. Caballero parece tiene poco tacto hasta ahora para eso; y si no pone remedio será una de las causas que contribuyan a que la Sociedad de Conciertos deje de alcanzar los lauros a que es acreedora [...] no es extraño que los aplausos escasearan y que los espectadores permanecieran en una frialdad que nos hacía creer no era el calor el que invadía hoy nuestra atmósfera²⁴.

¹⁴ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 17-VI-1882, p. 4.

¹⁵ “Ecos teatrales”, *La Época*, 15-VI-1882, p. 3.

¹⁶ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 17-VI-1882, p. 4.

¹⁷ *Violón*: “El primer concierto”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 1, 19-VI-1882, p. 4.

¹⁸ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 17-VI-1882, p. 3.

¹⁹ Cuento fantástico en 3 actos y 18 cuadros, libreto de Mariano Pina Domínguez, música de Caballero y Rubio, estrenada el 21 de junio de 1882 en el teatro Príncipe Alfonso.

²⁰ “Los espectáculos”, *La Iberia*, 20-VI-1882, p. 3.

²¹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 21-VI-1882, p. 3.

²² “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 21-VI-1882, p. 4.

²³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 21-VI-1882, p. 3.

²⁴ *Paciencia*: “Segundo concierto”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 2, 24-VI-1882, p. 12.

En el tercer concierto²⁵, celebrado el 23 de junio, se estrena otro vals de Fahrbach e incluye piezas de autores españoles, una polaca de Giménez y un galop de Bretón para cerrar una velada que volvió a reunir a un numeroso público: “Tan animado como los anteriores estuvo el concierto de anoche en el Retiro. Los números que figuraban en el programa fueron repetidos en su mayor parte”²⁶. En la revista *Chorizos y Polacos* de nuevo descalifican a Caballero: “No tiene acierto en la elección de las obras [...] sólo desea ya adquirir dinero en lugar de buscar fama, que es lo primero que debe buscar el artista”²⁷. El cuarto concierto²⁸ tuvo lugar el 27 de junio y transcurrió sin novedad a pesar del amago de tormenta que amenazaba aquella noche. Finalmente, el público asistió como siempre al concierto, que volvió a gustar y, aunque no se estrenó ninguna obra nueva, “fue muy aplaudido”²⁹ y se repitieron “una polaca de Chopin [...] la *Fantasia sobre motivos populares* de Inzenga y la retreta austríaca de Keler Bela”³⁰. El 29 de junio tiene lugar el quinto concierto³¹ contando con tres estrenos para la orquesta: los valeses *Du Rhin au Danube* de Bela, el capricho instrumental *Moraima* de Espinosa y la polca *Les amours du chanteur* de Fahrbach. El 4 de julio, víspera del estreno de su zarzuela *Dar la castaña*³², Caballero dirige el sexto³³ concierto, “de las piezas que formaban el programa, fueron muy aplaudidas y repetidas *La Pavana*, de Lucena; la fantasía sobre motivos de *Roberto il diavolo*; la obertura de *Cleopatra*, y la *Marcha fúnebre de una marioneta*, de Gounod. Merece también citarse la polka de Fahrbach *Les amours de chanteur* y el galop *Legerezza* de Strauss”³⁴. El crítico de *La Época* añade que “el concierto [...] bajo la inteligente dirección del maestro Caballero, fue brillantísimo y se vio concurrido por más de siete mil personas”³⁵.

Con ocasión del séptimo concierto³⁶, el 7 de julio, Caballero incluye piezas de Verdi, Wagner, Rossini, y Saint-Saëns, además de dos novedades: *La cacería* de Kontski y los valeses *Boccaccio* de Strauss. Si al concierto anterior asistieron siete mil personas, a este apenas acudieron trescientas, y es que amenazaba tormenta: “Las pocas personas que asistieron al concierto, se agruparon en pequeños corros en derredor del kiosko, que sin duda no fueron allí para ver ni para ser vistas, sino para oír música. La orquesta, sin cuidarse de averiguar si había mucha o poca gente, ejecutó las piezas que formaban el programa”³⁷. De hecho, no pudo interpretarse la tercera parte precisamente por la lluvia, si bien lo que pudo oírse gustó: “un concierto compuesto de piezas escogidas y perfectamente ejecutadas por la orquesta”³⁸. La revista *Chorizos y Polacos*, sin embargo, continúa con

²⁵ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 23-VI-1882, p. 4.

²⁶ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 24-VI-1882, p. 3.

²⁷ Violón: “El maestro F. Caballero”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 2, 24-VI-1882, p. 10.

²⁸ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 23-VI-1882, p. 4.

²⁹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 28-VI-1882, p. 3.

³⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 28-VI-1882, p. 3.

³¹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 29-VI-1882, p. 3.

³² Disparate lírico en 1 acto con libreto Calixto Navarro y música de Caballero, estrenado el 5 de julio de 1882 en el teatro Recoletos.

³³ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 4-VII-1882, p. 4.

³⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 5-VII-1882, p. 4.

³⁵ “Ecos teatrales”, *La Época*, 5-VII-1882, p. 3.

³⁶ “Ecos teatrales”, *La Época*, 6-VII-1882, p. 3.

³⁷ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 8-VII-1882, p. 3.

³⁸ “Ecos teatrales”, *La Época*, 8-VII-1882, p. 3.

su campaña de desprestigio hacia maestro e incluso le dedica una de sus portadas en forma de caricatura³⁹:

El Sr. Caballero haciendo de las suyas; es decir, sigue cobrando su sueldo y ofreciéndonos las obras que hemos escuchado hasta la saciedad otros años. Por lo visto, este señor cree que vale más por lo malo conocido que lo bueno por conocer [...] de vez en cuando nos regala una polkita; eso sí, cosa fácil para no cansarse mucho al ensayarla. Y si al menos la ejecución estuviese a la altura que debe, bien; pero ¡válgame Dios! si algunas veces parece aquello murga callejera. Siga V. por ese camino, D. Manuel, que por ahí va V. derecho al templo del olvido⁴⁰.

Sin duda, un clarividente ese crítico. Los demás periodistas no comparten en absoluto tales acusaciones. En *La Época*, tras el octavo concierto⁴¹ ejecutado el 11 de junio, se indica que:

El programa era como siempre escogido, y como siempre, contenía números que se oían por primera vez [unas danzas de Gounod, vales de Strauss y una polka de Fahbarch] [...] En suma, el concierto fue excelente, y tanto por la ejecución como por la elección del programa, felicitamos a la orquesta de la Unión Artístico-Musical y a su inteligente director el Sr. Fernández Caballero⁴².

En ello abunda *El Liberal* quien, tras lanzar un sutil mensaje a la crítica revista, subraya la inteligencia en la dirección del maestro y la profesionalidad de la orquesta:

El octavo [juego de palabras al tratarse del octavo concierto en el Retiro]... no levantar falsos testimonios ni mentirás [...] La concurrencia era numerosa y brillante [...] Que la orquesta de la Unión Artístico-Musical es muy buena, demostrado lo tiene muchas veces; que el maestro Caballero es un director inteligente, nadie lo duda. Se les ha dicho que les faltaba dar variedad y novedad a los programas, y el del concierto de anoche es una prueba de que quieren atender los consejos del público. Entre otras piezas estables del repertorio se ejecutaron tres nuevas [...] La orquesta fue muy aplaudida⁴³.

El noveno concierto⁴⁴ tiene lugar el 14 de julio y el público fue numerosísimo: “Pocas veces hemos visto tanta gente en el Jardín del Buen Retiro como anoche. Las sillas andaban como las butacas del teatro Real cuando canta la Patti, por las nubes. Andar por el paseo que rodea el templete, que es preciosísima jaula de la orquesta, era punto menos que imposible⁴⁵ y a este concierto en particular acudieron ilustres personalidades: “Allí se encontraban todos los ministros que están en la corte, los políticos que no han salido a veranear⁴⁶. El programa entusiasmó, al igual que la dirección de Caballero: “El concierto verificado bajo la inteligente dirección del maestro Caballero fue muy aplaudido. [...] Todas las piezas del concierto obtuvieron grandes aplausos⁴⁷ y numerosas obras tuvieron que ser repetidas a instancias del público: “[La] *Polaca de concierto* de Brull; dos

³⁹ “Nuestros compositores”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 2, 24-VI-1882, p. 1.

⁴⁰ *Violón*: “Los conciertos del Retiro”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 3, 9-VII-1882, p. 19.

⁴¹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 11-VII-1882, p. 4.

⁴² “Ecos teatrales”, *La Época*, 12-VII-1882, p. 3.

⁴³ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 12-VII-1882, p. 4.

⁴⁴ “Ecos teatrales”, *La Época*, 13-VII-1882, p. 3.

⁴⁵ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 15-VII-1882, p. 4.

⁴⁶ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 15-VII-1882, p. 3.

⁴⁷ “Ecos teatrales”, *La Época*, 15-VII-1882, p. 3.

tiempos del *Entre-acte et divertissement Des Érinnyes*, de Massenet; la sinfonía de *Guillermo Tell*, de Rossini, y el *Valse lente y Pizzicati*, de Delibes⁴⁸. Un detalle que a priori podría pasar desapercibido es el hecho de que toda la segunda parte se dedica a una obra del poeta francés Leconte de Lisle puesta en música por Massenet –*Entre-acte et divertissement Des Érinnyes*–, en un concierto que tiene lugar el día nacional de Francia, 14 de julio, país republicano por antonomasia y tendencia política de la que Caballero era partidario, al igual que el escritor mencionado. Sin duda el maestro no pudo dejar de hacer un guiño a esta efeméride.

El 18 de julio se ejecuta el décimo concierto⁴⁹ y continúa siendo enorme la asistencia a estos eventos: “El concierto verificado anoche en el Jardín del Buen Retiro estuvo concurridísimo. Un amigo nuestro [...] decía que no bajarían de tres mil los espectadores [...] El concierto fue muy notable. El público, que va más a oír que a ver, hizo repetir muchas piezas [...] Unimos nuestros aplausos a los del público”⁵⁰. La crítica coincide en que la obra nueva de la segunda parte –*Zorahayda* de Svendsen–, a pesar de ser bonita, no es apropiada para ser interpretada al aire libre: “Es muy bella y fue perfectamente ejecutada; pero nos parece más a propósito para ser tocada en un local cerrado que en el Jardín”⁵¹. El crítico de *El Imparcial* abunda en esto:

Más a propósito la juzgamos para ser ejecutada en un salón y ante un público que se dedique no más que a seguir con toda atención el desarrollo musical de la obra, y a ir notando la manera cómo el compositor hace que las notas reflejen en lo posible las situaciones que sirvieron de base al compositor para escribir la leyenda, cuyo argumento, para ilustración del público, se leía al pie del programa: Argumento arábigo-fantástico⁵².

Efectivamente, en este concierto hubo además una interesante novedad aportada por Caballero, y es que añadió unas notas al programa para que el público pudiera comprender en toda su dimensión la obra en cuestión, circunstancia que no aprobó la siempre crítica revista *Chorizos y Polacos*, sin duda desconocedora de la música programática:

¿Qué pretendió con poner la nota? ¿Referir una tradición? ¿O predisponer el ánimo del público para la audición? [...] Aconsejamos al Sr. Caballero no pida patente de invención. La música es, de las bellas artes, la más vaga e indeterminada: en esta misma indeterminación está su superioridad; no necesita ella encajarse en el molde estrecho de la palabra para producir efecto⁵³.

El undécimo concierto⁵⁴ tiene lugar el 21 de julio. En esta ocasión, Caballero dedicó íntegramente a Chapí la segunda parte con su *Fantasia morisca*, que fue “admirablemente ejecutada”⁵⁵ y que hubo de repetirse a instancias del público al igual que “la Marcha de *Tannhäuser*, la pavana *Fa-*

⁴⁸ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 15-VII-1882, p. 4.

⁴⁹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 17-VII-1882, p. 2.

⁵⁰ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 19-VII-1882, p. 4.

⁵¹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 19-VII-1882, p. 3.

⁵² “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 19-VII-1882, p. 3.

⁵³ *Figle y Violón*: “Los conciertos del Retiro”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 4, 25-VII-1882, pp. 26-27.

⁵⁴ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 21-VII-1882, p. 4.

⁵⁵ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 22-VII-1882, p. 3.

vorita [de Brisson] y *La cacería* [de Kontski] [...] Merece plácemes el Sr. Fernández Caballero por la brillantez y variedad que da a estos espectáculos⁵⁶. El espacio, además, estaba lleno a rebosar: “Las noches de concierto lo son de oro para la empresa del Jardín del Buen Retiro. Anoche, cuando la orquesta ejecutaba la preciosa *Marcha morisca*, de Chapí, no había ni sillas vacías ni sitio donde colocarlas. La entrada fue tan grande, como puede soñarla un empresario cuando se arruina porque el público le es ingrato⁵⁷.”

El 25 de julio tiene lugar el duodécimo concierto⁵⁸. Como cada noche, asistió una gran cantidad de público y se repitieron varias piezas “que ejecutó la orquesta con mucha perfección: *Danse bacanale* de *Samson et Dalila*, Saint-Saëns; *Colibrí*, polka de Sellenik y *Moraima*, capricho instrumental de Espinosa. La concurrencia, extraordinaria⁵⁹. La revista *Chorizos y Polacos* vuelve a cargar sus tintas contra el maestro. De nuevo incide en la mala elección del repertorio y, si bien ahora parece que aprueba a los autores escogidos, no hace lo mismo con las obras seleccionadas: “¿Quién duda que Gounod es un gran compositor? Nadie. Pero ¿quién es capaz de afirmar que su obra estrenada en París, *El tributo de Zamora* [interpretada el 11 de julio, en el octavo concierto de Caballero], es digna de la fama de Gounod? [...] El insigne maestro, ha manifestado una vez más que tiene un tacto y un gusto... trasnochados⁶⁰. El último concierto del mes de julio, decimotercero⁶¹ del verano, tiene lugar el día 28. No hubo estrenos, pero gustó: “Nada nuevo había en el programa, pero el público obligó a repetir varias piezas musicales a los profesores de la Unión artístico-musical, dirigidos con inteligencia por el maestro Caballero⁶². En concreto, se repitieron “la *Fantasia morisca* de Chapí, la obertura de *Mignon* de Thomas y la *Gavota* de Ardit⁶³. La ejecución también fue excelente, en especial la pieza *Zorahayda*, de la que dijeron que “fue magistralmente interpretada⁶⁴. No se hace ahora mención alguna a problemas de recepción de los detalles de esta partitura, como sí argumentaron cuando se interpretó por primera vez.

El 1 de agosto tiene lugar el decimocuarto concierto⁶⁵ del verano. Como siempre acudió mucho público, si bien según *La Época*, no gustó la segunda parte: “El programa del concierto no fue muy del agrado de los aficionados, que escucharon en el más religioso silencio *L'Arlesienne*, de Bizet [...] Es la primera vez que el entusiasmo del público no ha hecho repetir gran número de piezas⁶⁶. El crítico de *Chorizos y Polacos* no deja pasar la oportunidad de volver a poner en tela de juicio la capacidad de Caballero como director de orquesta: “Un programa oído diez o doce veces, pero con la ventaja de que cuando dirige el maestro, causa dolor ver convertidos en mártires a Auber, Saint-Saëns, Meyerbeer y otros respetables compositores; la mayor desgracia de los genios consiste en que haya muchos maestros como Caballero⁶⁷. En *El Imparcial*, sin embargo, la percepción del con-

⁵⁶ “Ecos teatrales”, *La Época*, 22-VII-1882, p. 3.

⁵⁷ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 22-VII-1882, p. 4.

⁵⁸ “Ecos teatrales”, *La Época*, 24-VII-1882, p. 2.

⁵⁹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 26-VII-1882, p. 4.

⁶⁰ *Figle y Violón*: “Los conciertos del Retiro”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 4, 25-VII-1882, p. 26.

⁶¹ “Ecos teatrales”, *La Época*, 27-VII-1882, p. 3.

⁶² “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 29-VII-1882, p. 3.

⁶³ “Ecos teatrales”, *La Época*, 29-VII-1882, p. 3.

⁶⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 29-VII-1882, p. 3.

⁶⁵ “Ecos teatrales”, *La Época*, 31-VII-1882, p. 2.

⁶⁶ “Ecos teatrales”, *La Época*, 2-VIII-1882, p. 3.

⁶⁷ *Figle*: “Los conciertos del Retiro”, *Chorizos y Polacos*, serie 1ª, nº 5, 6-VIII-1882, p. 34.

cierto fue otra: “El programa estaba escogido con acierto [...] *La sirena*, *Faeton* y *Ondalina*, que componían la primera parte, fueron aplaudidos y alguna repetida. También agradaron *L’Arlesienne*, de Bizet y *La estrella del norte* de Meyerbeer”⁶⁸.

El 4 de agosto tuvo lugar un concierto extraordinario⁶⁹ a beneficio de las Casas de Socorro de Madrid y los Asilos de San Bernardino. Este evento tuvo un marcado carácter español con obras, entre otros, de Arrieta, Brull, Chapí, Marqués y Bretón, y contó con el beneplácito del público: “La concurrencia, que era muy numerosa, aplaudió las piezas todas del programa”⁷⁰. Efectivamente, la propuesta de Caballero gustó: “La *Polaca de concierto* de Brull, obtuvo nutridos aplausos; *La corte de Granada*, de Chapí, que siempre se oye con gusto, fue interpretada de un modo magistral, y repetida a instancias del público, así como el capricho instrumental de Espinosa, titulado *Moraima*”⁷¹. Con el espectáculo se logró recaudar la nada desdeñable cifra de “3.815 pesetas, que serán repartidas entre los establecimientos de beneficencia”⁷², especificándose que “para dicho concierto quedan suprimidas todas las entradas de favor”⁷³. El decimoquinto concierto⁷⁴ tuvo lugar el 8 de agosto y tan solo aportó la novedad de la obertura *Mireya* de Sabater. Ni el decimosexto concierto⁷⁵, celebrado el 11 de agosto, ni el decimoséptimo⁷⁶, que se ofreció el 15 de agosto, aportaron ninguna obra de estreno. El 18 de agosto tiene lugar el decimoctavo concierto⁷⁷ con dos temas nuevos de autores españoles, la *Marcha de concierto* de Blasco y una *Gavota* de Giménez. Como viene siendo costumbre, el público llenó los Jardines para escuchar un programa que gustó: “La orquesta, hábilmente dirigida por el maestro Caballero, se vio obligada a repetir varios números del escogido programa de anoche”⁷⁸.

En el decimonoveno concierto⁷⁹, excepcionalmente programado en lunes, el 21 de agosto, no hay estrenos, pero sí un amplio lugar para la música española, dedicando una vez más la segunda parte a Chapí con su *Fantasia morisca*, además de sendas obras de Giner y Espinosa en la primera parte, la *Elegía de la memoria de Rossini* y la polka *Ondalina*, respectivamente. Al día siguiente, el 22 de agosto, tiene lugar el vigésimo concierto⁸⁰, tampoco presenta estrenos, pero incluye de nuevo dos obras de autores españoles: la *Serenata Española* de Valle y el capricho instrumental *Moraima* de Espinosa. Rompiendo con el habitual concierto de los viernes, el vigesimoprimer⁸¹ tiene lugar el domingo 27 de agosto con un programa bien conocido por la audiencia en el que no se olvida la música española con la *Polka de concierto* de Brull, *Marcha* de Blasco, *Gavota* de Giménez y el prelude de *El anillo de Hierro* de Marqués. No hubo mucho público debido al mal tiempo:

⁶⁸ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 2-VIII-1882, p. 3.

⁶⁹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 4-VIII-1882, p. 3.

⁷⁰ “Ecos teatrales”, *La Época*, 5-VIII-1882, p. 3.

⁷¹ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 5-VIII-1882, p. 3.

⁷² “Ecos teatrales”, *La Época*, 6-VIII-1882, p. 3.

⁷³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 4-VIII-1882, p. 3.

⁷⁴ “Ecos teatrales”, *La Época*, 7-VIII-1882, p. 2.

⁷⁵ “Ecos teatrales”, *La Época*, 10-VIII-1882, p.3

⁷⁶ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, año IV, nº 1136, 15-VIII-1882, p. 4.

⁷⁷ “Ecos teatrales”, *La Época*, 17-VIII-1882, p. 3.

⁷⁸ “Ecos teatrales”, *La Época*, 19-VIII-1882, p. 3.

⁷⁹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 21-VIII-1882, p. 4.

⁸⁰ “Ecos teatrales”, *La Época*, 21-VIII-1882, p. 2.

⁸¹ “Diversiones públicas”, *El Liberal*, 27-VIII-1882, p. 4.

“Asistió menos concurrencia que de ordinario por efecto del fresco que se siente por las noches. Se repitieron la obertura de *La estrella del Norte* y el preludio de *El anillo de hierro*”⁸².

El vigesimosegundo y último concierto⁸³ tiene lugar en lunes, el 28 de agosto, tres días antes del estreno de la zarzuela de Caballero y Nieto, *El gran Tamorlán de Persia*⁸⁴. El programa concluyó con una obra de Bretón, el galop *A Lisboa*, muy probablemente como homenaje al que fuera el primer director de la orquesta de la Unión Artístico-Musical.

3. Análisis y valoración de la temporada de verano de 1882

Sin duda el verano de 1882 fue una época de enorme trabajo para Manuel Fernández Caballero, quien hubo de compatibilizar su cargo como director de la orquesta de la Unión Artístico-Musical, ofreciendo veintitrés conciertos en los Jardines del Buen Retiro, entre el 16 de junio y el 28 de agosto, con los ensayos y estrenos de nada menos que tres zarzuelas, dos de ellas de gran formato. Hasta la última semana de agosto, los conciertos eran bisemanales, ejecutándose a las nueve de la noche cada martes y viernes de la semana. Durante el mes de junio se celebraron tan sólo cinco, ya que la temporada de conciertos estivales se inauguró a mediados de mes. En julio fueron ocho los llevados a cabo y en agosto diez, concentrándose nada menos que cuatro en la última semana, probablemente debido a los preparativos del inminente estreno de la zarzuela *El gran Tamorlán de Persia* el último día de agosto. Las tres zarzuelas que vieron la luz durante este periodo, una cada mes, se estrenaban en miércoles o jueves, evitando la coincidencia con los conciertos del Retiro con Caballero a la batuta.

El hecho de ser vespertinos, al aire libre, en un caluroso Madrid en pleno verano, contribuía a que el público se animase a acudir al Retiro a disfrutar del frescor de los jardines al final del día y de un agradable concierto, y en contadas ocasiones las inclemencias del tiempo impidieron que se completase un concierto o redujeron el número de espectadores, que solían abarrotar el espacio. Algunos fueron especialmente concurridos, como el undécimo concierto, con la *Fantasia morisca* de Chapí como protagonista; se alcanzaron las tres mil personas en el décimo, donde se ofreció como pieza estrella *Zorahayda* de Svendsen para la que el propio Caballero escribió unas notas al programa; el concierto extraordinario celebrado el 4 de agosto, reunió a casi cuatro mil personas y el que más éxito de asistencia obtuvo, fue el sexto de los conciertos, al que acudieron más de siete mil personas.

La prensa, elogiaba constantemente la labor de Caballero al frente de la orquesta, excepto la revista, *Chorizos y Polacos*, que siempre denostaba su figura como director. Es cierto que hubo muy pocos estrenos para la agrupación con Caballero a la cabeza ya que, de las 197 obras ejecutadas, la orquesta tan sólo interpretó 22 por primera vez, menos de un 11% del repertorio, que mostraba una predilección por las piezas francesas. Las novedades que aportó Caballero a estos conciertos fueron: *Du Rhin au Danube* de Bela; *Marcha* de Blasco; *Amelia* de Escobés; *Les sibarites*, *Salut a toit*, *Polka des Dragons* y *Les amours du chanteur* de Fährbach; las polkas *Market* y *Crisis* de Fliege; *Ga-*

⁸² “Ecos teatrales”, *La Época*, 28-VIII-1882, p. 2.

⁸³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 28-VIII-1882, p. 2.

⁸⁴ Zarzuela histórico-tradicional en 1 prólogo y 3 actos, con música de Caballero y Nieto, libreto de Santero y Caviedes, estrenada el 31 de agosto de 1882 en el teatro Príncipe Alfonso.

vota de Giménez; *Symphonie-Ballet* de Godard; partes de los ballets de las óperas *Polyeucte –Vénus et Blanche–* y *Le tribut de Zamora* de Gounod; *La cacería* de Kontski; *Polaca* de Lucena; *Le dernier sommeil de la Vierge* de Massenet; *Mireya* de Sabater; *Moraima* de Espinosa; *Boccacio*, *Legerezza* y *Les feuilles du matin* de Strauss y *Zorahayda* de Svendsen (véase Tabla 1).

En los primeros conciertos solía haber alguna obra nueva para la orquesta; el inaugural contó con cuatro estrenos y tres en cada uno de los conciertos quinto, octavo y décimo, pero a partir de entonces no hubo más, salvo en ocasiones muy puntuales⁸⁵.

A lo largo de los conciertos se repitieron 56 obras en los programas, lo que supone un 28% del total. Las piezas que más veces se ejecutaron fueron: *La marcha de las antorchas* de Meyerbeer en seis ocasiones; cinco veces *Moraima* de Espinosa; cuatro veces pudieron escucharse *Fantasia morisca* de Chapí, *La cacería* de Kontski y *Polaca de concierto* de Brull, y tres veces se interpretaron *I ladri* de Suppé, *Polaca* de Lucena, *Cleopatra* de Mancinelli, el ballet *Sylvia* de Delibes, la obertura de *Guillermo Tell* de Rossini, *Tutti in maschera* de Pedrotti, *Ave María* de Gounod, *Escenas pinto-rescas* de Massenet y *Les sibarites* de Fahrbach. A lo largo de estas veladas, de los 65 compositores

Titulo	Compositor	Origen
<i>Vom Rhein zur Donau</i> , Op. 138 [<i>Du Rhin au Danube</i>]	Béla Kéler (1820-1882)	Hungría
<i>Les sibarites valse</i> <i>Salut a toit</i> <i>Polka Des Dragons</i> <i>Les amours du chanteur</i> , polka	Philip Fahrbach (1815-1885)	Austria
<i>Boccaccio</i> , <i>Quadrille</i> sobre la ópera homónima de F. von Suppé, Op. 180 (1879)	Eduard Strauss (1835-1916)	
<i>Leichtes blut Polka</i> , Op. 319 [<i>Legerezza</i>] <i>Morgenblätter</i> , Op. 279 [<i>Les feuilles du matin</i>]	Johann Strauss II (1825-1899)	
<i>Market polka</i> <i>Crisis</i> , polka	Hermann Fliege (1829-1907)	Alemania
<i>Zorahayda</i> , Op. 11, leyenda para orquesta (1882)	Johann Svendsen (1840-1911)	Dinamarca
<i>La chasse</i> , "capricho instrumental descriptivo", Op. 237 [<i>La cacería</i>]	Anton de Kontski (1817-1899)	Polonia
<i>Symphonie-Ballet</i> , Op. 60 (1881)	Benjamin Godard (1849-1895)	Francia
<i>Vénus et Blanche</i> , <i>Airs</i> de ballet del acto III de la <i>Grand opéra Polyeucte</i> (1878) Tres danzas [<i>Española, italiana y griega</i>] de la <i>Grand opéra El tributo de Zamora</i> (1881)	Charles Gounod (1818-1893)	
<i>Le dernier sommeil de la Vierge</i> (1880)	Jules Massenet (1842-1912)	
<i>Marcha</i>	Blasco	España
<i>Amelia</i>	R. Escobés	
<i>Gavota</i>	Gerónimo Giménez	
<i>Polaca</i>	M. Lucena	
<i>Mireya</i> , obertura	Sabater	
<i>Moraima</i> , capricho instrumental	Espinosa	

Tabla 1. Obras estrenadas en los conciertos del verano de 1882.

⁸⁵ Una obra nueva en el concierto decimoquinto y dos en el decimotavo.

interpretados, los más escuchados fueron Fahrbach y Meyerbeer, diez veces cada uno. Le siguen las obras de Espinosa que se ejecutaron en nueve ocasiones y Strauss en siete. Seis veces se pudieron oír obras de Massenet, Fliege, Arban, Gounod, Rossini y Auber y en cinco oportunidades se interpretó a Chapí, Bretón, Suppé y Saint-Saëns. En cuatro se ejecutaron obras de Godard, Giménez, Kontski, Brull y Lucena y tres veces las de Wagner, Delibes, Mancinelli, Delahaye, Thomas, Pedrotti y Béla. Puntualmente pudo escucharse alguna pieza de los grandes clásicos Haydn y Beethoven, y también a Chopin, Lully, Verdi o Wagner. Un 25% de los compositores eran españoles; de los 16 elegidos, los más repetidos fueron: Espinosa en nueve ocasiones; Bretón, Chapí y Lucena cinco veces cada uno y en cuatro ocasiones se escucharon obras de Giménez y Brull. Caballero no programó ninguna obra suya.

Los conciertos eran bastante heterogéneos en cuanto a autores y tipos de obras. Constan siempre de tres partes, con un descanso de quince minutos entre ellas. Las partes extremas presentaban tres o cuatro obras breves y solían empezar con una obertura o una sinfonía que cumpliera dicha función⁸⁶ y finalizaban con piezas de danza, la primera parte acababa normalmente con un vals o una polka (se estrenaron cinco de cada uno con Caballero a la batuta) y la tercera parte con un vals o un galop, uno como novedad para la orquesta. Se interpretaron además otros baillables como polacas y gavotas incluyendo sendos estrenos de Lucena y Giménez, respectivamente⁸⁷. Todas las polacas eran de compositores españoles (Giménez, Lucena, Brull y Chapí) e incluso Bretón instrumentó la única que se tocó de Chopin, siendo obras que se repitieron además en varias ocasiones, en una muestra del compromiso, tanto de Caballero como de la propia Unión Artístico-Musical, con la música española⁸⁸. Se observa que más de la mitad de las obras nuevas seleccionadas por Caballero para la orquesta, fueron música de baile europea.

Se dejaban para la parte central obras largas o en varios movimientos como: fantasías sobre las óperas *Il Puritani* de Bellini, *Fausto* de Gounod, *Roberto il Diavolo*, *El Profeta* (en un arreglo de Pintado) y *La Africana* de Meyerbeer; la Sinfonía-Ballet de Gorard –que la orquesta no había tocado anteriormente- y el Ballet *Sylvia* de Delibes; Divertimento sobre *Des Érinnyes* y *Escenas pintorescas* de Massenet, Suite orquestal de *L'Arlesienne* de Bizet, piezas pintoresquistas como las danzas de las *Grands Opéras Polyucte* y *El tributo de Zamora* de Gounod -nueva en el repertorio de la orquesta- y la música alhambrista de la *Fantasia morisca 'La corte de Granada'* de Chapí.

⁸⁶ Se escucharon un total de 26 oberturas: 14 al inicio de los conciertos siendo 2 de ellas repetidas; 8 al comenzar la tercera parte habiendo repetido 1 de ellas; 2 en el inicio de la segunda parte y otra sinfonía se interpretó 2 veces para concluir la segunda parte del concierto. Hubo 20 sinfonías, 9 de ellas abrieron un concierto –incluyendo 2 repetidas-, en 6 ocasiones se oyó una sinfonía para iniciar la tercera parte del concierto –aunque 4 de ellas ya se habían oído en otros momentos-; 4 se escucharon para iniciar la segunda parte -1 de ellas repetida- y hubo otra sinfonía que se interpretó como penúltima obra del concierto. Cabe mencionar que a *Isabella* de Suppé la llaman “obertura” en el concierto inaugural, pero “sinfonía” en el vigésimo concierto y que en el programa del vigesimoprimer concierto denominan “preludio sinfónico” a *Il ladri* de Suppé, mientras que en las otras dos ocasiones en que se interpretó lo llamaban “sinfonía”.

⁸⁷ Se ejecutaron un total de 16 valsos (4 eran repetidos y 5 eran estrenos de la orquesta), 7 al final de la primera parte y 9 al final de la segunda. De las 11 polkas que se ejecutaron (5 fueron estrenos propuestos por Caballero tocando 4 de ellas en 2 ocasiones), 7 lo hicieron como cierre de la primera parte del concierto. De las 5 veces que se interpretó un galop, siendo 1 de ellos un estreno para la orquesta, 3 fueron repeticiones.

⁸⁸ 11 veces se interpretaron polacas, siendo la *Polaca de Concierto* de Brull una de las más repetidas con Caballero a la batuta, ya que se escuchó hasta en 4 ocasiones y 3 veces la *Polaca de concierto* de Lucena que se estrenó en el décimo concierto. Se interpretaron 6 gavotas, 2 de ellas repetidas incluida una de estreno para la orquesta.

Tuvieron espacio en los conciertos obras descriptivas como *La cacería* de Kontski –interpretada hasta en cuatro ocasiones- y *Zorahayda*, leyenda para orquesta de Svendsen –nunca antes interpretada por la orquesta- y los poemas sinfónicos *Faeton* de Saint-Saëns y *La juventud de Hércules* de Meyerbeer. También obras de carácter nacionalista como *Recuerdos del baile* de Espinosa y *Serenata española* de Valle y, directamente basada en el folklore español, la *Fantasia sobre motivos populares* de España de Inzenga. No hay que olvidar el especial interés que Caballero tenía en el tema y que puso de manifiesto años más tarde en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1902 titulado *Los cantos populares españoles considerados como elemento indispensable para la formación de nuestra nacionalidad musical*. Se incluyeron además en los programas numerosas marchas, siendo la más interpretada la *Marcha de las antorchas* de Meyerbeer –en seis ocasiones–, en dos ocasiones se oyó la *Marcha de Tannhäuser* de Wagner y en una ocasión la de *Lohengrin*, y por primera vez la *Marcha de concierto* de Blasco.

Manuel Fernández Caballero cumplió, por tanto, con los objetivos marcados por la Sociedad Artístico-Musical al fomentar la música de compositores españoles y mantener el tradicional concierto extraordinario con fines benéficos, aunque no tanto en lo que respecta a dar a conocer nuevas obras del repertorio extranjero y aportó la novedad de incluir notas al programa en uno de los conciertos.

APÉNDICE

Programa de los conciertos dirigidos por Manuel Fernández Caballero a la Unión Artístico-Musical en 1882 en los Jardines del Buen Retiro⁸⁹.

1º Concierto, viernes 16-VI-1882⁹⁰

PRIMERA PARTE

1º *Isabella*, obertura.- Suppé

2º *Andante* (núm.44), por los instrumentos de cuerda.- Haydn

3º *Les Sibarites*, vales (1ª vez).- Fahrbach

SEGUNDA PARTE

Symphonie-Ballet (1ª vez).- Godard

1º *Ouverture*

2º *La Cerrito*

3º *Pantomime sentimentale*

4º *Final. Valse*

TERCERA PARTE

1º *Mignon*, ouverture.- Thomas

2º a- *Le dernier sommeil de la Vierge* (1ª vez).- Massenet.

2º b- *Pizzicato*.- Taubert

3º *Legerezza*, galop (1ª vez).- Strauss

2º Concierto, martes 20-VI-1882⁹¹

PRIMERA PARTE

1º *Zampa*, obertura.- Hérold

2º *Emperador*, gavota.- Morley

3º *Serenata española*.- Valle

4º *Market*, polka (1ª vez).- Fliege

SEGUNDA PARTE

Fantasia sobre motivos de la ópera *La Africana*, con solos de flauta y corno inglés, por los señores Gosset y Ruiz.- Arbán.

TERCERA PARTE

1º *Le Roman d'Elvire*, obertura.- Thomas

2º *Venus et Blanche*, airs de ballet en la ópera *Polyeucte* (1ª vez).- Gounod

3º *Les Sibarites*, vales (2ª vez).- Fahrbach

⁸⁹ Siguiendo el modelo de Apéndice de Ramón Sobrino en "Chapí, director sinfónico...", pp. 347-352.

⁹⁰ "Ecos teatrales" –desde ahora, "E.T."–, *La Época*, 15-VI-1882, p. 3.

⁹¹ "Los espectáculos", *La Iberia*, 20-VI-1882, p. 3.

3º Concierto, viernes 23-VI-1882⁹²

PRIMERA PARTE

- 1º *Giralda*, obertura.- Adam
- 2º Polaca de concierto.- Giménez
- 3º *Salut à toit*, walses (1ª vez).- Farbach

SEGUNDA PARTE

- 1º *Tutti in maschera*, sinfonía.- Pedrotti
- 2º *Symphonie-Ballet* (2ª vez).- Godard
 - 1º *Ouverture*
 - 2º *La Cerrito*
 - 3º *Pantomime sentimentale*
 - 4º *Final*, valse

TERCERA PARTE

- 1º *Guillermo Tell*, sinfonía.- Rossini
- 2º *Ave-Maria*.- Gounod
- 3º *Minuetto*.- Boccherini
- 4º *A Lisboa*, galop.- Bretón

4º Concierto, martes 27-VI-1882⁹³

PRIMERA PARTE

- 1º. *La Mutta di Portici*, obertura.- Auber
- 2º. Elegía a la memoria de Rossini.- Giner
- 3º. Primera polaca de piano, instrumentada por T. Bretón.- Chopin

SEGUNDA PARTE

- 1º Sinfonía de *Martha*.- Flotow
- 2º Fantasía sobre motivos de *Fausto*.- Arban

TERCERA PARTE

- 1º Fantasía sobre motivos populares de España.- Inzenga
- 2º *Regente*, gavota.- Fliege
- 3º *Soldatenleben*, retreta austríaca.- K. Béla
- 4º *Horas felices*, valeses.- Kaulich

5º Concierto, viernes 30-VI-1882⁹⁴

PRIMERA PARTE

- 1º *El hijo pródigo*, obertura.- Auber
- 2º *Tarentele*, para flauta y clarinete con acompañamiento de orquesta, los Sres. Gosset y Calvist.- Saint-Saëns.

- 3º *Du Rhin au Danube*, valeses (1ª vez).- K. Béla

SEGUNDA PARTE

Escenas pintorescas.- Massenet

- 1º *Marcha*.
- 2º *Aire de baile*
- 3º *Angelus*
- 4º *Fiesta bohemia*

TERCERA PARTE

- 1º *Marcha de las antorchas* (nº3).- Meyerbeer
- 2º *Moraima*, capricho instrumental (1ª vez).- Espinosa
- 3º *Colombine*, minueto.- Delahaye
- 4º *Les amours du chanteur*, polka (1ª vez).- Fahrbach

6º Concierto, martes 4-VII-1882⁹⁵

PRIMERA PARTE

- 1º *Georgette*, obertura.- Gevaert
- 2º *Flores marchitas*, melodía.- Lange
- 3º *Pavana*.- Lucena

- 4º *Les amours du chanteur*, polka (2ª vez).- Fahrbach

SEGUNDA PARTE

- 1º *Stradella*, sinfonía.- Flotow
- 2º Fantasía sobre motivos de la ópera *Roberto il Diavolo*, con solos de flauta, clarinete y cornetín, por los señores Gosset, Calvist y Bové.- Arban

TERCERA PARTE

- 1º *Cleopatra*, obertura.- Mancinelli
- 2º *Moraima*, capricho instrumental (2ª vez).- Espinosa
- 3º *Marcha fúnebre d'une marionette*.- Gounod
- 4º *Leggerezza*, galop (2ª vez).- Strauss

7º Concierto, viernes 7-VII-1882⁹⁶

PRIMERA PARTE

- 1º *Stifelio*, sinfonía.- Verdi
- 2º Polaca de concierto.- Brull
- 3º *La cacería*, capricho instrumental descriptivo (1ª vez).- Kontski

SEGUNDA PARTE

- 1º *Marche des Francailles*, en la ópera *Lohengrin*.- Wagner
- 2º *Sylvia-ballet*.- Delibes

⁹² "Diversiones públicas" -desde ahora, "D. P.", *El Liberal*, 23-VI-1882, p. 4.

⁹³ "D. P.", *El Liberal*, 27-VI-1882, p. 4.

⁹⁴ "E. T.", *La Época*, 29-VI-1882, p. 3.

⁹⁵ "D. P.", *El Liberal*, 4-VII-1882, p. 4.

⁹⁶ "E.T.", *La Época*, 6-VII-1882, p. 3.

1º *Prelude. Les Chasseresses*

2º *Intermezzo el valse lent*

3º *Pizzicati*

4º *Cortege de Bacchus*

TERCERA PARTE

1º Sinfonía de *Semiramis*.- Rossini

2º *Dance macabre*.- Saint-Saëns

3º *Boccaccio*, walses (1ª vez).- Strauss

8º **Concierto, martes 11-VII-1882⁹⁷**

PRIMERA PARTE

1º *Recuerdos del baile*, sinfonía.- Espinosa

2º Bailables de la ópera, *El tributo de Zamora* (1ª vez).- Gounod

A. *Danza griega*

B. *Danza española*

C. *Danza italiana*

3º *Polka des Dragons* (1ª vez).- Fahrbach

SEGUNDA PARTE

1º *Oberon*, obertura.- Weber

2º Fantasía sobre motivos de la ópera *El Profeta*.- Pintado

TERCERA PARTE

1º *Marcha de las antorchas* (nº2).- Meyerbeer

2º *Serenata húngara*.- Joncieres

3º *Ave María*.- Gounod

4º *Les feuilles du matin*, walses (1ª vez).- Strauss

9º **Concierto, viernes 14-VII-1882⁹⁸**

PRIMERA PARTE

1º *Zampa*, obertura.- Hérold

2º Polaca de concierto.- Brull

3º *Crisis*, polka (1ª vez).- Fliege

SEGUNDA PARTE

Entre-acte et divertissement Des Érinnyes, tragedia Antique de Leconte de Lisle.- Massenet

1º *Danse greeque*

2º *Le Troyenne regrettant sa patrie*

3º *Andante passionée*

4º *Final du divertissement*

TERCERA PARTE

1º Sinfonía de *Guillermo Tell*.- Rossini

2º *Sylvia*, ballet.- Delibes

Intermezzo et valse lente

Pizzicati

3º *La cacería*, capricho instrumental descriptivo (2ª vez).- Kotski

10º **Concierto, martes 18-VII-1882⁹⁹**

PRIMERA PARTE

1º *Le Billet de Marguerite*, obertura.- Gevaert

2º Polaca de concierto (1ª vez).- M. Lucena

3º *Amelia*, polka (1ª vez).- R. Escobés

SEGUNDA PARTE

1º *Tutti in Maschera*, sinfonía.- Pedrotti

2º Andante de la 5ª *Sinfonía*.- Beethoven

3º *Zorahayda*, leyenda para orquesta (1ª vez).- Svendsen

4º *Cleopatra*, obertura.- Mancinelli

TERCERA PARTE

1º *Marcha de las antorchas* (nº4).- Meyerbeer

2º *Danse Macabre*.- Saint-Saens

3º *Cagliostro*, vals.- Strauss

11º **Concierto, viernes 21-VII-1882¹⁰⁰**

PRIMERA PARTE

1º *Les Diamants de la Couronne*, obertura.- Auber

2º *Rondó característico*.- Santamarina

3º *Marcha de Tannhäuser*.- Wagner

SEGUNDA PARTE

La corte de Granada, Fantasía morisca.- Chapí

1º *A Granada. Marcha al torneo*

2º *Meditación*

3º *Serenata*

4º *Final*

TERCERA PARTE

1º *Preludio de Guzmán el Bueno*.- Bretón

2º *Pavana, Favorita*.- Brisson

3º *Arlequín*, scherzo.- Delahaye

4º *La Cacería*, capricho instrumental descriptivo.- Kotski

⁹⁷ "D. P.", *El Liberal*, 11-VII-1882, p. 4.

⁹⁸ "E.T.", *La Época*, 13-VII-1882, p. 3.

⁹⁹ "E.T.", *La Época*, 17-VII-1882, p. 2.

¹⁰⁰ "D. P.", *El Liberal*, 21-VII-1882, p. 4.

12º Concierto, martes 25-VII-1882¹⁰¹

PRIMERA PARTE

- 1º *El Regente*, sinfonía.- Mercadante
- 2º *Danse bacchanale de Samson et Dalila*.- Saint-Saëns
- 3º *Hoja volante*, walses.- Fliege

SEGUNDA PARTE

Fantasia sobre la ópera *I Puritani*, con solos de flauta, trompa, cornetín y bombardino; por Gosset, Alemany, Bove y Avendaño.- Bretón

TERCERA PARTE

- 1º Polaca de concierto (2ª vez).- M. Lucena
- 2º *Colibrí*, polka de flautín por Vigliotti.- Sellenik
- 3º *Moraima*, capricho instrumental.- Espinosa
- 4º *Marche persane*.- Fahrbach

13º Concierto, viernes 28-VII-1882¹⁰²

PRIMERA PARTE

- 1º *Las alegres comadres*, obertura.- Nicolai
- 2º *Zorahayda*, leyenda para orquesta (1ª vez) [debería decir 2º vez, pues ya se interpretó en el décimo concierto].- Svendsen
- 3º Wals final de la *Fantasia de baile*.- Godard

SEGUNDA PARTE

- La corte de Granada*, Fantasia morisca.- Chapí
- 1º *A Granada. Marcha al torneo*
 - 2º *Meditación*
 - 3º *Serenata*
 - 4º *Final*

TERCERA PARTE

- 1º *Mignon*, obertura.- Thomas
- 2º *Reverie*.- Schumman
- 3º *Gavota*.- Arditi
- 4º *Crisis*, polka.- Fliege

14º Concierto, martes 1-VIII-1882¹⁰³

PRIMERA PARTE

- 1º *La Sirène*, obertura.- Auber
- 2º *Fhaeton*, poema sinfónico.- Saint-Saëns
- 3º *Ondalina*, polka.- Espinosa

SEGUNDA PARTE

L'Arlesienne. Suite d'orchestre.- Bizet

1º *Prelude*

2º *Minuetto*

3º *Adagietto*

4º *Carillon*

TERCERA PARTE

- 1º *L'Etoile du Nord*, ouverture.- Meyerbeer
- 2º *La Romanesca*, air de danse.- Wekerlin
- 3º *Célebre Gavota*.- Lully
- 4º *Chantilly*, walses.- Waldteufel

Concierto extraordinario a beneficio de las Casas de Socorro de Madrid y los Asilos de San Bernardino, viernes 4-VIII-1882¹⁰⁴

PRIMERA PARTE

- 1º *Ildegonda*, sinfonía.- Arrieta
- 2º *Primavera*, melodía.- Fernández Grajal
- 3º *Polaca de concierto*.- Brull

SEGUNDA PARTE

- La corte de Granada*, Fantasia morisca.- Chapí
- 1º *A Granada. Marcha al torneo*
 - 2º *Meditación*
 - 3º *Serenata*
 - 4º *Final*

TERCERA PARTE

- 1º *Anillo de Hierro*, preludio.- Marqués
- 2º *Gavota*.- Otal
- 3º *Moraima*, capricho instrumental descriptivo.- Espinosa
- 4º *Pasa-calle*.- Bretón

15º Concierto, martes 8-VIII-1882¹⁰⁵

PRIMERA PARTE

- 1º *La Gazza Ladra*, sinfonía.- Rossini
- 2º *Polaca de Concierto*.- Chapí
- 3º *Amelia* (2ª vez).- R. Escobés

SEGUNDA PARTE

- 1º *Mireya*, obertura (1ª vez).- Sabater
- 2º Fantasia de la ópera *La Africana*, con solos de flauta y corno inglés, por Gosset y Ruiz.- Arban

TERCERA PARTE

- 1º *Estrella del Norte*, obertura.- Meyerbeer
- 2º *Sylvia*, ballet.- L. Delibes

¹⁰¹ "E.T.", *La Época*, 24-VII-1882, p. 2.

¹⁰² "E.T.", *La Época*, 27-VII-1882, p. 3.

¹⁰³ "E.T.", *La Época*, 31-VII-1882, p. 2.

¹⁰⁴ "E.T.", *El Liberal*, 4-VIII-1882, p. 3.

¹⁰⁵ "E.T.", *La Época*, 7-VIII-1882, p. 2.

Intermezzo et valse lente

Pizzicati

3º *Sueños de amor*, vales.- Kaulich

16º Concierto, viernes 11-VIII-1882¹⁰⁶

PRIMERA PARTE

1º *Zanetta*, obertura.- Auber

2º *La Juventud de Hércules*, poema sinfónico.- Meyerbeer

SEGUNDA PARTE

Escenas pintorescas.- Massenet

1º *Marcha*

2º *Aire de baile*

3º *Ángelus*

4º *Fiesta Bohemia*

TERCERA PARTE

1º *Mireya*, obertura (2ª vez).- Sabater

2º a. *Serenata húngara*.- Joncieres

2º b. *Pizzicato*.- Taubert

3º *Moussé*, galop.- Fahrbach

17º Concierto, martes 15-VIII-1882¹⁰⁷

PRIMERA PARTE

1º *Tutti in maschera*, sinfonía.- Pedrotti

2º Polaca de concierto.- Giménez

3º *Illustration*, walses.- Strauss

SEGUNDA PARTE

Entre-acte et divertissement Des Érinnyes, tragedia antigua de *Le Conte de Lisle*.- Massenet

1º *Danse grecque*

2º *La Troyene regrettant sa patrie*

3º *Andante passionée*

4º *Final du divertissement*

TERCERA PARTE

1º *La Gazza Ladra*, sinfonía.- Rossini

2º *Pavana*.- Lucena

3º *La Cerrito*, aire de danse.- Godard

4º *La cacería*, capricho instrumental descriptivo.- Kontski

18º Concierto, viernes 18-VIII-1882¹⁰⁸

PRIMERA PARTE

1º *Les Mousquetaires de la Reine*, obertura.- Halévy

2º *Tarde de estío*.- Fernández Grajal

3º *Marcha de concierto* (1ª vez).- Blasco

SEGUNDA PARTE

Fantasia sobre la ópera *Fausto*, con solos de flauta y cornetín, por Gosset y Bové.- Arban

TERCERA PARTE

1º *I Ladri*, sinfonía.- Suppé

2º *Gavota* (1ª vez).- Giménez

3º *Ave María*. Gounod

4º *Les Sibarites*, walses.- Fahrbach

19º Concierto, lunes 21-VIII-1882¹⁰⁹

PRIMERA PARTE

1º *I Ladri*, preludio sinfónico.- Suppé

2º *Elegía de la memoria de Rossini*.- Giner

3º *Ondalina*, polka.- Espinosa

SEGUNDA PARTE

La corte de Granada, Fantasia morisca.- Chapí

1º *A Granada. Marcha al Torneo*

2º *Meditación*

3º *Serenata*

4º *Final*

TERCERA PARTE

1º *Guillermo Tell*, sinfonía.- Rossini

2º *Célebre minuetto*.- Boccherini

3º *Colombine*.- Delahaye

4º *Marcha de El Profeta*.- Meyerbeer

20º Concierto, martes 22-VIII-1882¹¹⁰

PRIMERA PARTE

1º *Zanetta*, obertura.- Auber

2º *Serenata Española*.- Valle

3º *Illustrations*, walses.- Strauss

SEGUNDA PARTE

1º *Marcha de las antorchas* (nº3).- Meyerbeer

2º *Andante* de la op. 44, por todos los instrumentos de cuerda.- Haydn

3º *Cleopatra*, obertura.- Mancinelli

TERCERA PARTE

1º *Isabella*, sinfonía.- Suppé

2º *Regente*, gavota.- Fliege

3º *Moraima*, capricho instrumental.- Espinosa

4º *Polka des Dragons*.- Fahrbach

¹⁰⁶ "E.T.", *La Época*, 10-VIII-1882, p. 3

¹⁰⁷ "E.T.", *El Liberal*, 15-VIII-1882, p. 4.

¹⁰⁸ "E.T.", *La Época*, 17-VIII-1882, p. 3.

¹⁰⁹ "D. P.", *El Liberal*, 21-VIII-1882, p. 4.

¹¹⁰ "E.T.", *La Época*, 21-VIII-1882, p. 2.

21º Concierto, domingo 27-VIII-1882¹¹¹

PRIMERA PARTE

1º *I Ladri*, preludio sinfónico.- Suppé

2º Polka de concierto.- Brull

3º *Marcha* (2ª vez).- Blasco

SEGUNDA PARTE

Fantasia sobre *La Africana* con solos de flauta y corno inglés, por Gosset y Ruiz.- Arban

TERCERA PARTE

1º *L'Etoile du Nord*, obertura.- Meyerbeer

2º *Gavota* (2ª vez).- Giménez

3º *Anillo de Hierro*, preludio.- Marqués

4º *Chantilly*, valeses.- Watdteufel

22º Concierto, lunes 28-VIII-1882¹¹²

PRIMERA PARTE

1º *Recuerdos del baile*, sinfonía.- Espinosa

2º Polaca de concierto.- Lucena

3º Marcha de la ópera *Tannhauser*.- Wagner

SEGUNDA PARTE

Escenas pintorescas.- Massenet

1º *Marcha*

2º *Aire de baile*

3º *Angelus*

4º *Fiesta bohemia*

TERCERA PARTE

1º *Marcha de las antorchas* (nº2).- Meyerbeer

2º *Retreta austriaca*.- K. Béla

3º *Pavana favorita*.- Brisson

4º *A Lisboa*, galop.- Bretón

¹¹¹ "D. P.", *El Liberal*, 27-VIII-1882, p. 4.

¹¹² "D. P.", *El Imparcial*, 28-VIII-1882, p. 2.

HACIA LA CONSAGRACIÓN DE LA “CATEDRAL DEL GÉNERO CHICO”: LA SOCIEDAD ARREGUI-ARUEJ EN EL TEATRO APOLLO DE MADRID

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ

Doctorando en la Universidad de Oviedo

RESUMEN

En esta comunicación se propone un acercamiento a la etapa de arrendamiento del coliseo de la calle de Alcalá por parte de los empresarios Enrique Arregui y Luis Aruej, que supuso el espaldarazo definitivo para la consolidación del género chico y para encumbrar al teatro Apolo como uno de los espacios culturales y de sociabilidad más destacados de todo el Madrid finisecular. Se pretende llevar a cabo una contextualización de la vida teatral de los dos empresarios y tratar de determinar las causas que llevaron al teatro Apolo a convertirse en la indiscutible “catedral del género chico”, haciendo especial hincapié en la importancia que supuso su asociacionismo y las medidas adoptadas por el tándem empresarial, argumentando para tal efecto, razones de índole no solamente musical, sino también cultural y social, de manera que se aborde el fenómeno de una forma más completa.

PALABRAS CLAVE: Arregui, Aruej, teatro Apolo, Género chico, teatro por horas.

ABSTRACT

This paper proposes an approach to the time when the Alcalá Street Coliseum was leased by businessmen Enrique Arregui and Luis Aruej. Both of them represented the necessary accolade for the consolidation of the Género Chico and to rise the Apolo Theatre up to the most socially and culturally outstanding spaces of all Madrid at the end of Nineteenth Century. The aims of this paper are to carry out a contextualization of the theatrical life of both entrepreneurs and to determine the reasons that led the Apolo Theatre to be known as the «Cathedral of the Género Chico». The phenomenon is broached in a much more completed way, emphasising on the importance of the associationism and of the measures adopted by the entrepreneurial tandem, arguing for their purpose not only musical reasons, but also cultural and social ones.

KEY WORDS: Arregui, Aruej, Apolo Theatre, Género Chico, Teatro por horas.

Acercarse a las compañías y empresas teatrales del Madrid finisecular supone adentrarse en los vericuetos de la atomizada escena teatral que conformaba el Madrid del último tercio del siglo XIX. Este hecho se nos revela especialmente complejo debido a las circunstancias políticas, económicas y sociales y, también, a la gran demanda de espectáculos de aquella sociedad en la que el teatro lírico representaba el consumo de ocio por excelencia. No es de extrañar, por tanto, la gran variedad de compañías, teatros y obras que pusieron la banda sonora a los últimos años de la decimonónica centuria. Un ejemplo paradigmático de este aspecto es el tema que centra esta comunicación: la relación establecida entre Enrique Arregui y Luis Aruej para arrendar el teatro Apolo y

la gestión teatral que llevaron a cabo hasta conseguir que el coliseo alcanzara la categoría de “catedral del género chico”, durante la considerada “Edad dorada” del teatro por horas. La escasez de información a este respecto contenida en las fuentes hemerográficas y bibliográficas dificulta nuestro rastreo de cambios de empresas teatrales en un periodo tan complejo y convulso. Por si fuera poco, los errores se han ido perpetuando en la historiografía dedicada al género chico hasta el punto de resultar en la actualidad una línea sinuosa que seguir, repleta de datos erróneos, que no hacen sino entorpecer la labor del investigador.

Enrique Arregui gozaba de cierta trayectoria como empresario teatral, pues desde 1886 –año importante, en el que Ducazcal tomará las riendas del teatro Apolo–, se encontraba, junto a Nicolás Rivero, al frente del teatro de Variedades, de la calle de la Magdalena de Madrid. Rivero y Arregui se mantuvieron al frente de este coliseo hasta que sucumbió pasto de las llamas, la madrugada del 28 de enero de 1888¹. Debemos destacar, no obstante, la iniciativa del empresario, referida en la inmensa mayoría de la prensa del momento, pues gracias a él, se salvaron los escasos ahorros del teatro:

El empresario Sr. Arregui, el guardia del cuerpo de seguridad, Ceferino Giráldez, en unión de dos jóvenes [...], salvaron la caja de valores de la empresa, a cuyo fin escalaron una ventana del coliseo por la calle de la Rosa, con grave exposición de ser alcanzados por las llamas. Para salir, se vieron precisados a romper una puerta².

Este hecho, que conmocionó a la sociedad madrileña, resulta de vital importancia para el teatro Apolo en el que luego encontraremos a Arregui, ya que puso sobre aviso al ministro de la Gobernación, quien promulgó una Real Orden para la instalación en los teatros de la luz eléctrica -mucho más rentable y segura a largo plazo-, desde el día 1 de octubre de ese mismo año³. A pesar de la ordenanza, lo cierto es que prácticamente ningún teatro se había preocupado por esta cuestión⁴.

Un artículo aparecido el 13 de septiembre en *La Iberia* profundiza en esta cuestión, recogiendo un breve panorama de las reformas de los teatros en relación con la introducción de la luz eléctrica:

El teatro Español y el de Apolo que, según noticias, han de recibir las transmisiones eléctricas de la dinamo generatriz que se piensa instalar en el de la Zarzuela, no podrán iluminarse eléctricamente en un término que ha de extenderse lo menos hasta primeros de noviembre, puesto que en el último de los tres coliseos citados, hay tela para todo ese tiempo antes que concluyan las obras de instalación y vengan las máquinas y empiecen éstas a funcionar⁵.

¹ Las ediciones de tarde de los diarios *La Época* y *La Iberia* ya se hacen eco de la noticia. “El incendio del teatro de Variedades”, *La Época*, 28-I-1888, p. 2, y *La Iberia*, 28-I-1888, p. 1.

² “Incendio del teatro de Variedades”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29-I-1888, p. 2.

³ “Reglamento especial para la instalación del alumbrado eléctrico en los teatros de Madrid”, *La Gaceta de Madrid*, 31-III-1888, núm. 91, pp. 910-911.

⁴ *Vid.* Cortizo y Sobrino: “Main changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: images of modernity through the *Género Chico* (1870-1914)”, *Music and the Second Industrial Revolution*. Massimiliano Sala (ed.). Turnhout, Brepols, 2019 (Music, Science and Technology, 2), pp. 105-142, donde tratan de forma transversal la implantación de la luz eléctrica y otros avances gracias a la Segunda Revolución Industrial; y Rodríguez-Lorenzo: “Arte y tecnología: el impacto de la Segunda Revolución Industrial en la vida musical de Madrid (1870-1923)”, pp. 83-104 del mismo volumen.

⁵ “Teatros sin luz eléctrica”, *La Iberia*, 13-IX-1888, p. 1.

Finalmente, el 1 de octubre de 1888 dejaron de darse representaciones en los teatros Apolo, Eslava y Alhambra "por no hallarse dentro de las prescripciones que marca el Reglamento para el alumbrado eléctrico de los teatros"⁶.

No se quedarían de brazos cruzados los dos empresarios del teatro de la calle de la Magdalena, Rivero y Arregui, tras perder su local y, después de varias reuniones con las principales figuras de la compañía, convienen, en principio, reanudar la temporada en el teatro de la Alhambra⁷, sin embargo, terminan recalando en el teatro Martín⁸. Además, se explica que la primera función es a beneficio de los perjudicados en el incendio de Variedades. No es de extrañar, tal y como publicaba *La Correspondencia de España*, que "los individuos de la orquesta del teatro de Variedades, nos ruegan hagamos constar que comenzarán sus trabajos hoy en Martín, con instrumentos prestados por sus compañeros, a quienes sinceramente dan las gracias"⁹.

Apenas dos meses más tarde del cambio obligado de teatro, Arregui tomará también el teatro Príncipe Alfonso y el Felipe, cedido por Ducazcal¹⁰, con la idea de programar opereta cómica en el primero y juguetes en un acto en el segundo, creando para ello una gran compañía cuya base fuera la que en ese momento actuaba bajo sus órdenes en el teatro Martín¹¹. No sabemos si, finalmente, este doble traspaso se llevó a cabo pues, aunque inicialmente las compañías que la prensa establece para uno y otro teatro coinciden¹², durante el mes de mayo en que abrirán sus puertas ambos coliseos, sólo encontraremos reseñas al elenco del teatro Felipe, compuesto en gran medida por el que operaba en Martín¹³. Además, las referencias hemerográficas que encontramos respecto a los socios Arregui y Rivero, aluden a su labor como empresarios del teatro Felipe exclusivamente¹⁴.

En agosto de 1888 se anuncia un hecho trascendental: que "en la próxima temporada de invierno" Arregui y Rivero pasarían también al teatro Apolo con Morales y Ducazcal, que eran entonces los empresarios del coliseo de la calle de Alcalá¹⁵. En este tándem, siempre es el segundo de ellos quien se lleva toda la fama y es que, Morales, apenas contaba en el Apolo. Cuando Ducazcal, en vista del éxito de *La Gran Vía* (1886) estrenada en verano en el teatro Felipe, decide regresar al teatro Apolo para seguir explotando la obra de Chueca y Valverde, con libreto de Pérez y González, el empresario Morales le traspasa los derechos. Según Ruiz Albéniz, "Don Felipe [Ducazcal], a más de pagarle muy bien, le dejó una participación en la nueva empresa"¹⁶.

Cabe pensar que añadir más socios a una empresa al alza, como era el teatro Apolo en estos años -con la salvedad precisamente de la temporada de 1888-89 debido al calvario producido por la instalación del alumbrado eléctrico-, era un mal negocio, pero lo cierto es que encontramos una

⁶ "Espectáculos", *La Iberia*, 2-X-1888, p. 3.

⁷ *La Correspondencia de España*, 30-I-1888, p. 3.

⁸ "Teatros", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1-II-1888, p. 3.

⁹ "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*, 1-II-1888, p. 2.

¹⁰ "Espectáculos", *La Iberia*, 24-III-1888, p. 3.

¹¹ "Noticias de espectáculos", *El Día*, 25-III-1888, p. 3.

¹² "Diversiones públicas", *El Liberal*, 24-III-1888, p. 4.

¹³ "Noticias de espectáculos", *La Correspondencia de España*, 27-V-1888, p. 2.

¹⁴ "Noticias de saloncillo", *La España Artística*, 1-VIII-1888, p. 2.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Víctor Ruiz Albéniz, "Chispero": *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, 1ª ed., 1953, p. 41.

explicación a este fenómeno en otro teatro que Ducazcal arrendaba durante este mismo intervalo: el teatro de la Zarzuela¹⁷. García Carretero lo tiene claro:

Felipe Ducazcal no puede esta temporada [1888-1889] hacerse cargo de sus responsabilidades teatrales ya que se lo impiden las muchas obligaciones de su recién estrenado cargo de Diputado en Cortes, por la circunscripción de Madrid, por lo que subarrienda el local a un tal Sr. Noriega¹⁸.

En efecto, la prensa coetánea se hace eco del cargo de Ducazcal, llegando incluso a celebrar un banquete multitudinario por la consecución de su éxito¹⁹. El puesto del empresario fue, sin duda, una de las causas por las que el alumbrado eléctrico llegó a instalarse en los teatros de Apolo y la Zarzuela, haciendo prevalecer su planteamiento frente a las protestas de algunos vecinos²⁰.

Más sencilla de sintetizar resulta la trayectoria de Luis Aruej, a quien encontramos como contador²¹ y concertador²² del teatro Eslava durante la temporada 1887-1888²³. La temporada siguiente mantendrá su posición, aunque a mediados de 1889, ya es empresario del Apolo²⁴.

El profesor Casares afirma que “ambos [Arregui y Aruej] iniciaron su actividad como empresarios del Apolo en abril de 1889²⁵, sin embargo, tanto Víctor Ruiz Albéniz como José Luis Temes²⁶ retrasan este hecho a mayo. Para “Chispero” fue en ese mes cuando Aruej, al verse con el teatro de forma un tanto inesperada, “lo ofreció a la compañía de género chico y zarzuela que estaba actuando con poco éxito en el teatro Alhambra²⁷. Efectivamente, este dato coincide con lo expuesto en *La Época* el primero de mayo: “La compañía que ha venido funcionando en la Alhambra durante el pasado mes se traslada mañana al teatro Apolo²⁸. Por si fuera poco, las obras que la prensa recoge como las más exitosas de Alhambra en esta época, las topamos en Apolo a principios de mayo tras el supuesto traslado de la compañía²⁹. En ese mismo mes de mayo, en el que encontra-

¹⁷ Ducazcal arrendaba por entonces el teatro Apolo y el de la Zarzuela, entre otros, y es curioso intentar aproximarse a su visión empresarial a través de la prensa coetánea en según qué aspectos. Uno de los más interesantes es el de la instalación de la luz eléctrica, para lo que se quería servir de un único generador que abasteciera a ambos teatros.

¹⁸ Emilio García Carretero: *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid*, Vol. I. Madrid, Fundación de la Zarzuela española, 2003, p. 157.

¹⁹ “El banquete a Ducazcal”, *La Iberia*, 16-VIII-1888, p. 2.

²⁰ Los planes de Ducazcal consistían en un único generador situado en el teatro de la calle Jovellanos que abasteciera también al Apolo, mediante un cable que atravesara la calle del Turco a través de una zanja. Además de algún que otro accidente provocado por dicha zanja, la prensa recoge las protestas ciudadanas por el ruido y las molestias que ocasionaba la maquinaria. A tales efectos podemos citar, Luis Raceti: “El vecindario y las máquinas eléctricas”, *La Iberia*, 27-XII-1888, p. 2 y *La Correspondencia de España*, 31-I-1889, p. 1.

²¹ Un cargo que para Ruiz Albéniz venía a llenar el lugar de representante y administrador general. V. Ruiz Albéniz, “Chispero”, *Teatro Apolo...*, p. 166.

²² Cfr. Emilio Casares: “Luis Aruej”, *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, Vol. I, E. Casares (dir.), Madrid, ICCMU, 2002, p. 164.

²³ Poseemos incluso noticias de la función a beneficio de Aruej, celebrada el 6 de mayo de 1888. “Espectáculos para mañana”, *La Época*, 6-V-1888, p. 4.

²⁴ Podemos citar V. Ruiz Albéniz, “Chispero”, *Teatro Apolo...*, p. 166. Similar información aporta José Luis Temes: *El siglo de la Zarzuela: 1850-1950*, Madrid, Siruela, 2014, p. 409.

²⁵ E. Casares: “Luis Aruej”, *Diccionario de la Zarzuela...*, p. 164.

²⁶ J. L. Temes, *El siglo de la Zarzuela...*, p. 409.

²⁷ V. Ruiz Albéniz “Chispero”, *Teatro Apolo...*, p. 166.

²⁸ “Ecos teatrales”, *La Época*, 1-V-1889, p. 4.

²⁹ A este respecto, podemos citar *Los ‘primaveras’ y Lo pasado, pasado o El plato del día*, de acuerdo con “Ecos teatrales”, *La Época*, 23-IV-1889, p. 3 y “Noticias de espectáculos”, *El Día*, 24-IV-1889, p. 3, respectivamente.

mos de nuevo noticias de beneficios a favor de Luis Aruej en Eslava³⁰, éste abandonará dicho coliseo y, aunque la prensa no lo recoge explícitamente, todo parece indicar que se dedicó a la tarea empresarial junto con Enrique Arregui en el veraniego teatro Felipe³¹, considerado filial del teatro de la calle de Alcalá³².

Es en la temporada 1889-1890 cuando parece que, finalmente, los dos empresarios se hacen cargo del teatro Apolo, seguramente animados por el éxito cosechado en el teatro Felipe durante la temporada estival. Sin embargo, no poseemos evidencias del momento exacto de la toma de la empresa por parte del tándem Arregui-Aruej. En primer lugar, desconocemos si el arriendo del Felipe conllevaba también el del Apolo y, en segundo lugar, esa temporada se inicia el 4 de octubre, produciéndose el día 1 de diciembre un cambio de empresa, que se haría efectivo el 4 de ese mismo mes³³. Nuestra hipótesis de trabajo es que, durante el periodo comprendido entre octubre y diciembre, se encontraba al frente del Apolo, Mariscal, pues como refiere Ruiz Albéniz, "después de Ducazcal se hizo cargo de la empresa de Apolo el esposo de la célebre actriz Pepita Hijosa"³⁴. A favor de esta teoría se encontrarían las escasas noticias con que nos topamos en la prensa coetánea, que hablan de Arregui y Aruej como "los empresarios del teatro Felipe"³⁵. Es de suponer que, en este tiempo, en el que el Apolo superaba en importancia al efímero y estival teatro Felipe, la etiqueta de "empresarios del teatro Apolo" fuera la mejor presentación para la sociedad Arregui-Aruej. Además, a partir de esa fecha ya no encontraremos más noticias sobre cambios en la empresa arrendataria del teatro y, tras el habitual parón veraniego, se anuncia incluso que, respecto a la temporada 1890-1891, la empresa³⁶ y "el núcleo de la compañía"³⁷ serán los mismos.

De este modo, con Mariscal como máximo responsable del Apolo, tampoco sería casual la programación de obras para el lucimiento de su mujer, como afirma "Chispero" en su libro, destacando en este periodo las interpretaciones de "la Pastor y la Hijosa"³⁸, algo que reforzaría nuestra teoría.

Durante estos dos meses -de octubre a diciembre-, la programación que presentaba el Apolo estaba compuesta por obras ya consagradas como *Marina* (1855/71), *El grumete* (1853), *Pan y Toros* (1864), *¡Tierra!* (1879), *Los de Cuba* (1888) y *Cádiz* (1886), buena parte de las cuales tenían varios actos y se ajustaban peor al teatro por secciones que se pretendía imponer. El resto de las funciones se completaban con obras conocidas de temporadas pasadas, como *El plato del día* (1889) o *Lucifer* (1888), verificándose en estos dos meses de temporada únicamente dos estrenos: *Pedidos a cuenta* (1889) -que perduró dos noches en el Apolo- y *París de Francia* (1889) -representada una docena de veces-

³⁰ Según informa *La Iberia*, "El [beneficio] de anoche fue en toda regla. No podrá quejarse el Sr. Aruej de sus amigos". La noticia también recoge que "El Sr. Aruej recibió muchos y valiosos regalos". "Espectáculos", *La Iberia*, 14-V-1889, p. 3.

³¹ A lo largo del otoño encontraremos en la prensa referencias a la vinculación de Luis Aruej con la empresa del teatro Felipe. "Sección de noticias", *El Imparcial*, 4-X-1889, p. 2.

³² Tampoco parece casual que, una vez Aruej decida asociarse con Arregui para arrendar el teatro Felipe, se haga con los servicios de actores de reconocido prestigio que, hasta ese momento, pertenecían a la compañía del teatro Eslava. "Ecos teatrales", *La Época*, 9-V-1889, p. 3.

³³ "Ecos teatrales", *La Época*, 1-XII-1889, p. 3.

³⁴ V. Ruiz Albéniz, "Chispero", *Teatro Apolo...*, p. 42.

³⁵ "Ecos teatrales", *La Época*, 4-X-1889, p. 3.

³⁶ V. Ruiz Albéniz, "Chispero", *Teatro Apolo...*, p. 183.

³⁷ "Ecos teatrales", *La Época*, 17-IX-1890, p. 3.

³⁸ V. Ruiz Albéniz, "Chispero", *Teatro Apolo...*, pp. 172-173.

A partir de diciembre -coincidiendo con el cambio de empresa que sospechamos supone la entrada de la empresa Arregui-Aruej en Apolo-, sí parece que se deja de lado esta tendencia a las obras en varios actos y se apuesta definitivamente por el teatro por horas, teniendo lugar de igual modo, una resolución firme y decidida por los estrenos.

Los comienzos no fueron excesivamente boyantes, a pesar de algunos estrenos de éxito mediocre -*Apolo: música y pianos* (1889), *Misa de réquiem* (1889) y *La Virgen del Mar* (1889)- que vinieron a resultar un lavado de cara para el teatro. En los últimos días del año 1889 se cierra el coliseo a pesar de la intención de la compañía de seguir trabajando a partido³⁹, como consecuencia de la epidemia de dengue que asolaba España⁴⁰. Por si fuera poco, a esto se añadía el luto decretado por la muerte del tenor Julián Gayarre, a causa del cual los escasos teatros que aún permanecían abiertos, cerraron.

La reapertura en enero de 1890 también se inició con alguna mala noticia, como la suspensión temporal por un oficio del gobernador civil⁴¹, a causa de problemas de propiedad de la obra⁴², del esperado estreno de la versión en dos actos, obra de Emilio Álvarez para el Apolo, de *La Gran duquesa de Gerolstein*⁴³. Aunque los estrenos como *El mostrador*, la citada *Gran Duquesa de Gerolstein* o *La clase baja*⁴⁴ obtuvieron un éxito mediocre, la buena estrella del teatro Apolo haría que esta temporada se erigiera como un gran punto de inflexión en el asentamiento del género chico y en la conversión del coliseo a la categoría de principal espacio valedor de dicho género.

Marzo trajo consigo una serie de estrenos que revirtieron la situación en que se encontraba el teatro, a pesar de que dicho mes se cerró con el fracaso de *La pelota en el tejado*, un sainete que fue resultado de la iniciativa que tuvo lugar en el Círculo Artístico-Literario, sito en la calle de Alcalá número 10, en el que se congregaban los mejores literatos del momento y en el que una de las noches, Vital Aza propuso

que nos comprometiéramos a escribir un sainete cada uno, con título forzado, en el término de treinta días, a condición de que aquél que en dicho espacio de tiempo no cumpliera, había de pagar, durante una semana, el almuerzo y la comida de todos nosotros. Se aceptó la idea, se dispuso que echásemos en un sombrero tantas papeletas como individuos estábamos allí presentes, estampando en las mismas el título de la obra que cada cual de nosotros inventáramos; y en otro sombrero otras papeletas con los nombres de los circunstantes⁴⁵.

³⁹ "El cierre de los teatros", *La Iberia*, 31-XII-1889, p. 3

⁴⁰ La prensa dedicaba en sus diarios una sección titulada "El Trancazo" dedicada a las novedades de esta epidemia, que alcanzó al propio Cánovas del Castillo y es de suponer que al maestro Rubio -autor de *La Virgen del Mar*, recientemente estrenada en Apolo-, que no acudió al teatro el día del estreno "por estar recuperándose de una enfermedad". "Ecos teatrales", *La Época*, 24-XII-1889, p. 3 y E. M.: "Veladas teatrales", *El Imparcial*, 24-XII-1889, p. 2.

⁴¹ "Ecos teatrales", *La Época*, 19-I-1890, p. 3.

⁴² Enrique Mejías: "La gran duquesa de Madrid: el regreso de Offenbach al Teatro de la Zarzuela". Programa de mano, Jacques Offenbach: *La Gran Duquesa de Gerolstein*. Temporada 2014-15 del T. de la Zarzuela, Madrid, INAEM, 2015, p. 33.

⁴³ Finalmente, esta obra se estrenaría pocos días más tarde: el 31 de enero de ese mismo año. "Espectáculos para mañana", *La Época*, 30-I-1890, p. 4.

⁴⁴ El estreno de *El mostrador* se verificó el 28 de enero y el de *La clase baja*, apenas un mes más tarde, el 27 de febrero. "Espectáculos", *La Iberia*, 28-I-1890, p. 3 y *La Correspondencia de España*, 28-I-1890, p. 3, respectivamente.

⁴⁵ Tomás Luceño y Becerra: *Memorias... a la familia*, Madrid, Administración del Noticiero-Guía de Madrid, 1905, p. 89. Ruiz Albéniz, "Chispero" -*Teatro Apolo*..., p. 176- recoge la anécdota, aunque no cita la fuente original. También es recogido en el libro de Marciano Zurita: *Historia del género chico*, Madrid, Prensa popular, 1920, p. 60.

Tras verificarse el sorteo entre los literatos, se fija el día 1 de marzo para el inicio de la lectura de las obras⁴⁶. Tomás Luceño y Becerra añade:

El inolvidable Estremera quedó fuera del pacto, por haberle ocurrido pocos días después una desgracia de familia⁴⁷.

Nos separamos inmediatamente casi arrepentidos, porque el apuro nos parecía enorme y el castigo inmenso, en razón a que representaba un gasto nada en armonía con los recursos pecuniarios de que podíamos disponer.

Durante los treinta días del plazo, apenas si aparecimos por el Círculo; si acaso nos encontrábamos en la calle nuestra mutua pregunta era esta:

–¿Cómo llevas eso?

–Yo mal, ¿y tú?

–Peor; no se me ocurre nada, me he puesto a escribir veinte veces y otras tantas he tenido que dejarlo.

–Yo no duermo, ni como, ni descanso; tengo encima de mi cerebro los ocho almuerzos con sus correspondientes comidas, y esto me aterra; yo voy a marcharme de Madrid para no volver.

[...] En casa de Estremera leímos los respectivos sainetes, nos aplaudimos con entusiasmo nosotros mismos. Pasado el tiempo necesario para ensayos, construcción de decoraciones, etc., fueron estrenadas en los teatros de Madrid aquellas obras inspiradas por la ambición de gloria y engendradas apresuradamente por el terror que nos produjera la idea de la manutención consabida⁴⁸

Según Ruiz Albéniz, “todos alcanzaron grandes éxitos con las obras a título forzado”⁴⁹ (véase Tabla 1).

LIBRETISTAS	ZARZUELA
Emilio Sánchez Pastor	<i>Mangas y capirotas</i>
Miguel Ramos Carrión	<i>El chaleco blanco</i>
José Estremera ⁵⁰	<i>La corbata blanca</i>
Vital Aza	<i>Su Excelencia</i>
Ricardo de la Vega	<i>Bonitas están las leyes o la viuda del interfecto</i> ⁵¹
Sinesio Delgado	<i>La baraja francesa</i>
Tomás Luceño y Becerra	<i>El ilustre enfermo</i> ⁵² <i>Amén</i>
Francisco Serrano de la Pedrosa	<i>La pelota en el tejado</i>
Fernando Manzano	<i>Las doce y media y... sereno</i>

Tabla 1. Cuadro con los libretistas y obras que les correspondieron.

⁴⁶ A través de la prensa, podemos verificar el final de las lecturas el 4 de marzo. *La Correspondencia España*, 5-III-1890, p. 1.

⁴⁷ Ruiz Albéniz también recoge esta información de Luceño y Becerra. V. Ruiz Albéniz “Chispero”, *Teatro Apolo...*, p. 177.

⁴⁸ Tomás Luceño y Becerra: *Memorias... a la familia*, Madrid, Administración del Noticiero-Guía de Madrid, 1905, pp. 89-100.

⁴⁹ V. Ruiz Albéniz, “Chispero”, *Teatro Apolo...*, p. 176.

⁵⁰ A pesar de que había quedado excluido del sorteo citado, al final también estrenó un sainete como sus colegas, que recogemos en la tabla 1.

⁵¹ El segundo título es citado por Tomás Luceño y Becerra en sus *Memorias... a la familia...*, p. 89.

⁵² Este título aparece recogido en las memorias de Luceño; y es recogido también por Zurita y Ruiz Albéniz. La prensa, sin embargo, habla de una obra titulada *Amén*, como podemos leer en *La Correspondencia de España*, 5-III-1890, p. 1.

Fruto de esta apuesta nacerían, como hemos comentado, *La pelota sobre el tejado* -que no reportó ningún beneficio a la empresa- y *Las doce y media y... sereno*, una obra que supuso un éxito memorable y que se quedó a una representación de hacerse centenaria en esta temporada. Ahora bien, previamente se había presentado al respetable la parodia de la ópera wagneriana, *Tannhäuser, el estanquero*, que gozó de un éxito también rotundo y que motivó la creación de una segunda parodia, *Tannhäuser cesante* (1890), estrenada también en Apolo a finales del mes de julio y que seguramente no pudo gozar de la continuidad que el público demandaba por la clausura de la temporada.

En este año 1890, a partir del mes de marzo, se produce un verdadero punto de inflexión en relación a los estrenos y obras representadas. Si bien durante las temporadas anteriores se estrenaban obras con relativa frecuencia, ahora se demandan más estrenos, convirtiéndose en mucho más habituales; además, tienen generalmente, gran éxito. Nos falta perspectiva para poder postular los factores que influyeron en este hecho: la situación política, social o económica, la salida del periodo gripal que asoló a la población o la asimilación completa del género chico por parte del público. Ampliar nuestro estudio un par de temporadas más y cotejar estos resultados con lo sucedido en otros teatros durante el mismo periodo nos ayudaría a esclarecer este aspecto.

Llamamos la atención sobre el éxito de estos estrenos -comprendidos desde marzo hasta la clausura de la temporada en el mes de agosto- que, no lo olvidemos, comparten cartel con las parodias de *Tannhäuser*, *Las doce y media...* y *sereno* o alguna reposición de obras ya consolidadas en el repertorio como *El año pasado por agua* (1889), *Certamen nacional* (1888) o *El gorro frigio* (1888). Nos gustaría indicar que, así como hubo momentos, especialmente en temporadas pasadas, en que casi cualquier obra podía ocupar el cartel del Apolo, el nivel cualitativo de todas ellas era más que notable para pugnar por el favor del público con títulos que se quedaban cerca del centenar de representaciones⁵³.

A la par que todas estas obras se representan noche tras noche en Apolo, encontramos una polarización del público que apenas se había visto en el coliseo de la calle de Alcalá⁵⁴. Un ejemplo lo encontramos en el estreno de *El cabo Baqueta* (1890), el 5 de abril, en el que, tras la obra, "unos aplaudieron y otros muchos golpearon"⁵⁵. Este hecho debemos afrontarlo con cierta cautela y recelo, pues la obra se representó veintiséis veces seguidas en abril y diecinueve en mayo; es de suponer que, si no hubiera gustado, no se hubiese interpretado casi cincuenta veces, pues el teatro por horas se trataba de un sistema de consumo, en el que cualquier obra que no resultara rentable era desechada por la empresa.

Este cambio paradigmático respecto a las temporadas anteriores, se puede observar en buena medida gracias a la labor positivista derivada de nuestro trabajo fin de máster, *El teatro Apolo: un*

⁵³ La relevancia de *Las doce y media y... sereno*, lleva a Ruiz Albéniz a afirmar que con ella se consolidaron el teatro por horas, la "cuarta de Apolo" y la reventa. V. Ruiz Albéniz, "Chispero", *Teatro Apolo...*, p. 178. Sin embargo, y a pesar de las múltiples representaciones que se hicieron de ella en la cuarta sesión, también es cierto que se vio desplazada de la última sección durante varias semanas por otras obras como *Los nuestros* (1890) o *Los alojados* (1890).

⁵⁴ Sí había sucedido algo similar en *Juan Matías el Barbero* o *La corrida de Beneficencia* (1887), en la que antes del estreno, el propio Ducazcal se dirigió al público para señalar la presencia de algunos caballeros que se habían dispuesto reventar el estreno. Esta intervención sería respondida por una salva de aplausos y finalmente, la obra triunfó. "Los teatros", *La Época*, 18-III-1887, p. 1 y "Espectáculos", *La Iberia*, 18-III-1887, p. 3. Es uno de los escasos ejemplos que encontramos antes del año 1890.

⁵⁵ Pedro Bofill: "Veladas teatrales", *La Época*, 6-IV-1890, p. 2.

estudio hemerográfico de las temporadas 1886-1890, defendido en 2019 en la Universidad de Oviedo, en el que el vaciado sistemático de información sobre el coliseo de la calle de Alcalá, incluía en los anexos un índice con las obras representadas y el número de funciones que éstas habían alcanzado, así como la reconstrucción de la cartelera teatral en el periodo investigado.

Sí que podemos afirmar que, tras una década calamitosa del teatro Apolo, que parecía no encontrar una propuesta artística de peso que le reportara suculentos beneficios -temporadas de teatro hablado, de ópera española y zarzuela grande, de comedia, etc.-, no sería hasta la llegada de Ducazcal cuando el teatro por horas se asentó en Apolo. Su carácter empresarial queda latente en las cifras de esta primera campaña 1886-1887. Durante este primer año de Ducazcal en el Apolo, de las 1.030 funciones que hubo en el teatro, *La Gran Vía* (1886), *Cádiz* (1886) y *Los valientes* (1886) supusieron el 71% de las representaciones totales. Además, apenas encontramos obras que se interpretaran en más de veinte ocasiones: *¡Cómo está la sociedad!* (1884), *Juan Matías el Barbero* (1887), el baile pantomímico *Lohókeli* (1882)⁵⁶, *La viña del Señor* (1887) y *Los lobos marinos* (1887). De estas ocho obras destacadas, si exceptuamos el baile programado durante los meses de abril y mayo de 1887, cuatro eran estrenos del teatro⁵⁷ y tres poseían más de un acto -*Cádiz*, *Juan Matías el barbero* y *Los lobos marinos*-.

Esta tendencia no es tan acusada en la temporada 1887-1888 [Tabla 2], en buena medida al no aparecer piezas de tanto éxito como las del año anterior que, prácticamente, monopolizaban la programación teatral. De este modo, superarían la veintena de funciones doce obras –cuatro más que en la campaña pasada–, bien es cierto que con un reparto más equitativo de funciones.

Temporada 1887-1888 ⁵⁸			
Espectáculo	Número de funciones en esa temporada	Espectáculo	Número de funciones en esa temporada
Obras en un acto		Obras con más de un acto	
<i>Champagne, manzanilla y peleón</i>	41	<i>Cuba Libre</i> (2 actos)	219
<i>El Marqués del Pimentón</i>	39	<i>La vuelta al mundo</i> (4 actos)	83
<i>La noche del 31</i>	26	<i>Cádiz</i> (2 actos)	82
<i>Aguas azotadas</i>	31	<i>Sueños de oro</i> (2 actos) ⁵⁹	44
<i>Un cuento de Boccaccio y Las sombras de La gran vía</i>	22	<i>Níniche</i> (2 actos)	26
<i>El novio de Doña Inés</i>	22	<i>Los lobos marinos</i> (2 actos)	21

Tabla 2. Cuadro con las obras que tuvieron más espacio en la cartelera la temporada 1887-88.

⁵⁶ Este “baile fantástico pantomímico en cinco cuadros”, con música de Guelfo Mazzi, y coreografía de Ricardo Moragas, había sido estrenado en el teatro Tivoli de Barcelona el 12 de agosto de 1882, con figurines y escenografías de Soler y Rovirosa. Un folleto con datos del baile fue publicado en Barcelona, Imp. de Luis Tasso y Serra, Arco del Teatro, 21 y 23, [1882].

⁵⁷ *Cádiz*, *Juan Matías el barbero*, *La viña del Señor* y *Los lobos marinos*.

⁵⁸ Los estrenos de esta temporada recogidos en la Tabla 2 serían: *Champagne, manzanilla y peleón*, *El Marqués del Pimentón*, *La noche del 31*, *Aguas azotadas* y *Cuba libre*.

⁵⁹ Pese a que esta zarzuela posee tres actos, durante esta temporada se representó la refundición en dos actos y ocho cuadros elaborada por sus autores: Luis Mariano de Larra y Francisco Asenjo Barbieri. “Espectáculos”, *La Iberia*, 6-I-1888, p. 3.

Lo curioso es que, de estas doce obras, la mitad adoptaban formas líricas con más de un acto -*La vuelta al mundo* (1875), en cuatro actos y *Sueños de oro* (1888), *¡Cuba libre!* (1887), *Los lobos marinos* (1887), *Cádiz* (1886) y *Níniche* (1885), en dos-; por ello, aunque se diesen números similares en cuanto a sus representaciones a los que arrojan las obras en un acto, su interpretación ocupaba más de una sección y ello eleva el número de funciones dedicadas a las mismas en la programación. De todos los títulos interpretados, sólo la tercera parte eran estrenos. Por tanto, se observa un cambio en esta segunda temporada respecto a la apuesta inicial de Ducazcal de imponer el modelo de obras en un acto, ya que en esta campaña se contabilizan un total de catorce obras en varios actos, muchas de las cuales procedían de los Bufos madrileños. Las obras que superan la veintena de representaciones sumarían 656 funciones de las 1.037 brindadas en el coliseo durante esa temporada, es decir, el 63,25% del total⁶⁰.

Pocas conclusiones se pueden extraer de la temporada 1888-1889, debido a los casi cuatro meses que el teatro se mantuvo clausurado, pero en el tiempo restante, logró situarse en los números de la primera temporada con siete obras que traspasaron la veintena de representaciones⁶¹ y dos que se quedaron en la vigésima interpretación: *¡Al agua, patos!* (1888) y *Cuba libre* (1887). Tan sólo hubo dos estrenos en este grupo de siete obras -*La hija de la mascota* (1889) y *El año pasado por agua* (1889)- y solamente una⁶², de más de un acto de duración que sobrepasara esa cifra: *Cádiz*.

Todos estos datos vienen a ilustrar el crecimiento exponencial vivido en la última temporada aquí analizada -la temporada 1889-1890-, en la que hubo un total de dieciocho obras que superaron las veinte representaciones y, además, una -*Lucifer* (1888)- que se quedó en la veintena de funciones. De estas dieciocho, trece fueron estrenos absolutos -*Misa de Réquiem*, *La Virgen del Mar*, *Tila*, *El Mojicón*, *La segunda tiple*, *El cabo Baqueta*, *Tannhäuser*, *el estanquero*, *Las doce y media...* y *sereno, ¿A que no puedo casarme?*, *Los nuestros*, *Los alojados* y *Tannhäuser cesante*⁶³, concentrados en su mayoría entre mediados de marzo y principios de agosto, fecha en que se dio por finalizada la temporada. Tan sólo dos de las que superan la veintena de representaciones poseían más dos actos: *La Virgen del Mar* y *Marina*, en su versión zarzuelística inicial de 1855⁶⁴.

Este asunto nos lleva a intuir un cambio de gusto por parte del público, aceptando de buen grado las piezas en un acto del género chico que, como buen teatro de consumo, se estrenaban a una velocidad de vértigo. Para que nos hagamos una idea, desde enero hasta agosto de ese año 1890, se verificaron diecinueve estrenos, que significarían 513 funciones de las 1.129 totales de la temporada, es decir, casi el 50% de la actividad desarrollada en los diez meses que el teatro se mantuvo abierto se cubrió con estrenos de obras que gozaron de enorme favor por parte del público y que, sin embargo, hoy en día resultan absolutas desconocidas⁶⁵.

⁶⁰ La suma de representaciones de estas doce obras se quedaría lejos de las cifras logradas por las tres "grandes" de la temporada anterior.

⁶¹ *¡Los de Cuba!*, *Cádiz*, *La hija de la mascota*, *El año pasado por agua*, *El plato del día*, *Certamen nacional* y *El día del juicio*.

⁶² Exceptuando la ya mencionada *Cuba libre* que se quedó en veinte funciones.

⁶³ Las dos primeras estrenadas en diciembre de 1889 y todas las demás, en 1890.

⁶⁴ Desde finales de octubre a mediados de noviembre, aparece siempre como obra en dos actos; de hecho, de las cuatro funciones habituales del Apolo, dos se destinan a: *Marina*, encajando un acto en cada una de ellas.

⁶⁵ Si alteramos los valores, tomando como referencia las obras estrenadas desde el mes de marzo hasta agosto, el resultado serían 485 representaciones, esto es, el 43% de las interpretaciones totales de la temporada. Casi la mitad de diez meses de temporada concentrada únicamente en los estrenos verificados desde marzo.

¿Qué hizo posible este cambio? Son muchos y variados los factores que contribuyeron a este hecho. En primer lugar, nos gustaría señalar la apuesta definitiva en Apolo por el género chico: mientras que en temporadas pasadas era frecuente la inclusión de obras en varios actos, esta situación se verá muy acotada en el curso 1889-1890, especialmente a partir del mes de diciembre⁶⁶, momento en que hemos situado la entrada en la empresa del tándem Arregui-Aruej. Será precisamente en esta época, debido al teatro por horas, cuando comience a cobrar fama la célebre “cuarta de Apolo”⁶⁷.

No podemos obviar que, al margen del asentamiento de las obras en un único acto en la cartelera del Apolo, este fenómeno llevaba aparejado toda una infraestructura de mercado compuesta por los libretistas y compositores que, con frecuencia, realizaban colaboraciones con el fin de otorgar una mayor fluidez a este género de consumo como es el teatro por horas. Además, se trataba de un paradigma en el que sí es cierto que algunas obras históricas que eran repuestas alcanzaban buenas cifras de representaciones, pero en el que causaba furor la temática relacionada con la actualidad, como evidencia el éxito de *La Gran Vía* (1886), las dos parodias de *Tannhäuser* –estrenadas en 1890– y *El día del juicio* (1889), lo que nos da muestra de la imbricación existente entre el tejido cultural y el social, en el que el público no era ajeno a sus preocupaciones cotidianas.

Otro factor importante es el espacio. Debemos pensar que el teatro Apolo, pese a no encontrarse entonces en lo que se consideraba centro de la capital, era un teatro amplio, que había gozado de varias reformas, llevándolo a ser considerado uno de los más importantes de Madrid. Por si fuera poco, la definitiva instalación de la luz eléctrica, que tantos problemas motivó en las empresas del coliseo, así como el incendio del teatro de Variedades, competidor al fin y al cabo con el Apolo, poseen vital importancia para comprender las cuestiones a las que tratamos de dar sentido en estas líneas.

Por supuesto que los empresarios influyeron en estas cuestiones. Ya hemos visto que a la dilatada experiencia de Arregui se sumaba el carácter empresarial y el buen hacer económico de Aruej, que los convertían en una pareja perfectamente complementada. “Chispero” añade la seriedad con que trataban estos asuntos escribiendo que, “lo que ellos contrataban o suscribían se cumplía puntual y fidelísimamente”, advirtiendo que “tenían para todos sus colaboradores, se llamasen como se llamasen, un trato justiciero, equitativo e impersonal”⁶⁸. Temes va un paso más allá y explica que el éxito de la pareja empresarial radicó en “compatibilizar la prosperidad económica con la alta exigencia artística de los espectáculos, tanto en la creación como en la interpretación”⁶⁹.

A este respecto, conviene añadir que, mientras Felipe Ducazcal era empresario al mismo tiempo del Apolo y el Felipe, el teatro apolíneo cerraba sus puertas a finales de mayo o los primeros días del mes de junio, con el fin de no hacerse su propia competencia. Con el arriendo de Arregui y Aruej, se explotará el Apolo al máximo, ya que el veraniego teatro Felipe no era su negocio, llegando, incluso, a modificar las condiciones teatrales para que la estancia en Apolo durante el periodo estival fuera más confortable. Como se apunta en la prensa, los asientos eran sustituidos por

⁶⁶ Además, las escasas obras que se presentaron sobre el escenario del Apolo de más de un acto fueron estrenos, lo cual suponía un aliciente para el público.

⁶⁷ Del mismo modo, se apunta a la proliferación de la reventa en estas fechas.

⁶⁸ V. Ruiz Albéniz, “Chispero”, *Teatro Apolo...*, pp. 42-43.

⁶⁹ J. L. Temes, *El siglo de la Zarzuela...*, pp. 409-410.

otros de rejilla, el cortinaje de terciopelo se cambiaba por otro de elegante cretona, y en la sala, palcos y pasillos había profusión de hermosas plantas y flores, renovándose éstas todos los días⁷⁰, para que, tal y como explica *La Iberia*, “la temperatura en el teatro sea muy agradable”⁷¹.

Sin duda alguna, los empresarios a quienes nos hemos referido en este trabajo, demandan un estudio en profundidad que aclare todas estas cuestiones. Desde aquí, hemos pretendido rendir homenaje a las figuras de Arregui y Aruej, quienes alcanzaron fama en la capital española y cuyos nombres han sido inmortalizados por la historia del género chico, produciendo títulos como *El dúo de La africana* (1893), *La verbena de la Paloma* (1894), *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) o *La revoltosa* (1897).

Finalmente, en junio de 1913 fallece Enrique Arregui como consecuencia de una operación de garganta en Alemania. Luis Aruej, desanimado ante la pérdida de su socio y amigo, no se encuentra con ánimo suficiente para seguir solo y decide traspasar el Apolo, esta vez a otro “Enrique”: Enrique Chicote.

Con todo, nos gustaría reivindicar estudios sistemáticos que aborden cualquiera de los aspectos del género chico, de las obras que más éxito tuvieron en este periodo y que compitieron con algunas de las que aún perduran y se representan en nuestros días. No deja de resultar vergonzante que no dispongamos de un análisis detallado de compañías, obras, así como de las carteleras –un hecho que estamos contribuyendo a paliar modestamente en nuestra tesis doctoral, ahora en curso– o estudios sobre compositores de esta época como Federico Chueca (1846-1908), compositor de buena parte del canon del género chico que se programa hoy en día. Por otra parte, consideramos imprescindibles, abordar trabajos a través de la prensa contemporánea al fenómeno de estudio, donde se ponen de manifiesto también los mecanismos de mercado de las empresas mediante reclamos que iban desde los cambios de compañía y nuevas contrataciones a anuncios de reformas, estrenos, funciones a beneficio, etc. También aportaría mucha información un estudio de los datos económicos de los teatros, revelando de esta forma las opciones de ocio y consumo de la población madrileña finisecular, cuestión harto interesante que daría buena cuenta de la importancia del teatro, tal y como se deja sentir profundamente en la prensa. Las críticas eran muy extensas –más, si tenemos en cuenta que el periódico normalmente constaba de cuatro páginas–, siendo abordados algunos estrenos en primera plana. Los anuncios de estrenos, de funciones a beneficio, modificaciones en la cartelera, programación, así como alguna que otra polémica teatral, disponían de igual modo de su espacio. La prensa corrobora el valor del teatro como género de consumo de masas en el periodo estudiado, cuyo equivalente actual más cercano sería, sin lugar a dudas, el espectáculo futbolístico.

⁷⁰ *La Correspondencia de España*, 10-VI-1890, pp. 1-2.

⁷¹ “Espectáculos”, *La Iberia*, 10-VI-1890, p. 3.

LA MÚSICA EN LAS ASOCIACIONES HABANERAS DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

MARGARITA DEL CARMEN PEARCE PÉREZ

Doctoranda H^a y C^a de la Música

Universidad de Oviedo

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET

Catedrática de Musicología

Universidad de Valladolid

RESUMEN

La actividad musical en Cuba y especialmente en La Habana del siglo XIX está vinculada, en cierta medida, a la labor cultural realizada por las asociaciones creadas a lo largo de toda la centuria. Cuba, siendo territorio de ultramar de España, contó con ciertas particularidades que afectaron a este proceso de sociabilización. Estos factores no solo estuvieron vinculados con el Estado Español, sino también con la dinámica interna de la isla y la interacción sociocultural devenida por el proceso de colonización. Esta ponencia tiene como objetivo exponer un inicio de resultados de las investigaciones sobre el asociacionismo musical en Cuba y especialmente en La Habana, dentro del marco del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas vinculado a la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana.

PALABRAS CLAVE: asociaciones, Cuba, La Habana, música, siglo XIX.

ABSTRACT

Musical activity in Cuba and especially in Havana during the 19th Century appears to be bound, in a certain way, to the cultural task carried out by associations created throughout this entire period. Due to its nature of overseas territory of Spain, Cuba had certain peculiarities that affected its sociability processes. These factors were not only linked to the monarchy but also to the internal dynamics of the Island and the socio-cultural interaction resulting from the course of colonization. This paper aims to show a hint of preliminary results on Cuban musical associationism and with particular focus on Havana, within the Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana) research guideline framework.

KEY WORDS: associations, Cuba, Havana, music, 19th Century

La actividad musical en Cuba y especialmente en La Habana del siglo XIX está conectada, en cierta medida, a la dinámica cultural de las asociaciones que se fueron creando a lo largo de la centuria. Este trabajo forma parte de los primeros resultados del proyecto sobre sociabilidad musical cubana en el siglo XIX y XX, desarrollado por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, vinculado a la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana. La investigación sobre el tema, en La Habana y provincias como Santiago de Cuba, Holguín, Santa Clara, etc., ya se ha plasmado hoy

en día tanto en artículos, como en monografías entre las que sobresale la dedicada a la *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*¹. La edición vio la luz en 2017, en el marco de la colección "Patrimonio musical cubano", dirigida y coordinada por Miriam Escudero y María Antonia Virgili y de autoría conjunta de Zoila Lapique, Miriam Escudero, Claudia Fallarero e Indira Marrero².

En la introducción, Escudero hace una breve síntesis de contenidos de este estudio, que se inicia con varios trabajos a manera de monografía: un acercamiento a las noticias del *Papel Periódico de La Habana* (1790-1805) escrito por ella misma, varios artículos de Zoila Lapique, una mirada a la actividad teatral musical de las primeras décadas del XIX promovida en el *Diario de La Habana*, cuya autora es Claudia Fallarero y un análisis de Indira Marrero, *Una música de salón desconocida: partituras editadas en publicaciones periódicas habaneras* (1829-1867), sobre las composiciones transcritas y editadas en el volumen: noventa y cuatro composiciones escritas por autores conocidos o no que, sin duda, estuvieron activos en La Habana del siglo XIX. Las obras aparecieron impresas en veinte revistas y periódicos habaneros, entre 1829 y 1867 y su recopilación fue el resultado de la labor investigadora de Zoila Lapique en diversos fondos hemerográficos. Por su parte, el Boletín *Sincopado Habanero* (enero a abril de 2018), dedicó la sección "Pentagramas del Pasado" a algunas de las partituras extraídas de las páginas de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829-1830)³ y en el número siguiente, y a manera de celebración del primer encuentro dedicado a la música romántica hispano-cubana, se publicaron en la misma sección, cuatro de las partituras que fueron editadas por la revista del Liceo Artístico y Literario de La Habana durante el siglo XIX. Las obras incluidas en esta ocasión son *La piedad* (1857) -a dúo, de autor desconocido, con acompañamiento de guitarra-, declarada en la revista como original de Puerto Príncipe y la melodía *Cuba adiós* (1859) compuesta por Nicolás Ruiz Espadero cuyo texto era de José Ramón Betancourt, director del Liceo Artístico y Literario de La Habana. A ellas se suman las danzas *La piñata del Liceo* (1857) de Federico de Castro Palomino y *Los recuerdos del Liceo* (1858) de autor desconocido, que aluden desde su título a las actividades festivas realizadas en dicha institución⁴.

Todavía en el ámbito de resultados se debe citar la revista *Clave*, publicación del Instituto Cubano de la Música. En su número de 2013, dedicado a la música en la Cuba colonial, se incluye un artículo específico de sociedades, realizado por Yanara Grau, sobre la Sociedad Filarmónica Isabel II de Holguín (1848-1868) y, asimismo, en aquellos que se refieren a la música civil y al estudio de la prensa, se brindan datos de cierto interés para el conocimiento de las sociedades de provincias⁵.

¹ Zoila Lapique, Miriam Escudero, Claudia Fallarero, Indira Marrero: *Música de salón en publicaciones periódicas, La Habana, 1829-1867*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 2017.

² Esta publicación contó con el apoyo del Programa para el Desarrollo de la Musicología del Instituto Cubano de la Música, el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Oficina del Historiador) y la Universidad de Valladolid, la cual constituye un resultado de los proyectos "El patrimonio histórico-documental de la música en Cuba durante el periodo colonial" y "Nuestro patrimonio, nuestro futuro, el fomento de la enseñanza del patrimonio musical como vector de cambio social", subvencionado por la Unión Europea y gestionado por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, la ONG OIKOS y la Universidad de Valladolid, España.

³ "Pentagramas del pasado. La música en *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*", *El Sincopado Habanero, Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, III, enero/abril, 2018, p. 13.

⁴ "Pentagrama del pasado. Música Romántica. Liceo de La Habana", *El Sincopado Habanero, Boletín del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*, III, mayo/agosto, 2018, p. 13.

⁵ Yanara Grau: "La Sociedad Filarmónica Isabel II de Holguín (1848-1868)", *Clave*, 17, 1, 2015, pp. 25-29.

El objetivo final del proyecto pretende la localización, estudio y difusión de toda la documentación conservada en los archivos y bibliotecas cubanos referentes al tema de estudio: las sociedades cubanas de los siglos XIX y XX. Para ello se ha trabajado hasta el momento y de modo sistemático, en la Biblioteca Nacional de Cuba en primer lugar y asimismo en el Archivo Histórico Nacional de Cuba. Un primer resultado de ello es el artículo de María Antonia Virgili, incluido en el volumen de homenaje al Catedrático Emilio Casares en 2014⁶.

El presente artículo se propone un acercamiento al estado de la cuestión en cuanto a las fuentes documentales localizadas, consultadas, procesadas y analizadas hasta el momento, relativas a las sociedades cubanas del siglo XIX, así como dar a conocer la existencia de esta línea de investigación y sus primeros resultados, algunos publicados como se ha visto anteriormente.

La mayoría de la documentación que se presenta procede de los archivos de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Por otra parte, se refiere tanto a aquellas instituciones en las que la presencia de la música sólo formaba parte de las actividades externas que en ellas tenían lugar, como, de modo especial, a las que, en sus estatutos, la música se incluía en paridad de importancia con otras áreas de trabajo. En total se han documentado treinta y seis sociedades en los años que comprenden la segunda centuria del XIX⁷(véase Gráfico 1). Como ya se ha indicado, no son las únicas que existieron en La Habana en esos años, según la investigadora María del Carmen Barcia, entre los años 1878 y 1930 se documenta el registro de cuatrocientas siete asociaciones, en su mayoría gremios de trabajadores, sociedades de socorros mutuos, de beneficencia y recreativas. El período de mayor auge transcurre desde 1888, luego de la nueva legislación, hasta 1895 que se reinicia la guerra de independencia⁸.

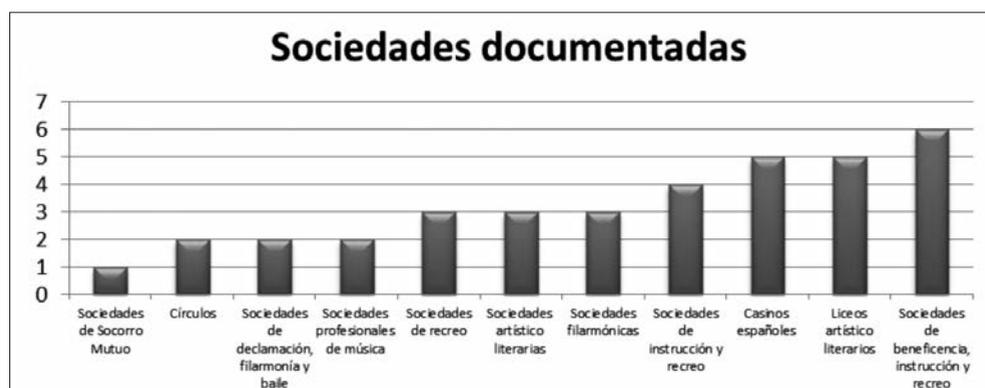


Gráfico 1. Cantidad de sociedades en La Habana durante la segunda mitad del siglo XIX.

⁶ María Antonia Virgili: "Música y sociabilidad burguesa en Cuba: Ocio e instrucción, 1833-1868", *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore Ferrer, Víctor Sánchez (eds.), Madrid, ICCMU, 2014, pp. 471-484.

⁷ Para profundizar sobre la actividad de algunas de las sociedades que funcionaron durante la primera mitad del siglo XIX consultar: Edita María Caveda: *Las Sociedades Filarmónicas habaneras (1824-1844)*, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2009 y el artículo de Virgili sobre sociabilidad cubana, antes citado.

⁸ María del Carmen Barcia: *Capas populares y Modernidad en Cuba (1878-1930)*, La Habana, Ciencias Sociales, 2009.

Las fuentes documentales conservadas en la Biblioteca Nacional son en su mayoría reglamentos, estatutos y memorias y algunos estados de cuentas de estas instituciones. También se ha localizado algún programa como el de 1885 de la Sociedad de Música Clásica, fundada por Hubert de Blanck, el cual nos muestra uno de los posibles repertorios interpretados en esta etapa.

Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica, 10 de febrero de 1885
Violonchelista de cámara de S.M. el Emperador del Brasil

Chopin: *Trio en si bemol. Allegro. Scherzo*
Beethoven: *Sonata en la. Tema con Variaciones y Final*

Intermedio

Haydn: *Cuarteto en re. Variaciones sobre el Himno austriaco*
Schumann: *Quinteto en si bemol. Allegro. In modo d'una marcia. Scherzo. Allegro*⁹.

Los resultados del Archivo Histórico son más heterogéneos en sus contenidos, destacando sobre todos ellos la documentación del Liceo, de la que ya se tenía noticia gracias a la publicación del que fuera director Joaquín Llaverías, en los años en que el archivo recibió la cesión de la misma¹⁰.

Como se puede verificar en el Gráfico 2, excepto una de carácter puramente mutual y dos profesionales dedicadas a la música, el resto de las treinta y tres asociaciones son instructo-recreativas¹¹ agrupadas a su vez por modelos asociativos. Algunas más relacionadas con la parte educativa, recreativa, otras con la instrucción artística y en ocasiones también fusionan varios modelos como las sociedades benéficas y de instrucción y recreo, por ejemplo, el Centro Asturiano y el Centro Gallego.

La música no jugó el mismo papel en cada una de estas instituciones, con lo cual su función, activa o pasiva, dependió del modelo asociativo al que estaba dirigida la sociedad. Entre los modelos más frecuentes, según figura en los documentos consultados hasta el momento, se encuentran:

- Sociedades de instrucción y recreo
- Sociedades solo de recreo
- Casinos
- Círculos y Ateneo
- Liceos y Sociedades artístico literarias
- Sociedades filarmónicas
- Sociedades benéficas y de instrucción y recreo
- Sociedades exclusivamente de socorro mutuo
- Sociedades profesionales de música

⁹ La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Colección Cubana, Programa de concierto de la Sociedad de Música Clásica, 10 de febrero de 1885.

¹⁰ Joaquín Llaverías: *Catálogo de los fondos del Liceo Artístico y Literario de La Habana*, Habana, Archivo Nacional de Cuba, 1944.

¹¹ Celsa Alonso: "Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 17-40.



Gráfico 2. Clasificación de sociedades según su tipo.

La sociabilidad musical se vio afectada constantemente por los cambios sociopolíticos. En la segunda mitad del siglo XIX se observa una mayor proliferación en la creación de estas instituciones, debido al establecimiento de la Ley de asociaciones en 1887. Sin embargo, no se puede pasar por alto que este momento fue solo el culmen de un proceso que se venía gestando desde el siglo XVIII con el reinado de Carlos III y el modelo de las Sociedades Económicas Amigos del País.

Tal y como exponen los musicólogos María Encina Cortizo y Ramón Sobrino en su artículo “Asociacionismo musical en España”, la década del treinta del siglo XIX se convirtió en el momento idóneo para la creación de diversas sociedades. Entre otras razones, las más importantes fueron: (1) los cambios políticos acaecidos durante la Regencia de María Cristina con el regreso de exiliados y con ello el nuevo movimiento romántico liberal; y (2) las desamortizaciones que provocaron que numerosos músicos perdieran sus puestos de trabajo¹². Además, la Real Orden de 28 de febrero de 1839 permitió la creación de círculos, ateneos, liceos, sociedades recreativas y benéficas¹³.

Cuba, siendo territorio de ultramar de España, contó con ciertas particularidades que afectaron a este proceso de sociabilización. Estos factores no solo estuvieron vinculados con el Estado Español, sino también con la dinámica interna de la isla y la interacción sociocultural devenida por el proceso de colonización. Entre las causas más significativas cabe destacar:

- 1) Inicio de la guerra de independencia en Cuba conocido como la Guerra de los diez años (1868-1878).
- 2) Los acuerdos de paz tomados como parte de la negociación para el cese de la guerra (1878).
- 3) La abolición de la esclavitud (1886).
- 4) El aumento de la migración blanca.

¹² María Encina Cortizo, Ramón Sobrino: “Asociacionismo musical en España”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, p. 11.

¹³ M. E. Cortizo, R. Sobrino, “Asociacionismo musical...”, p. 12; C. Alonso, “Un espacio de sociabilidad...”, p. 23.

Esta última tuvo mucha influencia sobre todo en ciudad de La Habana por su condición de capital de la isla y como consecuencia se crearon numerosas sociedades que agruparon no solo a los migrantes sino también a sus descendientes y cónyuge sin importar nacionalidad.

Esta migración europea a Hispanoamérica, según algunos autores, fue producto de un sistema de “blanqueamiento” que tenía como objetivo “civilizar mentalidades”, es decir blanquear el color y “europeizar las costumbres”¹⁴. En el caso de Cuba y Puerto Rico estuvo matizado por su condición de colonia hasta el año 1898 y su vínculo directo con España. En la etapa de entreguerras (1878-1895) las élites criollas cubanas, junto al gobierno español, fomentaron esta política migratoria de blanqueamiento, pero más vinculada con la idea de disminuir la cantidad de negros en la isla y con ello retener y frenar los impulsos independentistas.

El censo de 1899 realizado por orden de los Estados Unidos y ejecutado por los inspectores Joseph Prentiss, Henry Gannett y Walter Willcox confirma estos hechos¹⁵. En una de sus tablas, la cual hemos llevado a gráfico (véase Gráfico 3) para una mejor visualización y comprensión, se puede observar que en los años entre 1817 y 1841 hay un aumento progresivo del número de negros sobre blancos. Sin embargo, a partir de 1861 ocurre el proceso inverso.

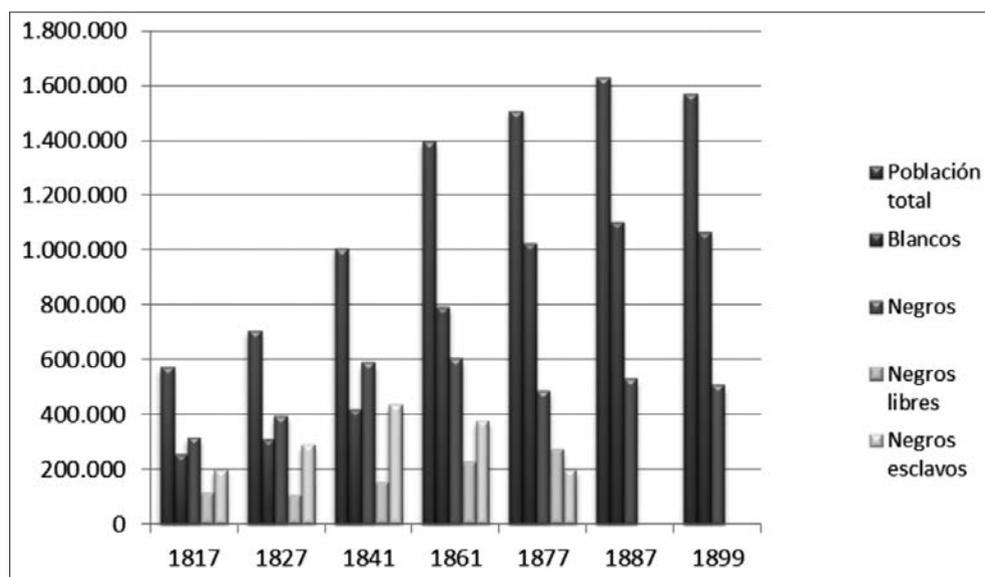


Gráfico 3. Población en Cuba según la raza en varios censos del siglo XIX. (Datos tomados del censo de 1899)

¹⁴ Mónica Quijana: “¿Qué nación? Dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano”, *Inventando la Nación: Iberoamérica. Siglo XIX*, México D.F, Fondos de Cultura Económica, 2003, pp. 310-311.

¹⁵ Joseph Prentiss Sanger, Henry Gannett, Walter Francis Willcox: “Informe sobre el Censo de Cuba, 1899”, Washington, Imprenta del Gobierno, 1900. En línea en Florida International University College of Law, eCollections, *Cuban Law*, 13, http://ecollections.law.fiu.edu/cuban_law/13 (26-XI-2018)-

Luego de 1868, con el levantamiento armado de algunos hacendados criollos contra el gobierno español, unido a otras condicionantes como las nuevas dinámicas económicas, la necesidad de buscar hombres libres en sustitución de los antiguos esclavos y además las corrientes filosóficas y científicas de la época sobre la jerarquía de las razas, a partir de la teoría de la evolución de Darwin, Cuba también entró en ese proceso de blanqueamiento¹⁶. La Habana fue la ciudad que contó con más extranjeros, sobre todo españoles, que constituyeron el 22.4% de su población total.

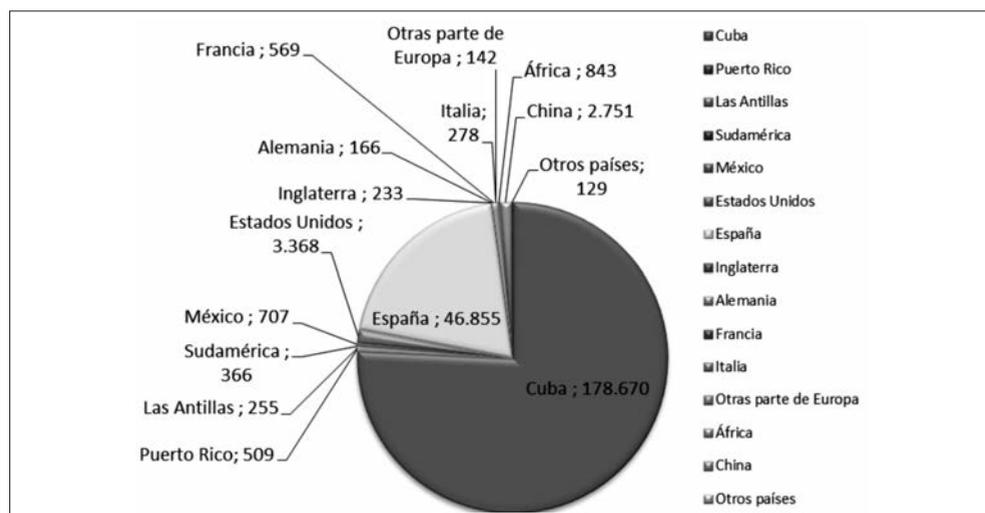


Gráfico 4. Población de la ciudad de La Habana según la nacionalidad en 1899. (Datos tomados del censo de 1899).

Los procesos de “transnacionalismo” y “transnacionalidad” entendidos como “las relaciones de identidad y pertenencia entre los migrantes” y las “prácticas sociales que estos desarrollan”¹⁷ se manifestaron principalmente en la creación de sociedades con diversos objetivos: políticos, artísticos, de beneficencia o socorro mutuo, así como de instrucción y recreo. Esto permitió la creación de sociedades filarmónicas, liceos artísticos e instituciones tan influyentes como el Centro Asturiano, el Gallego y el Canario, que tenían carácter benéfico y el Casino Español, que fue la sede política principal del grupo de la élite pro-peninsular¹⁸. Este último, según afirma Serafín Ramírez en su libro *La Habana artística* publicado en 1891, fue el “único centro que también se podría llamar político, centro de grandes influencias y cuya intervención en los asuntos de este país es bien notoria”¹⁹.

En general se procuraba que las sociedades fueran lugar de encuentro, diversión y formación y, no tanto, un foco de discusión política. De hecho, hubo alguna, como la Sociedad de Declama-

¹⁶ Juan B. Amores Carredano (coord.): *Historia de América*, Barcelona, Ariel, 2006.

¹⁷ Miguel Moctezuma Longoria: “Trasnacionalidad y transnacionalismo”, *Papeles de Población*, 14, 57 2008, p. 41.

¹⁸ Indira Fajardo: “La propuesta musical del Casino Español de la Habana (1920-1930)”, Trabajo de Fin de Máster en Gestión del patrimonio histórico-documental de la música, La Habana, Colegio de San Jerónimo de La Habana, 2017. Inédito.

¹⁹ Serafín Ramírez: *La Habana artística. Apuntes históricos*, Zoila Lapique (ed.), La Habana, Museo de la Música, 2017, p. 372.

ción, Filarmonía y Baile de Nuestra Señora de Regla que especificaba en su reglamento “se excluye en términos absolutos toda discusión o lectura de asuntos políticos o religiosos. El que contravenga a este precepto terminante será expulsado en el acto de la Sociedad”²⁰.

Desde la perspectiva sociológica es de interés detenernos en la revisión de la capa social de sus socios, requisitos de entrada y la capacidad económica reflejada en la cuantía del pago mensual. En este punto hay que volver a recordar que la composición demográfica cubana es híbrida, no solo en cuanto a lo étnico, sino también en lo cultural, proceso denominado por el célebre antropólogo cubano Fernando Ortiz “transculturación”:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de la parábola²¹.

A diferencia del resto de países hispanoamericanos como pueden ser Bolivia, Venezuela, Ecuador o México, que contaron y mantuvieron una importante población autóctona, en Cuba esta población indígena no sobrevivió lo suficiente como para considerarse de peso en la conformación de la nación cubana. De este modo los ejes principales fueron los esclavos traídos de África, los españoles y, en menor medida, los extrajeron migrados que fueron llegando como parte del proceso de movilidad socio-espacial.

Como consecuencia, las sociedades establecieron distintos requisitos para ser socios. Las benéficas, que agrupaban emigrados españoles tales como el Centro Asturiano y el Centro Gallego, establecían ser naturales de la región, descendiente o cónyuge. Por su parte hubo otras que admitían “toda persona blanca y de buena educación” como la Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile de Nuestra Señora de Regla, la Sociedad Artística Literaria El Pilar y la Sociedad de Beneficencia, de Instrucción y Recreo El Pilar. Aunque esta última también aclaraba que se “ofrecía gratuitamente toda la instrucción que le fuere posible a las personas pobres, aunque no sean socios y especialmente a los niños de cualquier sexo, clase o condición”²².

En el caso de los liceos su acceso fue más abierto y la condición se limitaba a la recomendación de un socio. También existieron sociedades que solo agrupaban “personas de color” llamándose así los que tenían la tez oscura, ya fuesen negros, pardos o morenos. Hacia la década del 90 Ramírez comenta que existían alrededor de veinticuatro sociedades negras en toda la isla, algunas de ellas

²⁰ La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Sala Cubana, *Constituciones generales de la Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile Nuestra Señora de Regla*, 1858.

²¹ Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Enrico Mario Santí (ed.), Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 2002, p. 260.

²² La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Sala Cubana, *Reglamento de la Sociedad Benéfica y de Recreo La Caridad*, 1875.

formaron parte del Directorio de Sociedades de Personas de Color elaborado por el mulato Juan Gualberto Gómez.

Amén de estas diferencias hubo también muchas semejanzas con sus homólogas españolas y es el hecho de que las sociedades instructo-recreativas, tanto de blancos como de negros, burguesas o populares, crearon reglamentos en los cuales sus objetivos y sistema de organización eran tomados directamente de los modelos asociativos de la “madre patria”. Estas se organizaban por secciones generalmente de declamación, pintura, filarmonía (la cual se encargaba de la música) y literatura, también hubo liceos como el de Matanzas y el de Santiago de Cuba que insertaron una sección de ciencias. En cuanto a las diversiones o entretenimientos se ofrecían:

- 1) Reuniones familiares.
- 2) Ejercicios literarios y ejercicios físicos como gimnasia, esgrima y tiro al blanco.
- 3) Ejercicios artísticos y funciones líricas y dramáticas (donde se incluía la música como parte de los conciertos vocales e instrumentales a cargo de los socios).
- 4) Bailes.
- 5) Juegos lícitos.

Una de las mayores aportaciones que hicieron estas instituciones en el campo de la música fue en el tema de la enseñanza. Hasta el año 1889 con la creación del conservatorio de La Habana, las secciones de filarmonía de las sociedades fueron básicamente las que se encargaron de la educación musical, sobre todo la enseñanza del piano, solfeo y canto para las señoritas.

La actividad musical, principalmente la recreativa, no varió mucho de lo que estaba ocurriendo en los centros de la península y de América. Por tanto, no es raro ver que la mayor parte del repertorio que se interpretaba en las fiestas, así como en los teatros y salones desde principio de siglo y durante toda la centuria, fuese principalmente europeo, en la parte instrumental predominaban las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schuman o Schubert y en cuanto a lo lírico abundaron las arias y dúos de óperas de Donizetti, Bellini, Verdi y Gounod. Ejemplo de ello es el concierto dedicado a la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda en el Liceo Artístico Literario de La Habana en 1860²³, los programas de concierto de la Sociedad de Música Clásica (1885) y en la lista de “piezas instrumentadas a grande orquesta que se guarda en el archivo” de la sección lírica del Liceo de Matanzas (1884)²⁴.

Ya se ha indicado que en La Habana destaca de modo especial la existencia y actividad del Liceo Artístico Literario de La Habana, sociedad que agrupó en el año 1850 a las personalidades más importantes de la época. Tenía como director de la sección de música a José Trespuentes y como socios facultativos a Juan Bautista Cirártegui y Pablo Desvernine. En el año 1866 se creó la Sociedad de Música Clásica dirigida por Serafín Ramírez y contó con miembros como: Pablo Desvernine, Fernando Aristi, Nicolás Ruíz Espadero y Manuel Saumell. Esta cesó en 1868 con el inicio de los conflictos bélicos y para 1885 se crearía otra con el mismo nombre, pero esta vez bajo la batuta del músico Hubert de Blanck.

²³ La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Sala Cubana, *Coronación de la señora Dona Gertrudis Gómez de Avellaneda por el Liceo Artístico de La Habana*, 1860, pp. 42-43.

²⁴ La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Sala Cubana, *Memoria de la Sección Lírica del Liceo de Matanzas, 1883-1884*.

Si bien es cierto que la sociabilidad musical en Cuba estuvo marcada por acontecimientos de la española, también hay que destacar que en cuanto al repertorio y compositores interpretados no hubo mucha diferencia entre una y otra. En parte porque en Hispanoamérica la visión de progreso y el buen gusto están ligados a Europa, además los hijos de las familias más poderosas iban a estudiar al extranjero trayendo consigo las nuevas tendencias y modas. Las sociedades se convirtieron en espacios de intercambio que permitieron la creación de redes sociales y circulación de información, confluencia de personas y mezcla de culturas. De este modo el asociacionismo facilitó la existencia de un entramado social que marcó el devenir político, económico y cultural del país.

APÉNDICE

Inventario, por orden cronológico, de las sociedades localizadas gracias a documentos de la Biblioteca Nacional de Cuba.

Nº	NOMBRE DE LA SOCIEDAD	CIUDAD	AÑO	TIPO DE DOCUMENTO
1	Sociedad Filarmónica	Matanzas	1848	Reglamento
2	Sociedad 'El Recreo' de Güines	La Habana	1849	Reglamento de la sociedad y Reglamento de baile
3	Liceo Artístico Literario	La Habana	1850 1851 1852 1855 1860	Informe de las tareas artísticas Informe de tareas artísticas Constitución Constitución Discurso en honor a Gertrudis Gómez de Avellaneda
4	Sociedad de Declamación, Filarmonía y Baile	La Habana	1858	Reglamento
5	Sociedad de Declamación, Filarmónica y Baile 'Nuestra Sra. de Regla'	La Habana	1858 1866 1867	Constitución Constitución Comunicado de la exsección de filarmonía
6	Sociedad Filarmónica de Santiago	Santiago de Cuba	1859	Proyecto de transformar la sociedad filarmónica en Liceo
7	Liceo Artístico Literario de Guanabacoa	La Habana	1861	Reglamento científico-literario
8	Liceo Artístico	Matanzas	1861 1884 1888	Reglamento Memoria
9	Sociedad Filarmónica	La Habana	1863	Estado de cuenta
10	Sociedad Artística, Literaria y Recreativa 'San Felipe y Santiago de Bejucal'	Bejucal	1865	Reglamento
11	Sociedad de Música Clásica	La Habana	1866	Reglamento
12	Sociedad Artístico Literaria 'El Pilar'	La Habana	1866 1867	Reglamento de la escuela Reglamento de la Sociedad
13	Sociedad de Recreo Círculo de La Habana	La Habana	1866	Estatutos
14	Sociedad de Instrucción y Recreo 'La luz'	La Habana	1867	Reglamento
15	Casino Progreso Caibarién		1867	Reglamento

La música en las asociaciones habaneras durante la segunda mitad del siglo XIX

16	Casino Español	La Habana	1870 1873 1878 1879 1882 1890 1893	Reglamento/ Memoria ----- Memoria ----- Reglamento
17	Sociedad Benéfica y de Recreo 'El Progreso'	La Habana Jesús del Monte	1873	Reglamento
18	Sociedad Benéfica y de Recreo 'La Caridad'	La Habana	1875 1877	Reglamento
19	Sociedad de Recreo de Obreros	La Habana	1876	Reglamento
20	Sociedad de Recreo Club de Matanzas	Matanzas	1878	Reglamento
21	Liceo Artístico Literario de Regla	La Habana	1879	Reglamento
22	Sociedad de Instrucción y Recreo Casino Español de La Habana de personas de color	La Habana	1880	Reglamento
23	Instituto Científico, Artístico, Literario Ateneo de La Habana	La Habana	1880	Reglamento
24	Nuevo Liceo Artístico Literario de La Habana		1883	Reglamento
25	Casino Español de Güines	La Habana	1883	Reglamento
26	Sociedad de Música clásica	La Habana	1885	Programas de conciertos
27	Sociedad de Instrucción y Recreo 'San Cristóbal'	La Habana	1885	Reglamento
28	Sociedad de Recreo, Instrucción y Fomento Círculo del Vedado	La Habana	1886	Reglamento
29	Centro Gallego	La Habana	1887 1894	Reglamento ----- Discurso
30	Centro Asturiano	La Habana	1887 1894 1897	Memoria ----- Reglamento ----- Memoria
31	Sociedad Benéfica de Instrucción y Recreo 'La Fraternidad'	San José de Las Lajas	1888	Estado de cuenta
32	Sociedad de Beneficencia, Instrucción y Recreo 'El Pilar'	La Habana El Cerro	1889	Reglamento
33	Sociedad de Instrucción y Recreo 'La Amistad' de personas de color	Pinar de Río	1889	Reglamento
34	Sociedad de Instrucción y Recreo del Vedado	La Habana	1890	Reglamento
35	Socorros Mutuos	La Habana	1890	Estado de cuenta
36	Casino Español de Regla	La Habana	1892	Reglamento de la sección de recreo y adorno

LAS SOCIEDADES DE BARCELONA (1872-1928): UN IMPULSO DECISIVO AL TRÍO CON PIANO

ANDREA GARCÍA ALCANTARILLA

Doctora en Musicología
por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

A finales del siglo XIX, las sociedades barcelonesas dan un impulso decisivo a la música de cámara. En este trabajo analizaremos el crucial papel desempeñado por tres instituciones que favorecerán la llegada y dinamización del repertorio para trío de violín, violonchelo y piano: el Ateneo Barcelonés (1872), la Asociación Musical de Barcelona (1888) y la Asociación de Música da Camera (1913). El creciente interés de los asociados por el mundo camerístico fomentará la fundación del Trío Ainaud (1908), el Trío Soler (1914-1918) y el Trío de Barcelona (1913-1936), formaciones estables que se encargarán de presentar ante el público los grandes hitos del repertorio tomando como modelo el concepto de algunos de los recitales pianísticos más exitosos del siglo XIX: el ciclo histórico y el monográfico. Dicha programación se convertirá en fórmula atrayente que animará a los jóvenes músicos catalanes a iniciarse en la composición de tríos con piano que se darán a conocer ante esas mismas sociedades que popularizaron el género.

PALABRAS CLAVE: Sociedades, trío con piano, Asociación Musical de Barcelona, Asociación de Música da Camera de Barcelona, formaciones.

ABSTRACT

At the end of the 19th Century, the societies of Barcelona gave a decisive boost to the chamber music. In this paper, we will analyze the crucial role played by three institutions that will impulse the arrival and development of the piano trio's repertoire: the Ateneo Barcelonés (1872), the Asociación Musical de Barcelona (1888) and the Asociación de Música da Camera (1913). The growing interest of the associates in the chamber music will promote the foundation of the Ainaud Trio (1908), the Soler Trio (1914-1918) and the Barcelona's Trio (1913-1936), three stable formations that will be in charge of presenting to the public the most important works for piano trio taking as model the concept of some of the most successful piano recitals of the 19th Century: the historical and the monographic cycles. Such programming will become an attractive formula that will encourage the young Catalan musicians to start the composition of piano trios that will be premiered in those same societies that popularized the genre.

KEY WORDS: Societies, Piano Trio, Asociación Musical de Barcelona, Asociación de Música da Camera de Barcelona, musical ensembles.

1. Introducción

El auge y expansión del asociacionismo, se encuentra intrínsecamente ligado al desarrollo industrial. En la década de 1870, el avance de la industrialización propicia un espectacular creci-

miento económico y genera un movimiento migratorio hacia los principales focos industriales del país: Madrid, Bilbao y Barcelona, que en pocos años ven duplicada su población. En este nuevo marco urbano los intereses musicales se polarizan dependiendo del estrato social, el mundo obrero se decanta por el movimiento coral mientras que la aristocracia y la burguesía se alzan en la defensa de la música clásica y fomentan la aparición de numerosas sociedades, algunas de las cuales, empiezan a interesarse por la música de cámara. Este interés, unido al alzamiento del piano como el instrumento más popular del momento, propicia la llegada a nuestro país de un nuevo género: el Trío para violín, violonchelo y piano, también conocido como Trío con piano.

A continuación, analizaremos los mecanismos de penetración de un nuevo repertorio que se sustenta en la simbiosis establecida entre sociedades y formaciones y que utiliza como modelo los programas más exitosos del recital pianístico de la segunda mitad del siglo XIX.

2. El Ateneo Barcelonés y el Trío Ainaud (1908)

Empezamos nuestro recorrido con el Ateneo Barcelonés, el primero en encargarse de un ciclo de conciertos de trío con piano a una formación concreta, el Trío Ainaud, abriendo un camino que luego seguirán la Asociación Musical de Barcelona con el Trío Soler y la Asociación de Música da Cámara con el Trío Barcelona.

El Ateneo Barcelonés, fundado en 1872, se ganó desde el principio un gran prestigio como promotor de la cultura, siendo habituales las conferencias, exposiciones, conciertos y cursos en sus instalaciones de la Casa Parellada, antiguo Palacio Savassona¹.

En 1908, esta institución encargó un ciclo de cuatro conciertos al Trío Ainaud, una formación creada para la ocasión e integrada por tres profesores de la Academia Ainaud: Ricardo Vives (piano), Enric Ainaud (violín) y Benito Brandía (violonchelo)².

La primera sesión tuvo lugar el 24 de abril de 1908, y en ella se expuso el siguiente programa³:

- *Trío nº 1 en re mayor*, Op. 70, (1808), L. v. Beethoven
- *Trío en re menor*, Op. 63, (1847), R. Schumann
- *Trío nº 1 en fa sostenido menor*, Op. 1, (circa 1839), C. Franck

La segunda sesión fue el 1 de mayo, a las 21:30 horas, en el Salón de Cátedras del Ateneo Barcelonés, y las obras interpretadas fueron las siguientes⁴:

- *Trío nº 1 en sol mayor* (K. 496) (1786), W. A. Mozart
- *Trío en mi bemol mayor*, Op. 2, (1ª versión de 1902), A. Roussel
- *Trío en re menor*, Op. 49, (1839), F. Mendelssohn

Conservamos una extensa e interesante crítica de esta segunda sesión, en la que se aprecia una innegable vocación didáctica, pues incorpora una pequeña biografía de Roussel que ayuda a contextualizar la obra:

¹ Vid. Mateu Barba: *Un palau de Barcelona. Història del Palau Savassona, seu de l'Ateneu Barcelonès*, Barcelona, La Magrana, 2017.

² "Noticias de espectáculos", *La Vanguardia*, 24-IV-1908, p. 4.

³ "Notas locales", *La Vanguardia*, 24-IV-1908, p. 2.

⁴ "Notas locales", *La Vanguardia*, 1-V-1908, p. 4.

La cátedra del Ateneo Barcelonés, igualmente abierta para las solemnidades académicas y para los cantos del poeta, anoche solazóse con la audición de la palabra musical de Mozart, de Mendelssohn y de Roussel. El notable Trío Ainaud dio su segunda sesión de ‘música di camera’, trazando sus intérpretes una de las páginas más interesantes de su brillante carrera artística. [...] Alberto Roussel nació en Tourcoing el 5 de abril de 1869. Fue primeramente oficial de Marina, dimitiendo luego para trasladarse a París en 1894 y dedicarse por completo a la música. Después de haber estudiado contrapunto y fuga con M. Grigout, A. Roussel fue uno de los mejores discípulos de M. Vicente D’Indy, ocupando desde el año 1901 el cargo de maestro de contrapunto en la Schola Cantorum [...] El *Trío en mi bemol* es una composición de forma original y nueva, con ideas claras e ingeniosamente desarrolladas. Como en la mayor parte de obras modernas, un tema especial –mi bemol, fa y do– iniciado por el piano, aparece en las diferentes partes, pero cada movimiento tiene sus temas particulares. La fórmula –mi bemol, fa y do–, que constituye la idea inicial, reaparece en el movimiento lento, donde toma gran desarrollo; en la última parte se transforma hacia el final en un canon a la octava, y finalmente acaba como empezó, en suaves y poéticas armonías. Difícil era que esa obra sostuviera la compañía de las de Mozart y de Mendelssohn y, sin embargo, no decayó el interés que despertó, sobre todo en el *lento* que contiene momentos de verdadera inspiración⁵.

En contraste con esta percepción del *Trío* de Roussel se posiciona la crítica que recoge *La Veu de Catalunya*, considerando que “este trío, de forma verdaderamente francesa, domina la instrumentación moderna con los mismos defectos de ambigüedad melódica que denotan muchas obras de allí”⁶. Esta afirmación delata la pluma de un crítico más conservador, perteneciente a la corriente germano-wagnerista abanderada por Rogelio Villar y que imperará en España hasta 1918. Sin embargo, M. J. B. de *La Vanguardia* estaría más en consonancia con las ideas de Adolfo Salazar que representa el otro bando de este interesante debate que dominará la crítica musical española durante las primeras décadas del siglo XX.

La tercera sesión tuvo lugar el lunes 11 de mayo de 1908, también a las 21:30 horas, en el salón de cátedras del Ateneo Barcelonés. El anuncio de la misma, recogido en prensa, presenta el siguiente programa⁷:

- *Trío en si bemol mayor*, Op. 8, (2ª versión de 1889), J. Brahms
- *Trío en si bemol mayor*, Op. 99, (1828), F. Schubert
- *Trío nº 4 en si menor*, Op. 2, (1842), C. Franck⁸

Y sobre esta última obra, *La Vanguardia* añade una breve explicación para abrir boca:

Fue dedicada a su amigo Liszt, y tiene una historia que merece ser conocida. Durante la estancia de C. Franck en Bruselas, al abandonar el Conservatorio de París, tuvo ocasión de conocer a Liszt, quien se interesó vivamente por las obras del joven Franck; como aquél le demostró gran entusiasmo por el final del *Trío en si menor* y le prometió darlo a conocer en Alemania, el joven compositor se apresuró, siguiendo el consejo de su ilustre amigo, a separar de la obra el final y publicarlo aisladamente⁹, escribiendo para aquella obra el final que actualmente le sirve de conclusión¹⁰.

⁵ M. J. B.: “Ateneo Barcelonés”, *La Vanguardia*, 2-V-1908, p. 9.

⁶ “En aquest *Trío* de forma verament francesa, domina-s’hi la manera actual d’instrumentació i amb els mateixos defectes d’ambigüïtat melòdica que es noten en moltes obres d’allà”. “Corporacions i societats. Ateneu Barceloni”, *La Veu de Catalunya*, 2-V-1908, p. 2. La traducción al castellano de esta crítica y las del resto del artículo, son de la autora.

⁷ “Noticias de espectáculos. Concierto Ainaud”, *La Vanguardia*, 10-V-1908, p. 10; y “Notas locales”, *La Vanguardia*, 11-v-1908, p. 2.

⁸ Primera audición en Barcelona

⁹ Por lo tanto, lo que estaba destinado a ser el *Finale* del *Trío nº 3 en si menor*, op. 1, acabó convirtiéndose en el *Trío nº 4 en si menor*, Op. 2.

¹⁰ “Noticias de espectáculos. Concierto Ainaud”, *La Vanguardia*, 10-V-1908, p. 10.

El crítico de *La Veu de Catalunya* tampoco ve con buenos ojos la obra de C. Franck, aunque alaba el trabajo de los intérpretes:

Este último, primera audición y en un solo tiempo, no es de las obras que más nos han entusiasmado de dicho maestro; hay situaciones bien pensadas en la unión de instrumentos, pero, en general, se nota desequilibrio y es algo trabajoso. Sin embargo, se ve la garra del músico, principalmente en el piano. Ejecutaron las tres obras Vives, Ainaud y Brandía logrando un buen conjunto que ya es mucho para la dificultad del género¹¹.

La cuarta sesión tendría lugar el viernes 22 de mayo de 1908, a las 21:30 de la noche, en el salón de actos del Ateneo Barcelonés y se interpretó el siguiente programa¹²:

- *Gran trío en si bemol*, Op. 97, (1811), L. v. Beethoven
- *Trío nº 2 en fa mayor*, Op. 80, (1847), R. Schumann
- *Trío en sol menor*, Op. 15, (1854-55), F. Smetana¹³

De esta sesión conservamos una crítica en *La Veu de Catalunya* donde se destaca el aprecio del público por el primer movimiento del *Trío* de Smetana –en su primera audición en España– y muy especialmente la ejecución “ajustada” de los señores Ainaud, Brandía y Vives “acreditando los tres comprender y decir con facilidad la música de cámara”¹⁴.

El Trío Ainaud tuvo una vida breve –cuatro conciertos los días abril, 1, 11 y 22 de mayo de 1908–; previamente sólo había dado dos conciertos para la Asociación Musical de Tarrasa¹⁵, que probablemente sirvieron de ensayo antes de su presentación en la capital. Tras el concierto del 24 de mayo de 1908 se disolvió¹⁶. Por ello, resulta especialmente loable el esfuerzo de los intérpretes al estudiar un repertorio tan extenso para una única temporada. Probablemente, quien más partido sacó a este estudio fue Ricardo Vives, que apenas dos años más tarde, empezará su andadura junto a Mariano Perelló y Joaquín Pedro Marés con los primeros conciertos del que luego se convertirá en el Trío de Barcelona.

Las sesiones del Trío Ainaud dieron a conocer un total de once obras que se centran fundamentalmente en la producción germánica para trío con piano del siglo XIX. Como excepciones cronológicas tenemos, del periodo clásico el *Trío nº 1 en sol mayor*, K. 496, de Mozart (1786), y del siglo XX, la primera versión de 1902 del *Trío en mi bemol mayor*, Op. 2, de Albert Roussel. Este compositor, francés de nacimiento, y César Franck, de origen belga, son las dos excepciones del repertorio seleccionado, todo él de autores cuyo origen geográfico es del area germánica.

¹¹ “Aquest últim, primera audició, y a un sol temps, no és pas de lo que nos hagi entusiasmat de dit mestre; hi han situacions ben pensades en la unió d’instruments, però, en general, s’hi nota desequilibri y és quelcom treballós. No obstant, s’hi veu la grapa del músic, principalment al piano. Executaren les tres obres en Vives, l’Ainaud y en Brandía, logrant un bon conjunt, que ja és molt amb les dificultats de música d’aquest genre”. “Corporacions y societats. Ateneu Barceloní”, *La Veu de Catalunya*, 12-V-1908, p. 4.

¹² “Noticias de espectáculos”, *La Vanguardia*, 21-V-1908, p. 4.

¹³ Se trata de la primera audición en España de esta obra.

¹⁴ “La execució, a càrrech dels senyors Ainaud, Brandía y Vives, igual d’aquest trio que dels demás, anà força ajustada, acreditantse’ls tres de compendre y dir amb facilitat la música de cambra, escull de tots els executants. La concurrencia aplaudí en gran el seu treball”. “Corporacions y societats. Ateneu Barceloní”, *La Veu de Catalunya*, 25-V-1908, p. 4.

¹⁵ “Notas Regionales. Tarrasa”, *La Vanguardia*, 12-II-1908, p. 5.

¹⁶ *La Vanguardia* comenta que, concluida la cuarta y última sesión de música de cámara de esta temporada del Trío Ainaud, “en la próxima serie se darán a conocer varias obras de los distinguidos compositores Lamote de Grignon, Curhellas Vicens María de Gibert, Montserrat Ayerbe, Cusco, Civit y otros”. “Noticias de Espectáculos”, *La Vanguardia*, 24-V-1908, p. 9. Quizá el Trío contaba con seguir difundiendo la música para trío, sobre todo de compositores catalanes.

3. La Historia del Trío *por el Trío Soler (1914)*

El interés de la sociedad barcelonesa por el piano tiene una importancia crucial para nuestra investigación, pues da pie a la organización de conciertos de cámara en los que se ve cómo se relaciona con otros instrumentos, suponiendo un acicate para la programación de ciclos de conciertos dedicados al trío y la consecuente aparición de formaciones estables dedicadas a este género.

Estas nuevas agrupaciones están muy pendientes de los éxitos de los recitales pianísticos, tomándolos como modelo a la hora de elaborar sus programas. A partir de 1880, “los pianistas ofrecen al público un conjunto de obras ordenadas con criterio histórico y estilístico”¹⁷, un criterio con vocación pedagógica, que ya hemos visto en cierta medida en el ciclo del Trío Ainaud y que veremos también en *La Historia del Trío* llevada a cabo en 1914 por el Trío Soler en la Sala Mozart¹⁸, que analizaremos a continuación.

Desde finales del siglo XIX, en los recitales pianísticos predominan los conciertos históricos. En la ciudad de Barcelona podemos destacar especialmente los recitales llevados a cabo por Vidiella (1891) y Malats (1904) “que incluyen también el repertorio barroco-clásico y las producciones de los autores contemporáneos”¹⁹.

Será en este contexto en el que la Asociación Musical de Barcelona realice el encargo de *La Historia del Trío* al Trío Soler. La diferencia principal con la propuesta del Trío Ainaud será la incorporación del criterio cronológico a la hora de elaborar los programas, de manera que el público pueda seguir más fácilmente la evolución del género.

Fundada en 1888, la Asociación Musical de Barcelona se dedicó fundamentalmente a la difusión de la música de cámara. El repertorio de sus conciertos fue siempre entendido como lo más avanzado del momento²⁰, por lo que no resulta extraño que optaran por organizar un ciclo que diera a conocer los grandes hitos de un repertorio hasta entonces poco conocido en nuestro país. Para su interpretación, confiaron en: Rosa Barella de Soler (piano), Enrique Roig (violín) y José Soler (violonchelo), profesor de la Escuela Municipal de Música de Barcelona que presta su apellido a la formación.

El ciclo se inaugura en la recién inaugurada Sala Mozart el 29 de marzo de 1914²¹, con un programa que recoge un supuesto antecedente del género de época barroca hasta su establecimiento como género durante el Clasicismo²².

- *Cinquième concert en re menor*, de las *Pièces de clavecín en concerts* (RCT 11), (1741), J. P. Rameau
- *Trío nº 3 en sol mayor*, Op. 40, (1784), J. Haydn
- *Trío en sol mayor*²³ (KV. 564), (1788), W. A. Mozart (1788)

¹⁷ Paula García Martínez: “El piano en Barcelona”, *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 278.

¹⁸ *Mercurio*, 14-V-1914, p. 13.

¹⁹ P. García Martínez, “El piano en Barcelona...”, p. 279.

²⁰ E. Casares: “La Asociación Musical de Barcelona (AMB)”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, tomo 8, p. 1067.

²¹ Este salón de música acababa de ser inaugurado, el 27 de marzo de 1914, en la calle Vertrallans, por la firma de pianos Cusó SFHA, y tenía una capacidad de 530 localidades. *Vid.* Jordi Torras: “La Sala Mozart (II)” *La Vanguardia*, 1-III-1996, p. 59; y “La sala Mozart (y III)”, *La Vanguardia*, 13-IV-1996, p. 44.

²² “Varias”, *La Vanguardia*, 25-III-1914, p. 6.

²³ La tercera obra aparece en el programa como “Trío nº 8 de Mozart” creemos que en referencia al *Trío en sol mayor*, KV. 564 escrito por Mozart en 1788.

La primera obra pertenece a las *Pièces de clavecín en concerts* una colección de obras fechadas en 1741 donde Jean-Philippe Rameau (1683-1764) incorpora por primera vez una parte obligada o solista, para cada uno de los tres instrumentos implicados en esta sonata a dúo, incluyendo la viola *da gamba* y el clavecín, que normalmente se limitaban a realizar el bajo continuo. Con esta obra, por tanto, están presentando los antecedentes del género, escogiendo una de las primeras piezas destinadas para tres intérpretes –violín barroco, clavecín y viola *da gamba*–, pero donde los tres instrumentos tienen partes a solo escritas. Con las otras dos obras del programa, el *Trío n.º 3* de Haydn y el *Trío* de Mozart, asistimos al asentamiento y evolución del género durante el Clasicismo, con obras en tres movimientos (rápido-lento-rápido), ya destinadas en origen a la plantilla que nos ocupa (violín, violonchelo y piano).

La extensa crítica en portada de *La Veu de Catalunya* da cuenta de la buena acogida de la iniciativa y se extiende más de lo habitual en las críticas de la época en la ejecución del Trío Soler aportando datos muy interesantes:

El Trío Soler se caracteriza por su sonoridad y bajo este punto de vista, tanto Roig como Soler sacan de sus cuerdas sonido suficiente como para no verse silenciados por el piano de cola que en las manos de la señora Barella no queda mudo. Ya destacamos su igualdad cuando los oímos por primera vez, hoy añadimos que, en muy contadas ocasiones, hemos escuchado un trío con más robustez y más brío. Abrió la serie un *Trío Concerto* de Rameau, arreglado para violín, piano y violonchelo, donde Soler tuvo que vencer las dificultades de una *particella* poco a propósito para el violonchelo, pese a lo cual logró un equilibrio con los demás, sin esfuerzo y saliéndoles redondo el conjunto. En el *Trío n.º 3* de Haydn, la señora Barella se acreditó como pianista seria, un poco nerviosa en la *cadenza* pero feliz en los pasajes de dicción y dedos; los señores Roig y Soler se unieron en excelente justeza, y el primero se lució especialmente en el *Trío n.º 8* de Mozart con una obra bien trabajada, clara y sin afectación demostrando ser junto al señor Soler y su esposa, indiscutibles maestros de sus respectivos instrumentos mostrando un Mozart hilado y sin engaños. Las obras, las tres bellísimas. Los artistas muy aplaudidos y el auditorio complacido por la sesión. Bien comienza esta *Historia del Trío*²⁴.

La segunda sesión tiene lugar el 19 de abril de 1914, y está íntegramente dedicada a Beethoven, interpretándose tres obras que ejemplifican no sólo la evolución del autor sino sus contribuciones al género²⁵:

- *Trío n.º 1 en mi bemol mayor*, Op. 1 (1795)
- *Trío n.º 1 en re mayor*, “Fantasma”, Op. 70 (1808)
- *Gran Trío n.º 7 en si bemol mayor*, “Archiduque”, Op. 97 (1811)

²⁴ “El Trío Soler es significa per sa gran sonoritat, i baix aquest punt de vista non queda cap al descobert, car tant en Roig com en Soler treuen de ses cordes sò suficient per a no veure’s mignats al costat d’un [piano de] cúa que, a les mans de la senyora Barella, no queda pas mut. Ja diguérem cosa igual dels tres quan els sentírem per primera vegada, avui hi afegim que en molt comptades ocasions haurem escoltat un trio amb més robustesa i més braó. Obri la sèrie un trio Concert de Rameau, arreglat per a violí, piano i violoncel, on en Soler tingué de vèncer les dificultats d’una *particella* poc a propòsit per a violoncel, malgrat lo que establí l’equilibri amb els altres, sense fadiga i sortint-los rodó el conjunt. En el *Trío nre. 3* de Haydn, la senyora Barella s’acredità de pianista seriosa, un xic nerviosa en la cadència, però feliç en els passatgers de dicció i dits; els senyors Roig y Soler s’hi uniren en excel·lent justesa, i el primer en el *Trío nre. 8* de Mozart va fer obra ben estudiada, clara y sense afectar, logrant amb el senyor Soler y sa esposa, indiscutibles coneixedores de sos respectius instruments, un Mozart filat i sense enganys. Les obres, totes tres bellíssimes. Els artistes en gran aplaudits, i l’auditori complagut de la sessió. Bé començà aquesta *Historia del Trío*. U: “Sala Mozart. Associació Musical de Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 31-III-1914, p. 1.

²⁵ “Varias” *La Vanguardia*, 18-IV-1914, p. 15.

Del éxito de esta sesión da buena cuenta *Fausto* en la crónica publicada al día siguiente en *La Vanguardia*:

Ejecutaron los tríos de Beethoven con su acostumbrada sobriedad y corrección, y el auditorio les colmó de aplausos. Casi todas las localidades de la Sala Mozart estaban ocupadas, a pesar de ser noche en que el público filarmónico, por tener abiertas sus puertas el *Liceo* y el *Palau de la Música Catalana*, se había repartido. Pero es que la Sala Mozart cuenta ya con asiduos concurrentes y el Trío Soler con sinceros admiradores²⁶.

La tercera sesión se programó para el domingo 3 de mayo de 1914²⁷ y tuvo como protagonistas a Schubert, Mendelssohn y Schumann interpretándose tres de los grandes monumentos románticos del género²⁸:

- *Trío nº 1 en si bemol mayor*, Op. 99, (circa 1828), F. Schubert
- *Trío nº 2 en do menor*, Op. 66, (1845), F. Mendelssohn
- *Trío nº 1 en re menor*, Op. 63, (1847), R. Schumann

La crítica de *La Veu de Catalunya* destaca una mayor afluencia de público que denota el éxito de la serie, alaba la ejecución y el esfuerzo de los intérpretes por enfrentarse a tan extenso repertorio y el esmero con que se elaboran los programas de cada sesión:

La tercera sesión de la historia del Trío, encargada al Trío Soler, fue aún más concurrida que las anteriores; señalando con ello el interés que han ido tomando estas audiciones de alta cultura musical, lo acertada que estuvo dicha entidad [Asociación Musical de Barcelona] al proyectar la serie, y el buen cuidado que en su ejecución toman la señora Barella de Soler, y los señores Soler y Roig. [...] Elogios merece, pues, en esta ocasión la Asociación y el Trío Soler, que con igual empuje se ha prestado al estudio en la friolera de quince Tríos; esfuerzo que debe merecer, el agradecimiento de todos los que sabemos lo que esto supone y el valor cultural que representa. En la sesión última se ejecutaron los Tríos op. 99 de Schubert, op. 66 de Mendelssohn y op. 63 de Schumann; [...] los románticos tras Beethoven. [...] Es bien escogida para determinar claramente la gestación [del Romanticismo]; [...] Schubert nos decía que, sin olvidar a Beethoven, quería por su cuenta fantasear hacia una esfera que este último despreciaba. Mendelssohn, indeciso, construía manteniendo un cierto equilibrio, y Schumann, arrogante, sin eufemismos, enfilaba directamente el camino romántico, [...] con ellos lograron hacer interesar al auditorio los esposos Soler y Roig, los cuales, como hemos dicho, recibieron grandes pruebas de atención y aplauso, debiendo repetir un fragmento del primer Trío²⁹.

²⁶ *Fausto*: "Música y Teatros. Sala Mozart. *Historia del Trío*", *La Vanguardia*, 21-IV-1914, p. 6.

²⁷ *La Vanguardia*, 2-V-1914, p. 7.

²⁸ *La Vanguardia*, 16-IV-1914, p. 14.

²⁹ "La tercera sessió de *l'Historia del Trio*, encarregada al Trio Soler, fou encara més concorreguda que les anteriors; senyalant-se amb això l'interès que han anat prenent aquestes audicions d'alta cultura musical, lo acertada que estigué dita entitat al projectar la sèrie, i la bona cura que en sa execució prenen la senyora Barella de Soler, i els senyors Soler i Roig. [...] Elogis mereix, doncs, en aquesta ocasió l'Associació i el trio Soler, que amb aital empenta s'ha prestat a l'estudi en la *friolera* de quinze Tríos; esforç que ha de merèixer, per aquest solet, l'agraïment de tots aquells qui sabem lo que això puja i el valor cultural que representa. En la sessió darrera s'executaren els Tríos op. 99 de Schubert, op. 66 de Mendelssohn i op. 63 de Schumann; [...] als romàntics després de Beethoven. [...] És ben escollida per a determinar-hi clarament la gestació; [...] Schubert ens deia que, sense oblidar Beethoven, volia per son compte fantasiejar vers una esfera que aquest últim menyspreava. Mendelssohn, indecis, construïa mantenint-se en un cert equilibri, i Schumann, arrogant, sense eufemismes, enfilava dretament el camí romàntic, [...] amb ells lograren fer interessar a l'auditori els esposos Soler i Roig, els quals, com hem dit, reberen grans proves d'atenció i aplaudiment, havent de repetir un fragment del primer Trio". U.: "Sala Mozart. Associació Musical de Barcelona", *La veu de Catalunya*, 5-V-1914, p. 2.

La cuarta sesión de *La Historia del Trío* tuvo lugar el domingo 17 de mayo de 1914. En ella se ejecutaron las siguientes obras³⁰:

- *Trío en sol menor*, Op. 8, (1829), F. Chopin³¹
- *Trío en fa mayor*, Op. 42, (1862-63), N. Gade
- *Trío nº 3 en do menor*, Op. 101, (1886), J. Brahms

De este concierto, volvemos a tener una crónica de *Fausto*, en la cual se describe bastante concienzudamente la interpretación de los tres componentes, destacando especialmente la actuación de la pianista, Rosa Barella:

Sabido es ya el éxito obtenido por *La Historia del Trío*, y natural era que anoche, como en las demás sesiones, la Sala Mozart estuviera muy concurrida. El interés del público, de nuestro público filarmónico, ha ido en aumento, y del mismo modo han aumentado los aplausos a los estimables artistas que forman el Trío Soler; en quienes habremos de reconocer siempre su estudio concienzudo de las obras que ejecutan y su amor reverente a la buena música. Y añádase a ello el mérito individual, que se revela muy especialmente en la pianista señora Rosa Barella, sin que a su lado desmerezcan sus compañeros y mereciendo todos la atención devota y aplauso sincero de los que han seguido animosamente estas veladas musicales. Oímos anoche, como de costumbre, tres Tríos: uno de Chopin (Op. 9), otro de Gade (Op. 42) y otro de Brahms (Op.101). Los tres, y sobre todo el primero, tuvieron una interpretación correcta, pulcra, reverente, haciendo la señora Barella de Soler cierto alarde de *chopinismo* -o mejor diríamos espontánea manifestación de temperamento chopiniano- logrando una claridad tan notable que en algunos momentos llegó a darnos la sensación de transparencia. Es de las veces que hemos oído mejor a esta pianista, siempre discretísima y esmerada. Matizó con gentil desenfado y tuvo delicadezas de dicción de las que hacen el obligado elogio. Así el señor Roig, si no siempre igual, con frecuencia consigue acabar las frases con expresión y elegancia; y como es joven que estudia mucho y no parece andar escaso de talento, seguimos creyendo que va por buen camino y que tiene porvenir en su arte. Sobrio, vigoroso y discreto, el violonchelista señor Soler ocupa su puesto en el Trío con dignidad y en justicia le corresponde la tercera parte de los aplausos del público.

Se entiende por lo dicho que los tríos de Chopin, Gade y Brahms se aplaudieron los tres. Los aplausos fueron a veces calurosos, unánimes y otras veces sonaron con menos ruido; pero siempre tuvieron espontaneidad y demostraron el agrado del auditorio.

La quinta y última sesión de *La Historia del Trío*, se celebró el domingo 7 de junio de 1914, con las siguientes obras³²:

- *Trío nº 1 en fa mayor*, Op. 18, (1864), C. Saint-Saëns
- *Trio Élégiaque nº 1 en sol menor*, Op. 9, (1892), S. Rachmaninoff
- *Piano Trío nº 3 en fa mayor*, Op. 65, (1883), A. Dvorak

De esta última sesión también conservamos una crónica de *Fausto* publicada en *La Vanguardia* al día siguiente:

³⁰ "Varias", *La Vanguardia*, 15-V-1914, p. 16.

³¹ Pese a que el programa hace referencia expresa al "Trío Op. 9 de Chopin", como este opus está reservado a los nocturnos para piano, creemos que se trata de un error del editor y que, en realidad, la obra interpretada fue el *Trío en sol menor*, Op. 8.

³² *Fausto*: "Música y Teatros. Sala Mozart", *La Vanguardia*, 18-V-1914, p. 10.

³³ "Barcelona", *Revista Musical Hispano-Americana*, nº6, junio de 1914, p. 14.

La última sesión de *La Historia del Trío*, organizada por la Asociación Musical, dióse anoche en la Sala Mozart, a donde acudió un público muy numeroso. Estaban ocupadas casi todas las localidades y había el entusiasmo de siempre. [...] Nos encontramos, pues, en el caso de repetir el elogio de la señora Rosa Barella y de los señores Enrique Roig y José Soler. Y conste que la señora Barella está en primer lugar por méritos personales, además de corresponderle ya esta distinción por ser una señora. Ha logrado, como artista, atraerse la atención del público, y sin desmerecer por ello el trabajo de sus compañeros, ha sido el principal atractivo de estos conciertos, conquistándose devotos de su arte de pianista. Anoche sus admiradores la obsequiaron con flores. En honor suyo hubo también calurosísimos aplausos.

Se componía el programa de tres tríos, como de costumbre: Op. 18 de Saint-Saëns, *Élégiaque* Op. 9 de Rachmaninoff y Op. 65 de Dvorak. Los tres se oyeron con mucha atención y los tres fueron aplaudidos.

La ejecución, como las otras veces, fue muy estimable. Hubo momentos en que el Trío Soler logró la cohesión, el ajuste, la perfecta unidad que en estos casos se desea. Decimos hubo momentos no para dar a entender que no estuvo siempre bien, sino para indicar que, a veces, superó la discreta labor a que nos tiene acostumbrados, una labor muy digna de consideración y de alabanza. Y como el aplauso del público no le ha faltado nunca al Trío Soler, puede éste considerar sus conciertos como un triunfo verdadero y bien ganado³⁴.

Del éxito de este ciclo también se hacen eco otras publicaciones como la *Il·lustració Catalana*³⁵ y *La Veu de Catalunya*:

Al día siguiente, domingo, la misma 'Associació Musical' daba fin a la interesante *Historia del Trío* en cinco sesiones, todas ellas muy atractivas, y en las cuales el Trío Soler ha sabido ganarse un lugar preferente entre los intérpretes de que disponemos aquí. [...] Esta última sesión fue un *tour de force* para el Trío Soler, trabajo que no les será suficientemente recompensado. La señora Barella al piano, sobre todo, demostró, además de bella ejecución, resistencia varonil para vencer tanta dificultad, y ella, al igual que su esposo el señor Soler en el violonchelo y el señor Roig en el violín, al llevar a buen término esta *Historia [del Trío]*, se han acreditado como artistas de gusto y de talento. A los grandes aplausos recibidos, añadimos nuestra felicitación¹⁷.

De esta crítica, como de las anteriores, podemos extraer varias conclusiones: el éxito del ciclo con criterio histórico, con una asistencia continuada y numerosa a los conciertos; la destacada labor interpretativa de Rosa Barella de Soler y un creciente interés del público por la labor de conjunto de las formaciones camerísticas. La crítica empieza a valorar "la cohesión, el ajuste, la perfecta unidad"³⁷ por encima del virtuosismo individual de los intérpretes, demostrando con ello un conocimiento más maduro del arte camerístico.

La inquietud histórica también puede observarse en los programas del Trío de Barcelona que ya desde su gira de presentación (1913) interpreta ordenados cronológicamente tres de los gran-

³⁴ Fausto: "Sala Mozart. Historia del Trío", *La Vanguardia*, 8-VI-1914, p. 13.

³⁵ "Musicals", *Il·lustració Catalana*, nº 678, 4-VI-1916, p. 10.

³⁶ "El dia següent, diumenge, la mateixa 'Associació Musical' donà fi amb la interessant historia del Trio emplenant-hi cinc sessions totes ben atractives, i en les quals el Trio Soler ha sabut guanyar-se un lloc preeminent entre els executants de que disposem aquí. Aquesta última sessió, fou un *tour de force* per al trio Soler, la feina del qual no les serà prou recompensada. La senyora Barella al piano, sobretot, demostrà, a demés de bella execució, resistència varonil per a vèncer tanta dificultat, i ella, igual que son espòs senyor Soler, en el violoncel, i el senyor Roig en el violí, al dur a terme felíç aquest historial, s'han acreditat d'artistes de gust i de talent. Als grans aplaudiments rebuts, afegim nostra felicitació". U.: "Sala Mozart. Associació Musical de Barcelona", *La Veu de Catalunya*, 8-VI-1914, p. 2.

³⁷ Fausto: "Sala Mozart. Historia del Trío", *La Vanguardia*, 8-VI-1914, p. 13.

des hitos del género: el *Trío nº 1 en re mayor*, Op. 70, de Beethoven; el *Trío en sol menor*, Op. 110, de Schumann y el *Trío en fa menor*, Op. 65, de Dvorak³⁸.

A partir de la primavera de 1916, darán un paso más allá y se preocuparán por incorporar al repertorio obras tanto más antiguas, como más modernas, configurando un programa bastante completo con tríos de Jean Baptiste Loeillet (1680-1730), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Franz Schubert (1797-1828) y Serguéi Rachmaninoff (1873-1943). Podríamos incluso llegar a decir que logran una *Historia del Trío* condensada.

4. El cultivo del monográfico por el Trío de Barcelona (1915-1923)

El otro modelo de programa que tienen en cuenta estas agrupaciones será el concierto monográfico:

A medida que avanza el nuevo siglo, se vuelven frecuentes iniciativas como la interpretación de Risler de las sonatas de Beethoven en tres conciertos. El primer ejemplo lo proporciona Vidiella en el año 1902, con la integral de las rapsodias de Liszt. [...] Ribó en 1915, interpretó la integral de los estudios de Chopin. [...] Rubinstein interpretó en 1917 los preludios de Rachmaninoff³⁹.

En esta línea profundizará el Trío de Barcelona, primero con su integral de los tríos de Schumann llevada a cabo el 19 de diciembre de 1915 en el Palau de la Música Catalana⁴⁰ y el 19 de marzo de 1916 en el Ateneo de Madrid⁴¹; pero, sobre todo, con la integral de los tríos de Beethoven organizada por la Asociación de Música da Camera de Barcelona, una entidad fundada en 1913 “bajo el patrocinio de Enrique Granados y Pablo Casals”⁴², en cuyas temporadas de conciertos era habitual encontrar recitales monográficos dedicados a autores de primera fila como Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Falla y que, en esta ocasión, decidió homenajear al gran genio de Bonn con un ciclo de tres conciertos en la Sala Mozart⁴³. La formación elegida para llevarlo a cabo fue el Trío de Barcelona, formado por Ricardo Vives (piano), Mariano Perelló (violín) y Joaquín Pedro Marés (violonchelo), que por aquel entonces ya llevaban una década tocando juntos y habían colaborado en varias ocasiones con dicha entidad.

En la primera sesión, celebrada el 18 de febrero de 1923 en la Sala Mozart, se interpretaron:

- *Trío nº 4 en si bemol mayor*, Op. 11 (1798)
- *Trío nº 3 en do menor*, Op. 1 (1793-95)
- *Trío nº 6 en mi bemol mayor*, Op. 70 (1808)

Conservamos una crítica de esta primera sesión recogida en *La Vanguardia*:

De un subido interés están revestidas las sesiones que ha organizado el Trío de Barcelona dedicadas a Beethoven, que es este uno de los pocos compositores de todos los tiempos que pueda llenar uno o varios pro-

³⁸ “Música y teatros. Palau de la Música Catalana”, *La Vanguardia*, 15-XII-1913, p. 9.

³⁹ P. García Martínez, “El piano en Barcelona...”, p. 281.

⁴⁰ “Música y teatros”, *La Vanguardia*, 14-XII-1915, p. 14.

⁴¹ Adolfo Salazar: “Ateneo”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 31-III-1916, p. 20.

⁴² Emilio Casares: “Asociación de Música da camera”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, tomo 8, p. 1068.

⁴³ “Conciertos. Sala Mozart”, *La Vanguardia*, 4-III-1923, p. 12.



Ilustración 1. El Trío de Barcelona en 1918. *La Ilustración Española y Americana*, 8-VII-1918, p. 6. En la imagen aparecen de izquierda a derecha: Mariano Perelló (violín), Joaquín Pedro Marés (violonchelo) y Ricardo Vives (piano).

gramas y en un solo género de agrupación instrumental, sin cansancio para el oyente; antes bien, proporcionándole una fricción espiritual de noble elevación. Además, no todos los tríos de Beethoven son conocidos suficientemente aquí. Todo esto que dejamos expuesto justificaba la aceptación que tuvo el concierto inicial de la serie dedicada a los tríos de Beethoven. Sólo sentimos que la coincidencia de celebrarse varios conciertos en la misma tarde nos privara de seguir en toda su integridad estas sesiones de arte. Oímos el primer Trío que figuraba en programa, el que lleva el número once en la producción general del maestro, y aún tuvo que prolongarse más de lo regular el intermedio entre el primer *Allegro* y el *Adagio* debido a un eclipse eléctrico o avería en el alumbrado, lo que no impidió que la ejecución fuera de primer orden, haciendo resaltar las múltiples bellezas de este Trío, uno de los más conocidos y no de los menos admirados y admirables. Nos trasladamos a otro concierto, dejando de oír los *Tríos en do menor, Op. 1, nº 3* y en *mi bemoll, Op. 70, nº 2* que completaban el programa⁴⁴.

El éxito de esta sesión queda ratificado por la crónica aparecida en *La Veu de Catalunya*:

La primera sesión dedicada a la audición integral de los tríos de Beethoven ha sido todo un éxito para los artistas R. Vives, M. Perelló y J. P. Marés que la han organizados y merecen la confianza de los filarmónicos barceloneses, la plana mayor de los cuales se dio cita el domingo por la tarde en la Sala Mozart para disfrutar del cuidadoso trabajo de estos artistas y rendir nuevamente tributo de ferviente admiración a la producción beethoveniana⁴⁵.

⁴⁴ "Música y teatros. Sala Mozart", *La Vanguardia*, 20-II-1923, p. 18.

⁴⁵ "La primera sessió dedicada a l'audició integral dels tríos de Beethoven ha constituït un bell èxit pels artistes R. Vives, M. Perelló i J. P. Marés que l'han organitzat mereixent la confiança dels filharmònics barcelonins, la plana major dels quals es donà cita diumenge a la tarda a la Sala Mozart per a fruir del curós treball d'aquells artistes i retre novament llur tribut d'admiració fervent a la producció beethoveniana". S.: "Concerts. Sala Mozart. Trio de Barcelona", *La Veu de Catalunya*, 20-II-1918, p. 15.

Para la segunda sesión, que tuvo lugar el 25 de febrero de 1923, se programaron cuatro obras, la última de ellas en un único movimiento:

- *Trío en mi bemol mayor*, (WoO 38), (1790-91)
- *Trío nº 2 en sol mayor*, Op. 1 (1795)
- *Trío nº 1 en re mayor*, "Fantasma", Op. 70 (1808)
- *Diez Variaciones sobre "Ich bin der Schneider Kakadu" en sol mayor*, Op. 121a (1816)

De nuevo *La Vanguardia* se hace eco de la buena acogida por parte del público y de la meticolosa interpretación del Trío de Barcelona:

El segundo concierto de la serie integral de tríos de Beethoven, celebróse con buena concurrencia de público. En programa el *Trío en mi bemol*, sin número de orden ni catalogación, por haber sido publicado solo después de la muerte de su autor, a pesar de ser obra de juventud, como también lo era el *Trío en sol*, Op. 1, núm 2, en que se notan las influencias optimistas de los predecesores de Beethoven. Más firme y robusta aparece la personalidad del maestro en el *Trío en re*, Op. 70, y en las hermosas *Variaciones en sol*, Op. 121, que completaban el programa. Los señores Vives, Perelló y Marés, que demostraron haber practicado un meticoloso estudio de estas obras modelo, oyeron continuas aclamaciones durante el curso de esta interesante sesión⁴⁶.

En la tercera y última sesión, programada originalmente para el 4 de marzo, pero que finalmente tuvo lugar el 17 de marzo de 1923, se interpretaron nuevamente cuatro piezas siendo la última de ellas también unas variaciones en un único movimiento:

- *Trío nº 1 en mi bemol mayor*, Op. 1 (1795)
- *Trío nº 4 en si bemol mayor*, Op. 11 (1798)
- *Gran Trío nº 7 en si bemol mayor*, "Archiduque", Op. 97 (1811)
- *Variaciones en mi bemol mayor*, Op. 44 (1792-1800)

También conservamos una crónica en *La Vanguardia* dando cuenta del éxito de la iniciativa y el trabajo de los intérpretes:

Ayer se clausuró la serie de audiciones en las que se ha oído íntegramente toda la producción para trío de Beethoven. El Trío de Barcelona, que tantos éxitos cuenta en su carrera, puede añadir el logrado con esta interesantísima serie, que le ha atraído la gratitud de los buenos filarmónicos. Y esta gratitud fue expresada de modo inequívoco durante todo el concierto, pero especialmente al finalizar éste, que se tradujo en cariñosa y prolongada ovación. Interpretaron los señores Vives, Perelló y Marés, con aquella ponderación y equilibrio sonoro tantas veces comentado, los *tríos en mi bemol*, Op. 1, nº 1; *en si bemol*, Op. 11, el tercero, Op. 97, *en si bemol* y estas *Variaciones en mi bemol*, Op. 44. De fresca inspiración el primero, suntuoso el segundo, llamado del 'Archiduque' el tercero y sin trascendencia, como dedicado a una niña, y bellas y llenas de interés las variaciones, presentan otras tantas facetas del inagotable genio beethoveniano, el de las grandes formas, el de la severa estética sonora, que procede de una fantasía desbordante y eternamente joven. Hay que señalar pues, como un éxito verdad la celebración de este ciclo beethoveniano⁴⁷.

⁴⁶ "Música y teatros. Sala Mozart. Trío de Barcelona", *La Vanguardia*, 6-III-1923, p. 9.

⁴⁷ "Música y Teatros. Sala Mozart. Trío de Barcelona", *La Vanguardia*, 18-III-1923, p. 20.

Un éxito corroborado también por el crítico de *La Veu de Catalunya*:

La última sesión dedicada al ciclo completo de los tríos de Beethoven, nos valió el gozo de disfrutar de nuevo la magnífica obra 97, conocida como *Trío del 'Archiduque'* ya que lleva la dedicatoria al noble amigo y discípulo de Beethoven, el príncipe Rodolfo de Austria. [...] La interpretación que nos dieron el pasado sábado los meritísimos concertistas Ricardo Vives, Mariano Perelló y Pedro Marés, puede contarse entre las más perfectas que haya alcanzado aquí la mentada obra; bien sentida, bien equilibrada y fuertemente expresiva, se hizo digna del mayor elogio. La sesión [...] dejó del todo satisfecho al auditorio, el cual ha seguido con el mayor interés el ciclo beethoveniano bellamente llevado a cabo por el Trío de Barcelona⁴⁸.

5. Impulso a la nueva creación (1918-1925)

Siguiendo de nuevo el ejemplo de los recitales pianísticos, estas formaciones no tardaron en darse cuenta del interés del público por la creación nacional por lo que, a partir de 1918, empezarán a incorporar en sus programas obras de nueva creación, principalmente de compositores catalanes:

Tríos estrenados en Barcelona (1918-1925) ⁴⁹				
Trío	Compositor	Intérpretes	Fecha	Lugar
<i>Trío en si M</i>	Robert Gerhard	Trío Barcelona	25-4-1918	Palau Música Catalana
<i>Trío en la M</i>	Antoni Botey	Trío Soler	21-5-1918	Escuela Municipal de Música y, después, Sala Mozart
<i>Trío en lab M</i>	Robert Gerhard	Trío Barcelona	2-3-1922	Palau Música Catalana
<i>Trio Castillan</i> , Op. 61	Henri Collet	Trío Barcelona	6-6-1926	Sala Mozart
<i>Tres impresiones</i>	Mariano Perelló	Trío Barcelona	26-2-1925	Sala Mozart
<i>Trío en mi M</i>	Joaquín Serra	Trío Barcelona	20-3-1928	Palau Música Catalana

Tabla 1. Tríos estrenados en Barcelona en la década 1918-1928.

Gracias a la prensa, podemos hacernos una idea de la acogida que tuvieron estas obras. El *Trío en si mayor* de Robert Gerhard fue muy bien recibido por el público:

Lo más interesante era, sin duda, el *Trío* de Gerhard, al que se dio puesto preferente en el programa, ejecutándose en la segunda parte. Se recordaban de Gerhard sus admirables *lieders*, que cantó en el Palau Conchita Badía y que merecieron unánimes elogios, sobre todo en lo que tienen de obra pianística. El *Trío* es obra gallarda, muestra del talento de dicho joven compositor, a quien no es aventurado augurar un brillante porvenir. Se revelaron conjuntamente el técnico y el artista. Hay melodía y un trabajo concienzudo

⁴⁸ "La darrera sessió dedicada al cicle complet dels tríos de Beethoven, ens valgué el goig de fruir de nou la magnífica obra 97, coneguda per 'Trío de l'Arxiduc' ja que porta la dedicatoria al noble amic i deixeble de Beethoven, el príncep Rodolf d'Austria. [...] La interpretació que ens donaren dissabte passat, els meritíssims concertistes Ricardo Vives, Mariano Perelló i Pedro Marés, port comptar-se entre les més perfectes que hagi assolit aquí l'esmentada obra; ben sentida, ben equilibrada i fortament expressiva, es feu digna del més gran elogi. La sessió [...] deixà del tot satisfet l'auditori, el qual ha seguit amb el major interès el cicle beethovenià bellament portat a terme pel Trío de Barcelona". "Concerts. Sala Mozart. Trío de Barcelona", *La Veu de Catalunya*, 20-III-1923, p. 7.

⁴⁹ Queremos advertir al lector que la ausencia de opus en varias de las obras referenciadas en este apartado se debe a que son creaciones de autores poco estudiados para los que aún no se ha establecido un catálogo definido y por lo tanto sus obras, hoy por hoy, carecen de número de opus.

de construcción. Los dos primeros tiempos, muy inspirados, ricos de musicalidad y resueltos con garbo, fueron calurosamente aplaudidos. También lo fue el último, aunque aquí nos pareció advertir alguna divagación⁵⁰.

La Veu de Catalunya también dedica un extenso artículo al estreno de esta obra alabando el trabajo del joven compositor:

En realidad, la obra cumbre de la noche fue el *Trío en si* de en Gerhard. [...] El trabajo instrumental se presenta claro, sereno, bastante más que en sus *Melodies*, no dejando resquicio por donde pudiera traslucirse carencia de concepción; está, si, escrito a la moderna, pero sin escalofriantes acordes ni factura imposible. El ánimo reposa siempre, y como los dos tiempos primeros tienen una honda base melódica, se escuchan gustosamente hasta el fin. Bien hecho está el último tiempo que resume la obra, pero no se aprecia la misma franqueza, si bien tenemos que hacer mención de un pasaje cantante del violín sostenido por el trémolo del violonchelo [...]. El conocimiento con que se mueve dentro la obra, acusa en el primer tiempo una cierta libertad exigiendo de la cuerda tessituras altas, pero esto que han hecho otros, y sabios, puede ser patrimonio de quien tiene medios. El *Trío*, pues, gustó, y para él fue el aplauso general, exigiendo la presencia del autor⁵¹.

El *Trío* de Botey también fue elogiado por la crítica: “Antonio Botey, [...] joven compositor catalán de quien aplaudimos un *Trío* que podría firmarlo un autor de fama. Es una pequeña obra maestra, donde el señor Botey, al mismo tiempo que su propia inspiración, demuestra el mucho provecho que ha sacado de las lecciones del maestro Morera”⁵².

El segundo *Trío* de Roberto Gerhard ya fue anunciado con comentarios laudatorios:

En uno de los próximos conciertos de la Associació de Música da Camera será dada a conocer una nueva obra del distinguido compositor catalán Robert Gerhard. Se trata del *Trío en la menor*, del que se tienen las mejores referencias, siendo de notar, como prueba de su positivo valor, que ha sido editado por la casa Senart, de París, en el 1er. Vol. de sus Cuadernos de música de cámara, habiendo sido comentada muy favorablemente con este motivo por la prensa profesional francesa. La ejecución de este *Trío*, que su autor dedicó al ilustre maestro Felipe Pedrell, ha sido confiada al reputado Trío de Barcelona que componen, como es sabido, los notables artistas Ricardo Vives, Mariano Perelló y J. Pedro Marés⁵³.

En lo que respecta a la recepción, de nuevo gozó de buena acogida:

Gerhard, en esta obra, ha puesto aún de relieve su temperamento finamente original, su estilo amable dentro de las más modernas tendencias, su preciosismo elegante, siempre a flor de piel, nunca reconcentra-

⁵⁰ “Música y Teatros. Palau de la Música Catalana. Trío Barcelona”, *La Vanguardia*, 26-IV-1918, p. 14.

⁵¹ “En veritat, l’obra d’empenta de la nit fou el *Trío en si* d’en Gerhard. [...] El tracte instrumentador es presenta clar, ben serè, força més que en ses *Melodies*, no deixant esboran per on pugues traslluir-s’hi manca de concepció; és, si, escrit a la moderna, mes sense esgarrifosos acords ni factura impossible. L’ànim hi reposa sempre, i com els dos temps primers tenen fonda base melòdica, amb fruïció s’escolten fins a la fi. Ben fet és l’últim temps que resumeix l’obra, però no duu igual franquesa, si bé hem de fer esment d’un passatge cantant del violí sostingut pel trèmol de violoncel, [...]. El coneixement amb que es mou dintre l’obra, acusa en el primer temps un xic de llibertat exigint de la corda tessitures altes, però ço que han fet altres, i savis, pot ser patrimoni de qui té mitjans. El trio, doncs, agradà, i per a ell fou l’aplaudiment general, exigint la presencia de l’autor”. U.: “Concerts. Palau de la Musica Catalana. Trío Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 26-IV-1918, p. 7.

⁵² “Música y Teatros. Sala Mozart. Trío Soler”, *La Vanguardia*, 16-XII-1918, p. 7.

⁵³ “Música y Teatros”, *La Vanguardia*, 20-I-1922, p. 6.

do ni profundo. Su melodismo fluido y grácil, envuelto en armonías y arabescas de puro modernisme, atrae insensiblemente, cimenta su personalidad en un sinfín de sutiles detalles⁵⁴.

El éxito de la obra fue tal que “a ruegos de muchos admiradores”⁵⁵ se programó un segundo concierto para el 9 de abril de 1922, de nuevo en la misma sala. La crítica de esta segunda audición da cuenta de una recepción más fría: “El público poco numeroso que asistió al concierto dispuso a esta obra una acogida menos efusiva que la obtenida por la primera audición. Algunos daban la preferencia al primer *Trío* del mismo autor”⁵⁶.

El *Trío Castillan* de Henri Collet lo hemos incluido en esta lista de repertorio español pese a haber sido compuesto por un autor francés, porque los materiales y los mecanismos utilizados por Collet, son exactamente los mismos que los de nuestros compositores. Recordemos que fue alumno y colaborador de Olmeda y que mantuvo una estrecha relación con Felipe Pedrell y Antonio Torrandell, algo que quedará patente en las múltiples conexiones entre su *Trío Castillan*, el segundo *Trío* de Gerhard y *Mallorca*, última obra para trío compuesta por Torrandell. Conservamos una crónica francesa del estreno recuperada de *Le Menestrel*:

El Trío de Barcelona. Una vez más, esta inestimable agrupación da muestras de su valor. Mariano Perelló, Ricardo Vives y J. P. Marés, violinista, pianista y violonchelista de este conjunto, son tres artistas de fina sensibilidad y técnica consumada. Los *Tríos en si bemol* de Beethoven y en fa de Schumann gozaron de una ejecución pura y ajustada y una dicción extremadamente refinada. También hubo en este concierto una novedad interesante, la primera audición de *Trío Castillan* de Henri Collet. Tres movimientos, que a modo de cuadros evocan la clásica y distinguida musicalidad española. Su cuidado juego de proporciones y el insinuante orientalismo, hacen de ésta una composición muy interesante llena de inspiración y color. La obra complació al público que la aplaudió con entusiasmo, así como el trabajo realizado por el Trío de Barcelona, realmente sin rival en este momento⁵⁷.

Las *Tres impresiones* de Mariano Perelló, no despertaron el interés de la crítica. En las crónicas de los conciertos en las que se programaron, se hace referencia a su interpretación, pero no se entra en detalles para valorar la calidad o acogida de las mismas. Donde sí se detiene la crítica es en el *Trío en mi mayor*, de Joaquín Serra, premiado en el V Concurso de la Fundación Concepción Rabell y Cibils:

El Trío de Barcelona nos proporcionó el placer de darnos a conocer una obra que coloca a su autor, Joaquín Serra, entre los compositores catalanes de más halagadoras promesas. En esta obra –*Trío en mi mayor*–, que

⁵⁴ “Música y Teatros. Música ‘da camera’. Sigrid Hoffmann-*Oneguin*. Trío de Barcelona”, *La Vanguardia*, 4-III-1922, p. 17.

⁵⁵ “Música y Teatros”, *La Vanguardia*, 2-IV-1922, p. 19.

⁵⁶ “Música y Teatros. Palau de la Música Catalana. Trío de Barcelona”, *La Vanguardia*, 11-IV-1922, p. 23.

⁵⁷ “Le Trío de Barcelone. Une fois de plus, ce groupement remarquable nous a donné les preuves de sa valeur. Mariano Perello, Ricardo Vives et J.-P. Marés, violiniste, pianiste et violoncelliste de cet ensemble, son trois artistes de fine sensibilité et de technique accomplie. Aussi bien, les Tríos en si bémol de Beethoven et en fa de Schumann trouvèrent une exécution pure et achevée, et une diction d’extrême raffinement. Il y eut aussi dans ce concert une nouveauté intéressante, à savoir la première audition du Trío Castillan d’Henri Collet. En trois temps, ce sont des tableaux évocateurs de musicalité espagnole classique et racée. Sa justesse de proportions et l’orientalisme insinuant qui s’y détache, en oeuvre fort intéressante d’inspiration et de coloris. L’oeuvre plut au public qui l’applaudit avec enthousiasme, ainsi que le labeur réalisé par le Trío de Barcelone, vraiment sans rival à cette heure”. J. S.: “Le Trío de Barcelone”, *Le Menestrel*, 9-VII-1926, p. 318. La traducción al castellano del cuerpo del texto es de la autora.

mereció el premio en el quinto concurso de la Fundación Concepción Rabell y Cibils, viuda de Romaguera, el músico, que sólo cuenta veintiún años de de edad, aparece en plena madurez de técnica y señala una orientación de las más sanas y laudables. Serra ha dedicado igual atención a los tres instrumentos, cuyos sonidos armoniza de impecable modo. A la ponderación y al equilibrio sonoro, se une la fluidez metódica, que corre por cauces de alta inspiración. Las frases, amplias y expresivas, no se pierden jamás entre inútiles divagaciones y el técnico, aun sintiéndose moderno, tiene el buen gusto de manifestarse con caracteres clásicos. El *Trio* brioso, de espontánea vivacidad rítmica, fue aplaudidísimo, y aun el auditorio quiso que Joaquín Serra recogiera personalmente las palmas y le obligó a que se presentara repetidas veces en el estrado⁵⁸.

La Veu de Catalunya también destaca la obra del joven Serra:

La audición del trío referido causó el martes a los oyentes del Palau, una impresión bastante buena. Demuestra un hermoso temperamento musical y la posesión de una técnica diestramente utilizada. Sin extralimitarse nunca, el autor expone ideas personales, ritmos curiosos y un sentir de aires populares inconfundible. En este sentido, los dos movimientos vivos del trío son indudablemente los mejores. El movimiento lento que ocupa la parte central, donde aparecen los instrumentos muy bien trabajados, como en el resto de la obra, no acusa la misma fuerza original, pero es de un efecto no menos seguro por su expresividad. El autor, allí presente, junto con sus intérpretes, fue objeto de una ovación bien merecida⁵⁹.

Este concierto contaba, además, con el aliciente de presentar también en programa otra obra premiada, concretamente en el Concurso Nacional de Música 1925-26, el *Trio nº 1 en re mayor*, Op. 35, de Joaquín Turina. Si tenemos en cuenta que estamos en plena dictadura de Primo de Rivera, un momento de creciente represión de los movimientos nacionalistas periféricos, no es de extrañar que público y crítica mostraran abiertamente su preferencia por la obra del joven Serra, llegando a describir la obra de Turina en los siguientes términos: “Aunque escrito con sobriedad de estilo e interesante por el talento con que están trazados los temas populares que le sirven de base, no llega este *Trio* a dar de sí lo que podía esperarse del autor de *La procesión del Rocío*”⁶⁰.

6. Conclusiones

Las estrategias de difusión de este repertorio están íntimamente relacionadas con una proliferación de formaciones que recurren al acuerdo con determinadas sociedades para garantizar su estabilidad. Las iniciativas de estas sociedades recurren a fórmulas de probada eficacia y un fuerte componente pedagógico heredadas del recital pianístico, como son los monográficos y los conciertos con vocación histórica.

⁵⁸ Z.: “Música y Teatros. Palacio de la Música Catalana. El Trío de Barcelona”, *La Vanguardia*, 21-III-1928, p. 23.

⁵⁹ “L’audició del trio referit causà dimarts als oients del Palau, una impressió força agradívola. Descobreix tot seguit un bell temperament musical i la possessió d’una tècnica destrament utilitzada. Sense extralimitar-se mai, l’autor exposa idees personals, ritmes curiosos i una sentor, encara, d’aire terral inconfusible. En aquet sentit, els dos moviments vius del trio són indubtablement els millors. El moviment lent que ocupa la part central, on apareixen els instruments molt ben tractats, com en la resta de l’obra, no acusa la mateixa força original, però és d’un efecte no menys segur per la seva expressivitat. L’autor, allí present, junt amb el seus intèrprets, fou objecte d’una ovació ben merescuda”. S.: “Concerts. Palau de la Musica Catalana. Associació d’Amics de la Música”, *La Veu de Catalunya*, 22-III-1928, p. 4.

⁶⁰ Z.: “Música y Teatros. Palacio de la Música Catalana. El Trío de Barcelona”, *La Vanguardia*, 21-III-1928, p. 23.

Este tipo de programas dan a conocer la música para trío con piano y promueven el interés por la creación de nuevas obras que, una vez más, recurrirán a estas entidades y agrupaciones para darse a conocer, cerrando el círculo.

En Barcelona, el clima político y el tejido asociacionista propiciarán el impulso a la creación convirtiendo a Cataluña en la región más prolífica en lo que a obras para Trío con piano se refiere, con un total de catorce obras de nueva creación vinculadas a su área de influencia.

ANTONIO ROMERO Y ANDÍA: ASOCIACIONISMO CON FINES SOCIALES Y COMERCIALES EN EL SIGLO XIX

ALBERTO VEINTIMILLA BONET

Catedrático de clarinete en el CONSMUPA¹

Doctor por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

Antonio Romero y Andía conoce a Hilarión Eslava y Elizondo en 1841 como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Discípulo y maestro abordarán iniciativas de gran calado a través de asociaciones de distinto sesgo. Formaron parte importante de las directivas de las asociaciones *España Musical* (1847), *Orfeo Español* (1854) y las comisiones que abogaron por el nacimiento de la ópera nacional española, asociación de profesores encargada de la redacción de la revista la *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56) y *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (1860).

Son varios los escritos que redactarán definiendo las sociedades culturales como una indispensable herramienta a fomentar para la evolución y expansión de la cultura española. Bajo este precepto, Romero, a través de su Almacén de música, apoyará y promoverá distintas asociaciones destinadas a abastecer de ediciones musicales a distintos entornos profesionales y del ámbito popular en el territorio nacional. Una muestra es la revista de partituras militares *Eco de Marte*, de similar gestión y objetivos que la *Lira Sacro-Hispana* (1853) creada por Eslava para la difusión de música litúrgica. A través del sistema de publicaciones por fascículos, Antonio Romero encuentra una magnífica forma de promocionar su negocio sin abandonar una intensa labor social destinada a recuperar y promocionar la identidad cultural española.

PALABRAS CLAVE: Hilarión Eslava, *Eco de Marte*, *Gaceta Musical*, Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

ABSTRACT

Antonio Romero y Andía meets Hilarión Eslava y Elizondo in 1841 when he was Capellmeister at the Cathedral of Seville. Both, disciple and professor will create and develop multiple projects with the help of different organizations. They took part in the directive boards of the associations denominated *España Musical* (1847) and *Orfeo Español* (1854), in the committees which defend the birth of the *ópera nacional española*, in the Professors society in charge of editing the magazine *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56), as well as in the *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos* (1860).

Hilarión Eslava and Antonio Romero will write many articles stating the importance of the associationism as indispensable medium to promote the development and expansion of the Spanish culture. Having this in mind and with the help of his music shop, Romero will support and help several associations by supplying scores to all Spanish music organizations, as professionals as amateurs. An example of this initiatives, it is the magazine *Eco de Marte* which will aim to promote military music, in the same way the magazine *Lira Sacro-Hispana* (1853), a publication created by Eslava will try to rescue and revive the Spanish Liturgical Music. By publishing periodically music scores in those magazines, Antonio Romero found a great way to promote his

¹ CONSMUPA es el acrónimo del Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias.

business without abandoning an intense social effort aimed at recovering and promoting the Spanish cultural identity.

KEY WORDS: Hilarión Eslava, *Eco de Marte*, *Gaceta Musical*, Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos

1. La creación de objetivos a vehicular por asociaciones en el ámbito musical

Antonio Romero y Andía (1815-1886) desarrolla a lo largo de su vida una frenética actividad dentro y fuera de diferentes asociaciones. La mayoría de ellas tienen un sesgo principal común, el beneficio social con claro componente humanitario. Esta constante en la vida de Romero pudo venir marcada por los vínculos que estableció en 1841, a los 26 años de edad, con el insigne maestro Hilarión Eslava y Elizondo (1807-1878).

Romero se formó musicalmente desde su infancia dentro del ámbito militar. Pasó por todos los escalafones dentro de varias músicas militares -músico de menor edad, de primera clase y músico mayor-, y se convierte en un incansable estudioso de la música. Participó en la primera guerra carlista como miembro de la música del 4º Regimiento de Infantería de la Guardia Real (1833-1840). Durante su estancia en Navarra, aprovecha para recibir clases de armonía y composición con el afamado maestro de capilla y organista José M^a Guelbenzu, maestro de la Parroquia de San Saturnino de Pamplona. Al término de la contienda, su regimiento es disuelto afectado por una nueva reorganización de la plantilla del ejército y Romero queda sin empleo y sin una de sus mayores fuentes de ingresos, lo que le lleva a aceptar el puesto de director de orquesta de la empresa de espectáculos francesa *Circo Ecuestre Paul* propiedad de Paul Laribeau², para realizar una gira por el sur de España. La coyuntura fue empleada por Romero para seguir con su formación musical, que le lleva a la Capilla de la Catedral de Sevilla dirigida por el maestro Hilarión Eslava, famoso, entre otras cosas, por haber superado las oposiciones a la plaza de maestro de la capilla en 1833 imponiéndose, con solo 24 años de edad, a los maestros de más prestigio de España. Este encuentro, que no se puede clasificar de fortuito, sería crucial en la actividad de dos músicos que estaban destinados a protagonizar hechos de primera magnitud en la historia musical de España³.

La capacidad de trabajo, arrojo y entrega por el arte que transmite el maestro de 32 años de edad al joven Romero, de tan sólo 24, suponen una influencia vital, descubriéndole campos de desarrollo musical que Eslava cultivaría -gestión, enseñanza, composición y musicología-, como comenta Ayarra en su monografía dedicada a *Hilarión Eslava en Sevilla*⁴. A su vez, Romero y Eslava quedarían marcados por los negativos acontecimientos de reajustes que se producen en la economía del país y que afectan a la iglesia y al ejército. La Regencia de Espartero (1840-43) da a la iglesia un respiro al intenso acoso gubernamental que se había impuesto desde el decreto de Mendizábal, aunque no ayuda a recuperar la economía de las catedrales, y es que, las ayudas que el Gobierno destinaba para actos puntuales de culto, no eran suficientes para sostener la educación ni la cantera musical como antaño⁵.

² El Circo Olímpico de Paul Laribeau había tenido su sede en la Plaza del Rey de Madrid desde 1834 hasta ca. 1847.

³ Vid. *Diccionario Biográfico de Comerciantes, Agricultores e Industriales*. Madrid, 1891; y José Parada y Barreto: *Diccionario técnico histórico y biográfico de la música*. Madrid, 1868, p. 336.

⁴ José Enrique Ayarra: *Hilarión Eslava en Sevilla*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, p. 61.

⁵ Concluida en 1843 la Regencia de Espartero mediante la sublevación de Narváez y otros generales, y la situación vuelve a empeorar.

Los acontecimientos históricos marcarán la vida de los dos colaboradores que siempre se mostrarán reivindicativos respecto de las capillas musicales de la iglesia en todos los foros donde se implican. Es un hecho que la formación musical sólida en la sociedad de España de la primera mitad del siglo XIX se circunscribe, en primer lugar, al entorno eclesiástico con larga tradición, y, en segundo, al militar, a través de las agrupaciones instrumentales. Ambas opciones cubrían la posibilidad de instruir principalmente a niños de clases sociales desfavorecidas y contaban con una estructura ramificada a lo largo y ancho del territorio nacional, gracias a las numerosas capillas musicales y a las diferentes agrupaciones musicales de las unidades del ejército –músicas, bandas, charangas y fanfarrias–. Precisamente, la renovación de la educación musical española centrará los estudios y trabajos de Eslava y Romero en Sevilla. El maestro se encontraba desarrollando de manera práctica desde 1836 su célebre *Método de solfeo*⁶. A medida que desarrolla el manual didáctico, comprueba su eficacia a través de su aplicación en la formación de los niños de coro de la catedral. Influencia clara de esta actividad se ve en Romero, que en esa misma época compone su *Método completo para clarinete de trece llaves*⁷, en el que Eslava tuvo participación importante, tal y como se comprueba en el testamento del maestro –“18^a. Declaro que el *Método de clarinete* de mi querido amigo y discípulo D. Antonio Romero, en cuya publicación tuve alguna parte, queda de su exclusiva propiedad”⁸–, algo que Romero no recogía en el prólogo a su *Método de clarinete*.

Es en este momento donde nace la idea de regenerar la identidad musical española incidiendo en el inicio de la formación musical y lo que constituye el germen para que, en el futuro, Romero acometiese la importante empresa dentro del terreno editorial *Instrucción Musical Completa*⁹. Empleó varios años de su vida en recopilar, crear y fomentar la elaboración de los manuales de enseñanza para editarlos. Con ellos, las nuevas generaciones de músicos mejor formados, podrían acometer una creación musical capaz de restablecer la hegemonía e identidad musical perdida.

En 1844, Eslava llega a Madrid tras ganar las oposiciones a la Capilla Real, consiguiendo una plaza de maestro de capilla supernumerario sin sueldo y con las obligaciones inherentes a ella. La plaza la ocuparía definitivamente en 1847, tras la jubilación del maestro en plaza, Mariano Rodríguez de Ledesma¹⁰. También Romero hará valer la formación y experiencia adquirida para ganar la plaza de clarinete supernumerario de la Real Capilla de Su Majestad y la de músico de contrata en el Real Cuerpo de Alabarderos (1845)¹¹.

A partir de este momento, Eslava empieza a desarrollar una frenética actividad encaminada a regenerar el arte musical que tiene como dificultad añadida sortear los diferentes e incesantes cambios políticos que hacían complicada cualquier labor de consolidar empresas de apoyo al ar-

⁶ Hilarión Eslava: *Método completo de solfeo*. Madrid, Imp. Martín Salazar, 1846, p. 3.

⁷ Antonio Romero: *Método completo para clarinete de trece llaves*. Madrid, Ed. A. Romero, 1845.

⁸ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Testamento de puño y letra del propio D. Hilarión Eslava, por el que hace una declaración de bienes y distribución preliminar de su herencia*, 29 de enero de 1877, protocolo nº 33572, folio 4027.

⁹ *Catálogo General de la Sección Española publicado por la Comisión Regia de España sobre la Exposición Universal de París de 1867*. Imp. General de Ch. Lahure. Y *Exposición Universelle a Vienne 1873. Catalogue Général de la Sección de Española*. Ed. Commissariat d'Espagne, pp. 204, 207.

¹⁰ José Luis Ansorena: “Don Hilarión en Madrid. Fin de su Etapa Operística. Titular del Magisterio de la Real Capilla”, *Monografía de Hilarión Eslava*, José Luis Ansorena (coord.). Pamplona, Inst. Príncipe de Viana, 1978, p. 62.

¹¹ Madrid, Archivo del Palacio Real, Archivo General de la Administración, *Expediente de A. Romero de la Real Capilla*, Caja H. 195449-1447.

te. Eslava no elude los enfrentamientos en el terreno político, lo que le acarrearía situaciones incómodas con penurias económicas incluidas. En uno de los momentos más críticos por los que atravesó Eslava, el director del Conservatorio de Bruselas, François-Auguste Gervart, publicó un elocuente testimonio de apoyo, confesando “cuán poco se aprecia en España el talento de un instrumentista, por mayor que sea, y con qué suma indiferencia se recibe todo lo que no sea ópera italiana o cantantes transalpinos”¹².

Eslava contaba con un equipo de trabajo para dar soporte y funcionalidad a las estructuras construidas a través de asociaciones para luchar por la cultura musical española dentro de los círculos de poder; en este equipo se encontraba Romero.

Eslava mueve muy bien a sus peones, que se batan por sus ideas y que pueden personificarse en su sobrino el editor Bonifacio Eslava y el brillante publicista José Parada y Barreto, director de la *Revista y Gaceta Musical* que edita Bonifacio¹³.

Para el ideólogo Eslava, el italianismo reinante en los gustos de la España decimonónica fue una lacra a combatir. Era imprescindible recuperar los elementos que hicieron a España liderar la cultura mundial en el Siglo de Oro (siglos XVI y XVII). Sería necesario retornar al legado cultural de los grandes maestros de esa época y mejorar los recursos utilizados para optar a la hegemonía musical de nuevo. En los casi tres años de trabajos conjuntos en Sevilla, se pergeñaron las directrices que marcarían las acciones a llevar a cabo en los foros de influencia política en que Eslava y Romero estarían implicados como tándem dinamizador de la regeneración musical del país. Estas líneas se concretan en reivindicar el restablecimiento de las capillas musicales de la iglesia como infraestructura educativa, para restablecer la identidad cultural española a través de la enseñanza musical y recuperar el legado cultural de los grandes maestros de la historia, crear la nueva escuela musical a partir de métodos a imagen y semejanza de los editados en 1845 –el *Método de Solfeo* de Eslava, y el *Método completo para clarinete de trece llaves* de Romero–, y generar una apertura a las corrientes europeas a través del contacto con las eminencias de la época con quienes tenía establecida amistad Eslava y que ampliará de forma exponencial Romero a través de sus negocios y proyectos de ámbito internacional.

Más allá de la relación estrictamente profesional establecida entre maestro y discípulo, la relación de Eslava y Romero se constituye en vínculo de confianza y amistad a lo largo de toda la vida, reflejada en los diferentes documentos testamentarios que Eslava redacta. En 1865 declara a Romero su segundo heredero fideicomisario tras Manuel Bayona, asignándole la obligación de ejercer de albacea para distribuir su legado entre la familia y allegados consignados en últimas voluntades, y con derecho a percibir los haberes restantes al finalizar el reparto¹⁴. Con posterioridad, tras el fallecimiento de Bayona, se convierte en primer heredero fiduciario a través de un nuevo documento que establece otros tres herederos en caso de que Romero falleciera antes que Eslava. Ellos son José Aranguren, Ignacio Cortes Subiza y Ramón Rufin Valdés, este último ahijado de Eslava¹⁵.

¹² J. L. Ansorena: “Panorama Musical del Siglo XIX en España”, *Monografía de Hilarión Eslava...*, p. 11.

¹³ Antonio Gallego: “Eslava y la ópera”, *Monografía de Hilarión Eslava...*, p. 193.

¹⁴ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Declaración de últimas voluntades (primer testamento) de D. Hilarión Eslava ante el notario D. Mariano García Sancha*, 6 de noviembre de 1865, protocolo nº 33572, folio 4002.

¹⁵ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Declaración de últimas voluntades (segundo testamento) de D. Hilarión Eslava ante el notario D. Mariano García Sancha*, 13 de mayo de 1874, protocolo nº 33572, folio 4042.

Eslava falleció en Madrid el día 23 de julio de 1878 en un momento en el que Romero se encontraba ausente y es por ello que, en primera instancia, tuvo que hacerse cargo de cumplir con lo establecido en el testamento, referido a los deberes religiosos, el Sr. Rufín, como albacea cuarto. Con posterioridad, se realizará la preceptiva escritura de inventariado, liquidación, partición y adjudicación de bienes que otorgarán conjuntamente Romero y Rufín. En este mismo documento, Romero deja constancia de su lealtad y afecto hacia el maestro dentro del inventario en forma de cesión de sus derechos hereditarios en beneficio de Ramón Rufín y Valdés¹⁶.

2. *Las Sociedades Orfeo Español (1854-55) y Gaceta Musical de Madrid (1855-56)*

Desde su llegada a Madrid en 1844, Eslava trabajará a favor de la restauración de la música religiosa, pero sin olvidar el pensamiento primigenio que es la recuperación de la música con identidad española. A este respecto, las primeras acciones se centrarán en reclamar la ópera española, inicialmente con la constitución en 1847 de la Sociedad España Musical bajo su dirección. Está integrada por respetados colegas músicos como elemento indispensable para las reivindicaciones del mundo musical, pero no alcanza ningún éxito en sus pretensiones. De todo ello se hace eco años después la *Gaceta Musical de Madrid*¹⁷. Sin embargo, a partir de la primera intentona fallida, en 1854 se crea la Sociedad Orfeo Español, también bajo la dirección de Hilarión Eslava, de idéntica finalidad que la anterior, pero con más profesionales implicados para ejercer mayor fuerza o presión en los diferentes estamentos políticos a favor de la música en España. Un año más tarde, Eslava crea también la *Gaceta Musical de Madrid*, altavoz mediático de las reivindicaciones e iniciativas llevadas a cabo, redactada por una sociedad de artistas bajo su dirección.

El sumario del primer número de la *Gaceta*¹⁸ responde a las principales líneas de acción que el maestro Eslava había diseñado años atrás. En este número inicial, Eslava mismo firma el artículo “Del arte musical en España. Creación de la Sociedad Orfeo Español y de su objetivo”, presentando el Orfeo como una estructura para la reivindicación. Ese número incluye también el artículo “Exposición que se dirigen a S.M. varios profesores de esta Corte”, donde se informa a la opinión pública de las gestiones hechas por Orfeo para las mejoras del arte en España; “Revista retrospectiva de teatros”, un repaso a la actividad de los teatros de la Corte, evidenciando la poca representación de obras de autores nacionales; “Sección biográfica, Cristóbal Morales” y “Apuntes varios para historia musical de España”, ambos firmados también por H. Eslava, que buscan subrayar los hitos de la historia musical de épocas doradas; y “Crónicas de España y del Extranjero”, presentando así una estructura perfecta para los fines prediseñados para la revista.

En este ejemplar de la revista también se informa de que el 23 de enero de 1855, Orfeo Español trasladó nuevamente al Ministro de Gracia y Justicia el escrito que varios profesores de música habían remitido a la Reina con fecha de 30 de noviembre de 1854¹⁹, donde se solicitaba que se

¹⁶ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Escritura de inventario, liquidación, partición y adjudicación de bienes quedados por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Hilarión Eslava y Elizondo, otorgada por el Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía y D. Ramón Rufín y Valdés, en el concepto que expresan*, 3 de mayo de 1879, protocolo nº 33572, folio 4019.

¹⁷ Hilarión Eslava: “Del arte musical en España. Creación de la sociedad Orfeo Musical, y de su objeto” *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 1, 4-II-1855. pp. 1-3.

¹⁸ *Ibidem*. p. 1.

¹⁹ “Exposición que dirigen a S.M. varios profesores de Madrid”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, Nº 1, 4-II-1855. pp. 3-4.

dispusiera la provisión de maestros y profesores de música por oposición en las plazas vacantes de iglesias y catedrales del país. El documento es firmado por Hilarión Eslava, Florencio Lahoz, Francisco F, de Valldemosa, Manuel Mendizábal, Antonio Aguado, Francisco de Asís Gil, Antonio Mercé de Fondevilla, Ignacio Ovejero, Juan Gil, Martín Sánchez Allú, Indalecio Martín, Miguel Arenas, Emilio Arrieta, Nicolás Toledo, José Guelbenzu, José María González, Emilio V. Anchorena, José Puig, Ángel Inzenga, Pedro Albéniz, José Valero, Juan Miralles, Joaquín Gaztambide, Rafael Botella, Justo Moré, Manuel de Moya, Pedro Herrero, Mariano Martín, Nicomedes Fraile, Francisco de Cortavitarte, Rafael Hernando, José María de Aranguren, Mariano Pastor, Juan María Guelbenzu, Daniel Sebastián Gabaldá, Manuel Lahoz, Epifanio Martínez, Ramón Carnicer, Santiago Gelos, Miguel Escuer, José Inzenga, Miguel Galiana, Román Gimeno, Pascual Galiana, Baltasar Saldoni, José de So-bejano, José Miró, Francisco Asenjo Barbieri y Juan de Castro.

Con fecha 22 de febrero de 1855, Orfeo Español eleva una propuesta a la Comisión de Arreglo y Administración del Teatro Real, para intentar influir en la redacción de los estatutos que deberá respetar el empresario que arriende el coliseo. Publicada en la *Gaceta*, piden que se contemple la protección a las obras producidas en España, obligando a los empresarios a representar óperas nacionales mediante la ampliación de cinco puntos en los estatutos.

- 1º Que se obligase al empresario a quien se adjudicase el referido teatro a mantener abierto, por lo menos ocho meses al año, en lugar de los seis que hoy se le exige.
- 2º A que asegurase el pago de los sueldos por dicho termino a todos los individuos que formen partes del personal del mismo, en los distintos ramos que abraza.
- 3º Que se le obligase a representar en él, por lo menos, dos óperas cada año de compositores españoles, y si posible fuese, cantadas en idioma español, abonando a sus autores por derechos de tales, lo mismo que se abona en el teatro de la zarzuela.
- 4º Que el gobierno de S.M. nombrase comité compuesto de un profesor de música, otro de declamación, otro de literatura, otro de historia y otro de pintura, el cual velase porque las obras todas se representasen con la mayor perfección y propiedad posible, y arreglase las diferencias que pudiesen ocurrir entre artistas y empresarios.
- 5º y última. Que en el caso de que entrase en la mente de la comisión el que el gobierno de S.M. asignase alguna cantidad a dicho teatro por vía de subvención, se asignase otra igual o proporcional al teatro de la zarzuela, imponiéndole las condiciones que pusiesen en armonía los intereses de los empresarios con los de los artistas²⁰.

José Inzenga pone de manifiesto con el artículo “La asociación aplicada a la música”²¹, el alto valor que confiere la sociedad de artistas redactores de la *Gaceta* y Orfeo Español, al movimiento asociacionista como motor principal de evolución para la sociedad en todos los ámbitos, pero especialmente en el musical. Meses más tarde, Francisco de Asís Gil redactará otro artículo que refuerza la importación del asociacionismo a partir del análisis de los buenos frutos que ha tenido en Francia para el panorama musical y sus instituciones. Finaliza evidenciando la poca sensibilidad del Gobierno Español por no atender las propuestas que sus asociaciones le hacen en bien del arte. Esta afirmación se basa en la respuesta negativa dada a la petición de varios profesores el 30

²⁰ “Exposición que dirige la Sociedad Orfeo Español a la junta nombrada por el Gobierno para el arreglo del Teatro Real”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 1, 25-II-1855. pp. 27-28.

²¹ José Inzenga: “La asociación aplicada a la música”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 15, 13-V-1855. pp. 113-115.

de noviembre de 1854²², en la que solicitan la convocatoria de oposiciones para maestro de capilla y profesores de música de las catedrales. A pesar de lo anterior, la *Gaceta* sigue con claridad sus fines de proteger la música en los diferentes ámbitos –militar, religioso o civil–. Por su parte, Romero publica un extenso artículo destinado a reforzar la importancia de las músicas militares, en cuya primera entrega afirma: “creemos haber probado que las músicas militares son utilísimas e indispensables en todo ejército bien organizado, como lo han reconocido los grandes hombres de todas las naciones, por lo cual merecen protección de los gobiernos que estiman en algo el honor de su nación”²³. El final del artículo remarca la satisfactoria noticia de que las reivindicaciones encabezadas por el músico mayor del Regimiento de Infantería del Rey, nº 1, José Altamira²⁴, habían dado sus frutos, al haber promulgado el Gobierno un Real Decreto de 30 de diciembre de 1854, donde se reconoce la categoría de músicos mayores y de contrata dentro del ejército. Romero aplaude esta mejora y anima a los músicos mayores a asociarse para obtener mayores ventajas en sus reivindicaciones. También el célebre compositor y musicólogo francés Adrien de La Fage, colabora publicando un extenso artículo ensalzando las virtudes de la *Lira Sacro-Hispana* que dirige Hilarión Eslava “Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos; publicación que se hace bajo la protección de S.M. la Reina Doña Isabel II (Q.D.G.), y dirigida por D. Hilarión Eslava, maestro de su Real Capilla”²⁵. El respaldo al establecimiento de “la gran ópera española”²⁶, ocupa también un importante espacio dentro en la *Gaceta*. La revista, por tanto, se hace eco de las gestiones realizadas por la junta general de profesores que se reúne en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación el 30 de septiembre, donde acuerdan difundir textualmente las actas de reunión y las gestiones llevadas a cabo, en esta importante iniciativa, que moviliza a la mayoría de personalidades del mundo de la música al margen de Orfeo Español, pero con su misma estructura ejecutiva básica en la que Eslava y Romero son piedras angulares. En la primera reunión de la Junta de profesores del 9 de septiembre, José Fernández Alzamora expone las propuestas de actuación a desarrollar para crear la ópera nacional. La reunión concluiría aceptando la propuesta hecha por Gaztambide de crear una comisión que elabore un censo de artistas nacionales relevantes, sobre el que fundamentar un proyecto sólido de ópera nacional susceptible de ser subvencionado por el Gobierno. La comisión quedaría integrada por Arrieta, Gaztambide, Martín, Salas, Alzamora, Romero, y Saldoni, por renuncia expresa de Eslava a formar parte de ella. En la reunión de 25 de septiembre en casa de Romero, presidida por Saldoni asistido por Alzamora como secretario, se elaboró una amplia relación de treinta compositores que habían escrito obras dramáticas, más cinco con capacidad para componerlas, y artistas de canto –treinta y dos tiples, quince tenores, doce barítonos y trece bajos–. El documento concluye aclarando:

²² Francisco de Asís Gil: “De la organización de las sociedades musicales en Francia”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 6, 10-II-1856, pp. 41-42.

²³ Antonio Romero: “Músicas militares”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 23, 8-VI-1855. pp. 177-178.

²⁴ *Ibidem*, Año II, nº 4, 27-I-1856. pp. 25-27.

²⁵ Adrien de la Fage: “Lira Sacro-Hispana”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 23, 8-VI-1855. pp. 178-179.

²⁶ “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 36, 7-X-1855. “Documentos relativos al establecimiento de la ópera seria española”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 36, 7-X-1855. pp. 281-283.

En esta lista no están comprendidos algunos artistas de canto que se hallan enfermos, ni los que se han retirado de la escena. También deben considerarse como elementos para el arte los muchos extranjeros, especialmente italianos, que por conocer el idioma pueden cantar ópera española: entre ellos figuran los nombres de las Sras. Sanchioli, Gariboldi, los Sres. Ronconi, Tamberlick, Beneventano y otros muchos²⁷.

En paralelo a estas gestiones, apareció una empresa que dio al traste con las gestiones y resultados previstos por la junta de profesores. Romero será el encargado de redactar un artículo que describa el malestar de los asociados en la reivindicación de la ópera nacional, porque el proyecto es asumido con oportunismo por la que llaman “empresa especuladora”, que se autodenomina de “Ópera española”²⁸, que se estableció en el Teatro de la Princesa para llevar a cabo tan importante idea, sin contar con medios ni apoyo imprescindibles del Gobierno. Romero lamenta que la representación tuviera tan pobres resultados, y aclara a los lectores de la revista, que la iniciativa nada tiene que ver con los fines y gestiones realizadas por la junta de profesores que puso en conocimiento público las reivindicaciones y actuaciones efectuadas desde el mes de septiembre.

En el mismo artículo donde Eslava hacía la presentación de la nueva Sociedad Orfeo Español, recoge también las características del gremio de artistas en España, que a su parecer, impiden que los profesionales se asocien para trabajar por el bien común.

La indolencia es un defecto capital en los españoles todos. A éste es necesario añadir otro que es, como dijo hace poco un periódico satírico de la corte, *la gran pasión nacional*. Esta es la envidia. A estos dos defectos, comunes a la generalidad de los españoles, hay que añadir todavía otro que es peculiar a los artistas músicos, y es la falta de amor al arte. Éste es sin duda el defecto más trascendental, porque el artista que tiene verdadero amor al arte, aunque sienta en sí el germen o propensión de los otros defectos, vence la indolencia entregándose al estudio del arte que adora; ahoga la envidia, reconociendo el mérito donde quiera que se halle, y sacrifica todo por el bien y progreso del arte que ama y que hace sus delicias. En España han sido siempre, y son en el día, muy pocos los verdaderos amantes del arte²⁹.

Este artículo es casi una premonición que anticipa los pobres resultados que la Sociedad Orfeo Español obtuvo con sus gestiones en pro de la música española. Al margen de la dificultad para conseguir ayudas del Gobierno, prosigue el convencimiento de que, la fórmula más útil y empleada en la época para obtener objetivos era el asociacionismo. A finales de 1855 se disuelve la Sociedad Orfeo Español y la *Gaceta* desaparece un año más tarde, fusionándose con la revista *La Zarzuela* en enero de 1857³⁰, al concluir su principal finalidad de servir de altavoz mediático al Orfeo.

La *Gaceta Musical de Madrid* (1855-56), fue dirigida por Hilarión Eslava en su primer año y por Romero en el segundo. Ambos aportaron numerosos artículos y críticas junto a Mariano Soriano Fuertes, que siempre guardó gran amistad con Romero, y gran número de personalidades de renombre en el mundo musical, tanto en el ámbito nacional como europeo. Romero escribe amplios artículos de diferente naturaleza –críticas, necrológicas, reivindicaciones, reconocimientos– du-

²⁷ *Ibidem*, pp. 282-283.

²⁸ Antonio Romero: “Teatro de la Princesa. (antes de la Cruz). Cruces y Medias Lunas”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 1, 6-I-1856. pp. 1-3.

²⁹ Hilarión Eslava: “Del arte musical en España. Creación de la sociedad Orfeo Musical, y de su objeto” *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 1, 4-II-1855, p. 2.

³⁰ “Advertencia importante”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 52, 28-XII-1856, p. 265.

rante el periodo de dirección de Eslava. Posteriormente, solo encontraremos sus escritos esporádicamente y por cuestiones puntuales. Cuando Romero se hace cargo en julio de 1856 del puesto de director de la *Gaceta*, aparece en la revista un artículo firmado por la propia sociedad de profesores redactores de la publicación, que explica la necesidad de nombrar un director que restablezca el orden que se había deteriorado³¹, incluyéndose, además, una carta de presentación del propio Romero en la que adelanta sus futuros proyectos. Pero Romero no tuvo fortuna con las publicaciones periódicas, pues la *Gaceta*, desapareció a los seis meses de su llegada a la dirección, y la segunda en la que se vio involucrado –*La Ilustración Musical* que ve la luz en Madrid, el 28 de enero de 1883³², desde la que unas veces informa poco imparcialmente, y otras, satiriza los acontecimientos–, tiene tan sólo un año de vida.

Sin embargo, las iniciativas en favor de la defensa de la ópera española no cesarán a lo largo de la trayectoria de Eslava y Romero, de hecho, en 1869 promueven un concurso para premiar las mejores óperas, patrocinado por Bonifacio Eslava y Antonio Romero junto a Emilio Arrieta³³.

La constatación de que Romero confiaba en el poder de las asociaciones se hace evidente en la memoria resumen de la Exposición Universal de Londres de 1862, que redactó como miembro de la comisión española encargada de estudiar la calidad de los avances en el campo de la música³⁴. En dicha Exposición, tuvo la oportunidad de comprobar la importancia de seguir con sus investigaciones organológicas y el fomento de la industria musical en España que, a juzgar por la exigua participación, parecía inexistente.

La formación de sociedades musicales, instrumentales y vocales en todos los puntos en que puedan reunirse ocho, veinte, treinta o más jóvenes, es tan favorable a la industria y al comercio, tan fácil de realizar y contribuye de un modo tan directo a moralizar la juventud, alejándola de los vicios y peligros a que se ve expuesta, tanto en las poblaciones grandes como en las pequeñas, que me atrevo a llamar la atención del Gobierno de S.M. para que, si lo cree conveniente, indique la idea y la recomiende a todos los ayuntamientos de España, designando a este objeto las cantidades convenientes en sus presupuestos de gastos, las que serán devueltas con creces por el desarrollo que indudablemente tomarán las industrias que de este importante ramo se desprenden³⁵.

3. La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos hasta 1873

Bajo el contexto normativo de 1858 se creó una de las iniciativas asociacionistas más importante que los músicos del siglo XIX protagonizaron en España, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Contaría con los recursos humanos que fundaron la Sociedad Orfeo Español y la sociedad de profesores redactores de la *Gaceta Musical*. De nuevo Hilarión Eslava reúne un equi-

³¹ Antonio Romero: "A los suscritores de la Gaceta Musical de Madrid", *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, Nº 27, 6-VII-1856. pp. 209-210.

³² *La Ilustración Musical*, Madrid, Año I, nº 1, 28-I-1883, p. 1.

³³ Mariano Soriano Fuertes: *Calendario histórico musical para el año 1873*. Madrid, Biblioteca de Instrucción y Recreio, 1872; y Carlos Gómez Amat: *Historia de la música española*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 113-114.

³⁴ Antonio Romero: *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la Exposición Internacional de Londres del año 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1864.

³⁵ Antonio Romero: "ESPAÑA" *Memoria sobre los instrumentos de música presentados en la exposición internacional de Londres del año 1862*, Madrid, Imprenta Nacional, 1864, pp. 19-20.

po ejecutivo rodeado de sus incondicionales. Durante los años 1855-56 existieron iniciativas de similar naturaleza a la Artístico-Musical. El 22 de noviembre de 1856, la hermandad de profesores de música Santa Cecilia se reúne para celebrar su patrona, con la intención de que sus conciertos inauguren el verano de ese año³⁶. También en esta época la llamada Sociedad Protectora de Bellas Artes pretendió ampliar sus secciones con una de música “con el fin de dar más brillo a las sesiones en que se rifan y pintan cuadros”³⁷.

El 1 de octubre de 1858, el Gobierno autoriza la creación de la Sociedad Artístico-Musical³⁸. Las rescisiones incluidas en la legislación que se diseñan para las sociedades que tienen un trasfondo político, no afectarán a la Sociedad Artístico-Musical, que siempre mantendrá un carácter aperturista en cuanto a ideología y moderado en la valoración de ideas políticas o acontecimientos relacionados con los distintos gobiernos. Esta asociación se sabrá beneficiar de los planteamientos mercantilistas establecidos en la normativa de 1848 a los que puede acceder.

La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos³⁹ se materializa de forma efectiva el 24 de junio de 1860, dos años después de que el Gobierno autorizase su creación, como hemos mencionado en el párrafo anterior. La primera junta directiva de la Sociedad estaba compuesta por un nutrido grupo de personalidades, en su mayoría músicos, que se proponen gestionar una entidad que parte con ciento cuarenta y cinco socios fundadores censados hasta el 1 de julio de 1860.

El presidente era el Excmo. Sr. D. Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma, protector del arte musical, puesto de honor que se otorga a una persona relevante de la sociedad y sensible con la organización para, en lo sucesivo, tener las puertas abiertas que faciliten la provisión de apoyos y fondos. El secretario general era Rafael Hernando, principal motor de gestión de la Sociedad. La primera sección, encargada de la contabilidad con responsabilidad ejecutiva, contaba con Hilarión Eslava –vicepresidente-, Antonio Oliveres –segundo secretario- y cinco vocales: Mariano Martín, José Castellanos, Nicomedes Fraile, José de Juan Martínez y Francisco Salas.

La segunda sección encargada de la propaganda, cuenta con Francisco Frontera de Valldemosa –segundo vicepresidente– y Enrique Marzo –tercer secretario–, junto a otros cinco vocales: Ignacio Ovejero, Román Gimeno, Jesús de Monasterio, José Miró y José María de Torquemada. Con el tiempo esta sección se convertirá en la más importante de toda la junta, porque se encargará de dotar de expansión, fondos adicionales y prestigio a la Sociedad a través de su actividad artística en España y el extranjero. Romero se integrará en ella a partir del segundo año.

La tercera sección se encarga de los arbitrios con Emilio Arrieta –tercer vicepresidente–, José Inzenga –cuarto secretario– y cuatro vocales: Manuel Mendizábal, Francisco Asenjo Barbieri, Francisco Salas y Antonio Cordero.

La Junta directiva contaría con un Consejo protector y jurídico que englobaría personal especializado en los diferentes campos en que la Sociedad necesitaba asesoramiento y técnicos –tesorero, agente de bolsa, abogados, escribano, procurador, médicos, boticarios, y cirujanos–.

³⁶ “Crónica de Madrid”, *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 19, 11-V-1856, p. 151, y nº 47, 23-XI-1856, p. 339.

³⁷ *Ibidem*, nº 49, 7-XII-1856, p. 350.

³⁸ *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Estatutos de la Sociedad Aprobados por el Gobierno de S.M. en Real Orden de 1º de octubre de 1858*. Madrid, 1860, p. 1.

³⁹ *Ibidem*, pp. 14-15.

leyendo la composición de la Junta, se puede observar que está integrada por la mayoría de las personalidades influyentes del mundo musical. Todas las secciones están capitaneadas por uno o más personajes de probada confianza del maestro Eslava.

La Sociedad Artístico-Musical será la precursora de la idea inicial de la Sociedad de Conciertos⁴⁰ y apoyo de la Sociedad de Cuartetos, a las que se confiere la capacidad de producir en el arte español un avance incalculable en cuanto a la apertura de horizontes para el público. Son indispensable vehículo para infundir a través de su actividad artística y hacer aceptar al público diferentes corrientes musicales, que se trasladarán a la educación musical para que evolucione la calidad de las creaciones. La Junta directiva nombró una comisión compuesta por Hilarión Eslava, Rafael Hernández y José Inzenga que, junto a Joaquín Gaztambide como director musical, diseñaron la orquesta encargada de dar cuatro conciertos clásico-religiosos en el Real Conservatorio⁴¹. Ellos mismos, para evitar polémicas entre compositores asociados, acordaron unánimemente que en la confección de los programas a interpretar no figurase ninguna obra de compositor contemporáneo, con la sola excepción de las obras del respetado Hilarión Eslava. Al término de las actuaciones, la misma comisión propuso a los 68 músicos de la orquesta que “no sólo prestasen su cooperación para formar una numerosa y brillante orquesta para estos Conciertos, sino, que se constituyesen en Sociedad desde luego para otros y otros⁴²”, algo que no se consiguió entonces, teniendo que esperar a que la idea se consolidara de mano de Barbieri, en los conciertos que se inauguraron el 16 de abril de 1866, en el Teatro del Circo de Madrid⁴³. De hecho, respondiendo a una carta del año 1863, en que Barbieri le pide partituras corales de nueva composición para interpretar, Hilarión Eslava escribe: “Me alegro de que vuelva a organizar por segunda vez la Sociedad de Conciertos, y deseo que sea ella más feliz que en la primera”⁴⁴.

En 1863, los conciertos llevados a cabo para la recaudación de fondos fueron cuatro y todos se hicieron en el Conservatorio. Nombrada la comisión encargada de confeccionar los programas, resolvió que Francisco Asenjo Barbieri se encargaría de la preparación y dirección de los coros y Jesús de Monasterio de la dirección de la orquesta⁴⁵.

En 1864, la Sociedad determina que los socios miembros de la orquesta encargada de realizar los conciertos benéficos reciban una remuneración. Cada músico cobrará alrededor de 160 reales por los cuatro conciertos⁴⁶. En 1866 no se pudo reunir orquesta para realizar los conciertos benéficos, y a petición de la Sociedad Artístico-Musical, la Sociedad de Cuartetos accede a realizar un concierto extraordinario el 30 de marzo en el Conservatorio⁴⁷. Esta actuación marcará el inicio de una habitual colaboración, porque el 13 de abril del siguiente año vuelven a realizar un nuevo con-

⁴⁰ Mariano Soriano Fuertes: “Sociedad de Conciertos”, *Calendario histórico musical para el año 1873 de Mariano Soriano Fuertes*, Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 1872, pp. 60-61.

⁴¹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. José M^a Ducazcal, 1862, p. 21.

⁴² *Ibidem*, p. 22.

⁴³ M. Soriano Fuertes: “Sociedad de Conciertos”, *Calendario histórico musical para el año 1873 de Mariano Soriano Fuertes*, Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 1872, p. 62.

⁴⁴ José Luis Ansorena: “Madrid, Cátedra del gran don Hilarión. La Sociedad Orfeo Español y la *Gaceta Musical de Madrid*. Otras Iniciativas. Gayarre, descubierto y protegido por Don Hilarión”, *Monografía de Hilarión Eslava...*, p. 87.

⁴⁵ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. José M^a Ducazcal, 1864, pp. 8-9.

⁴⁶ *Ibidem*, 1865, p. 3.

⁴⁷ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1866, pp. 5-6.

cierto en el gran salón del Conservatorio, siete días antes de que se produjera el devastador incendio del 20 de mayo de 1867⁴⁸, que acabó con dicho espacio. La pérdida de la sala es lamentada especialmente por la Sociedad Artístico-Musical que perdía su principal sede de reuniones y conciertos, por lo que aprovecha la coyuntura para reivindicar la construcción de un nuevo centro capaz de continuar con la brillante trayectoria que había alcanzado el Conservatorio como referente nacional de la enseñanza musical y foro de expansión cultural⁴⁹.

En el anuario de la Sociedad⁵⁰, se constata que el concierto ofrecido el 13 de abril de 1868 por la Sociedad de Cuartetos para recaudar fondos, estaba sujeto a convenio que estipula el pago de honorarios a sus miembros.

Socorros Mutuos inicia el trabajo para fomentar la idea de instaurar en España los Conciertos históricos, a imagen y semejanza de los que se realizan en Francia, Bélgica y Alemania, con la intención de “alcanzar el prestigio de que carece el arte músico español”⁵¹. De estos conciertos realizados por el compositor, profesor, musicólogo y crítico belga François-Joseph Fétis, reprodujo varias noticias la *Gaceta Musical de Madrid* a lo largo de 1855⁵². Los gestores de la Sociedad estiman que es el momento de incidir en un proyecto destinado a restablecer la hegemonía de la música española que debe servir a la vez para avanzar en la creación de la ópera española.

La ejecución de las obras de nuestros antiguos y célebres maestros, precedidas y seguidas de consideraciones históricas acerca de su mérito, no sólo como adelantados mantenedores del arte músico, sino también como ilustres y afortunados impulsores, ha de ser medio seguro para el anhelado adelanto y para acrecentar el patriótico espíritu que se ve surgir con la noble aspiración de la ópera española. El oír sus bellas concepciones, y llegar a comprender mejor su importancia universalmente reconocida, hará más patente nuestro glorioso pasado, que, si no ignorado, está algo olvidado por la inexplicables y absoluta omisión que se hace al nombrar los artistas que ha dado esplendor a la patria, de los que tan cumplidamente se prestaron en música, los maestros Victoria, Morales, Guerrero y Ramos de Pareja, entre otros muchos⁵³.

Los vaivenes políticos que se producen en 1869, que llevaron a la quiebra a la empresa del Teatro de la Ópera italiana⁵⁴, no supusieron, sin embargo, merma alguna a los ingresos de la Sociedad. También marcha sólidamente la Sociedad de Conciertos, ahora dirigida por Jesús de Monasterio, que ha mejorado la calidad de las interpretaciones, y elevado la concurrencia a sus conciertos⁵⁵. Tras una disertación sobre las diferencias del trato a la música en diferentes países, y después de destacar múltiples atribuciones de la trayectoria y resultados de la Sociedad de Conciertos, la postulan como estructura sólida sobre la que poder construir en un futuro próximo la ópera española⁵⁶.

A partir de 1870 serán varias las ocasiones en las que Romero tendrá que ostentar la presidencia de la Sociedad por la delicada salud del primer y segundo presidente de la Asociación, Manuel de la Pezuela e Hilarión Eslava, respectivamente. La actividad decae en la programación de actividades, y no será hasta 1872, cuando vuelvan a programar conciertos filantrópicos las colabo-

⁴⁸ *Ibidem*, 1867, p. 5. El incendio se produjo durante un ensayo de la ya consolidada Sociedad de Conciertos, dirigida por Barbieri, que el 23 de septiembre de 1866 había ofrecido también un concierto a beneficio de la Sociedad de Socorros Mutuos en el Teatro del Circo. *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1867, p. 9.

⁴⁹ *Ibidem*, 1867, p. 7.

⁵⁰ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1868, p. 8.

⁵¹ *Ibidem*, 1868, p. 9.

⁵² *Gaceta Musical de Madrid*, Año 1, nº 7, 18-III-1855, pp. 53-54.

radoras Sociedad de Conciertos –26 de junio– de Cuartetos –30 de marzo–, aunque en esta ocasión, con escaso éxito por factores ajenos a la cualidad musical⁵⁷. La verdadera novedad de este año es la propuesta externa que Socorros Mutuos recoge, consistente en formar la Sociedad religiosa, musical y de beneficio, en colaboración con el Patronato de Damas⁵⁸. El proyecto plantea la realización de un concierto anual coincidiendo con la festividad de Santa Cecilia, con una ambiciosa puesta en escena de más de 150 músicos entre instrumentistas y voces, para conseguir el propósito de recaudar fondos que se repartirán entre varias instituciones benéficas. Este proyecto coincide con la fecha de constitución de la Sociedad de Escritores y Artistas⁵⁹, institución con homólogos fines que la Artístico-Musical, con la que se compartirá proyectos en el futuro.

A la participación de Romero como vicepresidente de la junta general en el momento del fallecimiento de su primer presidente, Manuel de la Perezuela (20-X-1873), se une la presidencia de la sección de propaganda, y además, en momentos de penuria económica como el que atraviesa la Sociedad, debe sumar las aportaciones de mecenas con constantes colaboraciones económicas y materiales, y la de artista, participando en conciertos de solista junto a otros ilustres asociados como Monasterio, Guelbenzu, Inzenga o Mirecki⁶⁰. Son múltiples las veces que concurre como miembro de la orquesta de la Sociedad de Conciertos y en varios conciertos como solista de relevancia e integrante de diferentes agrupaciones:

OBRAS INTERPRETADAS POR ROMERO COMO SOLISTA (1862-1873)			
Fecha	Obra	Autor	Intérpretes que tocan con Romero
6-IV-1862	<i>Concierto de clarinete</i> ⁶¹	H. E. Klosé	Concepción Imbert, piano
28-II-1864	2ª estrofa del <i>Stabat Mater</i> ⁶²	H. Eslava	Agustina de Lanuza, soprano Romero la acompañó con el corno
6-III-1864	<i>Dúo para clarinete y fagot sobre motivos de 'La Sonámbula'</i>	A. Leroy y Jacourt	Camilo Melliez, al fagot
19-III-1864	<i>Fantasia para clarinete</i> ⁶³	L. Bassi	
7-III-1865	<i>El Eco</i> , dúo para soprano y clarinete	Liveran	La soprano Zapater
7-III-1865	<i>Gran Septimino</i> , Op. 20 ⁶⁴	L. vanBeethoven	Junto a Monasterio, Carreras, Casella, Álvarez, Villetti y Capdevila
22-IV-1873	<i>Elegía para clarinete</i> ⁶⁵	E. Cavallini	
22-IV-1873	<i>Primer solo de clarinete</i>	A. Romero	
10-I-1875	<i>Quinteto en La Mayor</i> ⁶⁶	W. A. Mozart	La Sociedad de Cuartetos

⁵³ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. José M^a Ducazcal, 1868, p. 10.

⁵⁴ *Ibidem*, 1869, p. 8.

⁵⁵ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1869, p. 7.

⁵⁶ *Ibidem*, 1869, pp. 9-17.

⁵⁷ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1872, pp. 3-5.

⁵⁸ *Ibidem*, 1872, pp. 10-11.

⁵⁹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1873, pp. 7-10.

⁶⁰ *Ibidem*, 1873, pp. 8-10.

⁶¹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1862, p. 23.

⁶² *Ibidem*, 1864, p. 31.

⁶³ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1864, p. 32.

⁶⁴ *Ibidem*, 1866, p. 32.

⁶⁵ Los maestros acompañantes al piano en este año 1873, fueron Cepeda, Inzenga y Galiana. *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1873, p. 9.

⁶⁶ *Ibidem*, 1875, pp. 2 y 14.

4. *La relación de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos con la Academia de Bellas Artes de San Fernando*

El 4 de mayo de 1873 tiene lugar la reunión anual de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos bajo la presidencia de Antonio Romero, en el salón del Ateneo Artístico y Literario, sede provisional de la Asociación. La Junta directiva tiene que explicar por qué todavía no se ha constituido la Sociedad religiosa, musical y de beneficencia planteada el año anterior⁶⁷. Se efectúa un solo concierto benéfico organizado por Romero y Monasterio, socios acostumbrados a salvar la situación cuando no salen los planes previstos, pues las gestiones llevadas a cabo por Baltasar Saldoni han sido infructuosas⁶⁸.

Gracias a un decreto del gobierno, en mayo de 1873 se funda la Sección de Música de la Academia, nombrándose el día 28 de dicho mes los doce académicos de la sección⁶⁹ –Eslava, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Guelbenzu, Vázquez, Saldoni, Hernando, Romero, Inzenga y Segovia–. Todos ellos son miembros de la Sociedad Artístico-Musical, llegando, incluso, siete de ellos –Eslava, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Hernando, Romero e Inzenga– a tener que simultanear cargos en ambas instituciones⁷⁰, hecho que establece un fuerte vínculo entre ambas instituciones. Además, la Sección de música de la Academia supondrá un nuevo espacio de gran influencia para volver a retomar las líneas de reivindicación que siempre había defendido el entorno de Eslava a través de asociaciones anteriores.

El exitoso año transcurrido para Romero en lo institucional culmina con el nombramiento como académico de Bellas Artes, que es, además, acompañado por los estupendos resultados económicos de su negocio: la Casa Romero⁷¹. El año de 1874 cambia el signo de los acontecimientos en la sociedad española; vuelve la paz al país, y con ella, nacen nuevas esperanzas de prosperidad y beneficios con los conciertos de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que se incrementan a dos a beneficio de la Sociedad de Escritores y Artistas⁷².

El 7 de diciembre de 1874 Hernando presenta en la Sección de música de la Academia una propuesta para que la enseñanza musical sea obligatoria en las escuelas primarias. El 15 de marzo de 1875 se leyó el dictamen sobre la enseñanza de la música con carácter obligatorio en las escuelas primarias y secundarias. Tras un debate amplio, se acordará aceptar dicho dictamen, dejando encargada a la Sección de música para dar forma al proyecto y hacerlo viable. La presencia de la música en el plan de estudios se ampliaría a las escuelas normales e institutos, y fue defendido principalmente por Arnao y Romero como colaboradores de Hernando en la propuesta. La lucha por extender la música como materia obligatoria en los planes de estudios no sería tarea fácil y se constituye como tema de trabajo a lo largo de la vida institucional de la Academia. En 1875, la Sección realizó la recogida de nuevo, de libretos de ópera para concursar en la edición de ese año. Es-

⁶⁷ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos...*, 1873, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*, 1873, p. 8.

⁶⁹ Respecto a la creación de la Sección de Música de la Academia, vid. Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 321 y ss.

⁷⁰ *Gaceta de Madrid*, Año, CCXII, nº 150, 30-V-1873, p. 562, y Antonio Romero y Andía: *Almanaque musical del Salón-Romero, para el año 1885*, Madrid, Romero, 1885, p. 50.

⁷¹ Segovia, Archivo General Militar sec.1ª, div. 1ª, legajo R-2804.

⁷² *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. José Mª Ducazal, 1875, p. 2.

lava, Saldoni y Vázquez representan a la Academia para juzgar los trabajos de los pensionados en la Academia de Bellas Artes de Roma.

A partir de 1876, Antonio Romero comienza a figurar en varios documentos como secretario de la Sección, unas veces de comisiones habilitadas para informar sobre cuestiones puntuales y otras como secretario en funciones sustituyendo a Rafael Hernando. Ese mismo año se nombrará una comisión dentro de la Sección, integrada por Romero, Barbieri y Guelbenzu, denominada de Archivos y Bibliotecas, encargada de constituir el fondo de música en la biblioteca de la Academia⁷³. Romero cede importantes fondos musicales de su editorial, que se suman a los que aportaron otros editores españoles y extranjeros, entre los que se encontraba Martín y Ricordi. Romero es secretario en funciones durante la elaboración de la propuesta elevada al Gobierno, donde se pide la modificación de las disposiciones que regulan el acceso de los concursantes a las plazas de las capillas catedralicias, al tiempo que se abogaba por la mejora de su situación⁷⁴. En esta línea reivindicativa histórica, Romero establece una serie de actuaciones destinadas a recabar información sobre el estado de las diferentes capillas y elaborar un censo con los datos que cada maestro de capilla le vaya enviando; posteriormente, en 1884, publica la lista de los efectivos con que cuenta cada capilla dentro de su *Almanaque Musical del Salón-Romero*⁷⁵.

La Academia de Bellas Artes trabajó en torno a tres temas fundamentales para los músicos del siglo XIX, que se ven reflejados claramente en las gestiones que la Sección tramita en los tres primeros años de existencia: el reconocimiento y dignificación del arte musical y los profesionales dedicados a él, la necesidad de establecer la ópera nacional y el apoyo para conseguir resurgimiento de las infraestructuras musicales de la iglesia, espacio donde los académicos consideraban que se hallaba nuestra gran historia musical.

1878 será un año de consternación para la Sociedad Artístico-Musical y la Academia. Ambas instituciones acusarán la pérdida de Hilarión Eslava, que fallece el 23 de julio. Desde ese momento Romero presidirá la Sociedad hasta su muerte, legándole por disposición testamentaria un legado de cuatro mil reales⁷⁶. A través de un largo texto de carácter romántico, el secretario Hernando elogia la figura del maestro Eslava, describiendo los actos fúnebres a celebrar, que contaron con la participación activa de los miembros de la Sociedad en un año poco propicio para incrementar sus haberes por la ausencia de conciertos benéficos⁷⁷. El nuevo nombramiento de presidente primero de la Sociedad Artístico-Musical recaerá en Manuel María de Santa Ana (1879), que encargará una vez más a la Sociedad de Cuartetos uno de los conciertos⁷⁸ y pondrá en marcha una de las ideas estrella del fallecido Eslava, los conciertos históricos. Desarrollará, además, el Festival anual de música religiosa con motivo de la festividad de Santa Cecilia reivindicado desde años atrás⁷⁹.

⁷³ Madrid, Archivo y Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, legajo 167-1/5.

⁷⁴ *Ibidem*, legajo 41-4/2.

⁷⁵ Antonio Romero y Andía: *Almanaque musical del Salón-Romero, para el año 1885*, Madrid, Romero, 1885, pp. 56-58.

⁷⁶ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. José M^a Ducazcal, 1879, p. 18.

⁷⁷ *Ibidem*, 1879 pp. 1-9.

⁷⁸ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid, Imp. de *La Correspondencia de España*, 1880, página. pp. 8-9.

⁷⁹ *Ibidem*, 1881, p. 16.

Asentado Romero oficialmente como secretario de la Sección de música de la Academia, se convertirá pronto en el motor de funcionamiento de la mayoría de las cuestiones admitidas a trámite, tanto de las que figuran como fijadas anualmente, como de las que guardan relación con la Escuela Española de Bellas Artes de Roma.

La Sección se ocupó, entre otros temas, de potenciar el intercambio de publicaciones con instituciones análogas a la Academia en el extranjero, incluir la música como materia fija integrante de los planes de educación general, proteger y fomentar las obras de reciente publicación que se declarasen de interés según la Academia, velar por el cumplimiento de los contratos suscritos por los empresarios que regentan los teatros españoles y rescatar el patrimonio cultural musical de lugares como el Monasterio de Veruela o la obra de compositores relevantes como Ramón Carnicer, para que quedasen a buen recaudo en el Archivo Histórico Nacional. En la línea de la protección de la ópera española, se pudo conseguir que el Ministerio de Hacienda redactara las correspondientes Reales Órdenes que obligaban a los arrendatarios del Teatro Real a aportar parte de los beneficios para becar a instrumentistas, editar y rescatar obras antiguas de interés público y otros apartados que sugirió la propia Academia en el informe solicitado por el Ministerio de Hacienda⁸⁰. Se pretendía que la adjudicación de las becas se destinase a fomentar el estudio de instrumentos escasos en España, destacando la protección a la especialidad instrumental de trompa como una de las más importantes de la sección de viento metal en todas las agrupaciones musicales. La plaza de esta especialidad no existía en la Escuela Nacional después de la reforma de junio de 1868, en la que se declaró al profesor José de Juan Martínez excedente. Las clases de trompa eran impartidas por un maestro especialista en clarín que ostentaba este cargo por afinidad, de lo que se desprende una falta de resultados de calidad en la formación del alumnado. La importancia que se otorga a la trompa entre los instrumentos de la orquesta y su dificultad técnica requería, pues, profesorado especializado.

5. *El ideal póstumo de Romero: la creación del Refugio para músicos*

El Marqués de Santa Ana, presidente primero de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, propone en 1881 “la creación de un establecimiento destinado a recoger a los artistas desvalidos y sin hogar”⁸¹. El edificio, que llevaría el nombre de Refugio para músicos y poetas españoles, se levantaría en las tierras que el propio Marqués donaría a tal efecto. El establecimiento dispondría de habitaciones aisladas y alimento de modo permanente o accidental por un módico precio o gratis, y tendrían derecho a su disfrute

los que habiendo publicado un tomo de poesía o compuesto una obra dramática o lírica en dos actos al menos, o tenido escritura de las compañías y orquestas de la Ópera o de la Zarzuela de Madrid, Barcelona y Sevilla, se encuentren imposibilitados para el trabajo (sin tener padres ni hijos que los mantengan), o se hallen de paso en Madrid, o carezcan de domicilio por falta absoluta de recursos⁸².

⁸⁰ José Subirá: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de BB.AA. de S. Fernando, 1980, pp. 82-83.

⁸¹ *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos*, Madrid. Imp. de *La Correspondencia de España*, 1880, pp. 8-9.

⁸² *Ibidem*, 1882, p. 13.

El establecimiento debería costearse en la misma forma que venía haciéndose para la dotación de fondos a la Sociedad Artístico-Musical, y los encargados de sufragarlo serían los mismos asociados con su trabajo. La propuesta incluía que se dieran una serie de conciertos públicos con entrada de precio fijo elevado, en los que sólo se interpretasen obras originales españolas, presentadas o remitidas por músicos españoles para ser tocadas por los asociados. Esta propuesta del presidente de la Sociedad podría guardar relación con la última gran obra de Romero que se desvela en el testamento de su viuda, Fernanda Conde y Arnal. El testamento mantiene efectivo el contrato que Romero había dispuesto antes de morir para que su negocio contribuyera a asistir a los músicos, pues, la ayuda a la música y los músicos es una tónica constante durante la existencia de Romero que intentará proyectar más allá de su muerte. Así, establece, que parte de los beneficios se destinen a crear el Centro de Beneficencia Artística fundado por Antonio Romero y Andía, y su esposa”, Fernanda Conde y Arnal, ordenando en su testamento la cesión de haberes económicos producidos por su Casa Romero para su mantenimiento y expansión:

DÉCIMO SEXTO. Considerando Dña. Fernanda Conde y Arnal, que su Casa Comercial, tal como está hoy constituida y organizada, podrá seguir prestando grandes servicios al Arte, si los artistas en general lo reconocen así y saben utilizar el local y los demás elementos que en ella se reúnen, y que continuando bien dirigida será benéfica para muchos, es su voluntad, que la casa siga funcionando bajo el mismo título con el de Beneficencia Artística Fundada por Antonio Romero y Andía⁸³.

Romero culmina su vida con la construcción del Salón-Romero, uno de las mejores salas contemporánea para escuchar música de cámara, que se convertirá en la sede de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Monasterio, a partir de 1884⁸⁴. Fernanda Conde y Arnal, viuda de Romero, destina un porcentaje de los beneficios del Salón-Romero a la Sociedad Artístico-Musical, a los premios artísticos instituidos por la Casa Romero y a la fundación de un asilo para músicos, si fuera posible.

VEINTIOCHO. Todos los derechos que por fallecimiento o por cuales quiera otra causa de las mencionadas, puedan cuantos individuos se acaban de expresar en la lista referida del párrafo vigésimo quinto, pasarán a la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

VEINTINUEVE. Si la liquidación general de la casa comercial, se verifica en esta última forma, lo que de esta herencia perciba la dicha Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, lo empleará en papel del Estado, como todos sus demás fondos, pero en cuenta separada bajo el epígrafe de “Legado Romero y su señora esposa” destinando los intereses que produzca, [...] si fuese posible, se fundará un asilo para músicos sean o no socios, inutilizados para ejercer el Arte, que hayan observado buena conducta, prefiriendo a los que hayan sido discípulos del Sr. Romero, sean casados, viudos o solteros.

TREINTA. Si no fuera posible fundar el asilo, entonces se socorrerá a los músicos inutilizados para ejercer el Arte, sean o no socios, prefiriendo a los discípulos que han sido del Sr. Romero; también se socorrerá a artistas desgraciados y en regalar algunos clarinetes del “Sistema Romero” o de otros sistemas que a juicio de profesores inteligentes y no rutinarios ofrezcan más ventajas para ejecutar la música con mayor perfección posible⁸⁵.

⁸³ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Disposición testamentaria de la Excma. Sra. Dña. Fernanda Conde y Arnal, viuda del Excmo. Sr. D. Antonio Romero y Andía, vecina de esta capital*, 9-III-1887, protocolo nº 33572, folio 464-467.

⁸⁴ Enrique Sepúlveda: *La vida en Madrid en 1886*. Madrid, Librería de Fernando de Fé, 1887, p. 41, y José Carlos Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p. 174.

⁸⁵ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, *Disposición testamentaria de la Excma. Sra. Dña. Fernanda Conde y Arnal*, protocolo nº 33572, folios 479-482.

Lamentablemente, las solidarias voluntades recogidas en el testamento de la viuda de Romero no se llevaron a cabo porque los herederos encargados de mantener el comercio en funcionamiento no estaban de acuerdo con ellos lo que, unido al hecho de que Romero no tuvo descendencia directa, llevó en breve a la desintegración del establecimiento y de sus fondos editoriales.

6. Otras colaboraciones de Romero en el terreno asociativo

Dentro de su amplia actividad como editor, Romero lleva a cabo en 1856 la publicación de un *Nuevo método de piano*⁸⁶. El texto, dedicado a la princesa de Asturias, es obra de José Aranguren, exalumno de Eslava, y, aunque es evidente que la obra sale de la empresa de Romero, grabado y estampado por Bonifacio Eslava, tal y como indica el texto que figura en las orlas superiores e inferiores de la portada (Imagen 1), el manual aparece “publicado bajo el título de una sociedad de distinguidos pianistas”⁸⁷. Sin duda esta afirmación es una pura estrategia comercial de Romero, que persigue el éxito de un manual didáctico, aludiendo al aval de una sociedad de pianistas que parece no existía.

El *Método* se editó en cuatro fascículos, y tras salir a luz la cuarta y última entrega, y constatar que la crítica era favorable, Romero desveló la autoría del texto, tanto en la portada de la obra completa como en un breve anuncio publicado en la *Gaceta Musical*, donde afirmaba “Recomendamos a nuestros lectores el *Método completo de piano* compuesto por don José Aranguren y que, por un exceso de modestia de su autor, lo publicó su editor con el título de *Una sociedad de distinguidos pianistas*”⁸⁸.

En la misma revista, se exponen unos meses más tarde las características del texto didáctico, presumiendo de que pueden servir como muestra de las cualidades pedagógico-didácticas exigibles a cualquier método coetáneo para la actualización de la enseñanza musical.

La progresividad de las dificultades está muy bien calculada; los ejercicios son utilísimos y están distribuidos con oportunidad; las lecciones, de mucho gusto y combinadas de tal modo, que el discípulo practica constantemente y sin fastidiarse todo aquello en que le iniciaron los ejercicios anteriores. Felicitamos a los autores y al editor de dicho método, por el bien que hacen al arte, enriqueciéndolo con una obra que, a no dudarlo, influirá en los futuros adelantos de los que se dediquen a tocar el piano, y aumentará el número de aficionados⁸⁹.

Como es bien sabido y hemos estudiado, Romero siente a lo largo de toda su vida un fuerte compromiso con la música en el ámbito militar. En 1855, Mariano Rodríguez Rubio (1797-1856), músico mayor del Real Cuerpo de Alabarderos, funda la revista *Música Militar* constituyendo una sociedad junto a José Antonio Cándido Gabaldá y Bel (1818-1870), músico mayor del ejército natural de Castellón⁹⁰, y otros músicos⁹¹. Esta publicación, comprada por Gabaldá a Rodríguez en

⁸⁶ Sobre este método, vid. Ana Vega Toscano: “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 129-145.

⁸⁷ José Aranguren: *Nuevo método de piano*, Madrid, A. Romero, 1856.

⁸⁸ *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 52, 28-XII-1856, p. 369.

⁸⁹ *Ibidem*, Año II, nº 13, 30-III-1856, p. 102.

⁹⁰ Sobre José Gabaldá y su hermano Daniel, también músico, vid. José M^a Palacio Bover: *Dos músicos vinarocenses en el siglo XIX: José y Daniel Gabaldá Bel*. Vinarós, Aso. Cultural Amigos de Vinarós, 2010.

⁹¹ *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 39, 28-IX-1856, p. 288.

1856⁹², empieza a editar música impresa abandonando el formato manuscrito empleado hasta entonces⁹³. Ese mismo año se anuncia en la *Gaceta Musical de Madrid* la aparición de una nueva publicación de asociados de idéntico nombre y características, de la que Romero será representante.

Nueva publicación por una sociedad de músicos mayores del ejército español. Toda la música que se dé en esta nueva publicación estará arreglada para fanfar [sic] (charanga) o para banda, a fin de que los jefes o directores de unas y otras corporaciones puedan ejecutarla sin tener que hacer nuevos arreglos. Esta interesante publicación se recomienda por sí sola tanto por el mérito de los colaboradores, cuanto por los grandes servicios que puede prestar a los diferentes cuerpos del ejército español y por tanto proporcionándoles música selecta y siempre nueva para todos los actos del servicio. También es de inmensa utilidad para las bandas militares que existen en los pueblos formadas de aficionados, las cuales por una pequeña cantidad podrán estar al corriente de todo lo mejor que se escriba en este género. El representante de dicha sociedad es D. Antonio Romero a quien se dirigirán los pedidos⁹⁴.



Imagen 1. Portada del *Método completo de piano* de Aranguren (1856).

Finalmente, para dar estabilidad y eficacia comercial a esta iniciativa, Romero compra la revista *Música Militar* a Gabaldá en torno a 1866⁹⁵ y le cambia el nombre por el de *Eco de Marte*⁹⁶, publicación que, además de tratar de buscar la rentabilidad comercial –con el ejército como principal fuente de ingresos–, mantiene la idea de proteger y difundir el repertorio coetáneo para banda. Los modelos de esta publicación son la *Lira Sacro-Hispana* (1853) de Hilarión Eslava y la *Biblioteca Musical Religiosa* (1855) de Antonio Mercé de Fondevilla. El *Eco de Marte* es una publicación integrada exclusivamente por obras de música para agrupaciones militares, careciendo de cualquier otra información adicional; recibe la denominación de revista porque adopta un sistema de suscripciones para su distribución y venta.

Todas las obras publicadas en *Eco de Marte* son propiedad del editor que, en el momento de su adquisición, cuenta con un fondo aproximado de trescientas obras que con el tiempo incrementará hasta llegar a contar con más de dos mil⁹⁷. El proyecto se había consolidado y sobrevivirá al pro-

⁹² José C. Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p. 172.

⁹³ José Gabaldá: *Minerva*, Marcha triunfal, Madrid, ed. J. Gabaldá, ca. 1866 (*Eco de Marte*, nº 260), y *La Princesa*, fagina con cornetín y cajas de guerra, Madrid, ed. J. Gabaldá, ca. 1866 (*Eco de Marte*, nº 260).

⁹⁴ *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 39, 28-IX-1856, p. 288.

⁹⁵ Según Palacio Bover, le vendió la revista y todas sus composiciones, “por una respetable suma de dinero”. *Dos músicos vinarocenses en el siglo XIX: José y Daniel Gabaldá Bel...*, p. 38.

⁹⁶ J. C. Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p. 176.

⁹⁷ Teniendo en cuenta la numeración de las obras en la revista *Eco de Marte* y *La música en el boletín de la propiedad intelectual 1847-1915* (Madrid, Biblioteca Nacional, 1997), sabemos que se constituyó un fondo importante que reúne a un buen nú-

pio Romero hasta 1914, aún después de ser comprada la revista por la Casa Dotesio. El fondo integra partituras de varios géneros, incluyendo la adaptación de las piezas, arias y momentos de zarzuelas u óperas de éxito. Además, estos materiales son pronto muy demandados también por las agrupaciones civiles, que empiezan a constituirse en los municipios españoles como réplica de las bandas militares, para amenizar las festividades locales al aire libre. Por este mismo hecho, las agrupaciones militares también contarán con repertorio para cualquier circunstancia que se produzca en la sociedad como entierros, bailes, zarzuelas, obras de concierto para instrumentos solistas con acompañamiento de banda, obras conjuntas para coro y otras agrupaciones, etc. La publicación llegó a todos los rincones de España e incluso del extranjero, especialmente a Portugal y Francia donde la Casa Romero, por ser concesionaria de ediciones e instrumentos, tenía convenios comerciales con otros establecimientos.

Además del apoyo que supone la consolidación de *Eco de Marte* para el ejército, Romero utiliza también la *Gaceta Musical de Madrid* para promocionar el asociacionismo en el ámbito militar. A través de ella, difunde todo tipo de noticias referidas al mundo musical y anuncios para promocionar y fomentar la contratación de profesionales de diversos ámbitos musicales. Esta iniciativa tiene su punto de partida en el Decreto expedido por el Ministerio de la Guerra acerca de la organización de las músicas militares, como resultado de las buenas gestiones y solicitud realizada por el músico mayor José Altamira⁹⁸. Posteriormente se genera una reivindicación publicada en la misma revista por Ramón Serra –músico mayor del Regimiento de Luchana⁹⁹–, donde se hace ver la necesidad de establecer un sistema centralizado de contratación musical para profesionales. Serra propuso una sociedad de carácter benéfico para el gremio de los músicos del ejército que gestionase las contrataciones necesarias para las músicas del ejército. A lo largo del siglo XIX serán varias las ocasiones en que se da publicidad de las injusticias, precariedades y reducciones de plantilla que sufren los efectivos militares. Romero respalda de forma enérgica la propuesta de Ramón Serra para llevar a cabo una asociación de auxilio a los músicos militares que caían en desgracia o promover una agencia de contratación de músicos a nivel nacional que publicitase las vacantes de las músicas militares existentes en todo el territorio español. Defiende la necesidad de mantener un ejército dotado y sin recortes, y anima a los profesores para que se unan en un cuerpo sólido, que pueda generar algún tipo de presión, en beneficio de sus derechos y de la solución de los problemas de las músicas militares¹⁰⁰.

mero de autores, entre los que se encuentran: Álvarez, José Aragón, Enrique Fdz. Arbós, Adami, L. Arditi, José M^a. Beltrán, Félix Bellido, Cosme José de Benito, F. Burgmüller, Julián Calvo, Juan Caneyro González, Pedro Caravantes, J. Casamitjana, Antonio de la Cruz, Federico Chueca, Fernando Díaz Giles, Gaspar Espinosa, Cayetano Fernández, Cesar Ferrocchi, Francisco Fuster Virto, José Gabaldá y Bel, Miguel Gistán, Eduardo López Juarranz, Raimundo Lladó, Constantino Maldonado, M. Mancebo, Higinio Marín López, J. Marín, L. Martín y Elexpufe, Leopoldo Martín, Pascual Martorell Miró, Giacomo Meyerbeer, Pablo de Miguel Perlado, Álvaro Milpéger, M. Monlleó, Carlos Pintado Argüelles, José Piqué, José M^a. Plotllao, R. Rodríguez, Ramón Roig, Luis Romo Dorudo, Fermín Ruiz Ecobes, Teodoro San José, Mariano San Miguel Urcelay, Teodoro Santafé, Francisco Sedó, F. Serra, Ildefonso Urizar, Joaquín Valverde, J. Zamorra, Ignacio Cascante y Cusi, y Carlos Lloréns.

⁹⁸ Antonio Romero: "Músicas Militares", *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 2, 11-II-1855, p. 12.

⁹⁹ *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 19, 11-V-1856, pp. 145-146.

¹⁰⁰ Antonio Romero: "Músicas Militares" (conclusión), *Gaceta Musical de Madrid*, Año II, nº 4, 27-I-1856, pp. 25-26.

Conclusiones

La suma del magisterio de Hilarión Eslava y la inquietud y capacidad de trabajo de Antonio Romero se encuentran en Sevilla para forjar unos lazos sólidos entre maestro y discípulo que les permitió confeccionar en el entorno intelectual a lo largo de sus vidas, las líneas filosóficas sobre las que fijar acciones y proyectos destinados a reivindicar la identidad cultural española y trabajar por recuperar la brillantez artístico musical que el país ostentó en el Siglo de Oro.

La constitución de asociaciones en el ámbito musical se convierte en una herramienta indispensable para reivindicar los diferentes ideales que permitirán la evolución del arte en todas sus facetas. Eslava y Romero se constituyen como tándem indisoluble en los equipos de dirección y gestión de algunas de las sociedades más importantes que se desarrollaron en la España de la segunda mitad del siglo XIX, con las que se luchó por conseguir, entre otros, los siguientes objetivos:

- Restablecimiento de las Capillas en las Catedrales.
- Respaldo a las músicas militares.
- Renovación de los métodos de enseñanza y fomento de instituciones y recursos para la formación musical.
- Protección de la ópera española desde el ámbito privado e institucional.
- Constitución de instituciones y establecimientos de ayuda para artistas desvalidos.
- Construcción de canales y herramientas para fomentar la cultura musical en todos los lugares del país.

La mayoría de estas propuestas serán asumidas por la Sección de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de su creación en 1873. Los doce académicos que la integran en su origen, entre los que se encuentran Eslava y Romero, pertenecen al reducido grupo de músicos involucrados en las iniciativas descritas en este trabajo, destinadas a hacer evolucionar la música y proteger a los artistas.

LAS GALERÍAS LÍRICO-DRAMÁTICAS (1879-1901): EL NEGOCIO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL ANTES DE LA SOCIEDAD DE AUTORES¹

IRENE GUADAMURO GARCÍA
Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

El reconocimiento de derechos a los autores a lo largo del siglo XIX daría lugar a la aparición de administradores profesionales que actuaban en nombre de los autores, las denominadas Galerías Lírico-Dramáticas. Mediante una red de representantes situados en diferentes localidades, recaudaban y repartían los derechos por las obras dramáticas y musicales representadas en teatros y salas, además de prestar otros servicios como la copia y suministro de partituras a cambio de comisiones. Con la finalidad de acabar con los contratos abusivos de las galerías y erradicarlas, los autores iniciarían un movimiento asociativo en pro de su autogestión que culminaría con la creación de la Sociedad de Autores Españoles (1899). El presente artículo plantea un análisis sobre el sistema de funcionamiento de las galerías finiseculares mediante la consulta de fuentes inéditas, con la finalidad conocer su funcionamiento, sus ingresos, así como los inconvenientes y perjuicios que este sistema presentaba para los autores.

PALABRAS CLAVE: derechos de autor, propiedad intelectual, teatro lírico, Galerías Lírico-Dramáticas, Florencio Fiscowich.

ABSTRACT

The recognition of copyright throughout the Nineteenth Century would lead to the emergence of professional administrators who worked as agents of the authors, the so-called Lyric-Dramatic Galleries. Through a network of delegates located in different locations, collected and distributed the rights for the dramatic and musical works performed in theatres and halls. They also supplied other services such as copying and providing sheet music in exchange for commissions. In order to end the abusive contracts of the Galleries and eradicate them, the authors would initiate an associative movement in favor of their self-management that would culminate with the creation of the Sociedad de Autores Españoles – Society of Spanish Authors (1899). The present paper proposes an analysis on the functioning system of the Galleries through the consultation of unpublished sources, in order to know their operations, income, as well as the disadvantages and damages that this system caused to the authors.

KEY WORDS: Intellectual Property, Copyright, lyric theatre, Lyric-Dramatic Galleries, Florencio Fiscowich.

¹ Esta publicación forma parte de la investigación llevada a cabo para la tesis doctoral *Los derechos de propiedad intelectual en España sobre música española y extranjera (1879-1932): y su incidencia en la gestión de la industria musical*, defendida en el Dpto. de Hª del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, en 2019, financiada gracias a la ayuda predoctoral del programa Severo Ochoa del Principado de Asturias del Plan 2013. Dicha investigación ha sido premiada a su vez por la Fundación SGAE con el premio a la Mejor Tesis Doctoral 2019.

1. Introducción

En España, el proceso de reconocimiento y protección de los derechos de propiedad intelectual sobre las obras musicales comienza en la primera mitad del siglo XIX y va evolucionando a lo largo de dicho siglo hasta culminar con la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 y el Reglamento para la ejecución de la misma aprobado el 3 de septiembre de 1880. Dichas normas garantizaban la propiedad de los autores sobre sus obras musicales, otorgándoles los derechos exclusivos de representación y ejecución pública de las mismas, así como de reproducción.

Una vez reconocida legalmente la propiedad sobre las obras musicales, era necesario desarrollar una infraestructura capaz de realizar eficazmente la recaudación, control y reparto de los derechos generados por las obras. En la práctica, para facilitar la organización y reparto de competencias, se realizaba la distinción entre Gran y Pequeño derecho, haciendo referencia el primero a los derechos de representación de obras dramáticas o lírico-dramáticas que se representen completas o por actos y el segundo, a los derechos por la ejecución de piezas musicales en conciertos, cafés y locales públicos en general donde pudiera tocarse cualquier tipo de música².

Ante el vacío existente en la administración de los derechos, las galerías asumirán ese papel y proporcionarán este servicio a los autores, a quienes resultaba indispensable contar con medios para suministrar sus obras y explotarlas económicamente en los teatros y locales de ocio. Las primeras galerías tenían su origen en la publicación y administración de obras puramente dramáticas. En un primer momento, fue el teatro romántico el que impulsó la aprobación de normas y la creación de un sistema de administración, con la promulgación de la Real Orden de 5 de mayo de 1837 sobre Propiedad Literaria y la Real Orden de 8 de abril de 1839 sobre Propiedad Literaria de las obras dramáticas³. Siguiendo los datos aportados por Cotarelo y Mori⁴, podemos señalar como antecedente a Manuel Pedro Delgado, cuando en 1848 se hace cargo del negocio editorial de obras teatrales de su padre, Manuel Delgado, pero dando un giro a su empresa, la cual se dedicó a partir de ese momento a administrar los derechos de los autores que eran clientes de la galería y a quienes editaba sus obras en colecciones. Otros antecedentes que pueden citarse son el Centro General de Administración, fundado en 1861 por Francisco Salas, que comenzó a administrar los derechos de las zarzuelas del compositor Joaquín Gaztambide y El Coliseo, fundado hacia 1862 por Juan Manuel Guerrero y que contaba con algunos representantes en provincias para el cobro de derechos.

El auge experimentado por el teatro lírico a lo largo de la segunda mitad del siglo, sería el que impulsaría definitivamente el sistema y establecería una industria creciente que llevaría a la crea-

² Se trata esta de una distinción no recogida en la legislación española, sino que es acuñada por las sociedades de gestión de derechos de autor. Su origen se encuentra en la *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*, fundada en París en 1850, y conocida popularmente como la Sociedad del *Petit Droit*. Este concepto se introduce en España con la creación de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música el 17 de julio de 1892, sociedad que es creada a modelo de la francesa y cuyo objetivo principal es la recaudación del Pequeño derecho. *Bases de la Sociedad Anónima por acciones titulada Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música*, Madrid, R. Velasco, 1893.

³ *Colección de órdenes generales y especiales relativas a los diferentes ramos de la Instrucción Pública secundaria y superior*, Madrid, Imprenta Nacional, tomo II, 1847.

⁴ Emilio Cotarelo y Mori: "Editores y galerías dramáticas en Madrid en el siglo XIX", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, número XVIII, 1928, pp. 121-139.

ción de las grandes Galerías Lírico-Dramáticas, cuya finalidad fundamental no era ya la publicación de obras en colección, sino la administración de derechos y el alquiler de partituras. Estas nuevas galerías vivirán su apogeo a partir de la aprobación de la Ley de Propiedad Intelectual en 1879 hasta el comienzo del nuevo siglo. Todas ellas serían definitivamente sustituidas por la Sociedad de Autores Españoles (SAE), entidad que, aunque fue creada en 1899, tardaría un par de años en comprar todas las galerías, por lo que puede decirse que prácticamente todas ellas desaparecieron definitivamente a partir del año 1901, momento en el que la SAE adquiere todas las obras y los derechos sobre las mismas⁵.

2. Concepto y funciones de las Galerías Lírico-Dramáticas

Actualmente, son pocas las referencias bibliográficas sobre las Galerías Lírico-Dramáticas y su funcionamiento. La bibliografía existente no nos aporta una definición ni una lista exhaustiva de sus funciones, debido a que los estudios realizados han focalizado exclusivamente la atención en la SAE y en su proceso de creación, dejando a un lado a estas entidades que la precedían⁶. La consulta de nuevas fuentes, tales como la búsqueda hemerográfica y la revisión de documentación en archivos, ha permitido obtener nuevos datos y ampliar la visión sobre el tema, de manera que pueda aportarse una definición general de las mismas, así como concretar cuáles eran las funciones que llevaban a cabo y su sistema de organización.

A partir de la investigación realizada, podemos afirmar que, con la denominación de Galerías Lírico-Dramáticas, se conocía en el fin de siglo a las casas administradoras de obras que tenían su sede central en Madrid y que actuaban a través de representantes situados en las principales localidades. Julio de las Cuevas García apunta, sin embargo, en su tratado⁷, que la administración central del repertorio de obras catalanas y valencianas no estaba situada en Madrid, sino en Barcelona.

Los dos pilares de la gestión de las galerías eran el alquiler de partituras y el cobro del Gran derecho. Respecto a la primera función, ofrecían un servicio de copistería de materiales de orquesta, suministro y alquiler de las partituras y libretos, necesarios para ensayar y poner en escena las obras. Según establecía la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, estaba prohibida la reproducción total o parcial de las partituras sin permiso del autor, quien ostentaba el derecho de reproducción exclusivo sobre su obra. En muchos casos, los autores vendían este derecho a las galerías, que pasaron a ser las propietarias del derecho de reproducción y, por lo tanto, las em-

⁵ Tras la compra de la SAE de todos los archivos y derechos sobre las obras, las galerías desaparecerán y dejarán de anunciarse a partir de 1902 como empresas en funcionamiento en la publicación *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*.

⁶ Como excepciones, únicamente podemos citar las siguientes publicaciones, en las que se aportan datos generales sobre las galerías y la administración de los derechos de autor antes de la SAE: Javier Suárez Pajares: «La 'defensa' de Florencio Gómez Parreño en el pleito Barbieri versus Martín. Un documento de mediados del siglo XIX sobre el debate acerca de la propiedad intelectual y su regulación jurídica», *Revista de Musicología*, vol. XVII, 1-2, 1994, pp. 355-401; M^a Luz González Peña, Javier Tussel: *La fuerza de la creación: cien años de la Sociedad General de Autores y Editores. Una historia del movimiento autoral*, Madrid, SGAE, 2000; Mariano Caballero Espericueta: "Editores, compositores y libretistas líricos en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid", *Historia Digital*, vol. XVIII, 31, 2018, pp. 85-115.

⁷ Julio de las Cuevas García: *Tratado de la Propiedad Intelectual en España*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de José Fomades, 1893.

presas teatrales que quisieran representar una obra debían de contratar este servicio con las galerías propietarias⁸. Algunos autores no llegaron a vender este derecho y en estos casos las galerías actuaban como intermediarios que copiaban y alquilaban las partituras en nombre del autor, a cambio de una comisión que descontaban del precio de alquiler.

Respecto a la recaudación del Gran derecho, las galerías se dedicaban a cobrar los derechos de representación en los diferentes teatros y salas de España y el extranjero. Posteriormente realizaban el reparto de las cantidades recaudadas a los autores, a quienes pagaban al trimestre, después de haber descontado un porcentaje en concepto de comisión por la administración. Las galerías disponían de un catálogo con las obras que tenían a disposición y las empresas debían ponerse en contacto con ellas para solicitar las obras que quisieran poner en escena y pagar los derechos por cada representación, además del alquiler. Para ello, los autores firmaban diferentes tipos de contratos para ceder los derechos sobre sus obras, que pasaban a formar parte de cada catálogo.

A continuación, se reproduce una tabla (véase Tabla 1) con los derechos de representación (Gran derecho), en pesetas y por cada función, que cobraban las cuatro principales galerías, tarifas que se unificaron y entraron en vigor a partir del 1 de septiembre de 1884. En dicha tabla, constan las clasificaciones dadas a los teatros según el orden o categoría, lo que hacía variar los precios aumentándolos o disminuyéndolos. Las tarifas podían ser alteradas cuando los autores o propietarios de las obras lo estimasen conveniente. La tabla no indica los criterios seguidos para establecer la clasificación por clases, pero deducimos que los teatros se clasificaban en función de su aforo y de la población en la que estaban situados para determinar su importancia⁹. Las poblaciones asimismo estaban clasificadas en categorías, aunque no se conserva la lista de las mismas.

Existían además otra serie de normas para el cobro de derechos como la prohibición de representar obras nuevas en los teatros de segundo orden, sociedades particulares y cafés-teatros, a no ser que se les concediese permiso expreso. Todos los teatros comprendidos en las clases primera a quinta, pagarían un aumento del 50% sobre los precios fijados para las tres primeras representaciones de zarzuelas nuevas o que por primera vez se pusiesen en escena en la población.

⁸ La cuestión de que las partituras necesitaran ser alquiladas para las funciones fue muy discutida por los empresarios teatrales. Finalmente, se determinó la legalidad del alquiler en una sentencia dictada respecto a la zarzuela *El tambor de Granaderos*, con música de Ruperto Chapí y libreto de Emilio Sánchez Pastor. El editor Pablo Martín decidió llevar ante los tribunales al empresario sevillano Manuel Barrilaro por ponerla dos veces en escena sin contratar el alquiler de materiales. La sección 2ª de la Audiencia Provincial de Sevilla dictó sentencia condenatoria contra Barrilaro el 7 de diciembre de 1898 con la pena de dos meses y un día de arresto mayor y 500 pesetas de multa, más el pago de las costas por un delito de defraudación de la propiedad intelectual. El tribunal consideró que quedaba suficientemente probado que Chapí había cedido en exclusiva a Pablo Martín el 10 de noviembre de 1892 la propiedad absoluta y exclusiva de las partituras manuscritas de las obras de las que era autor, para que hiciera de ellas cuantas reproducciones y arreglos necesitara con la única finalidad de alquilarlas a empresas teatrales, conciertos, liceos, etc. que estuviesen interesadas en ponerlas en escena o en ejecutar fragmentos de ella, a cambio de un precio y condiciones que ambos estipularon de común acuerdo en el contrato. La sentencia dejaba claro que la conducta de Barrilaro era ilegal y que los contratos de esta clase firmados por los autores debían respetarse. Juan Pérez Gironés: "Propiedad intelectual. Derecho de reproducción. Proceso Barrilaro", *El Baluarte*, 5 de diciembre de 1898, y "Crónica de tribunales", *Revista de los Tribunales*, tomo XXXIII, 1899, pp. 138-139.

⁹ La utilización del aforo para clasificar los teatros se confirmaría en las palabras de Carlos de Arroyo y Herrera en su *Enciclopedia teatral*, Madrid, Velasco, 1902, p. 132, al explicar que la SAE había actualizado las antiguas tarifas de las galerías establecidas en función de los aforos de los teatros de Madrid y provincias.

Teatros	COMEDIAS Y DRAMAS			ZARZUELAS		
	Un acto	Dos actos	Tres actos	Un acto	Dos actos	Tres actos
Primera clase	30	60	90	40	80	120
Segunda clase	22,50	45	62,50	30	60	90
Tercera clase	15	30	45	20	40	60
Cuarta clase	10	20	30	15	30	15
Quinta clase	7,50	15	22,50	10	20	30
Sexta clase	5	10	15	7,50	15	22,50
Séptima clase	4	8	12	6	12	18
Octava clase	2,50	5	7,50	4	8	12

TABLA 1. Tarifas y clasificación general de los teatros para el cobro de derechos de representación de las obras de las galerías de Arregui y Aruej, Hidalgo, Fiscowich y Delgado que comienza a regir desde el 1 de septiembre de 1884. (Julio de las Cuevas García: *Tratado de la Propiedad Intelectual en España*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de José Fomades, 1893, p. 228).

Junto con estas funciones, las galerías podían llevar a cabo otras como la compraventa de obras, pasando entonces a ser propietarias de las mismas y no meros administradores¹⁰, o la gestión con casas editoriales de la impresión y venta de ejemplares al público de las obras que tenían en su repertorio. Además de las tareas señaladas, se han localizado informaciones que indican que la concesión de préstamos era una fórmula usual para las galerías y una costumbre arraigada desde su creación. Los préstamos se concedían con cargo a las liquidaciones por derechos que producían las obras, a las que se añadía el pago de un interés entre el 9% y el 12% según los casos¹¹. Puesto que las obras se entregaban en garantía, si los autores no podían pagar la deuda, la obra se embargaba y pasaba a ser propiedad del acreedor.

3. Principales galerías madrileñas finiseculares

A partir de finales de la década de 1870 se establecieron en Madrid una serie de galerías, las cuales se repartían las diferentes obras de teatro y teatro lírico del repertorio español y extranjero. Algunas de las nuevas galerías absorbieron a las anteriores y las obras pasaron a ser de su propiedad. Las principales que coexistían con la de Delgado, anteriormente citada, y que pervivieron hasta la creación de la SAE, fueron las siguientes¹²:

¹⁰ Esto era posible ya que la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 permitía la venta y desvinculación total del autor respecto a su obra. Un ejemplo de galería dedicada a este tipo de negocios lo encontramos en la escritura de constitución de la Sociedad Vidal Llimona y Boceta, entre cuyos objetivos sociales se encontraba "comerciar con todo lo que se refiera a propiedad intelectual. Podrá en consecuencia adquirir y enajenar obras, administrarlas y editarlas, vender comprar y alquilar materiales de orquesta y en general ejecutar los demás actos relacionados con su objeto social", Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 5 de julio de 1894, protocolo nº353, folio 1.509.

¹¹ Como se verá más adelante, el editor Florencio Fiscowich concedía préstamos a un interés del 12%, pero otras galerías utilizaban intereses algo más bajos. Es el caso de Enrique Arregui Larumbe y Luis Aruej y Navarro, que concedieron al dramaturgo José Jackson Verán un préstamo de 40.000 pesetas a un interés del 9% anual. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, tomo 39.606, folio 6.536.

¹² E. Cotarelo y Mori, "Editores y galerías dramáticas en Madrid...", pp. 122 y ss.

1. “Administración Lírico-Dramática”, creada por Eduardo Hidalgo en 1868, sucediéndole sus hijos tras su muerte a partir del año 1896. Situada en la calle Cedaceros nº4 de Madrid.

2. “Biblioteca Lírico-Dramática” y “El Teatro Cómico”, la primera regentada por Enrique Arregui a raíz de la muerte de Vicente Lalama en 1882 y la segunda por Luis Aruej en 1884. Ambos se asociaron en 1890 y fusionaron sus negocios creando la nueva “Galería Lírico-dramática y Teatro Cómico” situada en la calle Greda nº15 de Madrid especializada en la explotación de zarzuelas en un acto.

3. “El Teatro”, la principal administradora de derechos sobre la mayor parte de las obras de los compositores españoles. Puede adelantarse que fue fundada por Alonso Gullón en 1849, siendo dirigida por Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana a partir de 1878. Se encontraba situada en la calle Pozas nº 2 de Madrid y ejercía como representante en España de la *Società Italiana degli Autori* y la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*, por lo que se encargaba a su vez de cobrar el Gran Derecho de los compositores y autores dramáticos italianos y franceses.

4. Agencia Internacional “La Propiedad Intelectual”, de Andrés Vidal y Llimona, quien hereda la editorial de su padre que comienza a dirigir a partir del año 1875. Crea la Agencia Internacional a raíz de su participación en la redacción de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 y administra las obras de importantes editores extranjeros y sociedades de autor, por lo que la mayor parte de su labor se centra en el alquiler de obras de repertorio extranjero¹³. Compaginará esta labor con la dirección de las publicaciones periódicas *La España Musical* y *Crónica de la Música*. A partir de 1894 se asocia con Antonio Boceta y crean la Sociedad Vidal Llimona y Boceta. Es destacable el hecho de que fuese el único propietario de todas las galerías citadas que se encargaba de cobrar Pequeño derecho, aunque en su caso únicamente para los músicos extranjeros socios de la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* de París. Las liquidaciones de los autores españoles generadas por Pequeño derecho serían competencia de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música (SACEM) española.

Para hacerse una idea de la cantidad de obras que administraban las galerías, según los datos aportados por el periodista y empresario sevillano Juan Pérez Gironés, Fiscowich cobraba derechos por 4.903 obras, según su catálogo de 1 de noviembre de 1892; Hidalgo, de 3.613 obras, según catálogo de 1 de noviembre de 1893; Arregui, según catálogo de 1 de enero de 1892, cobraba derechos por 3.392 obras; y Delgado según catálogo de 1885, por 657 obras. En total 12.566 obras¹⁴.

Los siguientes epígrafes del presente artículo se centrarán en la galería de Florencio Fiscowich como ejemplo ilustrativo del funcionamiento y organización de estas entidades. Supone un caso

¹³ En la escritura de constitución de la Sociedad Vidal y Llimona y Boceta se detallan las entidades extranjeras que representa: “1º Agente general de la *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* de Paris, para España, Portugal y Colonias para la percepción *des petits droits*; 2º Representación del *Bureau des Editeurs* en cuya representación está incluida la de la casa G. Ricordi y Cª de Milán; 3º Representación de la casa Choudens et Cª de Paris, por contrato de 13 de junio de 1894; 4ª Representación de la casa Ph. Maquet et Cª de Paris, por contrato de 13 de junio de 1894; 5º Representación de Credit Théâtral, según contrato de fecha 12 de junio de 1894 y 6º Representación de varias obras recobradas de los maestros Verdi, Gounot, Meyerbeer, Offenbach, Wagner, E. Reyer, Bizet, Millöcker, Ambrosio Thomas, Suppé, Strauss, poderdantes de Monsieur Victor Souchon que ha sustituido en dichos poderes a Don Andrés Vidal y Llimona”. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 5 de julio de 1894, protocolo nº353, folio 1.509.

¹⁴ Juan Pérez Gironés: “Liga contra el Panamá literario”, *El Baluarte*, 12-VI-1895.

de especial interés puesto que se convirtió en el principal poseedor de los derechos de la mayoría de los autores de teatro lírico español de éxito de la época. Además, la presencia de Fiscowich es una constante en las diferentes sociedades para la defensa de los autores que van surgiendo en las últimas décadas del siglo, como la Sociedad de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos (1880) o la SACEM (1892). La SAE finalmente surgirá como una alternativa a su sistema de negocio y una vía de escape para los autores que buscaban la autogestión de sus obras.

4. Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana (1851-1915)

4.1. Breve reseña biográfica

Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana (1851-1915)¹⁵ nacido en Almería, se trasladó siendo todavía un niño a Madrid donde años más tarde cursó la carrera de Derecho en la Universidad Central¹⁶. Llegó a ejercer como abogado, pero pronto se casó con María Loreto Gullón, una de las hijas del editor Alonso Gullón, propietario y fundador de la Galería Lírico-Dramática llamada "El Teatro"¹⁷. Tras la muerte de Gullón el 16 de julio de 1878, Fiscowich se hizo cargo del negocio y pronto logró entenderse con autores, empresarios y corresponsales hasta el punto de que no solo consiguió sacar adelante la galería, sino que bajo su dirección llegó a ser la más importante de Madrid.

La vinculación de Fiscowich con el mundo teatral va más allá de su labor como administrador, ya que ejerció como empresario teatral en diferentes momentos de su vida. Arrendatario del Teatro de la Zarzuela de Madrid durante varios años¹⁸, incluso llegó a adquirir como propietario el teatro madrileño El Dorado entre 1897 y 1898 por un precio de 20.000 pesetas¹⁹.

Era una figura de relevancia pública que ostentó diferentes cargos, entre otros, miembro de la Unión Iberoamericana y vocal de su Junta Directiva²⁰ y vicecónsul en Madrid por el Gobierno de Venezuela²¹. Era además propietario y fundador de la revista titulada *La España Artística*, publica-

¹⁵ Pese a que tradicionalmente se ha indicado 1855 como su fecha de nacimiento, y así consta en algunas publicaciones, en la ficha de diputado de Fiscowich conservada en el Archivo del Congreso de los Diputados en Madrid figura como fecha de nacimiento el año 1851.

¹⁶ Los expedientes de Fiscowich como estudiante de Derecho en la Universidad Central se conservan en el Archivo Histórico Nacional, donde consta que estudió Derecho desde el año 1868 a 1872. En la documentación, también consta que Fiscowich se había matriculado durante los cursos de 1865 a 1867 de varias asignaturas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Madrid, Archivo Histórico Nacional, *Universidades*, 6517, exp. 15, y 4018, exp. 4.

¹⁷ La galería había sido fundada originariamente en 1849 por Alonso Gullón, Esteban Luján y Ángel Franco con el título de "Agencia general hispanocubana. El Teatro. Colección de obras dramáticas, escogidas por los mejores autores". La sociedad se disolvió y en 1855 Gullón se asoció con su cuñado, Prudencio Regoyos, pero solo durarían dos años trabajando conjuntamente y a partir de 1857 continuaría Gullón en solitario con sus oficinas en la calle del Pez número 40 de Madrid. E. Cotarelo y Mori, "Editores y galerías dramáticas en Madrid...", p.128.

¹⁸ La prensa publicaba ya en 1886 las intenciones de Fiscowich de hacerse cargo de la empresa del Teatro de la Zarzuela junto con el maestro Cereceda, "La próxima campaña teatral", *La Época*, 2-VIII-1886, p. 3. Existe constancia de que, en los últimos años del cambio de siglo, seguía siendo el arrendatario del teatro a raíz de un pleito entre el editor y Epifanio González por la utilización del telón de anuncios de la Zarzuela. Licenciado vidriera: "Revista de Tribunales", *El Heraldo de Madrid*, 2-XII-1898, p. 2. En esta última etapa como empresario de la Zarzuela se le unirá el compositor Manuel Fernández Caballero y juntos regentarán el citado coliseo. Vid. Nuria Blanco Álvarez: "El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)", Dpto. de Hª del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, Tomo I, 2015, p. 70.

¹⁹ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 31-XII-1897, protocolo 1.058, folio 8.415.

²⁰ *La Correspondencia de España*, 16-I-1888, p. 3.

²¹ "Noticias", *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1891, p. 3.

da dos veces por semana en Madrid entre 1888 y 1893, y que contaba con una agencia teatral internacional de contratación de artistas. La publicación tenía una sección fija sobre legislación y jurisprudencia en materia de derechos de autor.

Es una vez que la SAE se instaura y su negocio comienza a hundirse, cuando decide presentarse como elector y es elegido diputado por el partido Liberal, primero por Madrid en 1905 y hasta 1907²², y posteriormente en 1910 y hasta 1914 por el distrito de Valverde del Camino en Huelva²³.

4.2. El funcionamiento de la galería

Por desgracia, no se conserva el archivo personal de Fiscowich, por lo que ha sido necesario reconstruir su modo de trabajo a través de la documentación dispersa que se conserva en diferentes archivos, la información publicada en prensa y los testimonios bibliográficos.

El traspaso de derechos por parte de un autor hacia Fiscowich sobre sus obras revestía dos modalidades: o bien se cedía la propiedad plena sobre las obras musicales o dramáticas, pasando Fiscowich a ostentar todos y cada uno de los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concedía a los autores²⁴; o bien se traspasaban solo algunos derechos convirtiéndose entonces Fiscowich en administrador y no propietario de las mismas, teniendo únicamente capacidad para cobrar las representaciones y reproducir y alquilar las partituras necesarias para las funciones²⁵. En este último caso, Fiscowich adquiriría, a cambio del pago de un precio, el derecho exclusivo de servir los materiales de orquesta a los teatros y rendía cuentas trimestrales a los autores de lo recaudado por sus representaciones descontando, en concepto de administración, un 25% por la recaudación en el extranjero, 15% en provincias y entre el 2 y 5% en la capital²⁶. La elección de la firma de uno u otro contrato probablemente dependería de la cantidad de dinero que necesitase el autor y de sus apuros económicos ya que, si necesitaba dinero rápido e inmediato y debía desprenderse de alguna de sus creaciones, procedía a la venta de las obras en las que se pagaba al contado una única cantidad.

Según ha podido constatarse en la investigación, el principal ingreso de la galería residía en el alquiler de las partituras, servicio que era fundamental para la marcha del negocio teatral y que los autores no podían realizar por sí mismos. Este servicio garantizaba ingresos estables y regulares, por lo que Fiscowich convenció a numerosos autores de que le vendieran sus derechos de reproducción a cambio de una única cantidad, con lo cual no tendría que repartir con ellos lo que co-

²² Madrid, Archivo del Congreso de los Diputados, Serie documentación electoral 119, nº 29.

²³ *Ibid.*, Serie documentación electoral 123, nº 22.

²⁴ Como ejemplo, encontramos el contrato por el cual el compositor Vicente Lleó vendió a Fiscowich por 500 pesetas la totalidad de la zarzuela *El dúo con la sultana*, la mitad de la zarzuela *Las niñas toreras* y la tercera parte de *Los adelantados del siglo*. Según contrato, es el compositor Vicente Lleó quien deberá correr con los gastos derivados de notaría e impuestos de transmisión, lo que supone que de las 500 pesetas del precio de venta, en realidad, el autor percibiría mucho menos. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 6-III-1897, protocolo nº162, folio 1.154.

²⁵ Un ejemplo de este otro tipo de contratos es el firmado entre Fiscowich y el compositor Jerónimo Giménez Bellido. En dicho contrato Giménez declara ser propietario de la propiedad musical de una lista de obras de teatro lírico en uno y dos actos sobre las cuales quiere convenir que temporalmente Fiscowich tenga la exclusiva de reproducir los materiales de orquesta, con la finalidad de que el editor las sirva para representaciones teatrales. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 11 de mayo de 1900, protocolo nº446, folio 3.982.

²⁶ Sinesio Delgado: "Chapí y la Sociedad de Autores", *ABC*, 10-IV-1909, p. 4; y Joaquín y Serafín Serafín Álvarez Quintero, *Obras dramáticas, Las mil maravillas*, Madrid, R. Velasco, vol.2, 1912, p. 90.

brase en adelante por los alquileres. Los autores, que desconocían el potencial económico de este derecho, lo vendieron para todas sus obras presentes y futuras, por un precio ínfimo en comparación lo que podría producirles durante años²⁷. En total, era poseedor de los derechos de reproducción de 79 autores entre los que se encontraban compositores españoles de teatro lírico de gran éxito, como Manuel Fernández Caballero, Tomás Bretón, Amadeo Vives, Gerónimo Giménez o Vicente Lleó²⁸.

Según el testimonio de Sinesio Delgado, Fiscowich cobraba como mínimo 15 pesetas diarias a las compañías teatrales, más 500 pesetas de fianza solo por el alquiler de las partituras²⁹. Pone como ejemplo el de una compañía que actúa de gira por los pueblos y, conforme a la tabla de tarifas mostrada inicialmente (véase Tabla 1), si pusieran en escena una zarzuela en un acto, pagarían 4 pesetas por la obra por cada representación, que irían a parar al compositor y libretista a partes iguales una vez descontada la comisión de Fiscowich; y 15 pesetas diarias de alquiler, que percibiría íntegramente Fiscowich.

4.3. *Préstamos sobre las obras*

Uno de los puntos claves de la actividad de Fiscowich era la concesión de préstamos. Fiscowich tuvo suficiente visión empresarial como para vislumbrar que los préstamos eran un mecanismo seguro para mantener “enganchados” a los autores, ya que muchos de ellos necesitaban recurrir al préstamo para salir de apuros económicos y así conseguir dinero rápido cuando no les alcanzaba para sobrevivir con lo que conseguían al trimestre. Esta puede ser una de las cuestiones que expliquen el éxito de Fiscowich a la hora de hacerse con los derechos sobre una gran parte del repertorio musical y teatral, puesto que su sistema de préstamos permitía a los autores tener liquidez para afrontar sus gastos económicos mientras seguían produciendo obras con las que pagarlos. Si una obra no tenía el éxito esperado, siempre podían seguir creando nuevas producciones con las que saldar la deuda. Esto les impulsaría sin duda a seguir y seguir produciendo para mantenerse económicamente, ya que para muchos autores la cantidad recibida al trimestre no era suficiente para salir adelante.

Concedía los préstamos a un interés del 12%, un porcentaje bastante elevado que posteriormente fue calificado como abusivo por el Tribunal Supremo³⁰, que en aquella época establecía el interés normal en un 8%. Pese a esto, para los autores era más fácil recurrir a Fiscowich que a otra clase de prestamista, puesto que él sí podía sacar provecho económico de las obras teatrales al contar con una galería teatral, cosa que no sería tan sencilla para un banco o un prestamista privado.

Algunos ejemplos de contratos localizados nos dan una idea de las altas cifras que se prestaban y a las que tenían que hacer frente los autores con sus liquidaciones. Uno de estos contratos

²⁷ Como ejemplo, puede citarse el del compositor Teodoro San José, que realizó la venta del derecho de reproducción de sus obras presentes y futuras a cambio del precio total de 1.000 pesetas. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 30-XI-1892, protocolo nº162, folio 7.769.

²⁸ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 29-VII-1901, protocolo nº745, folio 5.764.

²⁹ Sinesio Delgado: *España al terminar el siglo XIX. Apuntes de viaje*, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, 1897, p. 62.

³⁰ *Colección legislativa. Jurisprudencia Civil*, Madrid, Imp. de la *Revista General de Legislación*, 1920. La sentencia fue dictada con motivo de un préstamo solicitado por el dramaturgo Miguel Ramos Carrión, presidente de la SAE durante los años 1912 y 1913.

es el otorgado a favor del libretista Antonio Paso y Cano por la cantidad de 12.956,16 pesetas con fecha de 18 de mayo de 1900, en el que garantiza la deuda con varias de sus zarzuelas³¹. Se incluye además una cláusula por la que el autor debía indemnizar a Fiscowich con 2.000 pesetas si retiraba las obras de su administración, aunque ya hubiese saldado la deuda. Otro ejemplo es el contrato del dramaturgo Pérez Escrich que solicitó 15.000 pesetas en 1881³². No pudo hacer frente a su deuda y varias de sus obras y bienes muebles fueron embargados.

Fiscowich ejercería con tal regularidad el oficio de prestamista que por Orden de 17 de febrero de 1900 la Dirección General de Contribuciones le obligó a pagar los correspondientes impuestos por tal actividad. Hasta la fecha, Fiscowich solo pagaba el impuesto de contribución industrial por su labor de administrador, pero a raíz de una de investigación se demostró que, además de editar obras y administrar derechos de autores, también les prestaba dinero a cambio de un interés. A pesar de que Fiscowich recurrió la resolución ante los tribunales, se le condenó finalmente a pagar una multa de 11.630,88 pesetas³³.

4.4. La red de representantes en España y el extranjero

Para poder administrar las obras de los autores y recaudar en los teatros, Fiscowich contaba con una amplia red de representantes distribuidos en Madrid, provincias³⁴ y en el extranjero, personas que, a cambio de un porcentaje sobre lo percibido, actuaban en nombre del editor recaudando el dinero y remitiéndoselo. No se conoce con exactitud el número de representantes, pero Fiscowich afirmaba en el anuncio de su galería que excedían de 1.200.

En los años en los que funcionaba la galería de Fiscowich todavía existían numerosos países que no contaban con un tratado con España en materia de derechos de autor, por lo que campo de actuación de Fiscowich en el extranjero era limitado. Además de esto, hay que tener en cuenta la dificultad de las comunicaciones y el hecho de que el cobro por la representación de obras fuese todavía algo relativamente reciente, por lo que existían muchos empresarios que se resistían a pagar.

Se ha podido averiguar que Fiscowich otorgó tres poderes diferentes el 18 de mayo de 1900 para nombrar representantes en Argentina, Filipinas e Italia. El primero de ellos fue otorgado a los Sres. Berard y Compañía con sucursal establecida en Buenos Aires³⁵; el segundo a los señores Mas-saguer y Echegoyen, "Almacén de música y de pianos", con domicilio en Manila³⁶; y el tercero a la *Società Italiana degli Autori*, con domicilio en Milán³⁷. Los representantes contaban con facultades

³¹ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 10-VII-1899, protocolo nº475, folio 6.258.

³² "Juzgados", *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 29-IX-1885, p. 2.

³³ *Colección Legislativa de España. Jurisprudencia administrativa*, Madrid, Imp. de la *Revista de la Legislación*, tomo 61, 1901, pp. 263-267.

³⁴ Era obligatorio que se publicasen los nombres de los representantes designados en cada provincia, pero solo se ha localizado la noticia del nombramiento de representantes en Tarragona. Fiscowich designó a las siguientes personas en los distintos municipios: Canonja, Antonio Bargalló; Cambrils, Juan Ferré; Falset, Francisco Piñol Solana; Gandesa, Pedro Juan Goiden; Montblanch, José Montmany e hijo; Mora la Nueva, Ramón Lorán; Pobla de Mortonés, Jesús Aliés; Reus, José Segimón y Prius; Tortosa, Ramón Marqués y Durán; Tarragona, Juan Fortuny Burgueras; Torredembarra, José Garreta; Valls, José Cyalá. *Boletín Oficial de la Provincia de Tarragona*, 1-1-1898.

³⁵ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº 472, folio 4.324.

³⁶ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº473, folio 4328.

³⁷ Madrid, Archivo Histórico de Protocolos Notariales, 18-V-1900, protocolo nº 474, folio 4.332.

para cobrar por todas las obras del catálogo de Fiscowich, autorizar o negar representaciones y ejercitar ante los poderes públicos las acciones necesarias para defender los derechos del editor.

Algunos de estos representantes no ejercían como tales solo para Fiscowich, sino que también eran mandatarios de otros editores extranjeros y españoles, con quienes colaboraban velando por sus intereses en el territorio que tenían bajo su competencia. Tal es el caso de Massaguer y Eche-goyen, que también figuraban como representantes del editor Luis Aruej³⁸, y de Juan Manuel Valle, quien además de ser representante de Fiscowich en Lisboa lo era también del resto de «Galerías Lírico-Dramáticas españolas y de la *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* de París»³⁹, tal y como consta en el membrete que incluía en sus cartas. Fiscowich y Aruej incluso habían llegado a otorgar anteriormente un poder conjunto en 1896 para compartir corresponsal en México nombrando como tal a Don José de la Macorra⁴⁰.

Pese a contar con sus representantes, tanto para Fiscowich como para el resto de administradores era complicado en muchos casos controlar la totalidad de las representaciones y conseguir el dinero adeudado, ya que la picaresca de las empresas y los fraudes eran habituales y las autoridades parecían no tomarse la propiedad intelectual muy en serio. Los administradores de los autores podían llevar un control más o menos exhaustivo de las obras representadas en cada población, debido a que los gobernadores civiles y alcaldes tenían la obligación de remitir trimestralmente al Ministerio de Fomento las obras representadas en cada localidad y el número de representaciones de cada una⁴¹. Sin embargo, no se trataba de un medio muy fiable puesto que un gran número de localidades evadían esta obligación⁴², otras se demoraban en el envío y las listas acababan publicándose con meses de retraso y de manera incompleta en los diferentes números del *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*.

5. Conclusiones

De los datos expuestos podemos concluir que, pese al reconocimiento legal de la propiedad intelectual, en la práctica, los autores carecían de medios para recibir una retribución justa por sus creaciones. Surge entonces el abusivo sistema de Galerías lírico-dramáticas, administradores pro-

³⁸ Así consta en la contraportada de la edición impresa del libreto de *Carmela*, parodia lírica de la ópera *Carmen* en un acto y tres cuadros con música de Tomás Reig y letra de Salvador M^a Granés, Madrid, Luis Aruej, 1901. En dicha contraportada se enumeran los representantes de la galería de Aruej en el extranjero: en Lisboa, Juan M. Valle; en La Habana, los Sres. L. Manene y cia.; en Puerto Rico, los Sres. Sobrinos de Izquierdo y cia.; en Manila, los Sres. Massager y Eche-goyen; en México, José de la Macorra y en América del Sur, los Sres. Lazárraga y cia.

³⁹ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fons Àngel Guimerà, caixa 36/2, Carta de Juan Manuel Valle a Florencio Fiscowich, 31 de mayo de 1898. En dicha carta, Fiscowich y su representante comentan la cesión de derechos para la traducción y representación en Portugal de *El padre Juanico*, drama en tres actos de Àngel Guimerà.

⁴⁰ M. Caballero Espericueta, "Editores, compositores y libretistas líricos en...", p. 13.

⁴¹ Real Decreto publicado por el Ministerio de Fomento de 11-VI-1886, ordenando a los gobernadores civiles y a los alcaldes, en donde no residan aquellos, remitan a dicho Ministerio estados trimestrales de las obras dramáticas representadas en sus respectivas localidades, para que los autores puedan comprobar el número de representaciones de sus obras. *Gaceta de Madrid*, 12-VI-1886, p. 725.

⁴² Un año más tarde se volvía a insistir en el cumplimiento de este deber con la aprobación de la Circular de 10 de abril de 1887 de la Dirección General de Instrucción Pública dirigida a los Gobernadores civiles, estableciendo reglas para el cumplimiento del Real Decreto de 11 de junio de 1886, publicado en la *Gaceta de Madrid*, 11-V-1886, p. 2. Aun así, se seguiría incumpliendo esta obligación. El *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial* publicaba una lista con las localidades en las que los gobernadores dejaron de enviar datos: Almería, Baleares, Barcelona, Cáceres, Canarias, Ciudad Real, Córdoba, Gerona, Granada, Guadalajara, Lérida y Murcia. *La España Artística*, año V, n^o 176, 24-I-1892, p. 2.

fesionales que actuaban en nombre de aquellos para cobrar sus derechos. Mediante una red de representantes situados en diferentes localidades, recaudaban y repartían los derechos por las obras dramáticas y musicales representadas, además de prestar otros servicios como la copia y alquiler de partituras a cambio de comisiones. Las galerías disponían de un catálogo con las obras que tenían a disposición y las empresas debían ponerse en contacto con ellas para solicitar las obras que quisieran poner en escena y pagar una tarifa por cada representación, además del alquiler. Para ello, los autores firmaban diferentes tipos de contratos con el fin de ceder los derechos sobre sus obras, que pasaban a formar parte de cada catálogo, puesto que, o bien malvendían derechos sobre la obra a precios muy reducidos, o bien contrataban a las galerías como administradores a cambio de pagarles un porcentaje sobre lo recaudado.

Este oneroso sistema creado por las galerías, especialmente la de Fiscowich, contribuía a la explotación y no a la mejora de las condiciones económicas de los autores. La liquidación trimestral de los derechos propiciaba que los creadores pidiesen préstamos a modo de adelantos, lo que les conducía a endeudarse más y más para afrontar gastos mientras que debían seguir creando obras con las que pagar la deuda. Las galerías actuaban como prestamistas y descontaban a los autores de sus ingresos la amortización de la deuda más los intereses, completamente desmedidos, por lo que surge un negocio en torno a la concesión de préstamos con el que explotar aún más a los creadores, quienes necesitaban endeudarse para poder continuar subsistiendo.

Se ha evidenciado además cómo las Galerías se enriquecían a costa del alquiler de las partituras que percibían íntegramente al haber adquirido los derechos de reproducción de las obras, dentro de un sistema manejado únicamente por ellas que decidían que obras suministrar y a que precio y en el que los creadores resultaban la parte menos importante de la industria.

La prensa criticó con frecuencia el abuso de las galerías. No solo por el hecho de haberse aprovechado del desconocimiento de los autores, sino también por la arbitrariedad de los precios del alquiler y sus efectos en el panorama teatral. Algunas compañías decidían representar obras prescindiendo de la orquesta para ahorrar costes y la falta de imparcialidad a la hora de servir los materiales, provocaba que los archiveros procuraran dar a las compañías las obras que más favorecieran a sus intereses en detrimento de otras⁴³.

La unión colectiva de los autores para eliminar los intermediarios y recuperar el control sobre el derecho de reproducción será uno de los objetivos prioritarios de la SAE. Las otras sociedades creadas por los autores durante este período, como la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, recibirán feroces críticas por su nefasta gestión y la ausencia de soluciones al problema económico de los autores. La SAE, sin embargo, tomará medidas y pasará a hacerse cargo de la copia y alquiler de los materiales y por lo tanto a percibir estos ingresos sacando a Fiscowich del negocio y repartiendo los ingresos con los autores socios. La SAE creará así un archivo unificado de partituras con alquileres más económicos. Para intentar reducir el endeudamiento de los autores, repartirá además las liquidaciones mensualmente y reducirá los porcentajes por administración.

⁴³ "El teatro por dentro. El escándalo de los archivos", *Juan Rana*, año I, nº 21, 6-VIII-1897, p. 2 y "El teatro por dentro. El escándalo de los archivos (II)", año I, nº 23, 20-VIII-1897, p. 2.

SOCIEDADES MUSICALES EN UNA CIUDAD ANDALUZA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX: LA ACTIVIDAD CULTURAL DE ANDÚJAR A TRAVÉS DEL SEMANARIO EL GUADALQUIVIR (1907-1917)

CONSUELO PÉREZ-COLODRERO

Dpto. Historia y Ciencias de la Música
Universidad de Granada

RESUMEN

El papel de las sociedades musicales como dinamizadoras de la vida cultural de cualquier ciudad ha sido oportunamente destacado por diversos especialistas, tanto a nivel nacional como internacional. Este trabajo estudia las que existieron en una localidad giennense, Andújar, a principios del siglo XX (1907-1917), a través del que debe considerarse su periódico más importante, el semanario *El Guadalquivir*. A este efecto, se ha procedido al vaciado y análisis de las noticias musicales que dicha publicación ofrece, contrastando y ampliando el sentido de las informaciones obtenidas a través de la literatura científica más pertinente en torno al particular. Los resultados sugieren que las sociedades musicales del municipio fueron clave para que la ciudadanía en general y las clases populares en particular tuvieran acceso a la música, que generalmente se ofreció bajo el formato de conciertos, bailes y proyecciones cinematográficas.

PALABRAS CLAVE: Música, sociedades, historia local, prensa periódica, Andújar, siglo XX.

ABSTRACT

Several scholars have underlined the fundamental role that music associations accomplish in cultural promotion. This paper studies musical societies in Andújar, a city in Jaén (Andalucía, Spain), at the beginning of the 20th century (1907-1917) through its most important newspaper, *El Guadalquivir*. To achieve this goal, musical news in the journal have been identified, analysed and then compared to scientific literature data. The results obtained suggest that musical entities in existence were key to citizens, particularly popular classes, accessing music, which was generally offered as concerts, balls and cinematographic projections.

KEY WORDS: Music, societies, local history, periodic press, Andújar, 20th century.

Introducción

En este trabajo me acerco a la actividad musical desplegada por las principales sociedades musicales de Andújar entre los años 1907 y 1917 a través de uno de sus periódicos más importantes, *El Guadalquivir* (en adelante, *EG*). Esta indagación entronca, de un lado, con la atención constante que la musicología española ha prestado a las sociedades musicales, entendidas como vehículos fundamentales a la hora de pensar la creación, difusión y recepción musical en nuestro país¹; de

¹ Entre las aportaciones desde esta perspectiva, pueden destacarse las siguientes (se cita por riguroso orden alfabético de apellidos): (1) Beatriz Alonso Pérez-Ávila: "El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con

otro lado, con los estudios sobre historia musical local y de provincias, que, en cambio, apenas si han recibido consideración por parte de la investigación musicológica de nuestro país pese a que “en ‘provincias’ vivía la mayoría de la población española” y a que “también en los ámbitos periféricos se desarrolló una intensa y variada actividad cultural y musical que tenía rasgos propios, relacionados con los gustos, tradiciones y otros condicionantes locales y regionales”². Igualmente, este texto se relaciona con los cada vez más numerosos estudios que, partiendo de las aportaciones de Jacinto Torres Mulas³ y de Ramón Sobrino⁴, se interesan en la prensa como fuente para la investigación musical, centrada ésta en los más variados aspectos y dimensiones del hecho musical.

En este último sentido, este trabajo se vincula con aquellos estudios sobre prensa que indagan en la actividad desplegada por las sociedades y entidades culturales de una ciudad concreta a través de la prensa local, entre los que conviene destacar los elaborados por Álvarez García⁵, Clares Clares⁶, Encabo Fernández⁷, Esteve Vaquer⁸, Hernández Polo⁹, Ruiz Jurado¹⁰, Vargas Liñán¹¹ o Sánchez López¹², por traer a colación solo algunos de los casos más representativos y/o recientes.

las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica”. Tesis doctoral inédita. María Encina Cortizo Rodríguez (dir.). Universidad de Oviedo, 2015; (2) Antonio Álvarez Cañibano: “Academias, Sociedades musicales y Filarmonías en la Sevilla del siglo XIX (1500-1875)”, *Revista de musicología*, 14/1-2, 1991, pp. 63-70; (3) Xosé Aviñoa: “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 277-286; (4) María Aurelia Díez Huerga: “El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 29/1, 2013, pp. 99-128; (5) María A. Díez Huerga: “Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 58, 2003, pp. 253-277; (6) Enrique Encabo Fernández: “Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmonica al Orfeón Murciano: Fernández Caballero”, *Revista de Musicología*, 28/1, 2012, pp. 143-172; (7) Antonio Fernández Moreno: “Análisis psicosocial y cultural de la música en los teatros y cafés-teatro en Córdoba en el último tercio del siglo XIX: un estudio histórico-crítico”. Tesis doctoral. Rosario Ortega Ruiz y Eva Vicente Galán (dirs.). Universidad de Córdoba, 2014; (8) Remigi Morant Navasquillo: “Planteamientos de educación formal en enseñanzas no regladas de música: las Escuelas de Música de las Sociedades Musicales Valencianas”, *Revista electrónica de LEEME*, 31, 2013, pp. 79-106; (9) Gemma Pérez Zalduondo: “Apuntes para la evaluación de la actividad de las Sociedades Musicales en España (1921-1925)”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 51, 1996, pp. 203-216; (10) Isabel Saavedra Robaina: “Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea”. Tesis doctoral. María de los Reyes Hernández Socorro (dir.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

² Virginia Sánchez López: *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*, Jaén, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Giennenses, 2014, p. 2.

³ Jacinto Torres Mulas: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812- 1990): estudio critico-bibliografico, repertorio general*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1991.

⁴ Ramón Sobrino Sánchez: “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española”, *Revista de Musicología*, 16/6, 2003, pp. 3510-3518.

⁵ Francisco José Álvarez García: “Carnaval y música en Salamanca en la primera década del s. XX a través de la prensa local”, *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 7, 2016, pp. 459-476.

⁶ Esperanza Clares Clares: “Bandas y música en la calle: Una vision a traves de la prensa en las ciudades de Murcia y Cartagena”, *Revista de Musicología*, 28/1, 2005, pp. 543-562.

⁷ Enrique Encabo Fernández: “El movimiento wagneriano en Murcia (1879-1922)”, *Anuario musical*, 66, 2011, pp. 211-234.

⁸ Josep Joaquín Esteve Vaquer: “La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica Palmesana en el siglo XIX: una visión general”, *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo Rodríguez (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 359-372.

⁹ Beatriz Hernández Polo: “La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés”. Tesis doctoral. José Máximo Leza Cruz (dir.). Universidad de Salamanca, 2017.

¹⁰ Alicia Ruiz Jurado: “La música en la Málaga republicana a través del periódico *El diario de Málaga*”, *Música oral del Sur: revista internacional*, 13, 2016, pp. 155-192.

¹¹ Belén Vargas Linan: “La crítica musical en la prensa española no especializada (1833-1874)”, *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López et alii (eds.), Madrid, SEdeM, 2013, pp. 1655-1676.

Por tanto, esta propuesta aspira a ofrecer una primera aproximación a la vida musical de una localidad andaluza a comienzos del siglo XX, que se muestra a través de las actividades y labores desplegadas por sus principales sociedades musicales y culturales. Al efecto se emplea la metodología que dimana de los trabajos mencionados, ampliándose el sentido de las informaciones obtenidas a partir de la prensa periódica por medio de los datos que facilita la literatura científica más pertinente sobre el particular.

1. *Andújar a principios del siglo XX y el semanario El Guadalquivir*

En la actualidad, Andújar es un municipio de unos cuarenta mil habitantes¹³, dedicado fundamentalmente al sector primario –destacan sus cereales, legumbres y aceites–, así como a las actividades relacionadas con la alfarería y a la caza, pues se sitúa en pleno valle del Guadalquivir y linda al norte con Sierra Morena¹⁴. Cuando en enero de 1907 aparece *EG*, semanario sobre el que se fundamenta esta investigación, Andújar era una localidad de unos dieciséis mil habitantes que atravesaba una serie de dificultades –agrarias, de infraestructuras y sanitarias–, heredadas del siglo anterior, que la clase política local, fundamentalmente de signo conservador, no era capaz de resolver¹⁵.

Como consecuencia, las publicaciones iliturgitanas del momento se caracterizaron no sólo por su corta vida, como es habitual en la mayor parte de la provincia de Jaén durante el periodo de tiempo estudiado, sino, sobre todo, por mantener una línea conservadora y católica, según puede verificarse a través de la tabla 1.

El semanario objeto de estudio es una publicación que, surgiendo en este contexto de crisis, resulta de particular interés dado su pronto afianzamiento, su longevidad y su tirada –unos mil ejemplares en torno a 1913–, que llevan a Checa Godoy a afirmar que es “el principal periódico de la historia de Andújar, [...] toda una institución en una ciudad en la que [...] no abundan precisamente los periódicos duraderos”¹⁶. Se trata, además, de un periódico personalista, al cuidado y servicio ideológico de una familia que se sitúa en la línea regionalista de Antonio Maura (1853-1925), los Bellido, asimismo propietarios de un establecimiento de objetos religiosos y de una de las cinco imprentas que estaban en activo en Andújar a principios del siglo XX, que sin duda facilitaron tanto el nacimiento del semanario como su consolidación en el tiempo¹⁷.

Desde el punto de vista de sus características físicas, *EG* es un bifolio de 705x510 mm, doblado por su eje longitudinal, publicación que, por tanto, coincide en dimensiones con los actuales diarios de tipo “sábana”, como los estadounidenses *The New York Times* y *The Washington Post* o el británico *The Times*. Este formato suele ser el propio de los diarios de información general y de perfil serio, cualidades que sin duda coinciden con las del semanario iliturgitano¹⁸.

¹² Sánchez López: *Música, prensa y sociedad...*

¹³ INE: “Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero: Detalle municipal”. <<https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2876>> [Consultado el 27/11/2018].

¹⁴ S.N.: “Historia de Andújar”. <http://www.andujar.es/index.php?id=historia_andujar> [Consultado el 27/11/2018].

¹⁵ Luis Pedro Pérez García: *Andújar 1900-1936: Monarquía, Dictadura, República*, Jaén, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Giennenses, 2005.

¹⁶ Antonio Checa Godoy: *Historia de la prensa giennense (1808-1983)*, Jaén, Diputación Provincial, 1986, p. 149.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Rafael López Cubino y Begoña López Sobrino: *La diagramación del periódico*, Madrid, Ministerio de Educación Subdirección General de Información y Publicaciones, 2011.

Las referencias musicales son comunes en dos lugares concretos del periódico que se estudia: de un lado, entre las noticias que aparecen en la tercera plana, como un ejemplo más de los ecos de la sociedad burguesa local; de otro, en los artículos que tratan celebraciones locales y particulares, diseminados por diversos lugares del mismo según quieran destacarse, de una manera u otra, en el conjunto de las informaciones que se vierten en cada número.

Las particularidades de las noticias de naturaleza musical en *EG* son, de un lado, los problemas de terminología y, de otro, la irregularidad en el enfoque y calidad de los contenidos que se presentan, que no obstante permiten conocer cuáles fueron las principales sociedades musicales iliturgitanas en la horquilla de tiempo de interés y, con estas, el tipo, las características y protagonistas principales de la vida musical de la ciudad. Así, del conjunto espacios, instituciones y entidades que menciona el noticiero, se abordan a continuación los más relevantes, que coinciden sustancialmente en su naturaleza y actividad con los señalados por otros especialistas en trabajos similares, según habrá ocasión de comprobar.

2. Sociedades civiles y religiosas: las bandas y capillas de música

Tal y como parece haber sido común en otros puntos de la geografía nacional, las celebraciones locales del más variado perfil, tanto civil como religioso, eran a menudo amenizadas con música en Andújar. En efecto, el Ayuntamiento, los partidos políticos o los propios ciudadanos solicitaban los servicios de las diferentes agrupaciones instrumentales con las que contaba la ciudad, que durante el periodo estudiado perfilaban una villa ciertamente ‘filarmonica’¹⁹ y que permiten fijar las que acaso hayan sido sus sociedades musicales más relevantes a principios del siglo XX: las bandas y las capillas musicales.

Ciertamente, un importante foco de actividad societaria fue el constituido por las dos bandas de música con las que contó el municipio. Conocidas como ‘Banda Primitiva’ y ‘Banda Nueva’, cumplieron, al parecer, con la función propia de este tipo de asociaciones, es decir, “cultural, educativa [y de] representación de la corporación y ornato”²⁰, cometidos especialmente relevantes en una ciudad que, como Andújar, carecía de otros efectivos que pudieran desarrollarlos y, al tiempo, hacerlos accesibles al gran público. Dirigidas por Antonio Vera [Alonso] y José Perales Gómez, respectivamente²¹, las bandas iliturgitanas sostuvieron una dura competencia que era ya evidente a principios de 1908, no tanto porque se diera un enfrentamiento entre sus responsables o sus músicos, sino porque sus respectivos simpatizantes encontraban en esta pugna un medio para dirimir otro tipo de diferencias, de naturaleza política. En este sentido deben entenderse sus respectivas denominaciones, que aluden a las dos ideologías imperantes durante el sistema canovista de la Restauración Borbónica²².

¹⁹ Ciertamente, *EG* señala que Andújar era un pueblo “propicio” a las “bellas artes” (Nebe, “El certamen musical”, *EG*, 501, 16-09-1916, p. 2) y que no había en la provincia “un pueblo más aficionado a la música ni que contase con más número de profesores en el divino arte” dispuestos a ofrecer solemnizar con su oficio cualquier eventualidad (“La Filarmonica”, *EG*, s/n, 30-01-1932, p. 2).

²⁰ Isabel María Ayala Herrera: “Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén”, 2 vols. Tesis doctoral. Antonio Martín Moreno (dir.). Universidad de Granada, 2013, vol. I, p. 873.

²¹ Respectivamente, (a) ¿?, “Desde Villanueva”, *EG*, 313, 8-02-1913, p. 3; (b) “Noticias”, *EG*, 89, 24-10-1908, p. 3; (c) Manuel Caballero Venzalá: *Diccionario bio-bibliográfico del Santo Reino*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1979.

²² Esta situación parece ser un tanto común en la provincia de Jaén, pues se repite en otras localidades, como Cazorla, Beas de Segura o Pegalajar. La fuerte presencia bandística en la zona, de la que además deriva esta clara tendencia a la duplicidad,

A la postre, sus intervenciones constantes en la vida social, política y cultural de la ciudad, su neto sabor popular y su frecuente labor tanto de divulgación del repertorio como de acercamiento del arte sonoro al público general, las convirtió en uno de los activos básicos a la hora de cubrir las necesidades musicales de la localidad, más allá de todo posible enfrentamiento. En este sentido, bastará mencionar, de un lado, sus conciertos semanales, aunque en días diferentes –los jueves la ‘Primitiva’ y los domingos la ‘Nueva’–, en la céntrica calle de San Francisco, interpretando piezas de zarzuela, pasodobles y aun música de notables compositores locales, entre los que descuella José Alonso López (Granada, 1882-Andújar, 1938), hermano del célebre Francisco Alonso (1887- 1948)²³; de otro, su habitual participación en eventos sociales y políticos²⁴ y, sobre todo, las constantes reclamaciones de *EG* para que el ayuntamiento las contratase para dar conciertos los días festivos, tal y como hacían las corporaciones municipales de las localidades vecinas²⁵. El importante número y perfil de las ocasiones en las que las bandas de música intervenían dan cuenta, en consecuencia, tanto del gusto como de la necesidad musical que sostenía la plaza a principios del siglo pasado.

En el ámbito de la música religiosa, Andújar contó igualmente con dos sociedades musicales que derivaban, a su vez, de las orquestas que, con idénticos nombres y directores, estaban constituidas en la ciudad como “sociedades filarmónicas”²⁶ y cuyo rastro ha sido imposible seguir a partir de las noticias de *EG*. Se trata de la ‘Capilla Primitiva’, dirigida por Antonio Vera Alonso, sochantre organista del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, y vinculada a la iglesia parroquial de San Bartolomé (1868-1895)²⁷, y la ‘Capilla Novísima’, a cargo de José María Gálvez Rubio y relacionada con la iglesia de Santa María²⁸. Vinculadas a dos de las dinastías musicales de mayor peso en la localidad, los Vera y los Gálvez²⁹, estas capillas repetían el enfrentamiento existente entre las bandas de música, por idénticas razones.

De acuerdo con las informaciones que facilita *EG*, el repertorio que interpretaban parece no haber participado cabalmente de las directrices del *Motu Proprio*, que desde 1905 habría ido im-

debe justificarse “por la herencia militar” de la zona y por el “asociacionismo musical incipiente” de la época (Ayala Herrera, “Música y municipio...”, p. 882).

²³ “La Banda ‘Primitiva’”, *EG*, 366, 14-02-1914, p. 2.

²⁴ Era habitual, por ejemplo, su presencia en las tomas de posesión de los alcaldes (“El nuevo alcalde”, *EG*, 315, 22-02-1913, p. 3; “Ayuntamiento: Sesión extraordinaria del día 23 de septiembre. Sesión ordinaria del día 28 de septiembre”, *EG*, 555, 29-09-1917, p. 1), en la recepción de figuras ilustres de la política o la cultura local (“Noticias”, *EG*, 66, 16-05-1908, p. 3) o en ciertos eventos sociales y culturales, como entierros de figuras ilustres (“Noticias”, *EG*, 310, 13-01-1913, p. 3), la Fiesta del Árbol (“Editorial: La fiesta del Árbol”, *EG*, 59, 28-03-1908, p. 1; “Editorial: La fiesta del Árbol”, *EG*, 470, 12-02-1916, p. 1) y el Carnaval (¿?, “Desde Villanueva”, *EG*, 313, 8-02-1913, p.3).

²⁵ “¿?”, *EG*, 70, 13-06-1908, p. 3; “Noticias”, *EG*, 307, 28-12-1912, p. 3.

²⁶ *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1909, p. 2677

²⁷ “Fiestas religiosas”, *EG*, 58, 21-03-1908, p. 2; “Noticias”, *EG*, 307, 28-12-1912, p. 3.

²⁸ “Noticias”, *EG*, 302, 23-11-1912, p. 3; “Fiestas religiosas”, *EG*, 70, 13-06-1907, p. 2; “Religiosas”, *EG*, 432, 22-05-1915, p. 1.

²⁹ Debe aclararse, en este punto, que los Vera, “desde el siglo XIX [y] hasta el primer tercio del siglo XX” destacaron como maestros de capilla e instrumentistas en diversas parroquias de la ciudad (Miguel Ángel Chamocho Cantudo: “Ensayo bio-bibliográfico sobre música y músicos en Andújar”, *Historia de Andújar*, 2 vols., Miguel Ángel Chamocho Cantudo (coord.), Andújar, Ayuntamiento, Área de Cultura. 2009, vol. 1, p. 467); y que los Gálvez, casi siempre recordados por los miembros más ilustres de la saga familiar (Adelaida Muñoz Tuñón: “Gálvez”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2000, vol. 5, p. 358; Francisco Cuenca Benet: *Galería de músicos andaluces*, La Habana, Cultura, 1927), asimismo asumieron diferentes desempeños musicales en la localidad, que siempre los estimó como profesores o instrumentistas, según muestra el presente artículo.

plantándose en la diócesis³⁰, pues, en su lugar, parecen haber interpretado preferentemente obras pre-reformistas en la línea de Cosme J. de Benito (1829-1888) o Hilarion Eslava (1807-1878), apostando entonces por un “estilo expresivo y de gusto moderno”³¹, aunque “algún tanto más recargad[o] y brillante que lo acostumbrado” para el género³². Estas preferencias sugieren el tipo de gusto vocal y coral sostenido por los habitantes de la ciudad, más cercano a la deslumbrante música escénica que a la austeridad de los nuevos planteamientos del género eclesiástico.

Parece claro, además, que merced a la labor desplegada por las capillas de música, se desarrollaba en la ciudad de Andújar un cierto movimiento coral que, a su vez, producía un llamativo fenómeno de socialización mediado por la música sobre el que han llamado la atención diversos especialistas³³ y aun el propio semanario que aquí se estudia. Resulta especialmente ilustrativo de esta realidad una noticia de diciembre de 1908, que se hacía eco de los primeros ensayos de una misa de Eslava, que debía estar preparándose, con toda probabilidad, para la Navidad de aquel año:

El domingo se verificó en Santa María el primer ensayo de voces para la misa en mi bemol del inmortal Eslava. /Debemos confesar que el efecto que nos produjo esta audición, aun cuando apenas se pasaron los primeros tiempos de la misa, fue muy agradable. /Allí, confundidas por la fe y por el arte, vimos a la aristocrática dama, a la gentil señorita y a la modesta artesana aportando su concurso valioso a la artística obra; y en el coro de hombres observamos que formaban fila con el humilde obrero, personas de alta representación, propagandistas decididos de labor tan culta³⁴.

La localidad, así, contó con varias sociedades dedicadas a la educación e interpretación vocal cuya labor más frecuente consistía en solemnizar las festividades religiosas de mayor peso del año litúrgico, así como con un orfeón, el ‘Eco de Andújar’, cuya actividad surge al calor de las fiestas de coronación de Nuestra Señora de la Cabeza, patrona de la localidad, en 1908. En efecto, *EG* recoge cómo en agosto de 1908 se convocan una serie comisiones con motivo de esta celebración, entre las que aparece una encargada de la “organización de Música, Orfeón y Salve de los niños” dirigida por Gabriel Cortés López. El orfeón, no obstante, sería a la postre dirigido por José Alonso, entonces recién llegado para tomar posesión de su plaza como maestro de instrucción primaria³⁵, quien convocó a los andujareños a participar “dejando a un lado miras particulares que a nada conducen y guiados todos por el amor a nuestra excelsa patrona y al arte de la música presten su atención a tan plausible idea por el bien y prestigio de nuestra hermosa ciudad”³⁶.

³⁰ Véase: Pedro Jiménez Cavallé: *La música en Jaén*, Jaén, Alianza, 1991.

³¹ Emilio Casares Rodicio: *El Legado Barbieri: Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*, 2 vols., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. 1, p. 64.

³² Luis Villalba: “El archivo de música de El Escorial”, *La ciudad de Dios*, 7, 1900, p. 99.

³³ Véase, por ejemplo, (a) María Nagore Ferrer: *La revolución coral: estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001; (b) Enrique Encabo Fernández: “Actividad orfeonística...”; o (c) Zaida Hernández Rodríguez, “El movimiento coral como manifestación de la cultura popular en Santander (1865-1936)”, *Visiones multidisciplinarias sobre la cultura popular*, Eduardo de Gregorio Godeo y María del Mar Ramón Torrijos (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 150-163.

³⁴ “Misas Corales”, *EG*, 97, 19-12-1908, p. 3 (la cursiva es mía).

³⁵ “Editorial: Para la Coronación”, *EG*, 78, 8-08-1908, p. 1.

³⁶ “El Eco de Andújar: Orfeón”, *EG*, 88, 17-10-1908, p. 2.

Parece claro entonces que la importancia de estas sociedades musicales, tanto civiles como religiosas, privadas, en cualquier caso, no deviene sólo de su naturaleza como agrupaciones instrumentales o vocales, sino del hecho de que, por encima de cualesquiera otras, alcanzaron más capas de la sociedad local que ninguna otra de las que menciona este trabajo y, por lo tanto, su incidencia en la configuración tanto del gusto musical iliturgitano como de su paisaje sonoro es vital.

3. Sociedades de recreo de ámbito privado: el Casino Iliturgitano y los salones de la burguesía acomodada

Andújar contaba a principios del siglo XX, heredadas de la centuria anterior, varias agrupaciones socio-culturales de naturaleza recreativa, fundadas y sostenidas por la burguesía conservadora que, a su vez, propulsaban los dos sectores económicos más importantes de la ciudad. De todas ellas, el Casino Iliturgitano y el Liceo del hotel y café 'La Perla' fueron las que desplegaron una actividad musical y artística más nutrida, variada e interesante, de acuerdo con las noticias que ofrece *EG*. En efecto, en ambos espacios se ofrecían no sólo películas cinematográficas, sino también conciertos de música de arte, bailes, obras de teatro y las más actuales compañías de *varietés*, que recalaban en la ciudad en su paso hacia Sevilla, Madrid o Barcelona.

A los efectos que persigue este trabajo, merece especialmente la pena destacar la actividad desplegada por la primera de las asociaciones mencionadas, es decir, el Casino Iliturgitano, particularmente a partir de la reforma que experimentó a finales de 1912 de la mano de Eduardo Amoros Pascual (1873-1924) "y varios inteligentes pintores valencianos" más³⁷. Las nuevas y modernas instalaciones de la que fue la sociedad instructo-recreativa más importante de Andújar fueron inauguradas tras la Pascua de Resurrección por la compañía de María Guerrero (1867-1928) y Fernando Díez de Mendoza (1862- 1930) con las obras *La locura de amor* (1896) de Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) y *En Flandes se ha puesto el Sol* (1910) de Eduardo Marquina (1879-1946).

No obstante, el nuevo salón, que había sido equipado durante las reformas con un cinematógrafo "último modelo"³⁸, empezó a diversificar su cartelera de espectáculos a partir de la fecha indicada, exhibiendo desde entonces "películas junto a cuadros de variedades y obras de teatro"³⁹. Como consecuencia y dado su perfil conservador, *EG* mostraría su preocupación por los peligros inherentes a este nuevo medio de comunicación masiva, que ya contaba en la ciudad al menos con dos salas que funcionaban de manera más o menos estable. El semanario reproducía entonces un texto del musicógrafo y músico Víctor Espinós (1875-1948), que encaja perfectamente con su perfil ideológico, pues el alicantino, achacando al cine los mismos peligros que otrora se atribuyeran a la música instrumental, su falta de connotación, lo censura por su alarmante capacidad para inducir cualquier idea en el espectador⁴⁰.

³⁷ "Noticias", *EG*, 313, 8-02-1913, p. 3.

³⁸ "Arriendo", *EG*, 368, 28-02-1914, p. 2.

³⁹ Ignacio Ortega Campos: *Los primeros años del cinematógrafo en Jaén*, Sevilla, Unicaja, 1998, p. 93.

⁴⁰ Puede comprobarse lo dicho a partir de la lectura del siguiente fragmento del texto al que se alude: "El cine, como espectáculo, es, sin duda ya un elemento transcendental de la mentalidad contemporánea. La industria colosal representa, accesoria primero, paralela después y rival imponente hoy del teatro, merece atención escrupulosa. Es un arma de eficacia incalculable. Como la dinamita, es vehículo de progreso y elemento brutal de destrucción. Tiénese por un espectáculo de familia y popular, y ese es, cabalmente, su más grave peligro. Es un instrumento inapreciable de sugestión y de enseñanza infantil, y esa es

La actividad desplegada por las sociedades de recreo se veía complementada por la desarrollada en las veladas privadas, que lógicamente se celebraban en casa de algunas de las familias más acomodadas de la localidad, como los Orti, los Bonilla, los Luna, los Briones o los Alonso. Sus respectivos hogares ante todo constituían un lugar para el esparcimiento, pero en ellos la música tuvo siempre un lugar preeminente. En efecto, en estas veladas se alternaba la interpretación de obras musicales por parte de los anfitriones y sus invitados con la audición fonográfica, juegos de salón y baile de “valeses y rigodones [...] y la jota aragonesa y sevillanas”, es decir, que permitían disfrutar de todos los usos y prácticas habituales del ocio acomodado del momento⁴¹. Estos encuentros, no obstante, asimismo permitieron escuchar en la ciudad a figuras de la talla de María Luisa Menárguez Bonilla, luego catedrática de arpa del Conservatorio de Madrid, que acudió a Andújar para visitar a su pariente de D. Luis Bonilla en la primavera de 1908⁴².

Tal y como ocurría con las sociedades puramente musicales, estas sociedades de recreo privado, bien constituidas como asociaciones o como meros encuentros entre amigos, constituyeron un núcleo de actividad musical relevante para la sociedad iliturgitana del novecientos, aunque en este caso sólo pudieran beneficiarse de sus actividades una parte muy concreta de la ciudadanía: la perteneciente a sus capas más elevadas.

4. *El Teatro Principal, sociedad musical iliturgitana por antonomasia*

Como primer espacio escénico local, el Teatro Principal fue la sociedad musical más relevante en Andújar, pues por sus tablas desfiló no sólo el habitual repertorio de *variétés*, asimismo presente en otras sociedades de la villa, sino también zarzuelístico y de género chico, sobre todo tras la remodelación llevada a término de la mano de Manuel Aldehuela [Palomino (Andújar, 1892-1950)] en 1912. Ésta dotó la sala de “nuevas butacas plegables, el corrido completo de la gradería del anfiteatro, una escalera nueva, otra puerta de entrada, la colocación de caloríferos, sillería y cortinajes en las plateas y el decorado de la sala”⁴³, convirtiéndola en un espacio de primer orden.

Como resultado, en los años siguientes, por las tablas de este teatro desfilarían diversas compañías con obras del más variado perfil, desde la ópera *Marina* (1871) de Emilio Arrieta (1821-1894)⁴⁴ hasta la zarzuela cómica en un acto *El príncipe Casto* (1902), de Carlos Arniches (1866-1943)⁴⁵ y Enrique García Álvarez (1873-1931), con música de Quinto Valverde (1875-1918), pasando por la sobresaliente cancionista andaluza Amalia Molina (1881-1956)⁴⁶, es decir, que lo más notable de las compañías españolas y andaluzas del momento deleitó a público iliturgitano, que acudía en masa a los espectáculos programados.

la más temible amenaza que encierra. Es barato, en eso estriba la rápida generalización de los daños morales y psicológicos que se le pueden atribuir. Prescinde de la palabra, y por eso universaliza las más nefastas producciones que una imaginación en delirio pueda concebir en cualquier idioma” (Victor Espinos: “El cine”, *EG*, 507, 28-10-1916, p. 3)

⁴¹ “De sociedad”, *EG*, 59, 28-03-1908, p. 2.

⁴² “Arpista notable”, *EG*, 56, 7-03-1908, p. 2.

⁴³ “Teatro Principal”, *EG*, 307, 28-12-1912, p. 3.

⁴⁴ “Del Teatro”, *EG*, 315, 22-02-1913, p. 3.

⁴⁵ “En el Teatro Principal”, *EG*, 311, 25-01-1913, p. 3.

⁴⁶ “Noticias”, *EG*, 538, 2-06-1917, p. 3.

La sala sirvió de la misma manera como lugar de reunión de otras sociedades y corporaciones iliturgitanas, a la Cámara de Comercio e Industria o las bandas de música, que sin duda encontraban en sus cómodas instalaciones la ubicación idónea para sus encuentros o para la presentación de los nuevos recursos y efectivos que adquirirían⁴⁷. De esta suerte, parece claro que la principal sociedad escénica de la ciudad no sólo completaba su actividad cultural, sino también económica, supliendo la falta de espacios comunes de los que adolecía el municipio.

5. Sociedades musicales de naturaleza educativa: los establecimientos de enseñanza y comercio musical

De acuerdo con *EG*, Andújar contaba con otros dos tipos de sociedades musicales que asimismo fueron elementos clave en la aclimatación cultural y artística de la ciudad: las de naturaleza educativa y, como complemento y derivación de esta, las dedicadas al comercio de instrumentos musicales y otros dispositivos afines.

Así, la ciudad contaba a principios del siglo XX con dos establecimientos de enseñanza musical, que permitieron no solo formar el gusto artístico de al menos una parte de su población, sino también mejorar los ingresos de dos de los más activos músicos de la ciudad en el periodo estudiado: el ya citado José Alonso López y Gabriel Delgado González.

Tal y como se ha adelantado en otro lugar de este trabajo, el primero había recalado en Andújar en febrero de 1908 en calidad de maestro de instrucción primaria. Llegó a ser concejal del ayuntamiento por la Unión Patriótica entre 1925 y 1926⁴⁸, pero a los efectos que interesan a este trabajo destaca ante todo por convertirse en un activo fundamental en la actividad artística de la localidad⁴⁹, tanto desde su desempeño en calidad de profesor como, muy especialmente, por su participación fundamental como músico –intérprete como profesor–, en diversas veladas, eventos y sociedades. Resulta, por tanto, lógico, que tanto *EG* como otras publicaciones lo recojan entre los dedicados a la enseñanza musical en la localidad, pues su formación y labor lo convertían en un activo básico a la hora de entender su vida musical y artística.

Gabriel Delgado, por su parte, no solo ofrecía clases de música a domicilio, sino que además regentaba uno de los escasos establecimientos de venta de instrumentos musicales en la ciudad, ubicado en la actual calle Ollerías –entonces, Castelar–, en el que negociaba con pianos de la afamada casa López y Griffó de Málaga, “de una gran sonoridad y perfecto acabado”⁵⁰, además de con “toda clase de instrumentos para banda y orquesta y de cuerdas y accesorios para los mismos”, armonios, “y gran surtido en acordeones, guitarras, bandurrias, bandolinas [sic] [y] ocarinas”⁵¹, es decir, que

⁴⁷ Por ejemplo, la banda Primitiva estrenó en sus dependencias el instrumental que había adquirido a principios de 1914 con un repertorio integrado por “la fantasía de la opereta *Los molinos de viento*, del maestro Luna, que gustó extraordinariamente. y El paso doble [sic] *Viva Grand*, de nuestro estimadísimo amigo D. Francisco Alonso, fue repetido entre frenéticos aplausos del público, viniendo a demostrar con ellos las grandes cualidades que posee el maestro Alonso” (“La banda Primitiva”, *EG*, 366, 14-02-1914, p. 2), obras a las que habría que añadir el “monólogo de *La tempestad* [interpretado por] el barítono don Juan Sánchez” (“Noticias”, *EG*, 364 [31-01-1914], p. 3).

⁴⁸ Chamocho Cantudo, “Ensayo bio-bibliográfico sobre música...”.

⁴⁹ *Butterfly*: “De Sociedad”, *EG*, 56, 7-03-1908, p. 2.

⁵⁰ “Noticias”, *EG*, 67, 23-05-1908, p. 4.

⁵¹ “Sección de Anuncios”, *EG*, 88, 17-10-1908, p. 4.

su negocio comercializaba con los instrumentos y recursos musicales que eran predilectos de la población local. La venta de este tipo de bienes contaba sólo con otra casa en Andújar, la de Solís, situada en la calle del Hoyo, que distribuía en la ciudad los pianos de los sevillanos Piazza⁵².

Los anuarios comerciales de la época permiten ampliar las informaciones que facilita *EG* en torno a esta dimensión de la actividad musical de la localidad, pues apuntan a que igualmente los Bellido vendían aparatos y discos Amphion y Gramophone y que Jerónimo Miñana y José Gálvez Rubio eran almacenistas de música⁵³. Del mismo modo, parece claro que se dedicaron también a la educación musical otros reputados profesionales del municipio ya mencionados, como Francisco Galvez Rubio, Jose Maria Galvez, Antonio Vera, Antonio Jacome, Jeronimo Minana, o Jose Montoya y Mata⁵⁴. Acaso este nutrido grupo de especialistas dedicados a la música muestre y nutra la dimensión más popular y de consumo que tuvo el arte musical en Andújar a lo largo del periodo de tiempo objeto de estudio.

Conclusiones

El vaciado y estudio de las noticias musicales publicadas en *El Guadalquivir* entre 1907 y 1917 permite ofrecer una primera aproximación a la vida musical iliturgitana a través de las actividades y labores desplegadas por sus principales sociedades musicales y recreativas.

Dadas las severas dificultades por las que atravesó el ayuntamiento de Andújar a comienzos de la centuria pasada, que lo incapacitaban para ofrecer una actividad cultural constante a lo largo de la horquilla de tiempo señalada, la labor desplegada por las asociaciones iliturgitanas fueron clave para que la ciudadanía en general y las clases populares en particular tuvieran acceso a la música. Esta se ofreció bajo el formato de conciertos, bailes y proyecciones cinematográficas, siendo el repertorio habitual en este tipo de entidades el que ya han apuntado otros y otras especialistas en torno al particular: piezas tomadas de la zarzuela y el género chico, pasodobles, marchas y obras afines, que claramente apuntan al gusto de la sociedad iliturgitana por el género lírico y la música de baile.

Buena parte de estas actividades, no obstante, quedó reservada a la burguesía acomodada, que era la que podía afiliarse a las sociedades que programaban espectáculos de ópera, zarzuela y género chico o bien participar de los eventos privados en los que se ofrecían diversos contenidos de naturaleza filarmónica. En semejantes circunstancias, la labor desarrollada por las bandas de música resultó esencial, pues fueron estas sociedades las que aseguraron al grueso de la población un acceso al arte sonoro gratuito y sostenido en el tiempo. Para las clases situadas en los estratos más bajos del espectro social, fue igualmente determinante la aparición y asentamiento del cinematógrafo, cuya creciente presencia sugiere una rápida aceptación y consumo por parte de los habitantes de la ciudad.

Como consecuencia, la investigación desplegada perfila una actividad musical fascinante de la mano de un conjunto de entidades del más variado perfil y finalidad: de un lado, porque coincide

⁵² "Sección de Anuncios", *EG*, 451, 8-10-1915, p. 4.

⁵³ *Anuario del comercio...*, 1906, pp. 2409-2410; 1908, pp. 2598-2599; 1909, p. 2676-2677; y 1911, p. 2637.

⁵⁴ *Ibid.*, 1906, p. 2409.

con la señalada en otros trabajos que se ocupan de diferentes ubicaciones de nuestro país, lo que sugiere una serie de hábitos y estructuras culturales más o menos homogéneas; de otro, porque ilustra la aparición de la sociedad de masas en una ciudad giennense con severos problemas económicos a principios del siglo XX y, por tanto, los usos y costumbres musicales de la población popular, que demandó una actividad cultural más volcada hacia el entretenimiento que hacia el arte.

Entonces, sería posible apuntar, parafraseando a Xosé Aviñoa, que también en Andújar el hecho musical implicó no tanto la creación, sino sobre todo la difusión de un determinado repertorio y la normalización social de la actividad cultural vinculada a la música, que permitió y potenció un consumo musical estable, aunque proveniente de un gusto ciertamente multifacético.

Este trabajo destaca, ante todo, los procesos de socialización vinculados a la actividad musical, poniendo de relevancia la dimensión cultural de la música en el contexto local.

TABLA I

Cabecera	Frecuencia	Años	Director	Ideología
<i>La voz de Andújar</i>	Semanal	1899-1900 1902-1904	Mateo Jiménez	Liberal
<i>El obrero católico</i>	Semanal	1901-1909	Junta del Círculo Católico de Obreros	Católica
<i>El noticiero iliturgense</i>	Semanal	1903	Antonio Ruiz Juncal	Conservadora
<i>El Clamor del Pueblo</i>	Semanal	1904-1906	Rufino Gámez Bravo	Republicana
<i>El Santuario de N^{ra} S^{ra} de la Cabeza</i>	Bianual	1906	Diego Rodríguez de Vargas	Católica
<i>El adalid social</i>	Mensual	1911	---	Católica
<i>La Crónica</i>	Semanal	1912	Francisco Trigueros Engelmo	Conservadora
<i>La Verdad</i>	Semanal	1913	Francisco Trigueros Engelmo	Conservadora
<i>Iliturgis</i>	Semanal	1913	Francisco Trigueros Engelmo	Cultural-literaria
<i>El Popular</i>	Semanal	1914	Francisco Trigueros Engelmo	Conservadora
<i>La Defensa de Andújar</i>	Semanal	1915	Francisco Trigueros Engelmo	Conservadora
<i>La Pipa</i>	Semanal	1916	---	Cultural-literaria
<i>La Convicción</i>	Semanal	1916	Francisco Funes Pineda / Juan Gallego Blanco	Maurista
<i>El Adalid Social</i>	Mensual	1917	Congregantes de San Luis Gonzaga	Católica

Fuente: elaboración propia a partir de Antonio Checa Godoy [*Historia de la prensa giennense (1808-1983)*, Jaén, Diputación Provincial, 1986; *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1991] y Lorena Romero Domínguez [*La buena prensa*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2009].

UNA MIRADA A MAURICE RAVEL (1875-1937) ALLENDE LAS RODILLAS, DESDE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE OVIEDO, EN EL CENTENARIO DE CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

ANTONIO SORIA

Catedrático de Piano del CONSMUPA¹

RESUMEN

Hace 90 años, en septiembre de 1928, tuvo lugar uno de los hechos musicales históricos que ha proporcionado la Sociedad Filarmónica de Oviedo a la capital asturiana, con la presencia de Maurice Ravel en calidad de compositor e intérprete, junto a la cantante Madaleine Grey y el violinista Claude Lévy, en el concierto nº 395 de la Sociedad. Desde una perspectiva historiográfica, pianística y auto etnográfica, en el presente trabajo se ofrece una visión personal actualizada, sobre la presencia del compositor vasco-francés y su obra en España y particularmente en la Sociedad Filarmónica de Oviedo, a través de su archivo, parte de la bibliografía disponible y fuentes de ámbito perteneciente a la propia experiencia, con testimonios personales entre los que se encuentra la figura del pianista polaco Vlado Perlemuter, discípulo de Moszkowski y Cortot, escogido intérprete del piano de Ravel y célebre pedagogo en el *Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse* de París.

PALABRAS CLAVE: Maurice Ravel, Sociedad Filarmónica de Oviedo, Vlado Perlemuter.

ABSTRACT

90 years ago, in September 1928, one of the historical musical events that the Philharmonic Society of Oviedo has provided to the Asturian capital, took place with the presence of Maurice Ravel as a composer and performer, along with singer Madaleine Gray and the violinist Claude Lévy, in the concert number 395 of this Society. From an historiographic, pianistic and auto-ethnographic perspective, this paper offers an updated vision, from the author's perspective, on the presence of the Basque-French composer and his work in Spain and particularly in the Philharmonic Society of Oviedo, through its archive, part of the available bibliography and field sources belonging to the experience itself, with personal testimonies as the Polish pianist Vlado Perlemuter, a disciple of Moszkowski and Cortot, selected performer of Ravel's piano music and famous pedagogue at the *Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse* of Paris.

KEY WORDS: Maurice Ravel, Philharmonic Society of Oviedo, Vlado Perlemuter.

En 2018, el 27 de noviembre también caerá en martes, y será el día en que puede celebrarse exactamente el nonagésimo aniversario del paso de Maurice Ravel por la capital asturiana: el martes 27 de noviembre de 1928, en el Teatro Campoamor². La conmemoración de este hecho se inicia-

¹ CONSMUPA es el acrónimo de Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias.

² Sobre la más que centenaria Filarmónica ovetense, véanse: Adolfo Casaprima Collera: *Una vida para la música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Casaprima ed., 1995; y M^a Encina Cortizo y Joaquín Valdeón: *100 años de música en Oviedo*. Oviedo: Ed. Corondel S.A., 2006.

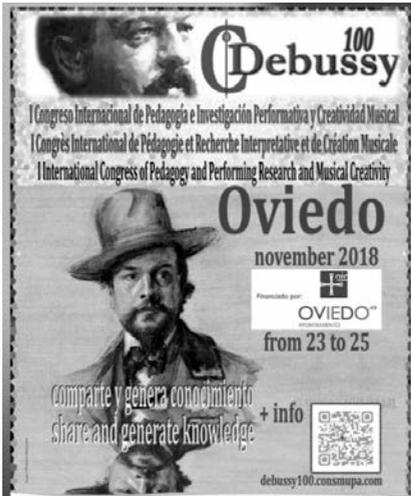


Ilustración 1: Antonio Soria, en plena explicación de uno de los *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados* de Montsalvatge, en presencia de Claudia Dafne Sevilla. Sociedad Filarmónica de Oviedo, 20-12-2017.

ba el 20 de diciembre de 2017, en el último concierto del año –nº 111 de la más que centenaria Sociedad Filarmónica de Oviedo (1907)–, cuando interpreté la *Rapsodie Espagnole* de Ravel, con una antigua alumna, Claudia Sevilla, quien finalizaba el curso pasado un master en la Sorbona de París. Así me lo comentaba en el camerino, su presidente, médico jubilado, don Jaime Álvarez-Buylla, cuando acudió amablemente a felicitarnos.

El año 2018 es, además, en el que celebramos el centenario del fallecimiento de Claude Debussy (1862-1918), que ha sido recordado en Oviedo con la programación, por primera vez en la ciudad, de su ópera *Pelleas et Melisande* en el Teatro Campoamor, dentro de la septuagésima Temporada de Ópera de Oviedo (2018/19). Además, se llevó a cabo también la celebración del *I Congreso Internacional de Pedagogía e Investigación Performativa y Creatividad Musical* (véase Ilustración 1) que organizamos en el Conservatorio de la ciudad entre los días 23 y 25 de noviembre de 2018, con actividades previas desde el 15 de noviembre, y, entre otros actos, un recital pianístico de Michel Dalberto, heredero de la escuela pianística francesa de Alfred Cortot, en su primera actuación en la capital asturiana en la programación de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, el miércoles día 21, en su actual sede, con obras de Debussy y Ravel.

³ El *Bolero* es resultado de un encargo que hace a Ravel en 1927 Ida Rubinstein, icono de belleza de la *belle époque* como lo fuera también en el ámbito de la danza Isadora Duncan. En principio, Ravel de acuerdo con los deseos de Rubinstein, se propone orquestrar *Iberia* de Albéniz, pero, tras conocer que Fernández Arbós está ya iniciando dicho trabajo, abandona este proyecto. Vid. Jacques Depaulis, *Ida Rubinstein, une inconnue jadis célèbre*, Paris, Honoré Champion, 1995.



Ilustraciones 2 y 3: Cartel del Congreso dedicado a Debussy, Oviedo, noviembre de 2018, e imagen de Michel Dalberto.

Pero vayamos al año 1928, un año especial para Ravel: gira de cuatro meses (de enero a abril) con gran éxito en Estados Unidos donde actuó en veinticinco ciudades; doctorado en música *Honoris Causa* por la *Oxford University*; estreno del *Bolero*³, celeberrimo desde su estreno, justo el día de Santa Cecilia, 22 de noviembre, de 1928, en la Ópera Garnier de París, tan sólo cinco días antes de su actuación en Oviedo.

Además, este es el año de su segunda visita a España, gracias a una gira organizada conjuntamente por la asociación de las sociedades filarmónicas españolas, que consigue presentar al compositor francés en diez ciudades españolas, Bilbao, San Sebastián, Pamplona, Zaragoza, Valencia, Córdoba, Málaga, Granada, Madrid y Oviedo, desde donde se traslada a Oporto⁴.

Ravel inicia su gira por Bilbao, donde llegó el 7 de noviembre para asistir a la preparación de un concierto con el violinista Claude Lévy y la mezzosoprano Madeleine Grey (véase Ilustración 4) y también la Orquesta Sinfónica de Bilbao, en la sala de su Sociedad Filarmónica, que tuvo lugar el día 10 de noviembre⁵, haciendo el número 445 de los conciertos de dicha sociedad.

Pablo Bilbao Aristegui recuerda muchos años después, en el diario *ABC* del 12 de diciembre de 1974 cómo

Ravel se encontraba a gusto y no se recataba de expresarlo: Bilbao y su gente le placían. Como vasco-francés –por nacimiento y línea materna– sabía vascuence, y en vascuence habló con Juan Irigoyen en el descanso de uno de los ensayos de la Orquesta: “Gaitza da, gaitza da” [es difícil, es difícil], cuenta Irigoyen que le recalcó, aludiendo a lo arduo del montaje de la *Alborada* y *La Valse*⁶.

⁴ Nelson R, Orringer: “La estancia de Maurice Ravel en la comunidad musical de Valencia”, *Diagonal, an Ibero-american Music Review*, vol. 4, nº 2, 2019, p. 76. <https://escholarship.org/uc/item/49c6961k> (último acceso: 2-6-2020).

⁵ Vid. Ramón Rodamiláns: *La Filarmónica de Bilbao en el centenario de su nacimiento*. 2 vols. Bilbao, BBK, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

⁶ Pablo Bilbao Aristegui: “Ravel en Bilbao”, *ABC*, 12-12-1974, p. 57.



Ilustración 4. Lévy, Ravel y Grey en una foto en Málaga, en noviembre de 1928.

La comunión entre el compositor y su auditorio, que lo recibe “casi como un paisano”⁷, es fantástica y Ravel es reconocido ya a sus cincuenta y tres años como una notabilidad artística. De todo el programa, articulado en tres partes como era habitual entonces, que incluía *Le Tombeau de Couperin* –en versión orquestal– y la *Sonate en trois parties* (1927) en la primera parte; *Sherezade*, la *Alborada del gracioso* –en versión orquestal– y *Tzigane*, en la segunda; y *Las Melodías Hebraicas* y *La Valse*, en la tercera, fue la *Sonata*, interpretada por Lévy junto al mismo Ravel al piano, la que “produjo conmoción” en palabras de *La Gaceta del Norte*, añadiendo el crítico,

no podemos decir nada de ella porque confesamos paladinamente que no la entendimos, no acertamos a verla vertebrada. Antes bien, en su primer tiempo oímos al violín desligado del piano. Rítmico, de ritmo nuevo y sonoridades extrañas por el abuso de portamentos y acentuaciones *Blues* tampoco nos llegó algo más el *Perpetuum mobile* con que termina la Sonata⁸.

A pesar de estas palabras, el acontecimiento es considerado un acontecimiento no sólo por lo que supone conocer su obra, sino por su labor al frente de la Orquesta. El público “llenó y rebosó todos los sitios del local”⁹, invadiendo, tras el concierto, el camerino de artistas, donde Pablo Sorozábal ejercía de intérprete¹⁰.

Otra de las citas de su gira, llevó al músico francés a Pamplona, donde el compositor dirigió al Orfeón Pamplonés, logrando un importante éxito, en el que “el público aplaudió entusiasmado”¹¹.

En Valencia, como ha estudiado Orringer, Ravel presenta un programa casi idéntico al ofrecido en Bilbao, aunque en este caso, no dirigió la orquesta, subiéndose al podio solamente para llevar la batuta en *La Valse*:

⁷ R. Rodamiláns: *La Filarmónica de Bilbao en el centenario de su nacimiento*. Vol. 1. Bilbao, BBK, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999, p. 187.

⁸ J. de I. “Música, Sociedad Filarmónica de Bilbao. Maurice Ravel y la Orquesta Sinfónica”. *La Gaceta del Norte*, 11-11-1928, p. 2.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ R. Rodamiláns: *La Filarmónica de Bilbao...*, p. 187.

¹¹ “Información de provincias. El compositor Ravel en Pamplona”, *La Nación*, Madrid, 13-11-1928, p. 4.

En la primera parte del concierto, J. Manuel Izquierdo dirigió a la orquesta en los cinco tiempos de *Ma mère l'oye*, seguida de una versión orquestada de *Alborada del gracioso*. En la segunda parte, Ravel al piano, acompañado de Claude Lévy, tocó la *Sonata para piano y violín*. Después, Ravel acompañó a Madeleine Grey, que cantó las *Trois Mélodies hebraïques* arregladas por él –el *Káddisch* [santificación], en arameo, *Mejerke mein Sohn* [Maiercito, hijo mío], en *yiddisch* y en hebreo, y *El enigma eterno*, en *yiddisch*. En la tercera parte, Lévy tocó el *Zigane* en el violín, con Ravel dirigiendo a la orquesta. Después, Mlle. Grey cantó los tres tiempos de *Schéhérazade*, acompañada de la orquesta. Finalizó el concierto con *La Valse*, tocada por la orquesta bajo la batuta del compositor¹².

En su artículo, Orringer revisa los distintos textos hemerográficos que permiten aproximarse a la recepción crítica de la obra raveliana y del propio Ravel, quien, según el crítico S. del diario *El Pueblo* del 18 de noviembre, recibió en Valencia la acogida cordial merecida por sus talentos, siendo ovacionado con mucho afecto por el público que abarrotaba la sala. A pesar del éxito, se definen como “áridos” algunos pasajes del segundo tiempo de la *Sonata para violín y piano*, añadiendo S. que, “si Ravel no hubiese estado presente, la desaprobación se habría hecho audible, pues la *Sonata* resistía a la comprensión por sus disonancias y su novedad”¹³.

Y es que no pasó inadvertida en España la dificultad de su música para ser interpretada, ya fuera por el instrumentista o por el público, como encontramos en varios ejemplos. Si imaginamos una línea de aceptación que se abriese o cerrase como un regulador dinámico, encontraríamos la parte más delgada en Málaga, según el recuerdo publicado muchos años después por Enrique Benítez sobre “Maurice Ravel en Málaga”¹⁴. En dicho texto que, se afirma que parte del público abandonó la sala.

Según escribe Mariano Pérez, ya en 1987,

la gira fue un éxito, aunque no en todas las ciudades. Así, Madaleine Grey se refiere diez años después a un concierto que tuvo lugar en Málaga, donde el público, poco familiarizado con la música moderna, fue abandonando paulatinamente la sala, hasta encontrarse casi con los asientos vacíos. Esto le incitó a ella a recordar ante Ravel las *Sinfonía de los adioses* de Haydn, en la que los intérpretes abandonan sucesivamente la sala¹⁵.

No es este el orden, pero valga citar unos cuantos ejemplos para conocer la salud del cuerpo filarmónico ibérico ante las novedades del artista que nos ocupa. Sobre la crítica de un tal Ricardo Ansaldo de la actuación en Málaga, que el autor presenta como “profesor de piano interino y gratuito en el Conservatorio Superior de Música, [cuyos] dibujos y acuarelas le proporcionaron una gran fama dentro y fuera de nuestra ciudad”¹⁶, Benítez expresa “vergüenza colectiva” ante lo que ocurrió la noche del 20 de noviembre en que actuó Ravel con sus colegas en el Conservatorio María Cristina malagueño y lo lamenta porque “ilustra muy bien la personalidad de nuestra ciudad,

¹² N. R. Orringer: “La estancia de Maurice Ravel en la comunidad musical de Valencia...”, p. 81.

¹³ S. “En la Filarmónica. Festival Ravel. El compositor francés fue ovacionadísimo”. *El Pueblo, Diario Republicano de Valencia*, 18-11-1928, p. 1.

¹⁴ Enrique Benítez: “Maurice Ravel en Málaga”, *La Opinión de Málaga*, 7-4-2017, edición digital: < <https://www.laopinionde-malaga.es/malaga/2017/04/07/maurice-ravel-malaga/922376.html>>. (Último acceso: 30-6-2020).

¹⁵ Mariano Pérez: “Cincuenta años de la muerte de Ravel. Sus viajes por España”, *ABC*, Madrid, lunes 28-12-1987, p. 74.

¹⁶ *Ibid.*



Ilustraciones 5 y 6. Maurice Ravel en Málaga, con el programa que interpretó con Lévy y Grey.

su idiosincrasia, simultáneamente incapaz de retener su alma y de abrirse al futuro, siempre diletante¹⁷. En *La Unión Mercantil* del 22 de noviembre 1928, el mencionado crítico, luciendo 24 años de corta edad, comentaba, sin aludir en absoluto a la música, lo siguiente:

Se nos presentaron en la tribuna de la Filarmónica, en la noche del martes, Pierrot, Arlequín y Colombina, personajes obligados y necesarios en todo Carnaval; personajes pintorescos en extremo, originales. Pierrot, no vestido de sedas blancas, plumas y golas negras, sino de frac impecable, correctísimo, disfrazado de pianista de Ravel, de pianista para tocar sola y exclusivamente Ravel. Arlequín deja sus ropas de multicolores triangulitos, y vístese de concertista de violín, bueno, bastante bueno. Y Colombina, deliciosa y enamorada, se nos presenta en el escenario ocultando su personalidad picaresca y cambiándola por lindo disfraz de cantante guapa, seriamente guapa¹⁸.

Menos mal que finaliza diciendo: “A pesar de todo, no rebajo en lo más mínimo de acontecimiento la estancia de Ravel entre nosotros”.

Curiosamente, en la madrileña *Gaceta Literaria*, unos meses más tarde, se recogía el curioso acontecimiento con mucha ironía, publicándose el siguiente comentario:

MÁLAGA.

Ha pasado Ravel, pequeñito y cano. Simpáticamente pequeñito y cano. Ha pasado con esa música suya que lleva la etiqueta del impresionismo. El de la “sensibilidad hecha inteligencia” ha puesto su música en Má-

¹⁷ Enrique Benítez: “Maurice Ravel en Málaga”, *La Opinión de Málaga*, 7-4-2017, edición digital: < <https://www.laopinionde-malaga.es/malaga/2017/04/07/maurice-ravel-malaga/922376.html>>. (Último acceso: 30-6-2020).

¹⁸ Ansaldo: *La Unión Mercantil*, Málaga, 22-11-1928, citado por Benítez: “Maurice Ravel en Málaga”, *La Opinión de Málaga*...

laga muy tenuemente. Se comprende porque Andalucía y Málaga son estratos discordantes (esta cuestión tiene, a mi parecer, una raíz étnica). Por fortuna quedó algo. Nada más que las discusiones amistosas e intensas de los *ravelistas* Antonio José y Castro, y del un poco *antirravelista* Ansaldo, crítico local de música. Nada más que eso. Pero algo¹⁹.

El viernes 23 de noviembre, Ravel actuaba en la Residencia de Estudiantes de Madrid en concierto organizado por la Sociedad de Cursos y Conferencias, presentado por Adolfo Salazar²⁰. Ravel “se mostró encantado de las atenciones y los aplausos de los organizadores de la fiesta y de los concurrentes asistentes a ella”²¹, actuando junto a los mismos dos artistas que le acompañaron a Oviedo: el violinista Claude Lévy y la mezzosoprano Madeleine Grey (véase Ilustración 7), a quien el compositor recomendaba al director Ernest Ansermet con estas palabras: “Es una de las artistas más destacadas: una voz atractiva, agradablemente poderosa y muy límpida. Y con una dicción perfecta”²².



Ilustración 7. La mezzosoprano francesa Madaleine Grey.



Ilustración 8: Residencia de estudiantes en 1928, fecha en que la visitan Ravel y Le Corbusier, entre otros artistas.

¹⁹ Ricardo Ruiz Arias: “Postales Ibérica”. *La Gaceta Literaria*, Año III, nº 51, 29-II-1929 p. 2.

²⁰ Un resumen de la conferencia previa de Salazar es publicado en el periódico en el que él ejercía la crítica musical, *El Sol*, 24-11-1928, p. 6.

²¹ “Concierto en honor del M. Maurice Ravel”. *ABC*, sábado, 24-XI-1928, edición de la mañana, p. 46.

²² “Elle est une des plus remarquables interprètes: une voix attractive, agréablement puissante et très limpide. Et notamment une diction parfaite”. *Maurice Ravel: L'intégrale: Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*. Manuel Cornejo (ed.), Paris, Le Passeur Éditeur, 2018, pp. 751-752. Y Maurice Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, publicados por Arbie Orenstein, Paris, Flammarion, 1989, carta 180, p. 189.

Según recoge el periódico *El Sol*, “Maidemoiselle Grey cantó de un modo extraordinariamente inteligente y con un arte notabilísimo varios trozos de *Les Histoires naturelles* y de *La hora española*, a más de una deliciosa canción judía. Ravel y el violinista Lévy dieron una audición precisa y justísima de equilibrio de la *Sonata* para ambos instrumentos y de la *Tzigane*”²³.

También el público ovetense, a decir por algunas de las crónicas que hemos podido leer, se dejó llevar por las apariencias, las formas... o algo mucho más peregrino y poco importante: los calcetines de Ravel (véase la ilustración 9). Pero esto es algo anecdótico, que nos ha servido para adornar el título de esta comunicación. Preferimos citarlo simplemente y ascender más allá de las rodillas para continuar con esta mirada a nuestro admirado compositor.



Ilustraciones 9 y 10. Maurice Ravel en Oviedo, tras su concierto en la Sociedad Filarmónica, con sus llamativos calcetines. Archivo de la Sociedad Filarmónica de Oviedo.

Si en Málaga Ravel, Grey y Lévy se quedaron prácticamente solos en escena, en Zaragoza la respuesta tampoco fue maravillosa. Bayona de La Llana y Gómez Rodríguez nos cuentan en *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*²⁴ que el público maño protestó en la noche del 14 de noviembre tras la interpretación del *Blues* de la *Sonata para violín y piano*²⁵ –no la póstuma, que él no quiso publicar en vida, sino la catalogada como nº 2 M.77–. Cuarenta años más tarde pasaría lo mismo

²³ “Residencia de Estudiantes. Mauricio Ravel en Madrid. Interesante conferencia-concierto”. *El Sol*, Madrid, sábado, 24-11-1928, p. 6. Julio Gómez recoge también la noticia del concierto en *El Liberal*, “Ravel en Madrid”, del 25-11-1928, p. 4.

²⁴ Antonio Bayona de la Llana, Julián Gómez Rodríguez: *Pilar Bayona. Biografía de una pianista*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 94-95. Sobre Pilar Bayona, véase también: Javier Liébana Castillo: *Pilar Bayona: la intérprete ideal*, Tesis doctoral inédita, dirigida por el Dr. Ramón Sobrino. Dpto. Hª del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2017.

²⁵ Según relata Orringer –“La estancia de Maurice Ravel en la comunidad musical de Valencia...”, nota al pie 3, p. 77–, “durante la mayor parte del concierto, Ravel fue «enormemente aplaudido», pero un «momento desagradable» [...], entre el entusiasmo de la mayoría del público, unos cuantos protestaron a voces después de escuchar la Sonata para Piano y Violín (“Provincias. Un concierto de Ravel”, *El Pueblo*, Valencia, 16-XI-1928, p. 5)”.

en el Casino Primitivo de Albacete cuando, según pude escuchar en viva voz a Vlado Perlemuter, Arthur Rubinstein estrenaba en España los *Valses nobles y sentimentales* de Ravel. El público protestó y, según cuenta el propio pianista en una entrevista a Antonio Fernández Cid, respondió tocándolos de nuevo a modo de bis ante el júbilo de algunos jóvenes que decían: “¡así se trata a los imbéciles!”²⁶.

La pianista Pilar Bayona y su hermano Julio, violonista, entraron a felicitar a los artistas al camerino de la sociedad zaragozana y cuando Lévy comprobó que la admiración que le expresaba Julio Bayona nacía de su conocimiento de la obra, comentando pasajes en concreto (había conseguido la partitura tan pronto fue publicada), llamó a Ravel y, a partir de ese momento, se inició una buena relación entre el compositor y Pilar Bayona, de quien Ravel admiró la interpretación que de sus obras le mostró la pianista zaragozana. Ella fue fiel a su gusto por Ravel y así lo defendía, ante la incompreensión de ciertos melómanos e instrumentistas, como es el caso del violonchelista Luis D’Hers. Veamos el contenido de una carta que le escribe a Pilar Bayona desde Santander, en abril del 27, haciendo referencia a la *Sonata para violín y cello* de Ravel:



Ilustración 11. Pilar Bayona en una fotografía de 1926.

Tal efecto nos ha producido, tanto a mí, como a mi compañero el violinista la primera vez que hemos intentado ejecutarla, que la verdad, no sé si podré concluir esta carta, pues todavía tengo los nervios de punta, y vamos, que, al menos que V. haya deseado que yo me pase el resto de mi existencia en un manicomio, no ha debido V. ni hablarme de ella. ¡Válgame Dios de los cielos! qué cosas ha escrito el Sr. Ravel, nunca creí encontrar en una obra musical cosas tan raras como las escritas en esta obrita²⁷.

Los verdaderos talentos suelen ser reconocidos, no sólo en vida (que a veces no) sino pasado el tiempo. La historia nos ha dejado ejemplos tan palmarios como el Bach recuperado por Mendelssohn.

El 25 de noviembre de 1928, como decíamos al comienzo de este texto, Maurice Ravel llega a Oviedo, con Grey y Lévy, para ofrecer un concierto en la Sociedad Filarmónica de la ciudad. En la página 8 de *El Carbayón*, diario asturiano de la mañana, de 25 de noviembre de 1928, la sección titulada “Notas de arte” da la bienvenida al compositor con estas palabras:

El gran compositor francés Maurice Ravel, de fama mundial, que actualmente se encuentra en España, honrará el próximo martes con su presencia y actuación las sesiones musicales de la Filarmónica de Oviedo.

²⁶ Antonio Fernández Cid: “Un artista mundial, gran amigo de España, en Madrid. Arturo Rubinstein”, *ABC*, 4-12-1966, pp. 34-35.

²⁷ A. Bayona de la Llana, J. Gómez Rodríguez: *Pilar Bayona...*, p. 95.

La visita de Ravel a nuestra Sociedad de cultura ha producido merecida expectación y dejará imperecedero recuerdo entre los aficionados ovetenses, porque, muerto Debussy, es Ravel la figura culminante en la música francesa contemporánea y si sus producciones, originales y llenas de vida, pudieron ser, años atrás, muy discutidas, y hasta tildadas de extravagantes –como siempre ocurrió con la obra del genio, que se adelanta a su tiempo-, son recibidas hoy con ovaciones clamorosas, figurando constantemente en los programas de conciertos de los principales centros musicales del mundo²⁸.



Ilustración 12: Anuncio del concierto de Ravel en la Filarmónica, con foto incluida, en la primera página de El Carbayón.

También *La Voz de Asturias* del 27 de noviembre, mismo día del concierto, expresa los honores que le han rendido donde se ha presentado en España, y afirma que en Oviedo no ha podido prepararse nada porque hasta anoche mismo se ignoraba la hora en que llegaría a nuestra ciudad y el tiempo que permanecería en ella. Antes del concierto –continúa el breve avance– el socio de la Filarmónica don Antonio J. Onieva –periodista navarro, vinculado con la Institución de Libre Enseñanza, que era entonces director de dicho periódico de *La Voz de Asturias*– leerá unas cuartillas²⁹, cuyo contenido nos revela el mismo diario al día siguiente, esta vez en artículo con cierta dimensión, firmado por *Bradomín* sobre el fin de la cita “este artículo ha sido visado por la previa censura”.

No deja de ser curioso que *Bradomín* sólo muestra su autoría en apenas un quinto del contenido de una de las dos columnas que el diario dedica al evento. El resto se dedica a la transcripción literal de las palabras del referido socio y director del periódico, con joyas como las que siguen:

²⁸ “Notas de arte. Maurice Ravel en la Filarmónica”, *El Carbayón, Diario asturiano de la mañana*, Oviedo, 25-XI-1928, p. 8.

²⁹ “Hoy en la Filarmónica. La visita de Maurice Ravel”, *La Voz de Asturias*, Oviedo, 27-XI-1928, p. 8.

Claude Debussy. Este fue el paladín de la revolución. Un revolucionario francés que quiso acabar con otro revolucionario español: nuestro Ramos de Pareja. También éste mató a Dum Escoto, como Dum Escoto agarró a Pitágoras [...] En resumen, que todas las grandes conquistas se han hecho a fuerza de profundas revoluciones. [...] Debussy, cansado de escalas tradicionales, se inventó una a su gusto, una escala que rechaza el oído y el temperamento generales, y decidme qué enorme artista no sería Debussy cuando se impuso la tarea de modificar el gusto y el oído de todo el mundo hasta imponer su extraordinaria escala tonal y hacernos esclavos de ella. Pero, así como Wagner tuvo su Listz [sic], que le organizó la comunidad de sus adeptos, así también Debussy ha tenido su Ravel, que le ha creado una escuela a través de su propia predicación. Por eso, muerto Claude Debussy, Ravel es la más grande figura musical contemporánea³⁰.

Criticando a Bartók, Malipiero, o Prokófiev, halaga a Ravel como “maravilla de la música de este nuestro momento vertiginoso y cambiante, [que] llega al cromatismo infinito, sin cánones de escuela, como no sea la que él mismo ha creado”. Después entra en disquisiciones coloristas alabando su

brillante orquesta de matices, aristas luminosas, tornasoles; color, en fin, desleído en átomos; color que no puede definirse porque es rápido y múltiple, como un caleidoscopio en continua agitación. [...] En Ravel hay un elemento decorativo, desde luego; pero hay también un soporte de fuerte, de extraordinario valor psicológico; al punto que si algo pudiera reprochársele sería el haber trocado el sentimiento en sustancia exclusivamente mental, lo que ciertamente no es un defecto en este siglo de lógica y matemáticas. Lo que realmente sucede es que ha cambiado todo: hasta el concepto tradicional de sentimiento, que generalmente se ha venido considerando como el antípoda de la inteligencia, y en nuestro afán ingenuo de contrastes hemos inventado dos categorías de artistas: los de cerebro y los de corazón. El artista, por serlo, tiene ambas cosas: o no tiene ninguna al modo corriente, sino un linaje de sustancia única en que se funden ideas y sentimientos, independiente del cerebro y el corazón, vísceras que no creo tengan nada que hacer en relación el arte³¹.

Termina el socio de la Filarmónica de Oviedo felicitándose, en compañía del público filarmónico

de que la figura eminente de Maurice Ravel, el exponente más elevado en el arte musical de nuestro tiempo, honre con su presencia nuestra Sociedad, aquí donde tantas veces se han aplaudido obras como... y otras no menos famosas, que merecen la ovación que estoy seguro le vais a dar ahora cuando se presente en el palco escénico³².

El programa del concierto incluía *Le Tombeau de Couperin*, las canciones *Ronsard a son âme*, un aria de *L'enfant et les sortilèges* y el aria de Concepción de *L'heure espagnole*, en interpretación de Grey acompañada por el compositor en la primera parte; la *Sonata para piano y violín*, y dos piezas para piano solo, *Habanera* y *Menuet Antique*, en la segunda; y los *Chants hébraïques*, la *Pavana para una infanta difunta*, y *Tzigane*, en la tercera.

Bradomín afirma que Ravel fue recibido con una imponente ovación y se manifiesta incapaz de describir el concierto, por falta de espacio, que califica de extraordinario y desconcertante:

³⁰ *Bradomín*: “En la Filarmónica. El magnífico concierto de Maurice Ravel”. *La Voz de Asturias*, Oviedo, 28-11-1928, p. 8.

³¹ *Ibid.*

³² *Bradomín*: “En la Filarmónica. El magnífico concierto de Maurice Ravel...”

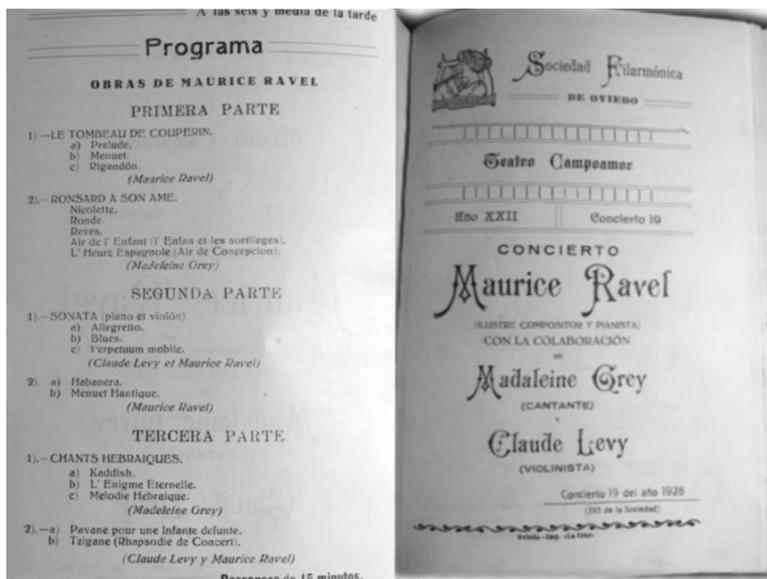


Ilustración 13: Programa del concierto de noviembre de 1928, de Ravel, Grey y Lévy en la Filarmónica de Oviedo. Archivo de la Sociedad Filarmónica de Oviedo.

El público se agarró, como un clavo ardiendo, a la *Pavana en honor de una Infanta difunta*, que hizo repetir, porque estuvo dicha con todo primor por el violinista Claude Lévy, y a las canciones que cantó asombrosamente la mezzo-soprano Madeleine Grey. Ravel ejecutó con toda voluntad su propia música y oyó incontables ovaciones. Por la noche un grupo de admiradores ofreció al maestro una cena típicamente asturiana en el Restaurant Paredes y Ramos. Ravel, encantado, hizo honor al clásico plato regional, que encontró un poco fuerte. Pero repitió³³.

El concierto es saludado también como un gran acontecimiento desde el diario *Región*, pues considera que “señala una efeméride que habrá de recordarse siempre con especial emoción por los filarmónicos”³⁴.

Si bien recomiendo el libro coordinado por Manuel Cornejo³⁵ con la más completa compilación de la correspondencia de Ravel, gracias a su incansable labor al frente de la asociación *Les Amis de Maurice Ravel*, por la ingente información que ofrece en sus 1769 páginas, tal y como ha quedado demostrado en esta comunicación, debe corregirse la cronología de 1928 donde, sobre la gira de Ravel en España, se omite la actuación en Oviedo del 27 de noviembre de 1928 en el Teatro Campoamor.

³³ *Ibid.*

³⁴ “En la Filarmónica. Ravel interpretado por Ravel”, *Región, Diario de la mañana*, Oviedo, 28-11-1928, p. 1.

³⁵ VVAA: *Maurice Ravel, L'intégrale. Correspondance (1895-1937) écrits et entretiens*. Coordinado por Manuel Cornejo. Ed. Le Passeur, 2018.

UNIÓN RADIO COMO ALTA VOZ PARA LA DIFUSIÓN DEL REPERTORIO DE CONSUMO DE EVARISTO FERNÁNDEZ BLANCO

JULIA M^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA
Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) establece una estrecha relación con Unión Radio desde 1926 hasta el final de la Guerra Civil en 1939. En esta contribución nos ocuparemos del primer periodo en el que el compositor está vinculado con la entidad, entre 1926 y 1930. Unión Radio Madrid fue creada a finales de 1924 por Ricardo Urgoiti, con el objetivo fundamental de conseguir el más rápido y brillante desarrollo de la radiodifusión, tanto en el aspecto técnico como en el cultural y artístico. Aun careciendo de documentos que confirmen la relación contractual de Fernández Blanco con Unión Radio, encontramos su nombre en la emisora desde el comienzo de su andadura, figurando muchas de sus piezas de música de consumo en la parrilla. De este modo se hace evidente la intensa relación del compositor astorgano con Unión Radio, donde se congregaron las principales personalidades musicales afines al Gobierno de la República, desde Salvador Bacarisse, director artístico de la emisora, al propio Fernández Blanco.

PALABRAS CLAVE: Unión Radio, música de consumo, Fernández Blanco.

ABSTRACT

Evaristo Fernández Blanco (1902-1993) establishes a close relationship with Union Radio from 1926 until the end of the Spanish Civil War in 1939. In this article, we will deal with the first period in which the composer is linked to the entity, between 1926 and 1930. Union Radio Madrid was created at the end of 1924 by Ricardo Urgoiti, with the goal of achieving the fastest and brightest development of broadcasting, both in the technical and in the cultural and artistic aspects. Even lacking documents that confirm the contractual relationship of Fernández Blanco with Union Radio, we find his name on the station since the beginning of his career, including many of his pieces of consumer music on the radio programming. According to these informations, it is obvious the intense connection of the composer with Union Radio, where the main musical personalities related to the Government of the Spanish Republic were gathered, from Salvador Bacarisse, artistic director of the station, to Fernández Blanco.

KEY WORDS: Unión Radio, popular music, Fernández Blanco.

1. Introducción

Unión Radio Madrid fue una de las primeras empresas de radiodifusión españolas. Fue fundada a finales de 1924 por Ricardo Urgoiti Somovilla, hijo de Nicolás María de Urgoiti, fundador de alguno de los medios escritos más importantes del momento como los diarios *El Sol* y *La Voz*. En una entrevista concedida precisamente a *El Sol*¹, donde Ricardo Urgoiti explica que, entre los fines

¹ "De interés para los radioescuchas: La nueva estación emisora de Unión Radio". *El Sol*, Madrid, 18-VI-1925, p. 2.

de la emisora, estaría el conseguir el más rápido y brillante desarrollo de la radiodifusión, tanto en el aspecto técnico como en el cultural y artístico.

La escritura de constitución de EAJ-7 Unión Radio Madrid, que sería el embrión de la actual Cadena SER, se firmó el 19 de diciembre de 1924. La emisora de Madrid comenzó a funcionar el 17 de junio de 1925, cuando Alfonso XIII inaugura Unión Radio EAJ-7 en los Almacenes Madrid-París de la Gran Vía madrileña, extendiéndose posteriormente a Barcelona, Sevilla, San Sebastián, Valencia y Santiago de Compostela. Las emisiones comenzaban a primera hora de la tarde con el programa denominado “La hora de Sobremesa” y “posteriormente «Sobremesa»”². Se incluían secciones dedicadas a la música ligera, la información, cotizaciones de valores, meteorología, programas infantiles, así como retransmisiones de ópera y zarzuela.

No nos detendremos en detalle en la historia de la sociedad Unión Radio, por lo que remitimos a los trabajos realizados por Arce Bueno³ y la tesis doctoral de Afuera Heredero⁴. Este autor destaca que durante estos primeros años de la radiodifusión se “produjo una simbiosis entre la moderna tecnología de la difusión radiofónica y la producción, difusión y consumo de música”⁵.

Tan sólo cuatro días después de la inauguración de Unión Radio Madrid, el domingo 21 de junio de 1925, se puso a la venta el primer número de la revista *Ondas*. Cuando unos meses más tarde se creó la Unión de Radioyentes, *Ondas* pasó a ser su órgano de prensa. La revista se publicó, en esta primera etapa, entre junio de 1925 y el 18 de julio de 1936, día del levantamiento militar que condujo a la Guerra Civil española. Será a través de *Ondas* y de las parrillas radiofónicas publicadas en diversos medios coetáneos por las que hemos podido conocer la vinculación del compositor astorgano Evaristo Fernández Blanco con Unión Radio desde 1926 hasta el final de la Guerra Civil en 1939. Este artículo quiere ser una contribución para la recuperación de una parte de nuestra memoria histórica, como es la labor de Unión Radio como aliciente en la creación musical del momento.

2.- Evaristo Fernández Blanco en Unión Radio

La relación de Fernández Blanco con Unión Radio nos deja huellas visibles desde 1925 hasta el final de la Guerra Civil, en 1939, como hemos expuesto ya en nuestra tesis doctoral⁶, y en la monografía sobre el compositor derivada de la misma, que hemos publicado en 2019⁷. Sin embargo, las publicaciones previas que tratan su figura lo excluyen del grupo de músicos que colaboran con la radio de Urgoiti hasta 1936.

² Ángeles Afuera Heredero: *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)*. Tesis doctoral. Juan Carlos Marcos Recio (Dir.), Facultad de C^a de la Información. Madrid, Universidad Complutense, p. 348. Linl: <<https://eprints.ucm.es/57936/1/T41477.pdf>>

³ Julio Arce Bueno: *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*, Madrid, ICCMU, 2008.

⁴ Afuera Heredero: *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)*...

⁵ Arce Bueno: “El auditorio invisible. Música contemporánea y difusión radiofónica antes de la Guerra Civil”, *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, Año 31, nº. 33, volumen monográfico *Evaristo Fernández Blanco, el músico rescatado*, María Cáceres Piñuel (coord.), Astorga, Centro de Estudios Astorganos “Marcelo Macías”, 2014, pp. 81-93.

⁶ Julia M^a Martínez-Lombó Testa: *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): de la modernidad al exilio interior*. Tesis doctoral inédita. R. Sobrino y M^a E. Cortizo (dirs.), Dpto. H^a del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2018.

⁷ Julia M^a Martínez-Lombó Testa: *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*. Oviedo, Hispanic Music Series 2, ERASMUSH Group, 2019.

En la Tabla 1 recogemos las obras de Fernández Blanco interpretadas en Unión Radio entre 1925 y 1936.

Además del número de la obra en nuestro catálogo (FBML), incluimos la fecha de composición, el título, el ritmo de danza, la plantilla –en la mayoría de ocasiones, sexteto– y la fecha de interpretación en la radio. Señalamos en sombreado las obras que corresponden al periodo trabajado en este artículo, esto es entre 1925 y 1930.

FBML	FECHA DE COMPOSICIÓN	TÍTULO	DANZA/FORMA	PLANTILLA [SEXTETO ⁸]	FECHA INTERPRETACIÓN
28b	1926	<i>El alegre don Quintín</i>	chotis	Orquestina	15/02/1926
12b	1926	<i>España [o España mía]</i>	pasodoble	Orquestina	19/05/1926
30	1926	<i>El Raid del 'Plus Ultra'</i>	pasodoble	Orquestina	08/03/1926
29	1926	<i>All right</i>	Fox-trot	Orquestina	13/04/1926
37	1929	<i>Reflejos</i>	pasodoble	Orquestina	08/06/1929
24a	1926	<i>Nicolás</i>	chotis	Orquestina	13/06/1926
35b	1928/29	<i>Andalucía⁹</i>	pasodoble	Orquestina	17/07/1929
44	1932	<i>To dawn</i>	vals	Orquestina	06/11/1932
45	1932	<i>Piñita en flor</i>	danzón cubano	Orquestina	17/12/1932
51	1934	<i>Sonia</i>	canción	Voz y sexteto	12/09/1934
33	1928	<i>Movimiento perpetuo</i>		Piano	30/12/1934
13b	1934/35	<i>Serenata andaluza</i>		Piano	25/02/1935
32	1927	<i>Trío en Do mayor</i>		Trío	07/03/1935
43b	1935	<i>Danza leonesa</i>		Sexteto	21/10/1935

Tabla 1. Obras de Fernández Blanco interpretadas en Unión Radio.

Arce apunta que, si el astorgano no hubiese partido a Alemania en 1922, se hubiera integrado en la plantilla de músicos de Unión Radio mucho antes¹⁰. Sin embargo, teniendo en cuenta que las obras de Evaristo estuvieron realmente presentes de forma reiterada, casi semanalmente en las emisiones radiofónicas desde 1925, creemos que podría haber estado integrado en este grupo, más si tenemos en cuenta el vínculo entre la radio, Conrado del Campo y los jóvenes compositores españoles, aspecto que desarrolla el propio Arce y que pasa por la figura común de Ricardo Urgoiti. Ya Joaquín Turina, en 1929, cuando otorga el nombre de Grupo de Compositores de Unión Radio a varios miembros de la Edad de Plata, entre otros, Bacarisse, Remacha, Bautista y Franco, todos ellos pertenecientes a la plantilla de la emisora, deja fuera Fernández Blanco. Sin embargo, todos estos compositores fueron alumnos de Conrado del Campo, al igual que Fernández Blanco y con todos ellos manifiesta haber tenido una estrecha relación en diversas instituciones y entidades.

El nombramiento de Salvador Bacarisse, también alumno de Conrado del Campo, en 1926, como director artístico de la emisora, “contribuyó a que el proyecto fuese dotado de una moderni-

⁸ La “orquestina” solía ser también un sexteto.

⁹ Fue editado por Unión Música en 1928, por lo que su composición sería anterior a esta fecha.

¹⁰ J. Arce, en su artículo “El auditorio invisible...”, pp. 81-93, sólo recoge la emisión del chotis *El alegre don Quintín* en 1926, no incluyendo ninguna referencia más a Fernández Blanco hasta 1935.

dad y originalidad hasta entonces desconocidos en los medios radiofónicos¹¹. Además, en palabras de Arce, “el trabajo al frente de la dirección artística de Unión Radio supuso para Bacarisse un aliciente para continuar su labor creativa en un ambiente propicio¹², aspecto compartido, como veremos, por Fernández Blanco. El trabajo en Unión Radio, así como en los puestos docentes que abordaremos más adelante, le permitirían cubrir sus necesidades económicas y continuar con la creación musical¹³.

La emisión de música en la estación madrileña se convirtió en el elemento más destacado de la radiodifusión. Se retransmitían atractivos contenidos musicales que dominaban la parrilla. En 1925, según ha estudiado Arce, actuaba ya una Orquesta de Cámara de Unión Radio, denominación tras la cual se escondía un cuarteto con piano.

La estación comienza a recoger actuaciones de un sexteto propio, el Sexteto de la Estación o Sexteto de Unión Radio¹⁴. *Ondas* se hace eco ya a finales de septiembre de la presentación de dicha orquestina¹⁵, destacando las cualidades artísticas del grupo y resumiendo brevemente algunos datos biográficos de sus componentes. Es evidente que en ese momento Fernández Blanco no formaba parte del sexteto, pero una foto de 1935 (véase Ilustración 1), firmada por Beringola, en la que ya aparece como pianista integrando el grupo instrumental “que actúa diariamente en nuestras emisoras”¹⁶, nos habla de lo cambiante que era dicha formación.



Ilustración 1. Sexteto de Unión Radio—Álvarez Cantos, Fernández Lorenzo y Martínez Tomé (violinistas), Meroño (viola), Ruiz Casaux (violonchelo) y González Malpartida (contrabajo)— y Fernández Blanco al piano. *Ondas*, 9-XI-1935, p.4.

¹¹ J. Arce, *Música y radiodifusión...*, p. 61.

¹² *Ibid.*

¹³ Arce, *Música y radiodifusión...*, p. 73.

¹⁴ Formado entonces por Rafael Martínez del Castillo (violin primero), Luis Antón (violin segundo), Pedro Meroño (viola), Juan Gilbert (violonchelo), Lucio González (contrabajo) y Enrique Aroca (piano), que se presenta el 4 de octubre de 1931.

¹⁵ “Los valores artísticos de Unión Radio. El sexteto de la emisora de Madrid”. *Ondas*, nº 325. Madrid, 26-IX-1931, p. 4.

¹⁶ *Ondas*, 9-XI-1935, p. 4.

El hecho de que esta imagen acompañara al compositor durante toda su vida, da muestra del valor que él concede a este recuerdo, que hacía presente esta etapa inicial de su carrera, en la que luchaba por conseguir un futuro como compositor¹⁷.

Aun careciendo de documentos que confirmen la relación contractual de Fernández Blanco con Unión Radio –la pérdida de toda la documentación administrativa y el expolio de su discoteca y archivos imposibilita la investigación en este ámbito–, encontramos el nombre de Evaristo Fernández Blanco en la emisora desde el comienzo de su andadura, figurando muchas de sus piezas de música de consumo en la parrilla de la misma ya desde 1926, tal y como hemos podido constatar a través del citado vaciado de prensa realizado partiendo de la revista *Ondas*, completado con *La Libertad*, *El Siglo Futuro*, *El Sol*, *La Época*, *El Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *As* y *Ahora*.

Pocos meses después de la inauguración de la emisora, en diciembre de 1925, constatamos el estreno de *El alegre don Quintín* (FBML 28), un chotis interpretado por la Orquesta Artys bajo la dirección de José Antonio Álvarez Cantos, amigo del compositor astorgano (véase Ilustración 2).

Esta sería la primera vez que aparece una obra de Fernández Blanco en la emisora. Hemos de señalar que la Orquesta Artys era realmente un sexteto, formación que fue muy habitual en la época para la interpretación de música popular. Se trataba de una especie de orquestina¹⁸ para la que

5 DICIEMBRE S A B A D O 1 9 2 5

<p>BILBAO (E. A. J. 9, 415 m.)</p> <p>EMISIONES RADIO-CLUB DE VIZCAYA.</p> <p>19.0.—Santos del día. Lecturas ajenas. "La cantinera" (pasodoble). Francisco Sáenz, por la orquesta Arnillas. Información financiera. "Mación" (fantasía), Massenot, por la orquesta. Conferencia cinematográfica. Movimiento de buques en el puerto de Bilbao. "You're in love" (vals), Dixon y Henderson, por la orquesta.</p> <p></p> <p>20.0.—Señales horarias. "El molino de Subiza" (fantasía), Oudrid, por la orquesta. Conferencia esperantista por el Sr. Icaza. "Gavota", Bach, por la orquesta Carlton. "Cavalleria rusticana", Mascagni, por la soprano señorita Elguea. Noticias deportivas. "Poesías festivas", recitadas</p>	<p>UNION RADIO MADRID</p> <p>EAJ 7 373 m. 1 ½ kw.</p> <p>14.30 a 15.30.</p> <p>SOBREMESA</p> <p>ORQUESTA ARTYS: "¡Viva la... Pepa!!" (pasacalle). "El adiós a la vida" (tango). Álvarez. Lloret-Muñoz.</p> <p>EFEMERIDES</p> <p>ORQUESTA ARTYS: "Tosca" (selección)..... Puccini. "Minuetto"..... Bolzoni.</p> <p>Noticias de última hora. Servicio especial para UNION RADIO, suministrado por las Agencias Fabra (extranjera) y Feltes (nacional).</p> <p>ORQUESTA ARTYS: "El alegre don Quintín" (chotis, primera vez). Evaristo F. Blanco.</p> <p>16.0.</p> <p>POT-POURRI</p>	<p>BARCELONA</p> <p>(Radio-Barcelona, E. A. J. 1, 325 metros, 500 w.)</p> <p>18.0.—Cotizaciones oficiales de la Bolsa de Barcelona. El septimino Radio interpretará: "Patrucha china", Newman. "Serenade", Czernowski. "A la rusa", Mozskowski. "Rapsodie hebrea", Levandowsky. "Hoja de bambú", Dick. Últimas informaciones de Prensa. Retransmisión de la ópera que se dará en el Gran Teatro del Liceo.</p> <p>CADIZ</p> <p>(Radio-Cádiz, E. A. J. 3, 360 metros, 550 vatios.)</p> <p>19.0.—Tic tac para sintonizar. "El día de la africana" (selección), órgano. Cante flamenco. "Valses positivos", Granada, por la señorita Asquer. Gutiérrez Marmolejo. "La bejarana" (romanza de tenor), Sr. García. "Amor de muñecos", órgano. Noticias de Prensa. Hora oficial. "Sonata, op. 14", Mozart. (Allegro. Adagio. Allegretto.) Para violín y piano.</p>
---	---	---

Ilustración 2. El alegre don Quintín (FBML 28), primera obra de Fernández Blanco en Unión Radio. Ondas, 14-II-1926, p. 12.

¹⁷ Gan Quesada afirma que "la falta de fecha de una de las fotografías más difundidas del compositor como miembro del sexteto [...] no contribuye a precisar el momento de su incorporación". Gan Quesada: *In tempore belli*: Evaristo Fernández Blanco y los años de la Guerra Civil". *Astórica: revista de estudios...*, pp. 95-116. Sin embargo, es evidente que, en la fecha de publicación de la foto en *Ondas*, 1935, el músico astorgano era uno de los dos pianistas habituales del conjunto.

¹⁸ Hemos de indicar la diferencia entre las terminologías sexteto y orquestina. En el "Catálogo de obras para banda, sexteto y orquestina" publicado en la *Revista Harmonía*, año XIX, octubre-diciembre de 1934, pp. 4-5, la formación del sexteto era entonces para los editores aquella constituida por dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano. Por el contrario, la or-

Fernández Blanco compuso distintas obras y arreglos. El estreno de *El alegre don Quintín* (FBML 28b)¹⁹ se incluía dentro de la programación del espacio “Sobremesa”, de emisión diaria de 14:30 a 15:30 de la tarde, programa que incluía obras de música ligera y bailables, junto a otras obras populares del repertorio clásico. La Orquesta Artys comienza a ocuparse de las interpretaciones del programa “Sobremesa” desde octubre de 1925. Anteriormente correspondían a The Castillian Orchestra.

El astorgano firma esta obra, como veremos también en otras piezas de música ligera, en coautoría con el empresario y promotor teatral Juan Martínez Penas, que utilizaba el pseudónimo de “Sampé”, quien en 1927 se convertirá en su cuñado.

Parece evidente que el título de la obra juega con la antítesis de *Don Quintín el amargao o Quien siembra vientos...*, sainete puesto en música por Jacinto Guerrero sobre un texto de Arniches y Estremera, que obtuvo inmenso éxito tras su estreno en Apolo en noviembre de 1924. Además, en 1925 el sainete llega al cine, de la mano del realizador Manuel Noriega, con guión de Carlos Primelles, producido por Cartago Film, consiguiendo buen éxito como certifica el hecho de que todavía en 1928 la obra se seguía representando y proyectando en provincias²⁰. Es evidente que el título *El alegre don Quintín* evocaba por antítesis, el famoso sainete, uno de cuyos números de éxito era también un chotis, “¡Calla, hijo mío!” –nº 10, acto II–.

La obra reaparece en 1933, dentro de la *Colección de Bailables “Blanco”* (FBML 47), registrada por el compositor en el segundo trimestre de 1932. Esta colección contiene el pasodoble *España* (FBML 47 nº1), el chotis *El alegre don Quintín* (FBML 47 nº2), el pasodoble *Andalucía* (FBML 47 nº3), el chotis *Nicolás* (FBML 47 nº4) y el pasodoble *Reflejos* (FBML 47 nº5)²¹. Obras todas ellas que encontraremos en la parrilla de Unión Radio frecuentemente. El hecho de constar la primera emisión de las mismas como “estreno” nos hace pensar que pudieron ser compuestas ex profeso para este fin.

Desde estas primeras emisiones de *El alegre don Quintín* (5 y 18 de diciembre) veremos cómo el nombre de Evaristo Fernández Blanco se incorpora a la plantilla de compositores del programa “Sobremesa”. En 1926 se interpretarán en este espacio, además del chotis citado, *El raid del ‘Plus Ultra’* –escrita en colaboración con Modesto Romero–, el fox *All right*, el pasodoble *España mía o España* y el chotis *Nicolás* (véase Tabla 2), todas ellas interpretadas en ese año por la Orquesta Artys.

questina estaba formada por piano, violines, saxo alto, trompeta, violonchelo, contrabajo y batería. Sobre esta cuestión destacamos la tesis doctoral de Mansergas Carceller, *El sexteto en la música española de salón: de la Restauración a la Guerra Civil*. Rodrigo Madrid y Román de la Calle (dirs.), Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2009.

¹⁹ *El alegre don Quintín* aparece entre las obras inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual de la Dirección general de Bellas Artes, Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos durante el primer trimestre del año 1926. *Gaceta de Madrid*, 16-VIII-1926, p. 1045: “55.055- *El alegre Don Quintín*, schottis; por D. Evaristo Fernández Blanco y D. Juan Martínez Penas. Musical”.

²⁰ Jon Zabala: “Relaciones textuales, paratextuales e intertextuales de un afamado sainete otrora intitulado *Don Quintín el amargao*”, *FOTOCINEMA*, nº 14, 2017, p. 144.

²¹ *Gaceta de Madrid*, 13-VII-1933, p. 301.

OBRA	FECHA ³	OBRA	FECHA
<i>El alegre don Quintín</i> (schotis)	L, 15/II/1926	<i>España</i>	J, 29/VII/1926
<i>El Raid del 'Plus Ultra'</i> (pasodoble)	L, 08/III/1926	<i>Nicolás</i>	L, 02/VIII/1926
<i>El Raid del 'Plus Ultra'</i>	M, 30/III/1926	<i>Nicolás</i>	D, 22/VIII/1926
<i>All right</i> (fox)	D, 11/IV/1926	<i>El alegre don Quintín</i>	V, 03/IX/1926
<i>El Raid del 'Plus Ultra'</i>	Ma, 11/V/1926	<i>España</i>	M, 07/IX/1926
<i>España mía</i> (pasodoble)	Mi, 19/V/1926	<i>All right</i>	J, 16-/IX/1926
<i>All right</i>	L, 24/V/1926	<i>Nicolás</i>	V, 24/IX/1926
<i>All right</i>	M, 25/V/1926	<i>España</i>	L, 18/X/1926
<i>España</i>	M, 08/VI/1926	<i>El Raid del 'Plus Ultra'</i>	D, 24/X/1926
<i>Nicolás</i> (Schotis)	D, 13/VI/1926	<i>Nicolás</i>	L, 25/X/1926
<i>España</i>	V, 25/VI/1926	<i>España</i>	M, 09/XI/1926
<i>Nicolás</i>	D, 27/VI/1926	<i>All right</i>	J, 25/XI/1926
<i>España</i>	S, 10/VII/1926	<i>España</i>	J, 09/XII/1926
<i>Nicolás</i>	J, 15/VII/1926	<i>Nicolás</i>	J, 16/XII/1926

Tabla 2. Obras de Fernández Blanco emitidas por Unión Radio en 1926.

Evaristo escribe en 1926 el pasodoble titulado *El raid del "Plus Ultra"* (FBML 30), obra que será posteriormente registrada por Odeón en un disco de 78 rpm, en coautoría con el compositor Modesto Romero Martínez (1883-1954)²³ y Juan Martínez Penas "Sampé", como atestigua el Registro de la Propiedad Intelectual²⁴. La obra es un homenaje al primer hidroavión que hace la ruta España-América, despegando con destino a Buenos Aires el 22 de enero de 1926 frente a La Rábida, en Palos de la Frontera (Huelva), lugar de partida de Colón en su primer viaje²⁵. El "Plus Ultra" amerizará a 120 kilómetros de la capital argentina el 10 de febrero de ese mismo año de 1926, en medio de un recibimiento apoteósico²⁶. Este viaje aéreo fue uno de los grandes logros de la época y muchos artistas, entre ellos algunos compositores, decidieron rendirle homenaje, como es el caso de Fernández Blanco o de S. Ibáñez, autor también del pasodoble flamenco denominado *El Plus Ultra*, o José Barreiro, que firma también un pasodoble con el mismo nombre, *Plus Ultra*.

El pasodoble *España* o *España mía*, es una obra paradigmática del repertorio cancionístico de música de consumo del maragato. Pese a que tenemos pocos datos sobre su génesis, ha sido, posiblemente, una de las piezas más populares y rentables del maestro. Esta pieza fue compuesta con anterioridad al periodo de Unión Radio, pero sería en esta época cuando alcance la máxima popularidad y repercusión. De esta composición existen al menos tres versiones: para piano sólo, fe-

²² Incluimos el día de la semana, con abreviaturas, L, Ma, Mi, J, V, S y D.

²³ Compositor y director de banda, es autor de numerosas obras interpretadas por Raquel Meller, la Argentinita o Sara Montiel, además de Carlos Gardel. Cfr. M^a Luz González Peña: "Romero Martínez, Modesto", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, Emilio Casares (dir. y coord.), Madrid, ICCMU/SGAE, 2002.

²⁴ N^o 55.010 de las obras inscritas en el primer trimestre de 1926. *Gaceta de Madrid*, 13-VIII-1926, p. 225.

²⁵ "Está dedicado a los aviadores que acaban de hacer felizmente el raid aéreo Palos de Moguer-Buenos Aires, a bordo del hidroavión «Plus Ultra»". *Heraldo de Zamora*, 11-II-1926, p. 3.

²⁶ El viaje, hazaña mítica, recibió el apoyo del destructor "Alsedo" y el crucero ligero "Blas de Lezo" hasta Cabo Verde y Pernambuco. El vuelo supuso un recorrido de 10.270 kilómetros, realizado en 59 horas y 30 minutos. El aparato se encuentra actualmente en el Museo de Luján de Buenos Aires, ya que España lo regaló a Argentina. En el Museo del Aire de Cuatro Vientos existe una reproducción del mismo a tamaño real.

chada en torno a 1922, editada por Edimes junto al chotis Nicolás; posteriormente, ca. 1925, Fernández Blanco realiza una versión para conjunto instrumental (piano, saxofón en Mib, trompeta en Do, clarinete en Sib, violín solista –denominado *violín* primero–, tres partes de violines en una única partitura como “*divisi a 3*”, violonchelo y contrabajo) que sería con toda probabilidad la empleada en Unión Radio y, posiblemente, transcrita con esta misma finalidad. Esta versión instrumental amplía sus efectivos –piano director, flauta, oboe, clarinete en Sib, saxofón alto, saxofón tenor, fagot, trompa en Fa, dos trompetas en Sib, trombón, banjo, batería, violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo– para la edición, fechada en torno a 1932, publicada en Francia por Julio Garzón en la colección *Les derniers succès de musique espagnole*, en un número doble junto a *Tristezas Gitanas* de Espinosa y Antón. Finalmente, hemos podido localizar una tercera transcripción para banda que aparece interpretada por algunas agrupaciones bandísticas en distintos momentos de la posguerra²⁷. Fernández Blanco, que en esta obra adapta el género a su personal forma de composición, relata a Carro Celada la gran rentabilidad económica que genera fuera de nuestras fronteras, incluso en 1983:

Tengo un pasodoble que se titula *España*, editado aquí por Edimes en 1924, grabado posteriormente en disco por Odeón y, más tarde, por Gramophon, aunque no conservo ningún disco. [...] Lo curioso es que ahora mismo [primavera de 1983] el pasodoble *España* no me da aquí ya ni una peseta y en cambio me sigue aportando ingresos en Bélgica, Suiza, Alemania, pero sobre todo Francia, porque está editado y lo interpretan²⁸.

Y es que, tal y como hemos podido comprobar, esta obra que fue interpretada numerosas veces por la Orquesta Artys para abrir el programa “Sobremesa” de Unión Radio. Las tardías grabaciones de *Tani Scala et son Orchestre* para Odeon²⁹; *Pepe Nunez et son orchestre* para Pacific, Mondo Music y BnF Collection; o la Banda de cornetas y tambores del Regimiento de Covadonga, también para Odeón, son testimonio de la gran difusión de esta partitura.

El chotis castizo *Nicolás*, obra que en su versión pianística hemos podido recuperar en el transcurso de la realización de nuestra Tesis Doctoral, y el fox-trot *All right*, se sumarían en 1926 a las obras compuestas por Fernández Blanco siguiendo los ritmos de moda y que pasarían directamente a formar parte del repertorio de la Orquesta Artys en el citado programa “Sobremesa”.

Durante el año siguiente, 1927, la Orquesta Artys sigue interpretando el pasodoble *España* y *El Raid del Plus Ultra* (véase Tabla 3).

²⁷ El ABC del 24 de enero de 1929 recoge la grabación para Odeón de “*España*, pasodoble de Fernández Blanco” por la Banda de cornetas y tambores del Regimiento de Covadonga dirigida por el maestro Contreras. Así mismo, el 5 de octubre de 1934, dentro de las celebraciones de San Froilán en Lugo, la Banda del Regimiento ofrece un concierto en la Alameda, en cuya primera parte interpreta “*España*, pasodoble de Fernández Blanco”. “Ferias y fiestas de San Froilán”, *El Progreso*, 5-X-1934, p. 2.

²⁸ José Antonio Carro Celada: *De Schönberg a Celia Gámez. Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*, Astorga, Ayuntamiento de Astorga, 2002, pp. 62-63.

²⁹ Depósito Legal de 1956. Reeditado en BnF Collection en 1956, en un disco titulado “Variété Internationale”. <http://mp3red.cc/20075937/tani-scala-et-son-orchestre-sous-les-orangers-en-fleurs.html> (Consultado 11-XI-2018)

INTÉRPRETE: ORQUESTA ARTYS	
1927	
<i>España</i>	S, 01/I/1927
<i>España</i>	J, 06/I/1927
<i>El Raid del Plus Ultra</i>	L, 14/II/1927
<i>España</i>	Ma, 22/II/1926
<i>España</i>	L, 13/VI/1927
<i>España</i>	L, 25/VII/1927
<i>España</i>	L, 05/IX/1927
<i>España</i>	J, 22/XIII1927

Tabla 3. Obras de Fernández Blanco emitidas por Unión Radio en 1927.

La escasez de registros de que disponemos en 1928, año en el que tan sólo tenemos constancia de la interpretación del citado pasodoble *España*, se debe a la imposibilidad de acceso a la revista *Ondas* de ese año.

En 1929 se interpreta de nuevo el chotis *Nicolás* y dos pasodobles escritos entonces por el maestro, *Reflejos* (FBML 37) –que se estrena en Sevilla– y *Andalucía* (FBML 35a). Esta última obra cuenta con dos versiones, editadas ambas por UME, para piano solo (1928) y para cuarteto de cuerda con piano (1929), arreglo quizá empleado para su interpretación radiofónica (véase Tabla 4).

1929		
<i>Nicolás</i>	V, 15/III/1929	Orquesta de la Estación.
<i>Reflejos</i> (pasodoble)	D, 8/VI/1929	Orquesta de la Estación. U.R. Sevilla
<i>Reflejos</i>		Orquesta de la Estación. U.R. Salamanca
<i>Andalucía</i> (pasodoble)	J, 17/VII/1929	[Orquesta de la Estación]
<i>Andalucía</i>	J, 15/VIII1929	[Orquesta de la Estación]
<i>Andalucía</i>	D, 8/XII/1929	Orquesta de la Estación. U.R. Sevilla

Tabla 4. Obras de Fernández Blanco emitidas por Unión Radio en 1929.

En el periodo transcurrido entre 1930 y 1932, el compositor desaparece de las emisiones de Unión Radio. Son años en los que trabaja en los colegios madrileños Pérez Galdós y Montesinos, además de continuar con su actividad compositiva. A pesar de ello, no descuidó sus labores en torno a su música de consumo, que creemos se había potenciado por su labor en Unión Radio.

Así, gracias a los documentos conservados en su legado, custodiado en la actualidad por el Ayuntamiento de Astorga, su ciudad natal, y que hemos catalogado, sabemos que en 1930 mantuvo contacto con la casa de discos Odeón³⁰ para grabar el pasodoble *Reflejos*. Conservamos una primera carta fechada el 28 de mayo de 1930³¹ en la que la empresa comunica al compositor la aceptación de esta obra para su grabación, que se realizará a finales de julio.

³⁰ Esta empresa se instala en Barcelona en 1925. Javier Barreiro: "Fonografía en España", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 5, Emilio Casares (dir. y coord.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 188-190.

³¹ Documento: [EFB CAJA 2, CORRESPONDENCIA, 2.5.1], según nuestra catalogación que ha sido incluida en nuestra tesis doctoral: Martínez-Lombó Testa: *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): de la modernidad al exilio interior...*, Anexos.

Aunque por estar fuera del periodo incluido en este artículo no nos detendremos en el comentario, hemos de señalar que en el periodo 1932-1936, el nombre de Evaristo reaparece de nuevo en la parrilla de Unión Radio. Así, en los años 1932 y 1933 encontramos dos nuevos títulos, el vals *To dawn* (FBML 44) y el danzón cubano *Piñita en flor* (FBML 45), obra hoy perdida.

En 1934 la presencia de sus obras aumenta de forma considerable, retomando obras anteriores y otras nuevas, como la canción *Sonia* (FBML 51) y el *Movimiento perpetuo* (FBML 33) para piano, una de sus partituras de vanguardia.

La tendencia a aumentar su presencia y a que ésta se vincule a otro repertorio, no sólo a los títulos de música de consumo, se refuerza en 1935, año en que confirmamos, como ya hemos comentado, que Fernández Blanco trabaja en la emisora como pianista, al menos desde el mes de noviembre. Además de las ya citadas, encontramos también en la parrilla obras de cámara como el *Trío en Do* (FBML 32) de 1927, la *Serenata andaluza* (FBML 13a), escrita entre 1934-35, y la *Danza leonesa* –denominada *De Romería*– (FBML 52), escrita en 1935, para sexteto.

El año 1936, último en el que aparece su nombre en la parrilla, se repiten *To dawn* y *Piñita en flor*, se interpreta de nuevo la *Danza leonesa* y se programa otra obra con el título de *Danza*, en interpretación de voz y piano y de violín y piano.

3.- Conclusiones

Unión Radio nace con el objetivo de dar un impulso decisivo a la radiodifusión española, siendo la emisión de música el elemento más destacado de la misma. Finalmente se configura en la época y, en el caso concreto del compositor leones, como una plataforma musical que posibilita el estreno de la música coetánea y a la vez fomenta la composición de nuevas obras, en este caso, fundamentalmente de música de consumo. Es, por tanto, una plataforma de promoción de obras

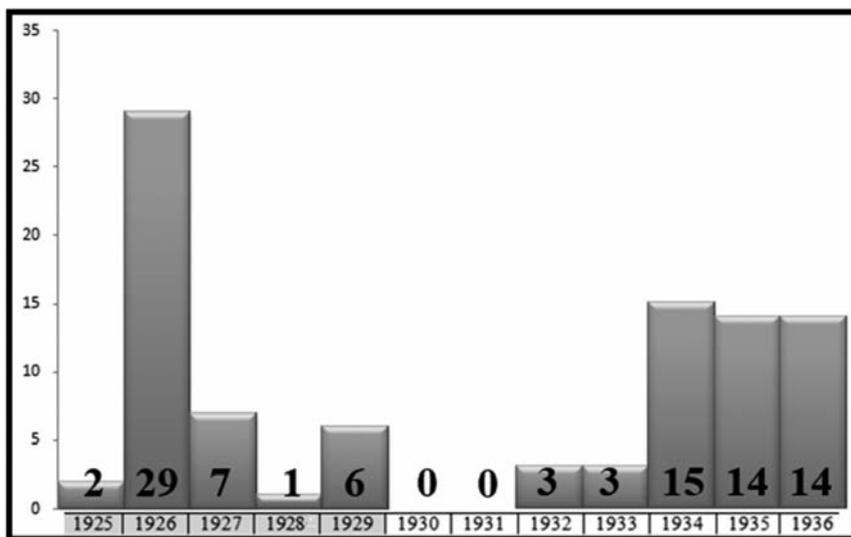


Gráfico 1. Evolución anual de la presencia de las obras de Fernández Blanco en Unión Radio (1925-1936).

de compositores jóvenes que intentaban conseguir un espacio propio en la creación musical española, como Remacha, Bautista, Fernández Blanco, Halffter o Pittaluga, todos ellos músicos con la voluntad común de renovar la música nacional, abriéndose a las nuevas corrientes europeas, sin renunciar a la esencia musical española.

Es evidente, tras tener en cuenta los datos que manejamos, que la relación del compositor con Unión Radio fue importante y dilatada en el tiempo y que esta institución sirvió al maestro como catalizadora de sus inquietudes compositivas en el terreno de la música de consumo. Estos datos contradicen la afirmación de Julio Arce planteada en la introducción, según la cual, tras el estreno en 1925 de *El alegre Don Quitín*, no se programan más obras de Fernández Blanco hasta 1935, año en el que el Trío Hispano Húngaro estrena el *Trío en Do Mayor*, afirmando que es un autor escasamente programado (véase Gráfico 1).

El estudio y análisis del trabajo y presencia de este compositor en Unión Radio, pretenden contribuir a la profundización en el conocimiento del panorama musical en la España anterior al conflicto bélico y sus principales instituciones y entidades. Esperamos que este acercamiento, y los que puedan venir en el futuro, ayuden a reconstruir el valor y funcionalidad de este tipo de instituciones y compositores y que, con ello, recobren la relevancia que merecen como testimonio de memoria histórica de nuestro país y patrimonio musical que debemos poner en valor, consiguiendo así sacarlo de un injusto olvido.

3.

BANDAS, SOCIEDADES CORALES Y ORFEONES

MILICIA NACIONAL Y EDUCACIÓN MUSICAL: EL GERMEN DE LA BANDA DE MÚSICA DE TORO (1854-1890)

DAVID MUÑOZ VELÁZQUEZ

Doctor por la Universidad de Oviedo

Profesor de tuba en el Conservatorio Profesional de Música y Danza de Gijón

RESUMEN

El germen que desembocó en la posterior Banda de Música de Toro se inicia en la agrupación musical de la Milicia Nacional, que se crea en la ciudad entorno al año 1854, dentro de los movimientos liberales que se desarrollan en España en el siglo XIX. En este contexto, los directores de la agrupación musical de la milicia realizan una importante función formativa, impartiendo clases de música a los alumnos de la propia agrupación de la milicia. Con la Restauración, la banda, a la que también se llamaba orquesta, pasa a la municipalidad y el director de la misma también ha de impartir clases de música a las clases más desfavorecidas de la sociedad toresana.

PALABRAS CLAVE: Academia de música de Toro, educación musical, Milicia Nacional.

ABSTRACT

The origin of the Toro Music Band is found in the musical group of the National Militia, which was created in the city of Toro (Zamora, Spain) around 1854, within the liberal movements that are developed in Spain in the Nineteenth Century. In this context, the conductor of the Militia Music Band develops an important educative function, teaching music lessons to the students of the own group of the Militia. During the Restoration, the band passes to depend to the Township and its conductor also has to give music lessons to the most underprivileged classes of the Toro's city.

KEY WORDS: Music Band from Toro (Zamora, Spain), Musical Education, National Militia.

1. La Banda de la Milicia en Toro y los primeros educandos

Las fuentes documentales nos cuentan que a mediados del siglo XIX ya existía algún tipo de agrupación musical en Toro, seguramente de naturaleza privada. La primera referencia¹ que se ha encontrado se remonta a 1853 cuando, con motivo del nombramiento del zamorano Claudio Moyano² como titular del Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Toro ordena que la orquesta de música realice un concierto en la galería de la Casa consistorial.

¹ Toro, Archivo Histórico Municipal -desde ahora AHM-, *Actas Capitulares del Ilmo. Ayuntamiento Constitucional de 1853*. sig. 39-1, pp. 55 y 56.

² Político zamorano, de perfil liberal, fue diputado a Cortes por el distrito electoral de Toro en 1846, 1850 y 1851. En 1853 fue nombrado ministro de Fomento en el gobierno del general Lersundi, aunque abandonó el cargo antes de los dos meses. En 1856 repitió cartera en el cuarto gobierno de Narváez, llevando a cabo en tan solo un año, la resolución de los expedientes de ferrocarriles,

Los datos indican que es muy probable que el germen de la Banda de Música de Toro sea la Milicia Nacional establecida en la ciudad entre los meses de julio y agosto de 1854³, la cual pasaría a ser orquesta/banda de la municipalidad con la Restauración Borbónica de 1875.

El origen de la milicia liberal se remonta al primer periodo reformador que se creó bajo los auspicios de la Constitución de Cádiz en 1812. Este movimiento fue consolidándose con el tiempo y llegó a su apogeo en la época de la Revolución Burguesa entre 1833 y 1843. En ese momento, la Milicia Nacional se situaba por encima de los seiscientos mil españoles armados y se había convertido en una herramienta clave para la defensa del estado liberal que se construía como alternativa a la amenaza carlista que pretendía una vuelta al absolutismo.

La milicia, formada por ciudadanos españoles no militares que compaginaban su trabajo con la instrucción castrense en días festivos, contribuyó de forma primordial a la consolidación del estado liberal durante sus primeros años (1833-1840). Más tarde, tal como dice Casals Bergés, “se convirtió en un elemento incisivo a la hora de plantear unas propuestas políticas superadoras, sobre todo en el Trienio Progresista de 1840 a 1843, que no podían ser aceptadas por los proyectos políticos de los dos principales partidos liberales del momento, progresistas y moderados”⁴.

Siguiendo con las tesis de Casals, la milicia propició la socialización política más importante del primer liberalismo en toda la nación española, permitiendo que los ciudadanos que entraran en el cuerpo en los años de la Revolución Burguesa, se sintieran parte del nuevo estado, formando así una oposición a lo que representaban en cada ciudad las antiguas oligarquías absolutistas del Antiguo Régimen.

Esto produjo una clara separación entre los intereses de los progresistas y los moderados respecto de qué hacer con esta institución. Los primeros apostaron por un poder centrado en el municipio, donde el protagonismo estaba en los cargos consistoriales y en la milicia. Por el contrario, los moderados buscaban una limitación de las libertades tanto personales como políticas, creando un gobierno centralizado donde la milicia no tenía cabida alguna.

La Milicia Nacional en Toro estaba sostenida con cargo a los presupuestos del consistorio, en los cuales se incluía una agrupación musical. Así lo demuestra el acta de noviembre de 1854 que, en el apartado “gastos de la Milicia N. se acuerda satisfacer de los fondos municipales y como gastos de la Milicia Nacional la cantidad de cuatrocientos y ocho reales, importe de tres bandoleras, [...] y los cordones para los tambores y cornetas de dicha Milicia”⁵. Este documento muestra que, ya desde su creación, la milicia toresana disponía de algunos músicos, en este caso tambores y cornetas, muy necesarios para los diversos anuncios a la tropa.

La primera noticia que se tiene constancia sobre la agrupación musical de la Milicia Nacional en Toro, se ha encontrado en un acta capitular de enero de 1867, con la anotación al margen “Bastuba”⁶:

la planificación de importantes cambios urbanísticos en Madrid, y la Ley de Instrucción Pública, que constituye la coronación del sistema educativo liberal español. Véase el artículo sobre el mismo de Pedro Álvarez Lázaro en el *Diccionario Biográfico* Electrónico de la Real Academia de la Historia, *DB-e*, 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/6480/claudio-antonio-moyano-y-samaniego>

³ Toro, AHM, *Actas Capitulares*, 20 y 25 de agosto de 1854, sig. 39.

⁴ Quintí Casals Bergés: “Milicia Nacional, Liberalismo y progresismo. El prototipo leridano en los primeros dos tercios del siglo XIX”, *Trienio: Ilustración y liberalismo*, nº 35, 2000, pp. 117-154.

⁵ Toro, AHM, *Actas Capitulares de 1854*, sig. 39-2, p. 37 rv.

⁶ La *bass tuba* es un instrumento de la familia de viento metal, con patente prusiana, otorgada a los constructores Wilhelm Friedrich Wieprecht y Johann Gottfried Moritz en septiembre de 1835, como *bass tuba* en fa. Sin duda alguna es muy llamati-

En vista de la solicitud de Francisco Alonso para que se le conceda a su hijo ciego e imposibilitado el uso de un instrumento llamado bastuba, perteneciente a la municipalidad, y que obra en poder de Francisco Pérez Candial, y teniendo en cuenta que la instrumentación de la Milicia Nacional en 1855 y 56 se halla cedida en usufructo y en su mayor parte a diferentes sujetos, que tal vez no hagan el uso debido de ella, se acuerda que el señor presidente inquiera cuanto haya sobre el particular y procure, siendo posible, el conceder al hijo del solicitante el instrumento que pide u otro análogo por considerársele acreedor bajo de todos conceptos a tal gracia⁷.

Esta documentación hace pensar que la Banda de la Milicia Nacional debe de haberse fundado en 1854, poco tiempo después de que se crease esta institución en Toro. Es muy posible que se aprovechara el alistamiento de varios músicos, los cuales sin duda pertenecían a una agrupación preexistente en la ciudad, en la cual habrían obtenido su formación musical.

Otra de las conclusiones que se pueden extraer de este documento es que la banda era financiada por el ayuntamiento, dependiendo de la autoridad de éste. Así, la cesión, en usufructo, de los instrumentos musicales de la Banda de la Milicia libraría al consistorio de abonar a los músicos los honorarios correspondientes a las actuaciones preceptivas de la misma. Para estos, la recompensa consistiría en servirse de los instrumentos para actuaciones pagadas extraoficiales. El documento refleja el posible abuso realizado por parte de los músicos que disponían de este instrumental, al usarlo en actuaciones no recomendables a juicio de los regidores.

Tras el triunfo de la revolución de septiembre de 1868 que destronó a Isabel II, la Junta de Gobierno constituida en Toro crea la Milicia Ciudadana apellidada “Voluntarios defensores de la Libertad⁸”, organizada en cuatro compañías de cien voluntarios cada una.

El 8 de junio de 1869 se celebró en Toro la promulgación de la constitución democrática, en la que la Banda de la Milicia Ciudadana desempeñó un papel relevante ya que, a propuesta del presidente de la corporación y por unanimidad, se acordó que la celebración tuviera lugar a partir de las 10 horas del domingo 13 del mismo mes, cuando “se enarbolará en el balcón principal de la galería de la Casa Consistorial la bandera nacional, siendo saludada por la banda de música con un himno patriótico y continuando con varias piezas electas hasta la hora de las doce⁹”. De nuevo, actuaría la banda el mismo día durante cuatro horas en el salón de bailes contiguo al teatro Latorre: “A las cuatro de la tarde de dicho día se colocará la banda de música en el salón del paseo de San Francisco para que baile en él hasta las ocho de la noche la juventud aficionada”. Y todavía, para rematar tan agotadora jornada, tocaría en la galería del consistorio durante dos horas. Mientras duraran las luminarias, los vecinos de la “plaza y calles del interior” engalanarían con colgaduras “sus balcones o ventanas iluminándolas por la noche desde las nueve a las once, durante cuyas horas la banda de música tocará piezas escogidas en la galería de la Casa consistorial”.

Como hemos visto, tras la instauración de esta nueva milicia ciudadana en Toro, se creó, a partir de ella una banda, la cual es citada en las fuentes con el nombre de “orquesta¹⁰”, y que fue diri-

vo encontrar en Toro este nuevo tipo de tuba apenas veinte años después de su creación. Esto muestra la gran aceptación del instrumento y su rápida difusión entre las agrupaciones musicales de viento europeas.

⁷ Toro, AHM, *Actas Capitulares 1865-68*, Sesión de la corporación municipal, 29 de enero de 1867, sig. 1390, p. 15 rv.

⁸ Toro, AHM, *Actas Capitulares*, 20 y 25 de agosto de 1954, sig. 39.

⁹ Toro, AHM, *Actas Capitulares*, 8 de junio de 1869, sig. 1482, pp. 70 rv-71.

¹⁰ Es importante aclarar que cuando las fuentes citan la palabra orquesta, se están refiriendo a una banda de música.

gida por Lorenzo Casares, al menos hasta 1871, cuando éste renuncia a su cargo¹¹. Esta renuncia, que se presentó mediante un oficio del comandante accidental del citado batallón, estaba provocada por “no serle posible su organización a causa de la instancia que se presentó por varios individuos de la referida orquesta pidiendo la separación de aquél”¹². En el mismo, se hace constar que los jefes y oficiales del batallón proponían para “suplantarlo” a Fernando de la Torre, a quien “se obligaba a organizar repetida orquesta bajo su dirección con todos los elementos necesarios”. El ayuntamiento acuerda hacer efectivos tanto la renuncia como el nombramiento, con la condición de que el nuevo director organice la orquesta, por lo tanto, correspondía al ayuntamiento tanto el nombramiento de su director, como el control de los músicos y la fiscalización de los recursos.

Tras su toma de posesión, Fernando de la Torre, de acuerdo con la petición realizada por el consistorio, efectúa un listado de los dieciséis integrantes de la agrupación con sus instrumentos, además de un educando. Esto queda reflejado en un acta de la siguiente forma:

El Ayuntamiento quedó enterado de la relación que ha presentado don Fernando de la Torre de los individuos que bajo su dirección componen actualmente la Banda de Música del Batallón de Voluntarios de la Libertad, cuyos nombres, así como el del instrumento que poseen, se expresan a continuación:

Director	Fernando de la Torre	cornetín de	1 ^a
Músico	Isidro López	Id.	1 ^a
“	Ildelfonso Cacho	clarinete	1 ^a
“	Gregorio Jorge	Id.	2 ^a
“	Ambrosio Calvo	trombón	2 ^a
“	Tirso Samaniego	clarinete	2 ^a
“	Antonio Gato	trombón	2 ^a
“	Manuel Pérez	bombardino	2 ^a
“	Andrés Camarón	bajo	2 ^a
“	Pedro Huertas	Id.	1 ^a
“	Manuel Villar, menor	cornetín	2 ^a
“	Antonio Calvo	Id.	3 ^a
“	Antonio Villar		
Redoblante	Manuel Villar		
Bombos	Francisco García		
Platillero	Francisco García Cordero		
Educando	Silverio Lera		

Y en vista de que de la manera que don Fernando de la Torre ha organizado dicha orquesta se halla, aunque con pocas excepciones, arreglada a la forma que lo estaba al cesar el anterior director don Lorenzo Casares, se acordó que la cantidad consignada en el presupuesto municipal se libre a favor del indicado director don Fernando de la Torre, cuya distribución la verificará entre aquéllos de la manera que convencionalmente crean oportuno, dando cuenta al ayuntamiento de las alteraciones que ocurran en el personal para acordar lo que convenga¹³.

¹¹ Toro, AHM, Actas, 2 de diciembre de 1871. Renuncia de Don Lorenzo Casares a su cargo de Director de Orquesta, sig. 1482, s/n.

¹² *Ibidem*.

¹³ Toro, AHM, *Actas Capitulares 1969-1971*, 23 de diciembre de 1871, sig. 1482, p. s/n.

2. La formación musical en Toro (1871-1891)

La enseñanza de música era otra de las funciones que debían desempeñar los directores de la Orquesta de la Milicia Ciudadana de Voluntarios, dirigida por Fernando de la Torre entre 1871 y 1873.

En una solicitud al ayuntamiento, varios niños reclaman que sea atendida su “notoria pobreza y se les admita en la academia que para la enseñanza de la música dirige el profesor Sr. Fernando de la Torre, director de la Orquesta del Batallón de Voluntarios de esta ciudad”; el ayuntamiento acuerda la admisión gratuita en la misma, conviniendo con el director “las horas que tenga dispuestas para dar lección”¹⁴.

Esto indica varias cosas: por un lado, que esta academia está subvencionada por el consistorio toresano y tiene como objetivo dar una formación a los niños desfavorecidos para que en el futuro tengan la posibilidad de ganarse la vida como músicos; y, por otro lado, que otro de los objetivos de esta academia es ejercer como cantera de la banda, siendo la mejor forma de asegurar la continuidad de la agrupación.

Tal y como se ha visto anteriormente, en el listado confeccionado por Fernando de la Torre en 1871 había un educando. Esto significa que se había articulado un sistema para la formación musical de aquellos interesados en pertenecer a la banda, los cuales iniciarían su formación en la academia y luego pasarían a ser educandos de la banda.

Diez años después, en 1881, se encuentra otra referencia a la enseñanza musical realizada por el director de la orquesta, en este caso Lorenzo Casares. En mayo de este año se presenta al ayuntamiento el proyecto de presupuesto de gastos e ingresos para el año económico 1881-82. La propuesta elimina las partidas 9 y 10 de 365 pesetas y 635 pesetas respectivamente que “figuran a favor del director de orquesta por gratificación de enseñanzas de doce niños pobres y asistencia de éste a las procesiones y festejos a que asiste la corporación, las cuales dejará de percibir el director por ser innecesario el servicio que pueda prestar”¹⁵. Este documento muestra que el Ayuntamiento de Toro ha seguido destinando recursos económicos a la formación musical de los niños pobres de la ciudad. También vemos cómo el director percibía una cantidad por asistir a los actos en los que estaba presente la corporación toresana.

Esta forma de acción social estaba bastante extendida en España durante esta época. Se han encontrado varias referencias a este tipo de formación en otros lugares de la provincia de Zamora, como Benavente¹⁶ o la propia capital provincial.

Pasarán otros diez años hasta que se vuelva a tener noticias de la enseñanza musical a niños pobres de la ciudad. En marzo de 1891 “el director de la orquesta municipal en nombre de todos los músicos” presenta una instancia ante el ayuntamiento pidiendo un aumento de 3.000 pesetas en lo consignado por la asistencia a las funciones que anote la corporación, “obligándose a la asistencia gratuita de dos alumnos pobres”¹⁷.

¹⁴ Toro, AHM, *Actas Capitulares 1873*, Acta nº 38, 14 de agosto de 1873, sig. 39-5, p. 58.

¹⁵ Toro, AHM, *Actas Capitulares*, 26-V-1881, Presupuesto ordinario para el año económico 1881-82, sig. 41-2.

¹⁶ Alfredo Llamas Gallego: “La Educación Musical en Benavente durante la restauración (1875-1902): La banda de la Milicia Nacional y la Academia Municipal de Música (1875-1887)”. *Brigecio: Revista de estudios de Benavente y sus tierras*, 2004, nº 14, pp. 189-207.

¹⁷ Toro, AHM, *Libro de actas 1891*, Acta nº 7, 7-III-1891, “Que la instancia del director de la Orquesta Municipal a nombre de todos los músicos pidiendo tres mil pesetas de aumento a lo que tienen consignado pase a la Comisión de Hacienda para informe”, sig. 1814.

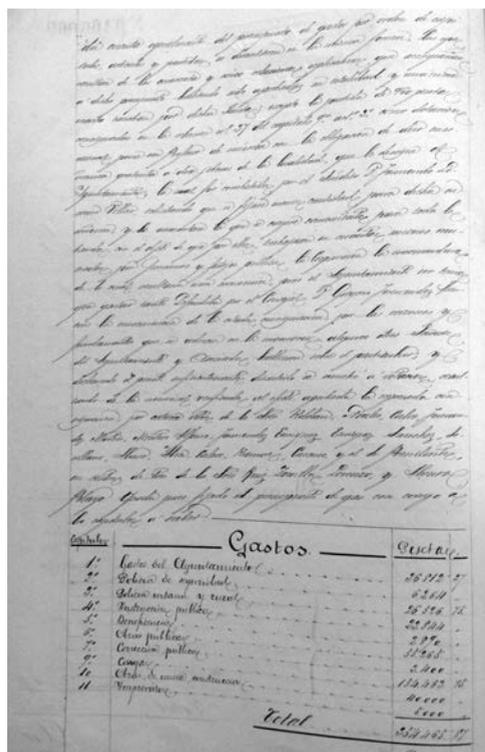


Ilustración 1. Acta del debate de presupuestos ordinarios de ingresos y gastos para el año económico de 1891-92 (Toro, AHM).

En este mismo mes de marzo, durante el debate de los presupuestos para el año 1891-92, el síndico Fernando Lorenzo Villar solicitó una rebaja en la dotación de 960 pesetas consignada para un profesor de música con la obligación de dar enseñanza gratuita a doce jóvenes de la localidad, los cuales eran asignados por el ayuntamiento. En la fuente documental de la Ilustración 1, el síndico solicita:

que se fijase una menor cuantía para dicha enseñanza y se aumentara la que se creyera conveniente para toda la banda, con el objeto de que, por ella, trabajasen en cuantas sesiones musicales por funciones y festejos públicos la corporación le encomendara, lo cual resultaría más económico para el ayuntamiento, no teniendo que gastar tanto¹⁸.

Como vemos, hasta el momento el profesor que debía impartir estas clases era el director de la banda, pero en abril de 1891 el ayuntamiento decide nombrar a un segundo profesor para formar a un total de “doce alumnos pobres” de lo que, a la postre, sería la Academia de Música e Instrumentación, que es la misma academia que ya vimos anteriormente. La corporación nombra unánimemente a don Lorenzo Casares Pérez y don Bernardo Alonso García:

Con el haber que para estas nuevas plazas se determinará en el presupuesto municipal del año próximo inmediato, en que empezarán a ejercer este cargo y con sujeción estricta al reglamento que se formará al efecto, de cuya confección quedan encargados y comisionados los concejales Sres. D. Gregorio Fernández Martín y D. Patricio Enríques Sánchez, sometiéndolo después a la aprobación de la corporación y conformidad de dichos profesores¹⁹.

Por desgracia, no se ha encontrado el reglamento que se cita, ya que hubiera arrojado mucha luz sobre la forma en la que se organizaba la enseñanza de la música en estos momentos.

Tras esto, en junio del mismo año, se inicia el proceso de admisión de los alumnos que recibirán las clases gratuitas de música. Para ello, el ayuntamiento recibió las solicitudes presentadas

¹⁸ Toro, AHM, *Libro de Actas de la Junta Municipal 1891, 1892, 1893 y 1894*, 19-III-1891, Presupuesto ordinario de ingresos y gastos para el año económico 1891-92, sig. 1865, p. s/n.

¹⁹ Toro, AHM, *Libro de Actas de 1891*, Acta nº 13, 25-IV-1891, Nombramiento de dos profesores de música para la enseñanza de doce alumnos pobres, sig. 1814.

por los padres de los interesados que pedían “ser admitidos como alumnos gratis en la Academia de Música e Instrumentación por cuenta del ayuntamiento”, que acordó por unanimidad que “se les admita como alumnos y que se comunique para sus efectos a los directores y profesores nombrados con tal oficio por la ilustre corporación”²⁰.

Según se ha podido constatar, el interés por esta academia fue en aumento, ya que, en el mes de julio, el ayuntamiento trata las “solicitudes de jóvenes pobres pidiendo sean admitidos como alumnos en la enseñanza gratuita de música”. Lo cual es muy probable que tuviera repercusiones positivas en la banda, ya que aseguraba el remplazo de las posibles bajas.

Dada cuenta de las instancias presentadas por Manuel de S, Celestino Domínguez, Lorenzo Vaquero y Antonio Llamas Limón, pidiendo para sus respectivos hijos, Juan Antonio, Francisco y Bernardo, una plaza como alumnos pobres para la instrucción gratuita de música a cargo de los profesores retribuidos con tal motivo por la corporación municipal, acordó ésta que las solicitudes de referencia pasen a informe de la comisión de instrucción pública²¹.

Por lo tanto, el sistema de educación musical organizado por el Ayuntamiento de Toro durante este periodo cumplía varias funciones. La primera era dar formación musical a los jóvenes de las familias más desfavorecidas de la ciudad, cumpliendo así una función social muy importante. Por otro lado, a lo largo del tiempo y gracias a esta academia, se creaban nuevos puestos de trabajo para los músicos toresanos, lo cual permitía poner en valor la importancia de la educación musical. Por último, y no menos importante, se crea la “cantera” de la banda, con la cual se asegura un flujo continuo de nuevos músicos que mantendrán viva la institución que, durante este periodo, se convirtió en una herramienta muy valiosa para los gobernantes, ya que su presencia en cualquier acto lo realzaba y dignificaba.

²⁰ Toro, AHM, *Libro de Actas de 1891*, Acta nº 19, 27-VI-1891, Admisión de cinco alumnos para la enseñanza gratuita de música, sig. 1814L.

²¹ Toro, AHM, *Libro de Actas de 1891*, Acta nº 21, 4-VII-1891, “Que las solicitudes de jóvenes pobres pidiendo sean admitidos como alumnos en la enseñanza gratuita de música pasen a informe de la comisión de instrucción pública”, sig. 1814L.

LA “FINALIDAD DE EDUCACIÓN VULGARIZADORA” DE LAS SOCIEDADES MUSICALES VALENCIANAS. LA BANDA PRIMITIVA DE LLÍRIA¹ Y LA DIFUSIÓN DEL SINFONISMO EUROPEO A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

JOAN CARLES GOMIS CORELL

MIGUEL ÁNGEL NAVARRO GIMENO

Conservatori Superior de Música de Castelló - ISEACV

RESUMEN

El espíritu regeneracionista de la España de finales del XIX propició la pretensión de que la música pudiera llegar a todos los sectores de la sociedad para elevar su nivel de formación artístico-musical. Con independencia de las diversas iniciativas encaminadas en esa dirección que, con más o menos éxito, surgieron en las principales ciudades españolas capitales de provincia, en las ciudades intermedias y zonas rurales fueron las sociedades musicales y sus bandas las que asumieron dicho papel. En dicho sentido, las bandas de música de Valencia, sobre todo aquellas con mayor potencial interpretativo –Primitiva de Liria, Unió Musical de Liria, Lira Castellonense, Primitiva de Carcagente, etc.– y, por supuesto, las bandas municipales de las grandes ciudades, sin abandonar los géneros del pasodoble y la zarzuela, fueron incorporando a su repertorio oberturas y fantasías operísticas y, posteriormente, composiciones del sinfonismo europeo, dando a conocer así obras de más difícil acceso entonces en la España periférica. Uno de los acontecimientos en que el repertorio sinfónico fue adquiriendo mayor protagonismo fue el Certamen de Bandas de Música de Valencia. En consecuencia, tomando como hilo conductor este certamen y la participación en él de la Banda Primitiva de Liria, el presente artículo estudia el cambio de repertorio de las bandas valencianas y cómo este hecho se consideró beneficioso para la sensibilización musical de la sociedad.

PALABRAS CLAVE: sociedad musical, banda de música, Banda Primitiva de Liria, Banda Municipal de Valencia.

ABSTRACT

The Regenerationist Spirit in Spain in the late 19th century encouraged the claim that music could reach all sectors of society to raise its level of artistic-musical training. Apart from the various initiatives that arose in the main Spanish cities with more or less success, in the intermediate cities and rural areas, the musical societies and their wind bands were that assumed this role. In this sense, Wind Bands, especially those with the greatest performing potential –Banda Primitiva de Liria, Unió Musical de Liria, Lira Castellonense, Primitiva de Carcagente, etc.– and, of course, the municipal Wind Bands from large cities incorporated overtures and opera

¹ Nota de los editores: hemos respetado la grafía oficial valenciana del municipio de Liria, utilizada y preferida por los autores en el título. Sin embargo, en el cuerpo del texto, utilizamos los topónimos históricos en español. Se ha mantenido la denominación “Pais Valenciano”, por petición expresa de los autores.

fantasies into their repertoire without abandoning the genres of pasodoble and zarzuela, and, later, some compositions by the European Symphonic repertory, even making known works that were difficult to access at that time in Spain. The Valencia Music Band Contest was one of the events in which the Symphonic music gained more prominence. Consequently, taking account of this event and the participation of the Banda Primitiva de Liria as a common thread, this article studies the change in repertoire of Valencian Wind Bands and how this fact was considered beneficial for the social musical awareness.

KEY WORDS: musical societies, musical bands, Banda Primitiva de Liria, Banda Municipal de Valencia.

Aún en enero de 1928, en la entonces agrícola y próspera ciudad de Tavernes de Valldigna –en la comarca de la Safor, en la actual provincia de Valencia–, Ladislao Marí, pequeño comerciante propietario de una droguería e impulsor de las más diversas acciones culturales, entre ellas la música, en la crítica que firmó en el periódico *Las Provincias* del concierto que el día 14 de aquel mismo mes había ofrecido el Sexteto Izquierdo en el Centro Artístico Musical de aquella localidad, decía desconocer y, por tanto, no poder apreciar una “obertura de Beethoven, *Coriolano* [...] así como el intermedio de *La Wally*, de Catalani”².

Esta carencia de educación artístico-musical de gran parte de la sociedad española y también la inacción de quienes, a su juicio, debían propiciarla –“el profesorado de orquesta español”, al que recriminaba que permaneciera “mano sobre mano e inactivo [sin] asociarse para constituirse en sociedad de conciertos, con plan y finalidad de educación vulgarizadora”³–, venía siendo denunciada ya desde los primeros años del siglo XX por Felipe Pedrell en sus críticas musicales. La situación propició diversas iniciativas de todos conocidas –los *Conciertos Populares* que en 1914 organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid con la Orquesta Sinfónica en el Teatro Price, serían un buen ejemplo– cuyo objetivo fue acercar el repertorio clásico y romántico a amplios sectores de la sociedad⁴. Valencia no quedó al margen de esta situación y desde finales del siglo XIX algunas instituciones de la ciudad, tanto municipales como académicas y culturales, impulsaron una serie de actuaciones con la misma finalidad. El italianismo operístico que había dominado gran parte de aquella centuria –en la que no hubo, como norma general, conciertos monográficos de música orquestal⁵– dejaba paso a otras iniciativas que, en 1903, eran saludadas por el barón de Alcahalí con optimismo y hasta convencida confianza en su efectividad futura:

² Ladislao Marí Simó: “Desde Tavernes de Valldigna. El Sexteto Izquierdo en el Centro Artístico Musical. Breve comentario. La cultura del público y el concierto”, *Las Provincias*, Valencia, 19-I-1928, p. 5; sobre este concierto, *vid.* Eduardo Arnau Grau y Joan Carles Gomis Corell: *Música i cultura a Tavernes de la Valldigna. La banda de música i la seua història*, Tavernes de la Valldigna, Mancomunitat de la Valldigna, 2010, pp. 88-91.

³ Felipe Pedrell: “Las Sociedades de Conciertos en España”, *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, [1906], pp. 191-193.

⁴ *Vid.* Ramón Sobrino: “Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Manda Municipal de Madrid”, *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 162-168.

⁵ *Vid.* Vicente Galbis López: *La música escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización del Estado burgués*, tesis doctoral, Universitat de València, 1998, pp. 428-434. Al respecto, López-Chavarrí, en una entrevista de 1935, afirmaba: “En el pasado siglo [XIX] dominaba en Valencia (hasta el extremo de llegar a constituir principal norma y disciplina artística entre nuestros músicos) la música italiana de ópera, casi exclusivamente [...] se daban en invierno abonos de noventa funciones de ópera, allá por los años 1890; y luego solían darse nuevas series en primavera. Guardo «carnets» de abono de mis padres”. E. Berenger: “Eduardo L. Chavarrí y la música valenciana”, *Ritmo*, nº 115, septiembre de 1935, p. 9.

los certámenes anuales que da el Conservatorio, los de bandas y orfeones que patrocina el Municipio de la capital con motivo de las ferias de julio, la existencia de organismos artísticos tan respetables como la Sociedad de Cuartetos del maestro Goñi, la de profesores que dirige don José Valls y la publicación de acreditadas revistas y boletines musicales atestiguan lo que hoy es; y la serie de conferencias-conciertos que sobre el desenvolvimiento de las formas musicales ha dado de reciente en el Círculo de Bellas Artes el entusiasta propagandista señor López Chavarri, y los conciertos a grande orquesta que en la actualidad se están dando en el Teatro Principal por la Asociación de Profesores bajo la dirección de los maestros Valls y Giner, nos aseguran lo que ha de ser⁶.

Estas iniciativas no debieron de alcanzar, sin embargo, el éxito deseado. El 21, 22 y 24 de octubre 1911, la Orquesta Sinfónica de Barcelona, bajo la dirección de Joan Lamote de Grignon, ofreció en la ciudad de Valencia tres conciertos en los que, junto a un poco de música española –*Danzas españolas* de Granados y *Valencianas, cuadros levantinos* y *Rapsodia humorística. Lo ball dels nanos* de López-Chavarri– se interpretaron el *Idilio de Sigfrido* y otros fragmentos de óperas de Wagner, *Cantos hebraicos* de Bruch, *Muerte y transfiguración* de Strauss, Sinfonía nº 4 de Tchaikowsky, la Sinfonía *Eroica* de Beethoven, *Sinfonía fantástica* de Belioz, además de obras de Bach, Schumann, Debussy, César Franck, etc.; "las principales obras de los más grandes maestros extranjeros, de manera que vengan a ser un resumen del movimiento de cultura musical de Europa"⁷. La misma crónica periodística se lamentaba: "música inspiradísima que en todo el mundo civilizado se escucha con deleite, y de la cual Valencia parecía privada por no sabemos qué extraño destino"⁸. No obstante, como se desprende de un álbum de firmas de músicos conservado en el Palau de la Música de Valencia⁹, en las tres primeras décadas del siglo XX, la ciudad no estuvo privada de cierta actividad concertística, ni quedó al margen de los circuitos internacionales. Entre otros, Ravel, Ernesto Halffter, Joan Lamote de Grignon, José Iturbi, Wanda Landowska, Alfred Cortot o los zarzuelistas más destacados del momento pasaron por los escenarios musicales de la ciudad entre 1901 y 1935.

En cualquier caso, las iniciativas musicales que constataba el barón de Alcahalí y otras posteriores, como la constitución en 1905 de la Orquesta de Cámara por el ya citado López-Chavarri, sucesora de la formación que anteriormente había ofrecido algunos conciertos en el Círculo de Bellas Artes, o la fundación en 1916 de la Orquesta Sinfónica de Valencia, tuvieron como ámbito de actuación la ciudad de Valencia de forma prácticamente exclusiva¹⁰. La Orquesta de Cámara de López-Chavarri realizó algunas giras por Alicante, Madrid, Zaragoza, Bilbao, Oviedo y Avilés, ac-

⁶ José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Establecimiento Tipográfico Domènech, 1903, p. XLII.

⁷ "Suceso artístico. La Orquesta Sinfónica de Barcelona en nuestro Teatro Principal", *Las Provincias*, Valencia, 14-X-1911, p. 1.

⁸ "Suceso artístico..." *Las Provincias*, Valencia, 14-X-1911, p. 1; según las críticas periodísticas, el público correspondió a la orquesta con abundantes aplausos y muestras de agrado ("Crónica teatral. Principal. Primer concierto de la Sinfónica de Barcelona", *Las Provincias*, 22-X-1911, p. 2; y "Crónica teatral. Principal", *Las Provincias*, 23-X-1911, p. 2); sin embargo, la asistencia no debió ser muy nutrida, ya que el crítico musical de *Las Provincias*, apenado, escribía: "Su visita [de la Sinfónica de Barcelona] a Valencia, para tristeza de los valencianos, no habrá sido muy nutrida monetariamente, pero estos maestros, con su ilustre director al frente, son lo suficientemente artistas y nobles para apreciar que toda su labor de arte no es perdida para todos"; "Crónica teatral. Principal. Último concierto de la Sinfónica de Barcelona", *Las Provincias*, 25-X-1911, p. 2.

⁹ M^a de las Nieves Pascual: "Autógrafos de artistas: Valencia en el panorama musical internacional a principios del siglo XX. El libro de firmas como fuente de documentación musical", *Nassarre*, 2016, 32, pp. 167-206.

¹⁰ Al respecto *vid.* Manuel Sancho García: *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, tesis doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003; Ana Fontestad Piles: *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, tesis doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2006, pp. 481-574.

tuando en las respectivas sociedades filarmónicas de dichas ciudades, todas ellas, no obstante, excepto Avilés, capitales de provincia¹¹. El resto de la sociedad y del territorio valencianos, es decir, las ciudades intermedias y las zonas rurales, quedaron al margen de esta actividad musical, en un momento en que, por los cambios políticos, económicos y sociales acaecidos a lo largo del siglo XIX, y, sobre todo, por el desarrollo de la ideología Regeneracionista, la música dejó de considerarse exclusivamente distintivo de clase y ornato social y se pretendió que llegara a todos los sectores de la sociedad. En consecuencia, en las ciudades intermedias y pueblos pequeños donde la oferta músico-cultural era prácticamente inexistente, fueron las sociedades musicales civiles y sus bandas, patrocinadas mayormente por la pequeña burguesía local –hubo algunas municipales y unas pocas auspiciadas por elementos eclesiásticos, como precisamente la Banda Primitiva de Liria, que aquí nos ocupa–, las que asumieron aquel papel de “educación vulgarizadora”.

1. La fundación de sociedades musicales y de bandas civiles en el siglo XIX: de la necesidad de instrucción al deseo de formación y sensibilización estéticas

A partir del segundo cuarto del siglo XIX, la música y la práctica instrumental se consideraron, profesiones con perspectivas de futuro, en aquel momento, esencialmente en bandas militares¹². Fue este un motivo más para que progresivamente se fundaran sociedades musicales con sus correspondientes bandas y escuelas de educandos. Además de ofrecer conciertos, querían proporcionar, sobre todo a los jóvenes de los estamentos sociales menos pudientes, secularmente privados de ella, la instrucción musical necesaria para proporcionarles una formación que, a la vez que autoabasteciera la propia banda, les abriera nuevos caminos de futuro. La música se consideró también herramienta de progreso social¹³. En última instancia, estas sociedades y sus bandas de música, con independencia de valores asociativos e incluso políticos a que pudieron ir y, de hecho, fueron ligadas, tuvieron también como objetivo mostrar –transcribimos palabras de sus impulsores– “la verdadera manera de vivir, compaginando los deberes agrícolas con la instrucción”¹⁴.

Coincidió esta particular voluntad con la general de alfabetizar la sociedad española. En 1860, ni siquiera el 20% de la población estaba alfabetizada y en 1920 se consiguió superar el 40%. Especialmente bajo era este porcentaje en el País Valenciano: en la provincia de Valencia sólo un 14,05% de su población –86.846 personas– sabían leer y escribir en 1860, frente a, por ejemplo, el 25,07% de la población de la provincia de Salamanca –65.781 personas¹⁵-. Sería interesante, aunque queda fuera del ámbito del presente estudio, tratar de calibrar hasta qué punto las sociedades músico-culturales valencianas, en tanto que programaron ciclos de conferencias sobre temas di-

¹¹ Gonzalo Badenes Masó (dir.): *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Valenciana, 1992, pp. 333-355.

¹² Sobre las bandas militares españolas en este período, cantidad, plantillas, tipos y grados de músicos, sueldos, sistema de provisión de plazas, etc., *vid.* dos publicaciones de Frederic Oriola Velló: “Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)”, *Nassarre*, nº 30, 2014, pp. 163-194; y “Las bandas militares y la II República española (1931-1936)”, *Nassarre*, nº 33, 2017, pp. 203-223.

¹³ *Vid.* Joan Carles Gomis Corell: “El problema de la enseñanza: el asociacionismo burgués y el deseo de instrucción en el origen de las bandas de música valencianas”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII, 2017, pp. 271-284.

¹⁴ Francisco Valiente: “De Tabernes de Valldigna”, *El Mercantil Valenciano*, 2-IV-1927, s/p.

¹⁵ *Cf.* Mercedes Vilanova Ribas, Xavier Moreno Julià: *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*, Madrid, CIDE, 1992, pp. 77-84, 135, 186, 196, 215, 221, 223, 351 y 360.

versos, organizaron concursos poéticos y juegos florales, y formaron cuadros de teatro y de zarzuela, fueron determinantes en este proceso general de alfabetización, pues en 1920 dicho porcentaje en la provincia de Valencia había ascendido al 43,58%, contabilizándose un total de 403.763 personas con destrezas más o menos desarrolladas de lectura y escritura¹⁶. Los mismos artífices de este movimiento bandístico advirtieron esta coincidencia. Francisco Molina Valero, maestro nacional, escribía en 1928:

vemos probada [...] que la proposición sentada en el primer párrafo de nuestro humilde escrito [las bandas musicales rurales, aparte de su misión artística, desempeñan también, aun sin pretenderlo, otra social y pedagógica], es completamente cierta, pudiendo añadir que hasta la enseñanza del solfeo ha sido el principio de desterrar en algunos individuos el analfabetismo, individuos que ni en su primera infancia ni luego de adultos habían asistido a la escuela¹⁷.

En una segunda etapa, ya a partir de finales del siglo XIX, la música y su práctica se consideraron, además, modeladoras de la sensibilidad, tanto de la juventud como de la sociedad en general, fundamentalmente de las clases populares¹⁸. Trazando nuevamente un paralelismo con la progresiva alfabetización y aumento del hábito de lectura, podría considerarse este interés por el goce estético-artístico de la música como equivalente a la difusión de las novelas románticas y al acceso de la burguesía a la lectura que, en una sociedad católica como la española, propició el progresivo paso de la lectura edificante que pretendía el asentamiento de las verdades de la religión a la lectura por placer¹⁹.

La acción de las sociedades musicales y sus bandas, en consecuencia, concordaría en términos generales con el concepto de ideología reformista, de educación popular que se forjó en el tránsito del siglo XIX al XX, que dio lugar también al nacimiento de las universidades populares –la primera fue la de Oviedo, en 1896; la de Valencia, impulsada por Blasco Ibáñez, se fundó en 1903–, distinto al concepto de educación obrera, próximo al enfrentamiento e incluso rechazo del sistema político-social y, por tanto, alineado con el movimiento obrero. Una parte de la burguesía liberal, constituida básicamente por la pequeña burguesía –aquella que generalmente alentaba este tipo de asociacionismo músico-cultural–, planteaba la necesidad de llevar a cabo acciones correctoras frente a las injusticias y desequilibrios sociales, pero sin cuestionar el principio de la propiedad privada. Para alcanzar dicho propósito, consideraron indispensable formar y educar a las clases populares para lograr la dignificación de sus condiciones de vida, no sólo mejorando su situación laboral, sino también propiciando su desarrollo intelectual, moral y espiritual como con-

¹⁶ Romà Seguí Francés: "La Tipografia Moderna: antecedents i fundació", *Pasiones bibliográficas II*, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana "Jerònima Galés", 2017, pp. 131-132; cf. M. Vilanova, X. Moreno: *Atlas...*, pp. 113, 218, 350, 352, 364, 367, 373, 380.

¹⁷ Francisco Molina Valero: "Las bandas de música rurales. Lo que deben ser sus fines y aspiraciones, II", *Boletín musical dedicado a las bandas de música*, nº 6, mayo de 1928, p. 9.

¹⁸ Vid. Joan Carles Gomis Corell: "La música, 'educadora de los sentimientos'. El concierto como formación estético-musical en los ámbitos pequeñoburgueses y populares en el primer tercio del siglo XX. Las sociedades musicales valencianas", *Archivo de Arte Valenciano*, XCVI, 2018, pp. 235-250.

¹⁹ Al respecto vid. Juan Carlos Sánchez Illán: "El libro religioso", *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Barcelona, Marcial Pons, 2001, pp. 355-372; cf. Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Robert Bonfil (coords.): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998; Alberto Manguel: *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, 1998.

diciones imprescindibles para conseguir una estabilidad social dentro del orden establecido. En dicho sentido, las sociedades musicales y las bandas también actuaron, consciente o inconscientemente, intencionada o impremeditadamente, como agentes de control social.

De la importancia de la misión instructiva y educativa de las bandas de música entre las clases trabajadoras –a imitación de lo que ya sucedía en, por ejemplo, Barcelona, San Sebastián o Bilbao– fue consciente Vicente Ruiz Ávalos, concejal del Ayuntamiento de Valencia, periodista y crítico de arte, impulsor de la fundación de la Banda Municipal de la ciudad, cuando en la sesión del 11 de agosto de 1902, defendía ante el pleno del consistorio que:

una banda de música no cumple sólo fines recreativos, sino una misión de gran influencia educativa en las costumbres; [...] la banda municipal [...] daría conciertos selectos para recreo gratuito de todas las clases sociales, y muy particularmente de las familias obreras, privadas aquí de este goce exquisito que eleva el espíritu y ennoblece los sentimientos, purificando a la vez las costumbres. Hora es ya de que el Ayuntamiento de Valencia provea esta necesidad; que de una verdadera necesidad se trata, y no de un lujo superfluo²⁰.

Esta intervención fue determinante. “Se dio cuenta de la proposición del señor Ávalos [...] respecto a las escuelas de música, como asimismo de otra para que se cree una banda municipal. Ambas proposiciones fueron tomadas en consideración, facultándose a la alcaldía para que designe la comisión especial que ha de dictaminar sobre las mismas, y que la compondrán cinco concejales”²¹. El 8 de diciembre de 1903, la nueva Banda Municipal ofrecía su primer concierto en la plaza de toros de la ciudad, bajo la dirección de Santiago Lope²². “El aspecto de la nueva música [...] satisfizo a las gentes y, respecto del arte, el elemento popular, principalmente, manifestó su complacencia, aplaudiendo y vitoreando a los músicos”²³, escribía la crónica periodística.

A la de Valencia siguieron, en el estricto ámbito del País Valenciano, la de Alicante en 1912²⁴, y la de Castellón de la Plana en 1925²⁵. Pero desde 1905, producto mayormente del asociacionismo pequeñoburgués, había en todo el territorio valenciano, constituido entonces por 540 municipios con una población total de 1.587.533 habitantes, 148 bandas de música civiles: 118, en la provincia de Valencia, 17, en la de Alicante y 13, en la de Castellón²⁶. En consecuencia, fueron las bandas de música y las sociedades músico-culturales que las sustentaban –o los ayuntamientos en el caso de las municipales– las que realmente introdujeron en las clases populares y en los ámbitos alejados de las grandes ciudades, carentes de cualquier otra infraestructura musical, el concierto como momento de encuentro entre el compositor, los intérpretes y el oyente. Así pues, a la finalidad inicial de dichas sociedades, fundamentalmente instruir a quienes querían aprender a tocar un ins-

²⁰ Valencia, Arxiu Municipal de València, Gobernación y Fomento, Banda Municipal, *Expediente sobre el Reglamento de la Banda Municipal*, 1902, Sección Primera, Sub. L1, Clase 1, Subclase A, nº 1.

²¹ “Ayuntamiento de Valencia. Sesión de ayer”, *Las Provincias*, Valencia, 12-VIII-1902, p. 2.

²² Sobre la Banda Municipal de Valencia *vid.* S. Astruells Moreno: *La banda municipal de Valencia y su aportación a la historia de la música valenciana*, tesis doctoral, Universitat de València, Servei de Publicacions, 2003.

²³ “La Banda Municipal”, Valencia, *Las Provincias*, 9-XII-1903, p. 2.

²⁴ Juan de Dios Aguilar Gómez: *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante, 1983, pp. 158-161.

²⁵ Antonio José Gascó Sidro: *La Banda Municipal de Castelló, 1925-2000. Notas para su historia*, Castelló, Ajuntament de Castelló de la Plana, 2000, pp. 52-62.

²⁶ Valencia, Arxiu Municipal de València, Ferias y fiestas, 1905, caja 66. “Poblaciones de la Región Valenciana que poseen banda de música...”.

trumento, sobre todo jóvenes de las clases menos favorecidas social y económicamente, pronto se le añadió el deseo de la formación estético-artística de los asistentes, igualmente de dichas clases, a los conciertos: "Salimos en justa defensa de las bandas, por considerar a estas como verdaderos elementos de la cultura musical popular"²⁷. Se recalca su efectividad en la formación musical y divulgación del repertorio entre las clases populares, argumento principal para su defensa:

Decir que la orquesta, como elemento de expresión artística es superior a la banda, no es decir nada importante; pero que de ese principio queramos deducir la extinción de las bandas, es un disparate. Supone, nada menos, que prescindir del casi único procedimiento de llevar a los más apartados rincones los conocimientos, siquiera elementales, del arte musical [...] es lo único que existe, aparte de los conservatorios [...] Si el conocimiento de la obra maestra lo proporciona la orquesta, ha de reconocerse que se encierra dentro de un núcleo muy limitado de personas, mientras que la banda constituye más eficazmente a su difusión y divulgación, ya que se pone en contacto inmediato con la gran masa del pueblo. Por eso, las bandas son [...] un instrumento más que democrático, de socialización del arte²⁸.

El concierto, hasta entonces encerrado en los teatros, limitado por tanto a un grupo poco numeroso de oyentes, se sacaba al espacio público, a la plaza o a la glorieta. Hubo voces discordantes al respecto, por supuesto. En la revista *Ritmo*, el violoncelista Bernardino Gálvez Bellido protestaba: "Si quiero imaginarme –como excusa– que las bandas de música son unos elementos sonoros de divulgación callejera, no puedo dejar de considerar que ningún fundamento tiene la idea de que se debe cultivar al pueblo «precisamente» [así en el original] al aire libre"²⁹, argumento al que el crítico musical bilbaíno Isusi manifestaba la "total adhesión [que] nos merece el artículo que sobre orquestas y bandas municipales insertó valientemente en el número 116 de *Ritmo* el señor Gálvez Bellido"³⁰. Algunos idealistas, sin dejar de reconocer el mérito de las bandas de música, soñaron incluso con su transformación en orquestas. En dicho sentido se manifestaba el cronista de *Las Provincias*, en su crítica del Certamen de Bandas de Música de Valencia de 1927:

Cualquiera que sea la opinión que se tenga respecto del arte de bandas (y al parecer del cronista se aparta bastante del de la generalidad de aficionados), no debe desconocerse que en tales corporaciones –las que no son de capital– hay un deseo de quedar bien, un ansia de labor ocasional, y un esfuerzo de atención y horas robadas al descanso que resultan muy dignas de simpatía y elogio ¡Dios haga que esos entusiasmos puedan encauzarse en porvenir no lejano y las bandas de los pueblos puedan convertirse en orquesta que, como en Alemania, por ejemplo (hasta en aldeas pequeñísimas las hay allí), den al arte instrumental de conjunto su más completa, su más legítima y verdadera realización³¹.

²⁷ M. Oliver Maimó: "En defensa de las bandas", *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, año I, nº 12, 1-XII-1935, p. 12.

²⁸ "¡Guerra a las bandas!", *Boletín de la Asociación Nacional de Directores de Bandas de Música Civiles*, año I, nº 13, 25-XII-1935, p. 14; cf. "¡Guerra a las bandas!", *Musicografía*, año III, nº 32, 1-XII-1935, pp. 257-258 [1-2]; sobre la revista *Musicografía*, vid. Joan Guerrero Guardiola: *La labor divulgadora de las sociedades musicales valencianas a través de la prensa escrita. La revista Musicografía del Instituto-Escuela de Música de Monóver (1931-1936)*, Trabajo de Fin de Título inédito, Conservatori Superior de Música de Castelló-ISEACV, 2019.

²⁹ B. Gálvez Bellido: "Agrupaciones sinfónicas. Orquestas municipales", *Ritmo*, 116, 1935 octubre, p. 14.

³⁰ Isusi: "Más sobre bandas y orquestas municipales", *Ritmo*, 118, 1935 noviembre, p. 10; vid. López Castilla: "Orquestas o bandas municipales", *Ritmo*, 120, 1935 diciembre, pp. 8-10; sobre el crítico musical Isusi vid. J. C. Ramírez Escudero: *El crítico musical bilbaíno, Isusi*, [Bilbao], Caja de Ahorros Vizcaína, Departamento de Cultura, 1997.

³¹ "El Certamen musical. Los premios a la primera y segunda sección", *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1927, p. 3.

Por su parte, el concierto de exhibición que mostraba e incidía en las habilidades del virtuoso instrumental –“especie de peste que ataca con lastimosa frecuencia a los artistas músicos”³², protestaba Pedrell–, fue progresivamente dejando paso, tanto en la ciudad como en sus zonas de influencia más o menos inmediata, a la presencia, junto a los conciertos de las bandas, de grupos orquestales y de cámara que propiciaban un contacto más o menos regular con los clásicos, y hasta con los contemporáneos. Sirva de ejemplo, entre otros que podrían presentarse, el concierto de la Orquesta de Cámara “Pro Arte” que el 30 de marzo de 1929 organizó en Cullera la “culto y activa Sociedad Musical Santa Cecilia, llevada siempre de sus nobles propósitos en el sentido de cooperar a la difusión de la música selecta”³³. Bajo la dirección de Manuel Palau, se interpretaron obras de Tartini, Corelli, Tchaikowsky, y tres autores coetáneos: Nicolay Sokolow –muerto en 1922–, Moritz Moszkowski –fallecido en 1925– y Ole Olse –desaparecido tan solo año y medio antes de la fecha del concierto–.

El concierto, la música, ya no se valoraban exclusivamente como distracción o recurso festivo, sino como expresión artístico-cultural modeladora de la sensibilidad y, mucho más importante, educadora de la juventud, de los obreros, en tanto que los apartaba de comportamientos inadecuados, siempre “cosa mucho más práctica y útil que pasar los ocios en la mesa del casino embruteciéndose en juegos”³⁴, afirmaba la *Revista de Gandía* en 1923 ante la disolución de la banda y la clausura de la escuela de música de esta ciudad por impago por parte del Ayuntamiento al maestro director. La música era, en el sentido más estricto del término, cultura:

Arrancar de la taberna al obrero durante las horas de descanso para ocuparse en una labor grata y amena, como la de un ensayo musical, y oponer al inevitable festejo de los toros el más culto y moralizador de un concierto, serían títulos suficientes para que dedicásemos los mayores elogios a la creación y sostenimiento de las bandas provincianas³⁵.

“Antes se embrutecían, ahora se educaban”³⁶, afirmaba el ya citado maestro nacional Francisco Molina Valero. Todas estas circunstancias, junto al perfeccionamiento de los instrumentos de viento y la progresiva llegada a España de instrumentos de mayor calidad, además de la institución de certámenes que fomentaban la competitividad, propiciaron que el nivel interpretativo de las bandas fuera adquiriendo progresivamente mayor calidad. De especial significación fue el actualmente llamado Certamen Internacional de Bandas de Música Ciutat de València, iniciado en 1886 en el marco festivo de la Feria de Julio de la ciudad y, en aquel momento, único de estas características en España³⁷. Este certamen no fue considerado solo un acto de exhibición de recursos y potencialidades musicales y de confrontación entre diversas bandas para obtener prestigio en el caso de

³² Felipe Pedrell: “La exhibición”, *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, p. 39. Para un panorama general de los conciertos con solistas virtuosos en la ciudad de Valencia vid. M. Sancho García, *El sinfonismo en Valencia...*, pp. 41-46.

³³ Costa Altur, J. R.: “Desde Cullera. Una velada memorable”, *Las Provincias*, Valencia, 6-IV-1929, en E. Arnau Grau, J. C. Gomis Corell: *Música i cultura...*, p. 93.

³⁴ *Revista de Gandía*, 17-IX-1923, en Carlos Bueno Camejo: *Música i crítica a Gandia (1881-1936)*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2002, p. 193.

³⁵ Conrado del Campo: “La misión de las bandas”, *Harmonía*, nº 1, enero 1916, p. 6.

³⁶ F. Molina Valero, “Las bandas de música rurales...”, p. 9.

³⁷ Sobre el valor identitario de este certamen vid. Elvira Asensi Silvestre: *Música, mestre! Les bandes valencianes en el tombant del segle XIX*, València, Universitat de València, 2013, pp. 107-171.

conseguir premio, sino también como medio para dar a conocer la labor formativa de aquellas sociedades musicales recluidas en sus estrechos ámbitos locales. "No es necesario que encarezca a ustedes las ventajas que dicha fiesta [el certamen de bandas] ofrece", escribía el entonces alcalde de la ciudad de Valencia, Manuel Sapiña, a sus homólogos de los diversos pueblos de la provincia, "ella hará que las buenas músicas, organizadas quizás en algún pequeño pueblo, puedan salir de la oscuridad en que hoy se hallan, dando a conocer su mérito"³⁸.

Los resultados de este certamen fueron, en general, los esperados. En julio de 1892, el *Boletín Musical* se felicitaba porque las bandas "han ido [...] por medio de la perseverancia en el estudio perfeccionando su gusto, preparándose para la lucha de la concurrencia artísticas, hasta presentarse en este verdadero torneo [...] con una organización aceptable, con un instrumental cual requiere las exigencias de la más obligada ejecución"³⁹. Transcurridos diez años desde su primera edición, Francisco Javier Blasco, profesor honorario del Conservatorio de Valencia, constataba la transformación de "las insoportables *murgas* de los pueblos [...] en magníficas *bandas* dotadas de buen instrumental y compuestas de un personal numeroso que, por medio de su incesante estudio, llegan al mayor perfeccionamiento posible"⁴⁰. Más comedido –tal vez, más realista– se mostraba al respecto Eduardo López-Chavarri en mayo de 1906: "Algo influyen también en estimular a las poblaciones de las provincias valencianas para crear y sostener bandas de música los festivales que se celebran durante la Feria de Julio"⁴¹.

En cualquier caso, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, los beneficios de dicha coyuntura fueron indudables. Las bandas de música –aunque no fueran todas, evidentemente– comenzaron a tener las condiciones mínimamente necesarias para abordar un repertorio más ambicioso que aumentara y diversificara el convencional de estas agrupaciones, construyendo en paralelo, y fuera del restringido ámbito burgués del teatro y la sala de conciertos, un auditorio capaz de aceptar géneros y agrupaciones musicales distintos a la propia banda. Contribuyeron, podría decirse, a la disociación entre pueblo y público, al cual también se le otorgó el papel de juez musical:

Si el objeto de estos festivales es crear una emulación sana entre las bandas y mejorar su educación musical, bien podemos afirmar que en la región valenciana se consigue este fin, apreciándose cómo aumenta el número de concursantes que nos ofrecen ocasión de admirar el grado de perfeccionamiento a que conduce la constancia en el estudio de esas agrupaciones compuestas de verdaderos aficionados, y que sin el estímulo por la asistencia al concurso y el respeto que infunde la actuación ante un jurado calificador y veinte mil oyentes, difícilmente habrían llegado la mayoría de estas bandas a ser reputadas como sobresalientes⁴².

³⁸ Manuel Sapiña: "Gran concurso musical", *Las Provincias*, Valencia, 7-VII-1886, p. [2.] En 1928 se insistía sobre este aspecto: "se estima la cuantía de los premios, pero no son el principal acicate que les mueve a desear el triunfo; si lo consiguen, la prensa esparcirá la noticia por toda España; el nombre del pueblo circulará profusamente", Vicente Badía: "El Certamen musical", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, nº 8, julio 1928, p. 4.

³⁹ "Fiestas musicales en Valencia: Certamen de bandas civiles", *Boletín Musical*, nº 1, 31-VII-1892, p. 2; en realidad, no parece que fuera siempre así; ese mismo año, la crónica de *La Correspondencia de Valencia*, citada en "Nuestras bandas", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, año II, nº 2, enero de 1928, p. 12, relatava a propósito de la participación de la Banda de Vall de Uxó en el Certamen de Valencia de 1892: "dotada de un instrumental incompleto (si no recuerdo mal, ni un saxofón tiene) y bastante malo, hizo prodigios. Ejecutar la obra obligada (*Poeta y aldeano*) y la obertura *Banditenstreich*, de Suppé, como ayer las ejecutó, es cosa que no se comprende".

⁴⁰ Francisco Javier Blasco: *La música en Valencia. Apuntes históricos*, Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896, p. 83.

⁴¹ Eduardo López Chavarri: "Música", *Extraordinario de Las Provincias*, Valencia, 31-V-1906, p. 9.

⁴² "Concursos musicales", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, nº 1, diciembre de 1927, p. 12.

2. La Banda Primitiva de Liria y la difusión del sinfonismo

Con independencia de las vacilaciones sobre el año concreto de su fundación –la horquilla iría desde 1819 a 1835–, la Banda Primitiva de Liria es una de las bandas valencianas más antiguas y que mayor nivel interpretativo ha alcanzado⁴³. Estas circunstancias, que la han llevado a desarrollar una intensísima actividad tanto en el campo de la interpretación como en el de la formación musical, sumadas al abundante archivo musical que posee, hacen de esta banda un buen laboratorio para el estudio de la evolución del repertorio de las formaciones musicales valencianas, poniéndolo en relación con otras de similares características, siempre en el ámbito de la situación sociocultural de cada momento histórico.

2.1. Un repertorio esencialmente operístico (1888-1922)

La información documental que actualmente se conoce sobre el repertorio que en los primeros años de actividad interpretó esta banda es escasa. Las primeras noticias claras proceden del momento en que inició su participación en el Certamen de Bandas de Música Civiles de la ciudad de Valencia. Participó por primera vez en la edición de 1888, bajo la dirección de Inocencio Calvo Merenciano, músico formado en la propia banda (véase Ilustración 1). Ganó el primer premio, dotado con 1.200 pesetas⁴⁴.



Ilustración 1. Banda Primitiva de Liria en 1888. (AMBPLI).

⁴³ Sobre la historia de esta banda *vid.* Elvira Asensi Silvestre: *Bandes i bàndols. Les arrels del fenomen musical lirià*, Valencia, Universitat de València, 2017; y Roberto Martín Montañés: *Historia músico-social del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Liria*, [Lliria], Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Liria, 1994.

⁴⁴ En: R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, pp. 24-25.

Ese año, la banda interpretó bien la obra o bien una fantasía –se desconoce, al carecer de constancia documental en el Archivo Musical de la banda de las partituras utilizadas en aquel certamen⁴⁵– de *Giovanna d'Arco* de Verdi, y *Dichter und bauer* (Poeta y aldeano) de Von Suppé.

En 1893, la banda vuelve a participar en el certamen con la obertura de *L'Étoile du Nord* de Meyerbeer –de la que en 1868 Romero había publicado una reducción para piano por Rafael Botella–, y la de *Rienzi*, de Wagner⁴⁶. Ganó, en esta ocasión, el segundo premio de la sección 3^a⁴⁷. En las ediciones inmediatamente siguientes, el repertorio fue igualmente operístico. En 1894 interpretó como obra obligada, una adaptación de *Das Liebesmahl der Apostel* de Wagner –traducida como *La cena de los apóstoles*–, y, de libre elección, la obertura de *Dinorah*, de Meyerbeer, obras de las cuales no hay actualmente constancia en el archivo de la banda⁴⁸. Se le otorgó el segundo premio⁴⁹. En la edición de 1895, la banda participó de nuevo interpretando el fragmento de la *Isolda's Liebestod*, de *Tristán und Isolda*⁵⁰ (véase Ilustración 2) y la obertura de *Oberon* de Weber⁵¹, obteniendo nuevamente en esta ocasión el primer premio⁵².

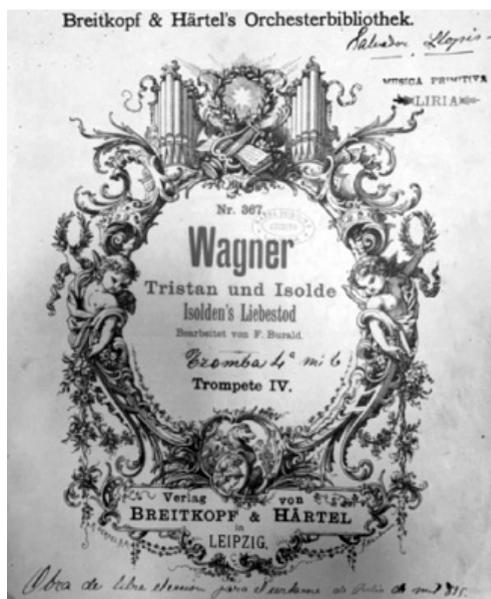


Ilustración 2. Parte de trompeta IV de *Tristan und Isolda* de Wagner conservada en AMBPLI.

⁴⁵ La partitura de *Giovanna d'Arco* que se conserva en el Archivo Musical de la Banda Primitiva de Liria –desde ahora, AMBPLI–, caja 89, es de 1988; fue regalada por Gómez de Edeta; no obstante, de la obertura se conserva una parte de bombardino, fotocopia de un manuscrito que, por el tipo de caligrafía, bien pudiera ser de la transcripción de 1888; tampoco hemos encontrado partitura de esta obra en el Archivo de la Banda Municipal de Valencia –desde ahora, ABMV–. En cuanto a *Dichter und bauer*, la partitura más antigua de que se conserva en AMBPLI, caja 205, es la obertura en edición de la editorial Arpeggio de Barcelona, 1951. En el ABMV, se conserva otra versión de dicha obertura de Von Suppé, de la Editorial Música Moderna, ca. 1970. [fotocopia], carpeta 446, obra n° 700, sig. 628-SUPPE.

⁴⁶ De la obra de Meyerbeer no hay constancia ni en el AMBPLI, ni en el ABMV; en cuanto a *Rienzi*, en el AMBPLI se conservan dos ejemplares de una edición de Madrid, Ed. Harmonía, 1951, caja 198; y en el ABMV, otra más antigua: *Rienzi. Overture*. "Arrangée pour grande Harmonie par Mastio", Paris, Evaitte et Schaeffer, ca. 1886, carpeta 145, obra n° 184, sig. 772-WAGNER; es muy probable que de esta edición se sacaran las partes para las bandas participantes en el certamen citado.

⁴⁷ Cit. por R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 26.

⁴⁸ Valencia, ABMV, Meyerbeer: *Dinorah, Overture*, [manuscrito], [1894], carpeta 220, obra n° 277, sig. 446-MEYER; como comentamos en el caso de *Rienzi*, de esta transcripción debieron extraerse las copias para las bandas participantes en aquella edición del certamen. *La cena de los apóstoles* tampoco se conserva en el ABMV.

⁴⁹ En R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 26.

⁵⁰ En el AMBPLI, se conserva la partitura de: *Isolden's Liebestod, Tristan und Isolde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, ca. 1880, en cuya portada, aparece la anotación manuscrita, en el margen inferior, indicando que se trata de la "Obra de libre elección para el certamen de Julio de mil 895", caja 346.

⁵¹ De la obertura de *Oberon*, conservamos una edición de 1949, en el AMBPLI, de la madrileña editorial Harmonía, 1949, caja 21; y en el ABMV, un arreglo para banda, manuscrito, titulado *Gran obertura de la ópera Oberón* de Weber, Valencia, Copistería Casa Laviña, [1895], carpeta 67, obra n° 83, sig. 799-WEBER; debió ser este arreglo el que se utilizó en aquel certamen.

⁵² En R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 26.

La banda volvió a participar en este certamen en 1911, en la sección primera. En esta ocasión, el primer premio de dicha sección, dotado con 3.000 pesetas, fue para la Unión Musical de Liria; la Primitiva obtuvo el segundo, dotado con 2000 pesetas⁵³. Interpretó *Roma* de Bizet⁵⁴ –ofrecida como novedad en el concierto de presentación de Emilio Vega como director de la Banda Municipal de Valencia, el 24 de marzo de 1906– y *Les Érinnyes* de Jules Massenet⁵⁵.

La banda asistió también a la edición de este certamen en 1912⁵⁶. Bajo la dirección de Julián Palanca Masiá, los cincuenta y siete músicos que constituían la banda aquel año desfilaron con el pasodoble *Valencia-Alicante*⁵⁷. Si bien la obra obligada de esta edición continuó siendo operística, la obertura de *Le roi d'Ys* de Lalo, como obra de libre elección interpretaron *1812, obertura solemne* de Tchaikowsky⁵⁸. Cerró la edición, como era propio, la Banda Municipal de Valencia; en la primera audición del día 29 de julio interpretó *L'apprenti sorcier (El aprendiz de brujo)* de Dukas, obra “que no puede ejecutarse en banda sin perder su carácter”⁵⁹; al día siguiente recurrió a la obertura de *Tanhauser* –también la Banda Musical Obrera de Torrente había elegido para la ocasión la obertura de *Rienzi*⁶⁰–. A pesar de esta recurrencia de las obras de Wagner, puede advertirse en esta edición un cambio, si se quiere tímido, de repertorio: dos obras del sinfonismo europeo, más *Las fases del campo, idili sinfónico*, de Salvador Giner, que eligió la Unión Musical de Liria. Sin duda, en este cambio debió influir el programa sinfónico dirigido por José Lassalle que, tres años antes, se había ofrecido en Valencia con motivo de la Exposición Regional. Las sinfonías números 13 y 14 de Haydn, *En las estepas del Asia central* de Borodin, la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, un tercer concierto con precios populares, los *Preludios* de Liszt, la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky y la *Pastoral* de Beethoven, entre otras obras orquestales que allí se interpretaron, despertaron incluso ru-

⁵³ “La Feria”, *Las Provincias*, Valencia, 23-VII-1911, p. [1]; “Festival musical. Concurso regional de bandas civiles”, *Las Provincias*, Valencia, 2-8-1911, p. [1 y 3-8-1911, p. [1]; “La Feria de Julio. El Certamen de Bandas”, *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1911, p. [2].

⁵⁴ En el AMBPLI, se conserva una “transcription pour Harmonie par J. Sarraut” del cuarto movimiento de la suite sinfónica *Roma, 4. Carnaval* de Bizet (París, Evette et Schaeffer), caja 341; y en el ABMV se conserva la partitura de *Roma. 3ª Suite d'Orchestra*, en la edición parisina de A. Chaudens, ca. 1910, carpeta 125, obra nº 160, sig. 79-BIZET.

⁵⁵ De *Les Érinnyes* no hay constancia en el AMBPLI; sí en el ABMV, Massenet: *Les Érinnyes, Nº 4. Divertissement* [arreglo para banda, manuscrito], ca. 1910, carpeta 236, obra nº 297, sig. 430-MASSE.

⁵⁶ “La Feria [...] El certamen de bandas”, *Las Provincias*, Valencia, 29-VII-1912, p. [2]; “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 30-VII-1912, p. [1]; “Certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 30-VII-1912, p. [2].

⁵⁷ La noticia sobre los pasodobles con que desfilaron la incluimos ocasionalmente como información adicional o, en algunos casos, como complemento de redacción; además, las crónicas periodísticas no siempre detallan esta información; en consecuencia, y dado que la presente comunicación trata de centrarse en el cultivo de la música sinfónica, no ofrecemos la referencia archivística de los pasodobles, para no ampliar el ya considerable aparato crítico del mismo. Por la misma razón, tampoco incluimos las referencias archivísticas de obras, aunque sean sinfónicas, interpretadas por otras bandas que detallamos a lo largo del texto.

⁵⁸ En el AMBPLI, encontramos una transcripción de J. M. Izquierdo de *1812. Obertura solemne*, de Tchaikowsky, Madrid, *Harmonia. Revista musical*, s.a., carpeta 140, fotocopia de la edición citada, adquirida en su momento en la tienda de instrumentos musicales José Penadés, de Valencia. Esta no puede ser la partitura que se utilizó en este certamen, ya que *Harmonia. Revista musical*, como es sabido, se fundó en 1916. En el ABMV, se conserva una partitura de dicha obra, con sello estampado en portada de la Copistería de música Casa Laviña, sucesor [de] A. Sánchez Ferris, Valencia, ca. 1912, carpeta 209, obra nº 263, sig. 708/TCHAI-TRA. vid. Adrià Fortes Gavarrell, *Catalogació de les obres musicals originals i manuscrites a l'Arxiu de l'Ateneu Musical i Cultural d'Albalat de la Ribera*, Trabajo de Fin de Título, Conservatori Superior de Música de Castelló, 2017, p. 31.

⁵⁹ “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 30-VII-1912, p. [1]. En el ABMV, se conserva la partitura de *L'apprenti sorcier. Scherzo d'après una Ballade de Goethe*, de Dukas, Transcription pour Harmonie Militaire par L. Chomel, Paris, Duran, s/f., carpeta 54, obra nº 66, sig. 198-DUKAS.

⁶⁰ “Certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 30-VII-1912, p. [2].

mores y deseos de una orquesta sinfónica valenciana estable⁶¹. Aun así, el concierto de clausura de aquella edición de la Feria de Julio de Valencia de 1912, ofrecido por la Banda Municipal de la ciudad en el Real de la Feria, fue esencialmente de repertorio zarzuelístico y de la calificada actualmente como "música regionalista": el pasodoble *Valencia* de J. Serrano, *Alma de Dios. Fantasía de zarzuela* del mismo compositor, *El festín de Baltasar* y *Nit d'albaes*, poemas sinfónicos de Salvador Giner, y *Serenata nº 4. Final de La Corte de Granada –o Fantasía Morisca–* de R. Chapí⁶².

La banda participó también en la edición de 1913, en la sección primera, junto a la Unió Musical de Liria y la Banda del Patronato de Torrente. Cincuenta y siete músicos dirigidos por Julián Palanca, como en la edición del año anterior⁶³, desfilaron con la marcha *Muley-Hafid*. La obra obligada fue *Coriolano*⁶⁴ –siendo esta la primera vez que tenemos constancia de una obra de Beethoven en el repertorio de la Primitiva de Liria–; de libre elección, interpretaron *Rapsodie norvégienne* de Lalo⁶⁵, "con

ajuste completo, bien matizada y muy correctamente articulada. Asimismo, esta vez llamó la atención un jovencísimo trompa, en cuyo instrumento mostró cualidades de verdadero maestro"⁶⁶.

De nuevo la banda acudió a este Certamen de Valencia en 1917. En esta ocasión, con solo cuarenta y tres músicos y dirigida por Emilio Seguí –músico de la Banda Municipal de Valencia– interpretó la obertura *Maila* de Rousse⁶⁷ y, en la segunda sesión, *Roma* de Massenet⁶⁸, obra obligada para las bandas de la primera sección⁶⁹. "Todas [las bandas] son justamente aplaudidas, especial-

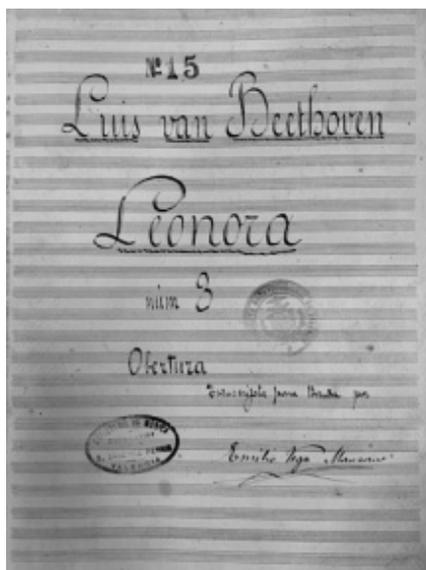


Ilustración 3. Manuscrito de transcripción de Leonora de Beethoven, por Emilio Vega Manzano, ABMV.

⁶¹ Vid. Rafael Polanco: "Música y crítica musical en Valencia en torno a 1909": *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la Exposición Regional de 1909*, Román de la Calle (coord.), Valencia, Real Academia de Bellas Artes de Valencia, 2010, pp. 204-212.

⁶² "La Feria. Concierto", *Las Provincias*, Valencia, 31-VII-1912, p. [2].

⁶³ "Concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1913, p. [2].

⁶⁴ En el ABMPLI solo hay ediciones actuales de *Coriolano* para orquesta, caja 097; sin embargo, la obra ya era conocida entonces en Valencia gracias al arreglo para banda editado en París por Evette et Schaeffer. En el ABMV, se conserva también una partitura de la *Ouverture de Coriolan*. "transcrite pour musique d'Harmonie par G. Wettge", París, Evette et Schaeffer, 1908-1910, carpeta 3, obra nº 3, sig. 61-BEETH.

⁶⁵ En el ABMPLI solo hay escaneada la edición de la *Rapsodie norvégienne* hecha en París, por Evette et Schaeffer, ca. 1908, procedente de la Banda Municipal de Valencia, que la conserva en su archivo (ABMV): *Rapsodie norvégienne, 1er. partie* de Lalo "Orchestration militaire de TH. Barnier", París, Evette et Schaeffer, ca. 1908, carpeta 327, obra nº 431, sig. 371-LALO.

⁶⁶ "Certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 1-VIII-1913, p. [1]; "Concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1913, p. [2].

⁶⁷ En el ABMV se ha conservado un guión en *Sib* de la partitura de *Maila*, París, Evette et Schaeffer, ca. 1917, carpeta 427, obra nº 635, sig. 585/ROUSS-BDA; y otra partitura que presenta la rúbrica "E. Peris" [¿copista?], carpeta 427, obra nº 635, sig. 585/ROUSS-TRA. Esta obra no está actualmente en el ABPLI

⁶⁸ *Roma* de Massenet no está ni en el ABPLI, ni en el ABMV.

⁶⁹ La Feria", *Las Provincias*, Valencia, 31-VII-1917, p. [2]; "Concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1917, p. [3].

mente la de Liria ¡que está pero que muy bien!⁷⁰. Aun así, obtuvo el segundo premio. La Banda Municipal de Valencia cerró la edición interpretando “con gran acierto, la inspirada y delicada obertura número 3 de Beethoven, titulada *Leonora*”⁷¹, que había transcrito en enero de 1909 Emilio Vega, director de dicha banda ya en aquel año⁷² (véase Ilustración 3).

La Primitiva participó también en la edición de 1918. Dirigida por Emilio Seguí, obtuvo esta vez el primer premio de la sección primera, dotado con 3.000 pesetas⁷³. *Triana*, de la suite *Iberia* de Albéniz, y *Ballas*, fueron las obras interpretadas. No se han podido localizar las ediciones o arreglos de dichas obras. De *Ballas* no hay constancia ni en el Archivo de la Banda Municipal de Valencia ni en el de la Primitiva de Liria. De *Triana*, la Banda Municipal de Valencia conserva una instrumentación para banda de Luis Ayllón, director de dicha formación, pero está realizada en 1924, así que no pudo ser esta versión la interpretada⁷⁴.

La Primitiva de Liria acudió nuevamente a la edición del certamen de Valencia de 1919. El primer día desfiló con el pasodoble *París-Londón* [sic] y, el segundo, con la *Marcha tricolore*⁷⁵. Interpretó dos oberturas: *Los girondinos*, de Henry Charles Litolff, transcrita por Meister, según informa el periódico *La Correspondencia de Valencia*⁷⁶ –no hay constancia de la obra ni en el Archivo de la Banda Municipal de Valencia ni en el de la Primitiva de Liria–, y la obertura *Le Carnaval romain* de Berlioz⁷⁷, ya transcrita e instrumentada para banda por Emilio Vega en 1907⁷⁸. La ejecución fue “precisa en el ataque y flexible en los matices”⁷⁹, según la crónica periodística, aunque tuvo que conformarse con el segundo premio de la sección primera en que participaba. La Banda Municipal de Valencia, por su parte, también escogió una obra sinfónica, e interpretó *Finlandia* de Sibelius⁸⁰. Ese mismo año la Primitiva de Liria concurrió también al Certamen de Castellón, en el que interpretó *Los girondinos* y la obertura de *Die Walküre*⁸¹.

⁷⁰ “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1917, pp. [1-2].

⁷¹ “Concurso musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1917, p. [2].

⁷² En el ABMV, se conserva el manuscrito de dicha transcripción para banda de Emilio Vega Manzano, de enero de 1909, carpeta 12, obra nº 14, sig. 72-BEETH.

⁷³ “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII, 1918, pp. [1-2]; “La Feria de Julio. Concurso musical. Segundo día. Fallo del jurado”, *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1918, p. [1].

⁷⁴ Se trata de un manuscrito, fechado en julio de 1924, carpeta 184, obra nº 234, sig. 8-ALBEN; de esta transcripción da referencia la crónica periodística del Certamen de Valencia de 1927, “El Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1927, p. 5: “Y no hubo más sino [la Banda Municipal de Valencia] tocar fuera de programa *Sevilla*, de la *Suite española* de Albéniz, que el propio Ayllón ha instrumentado con maestría”.

⁷⁵ “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1919, p. [2]; “Certamen musical. Segundo día”, *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1919, p. [1].

⁷⁶ “Concurso musical. Final del festejo”, *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1919, p. [1].

⁷⁷ “Concurso musical. Final de ayer”, *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1919, p. [3].

⁷⁸ En el ABMV, encontramos el manuscrito de esta transcripción de Emilio Vega, fechada en “Valencia, noviembre, 1907”, carpeta 1, obra nº 1, sig. 109-BERLI; y en el AMBPLI aparecen también materiales diversos de la obra muy posteriores –aproximadamente de la década de los sesenta del siglo XX–, caja 22.

⁷⁹ “Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1919, p. [1].

⁸⁰ “Concurso musical...”, *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1919, p. [3]. En el ABMV se conserva el manuscrito de la transcripción para banda de Emilio Vega Manzano, del *Poema musical Finlandia*, que en la portada lleva un sello estampado de la Copistería de música Casa Laviña, Sucesor [de] A. Sánchez Ferris, Valencia, ca. 1910, carpeta 369, obra nº 503, sig. 692/SIBEL-TRA. En el ABPLI solo se conserva una edición actual de Molenaar Edition, carpeta 36; es fotocopia, a partir de la original del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

⁸¹ En R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 35. En el AMBPLI, se conserva una fantasía sobre *La Walkiria* de Wagner, transcripción de Juan Rubio, 1925, caja 207; y otra partitura de *La Walkiria*, Madrid, Harmonia, 1948, caja 579; no hay ninguna partitura de 1919.

No acudió la Primitiva a la edición del Certamen de Valencia de 1920⁸². Volvió a la de 1921, donde ganó el primer premio, esta vez dotado con 4.000 ptas.⁸³, con *Chant d'apothéose*, de Gustave Charpentier –de la que hay instrumentación para banda de la casa editorial parisina Evette & Schaeffer⁸⁴–, interpretando, además, como obra de libre elección, *Leonora* de Beethoven⁸⁵, que ya había interpretado la Banda Municipal de Valencia en la edición de 1917. Asistió como invitada a esta edición la Banda Municipal de Roma que, entre diversas obras del repertorio operístico, interpretó la Quinta Sinfonía de Beethoven completa, el *Minuetto* de Boccherini, un *Andante con moto* de Paisiello y *Motto perpetuo* de Paganini⁸⁶. Asistió este mismo año la Primitiva de Liria al Certamen de Alicante con *Leonora* y *Le Carnaval romain*, obras ya interpretadas en ocasiones anteriores⁸⁷.

En 1922 participó nuevamente en el Certamen de Valencia, bajo la dirección de Emilio Seguí, este año con sesenta y dos músicos. Interpretaron *Sigurd* de Reyer⁸⁸ y *Hänsel und Gretel*⁸⁹, de Humperdinck⁹⁰, ambas obras conservadas en el archivo de la propia banda. Se escuchó bastante música sinfónica en esta edición del certamen. Aunque La Lira de Bétera se decantó por repertorio operístico, con la obertura de *Libussa*, de Smetana, la Unión Musical de Liria interpretó la *Obertura 1812* de Tchaikowsky, obra ya interpretada por dicha banda en la edición de 1912. Como invitada, intervino la Banda Municipal de Barcelona, dirigida por Lamote de Grignon; además de los esperados pasodobles *Lo cant del valencià* y *L'entrà de la murta*, interpretó *Francesca da Rimini*, de Tchaikowsky, la *Rapsodia nº 13* de Listz y *Muerte y transfiguración* de Strauss. "Naturalmente, el público, electrizado, aclamó a Lamote y a sus músicos"⁹¹. En el concierto final, la noche del 2 de agosto, la Municipal de Barcelona interpretó, entre otras obras, la obertura *Leonora* y la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak, esta transcrita por el propio Lamote de Grignon⁹². A pesar de esta considerable actividad musical, el Certamen de Valencia no pasaba por sus mejores momentos en aquella edición. El diario *La Correspondencia de Valencia* se lamentaba de que

⁸² Vid. "La fiesta musical de ayer. Segundo día del Certamen", *Las Provincias*, Valencia 4-VIII-1920, p. 2.

⁸³ "La Feria de Julio. Certamen musical y carrera de bicicletas", *Las Provincias*, Valencia, 31-VII-1921; *Eduardus* [Eduardo López-Chavarril]: "Concurso musical. Historia leve de un clarinete", *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1921, p. 3; "Concurso musical. El segundo día", *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1921, p. 6; "La Feria de Julio. Final del concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1921, p. 3.

⁸⁴ En el AMBPLI, se conserva el *Chant d'Apothéose* de Charpentier, "instrumenté pour orchestre d'harmonie par A. Gironce", Paris, Evette et Schaeffer, 1920, caja 269; no hay referencia de esta obra en ABMV. Es R. Martín Montañés, en su *Historia músico-social...*, p. 36– quien incluye la información referente a la interpretación de esta obra; las crónicas periodísticas consultadas (vid. nota 83) no detallan el título de la obra obligada.

⁸⁵ En el AMBPLI, Beethoven: *Leonora, obertura* [partitura orquestal], caja 270, partitura 270; vid. nota 72.

⁸⁶ "La Feria de Julio [...] Concierto por la Banda Municipal de Roma", *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1921.

⁸⁷ En R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 36; vid. notas 85 y 77.

⁸⁸ En el AMBPLI se conserva un manuscrito de la obertura de *Sigurd*, fechado 1922, caja 385; y en el ABMV, existe otro manuscrito de la obertura de *Sigurd*, Valencia, Copistería de música Casa Laviña, carpeta 410, obra nº 584, sig. 568-REYER.

⁸⁹ En el AMBPLI, conservamos una partitura de la obertura de *Hänsel und Gretel*, en "arr. par L. Debraux", Paris, Evette & Schaeffer, ca. 1920, caja 385.

⁹⁰ "Su organización. La Feria de Julio", *Las Provincias*, Valencia, 30-VII-1922, p. 5; esta crónica periodística solo refiere la interpretación de *Sigurd*; la crónica del día siguiente solo refiere el pasodoble con el que desfilaron, condensando el resto de la información en la frase "luego se verificó el concurso por el orden del programa" ("El Certamen musical y el «sudamen» de los músicos", *Las Provincias*, Valencia, 4-VIII-1922, p. 3); que la Banda Primitiva de Liria interpretara además *Hänsel und Gretel* es información que aporta R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, p. 36.

⁹¹ "Su organización. La Feria de Julio", *Las Provincias*, Valencia, 30-VII-1922, p. 5; y 1-VIII-1922, pp. 2-3.

⁹² "La Feria de Julio [...] El concierto de anoche", *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1922, p. [1].

esta bella manifestación de arte [el certamen] decae, decae miserablemente ante la indiferencia de unos y los mangoneos de otros [...] Este festejo figura en el programa [de la Feria de Julio] como un número más; es conceptuado como algo que llena la vista de vulgaridades a que ya nos van acostumbrando. Está visto que a nuestros ediles lo mismo les da un certamen musical que una función de *porritos* en el Real de la Feria, y este abandono, este suicida abandono llegará a extinguir por completo este concurso, donde el sacrificio de unos se estrella ante las influencias de otros, concibiéndose, desde luego, la asistencia de siete u ocho bandas en una región que existen cerca de doscientas de mérito indiscutible, y quedando a ello reducido el pomposo Certamen *regional* [la cursiva es del original] de bandas civiles. Es ya hora de que termine el ridículo que pesa sobre nuestra Valencia por culpa de unos y otros mangoneadores políticos, pues mirando a la realidad veremos que en cualquier pueblecillo de 1.500 habitantes incluye en las fiestas a sus patronos este obligado festejo y concurren más bandas que a la tercera capital de España⁹³.

2.2. El repertorio sinfónico de la Banda Primitiva de Liria

Excepto algunas pocas obras orquestales, hasta 1922 el repertorio que interpretó la Banda Primitiva fue, como se ha visto, mayormente operístico. Un cambio destacable se produjo a partir del certamen de la ciudad de Valencia de 1923, a pesar de que, según *La Correspondencia de Valencia*, “con poca animación se celebra este año el concurso de bandas civiles, y[a] que solo hay inscritas cinco de ellas”⁹⁴. Una de esas cinco bandas fue la Primitiva de Liria, inscrita en la sección primera. Interpretó en esta ocasión como obra obligada “la primera parte de la trilogía *Wallenstein*, titulada *Le camp de Wallenstein*, de Vincent d’Indy (transcripción de P. Kelsen)”⁹⁵, obra que actualmente no consta en su archivo, ni tampoco en de la Banda Municipal de Valencia. La pieza de libre elección fue la *Rapsodie norvégienne*, de Lalo, obra que ya había interpretado la Banda Municipal de Valencia en la edición de 1912⁹⁶. Participaron en dicha sección primera, además, la Unión Musical Obrera de Torrente y la Unión Musical de Liria, ambas con el primer tiempo de la Sinfonía en re menor de César Franck⁹⁷. Las obras elegidas fueron preferentemente sinfónicas. Tal vez este cambio de repertorio fuera el motivo, entre otros, por el que *Las Provincias* calificara la edición de “monótona y gris”, a lo que añadía: “el certamen de bandas va perdiendo alegría y animación. Ello acaso fuera indicio de una renovación progresiva, de un cambio de orientaciones, de querer convertir las bandas en otras agrupaciones más nobles y verídicas...”⁹⁸. Clausuraron aquella edición, aunque sin opción a premio, la Banda Municipal de Valencia –como era habitual todos los años– y la Municipal de Madrid como invitada. La primera interpretó el *Festín de Baltasar*, de Salvador Giner, además del *Himno de la Exposición* y *Lo cant del valencià*, de Pedro Sosa “que cada vez gusta más...”⁹⁹; la de Madrid interpretó *Fantasia sobre ‘La Walkyria’*, “el plato fuerte; pero añadió *La entrà [de la murta]* de Giner, y... ¡el delirio!”; apostilla la crónica de *Las Provincias*¹⁰⁰, prueba –creemos– de que las prefe-

⁹³ Miguel Puchol: “Ecos de la opinión. El certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1922, p. [1].

⁹⁴ “Certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1923, p. 3.

⁹⁵ “Su organización. La Feria de Julio [...] El programa de esta tarde del Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1923, p. 4.

⁹⁶ “Su organización. La Feria de Julio [...] El certamen musical de hoy”, *Las Provincias*, Valencia, 1-VIII-1923, p. 2; para la referencia archivística de *Rapsodie norvégienne* de Lalo *vid.* nota 65.

⁹⁷ “Su organización. La Feria de Julio [...] El certamen...”, *Las Provincias*, Valencia, 1-VIII-1923, p. 2.

⁹⁸ “Los festejos de nuestra Feria. El concurso musical de ayer”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1923, p. 5.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁰ “Los festejos...”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1923, p. 6.

rencias tanto del público como de la crítica periodística continuaban ancladas en el repertorio operístico y en un género tan propiamente bandístico como el pasodoble, en este caso de inspiración propiamente valenciana.

La Primitiva participó también en la edición de 1924 de este mismo certamen, en la sección primera, con una plantilla de sesenta y cuatro músicos y dirigida por Félix Soler¹⁰¹. Interpretó como obra de libre elección las *Danzas guerreras* –lo que la partitura denomina *Danzas Polovtsianas*– de *El príncipe Ígor* de Borodin¹⁰² (véase Ilustración 4). La obra obligada fue *Un día de verano en Noruega*, de Wilmers¹⁰³. Por su parte, la Banda Municipal de Valencia interpretó, además de las obras de rigor –el *Himno de la Exposición* y *L'entrà de la murta*– el poema sinfónico *Le Chausser maudit* (*El cazador maldito*) de César Franck; la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, invitada en esta edición, interpretó la obertura de *La Gran Pascua Rusa* y el *Scherzo* de la Octava Sinfonía de Beethoven¹⁰⁴.

El viraje –creemos que no muy aceptado– del repertorio hacia composiciones sinfónicas no pasó desapercibido para el cronista de *Las Provincias* de aquella edición, que no dudó en calificar la obra obligada de la sección primera de "incolora composición"; y añade: "el problema de la estética musical se presentaba siempre ante la interpretación en banda de obras sinfónicas [...] pero el público aplaudía, y ello, en cierto modo, también es una estética"¹⁰⁵. Sin embargo, aún se escuchó más música sinfónica en Valencia en aquella Feria de Julio. En el concierto que ofreció la Banda del Real Cuerpo Alabarderos el domingo 3 de agosto por la noche en la Plaza de Toros de la ciudad, además de pasodobles y fantasías de óperas y zarzuela, sonaron el primer tiempo de la Novena Sinfonía de Beethoven, el *Allegretto* de la Sinfonía en re menor de César Franck, el *Andante con motto* de la Sinfonía nº 9 en do mayor de Schubert y el *Finale* de la Sinfonía en sol mayor –no especifica la crónica si la nº 88 o la nº 94– de Haydn. En el concierto que esta misma banda ofreció al día siguiente, sonó completa la Séptima Sinfonía de Beethoven, además de *Antar* de Rimsky-Korsakov y la *Serenata* en la mayor de Glazunov¹⁰⁶. El público, efectivamente, aplaudía: "¿Para qué reseñar obras y manera de ser interpretadas? Baste, lector, saber que todo el programa fue un éxito colosal [...] El público, puesto en pie, no cesaba de aclamar a la banda y a su director"¹⁰⁷.

Acudió de nuevo la Primitiva de Liria al certamen de Valencia de 1925, esta vez en la sección especial, creada en esta edición para adscribir a ella las bandas premiadas en años anteriores, con una plantilla de sesenta músicos y dirigida por Félix Soler¹⁰⁸. El repertorio fue orquestal: como obra

¹⁰¹ "Feria de Julio [...] Certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 1-VIII-1924, p. 5; "La Feria de Julio [...] Concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1924, p. 3.

¹⁰² En el ABMV se ha conservado una partitura manuscrita para banda (ca. 1925) de las *Danses de Le Prince Igor*, carpeta 136, obra nº 174, sig. 113 BOROD; en el AMBPLL, se conserva una fotocopia de la partitura referenciada, nº 196; *vid.* Adrià Fuertes Gavarrell, *Catalogació de les obres musicals originals i manuscrites a l'Arxiu de l'Ateneu Musical i Cultural d'Albalat de la Ribera*, Trabajo de Fin de Título, Conservatori Superior de Música de Castelló, 2017, p. 39.

¹⁰³ "Feria de Julio. Certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1924, p. 2; "La Feria de Julio [...] Concurso musical", *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1924, p. 3.

¹⁰⁴ "Se prorroga un día. La Feria de Julio [...] El concurso musical. Ayer [...]", *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1924, p. [1].

¹⁰⁵ "Certamen musical. Segundo día", *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1924, p. 2.

¹⁰⁶ "Se prorroga un día. La Feria de Julio [...] Programa para mañana. Programa para el lunes [...]", *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1924, p. [1].

¹⁰⁷ "La Feria de Julio [...] El concierto de anoche. Para esta noche [...]", *La Correspondencia de Valencia*, 4-VIII-1924, p. 2.

¹⁰⁸ "La Feria al día. Los festejos celebrados y los que faltan [...] Certamen de bandas musicales", *Las Provincias*, Valencia, 4-VIII-1925, pp. 3-4.

obligada, el *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov (véanse Ilustraciones 5 y 6) y, como obra de libre elección, las *Danzas guerreras* [sic] de *El príncipe Ígor*, de Borodin¹⁰⁹, repetida del año anterior. Tal vez esta circunstancia determinara que se concediera el primer premio, dotado con 5.000 pesetas, a la Unión Musical de Liria –la otra banda que participaba en la nueva sección especial–, si bien “el jurado, en vista de la meritísima labor realizada por la Primitiva de Liria, [...] acordó pedir al excelentísimo Ayuntamiento [de Valencia] conceda a la misma un premio de 4.000 pesetas”¹¹⁰. Dicho jurado estuvo formado por Enrique Fernández Arbós –violinista, director entonces de la Orquesta Sinfónica de Madrid y compositor–, José Bellver Abells –pianista, profesor y director del Conservatorio de Valencia– y Juan Bautista Tomás Andrés –también profesor del conservatorio de la ciudad– (véase ilustración 4).



Ilustración 4. El jurado de la edición de 1925 del Certamen de Bandas Civiles de Valencia, formado por Fernández Arbós, José Bellver Abells y Juan Bautista Tomás Andrés, acompañados por el entonces alcalde de Valencia, José Torrens, y el tenor Miguel Fleta y Rafael Pérez de Lucía, quien actuó de secretario (fotografía de La Correspondencia de Valencia, 4-VIII-1925).

Las partituras del arreglo para banda de ambas obras –conservadas en el archivo de la Primitiva de Liria en fotocopia del manuscrito original– procedían de la Banda Municipal de Valencia¹¹¹. En la partitura del *Capricho español* no figura el nombre del transcriptor; únicamente aparece la fecha de transcripción, “febrero de 1925” (véanse ilustraciones 5 y 6).

¹⁰⁹ “La Feria al día...”, *Las Provincias*, 4-VIII-1925, p. 4; “La Feria al día. Los festejos celebrados y los que faltan [...] El Certamen de bandas. Crónica del segundo día”, *Las Provincias*, Valencia, 5-VIII-1925, p. 1.

¹¹⁰ “La Feria del día...”, *Las Provincias*, Valencia, 5-VIII-1925, p. 1.

¹¹¹ En el ABMV, se conserva un manuscrito del *Capricho español*, para banda, “Valencia, febrero 1925”, carpeta 101, obra nº 128, sig. 1693-RIMSK; en el AMBPLI se conserva una fotocopia de la partitura referenciada, nº 128.

La obra de Borodin (véase ilustración 7), de caligrafía distinta a la anterior, debió ser arreglada para banda a partir de una edición francesa, como se deduce de la portada del manuscrito, que reproduce el título en aquella lengua –*Le Prince Igor, Danses*–. No figura en ella el nombre del arreglista ni del copista, ni tampoco está datada. Hay que suponer que, si ya la había interpretado como obra de libre elección la Primitiva de Liria en el Certamen de Valencia de 1924, debió transcribirse entre finales de 1923 y principios de 1924, para así tenerla disponible con suficiente antelación como para poder prepararla. Fue transcrita por el referido Félix Soler. La crónica periodística de *Las Provincias* de la edición del certamen de 1925, en el que, como ya se ha dicho, la Primitiva de Liria repitió esta misma elección, elogia a este músico, de quien afirma que "sus transcripciones, sus arreglos, sus interpretaciones tienen un equilibrio, una perfecta ponderación, una bellísima sonoridad, que denuncian enseguida la mano del maestro"¹¹². Opinión parecida la confirma la crítica de *La Correspondencia de Valencia*, firmada por el compositor Manuel Palau¹¹³.

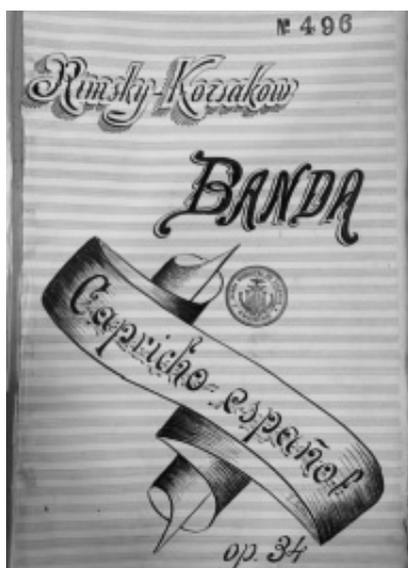


Ilustración 5. Portada de la partitura para banda de *Capricho español* conservada en ABMV.



Ilustración 6. Partitura del *Capricho español*, conservada en ABMV.

¹¹² "La Feria al día. Los festejos celebrados y los que faltan", *Las Provincias*, Valencia, 5-VIII-1925, p. 1.

¹¹³ M. Palau: "El Certamen musical", *La Correspondencia de Valencia*, 4-VIII-1925, p. [1].



Ilustración 7. Portada de la partitura para banda de las Danzas de El príncipe Ígor conservada en ABMV.

A la vista de estos ejemplos –y de otros que se conservan en el archivo y que hemos ido referenciando–, es evidente que las partituras de estas obras sinfónicas procedían mayormente de la Banda Municipal de Valencia. Las arreglaría e instrumentaría el director de dicha banda –en aquel momento Luis Ayllón Portillo, quien ocupó aquel puesto entre 1913 y 1940, y del que conocemos específicamente alguno de estos arreglos–, o algún otro músico contratado por el Ayuntamiento de Valencia ex profeso. Los copistas de las empresas especializadas harían los ejemplares necesarios para repartirlos entre las bandas participantes¹¹⁴. En cualquier caso, la importancia de la actividad difusora del repertorio sinfónico por la Banda Municipal de Valencia está fuera de toda duda. En mayo de 1906, López-Chavarri afirmaba en el periódico *Las Provincias*, no sin cierto pesimismo:

El “divino arte” no es uno de los que mayor y más asiduo cultivo tienen entre nosotros, por lo menos en sus manifestaciones elevadas. País de impresiones luminosas es el nuestro, y puede que esto influya para que la preferencia de los que al arte se dedican vaya a la línea y al color. A la masa de las gentes debe ocurrirle lo propio. De diez años a esta parte, el movimiento artístico -musical permanece estacionario. Iniciativas privadas son casi las únicas que han mostrado deseos de vida estética [...] Actualmente la música sinfónica, salvo las aludidas iniciativas privadas que tienden a consolidar una Sociedad Filarmónica de aficionados, sólo la excelente Banda Municipal es la encargada de cultivarla. La creación de esta banda puede decirse que es la mayor novedad de estos últimos años en el sentido del progreso musical¹¹⁵.

Efectivamente, tras el estudio del repertorio interpretado por la Banda Municipal de Valencia en los primeros años de su constitución, concluye Sancho García:

La labor de colaboración de Santiago Lope [el primer director] y Salvador Giner, quien detentaba el cargo de director artístico de la banda, se tradujo en la transcripción de gran número de obras que la Banda Municipal ejecutaba en los conciertos dominicales celebrados en la Glorieta. Es justamente en el contexto de tales espectáculos donde asistimos a un cambio significativo de orientación estética en los programas bandísticos. En efecto, la etapa 1903-1906 estuvo dominada, en lo que a repertorio se refiere, por transcripciones de páginas orquestales de Richard Wagner, que alternaban con los habituales pasodobles, valeses y otras piezas de baile [...] Fallecido Santiago Lope en septiembre de 1906, su tarea de divulgación del género sinfónico la proseguiría Emilio Vega [...] Su presentación oficial en calidad de director titular tuvo lugar en un concierto verificado en la Glorieta, el 24 de marzo. El programa del mismo suponía una novedad ab-

¹¹⁴ En otros casos (vid. nota 81), como el arreglo de *Die Walküre*, la partitura llegó directamente a la Banda Primitiva de Liria desde Barcelona, copiada el junio de 1925 por Juan Rubio, aunque no se ha podido determinar cuál fue el motivo por el que se recibió esta transcripción.

¹¹⁵ López-Chavarri, “Música”, *Extraordinario...*, p. 9.

solita [...] la Sinfonía *Roma*, de Bizet, el *Andante* de la Sinfonía nº 5 de Beethoven, la Suite nº 1 de *Peer Gynt*, de Grieg y la *Marcha húngara* de la *Condenación de Fausto*, de Berlioz. Poco después, en mayo de aquel año, la Banda Municipal ofrecía el estreno en Valencia de la Obertura *Egmont*, de Beethoven, dos años antes de su primera audición orquestal a cargo de la Asociación de Profesores de Orquesta de Valencia. No había finalizado 1907 cuando esta agrupación presentaría en octubre la *Obertura 1812*, de Chaikovsky, cuyo estreno orquestal acontecerá en 1916¹¹⁶.

En el certamen de Valencia de 1926, dirigida por Félix Soler, la Banda Primitiva de Liria interpretó, en tanto que obra obligada para las bandas de la sección especial, *L'apprenti sorcier (El aprendiz de brujo)*, de Paul Dukas; "¿qué composición habrá que escape a las ansias furiosas de los transcriptores?", se preguntaba el cronista de *Las Provincias*. "Dukas hubiera quedado agradablemente sorprendido al oírse con aquellas versiones, puesto que es partidario de los timbres de metal..."¹¹⁷. La obra, sin embargo, no está en el archivo de la Primitiva de Liria, pero sabemos que las partes se extrajeron de la edición de Durand, transcrita por L. Chomel, que conserva la Banda Municipal de Valencia¹¹⁸. De libre elección, repitieron en esta ocasión el *Capricho español*, que interpretaron "con gran colorido, con expresión y matices cálidos"¹¹⁹. En la misma sección especial se escuchó, además, el primer movimiento de la Sinfonía en re, de César Franck, interpretada por la Lira Castellonense —del municipio de Castelló de la Ribera Alta—, y la obertura de *La Gran Pascua rusa* por la Unión Musical de Liria que, "como siempre, hizo gala de su ajuste, precisión y musicalidad"; a esta última se le otorgó el primer premio¹²⁰. En esta misma edición, aunque en la sección primera, participó la Unión Musical de Carcagente, que interpretó como obra de libre elección el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven; obtuvo el primer premio de la primera sección¹²¹.

En 1927, la Primitiva participó también en la sección especial del Certamen de Valencia. Formaron el jurado en dicha ocasión Asins Arbó, presidente, y Saco del Valle y Leopoldo Querol¹²² (véase ilustración 8).

Interpretó la Primitiva de Liria como obra obligada el tercer y cuarto movimientos —*Scherzo* y *Finale*, respectivamente— de la Quinta Sinfonía de Beethoven; de libre elección, el primer y segundo movimientos de *Scheherazade*, de Rimsky-Korsakov. Obtuvo el accésit, dotado con 3.000 pesetas, a pesar de que "volvió a reverdecer ovaciones y a mostrar las notables cualidades de sus profesores y la decisión para lograr el conjunto"¹²³. El primer premio, dotado con 5.000 pesetas, fue

¹¹⁶ M. Sancho García, *El sinfonismo en Valencia...*, p. 235.

¹¹⁷ Esta cita y la anterior en: "El Certamen musical. Segundo día", *Las Provincias*, 4-VIII-1926. p. 3.

¹¹⁸ En el ABMV, se conserva una "Transcription pour Harmonie Militaire par L. Chomel", *L'apprenti sorcier. Scherzo d'après una Ballade de Goethe* de Dukas, Paris, Duran, s/f, carpeta 54, obra nº 66, sig. 198-DUKAS; efectivamente se tocó esta transcripción, como constata la crónica sobre la Feria de Julio de *La Correspondencia de Valencia*, 4-VIII-1926, p. [1]: "A continuación [de la intervención de la Banda Republicana de Paris] interpretaron el *Scherzo* de Dukas (transcripción de Chomel), *El aprendiz de brujo*, la Lira Castellonense, Unión Musical de Liria y la Primitiva de este mismo pueblo".

¹¹⁹ "El Certamen musical. Primer día", *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1926, p. 2.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ "El Certamen musical. Segundo día", *Las Provincias*, Valencia, 4-VIII-1926. p. 3; "La Feria de Julio [...] El fallo del jurado", *La Correspondencia de Valencia*, 4-VIII-1926, p. [1]; *vid.* G. Muñoz Martínez, J. Ribera Barberá, *150 anys de música de banda a Carcaixent. Anuari 1860-2010*, [Carcagente], lpl gràfica, 2012, p. 35.

¹²² "Dos notas del Certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1927, p. 1; "Los festejos celebrados y los que se preparan. La Feria de Julio al día [...] El certamen musical", *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1927.

¹²³ "El Certamen musical. Tercera audición: bandas de la sección especial. Banda Municipal de Valencia. Concurso de maestros", *Las Provincias*, Valencia, 4-VIII-1927, p. 2.



Ilustración 8. El jurado de la edición de 1927 del Certamen de bandas de música de Valencia: Asins Arbó, presidente, en el centro, y Saco del Valle y Leopoldo Querol a su lado (foto Las Provincias, 2-VIII-1927).



Ilustración 9. Adaptación para banda de la Quinta Sinfonía en do menor de Beethoven, conservada en ABMV.

para la Lira Castellonense que, como obra de libre elección, optó por el primer y segundo movimientos de dicha Quinta Sinfonía, completando así la interpretación de esta composición¹²⁴. No se conservan actualmente estas obras en el archivo de la Primitiva de Liria, pero como otras, debieron obtenerse a partir de los originales de los arreglos propiedad de la Banda Municipal de Valencia. El manuscrito de la Quinta Sinfonía la adquirió esta banda, como indica el sello de la primera página (véase Ilustración 9), en Casa Dotesio, con una sede en la ciudad de Valencia desde 1892¹²⁵.

Mención específica merece la transcripción e instrumentación de *Scheherazade*, realizada por Mariano Puig, músico de la Banda Municipal de Valencia desde 1914¹²⁶ (véase Ilustración 10). En ella, además de la alta calidad musical del arreglo para banda, es necesario destacar la cuidada, pulcra y bella caligrafía del manuscrito, cualidades que hacen de él un valioso testimonio del patrimonio musical valenciano de principios del siglo XX.

¹²⁴ *Ibid.*; "Los festejos celebrados y los que se preparan. La Feria de Julio. El certamen musical", *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1927, p. 6; "Concursos musicales", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, nº 1, diciembre de 1927, p. 13.

¹²⁵ Manuscrito de la *Sinfonía nº 5 en do menor*, con el sello de "Valencia, Casa Dotesio", s/f. ABMV, carpeta 10, obra nº 11, sig. 69-BBETH.

¹²⁶ Manuscrito de *Scheherazade (Suite symphonique)*, con la rúbrica, "Mariano Puig, Torrente, 31 de mayo de 1920", conservado en el ABMV, carpeta 96, obra nº 122, sig. 346-RIMSK.

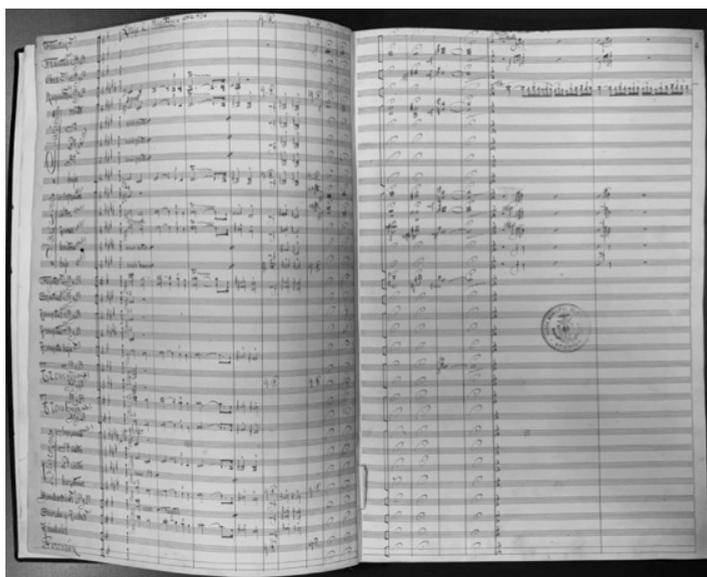


Ilustración 10. Partitura para banda de la Suite Sinfónica de Scheherezade de Rimsky-Kórsakov, conservada en ABMV.

En 1928, la Banda Primitiva de Liria asistió al certamen de Cuenca¹²⁷. Interpretó *Las danzas guerreras* de *El príncipe Igor* –obra ya interpretada en el certamen de Valencia de 1925– y el preludeo de *Parsifal* de Wagner, que también consiguió a partir del arreglo propiedad de la Banda Municipal de Valencia¹²⁸. Previamente, en julio, había asistido al de Valencia, en la sección especial, con sesenta y tres músicos, dirigida por José Llopis¹²⁹. Aquí interpretó como obra obligada el preludeo de *Parsifal* y, de libre elección, *Déjanire, fantasía*, de Saint-Saëns¹³⁰. Sonó muy poco Beethoven en esta edición, a pesar de que participaron “más bandas que nunca [...] tomaron parte en el festejo, entre todas las bandas, 1.396 músicos”¹³¹. Sólo la Banda Nuevo Centro de Vall de Uxó y la Primitiva de Alborache eligieron la obertura de *Egmont* como obra libre; la Banda del Real Cuerpo de Alabarderos interpretó, en el concierto que ofreció en solitario el día 4 de agosto, el segundo movi-

¹²⁷ Vid. “Certámenes musicales”, *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, nº 9, agosto de 1928, p. 14.

¹²⁸ En el ABMV, se conserva un manuscrito de la “Partitura de banda” del Preludeo de *Parsifal*, “Valencia, 4 de octubre 1915”, carpeta 148, obra nº 188, sig. 775-WAGNE.

¹²⁹ “La Feria al día. El certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1928, p. 4; “El festejo más culto de la Feria. El certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 2-VIII-1928, p. 3; “El festejo más culto de la Feria. El certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 3-VIII-1928, p. 4; “La Feria al día. Final del certamen musical”, *La Correspondencia de Valencia*, 4-VIII-1928, p. 4; “El certamen musical. Segundo día”, *Las Provincias*, Valencia, 4-VIII-1928, p. 5;

¹³⁰ En el AMBPLI, se conserva una fotocopia de guión y partes todo ello manuscrito, de *Déjanire. Selección*, de Saint-Saëns, ca. 1928, caja 606, con el sello de la Sociedad Artística de Alginet; estas fotocopias coinciden con la partitura del arreglo para banda que se conserva en el ABMV, Saint-Saëns: *Déjanire. Selección*, [manuscrito], obra nº 325, 641-SAIN; hay otra partitura manuscrita (tanto guión en si bemol, como *particellas*) contemporánea al arreglo e instrumentación para banda de esta obra en el Arxiu Ateneu Musical i Cultural de Albalat de la Ribera; vid. A. Fuertes Gavarrell: *Catalogació...*, p. 40.

¹³¹ “El certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1928, p. 1.

miento de la Sexta Sinfonía *Pastoral*, dentro de un amplio y variado repertorio de obras orquestales, que incluía *Noches en los jardines de España*, Sinfonía nº 4 de Glazounov y el primer movimiento del *Concierto para violín* de Mendelssohn, entre otras adaptaciones¹³². La Unión Musical Española, por su parte, anunciaba aquel mismo mes que tenía en preparación la obertura *Para la fiesta onomástica* –refiriéndose a la obertura *Zur Namensfeier*, Op. 115– de Beethoven¹³³.

2.3. Beethoven en el repertorio de la Banda Primitiva de Liria

Parece ser que, de manera podría decirse que habitual, Beethoven entró en el repertorio bandístico valenciano a partir de 1927, con motivo de la celebración del centenario de su muerte. En el certamen de Valencia de ese año, fue compositor obligado, según ya se ha visto, con el *Scherzo* y el *Finale* de la Quinta Sinfonía. Y aún se escuchó más música de este compositor en dicha ocasión: la Banda de la Cruz Roja de Alicante “tributó un sentido homenaje a Beethoven, que fue muy celebrado por el público aficionado”, interpretando la obertura *Egmont*, obra que también eligió la Primitiva de Manises; por su parte, la Sociedad Musical Santa Cecilia de Cullera “también rindió tributo a Beethoven, con *Fidelio*”¹³⁴.

Previamente, el 23 de febrero, en el Salón Moderno de Carcagente, la Banda Unión Musical de esta ciudad ofreció un concierto en el que, entre otras composiciones, nuevamente interpretó la Quinta Sinfonía de Beethoven, aunque esta vez, el segundo movimiento. Y en el concierto que a beneficio de las Colonias Escolares ofreció en el Teatro Apolo el 22 de abril, interpretó el primer movimiento de dicha Quinta Sinfonía¹³⁵.

Un mes antes, en marzo, la Banda Municipal de Tabernes de Valldigna, en colaboración con el Centro Artístico Musical de aquella ciudad, ofreció un concierto dedicado a la obra del compositor alemán –se tocó, entre otras que no especifica la crónica periodística, *Egmont*–, que fue precedido de una “conferencia informativa” del ya conocido comerciante pequeño-burgués, el droguero Ladislao Marí¹³⁶. Con esto, incluso llegó a estas ciudades intermedias lo que fue según Mark Evan Bonds “el nuevo paradigma de la escucha musical surgido en el siglo XIX [consistente en] la necesidad de elaborar una nueva clase de discurso didáctico sobre la música, dirigido a los miembros del público interesados en la elevación de su conocimiento y de su gusto”¹³⁷, resultado de los cambios acaecidos en la creación y el consumo de la música, ofrecida ahora en la sala pública de conciertos, incluso al aire libre, y no en el salón aristocrático del Antiguo Régimen, pero principalmente producto del deseo de formación y superación personales de acuerdo con el principal ideario fundacional de estas sociedades músico-culturales pequeñoburguesas.

¹³² “La Feria al día. El certamen musical [...]”, *La Correspondencia de Valencia*, 1-VIII-1928, p. 4; cf. “En la Plaza de Toros. Concierto por la Banda de Alabarderos”, *Las Provincias*, Valencia, 5-VIII-1928, p. 2.

¹³³ *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, año II, nº 8, enero 1928, p. [2].

¹³⁴ Esta cita y la anterior: “El Certamen musical. Los premios de la primera y segunda sección”, *Las Provincias*, Valencia, 3-VIII-1927; y “El Certamen musical”, *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1927, p. 5.

¹³⁵ G. Muñoz Martínez, J. Ribera Barberá, *150 anys de música...*, pp. 36-37.

¹³⁶ E. Arnau Grau, J. C. Gomis Corell: *Música y cultura...*, pp. 86-87.

¹³⁷ Mark Evan Bonds: *La música como pensamiento. El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acanalado, 2014, pp. 119-120.

No obstante, la Banda Primitiva de Liria, como se ha podido constatar, incorporó Beethoven a su repertorio con anterioridad. Ya en 1913 había interpretado en el certamen de la ciudad de Valencia *Coriolano*, obertura que, como se ha dicho al principio, en enero de 1928 aún no se había interpretado en Tabernes de Valldigna, si bien hay que considerar los escasos medios del momento para la difusión musical –la primera emisora de radio española, por ejemplo, empezó su actividad en Barcelona en 1924–.

En septiembre de 1929, la Banda Primitiva de Liria participó en el Certamen de Bandas Civiles y Militares convocado por la Exposición Internacional de Barcelona, al que también acudió la Unión Musical de Liria, ambas en la primera sección. En aquella ocasión, la Primitiva de Liria interpretó como obras obligadas, la *Siega* de Zamacois y el *Allegretto* de la Séptima Sinfonía de Beethoven (véase Ilustración 11); y, de libre elección, *Triana* de Albéniz¹³⁸. La Primitiva consigue un éxito clamoroso, y el primer premio, dotado con 10.000 pesetas, desatándose una acalorada protesta ante la dirección de la Exposición de los seguidores de la Unión –que logra el segundo galardón– que se habían desplazado hasta Barcelona¹³⁹. El jurado se reafirmó en su fallo, precisamente por "la interpretación verdaderamente insuperable que dio [la Primitiva de Liria] a la obra obligada Quinta Sinfonía [en realidad, era la Séptima Sinfonía] de Beethoven"¹⁴⁰. El recibimiento en Valencia y Liria fue poco menos que épico. "En Liria reciben triunfante a su banda Primitiva", proclamaba el titular periodístico. Carrozas engalanadas, coches cubiertos de flores, cohetes y tracas, fuegos artificiales: "el recibimiento dispensado a la banda Primitiva formará época en Liria", concluye la crónica¹⁴¹. A diferencia de alguna de las ediciones del certamen de la ciudad de Valencia, no fue el director de la propia banda, en aquel momento José Llopis, el autor del arreglo, sino que en esta ocasión la transcripción e instrumentación llegó desde Barcelona. Fue obra, no obstante, de un músico valenciano, nacido en Bocairente en 1905: José Olcina Blasco, saxofón del Batallón Alcántara, nº 58, de Barcelona¹⁴².

No era, en realidad, una obra desconocida en el repertorio de algunas bandas valencianas, puesto que ya en 1920, en el I Concurso Regional de Bandas Civiles organizado por el ayuntamiento de Carcagente y celebrado en 15 de octubre con motivo de las fiestas patronales, se había elegido este mismo *Allegretto* como obra obligada¹⁴³ y de él hay transcripción e instrumentación

¹³⁸ Llíria, AMBPLI, Beethoven: *Allegretto de la 7ª Sinfonía*, transcrito por José Olcina, nº 264; las partituras de *Siega* y *Triana* no se conservan.

¹³⁹ "Información de Barcelona [...] En el certamen musical fueron premiadas las dos bandas de Liria", *Las Provincias*, 17-IX-1929, p. 7; la causa que esgrimieron para la protesta los seguidores de la Unión Musical de Liria –que tuvo que conformarse con el segundo premio– fue que "formaba parte del jurado el músico valenciano maestro Palanca, que hace años fue director de la banda Primitiva de Liria, y suponen haya influido para que el fallo se dictara a favor de la referida banda"; para un análisis desde una perspectiva sociológica de estos hechos *vid.* Elvira Asensi Silvestre: *Bandes i bàndols...*, pp. 143-145.

¹⁴⁰ "Información de Barcelona [...] Después del certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 18-IX-1929, p. 7; "Información de Barcelona [...] Las músicas de Liria", *Las Provincias*, Valencia, 20-IX-1929, p. 7.

¹⁴¹ "En Liria reciben triunfante a su banda «Primitiva»", *Las Provincias*, Valencia, 21-IX-1929, p. 5; *vid.* también: R. Martín Montañés: *Historia músico-social...*, pp. 46-47.

¹⁴² Archivo General Militar de Guadalajara, Expedientes personales. Soldados trabajadores y soldados escolta BDST (3.1.1.1), índice 9, caja 2053, expediente 103804; *vid.* Archivo del Tribunal Militar Territorial Tercero, Serie documental Procedimientos Judiciales Militares (Sumarísimos) 1939-1981, núm. referencia ANC: 16911, núm. causa TMT3: 019585; "Ejército de Tierra, Subsecretaría, Destinos", *Diario Oficial del Ministerio de Defensa Nacional*, año L, nº 128, Valencia, 28-V-1937, tomo II, p. 475; *Vid.* Rafael Monferrer Guardiola: *El maestro Perfecto Artola (1904-1992), una aproximación biográfica*, Vila-Real, Universidad Nacional a Distancia, Centro Asociado de la provincia de Castellón/Vila-Real, 1999.

¹⁴³ G. Muñoz Martínez, J. Ribera Barberá, *150 anys de música...*, p. 28.

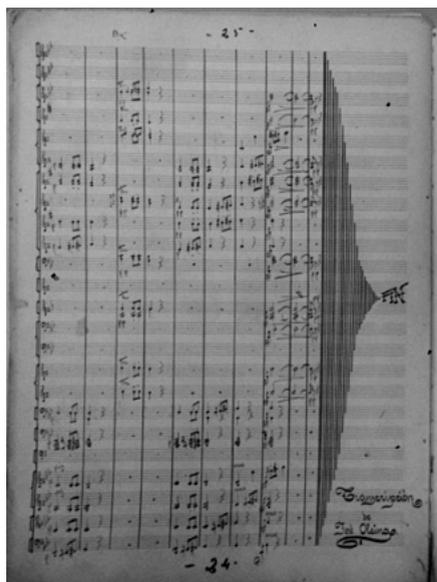


Ilustración 11. Página final del arreglo para banda del *Allegretto* de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, conservada en AMBPLI.

para banda, de aproximadamente esta misma fecha, en el archivo de la Banda Municipal de Valencia¹⁴⁴.

Es igualmente significativo al respecto que, en las primeras ediciones del certamen de bandas de música de Requena, iniciado en 1926, se interpretaran esencialmente pasodobles y selecciones y arreglos para banda de zarzuelas. Sin embargo, en la edición de 1931 se escuchó la obertura *Egmond* de Beethoven, así como el segundo y cuarto movimientos de su Primera Sinfonía y la Sinfonía nº 1 en mi bemol mayor, Op. 2 de Saint-Saëns; en la de 1934, la Sinfonía nº 4, *Italiana*, de Mendelssohn, interpretada por la banda La Armónica de Buñol, otra de las grandes bandas valencianas¹⁴⁵.

Coda final

Como se ha constatado, el repertorio de la Banda Primitiva de Liria, y también el de las más importantes bandas valencianas coetáneas, fue cambiando progresivamente desde los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX. De una

música alimentada esencialmente de repertorio operístico se pasó a composiciones sinfónicas, debidamente transcritas y arregladas para estas formaciones, bien a través de ediciones publicadas en París –la editorial Evette et Schaeffer es la aparece con mayor representación en los archivos de dichas bandas como hemos visto–, bien mediante arreglos hechos generalmente por el director de la Banda Municipal de Valencia –Emilio Vega, entre 1907 y 1910 y Luis Ayllón, entre 1913 y 1940–, por músicos de esa misma banda, como Mariano Puig, o por el propio director de la Primitiva de Liria, Félix Soler. Este cambio se produjo en gran parte impulsado por los certámenes de bandas, en paralelo o, tal vez sería mejor decir, como resultado de lo que acontecía en la ciudad de Valencia en el ámbito de la música orquestal.

Gracias a estas interpretaciones, en aquellos ámbitos en los que prácticamente los únicos eventos musicales que se producían eran los protagonizados por la banda de música local, los públicos de las clases populares pudieron acercarse, aunque fuera mínimamente, al sinfonismo europeo. Beethoven, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Borodin y Lalo, entre otros, comenzaron a sonar en conciertos en los que las clases populares constituían el público mayoritario. Hubo, no obstante, alguna voz discrepante, como la de Eduardo López-Chavarri, quien mantenía que “cuanto me-

¹⁴⁴ ABMV, manuscrito del *Allegretto*, 2º tiempo de la 7ª Sinfonía, Op. 22 de Beethoven, ca. 1920, obra nº 13, carpeta 11, sig. BE-ETH-71.

¹⁴⁵ Juan Armero Giménez: *El Certamen de bandas de música de Requena en su historia*, Trabajo de Fin de Título, Conservatorio Superior de Música de Castelló-ISACV, 2018.

nos típicamente orquestal sea una composición, tanto mejor podrá ser arreglada para banda. Queremos decir con ello que no conviene adaptar obras de demasiados detalles característicos en la orquesta"¹⁴⁶.

No obstante, la "finalidad de educación vulgarizadora" –volvemos a las palabras de Pedrell– que ejercieron las sociedades musicales y sus bandas, es innegable. La crónica de *Las Provincias* de la edición del Certamen de Bandas de Música de Valencia de 1927 así lo reconocía en referencia a la Banda Municipal de Valencia: "admitido el género banda para conciertos, admitiendo que estas corporaciones tengan otra misión que la de realizar música deambulando, preciso es confesar que nuestra Banda Municipal tiene momentos felicísimos de arte"¹⁴⁷.

Pero más que los conciertos, posiblemente tuvieron mayor calado y ayudaron más a la sensibilización musical de aquellas personas interesadas, las constantes repeticiones de los continuos ensayos que, para preparar la competición, realizaban insistentemente las bandas, a los que en unos momentos en que no había prácticamente otra posibilidad de ocio, asistían bastante vecinos. Allí escuchaban no solo tocar a los músicos, sino también las indicaciones que impartían los directores. Una vez más, el maestro nacional Francisco Molina Valero sirve de testimonio al respecto:

Cuando los nuevos artistas celebraban sus academias, acudían casi todos los mozos de la localidad, y la única taberna que, antes de constituirse la charanga, era el punto de reunión del pueblo, donde se blasfemaba, se jugaba y se bebía más de lo prudente, cerraba sus puertas apenas anochecido, porque sus antiguos concurrentes o estaban en la academia de música estudiando solfeo, o ejercitándose en el manejo del cornetín, clarinete y otro instrumento, o se limitaban a escuchar las instrucciones del profesor y se recreaban oyendo el ensayo¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Eduardo López-Chavarrí: "De las posibilidades de las bandas", *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música*, Valencia, nº 3, febrero de 1928, p. 3.

¹⁴⁷ "El Certamen musical", *Las Provincias*, Valencia, 2-VIII-1927, p. 5.

¹⁴⁸ F. Molina Valero, "Las bandas de música rurales...", p. 9.

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN LA CUENCA DEL CAUDAL (MIERES) DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX HASTA PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

JOSÉ RAMÓN VIDAL
Doctor por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con el avance industrial de algunas ciudades españolas, Mieres sufre una drástica transformación de sus estructuras económicas, sociales y culturales, pasando de ser una población ganadera y agrícola a convertirse en un centro importante de explotación minera y siderúrgica. El objeto de este estudio consiste en la indagación sobre el tipo de espectáculos musicales y artísticos, cafés cantantes, teatros, salas de cine y bandas de música que coexistieron en la Cuenca del Caudal (Mieres) desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Mieres, banda de música, cafés cantantes, teatros y salas de cine.

ABSTRACT

Since the second half of the 19th Century, together with the increase of the industrialization for some Spanish cities, Mieres undergoes a dramatic transformation of its economic, social and cultural structures, going from a rural area to become the main city of a mining and steel area. This study aims to research about the kind of musical spectacles, café theatres, cinemas and music bands that existed in Mieres from the middle years of the 19th Century until the beginning of the 20th Century.

KEY WORDS Mieres, Music Band, Café Theatres, Cinemas.

Introducción

En 1844, el ingeniero británico John Mauby constituyó en Londres la Asturiana Mining Company, conocida como Compañía Anglo-Asturiana. La compañía instaló en la ribera del río Caudal en Mieres, una importante siderúrgica conocida popularmente como "Fábrica de Mieres". Esta fábrica será la primera en obtener en España hierro "colado". La actividad de esta siderurgia junto con la de los diversos centros de explotación minera de la Cuenca del Caudal, hicieron que este municipio pasara de ser una población agrícola y ganadera, a convertirse en uno de los centros industriales más importante de Asturias¹.

Durante el transcurso del siglo XIX, y de forma paralela a la transformación económica, crece exponencialmente la población de la cuenca del Caudal: gente de otras comunidades autonómicas

¹ Entre la extensa bibliografía sobre el tema, véanse: Rafael Anes: "La industrialización de Asturias en el siglo XIX: Una transformación económica parcial". *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo), julio-septiembre de 1987, nº 123, pp. 843-

se traslada a Mieres aprovechando las nuevas oportunidades laborales. Junto a esta clase proletaria, floreció una minoría de burgueses, familias de origen mierense enriquecidas con la minería y otros negocios, que establecen entre sí alianzas y sociedades animadas por intereses comunes que desean satisfacer sus deseos de esparcimiento.

El ocio en esta época estaba determinado por la clase social a la que se pertenecía. El acceso a espectáculos resultaba imposible al proletariado mierense, que se concentraba así en las tabernas y “chigres”. Por su carácter de recreo al aire libre, las clases bajas podían disfrutar también del “paseo”, donde se escuchaban las audiciones de la banda, y de los bailes que ofrecía esta misma institución al aire libre.

Otras diversiones condicionadas por el pago de una entrada previa eran las representaciones teatrales y las demás actividades promovidas por sociedades recreativas. Y el cinematógrafo, espectáculo, básico en la sociabilidad obrera, que se caracterizaba por acompañar el placer de la visión de la cinta con otros no menos importantes: el encuentro social, la bebida, el tabaco, la música, etc.

La vida musical de Mieres en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX era bastante activa. En Mieres convivirán bandas de música, un bandín, orfeones y grupos de música “moderna”, además de la actividad musical en los cafés cantantes².

1. Cafés cantantes

El café cantante o café de cante era un tipo de local de ocio donde el público, mayoritariamente masculino, se reunía para consumir bebidas mientras presenciaba espectáculos de diferentes tipos: magia, música ligera, baile, etc. Seguían un mismo patrón en su decoración: un salón amplio decorado con espejos y carteles, en el que además de sillas y mesas destinadas al público, se levantaba un escenario. Su aparición en España responde a un fenómeno común en Europa en el siglo XIX, siendo herencia directa del café cantante-teatro francés. Se dieron en todas las provincias españolas, aunque variaba el tipo de espectáculo que se ofrecía. Tuvieron su mayor auge a mediados del siglo XIX, coincidiendo con el avance industrial de algunas ciudades españolas.

Los primeros aparecieron en Andalucía y Madrid sobre el año 1846³. Según las memorias del *cantaor* Fernando de Triana, en 1842 ya existía un café cantante en Sevilla llamado Los Lombardos⁴. Madrid llegó a tener más de cincuenta cafés cantantes abiertos simultáneamente.

Algunos de los principales cafés cantantes en España, en esta época, fueron⁵:

858; Germán Ojeda: *Asturias en la industrialización española. 1833-1907*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1985; David Ruiz: *Movimiento Obrero en Asturias*. Ediciones Júcar; Madrid, 1979; y Javier Rodríguez Muñoz: *Enciclopedia Temática de Asturias*. Silverio Cañada; Gijón, 1981.

² Entre la bibliografía sobre el tema, véanse las publicaciones de Luis Fernández Cabeza: *Algo sobre la afición musical en Mieres*, Mieres, Centro Cultural y Deportivo, 1983; y *Gente de mi pueblo (cartas y confesiones)*, Mieres, Librería Cultura, 1985; Julio León Costales: *Las Bandas de música de Mieres y otros aspectos del Folklore*, Mieres, Ayuntamiento de Mieres, 1992; Fidela Uría Libano: *Música Asturiana entre 1860 y 1934*, Oviedo, Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1995; y *Libro del Festival de Bandas de Música de Mieres*, Mieres, A.M.A.M., 1994.

³ Entre la bibliografía sobre el tema, véanse: José Blas Vega: *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Madrid, Ed. Cinterco, 1987; José Blas Vega: *Los Cafés Cantantes de Madrid*, Madrid, Eds. Guillermo Blázquez; 2006; y José Luis Navarro García: *Flamenco en Cafés Cantantes y Teatros (notas de prensa. 1849-1936)*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2008.

⁴ <https://flamenco.one/es/el-flamenco/historia-del-flamenco/los-cafes-cantantes/>

La actividad musical en la cuenca del caudal (Mieres) desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX

- En Sevilla: Café el Burnero y Café de Variedades Salón del Recreo.
- En Madrid: Café el Gato, Café el Imparcial, Café el Brillante, Café la Extrema y Café de Romero.
- En Málaga: Café del Turco, Café de La Loba, Café de Chinitas y Café España.
- En Cádiz: Café de la Jardinería, Café del Romero, Café del Perejil y Café del Palenque.
- En Granada: Café del Mellar, Café Suizo y Café del Callejón.
- En Barcelona: Café Sevillano, Café La Alegría y Café Villa Rosa.

En 1920, los cafés cantantes comenzaron a cerrar sus puertas⁶.

A finales del siglo XIX, se producen cambios en las infraestructuras destinadas a la actividad musical en Mieres: las barracas y pabellones de espectáculos dan paso a los cafés cantantes y teatros. En 1900, conviven en Mieres los espectáculos de *varietés* en los cafés cantantes, con los espectáculos dramáticos en los teatros, y, al igual que en el resto de España, se acondicionan locales para el cine.

El primer café cantante de Mieres del que se tiene constancia es el Salón de Variedades de La Pasera, en la calle Teodoro Cuesta. No se han encontrado datos sobre su fecha de apertura, solo que fue demolido en 1905 para construir una casa de uso particular a nombre de Segundo Revilla⁷. En este solar se alzó en 1940 el conocido Cine Esperanza, que en la actualidad se encuentra cerrado al público⁸.



Imagen 1. Cartel anunciador del Café Carolina de Mieres en 1927⁹.

⁵ www.serraniaderonda.com/flamenco/historia.htm

⁶ Para una panorámica sobre el café concierto en España, véase Emilio Casares Rodicio: *El café concierto en España. Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Volumen 2. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1994, pp. 1285-1296.

⁷ Julio León Costales: *Noticias históricas sobre Mieres y su concejo*, Mieres, Ayuntamiento de Mieres; 1995, p. 225. Mieres, Archivo Municipal, Expedientes 1338/056 y 2313/015.

⁸ María Fernanda Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine en el Concejo de Mieres*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2000, pp. 84-89.

⁹ J. L. Costales: *Noticias históricas sobre Mieres y su concejo...*, p. 225.

Otro café cantante fue el Café Franco Astur, situado donde está actualmente el Café Peñíscola. Sobre este café apenas se ha encontrado información, tan solo que el edificio fue construido en 1878¹⁰. Cuando dejó de ser un café cantante, pasó a denominarse Café Alcázar. Más tarde, apareció el Café Carolina¹¹, que abrió sus puertas como café cantante el 1 de febrero de 1928¹². En este café llegó a actuar Lola Flores al principio de su carrera. A principios del siglo XX, el pianista de este café era Saturnino Pérez Mendoza, director de la Banda Municipal de Música de Mieres entre 1915 y 1947.



Imagen 2. El Café Carolina en 1927¹³.

En estos cafés cantantes había actuaciones de *varietés* para los clientes, aunque lo más común era un pianista tocando solo o acompañando a una cantante, amenizando las veladas de tertulia y los juegos de mesa. Grandes cantantes de la época, como Celia Gámez, Luis Mariano, Juanita Reina, Antonio Machín, Manolo Escobar o Rafael, entre otros, actuaron en estos cafés mieresenses.

2. Teatros y salas de cine en Mieres

A partir de 1895, se produce la llegada del cinematógrafo a la sociedad española, teniendo su completa difusión en 1916. Entre 1905 y 1916, se construyen nuevos edificios para albergar esta

¹⁰ Juan José Menéndez Fernández: *Café Histórico de Mieres*. elblogdeacebedo.blogspot.com.es. *La Nueva España*, Oviedo, 19-07-2018, p. 10.

¹¹ En la actualidad, existe en Mieres un café con este nombre que no tiene ninguna relación con el café cantante de antaño.

¹² Testimonio de José Ramón del Llano Martínez, director fundador en 1992 de la Banda de Música de A.M.A.M. (Asociación Mierense de Amigos de la Música) de Mieres. Estuvo al frente de esta agrupación hasta 2003. Cuatro años más tarde, paso a ser su presidente hasta 2019, momento en que dejó su cargo y fue nombrado presidente honorífico de esta banda de música.

¹³ Fotografía cedida por Juan José Menéndez Fernández.

nueva actividad. Las edificaciones suelen tener inspiración modernista, siendo sus interiores deudores, en cierto modo, de los cafés cantantes y los teatritos de variedades. A medida que la industria del cine prospera y el interés por este arte se extiende, se construyen salas de mayor confort y elegancia. Por supuesto, la llegada del cinematógrafo no supone la construcción inmediata de nuevos edificios destinados específicamente a este nuevo espectáculo, en muchas ocasiones se rehabilitan y acondicionan los ya existentes¹⁴.

La llegada del cine a Mieres evidencia la inclusión social y cultural del concejo en un circuito nacional. Es un espectáculo que encierra diversos placeres y ofrece una distracción a quienes en su tiempo de ocio quieren olvidar. Se llegó a llamar “el teatro de los pobres” y en las zonas obreras tuvo una gran acogida.

Los primitivos sistemas y aparatos que forman parte de la arqueología del cine se presentan a finales del siglo XIX en la villa y probablemente en otros puntos del concejo: no sólo los “cuadros de ciego”, sino también las fórmulas arcaicas de reproducción de imágenes en movimiento como la linterna mágica, el praxinoscopio¹⁵, las sombras chinescas o tal vez el cronofotógrafo.

Hacia 1900, con motivo de las fiestas patronales, tuvo lugar en La Pasera (uno de los barrios históricos de la villa de Mieres y centro de la vida social de principios de nuestro siglo, junto a la iglesia parroquial de San Juan Bautista), la primera sesión de cine ante un inmenso público expectante. Se dispuso la pantalla entre dos postes de luz y una de las breves películas proyectadas fue la de un bañista que se zambulle en una piscina desde un trampolín.

El cine fue concebido inicialmente como un espectáculo más propio de una actividad ferial que de una manifestación artística. No será sino con el paso del tiempo cuando el cine entre en sus propios recintos.

Entre 1900 y 1910, se produce la normalización del espectáculo. Las películas van desarrollando los argumentos en diferentes cuadros. Se integran números de variedades en los que tenían cabida zarzuelas, cuplés y bailes en el apartado musical, entremeses u obritas teatrales, complementos como la prestidigitación, el transformismo, autómatas y ventrílocuos o cuadros circenses.

Coexisten en Mieres distintas fórmulas de exhibición cinematográfica en esta época: la barraca de feria y el cinematógrafo público, aunque no se produce la instalación de un proyector en un teatro dada la carencia de un teatro adecuado en ese momento. Entre 1910 y 1915, la actividad sigue estando asociada a las proyecciones al aire libre o en barracas con motivo de las fiestas. En torno a 1910, para la celebración de las fiestas de San Juan Bautista, llegaron unos empresarios lan-greanos que con su carpa ambulante se instalaron en la calle Capitán. Hicieron varias salidas por la Cuenca, instalando su barraca con motivo de las fiestas en distintas localidades, llevando el proyector y los bancos en un carro.

¹⁴ Vid. Juan Carlos de la Madrid Álvarez: *Cinematógrafo y variedades en Asturias (1896-1915)*, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996, pp. 355-361.

¹⁵ Aparato similar al zoótropo inventado por Émile Reynaud en 1877 y patentado el 21 de diciembre de ese año. El espectador mira por encima del tambor, dentro del cual hay una rueda interior con unos espejos formando ángulo, que reflejan unas imágenes dibujadas sobre tiras de papel situadas alrededor. Como resultado la persona observa una secuencia nítida, una animación estable donde las imágenes se fusionan y logran el efecto animado. Para fabricar los praxinoscopios que luego vendería como juguetes, Reynaud alquiló dos departamentos en París, uno de los cuales funcionaba como taller. Vid. <http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1212141.html>

También conocemos la existencia de espectáculos cinematográficos con motivo de las fiestas en 1908 y 1912, ofrecidos por la empresa ambulante de Luis Baccari. Esos “tinglados” de feria, de construcción más o menos exótica y de carácter efímero, compensaban sus deficiencias estructurales con revestimientos que pretendían encubrir la pobreza material del recinto. Se caracteriza por un especial diseño de la portada, que ha de atraer al público al interior y funciona como reclamo publicitario, así como por una más cuidada ordenación del espacio, que se divide en tres cuerpos: recepción, estancia y foco de atención, que será el hall; la sala de proyección, dividida jerárquicamente como herencia de la estructura teatral y el escenario con pantalla; y el camarín de proyección, a menudo elevado respecto al nivel de la sala y dotado de mayores medidas de seguridad para evitar daños físicos como los acarreados por los incendios.

El Salón de Variedades –que no se debe confundir con el Café Cantante Salón Variedades de La Pasera– fue el primer cine local. Era un edificio de madera erigido con anterioridad a 1904, situado en el entonces centro de la villa. En este precario salón, las localidades próximas a la entrada y las más alejadas del escenario eran butacas con respaldo que se elevaban algo del suelo. El precio de la entrada rondaba los 30 céntimos. Las de general, con sus bancos corridos al ras del suelo, eran las más cercanas a la pantalla y su precio era de 25 céntimos. Los niños y los soldados pagaban sólo 15 céntimos.

Otro lugar de Mieres donde eventualmente se proyectaron películas fue el llamado Baile de Martínín, en el barrio de Oñón.

Fueron adquiridos proyectores por asociaciones culturales, como la Agrupación Católica de Mieres en 1908 y el Círculo de Recreo de Mieres en 1912. Existen fundados indicios de la existencia de un proyector en Bustiello (Mieres), tal vez en el Casino, que dataría de la primera o segunda década del siglo.

En Mieres existieron tres teatros-cines: Novedades, Cine Teatro y Bar Argentino, y Teatro Pombo.

El Cine Novedades o Teatro-Cine Novedades –situado en la calle Guillermo Schultz número 8–, fue inaugurado el 17 de junio de 1912, siendo en estos momentos su propietario Enrique Suárez. Tras una reforma llevada a cabo en 1921 por el arquitecto José Avelino Díaz Fernández-Omaña, fue reinaugurado el 16 de noviembre de 1922¹⁶. Cerró sus puertas el 25 de junio de 1984 con la proyección de *Le Seguían llamando Trinidad* de E. B. Clucher. Fue derribado en julio de 1984.

Cabe destacar que el primer edificio era un pabellón de madera llamado Gran Salón de Novedades¹⁷. Y hasta noviembre de 1921, fecha de la reforma que hemos mencionado, no se construye un edificio de ladrillo para este local¹⁸. En el periodo de cine mudo, Saturnino Pérez Mendoza interpretaba la música que servía de acompañamiento a la cinta.

Sus propietarios entre 1908 y 1921, fueron Enrique y Herminio Suárez; y entre 1931 y 1985, José Antonio, Daniel y Daniela Olavarrieta Mori, y herederos. A finales de la década de 1940, el aforo era de seiscientos cincuenta a setecientos localidades.

¹⁶ *El Carbayón*, Oviedo, 17-11-1922, p. 4. Y *La Nueva España*, Oviedo, 25-01-2015, p. 12.

¹⁷ *El Noroeste*, Gijón, 17-06-1912, p. 3.

¹⁸ Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine en el Concejo de Mieres...*, pp. 145-150.



Imagen 3. *Cine Novedades*¹⁹.

El Cine-Teatro y Bar Argentino –denominado más tarde Orfeón Cinema y Salón Palau– estaba situado en la esquina de la calle Manuel Llanceza con la calle Martínez de Vega. Albergaba sala de cine, teatro y salón cantante. Fue inaugurado con un gran baile el 9 de octubre de 1926, a las nueve de la noche²⁰. Cesó su actividad entre 1927 y 1929, reabriendo sus puertas en 1930, coincidiendo con la caída de la dictadura de Primo de Rivera, para cesar su actividad de forma definitiva en 1935. Su arquitecto fue José Díaz Avelino Fernández-Omaña, el mismo que reformo el Cine Novedades en 1921. Su primer propietario fue Alfredo Martínez. Su aforo era de quinientas localidades. Las butacas se podían desmontar fácilmente, transformando el espacio en sala de baile. El local contaba con una orquesta propia llamada *Jazz-Band*. Aunque en la actualidad ha caído en el olvido, en su día levantó gran interés y fue una gran novedad para el ocio y la cultura mierense, tal y como refleja la prensa: “Será una verdadera novedad para Mieres, la variedad y comodidades que su dueño tiene proyectado realizar, tanto en lo que se refiere al arte, como al bar. La experiencia en la vida de vivir extranjero hará que el público mierense pueda disfrutar de bonitos espectáculos”²¹. En agosto de 1933, actuó en este teatro la compañía La Barraca, al frente de la cual estaba el poeta Federico García Lorca²².

¹⁹ Fotografía cedida por Fotos Alonso: *La última resistencia al The End final*. elblogdeacebedo.blogspot.com.es.

²⁰ Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine...*, p. 127.

²¹ *El Porvenir de Mieres*, Mieres, nº 1, 11-04-1926, p. 2.

²² J. L. Costales: *Noticias Históricas sobre Mieres y su Concejo...*, p. 225.

En el verano de 1927, se embargó el local al propietario, J. Cagiao, por impagos y deudas. Tras este embargo, el Orfeón de Mieres alquila el local para usarlo como sala de ensayos y representaciones dramáticas²³. En 1933, empieza a tener actividad este edificio bajo el nombre de Orfeón Cinema. En 1936, Joaquín Palau alquila el local y hace una reforma transformando el local en sala de baile –salón cantante–. En 1940, solicita la apertura del local Olvido Palau Álvarez, siendo clausurado en 1966. El edificio se derribó en 1972 para la construcción de un edificio de viviendas²⁴.

El Teatro Pombo –apellido de uno de sus propietarios–, situado en la esquina de la calle Teodoro Cuesta con la calle de Guillermo Schulz, fue otra de las salas de cine de esta villa.

Julio León Costales y Pío-Roberto Fernández Celaya apuntan que entre 1908 y 1909 se construyó en Mieres el primer Salón Pombo, “un pabellón de existencia efímera o construcción menos sólida”²⁵. No se ha podido encontrar ninguna documentación que argumente esta afirmación. La solicitud de construcción del teatro data del 8 de mayo de 1914.

El edificio se inauguró en 1918, y ya en 1925, el periódico *Región* comenta la próxima reforma del teatro:

Un suntuoso teatro. Dentro de muy poco contaremos en Mieres con un soberbio teatro. Don Gerardo Pombo llevará a cabo en breve una importantísima reforma en su teatro, digna del pueblo de Mieres, y que lo dejará a la altura de los de otras grandes capitales. Con el plan reformativo quedarán las salas capacitadas para más de dos mil espectadores, contando con siete clases de localidades, entre las cuales figurarán lujosas plateas y palcos. Constará, además, de amplio *hall*, y sala de fumar, aparte de otras mejoras dignas de tan sólido y espacioso edificio. Ante obra tan monumental no podemos dejar de hacer pública nuestra felicitación al competente empresario²⁶.

Se desconoce el nombre del arquitecto autor del proyecto original del Teatro Pombo, pero sí sabemos el nombre del responsable de la reforma de 1926: Francisco González Villamil. Tras dicha reforma de 1926, es probable que el teatro se reformó de nuevo en 1945. Fue derribado el 31 de julio de 1973.

Los primeros propietarios de este teatro fueron Gerardo Pombo López y Gaspar Álvarez, pasando a las manos de los hermanos Fernández Álvarez entre 1930 y 1968, año en el que pasa ya a ser propiedad de María Purificación Pombo Álvarez y herederos hasta 1976. El teatro estuvo alquilado a la empresa Fernández Arango entre 1969 y 1973. En 1940, el aforo del teatro era de seiscientos localidades: trescientas butacas de patio, cincuenta de entresuelo y doscientas cincuenta de general²⁷.

²³ Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine en el Concejo de Mieres...*, p. 128.

Archivo Municipal de Mieres, Actas Plenarias del Ayuntamiento de Mieres, 9-05-1933.

²⁴ En la actualidad, en un local contiguo al que ocupara el Cine Novedades, hay una cafetería llamada El Palau, que nada tiene que ver con lo que fue el local regentado por la familia Palau.

²⁵ Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine en el Concejo de Mieres...*, p. 162.

²⁶ *Región*, Oviedo, 8-10-1925, p. 3.

²⁷ Fernández Gutiérrez: *Arquitectura y Cine en el Concejo de Mieres...*, pp. 164-166. Mieres, Archivo Municipal, Expediente 1341.132.



Imagen 4. Teatro Pombo²⁸.

El 30 de enero de 1928, se estreno en esta sala la película *Mieres del Camino*, dirigida por Juan Díaz Quesada y rodada íntegramente en Mieres. Sus protagonistas, interpretados por Pepita, “la Melona” y Piñón Menéndez, viven un romance de juventud²⁹.

En la actualidad, han desaparecido del concejo de Mieres todas las salas dedicadas al cine y el teatro.

3. Actividad musical en Mieres

La vida musical de Mieres en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX será bastante activa. En Mieres convivirán bandas de música, un bandín, orfeones y grupos de música “moderna”.

Durante el siglo XX, actuaron gran número de formación musicales llegadas tanto del territorio nacional como internacional. Entre ellas podemos destacar: la actuación en 1951 del violinista Karlheinz Franke (primer premio del Gran Premio del virtuosismo, solista internacional y presidente de la Academia de la Música del Estado de Colonia), el Cuarteto de Música de Cámara de París en 1951,

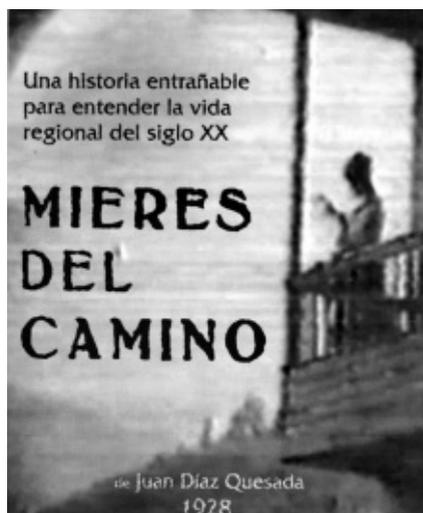


Imagen 5. Carátula de la película *Mieres del Camino*³⁰.

²⁸ Fotografía cedida por Juan José Menéndez Fernández.

²⁹ J. L. Costales: *Noticias Históricas sobre Mieres y su Concejo...*, p. 227; y Juan José Menéndez Fernández: *El Ocio del Mieres de Antaño*. elblogdeacebedo.blogspot.com.es, 2013.

³⁰ Biblioteca pública “Vital Aza” de Mieres.

la Agrupación Nacional de Música de Cámara en 1951, la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1951, la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1952 y 1961, el pianista José Cubiles (catedrático de piano del Conservatorio de Madrid) en 1952, el Cuarteto Clásico de la Radio Nacional de España en 1953, el Quinteto de Viento de Barcelona en 1953, el pianista José Iturbi en 1953, el trío de música de cámara Berliner Kammertrio de Berlín en 1953, el pianista francés Bernard Bingeinssen en 1953, el pianista André Perret (profesor de virtuosismo del Conservatorio de Ginebra) en 1954 y 1955, el Henri Lewkowicz (violinista polaco) y Pedro Vallribera (pianista y director del Conservatorio del Liceo de Barcelona) en 1960 y 1961, el Orfeón Infantil de México en 1960, entre otros.

En esta época los conciertos solían ser en el Teatro Pombo y más tarde en el Teatro Capitol. Gran parte de los conciertos fueron organizados por el Grupo Filarmónico de Educación y Descanso de Mieres. Esta sociedad contaba con ochocientos socios en 1953³¹.

La enorme actividad de conciertos y actuaciones coincidió con los años de mayor esplendor de la Banda Municipal de Música de Mieres (1856-1976) y el periodo de la mayor actividad minera e industrial del concejo de Mieres. La riqueza económica y el aumento de la población el municipio, crean unas condiciones idóneas para la actividad musical en Mieres.

En este periodo Mieres contó con varias sociedades musicales, entre las que destacan: la Sociedad Filarmónica de Mieres, la Sociedad Artístico Musical de Mieres, el Grupo Filarmónico de Educación y Descanso de Mieres, y la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, y en especial su Sección Femenina, la cual tuvo coro de voces blancas durante muchos años. Esta última sociedad fue la encargada de organizar en Mieres el Concurso Nacional de Coros y Danzas de España durante varios años.

Mieres también contó con un Certamen Nacional de Agrupaciones Corales entre los años 1961 y 1969³².

A Mieres vinieron a tocar bandas de música de toda España, entre las que se encuentran: la Banda de Música Militar del Regimiento de Tarragona, la Banda de Música Militar de la 72 División de la Aviación de Madrid, la Banda de Música de Ingenieros de Madrid, la Banda de Música del Regimiento de Simancas, la Banda de Música *La Primitiva* de Liria, la Banda de Música de la Aviación de León, la Banda Militar de Música del Tercio de Extranjeros de Ceuta, la Banda Militar de Música del Regimiento de Badajoz y la Banda de Música de la Artillería de Segovia.

A este municipio también vinieron a actuar bandas de música de Asturias: la Banda de Música del Regimiento del Milán de Oviedo³³, la Banda Militar de la Tercera Bandera de Asturias, la Banda de Municipal de Música de Pravia, la Banda Municipal de Música de Sama de Langreo, la Banda Municipal de Música de Grado, la Banda de Música de Oviedo, la Banda Municipal de Música de Pola de Lena, la Banda de Música de Moreda, la Banda Municipal de Música de Noreña y la Banda de Música de Turón.

La mayoría de estas agrupaciones fueron contratadas para actuar junto con la Banda Municipal de Música de Mieres en las fiestas patronales de San Juan Bautista en el mes junio.

³¹ *La Nueva España*, Oviedo, 4-07-1953, p. 4.

³² *La Nueva España*, 19-06-1962, 19-01-1963, 5-06-1964, 20-06-1965, 27-02-1966 y 18-03-1969.

³³ Esta banda de música militar solía amenizar los festejos de toda Asturias junto con las bandas de música locales, como, por ejemplo, las de Tineo, Sama de Langreo y Pola de Siero.

4. Las bandas de música

Las bandas de música proporcionan música para las festividades y cumplían una importante función, pues, hasta la aparición de los primeros sistemas de grabación y reproducción mecánica y, posteriormente, los medios de comunicación social, eran el único medio que permitía escuchar música a muchas personas. Por ello, cultivaron notablemente la afición a la música de las localidades en que surgieron.

En el siglo XIX, comienza en Asturias, al igual que en otras provincias españolas, un movimiento musical que hará que proliferen bandas de música y orfeones. De hecho, es en la segunda mitad del siglo cuando surgen en España las bandas de música de Santiago de Compostela (1848), y las bandas municipales de Sevilla (1850), Haro (1958), Málaga (1860), Albacete (1861), Badajoz (1967), Lugo (1876), 'La Paz' de Alicante (1872), Orense (1878), Palencia (1879), Cáceres (1880), Santander (1881), Barcelona (1886), Mérida (1886), Vitoria (1894), Bilbao (1894) o Vigo (1896). En este periodo, aparecen en Asturias la Banda de Música de Langreo (1890), la de Noreña (1899), la de Villaviciosa (1870) y 'La Lira' de Luarca (1889)³⁴.

El comienzo del siglo XX continúa siendo un momento de gran expansión para las bandas de música españolas. Es entonces cuando se fundan las bandas municipales de Valencia (1903), Madrid (1909), Alicante (1912), Granada (1917) y Castellón (1925). La Banda de Música de Órdenes-La Coruña- (1931-1934) y la Banda Municipal de Música de Soria (1932) fueron creadas ya durante la II República. Ya en la década de los cuarenta, aparecen las Bandas Municipales de Música de Ronda -Málaga- (1942) y de La Coruña (1947). Y a finales del siglo XX nos encontramos con el nacimiento de la Banda Municipal de Música de San Fernando -Cádiz- (1992), la Banda Municipal de Música de Palma de Mallorca (1996), y la Banda Municipal de Música de Arahal -Sevilla- (1999).

5. Las bandas de música en Mieres

En la actualidad, al igual que sucedió a finales del siglo XIX, conviven en Mieres dos bandas de música: la Banda de Música de Mieres formada en 1990 (perteneciente a A.M.A.M., Asociación Mierense de Amigos de la Música) y la Banda Sinfónica del Ateneo Musical de Mieres, constituida en 2018.

Según las diferentes reseñas biográficas de Teodoro Cuesta García-Ruiz³⁵, la primera banda de música de Mieres fue fundada por él en 1856³⁶. Fue él quien ocupó el cargo de director de la misma hasta el 7 de febrero de 1858, fecha en la que pasó a dirigir la Banda de Música del Hospicio de Oviedo, desarrollando, como indican sus reseñas biográficas, una espléndida labor como director.

El importante vacío de datos en esta época inicial de la banda de música fundada por Cuesta, hace imposible saber qué ocurrió con esta agrupación en los años posteriores, pues, como hemos

³⁴ Sobre esta banda de música, Covadonga Alfonso está elaborando su tesis doctoral sobre la dirección del profesor Ramón Sobrino en la Universidad de Oviedo.

³⁵ Véanse, a este respecto: Victoria Fernández y Paco Abril: *Famosos personajes asturianos de todos los tiempos*, Gijón, Ayala Ediciones, 1978; y F. Uría Libano: *Música Asturiana entre 1860 y 1934*, Oviedo, Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1995.

³⁶ Véanse, a este respecto: Victoria Fernández y Paco Abril: *Famosos personajes asturianos de todos los tiempos*, Gijón, Ayala Ediciones, 1978; y F. Uría Libano: *Música Asturiana entre 1860 y 1934*, Oviedo, Servicio Central de Publicaciones del Principado de Asturias, 1995.

aportado en nuestra tesis doctoral³⁷, hasta veinticuatro años después de la creación de la misma, no se ha encontrado constancia de más actividad musical en el concejo de Mieres que la folklórica. La carencia de documentación puede deberse a la gran cantidad de "papel" que se quemó en Mieres durante las revueltas mineras y la Guerra Civil, además de a la enorme purga llevada a cabo por uno de los archiveros del Archivo Municipal de Mieres a finales del siglo XX, cuyos motivos y criterios para destruir documentación hoy desconocemos.

La única información que se ha encontrado de esta época es el registro, en el libro del antiguo archivero, de la adquisición de tres obras manuscritas: el popurrí *Ferrocarril* de Zavertal en 1872, la *Marcha Triunfal* de Solá en 1876 y la *Introducción de la ópera Norma* de Bellini³⁸. En ninguna de las tres obras se detalla quién fue el copista de la obra.

El 4 de agosto de 1880, dieciocho vecinos solicitaron al Ayuntamiento de Mieres una subvención para la creación de la primera escuela de música en el concejo³⁹. En el escrito se argumentaban los beneficios que la creación de esta entidad tendría para el pueblo y sus ciudadanos.

Aunque la falta de documentación hace ardua la labor de investigación, sabemos que el origen de la Banda Municipal de Música de Mieres estuvo relacionado con dos asociaciones socioculturales del concejo: la Sociedad Teatro Orfeón Mierense y la Sociedad Musical 'La Mierense'⁴⁰. Ambas sociedades tuvieron su propia banda y su academia de música. Es muy poca la información que se conserva de ambas, pero sí se sabe que durante el último cuarto de siglo XIX realizaron compra de instrumentos a varias casas de música y su actividad era constante. Con el paso del tiempo, y tras sufrir ciertos problemas económicos, fueron absorbidas por el Ayuntamiento de Mieres, pasando ambas a conformar una única banda, la Banda Municipal de Música de Mieres.

La Banda de Música de la Sociedad Musical 'La Mierense' era conocida como la Banda de Música del Carmen de Mieres. Esta sociedad creó la primera escuela de música en el concejo el 20 de agosto de 1880⁴¹, cuando era dirigida por Robustiano Palacios Pelayo. En 1881, coge el testigo de la dirección Salustiano Álvarez Vázquez⁴².

Nueve años más tarde, en 1889, la Sociedad Teatro Orfeón Mierense crea también su propia escuela de música. Quebrada la misma por problemas económicos, en 1891 renuncia a la subvención y dona veintitrés instrumentos nuevos al Ayuntamiento de Mieres⁴³, con la única condición de que éste se haga cargo de la deuda de 1.290 pesetas que dicha sociedad tenía contraída con la casa de música Víctor Sáenz de Oviedo. Con este gesto, la sociedad subsana sus problemas económicos y proporciona al Ayuntamiento de Mieres una agrupación bandística que pasa a convertirse en la Banda Municipal de Música. En este momento su director era Mario González-Nuevo, quien también fue director de la Banda de Música 'La Lira' de Luarca.

Ya el 27 de junio de 1891 la prensa publica la noticia de una actuación de dicha Banda Municipal de Música de Mieres en el kiosco situado en el *boulevard* de La Fábrica de Mieres, con motivo

³⁷ José Ramón Vidal: *La Banda Municipal de Música de Mieres*. Tesis doctoral inédita. Ramón Sobrino (dir.). Dpto. de Hª del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2016. Accesible: <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/38355>>

³⁸ Fondo de partituras de la Banda Municipal de Música de Mieres, Archivo Municipal de Mieres.

³⁹ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-01.

⁴⁰ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-03 y 8622-04.

⁴¹ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-01.

⁴² *El Carbayón*, Oviedo, 10-12-1881, p. 2.

⁴³ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-02.

de las Fiestas de *Corpus Christi*. El director de la banda era Genaro Palacios Bueno⁴⁴. Un año después, el 7 de julio de 1892, Genaro Palacios Bueno pidió al Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Mieres unas gorras, “para el mejor brillo y uniformidad”⁴⁵ de la banda. Este hecho nos hace pensar que la Banda Municipal de Música de Mieres no contaba con uniforme desde su constitución el 14 de abril de 1891 y, de hecho, tendremos que esperar bastantes años para ver a la agrupación uniformada correctamente. Este asunto será motivo de bastantes debates y comentarios contra el Ayuntamiento de Mieres, tal y como se recoge en prensa escrita de la época.

El 21 de diciembre de 1896, Salustiano Álvarez, presidente de la Sociedad Musical ‘La Mierense’, presentó al Ayuntamiento de Mieres un escrito en el que ofrecía la cesión de la banda de música, y los veinticuatro instrumentos que la sociedad poseía⁴⁶. En compensación a esta cesión, pedían que quedara liquidada la deuda que la sociedad tenía con el Ayuntamiento de Mieres, que ascendía a 1.2028,30 pesetas. No hay constancia de la respuesta del Ayuntamiento a la petición del presidente de dicha Sociedad Musical. No se ha localizado ningún otro documento que incluya mención alguna a la Sociedad Musical ‘La Mierense’, por lo que cabe pensar que dicha sociedad quedó disuelta, entre otras causas, por los problemas económicos.



Imagen 6. Banda de Música de Mieres, en un pasacalles por La Pasera (Mieres) en 1910⁴⁷.

⁴⁴ *El Carbayón*, Oviedo, 27-06-1891, p. 1.

⁴⁵ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-04.

⁴⁶ Mieres, Archivo Municipal, Expediente nº 8622-05.

⁴⁷ Fotografía cedida por Carlos Díaz Marcos.



Imagen 7. Banda de Música de Mieres junto a su director Saturnino Pérez Mendoza, posando en el patio del colegio público Aniceto Sela de Mieres, en los años veinte del pasado siglo⁴⁸.

Así, cinco años más tarde de la municipalización de la Banda de Música del Carmen de Mieres de la Sociedad Teatro Orfeón Mierense, la banda de la Sociedad Musical 'La Mierense' pasa a sumarse a la que ahora es ya la Banda Municipal de Música de Mieres. Tras la cesión de los veinticuatro instrumentos de la Banda de Música Sociedad Musical 'La Mierense' y los veintitrés instrumentos que en su día había cedido la Sociedad Teatro Orfeón Mierense, la Banda Municipal de Música de Mieres pasa a poseer cuarenta y siete instrumentos, cantidad más que notable para la época.

La Banda Municipal de Música de Mieres, finalmente disuelta en 1976, fue la única de toda Asturias que alcanzó el grado semiprofesional. En aquella época, músicos de toda España enviaban solicitudes para ingresar en la agrupación, pues toda la plantilla de dicha Banda Municipal pertenecía a la plantilla de funcionarios del Ayuntamiento de Mieres. Esta circunstancia no se repite en Asturias hasta nuestros días, con el caso de la Banda de Música Ciudad de Oviedo, que es la única banda de música profesional de Asturias en la actualidad.

Además de la Banda Municipal de Música de Mieres, en el Concejo de Mieres podemos encontrar otras cinco bandas de música, dos fundadas en 1892 –la Banda de Música de Fábrica de Mieres y la Banda de Música de Hullera Española de Ujo–, la Banda de Música de la Agregación Católica de Mieres (1909)⁴⁹, la Banda de Música de Hulleras de Turón (1927-1942)⁵⁰ y la Banda de Música de Moreda⁵¹.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *El Carbayón*, Oviedo, 16-06-1909, p. 1; y 25-06-1909, p. 3.

⁵⁰ J. L. Costales: *Las Bandas de música de Mieres y otros aspectos del Folklore*, Mieres, Ayuntamiento de Mieres, 1992, pp. 61 y 62.

⁵¹ Testimonio de José Ramón del Llano Martínez.

La Banda de Música de Fábrica de Mieres, que también contó con un orfeón de voces graves⁵², fue fundada por el Marqués de Comillas, Claudio López Bru, propietario de la Sociedad Hullera Española (1890). Su primer director fue Rafael Menéndez “Verderín”, siendo dirigida años más tarde por César San Narciso Mínguez, flautista principal de la Orquesta Sinfónica Provincial de Asturias y director de la Banda Municipal de Música de Mieres entre 1947 y 1953.

Fue también el Marqués de Comillas quien instó a la creación de la Banda de Música de Hullera Española de Ujo⁵³, población situada al sur del concejo de Mieres. Esta agrupación, que se componía de unos cuarenta y cinco músicos, actuó con éxito en diferentes localidades asturianas. Hacia 1912, participa en el Certamen de Bandas de Música Civiles de Asturias, en competición con las de Avilés, Regimiento del Príncipe y Sama de Langreo. La de Ujo obtuvo el segundo premio, tras la de Avilés. Tras su disolución en 1934, los músicos formaron el *Bandín* de Ujo.

Escasa información hemos encontrado sobre la actividad de la Banda de Música de la Agregación Católica de Mieres, tan solo un artículo en el periódico ovetense *El Carbayón*. No se ha podido saber ni el motivo concreto por el cual se forma esta banda de música ni quién era su director, tan sólo que estaba formada por veinte músicos. Pese a que no hemos conseguido saber las fechas de constitución y de disolución de esta banda, es de suponer que se nutrió de la disuelta Banda Municipal de Música de Mieres⁵⁴.

Ya en los años veinte del nuevo siglo, ve la luz la Banda de Música de Hulleras de Turón (1927-1942)⁵⁵, gracias a una subvención inicial de 4.000 pesetas, concedida por la empresa minera Hulleras de Turón S. A., constituida en 1890 con capital vasco⁵⁶. La plantilla inicial era de treinta y cinco músicos.



Imagen 8. Banda de Música de “Hulleras de Turón”, en 1932⁵⁷.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ J. L. Costales: *Las Bandas de Música de Mieres y otros aspectos del Folklore...*, p. 61.

⁵⁴ La Banda Municipal de Música de Mieres estuvo disuelta entre 1905 y 1915.

⁵⁵ J. L. Costales: *Las Bandas de Música de Mieres...*, p. 62. El Valle de Turón ocupa la parte sureste del municipio de Mieres.

⁵⁶ Manuel Jesús López, “Lito”: *Historia del Valle de Turón*. Disponible en el Link: <<https://historiadeturon.com>>.

⁵⁷ Fotografía cedida por José Ramón del Llano Martínez.

Sobre la Banda de Música de Moreda apenas se ha encontrado información, tan solo que estuvo dirigida por César San Narciso Mínguez entre los años 1932 y 1946, momento en el que pasa a ser el director titular de la Banda Municipal de Música de Mieres hasta 1967.



Imagen 9. *Banda de Música de Moreda*⁵⁸.

Las bandas de música desarrollan el amor y el gusto por la música tanto en sus integrantes, a los que procura también formación musical, como en el público que acude a escucharlas, además de ser una piedra angular en la cultura musical de sus pueblos. Las bandas, aunque sean en muchas ocasiones instituciones de músicos *amateurs*, se inicia la formación de muchos de los músicos que después acaban estudiando música de forma profesional, llegando a ejercer como profesionales en bandas y orquestas sinfónicas, y como docentes en escuelas de música y conservatorios. Quizás no les damos la importancia que realmente tienen, y no valoramos nuestras bandas de música hasta que desaparecen, tal y como ocurrió con la Banda Municipal de Música de Mieres.

⁵⁸ Fotografía cedida por Julián Burgos Pascual.

ORFEÓN EL ECO (1882-1940). ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA ECONÓMICA

ALBERTO CANCELA MONTES

Doctorando de la Universidad de Oviedo

RESUMEN

Las conclusiones de este trabajo forman parte de nuestra tesis doctoral, que estamos realizando en la actualidad en la Universidad de Oviedo, que analiza el origen y evolución del orfeonismo en Galicia a través del caso del Orfeón El Eco (1882-1940). Este movimiento coral resulta de crucial importancia en el desarrollo de la música gallega de finales del siglo XIX y principios del XX. En este texto analizaremos la estructura interna y económica de El Eco, observada a través de los libros de cuentas, libros de actas y documentos hemerográficos. Todo ello, permitirá demostrar que, desde su origen, la vida económica de este tipo de sociedades estuvo marcada por la constante búsqueda de fuentes de autofinanciación y promoción, ya fuera para afrontar los altos costes de transporte y estancia en los viajes realizados, como para su propia subsistencia.

PALABRAS CLAVE: orfeón, Galicia, Sociedad El Eco, organización económica.

ABSTRACT

The conclusions of this study belong to our PhD Thesis developed at the University of Oviedo, that analyzes the origin and evolution of choir society in Galicia by focusing on the case of the Orfeón El Eco (1882-1940). This choral movement had crucial importance in the development of Galician music of the late Nineteenth and early Twentieth Centuries. In this text, we will analyze the organization and economic structure of El Eco, observed through the account and minute books and newspapers documentation. Through these documents, we will demonstrate that from the outset, the economy of this kind of societies was constantly dominated by the need to seek sources of self-financing and promotion, either to face the high costs of transportation and stay in the trips made for the Choir, as for its own subsistence.

KEY WORDS: orfeón, Galicia, Sociedad El Eco, economic organization.

1. Introducción

Las conclusiones de este trabajo pertenecen a nuestra tesis doctoral titulada *La Sociedad Coral El Eco: una contribución a la historia del orfeonismo en Galicia (1862-1940)*, un movimiento coral que resulta de crucial relevancia para comprender la música gallega de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Esta importancia se puede observar realizando un simple repaso a los directores de algunas de estas sociedades: Pascual Veiga, Juan Montes, José Castro "Chané", José Baldomir, Felipe Paz Carbajal y un largo etcétera de músicos fundamentales en la historia de la música gallega.

La elaboración del presente artículo se ha centrado en analizar la composición organizativa y las formas de financiación de los orfeones. En anteriores trabajos hemos establecido las diversas tipologías existentes en Galicia¹, por ello, partiremos de los orfeones creados en el entorno de la sociedad burguesa urbana, los cuales constituyeron el modelo establecido de forma mayoritaria. En este ámbito, hemos identificado dos subtipos: los orfeones organizados como secciones de canto en el seno de las sociedades de recreo y los orfeones creados expreso, con la única pretensión del canto coral. Nos centraremos en este segundo caso, tomando como modelo el Orfeón El Eco, del que hemos localizado documentación como libros de actas, de contabilidad, de socios, reglamentos, etc.

Previamente debemos aclarar que no existen estudios previos que analicen la tipología de datos que hemos manejado sobre este tipo de sociedades, exceptuando los trabajos de Joaquina Labajo sobre los orfeones de Valladolid² y María Nagore sobre la Sociedad Coral de Bilbao³, pero solamente en el último caso se han manejado datos concretos, gracias a la conservación de la documentación.

2. Los orfeones. Origen y datos generales.

Los orfeones fueron un tipo de sociedades corales masculinas constituidas por cantores aficionados que surgieron en países como Alemania, Francia, Suiza o Inglaterra durante las primeras décadas del siglo XIX. Ese movimiento coral fue en esencia un sistema de educación para las clases trabajadoras, para proporcionar una sana ocupación para el tiempo de ocio fuera de las tabernas y lugares “perniciosos”.

En España, su implantación la encontramos en la ciudad de Barcelona a partir de 1850 a través de dos tipos de propuestas⁴: la Sociedad Coral La Fraternidad, refundada como La Euterpe años más tarde, de Josep Anselm Clavé, y el Orfeón Barcelonés, creado por los hermanos Tolosa y formado por los alumnos de la escuela de solfeo y canto que ellos mismos regentaban. La diferencia principal entre ambos modelos radicaba en la formación musical; por un lado, el método de Clavé no implicaba el aprendizaje musical, su máxima era el disfrute y el goce por el canto grupal; en el caso de los hermanos Tolosa, sí incluía la instrucción en lectura musical, además, tanto la escuela como el orfeón gozaban del apoyo económico del Ayuntamiento de Barcelona, lo cual también constituía un elemento diferenciador entre ambos. Estos dos modelos se extendieron por España rápidamente alcanzando mayor proyección en el caso de Clavé, pues la impronta de los Tolosa no fue más allá de unos pocos años, como señala Jaume Carbonell⁵.

¹ Alberto Cancela Montes: “Los orfeones en Galicia (1862-1940)”, *Universidad, Investigación y conocimiento: comprensión e intervención en una sociedad compleja*, Emilio Álvarez-Arregui (coord.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, p. 174.

² Joaquina Labajo Valdés: *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1897, pp. 106-116 / 199.

³ María Nagore Ferrer: *La revolución coral. Estudio sobre la sociedad Coral de Bilbao y el movimiento coral europeo (1800-1936)*, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 258-270.

⁴ *Ibid.*, pp. 61-68.

⁵ Jaume Carbonell i Guberna: *Joseph Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*, Barcelona, Galerada, 2000, p. 653.

En el caso de Galicia, la aparición de este movimiento nos sitúa en la ciudad de Lugo. En 1862 encontramos a la Sociedad Coral Euterpe, la cual ya desde su denominación queda relacionada con el modelo claveriano. A pesar de esto, dos años antes, el organista de la catedral de Lugo y fundador de esta sociedad, Isidoro Blanco, había manifestado su pretensión de impulsar la creación de un orfeón siguiendo el modelo Tolosa, incluso pretendía que el consistorio de la ciudad contribuyera a su financiación⁶. Este cambio, vino producido por la llegada a Lugo del músico militar Josep Piqué, conocedor de primera mano de los coros de Clavé por haber participado en diversos conciertos durante su estancia en Barcelona⁷. Tampoco La Euterpe lucense consiguió soporte por parte de las administraciones públicas, esto será una realidad a la que los orfeones gallegos tuvieron que enfrentarse prácticamente toda su vida.

Al igual que ocurrió en el resto de España, el modelo orfeonístico gallego reconoció a Clavé como el padre del orfeonismo y modelo a imitar, a pesar de que la tipología de los orfeones fue completamente distinta, así es que, en Galicia, los orfeones obreros fueron una minoría, como ya hemos señalado, su origen se mantuvo en los círculos de la burguesía media urbana.

A partir de mediados de la década de 1870, con la instauración de la Restauración borbónica, el orfeonismo gallego vive una verdadera eclosión y proliferación, el gran impulsor fue Pascual Veiga, apodado "El Clavé gallego", pionero en la implantación de orfeones gallegos independientes de cualquier sociedad de recreo. En la ciudad de A Coruña creó el Orfeón Coruñés (1878) y, de igual forma, el Orfeón El Eco (1882) y el Orfeón Coruñés Número 4 (1889).

3. El Orfeón El Eco (1882-1940)

Centrémonos en el Orfeón El Eco. Tras abandonar el Orfeón del Liceo Brigantino, Pascual Veiga organizó esta nueva sociedad en febrero 1882, bajo la visión de mantener un estricto control sobre la globalidad de la sociedad. Precisamente, esto se puede observar en el primer reglamento de El Eco⁸, en el cual se reconoce a Veiga como director perpetuo hasta la extinción de la sociedad. Tenía la potestad única de admitir y expulsar a socios, además, todos los orfeonistas aportaban una cuota mensual que estipulaba él mismo y que podría disponer de ella según las necesidades. En cuanto a la organización, la junta directiva se encontraba formada por el presidente-director, tesorero y secretario; únicamente existía un tipo de socio orfeonista, con lo cual, resultaba de relevante importancia sustentar una elevada actividad musical, ya fuera para contribuir a la financiación, como por la propia permanencia de sus asociados, así es que, cuando esa actividad musical desciende, comienza a perder benefactores. En 1884, para reforzar la estructura del orfeón, decide incorporar la enseñanza musical a la actividad de la sociedad, siguiendo el rastro del modelo coral de Tolosa, de ese modo elevaba los ingresos económicos y daba respuesta a la demanda que la sociedad coruñesa solicitaba con la apertura de una escuela de música en el local de ensayo del propio orfeón⁹.

⁶ Isidoro Blanco: "Orfeones Musicales III", *El Diario de Lugo*, 15-VIII-1860, p. 4.

⁷ A. Cancela Montes, "Los orfeones en Galicia...", p. 174.

⁸ A Coruña, Archivo Real Academia Galega, Fondo Pascual Veiga, *Reglamento para el buen gobierno y régimen del Orfeón El Eco*, 15-VI-1882.

⁹ "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 9-III-1884, p. 2.

Esta forma de organización tan unipersonal resultaba incómoda para ciertos de los socios, por ello en 1886 algunos orfeonistas realizaron un proyecto de reforma que excluía a su fundador¹⁰. Se establecía una renovación completa de la junta directiva, constituida por un presidente, vicepresidente, tesorero, contador, secretario y vicesecretario, que era elegida por la junta general a través de una votación que se renovaba anualmente. Además, añadieron al grupo de socios las figuras de socio protector, conformado por personas o instituciones que apoyaban económicamente al orfeón y que gozaban de los mismos beneficios asociativos que los orfeonistas; y socio de mérito, importantes personalidades que tuvieron incidencia en la proyección del orfeón. También para la elección del presidente se partía de esa premisa, se optaba por la preferencia de una persona notable de la ciudad que contribuía a representarlos ante el pueblo y a su vez establecían unas conexiones determinadas con el poder establecido, como señala Joaquina Labajo¹¹. En esta época pasaron por la presidencia de El Eco personalidades como Enrique Rodríguez Llamas –un reconocido abogado coruñés–, José Rodríguez Martínez –importante médico y periodista–, José Martínez Fontenla –jurista y periodista que llegó a ser alcalde de A Coruña–, José María Riguera Montero –asesor de la Delegación del Gobierno en la República de Uruguay–, Salvador Golpe –Asociación Regionalista de Coruña, la sociedad Folk-Lore Gallego, la Real Academia Gallego, Liga Gallega y fue edil del Ayuntamiento de A Coruña– y Eladio Fernández Diéguez –periodista que también desempeñó algún cargo político como el de Gobernador Civil–, entre otros.

Para suceder a Pascual Veiga en el cargo de director, en 1886 fue nombrado José Castro “Chané”¹² (véase Ilustración 1). Con este músico a la cabeza se produjo una expansión del orfeón fuera del territorio gallego, obteniendo importantes lauros en ciudades como Madrid, Barcelona o París, entre otras. Estos costosos viajes evidenciaban la necesidad de buscar nuevas fuentes de financiación, éstas eran principalmente:

- La realización de diversos conciertos a su propio beneficio, generalmente gracias a la cesión del teatro gratuitamente.
- Las subvenciones otorgadas por la Diputación y el Ayuntamiento coruñeses.
- Los aportes o préstamos puntuales realizados por parte de sus socios protectores.
- La apertura de suscripciones populares.
- Las rebajas en el precio de los billetes que realizaban habitualmente las empresas de transporte.

Esta buena marcha del orfeón se traduce en 1890 en la renovación y modernización de su reglamento¹³, que tenía el objetivo de la profesionalización de la sociedad. Esta reforma básicamente concretaba que los fondos del orfeón podrían ser utilizados con el fin de remunerar a los orfeonistas, además, declaraban a “Chané” con derecho a una participación económica importante.

Durante esta época, las administraciones públicas suprimieron las subvenciones al orfeón debido a la polémica surgida por el viaje a la Exposición Universal de París de 1889. A la ciudad francesa se trasladaron los Orfeones Coruñés Número 4 y El Eco. El primero de ellos participó y se al-

¹⁰ Áurea Rey Majado, *El primer Orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña, Concello de A Coruña, 2008, pp. 198-204.

¹¹ J. Labajo Valdés, *Aproximación al fenómeno orfeonístico...*, p. 105.

¹² “De sol a sol”, *La Voz de Galicia*, 22-VII-1886, p. 3.

¹³ “Crónica regional”, *El Regional. Diario de Lugo*, 15-II-1890, p. 2.

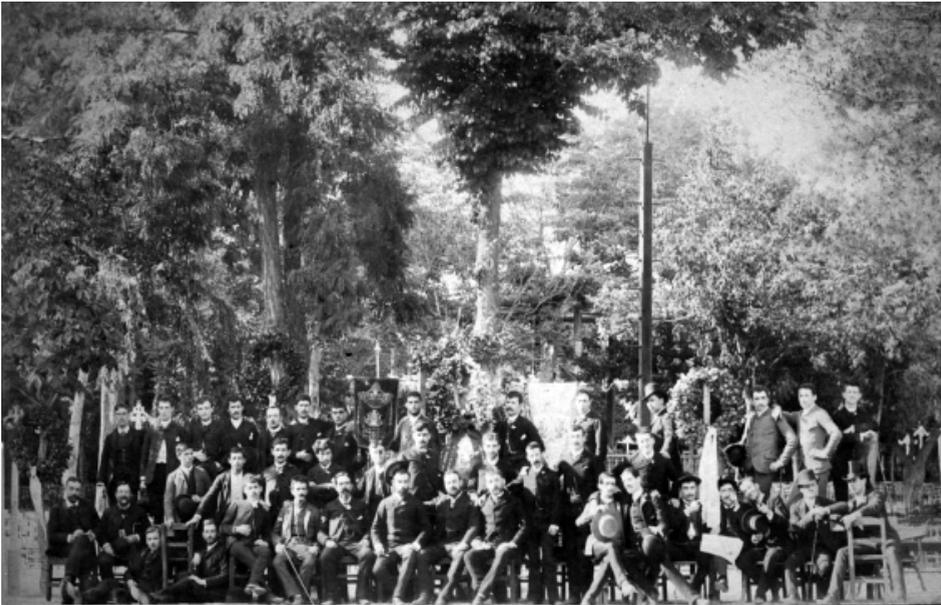


Ilustración 1. Primera fotografía conservada del Orfeón El Eco (ca. 1886-87). En ella, los orfeonistas posan con dos estandartes: "Certamen Literario Musical. Vigo, agosto 1883" y "O Galiciano. Pontevedra. 1886". En el centro, sentado en la fila inferior, se encuentra José Castro "Chané", posando con la batuta en la mano. Archivo de la Sociedad Coral Polifónica El Eco –desde ahora, ASCPEE–.

zó con el primer premio en el certamen musical celebrado en la Sala Trocadero, los días 22 y 23 de agosto¹⁴. Sin embargo, El Eco no concurre a concurso musical alguno y su participación se realiza en calidad de invitado, hecho criticado por una parte de la sociedad coruñesa:

Deber es de las Diputaciones fomentar el arte y proteger a los artistas; digno ha sido de aplauso el desprendimiento de esa corporación cuando subvencionó al Orfeón *El Eco* para que concurriera en representación de Galicia a los certámenes de Madrid y Barcelona, donde se dieron a conocer los aires populares de la región; nuevos elogios merecerá la Diputación cuando proceda de igual modo en ocasiones semejantes; pero sacrificar a los contribuyentes de la provincia para que un centenar de apreciables jóvenes vaya a París a distraer sus ocios entonando los cantos gallegos ante un público escaso y sin aliciente honroso de una lucha nobilísima en universal concurso; disponer de fondos provinciales para una empresa que no ha de proporcionar a Galicia fama ni provecho; destinar algunos miles de pesetas a auxiliar a dos orfeones que no van al extranjero en busca de lauros y de renombre para su patria, sino más bien en persecución de un negocio que les indemnice de los gastos que ocasiona a cualquier español visitar la Torre Eiffel, parécenos un hijo de protección al arte que no pueden permitirse las corporaciones populares sin riesgo de que la opinión las censure¹⁵.

¹⁴ Fernando López-Acuña: "Veiga Iglesias, Pascual", *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Santiago de Compostela, *El Progreso, Diario de Pontevedra*, Benxamin Casal Vila (dir.), 2003, t. XLIII, pp. 60-61.

¹⁵ "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 29-VIII-1889, p. 2.

La supresión de las ayudas se mantuvo activa hasta 1907 por parte de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de la ciudad¹⁶. También las empresas de transporte habían eliminado progresivamente las rebajas en los precios de los billetes. A pesar de todo, el Orfeón El Eco gozaba de buen estado financiero, en 1898 se presentaba sin deudas y con un superávit de más de 500 pesetas¹⁷, un año más tarde todavía mantenía un remanente de 300 pesetas¹⁸.

Debemos aclarar que, las ayudas por parte de las administraciones locales, no eran únicamente económicas. El Ayuntamiento, la Diputación e incluso otras sociedades coruñesas, contribuyeron al sostenimiento del orfeón mediante la cesión de locales. Por ejemplo, en 1882, momento de la formación del orfeón, los ensayos fueron realizados en los salones del edificio del Consulado¹⁹. También en otras etapas de dificultades económicas, encontramos a la sociedad reunida en el Instituto Provincial²⁰, en una sala del edificio del Ayuntamiento²¹ o en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos²².

En 1893 José Castro “Chané” abandonó la dirección del orfeón, dejando un profundo vacío en la sociedad, hasta tal punto que, durante más de una década, no consiguieron mantener una cierta estabilidad. No sería hasta la llegada de Constante Suárez “Chané”, hermanastro de “Chané”, cuando se logra dar equilibrio a la vida del orfeón. Precisamente al término de la etapa de Constante, y aprovechando su buena marcha, El Eco inicia una modernización de su estructura que termina con la aprobación de un nuevo reglamento el 22 de enero de 1906. Esta reforma concretaba el reparto de los bienes económicos de la sociedad entre el director y los orfeonistas –ya establecido desde 1890– de la siguiente manera: 20% para el fondo de la sociedad, 10% para el director y 70% para los orfeonistas a distribuir a partes iguales. Además, ampliaba la estructura de la junta directiva con el establecimiento de los cargos de depositario de alhajas –encargado de guardar los premios obtenidos por la sociedad en sus concursos– y dos vocales²³.

A mediados de la década de 1910, el orfeonismo gallego, con carácter general, entra en una profunda crisis. El detonante fue la aparición de As Irmandades da Fala, un movimiento en la defensa de la cultura autóctona y germen del nacionalismo gallego que produjo un influjo decisivo en el panorama musical²⁴. En el ámbito coral, esta sociedad reconoce a los orfeones como instituciones anticuadas y se inclina por impulsar a los coros gallegos, unas agrupaciones con un repertorio basado en la recreación de la música de tradición oral²⁵.

¹⁶ “Desde La Coruña. De nuestro corresponsal”, *El Correo Gallego*. 30-V-1907, p. 2. “Noticias de Galicia”, *El Norte de Galicia*, 18-VII-1907, p. 2. Un año antes, El Eco solicita una subvención al Ayuntamiento de A Coruña para acudir al certamen de Santiago, sin embargo, no hemos podido certificar su aprobación. *La Voz de Galicia*, 13-VII-1906, p. 2.

¹⁷ “De sol a sol”, *La Voz de Galicia*, 18-I-1898, p. 2.

¹⁸ “De sol a sol”, *La Voz de Galicia*, 20-I-1899, p. 2.

¹⁹ Á. Rey Majado, *El primer Orfeón coruñés (1878-1882)*, A Coruña, Concello de A Coruña, 2008, p. 198.

²⁰ “De sol a sol”, *La Voz de Galicia*, 1-VII-1896, p. 2.

²¹ “De sol a sol”, *La Voz de Galicia*, 26-IX-1896, p. 2. “El Orfeón El Eco”, *El Ideal Gallego*, 1-VIII-1924, p. 4.

²² “El Orfeón El Eco”, *El Eco de Galicia*, 18-VII-1915, p. 1.

²³ A Coruña, Archivo Histórico Municipal de Coruña -desde ahora, AHMC- Cultura, Expediente de actividades, Actos públicos, solemnes y oficiales, Expediente sobre la entrega al Ayuntamiento de los trofeos pertenecientes a la disuelta Sociedad El Orfeón El Eco, año 1915, Reglamento de la Sociedad Coral Orfeón Coruñés El Eco, Tipografía de Tierra Gallega, 22-I-1906.

²⁴ Luis Costa Mariño: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, vol. II, p. 224.

²⁵ L. Costa Mariño: “El coralismo en Galicia: 1870-1930”, *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)*, Jaume Carbonell i Guberna (ed.), Barcelona, Oikos-Tau, 1998, pp. 157-177.

En el Orfeón El Eco esta crisis encuentra su detonante en la organización del Apropósito carnavalesco²⁶ de 1911, el cual resulta ser un fracaso económico para la sociedad que comienza a acumular numerosas deudas, por ello llevan a cabo una serie de medidas que tuvieron el fin de incrementar la caja, como el alquiler del local para reuniones de otras sociedades²⁷; y la organización de festivales musicales durante las fiestas veraniegas en el campo de fútbol coruñés de Riazor²⁸. Sin embargo, no logran remediar una situación cada vez más dificultosa y entre los años 1917 y 1923 se produce la disolución del orfeón.

En 1925 aparece en Galicia una nueva forma de organización coral con la Coral Polifónica de Pontevedra. Esta institución contaba con secciones de voces masculinas, femeninas y blancas, proporcionando unas mayores posibilidades interpretativas en lo que al repertorio se refiere. Su estética se situaba cercana al Orfeó Català²⁹, lo cual se observa en varias líneas. Por un lado, en cuan-



Ilustración 2. Primera fotografía de El Eco como coro mixto (1927). En el centro se encuentra su director, el presbítero Eugenio Barrero Muñoz. ASCPEE.

²⁶ El apropósito carnavalesco fue un género lírico-teatral popularizado en la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos que relataba los sucesos más importantes del año de forma humorística. Xulio Cuns Lousa: "A propósito do Apropósito", *Anuario Brigantino*, nº 22, 1999, pp. 465-467.

²⁷ En diversas ocasiones hemos certificado esta forma de financiación a través de la prensa. Vid. "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 24-III-1912, p. 2; "De sport", *La Voz de Galicia*, 7-VII-1912, p. 3; "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 1-XI-1912, p. 2; "Una conferencia", *La Voz de Galicia*, 18-XI-1912, p. 1; "De sport", *La Voz de Galicia*, 22-XII-1912, p. 1; y "Una conferencia", *La Voz de Galicia*, 13-I-1913, p. 1.

²⁸ El Eco realizó estos festivales durante varios años, donde estuvieron acompañados por la Banda Militar de Isabel 'La Católica' y la Banda del Hospicio. Vid. "Las fiestas", *La Voz de Galicia*, 26-VIII-1911, p. 1; "Nuestras fiestas", *El Noroeste*, 13-VIII-1912, p. 1; y "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 3-IX-1916, p. 4.

²⁹ El Orfeó Català fue organizado por Lluís Millet y Amadeo Vives, vinculado al catalanismo y con la pretensión de otorgar una formación musical sólida para interpretar música sinfónico-coral de compositores europeos, música religiosa y música catalana. Vid. María Nagorre Ferrer: *La revolución coral...*, p. 113.

to al repertorio, utilizando obras de la tradición polifónica y de la tradición folclórica, en este último caso siguiendo una recreación fidedigna sometida a un profundo estudio por parte del arreglista, y, también, en estrecha relación con el partido nacionalista, de hecho, el propio Alfonso R. Castelao fue presidente de la sociedad³⁰.

Por su parte, El Eco inicia su transición hacia este modelo a partir de 1927, momento en el que se encontraba en la dirección Eugenio Barrero Muñoz (véase Ilustración 2). El germen fue la representación de la ópera *El monte de las ánimas* de Eduardo Rodríguez Losada, con texto de Julio J. Casal y Luis Núñez de Cepeda, adaptación de un libro de Gustavo Adolfo Bécquer. Para la ocasión participaron acompañados de un coro femenino y otro de voces blancas. Los dos años inmediatamente posteriores, el orfeón se presenta alternando el tradicional coro masculino con las secciones de mujeres y niños hasta que en 1929 se oficializa la transformación definitiva en Coral Polifónica. Esta nueva etapa quedó completada con la aprobación de un nuevo reglamento el 12 de junio de 1931. La nueva carta³¹ establecía que la sociedad quedaba constituida en dos secciones, masculina y femenina³², cada una de ellas con su propia junta directiva y que, a su vez, formaban parte de una junta general de la siguiente manera: los cargos de presidente, tesorero, contador, archivero primero y vocales primero y cuarto, recaían en socios protectores; vicepresidente primero, secretarios primero y segundo y archivero segundo, de la sección masculina; y vicepresidente segundo, depositario de alhajas y vocales segundo y tercero, de la sección femenina. De forma inmediata, este proceso acarrea un importante aumento en el número de socios, en los primeros años incluso se acercan a la centena.

Por otro lado, a partir de 1926 observamos un incremento en las subvenciones desde el Ministerio de Instrucción Pública, Ministerio de Trabajo, Ayuntamiento y Diputación coruñeses. Sin embargo, estas ayudas no presentan un carácter regular, por ello, en 1931 la prensa local denuncia la precariedad de las cuentas de esta sociedad y la predilección del gobierno en favor de otras sociedades corales:

Bueno será que las corporaciones locales ayuden a esta obra de cultura con subvenciones de mayor cuantía, concediéndolas las que aún no las otorgaron o ampliándolas las que fijaron con notoria pequeñez. También con los parlamentarios de La Coruña va esto. Como muestra de olvido en que se tiene a una Coral tan prestigiada y con abolengo que le da la primacía en este aspecto artístico detallamos la distribución que con cargo al capítulo XXI, artículo primero, "Sociedades artísticas" se hace en Decreto de 4 de agosto último entre Sociedades análogas: A la Coral El Eco, 500 pesetas; a la masa coral de Madrid, 11.000; al Orfeón Pamplonés, 5.000; a la Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, 5.000; a la Coral Vallisoletana, 1.000; a la Coral Zamorana, 5.000... La desproporción es tan evidente que no necesita comentarios³³.

Para comprobar el estado financiero de la sociedad, tomaremos como ejemplo el año 1927, debido a que contamos con datos precisos extraídos del libro de cuentas que se conserva en el ar-

³⁰ Vid. L. Costa Mariño, *La formación del pensamiento musical...*, vol. II, p. 415.

³¹ A Coruña, ASCPEE, Documentos, *Reglamento de la Sociedad Coral Coruñesa El Eco de La Coruña*, 12-VI-1931.

³² Durante estos años, hemos verificado la aparición de una sección de voces blancas de manera intermitente: en 1931 y en 1935. Véanse: "La coral coruñesa El Eco. Los brillantes conciertos de ayer", *La Voz de Galicia*, 22-IV-1931, p. 2.; y "Una magnífica fiesta de arte. La Orquesta de la Filarmónica y la Coral El Eco. Anoche en el Rosalía", *La Voz de Galicia*, 15-II-1935, p. 2.

³³ S. "La coral coruñesa El Eco", *La Voz de Galicia*, 07-XI-1931, p. 1.

chivo actual de la Coral Polifónica El Eco³⁴. En primer lugar, observaremos la cuenta de gastos que hemos agrupado de la siguiente manera: los sueldos del director –150 pesetas– y del conserje –45 pts.–; los gastos del local, como pago de la renta y de la luz; y las facturas, a este apartado iban a parar 3 de cada 4 pesetas de los fondos de la sociedad, se incluyen arreglos de ropa, material fungible, arreglos del local, escenografía, correspondencia, dietas por los viajes, etc., es decir, los gastos generados por la propia actividad o relacionados con el bienestar de los socios. Además, a final de año, todavía albergaba un efectivo en caja de 561 pesetas y 27 céntimos (véase Gráfico 1).

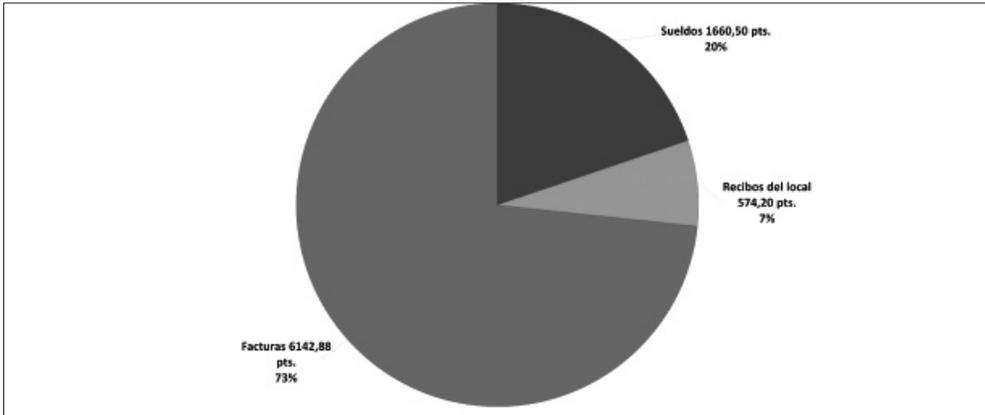


Gráfico 1. Gráfico sobre los gastos anuales realizados por El Eco durante el año 1927.

Respecto a la cuenta de ingresos encontramos recibos de cobro corrientes, donde se recogen las aportaciones de los socios; ingresos por el líquido de la propia actividad de la sociedad, como conciertos o viajes realizados; ayudas y donativos de personas o instituciones privadas; y subvenciones de las administraciones públicas (véase Gráfico 2).

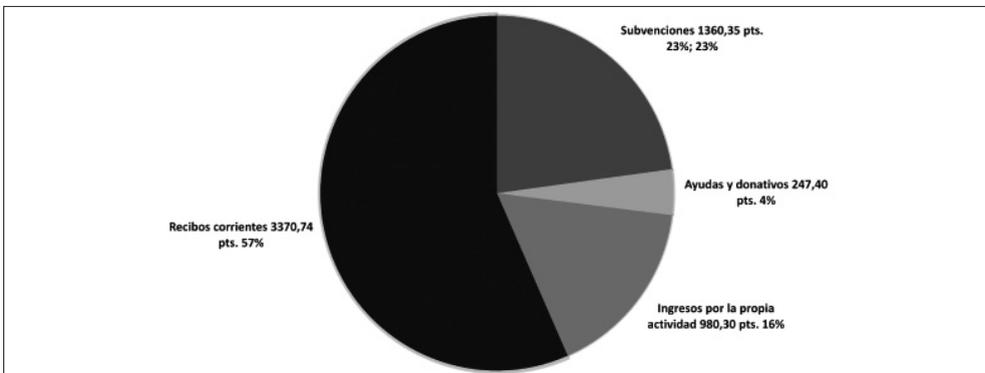


Gráfico 2. Gráfico sobre los ingresos anuales de El Eco durante el año 1927.

³⁴ A Coruña, ASCPEE, Libro de cuentas (1926-1931), año 1927.

Con estos datos, podemos observar de forma clara que la supervivencia de El Eco, radicaba en el ingreso de los recibos por las aportaciones de sus socios. Desafortunadamente desconocemos el número de afiliados que poseía la sociedad. En su archivo conservan un libro con listados de socios y cantidades aportadas, con documentación referida a las décadas de 1920 y 1930³⁵, sin embargo, desconocemos la fecha exacta de muchos de los datos, resultando imposible certificar la cantidad de apoyos en un momento determinado. Es relevante observar que las cantidades aportadas oscilan entre 1 y 5 pesetas³⁶, además, aparecen otras entidades que contribuyeron a su sostenimiento, como bancos, partidos políticos, sociedades de recreo, la Cámara de Comercio, etc., en este caso aportando cantidades que rondarían entre las 5 y 16 pesetas.

Por su parte, el Orfeón El Eco a lo largo de su historia también contribuyó económicamente a innumerables causas benéficas, como, por ejemplo, al funcionamiento de la Banda del Hospicio³⁷, o a la cocina económica³⁸, y también participaron en funciones a favor de otras causas solidarias como el concierto organizado por la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos de Madrid en 1888³⁹ o el concierto a favor de los soldados heridos durante la Guerra de Cuba⁴⁰. En Lisboa, renunciaron a realizar un concierto a su propio beneficio y en su lugar participaron en una velada para reunir fondos con el fin de enviarlos a la colonia portuguesa en Cabo Verde⁴¹.

Todas estas formas de sostenibilidad a lo largo de los años cambian radicalmente en 1940, al término de la Guerra Civil española. En ese momento, el consistorio coruñés nombra a El Eco Órgano Oficial del Ayuntamiento, lo cual marca un hecho sin precedentes y estabiliza de forma muy importante la vida musical de esta agrupación.

4. Conclusiones

A pesar de que no disponemos de muchos datos de otras agrupaciones nacionales, podemos afirmar, por lo menos de forma mayoritaria, que los orfeones fueron un tipo de sociedades que funcionaron independientes económicamente de las instituciones públicas. Las subvenciones o ayudas recibidas tuvieron un carácter muy concreto y puntual.

Esta gestión autosuficiente produce una gran fragilidad en este tipo de sociedades. En las épocas en que mantenían una actividad musical baja rápidamente comenzaban a perder benefactores, hecho que afectaba directamente a su estabilidad.

Fue muy importante la proyección y el prestigio de estas sociedades corales en cada momento, por ello, trataron constantemente de establecer lazos con importantes personalidades y líderes de opinión que servían de protectores.

Las sociedades que consiguieron subsistir durante diferentes épocas, tuvieron que reinventarse una y mil veces desde el punto de vista económico y estructural, ante la inestabilidad que provocaba una realidad constantemente cambiante, como ocurre con el Orfeón El Eco.

³⁵ A Coruña, ASCPEE, Libros de socios [ca. 1920-ca. 1930].

³⁶ En el reglamento de 1931 encontramos ya explícitamente que se establece la cuota de los orfeonistas con 1 peseta y de los socios protectores, 2 pesetas mínimo. A Coruña, ASCPEE, Documentos..., 12-VI-1931.

³⁷ "Comisión provincial", *La Voz de Galicia*, 12-XI-1911, p. 1.

³⁸ A Coruña, ASCPEE, Libros de actas (1910-1929), Junta de gobierno, 6-IX-1911.

³⁹ "Noticias de teatros", *La Vanguardia*, ed. matutina, 9-XII-1888, p. 1.

⁴⁰ "De sol a sol", *La Voz de Galicia*, 9-I-1897, p. 2.

⁴¹ Alejandro Barreiro: "El Eco. De triunfo en triunfo", *La Voz de Galicia*, 30-IX-1903, pp. 1-2.

LAS SOCIEDADES DE CULTURA E HIGIENE Y LOS ATENEOS COMO GENERADORES DE ACTIVIDAD MUSICAL EN ASTURIAS DURANTE EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX. EL CASO DE LOS COROS ARTE Y TRABAJO Y ARMONÍAS DE LA QUINTANA

JOSÉ ÁNGEL PRADO GARCÍA

Doctorando de la Universidad de Oviedo

RESUMEN

La *Ley de Asociaciones* aprobada por la Restauración en 1887 auspició la aparición de los Ateneos y las Sociedades de Cultura e Higiene, organizaciones preocupadas por acercar el conocimiento y los buenos hábitos a la población. Distribuidas en sucursales por barrios o pueblos, cada una organizaba distintos cuadros artísticos, compuestos por los propios ciudadanos, llevándose a término veladas literarias, teatrales y musicales. Es el caso del Coro Arte y Trabajo, fundado en 1918 y dependiente de la sucursal central de Cultura e Higiene de Gijón, cuya dirección se encomendó al joven músico y compositor Amalio López Sánchez (1899-1948). Durante cinco años la agrupación actuará en varios locales de la sociedad, fundamentalmente en veladas de carácter solidario, y a partir de ella, en 1923, López formará su propia masa coral, *Armonías de la Quintana*, que, aunque independiente, seguirá colaborando eventualmente durante sus siete años de andadura con Cultura e Higiene y el Ateneo Obrero. Este estudio revela, a través de la actividad de las citadas agrupaciones corales, la importancia que estas poco estudiadas sociedades tuvieron para la educación y el desarrollo musical de gijonenses y asturianos, pues gracias a su acción dinamizadora se acercó al pueblo un repertorio de música selecta desconocida para la inmensa mayoría del público.

PALABRAS CLAVE: Amalio López, Sociedades de Cultura e Higiene, Ateneo Obrero, Coro Arte y Trabajo, Coro Armonías de la Quintana, coro, Gijón.

ABSTRACT

The Law of Associations enacted by the Restoration in 1887 sponsored the appearance of the *Athenaeums* and the Societies of Culture and Hygiene, organizations concerned with bringing knowledge and good habits to the population. Divided into neighborhood or village branches, each organized different artistic group, made up of citizens themselves, holding literary, theatrical and musical evenings. This is the case of the *Arte y Trabajo* Choir, founded in 1918 as part of the central branch of Culture and Hygiene of Gijón, whose direction was entrusted to the young musician and composer Amalio López Sánchez (1899-1948). For five years, the group would go on to perform at several of the Society's venues, mainly at solidarity gatherings, and from there, in 1923, López would go on to form his own choral group, *Armonías de la Quintana*, which, although independent, would eventually continue to collaborate during its seven years of activity with Culture and Hygiene and the Athenaeum. This study reveals, through the activity of the aforementioned choral groups, the importance that these seldomly studied Societies had for the education and the musical development of the people of Gijón and Asturias in general, since, thanks to its dynamism, a selected music repertoire, unknown to the vast majority of the public, was introduced to the people.

KEY WORDS: Amalio López, Societies of Culture and Hygiene, *Athenaeums*, *Arte y Trabajo* Choir, *Armonías de la Quintana* Choir, Choir, Gijón (Asturias, Spain)

1. Contextualización. Las Sociedades de Cultura e Higiene

El presente trabajo está enmarcado dentro de la tesis doctoral que el autor –bajo la dirección del profesor Ramón Sobrino Sánchez– está llevando a cabo actualmente en la Universidad de Oviedo, cuyo tema central de investigación es el estudio integral y diacrónico del músico y compositor gijonés Amalio López Sánchez (1899-1948). Su actividad profesional comienza en 1914 cuando, tras quedar huérfano de padre¹, se ve obligado a trabajar para colaborar en el sustento familiar. El joven Amalio, que estudiaba música desde muy temprana edad con el compositor navarro afinchado en Gijón, Fidel Maya Barandalla (1859-1918), accede al sexteto dirigido por su maestro, el Sexteto Maya, ocupando un puesto de flauta travesera, ofreciendo el conjunto instrumental numerosos conciertos y audiciones en la villa de Jovellanos y en otras localidades asturianas y de fuera de la región². Un mes antes del desgraciado fallecimiento de Maya, Amalio López se embarca en su primer proyecto al frente de una agrupación musical: el coro mixto Arte y Trabajo, auspiciado por la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón³, que comenzará su andadura el 16 de marzo de 1918⁴.

Cultura e Higiene forma parte del conjunto de organizaciones surgidas en España a partir de la *Ley de Asociaciones* que la Restauración había aprobado en 1887, la cual había impulsado la aparición de sociedades de todo tipo. En relación al conjunto del país, es en Asturias y en Cataluña donde prolifera con más fuerza un societarismo de tipo cultural, donde habría que distinguir entre los ateneos, que se decantaban preferentemente por la acción pedagógica –sin desdeñar otros posibles objetivos convencionales–, y las sociedades culturales, con un abanico de funciones y propósitos más amplio. A su vez, dentro de estas últimas podemos distinguir entre las Sociedades de Cultura e Higiene, las de Instrucción y Recreo –que podían ser también Círculos o Centros Instructivos– y los Casinos⁵.

En Asturias destaca la tipología de las Sociedades de Cultura e Higiene, especialmente en Gijón, que llegó a contar con catorce sucursales repartidas por la ciudad y pueblos del concejo, además de disponer de una sede central. A finales del siglo XIX, el desarrollo de la minería del carbón y su necesidad de buenas vías de comunicación con el exterior, propició la llegada del ferrocarril minero desde las cuencas hasta Gijón, así como la construcción del puerto de El Musel. Las zonas cercanas al puerto resultaban estratégicas para la ubicación de industrias de transformación, surgiendo con ellas barrios como La Calzada o El Natahoyo, habitados por los propios trabajadores.

¹ José María López Rodríguez, conocido como José *el escultor*, fue autor, entre otras obras –mayoritariamente de temática religiosa–, de la estatua de Don Pelayo situada en la Plaza del Marqués, de Gijón, erigida el 5 de agosto de 1891. El estudio científico de su amplia producción artística está actualmente a la espera de ser llevado a término.

² En el Archivo Personal de Amalio López Sánchez se encuentra una solicitud hecha por el joven músico, fechada el 29 de junio de 1914, dirigida al entonces presidente de la Sociedad Musical de Gijón, Mauro Entrialgo, rogando ser admitido en esta sociedad. Entre los méritos que alega López para ser aceptado, menciona su colaboración con el conjunto instrumental del músico navarro desde la “temporada de invierno de 1913, en el Teatro Dindurra, con el Sexteto Maya [...], y en todos los actos en que tomó parte dicho Sexteto Maya desde la fecha antes indicada”. Recibirá una respuesta positiva a su petición el 13 de enero de 1915, documento que también forma parte del Archivo Personal del compositor.

³ No es la primera colaboración de Amalio López con Cultura e Higiene, pues junto al Sexteto Maya había participado en la inauguración del primer parque infantil de Asturias, en el barrio obrero de La Calzada, Gijón, el 29 de junio de 1915. *El Pueblo Astur*, 29-VI-1915, p. 1 y 30-VI-1915, p. 2.

⁴ “Notas y ecos”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 304, 16-III-1918, p. 7.

⁵ Vid. Ángel Mato Díaz: *La Atenas del Norte. Ateneos, sociedades culturales y bibliotecas populares en Asturias (1876-1937)*, Oviedo, KRK Ediciones, 2008, pp. 111-135.

Este auge fabril genera asimismo un importante flujo demográfico desde las zonas rurales, siendo en su mayor parte personas que carecían de los conocimientos necesarios para desenvolverse en la ciudad y que necesitaban, tanto aprender a leer y a escribir, como hábitos de urbanidad e higiene, lo mismo pública que privada.

Los barrios crecían rápida y desordenadamente, y ante la falta de intervención de las autoridades municipales, un grupo de personas, entre las que se encontraban los elementos de la burguesía más progresista, así como profesores, filántropos, indianos y obreros cualificados, apuestan por la cultura y la solidaridad para tratar de solucionar muchos de los problemas que afectaban directamente a los vecinos, impulsando la creación de las Sociedades de Cultura e Higiene. Estas organizaciones desarrollaron un amplio rango de actividades, desde cubrir necesidades tan urgentes como la educación –ofreciendo clases diurnas a los niños y nocturnas a los trabajadores–, el alumbrado público o el alcantarillado, hasta combatir hábitos antisociales como el alcoholismo o la delincuencia⁶. La filosofía de estas sociedades se basaba en el concepto de fraternidad, lo que significaba aunar los esfuerzos individuales y colectivos para conseguir un barrio mejor⁷.

De acuerdo con el trabajo de Ángel Mato Díaz⁸, se podrían establecer tres etapas en cuanto a la evolución de la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón: una primera, de asentamiento y consolidación de la sede central (1903-1913), seguida de un periodo de expansión por los barrios y zonas rurales de Gijón (1914-1924) y una etapa final de paulatina reducción de la actividad (1929-1936), en beneficio de otras organizaciones de asociacionismo obrero, ligadas a la lucha sindical y política.

A principios de 1904 se inaugura la primera Asociación Popular de Cultura en Gijón –cerca del paseo Begoña, en la calle 17 de Agosto–, siendo promovida y fundada por Francisco Suárez Acebal, quien también había instituido la Asociación Musical Obrera. Una de las primeras iniciativas que llevan a cabo es la creación de una escuela de música y una banda infantil⁹, apareciendo posteriormente diversas agrupaciones teatrales y musicales –coros, bandas y rondallas– en la mayoría de sucursales de la organización, y que competían entre sí en los diversos festivales y veladas que se llevaban a cabo. Se pretendía con esto que los socios participasen activamente en las actividades artísticas. En torno a 1913 se inauguran las sucursales de El Natahoyo, Tremañes y La Calzada. Cada sede seguía la línea trazada por la casa modelo, adaptándola a sus circunstancias particulares. La de El Natahoyo contaba con un importante cuadro artístico, así como una rondalla y una masa coral, cuyo principal actor e impulsor era Tirso Garrachón. En La Calzada, había una sección de ajedrez, un cuadro artístico y un coro, embrión de lo que años más tarde sería el Coro As-

⁶ Vid. Avelino Alonso, Leonardo Borque López, Luis Miguel Piñera, Felisa Soria Cano: *El Ateneo Obrero de La Calzada (1904-2004)*, Oviedo, KRK Ediciones, 2004, pp. 225-278.

⁷ Los socios pagaban una pequeña cuota –sólo el que podía permitírselo– e incluso colaboraban con su propia mano de obra para construir las sedes o emplazamientos como el parque que nombrábamos anteriormente. También se organizan veladas en beneficio de vecinos necesitados y se fomentan actividades como el excursionismo, la práctica de ejercicio físico o el contacto con la naturaleza. Por otro lado, se abren bibliotecas y se organizan cuadros artísticos y musicales, y es curioso que críticasen con firmeza la fiesta de Carnaval, la tauromaquia y el flamenco.

⁸ Á. Mato Díaz: *La Atenas del Norte...*, pp. 111-135.

⁹ En 1910 la banda contaba con treinta y seis miembros, y sesenta niños asistían a la academia todos los días, de cinco a diez de la noche. El Ayuntamiento subvencionó este proyecto a cambio de que interviniese en los festejos veraniegos.

turiano de La Calzada, que surge en 1931, bajo las órdenes de su director, Antonio Tello¹⁰. La sede de Cimadevilla se inauguró en 1924, contando el acto con la participación del Sexteto Uría y el Coro Ideal –que luego será el Coro Afición–, entre otros artistas. Agrupaciones como el Coro Los Farapepes o personajes como *Pachín de Melás*, Ulpiano Fernández, Paco Meana, *El Presi*, Antonio Medio, e incluso un tenor de fama internacional como Miguel Fleta, actuaron en los salones de la Sociedad de Cultura e Higiene. Desgraciadamente, al producirse la caída de Gijón durante la Guerra Civil, en octubre de 1937, los locales se precintan y la documentación, que nunca había sido abundante, desaparece casi por completo¹¹.

2. El Coro Arte y Trabajo (1918)

Entre los escasos documentos que se han conservado, encontramos algunos números de la revista *Cultura e Higiene*, que se editó entre enero de 1913 y diciembre de 1918¹². En el correspondiente al 16 de marzo de 1918¹³ –año en el que la sociedad se encontraba en pleno proceso de expansión–, se recoge el anuncio de un variado acto cultural que tendría lugar esa misma noche en la sede central, a beneficio de los socios y sus familias, dentro de las campañas en pro de la cultura pública y urbana, y de higienización general que el organismo estaba llevando a cabo en la ciudad. Entre los números que se iban a ofrecer en el evento, la publicación hace especial hincapié en la presentación del Coro Arte y Trabajo, lo mismo que el periódico *El Noroeste*, que comenta que la agrupación “cantará cuatro hermosas obras, entre las cuales figura *Asturiana*, lindísima composición del joven director Amalio López”¹⁴.

La velada comenzó a las nueve de la noche y antes de la parte artística, la recientemente elegida junta directiva¹⁵ ocupó el estrado para exponer los proyectos que la Sociedad de Cultura e Higiene tenía pensado llevar a cabo a corto y medio plazo en beneficio de la comunidad. Se encargaron de ello el secretario, Adolfo Argüelles y el presidente, Carlos Cienfuegos Jovellanos¹⁶. Tras los aplausos, el acto continuó con la primera actuación del Coro Arte y Trabajo, bajo la batuta de Amalio López. Se trata de una agrupación vocal formada por unas veinte voces masculinas, organizadas en las cuerdas de tenor, barítono y bajo. Ofrecen al público las siguientes obras¹⁷: *Uno del amor*, habanera; *La esclava*, canción cubana; *Zulima*, danza y *Asturiana* (Amalio López Sánchez, 1918). El numeroso público asistente ovacionó al conjunto y a su joven director, como nos cuenta la extensa crónica que publicó posteriormente la revista *Cultura e Higiene*:

¹⁰ Este coro de voces graves tendrá un repertorio formado casi exclusivamente por obras de autores asturianos, incluyendo en él composiciones de Amalio López.

¹¹ Vid. A. Alonso, L. Borque López, L. M. Piñera, F. Soria Cano, *El Ateneo Obrero...*, pp. 225-278.

¹² La revista se encuentra en la Biblioteca Jovellanos de Gijón, conservándose casi la totalidad de los números publicados.

¹³ “Notas y ecos”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 304, 16-III-1918, p. 7.

¹⁴ *El Noroeste*, 16-III-1918, p. 3.

¹⁵ Elegidos a principios de febrero de 1918, sus miembros eran: presidente honorario, Santiago Nájera Alesón; presidente efectivo, Carlos Cienfuegos Jovellanos; vicepresidente, Gerardo Lavandera; secretario, Adolfo Argüelles; vicesecretario, Luis Costales; contador, Bernardo del Llano; tesorero, Justo del Castro; bibliotecario, Juan Teófilo Gallego; vocal nato, Francisco Suárez Acebal; vocales, Ramón Solar, Narciso Costales, Marcelino Rodríguez y Macario Sancho. “Nueva directiva”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 299, 9-II-1918, p. 3.

¹⁶ *El Noroeste*, 16-III-1918, p. 3.

¹⁷ *El Noroeste*, 17-III-1918, p. 4.

Forman esta lucidísima agrupación más de una veintena de voces escogidas de tenor, barítono y bajo, figurando entre ellas algunas muy notables, contribuyendo todas a una excelente interpretación de obras, brillante, afinada y armónica, pródiga en efectos de sonoridad y matiz, y todo ajustado a las buenas reglas del arte y al más exquisito gusto. Dirige tan estimable coro un jovencito, un maestro en ciernes: Amalio López, en el cual pueden cifrarse muy halagüeñas promesas de que llegue a ocupar un puesto preeminente en la vida artístico musical gijonesa, a juzgar por los éxitos obtenidos en su trabajo inicial de director y compositor al frente de esta agrupación, que ha cantado ya una obra de aquél, aplaudidísima y que lo será más según vaya siendo oída por el público. [...] Diremos solamente que Arte y Trabajo cantó con gran *amore* una serie de obras corales, siendo objeto de grandes ovaciones. Sobresalió, entre esas obras, *Asturiana*, preciosa composición escrita por Amalio López sobre un motivo asturiano hondamente sentimental, dando expresión y vida en el pentagrama a esa tierna poesía de F. Mora:

*Paxarinos
que ufanos y allegres
cruciáis la praera
y esnaláis pe los aires llixeros
camín de otra tierra,
si alcontráis al mió fiu del alma,
decí-i que se güelva,
que so madre que él tanto quería
ta muerta de pena.*

El joven Amalio escribió sobre este motivo una página musical de inspirada melodía que emociona el alma con la fuerza expresiva del sentimiento latente en el corazón dolido de una madre que llora la ausencia del hijo querido... Y, si *Asturiana* es así una composición delicadísima de alta concepción estética, inspirada en ese motivo que se desarrolla con verdadero carácter y sin falsos recursos efectistas, bien podemos decir que en su autor se revela ya un músico de estro y de conciencia artística, del que se puede esperar mucho. La interpretación de *Asturiana* fue muy esmerada, siendo aplaudidísima¹⁸.

Tras la actuación del coro, Amalio acompaña al piano al violinista Rafael Mérida, siendo esta la primera referencia que encontramos sobre la faceta pianística del joven músico, interpretando la *Gran Jota Capricho* (1914), de José del Hierro, obra por la que también fueron muy aplaudidos, y a continuación, el Cuadro artístico de la Sociedad de El Arenal representó *El ángel del hogar* (1859), de María del Pilar Sinués, destacando la crítica los papeles de las niñas León y Fernández. También participa la Banda Infantil –dirigida por el profesor Medrano–, actuando en los intermedios de la obra teatral y al final del acto, cuando interpretan, junto al Coro Arte y Trabajo, un *Himno a la Cultura* que fue coreado por los numerosos socios asistentes¹⁹.

Es este un gran comienzo de Amalio en esta nueva etapa, como director y pianista, comprobando que su intenso trabajo ya empezaba a dar frutos. Parece que hereda de su maestro Maya –que fallecería inesperadamente pocos días después de este evento– el gusto por las melodías asturianas, como quedará patente en futuras obras, sobre todo las corales. Incluso el nombre, Arte y Trabajo, es un homenaje al músico navarro, pues éste había estrenado una obra con ese título –para voces e instrumentos– en el verano de 1903, según narra la revista de número único *Gijón Clavé*, publicada el

¹⁸ “Una velada inaugural”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 305, 23-III-1918, p. 5.

¹⁹ *El Noroeste*, 17-III-1918, p. 4 y “Una velada inaugural”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 305, 23-III-1918, p. 5.

6 de agosto de aquel año²⁰. Amalio López, tal como afirma el periodista Patricio Adúriz, “poseía un oído finísimo y experto. Matizaba detalles que sólo apreciaban los virtuosos y, como su preparación musical era completa, dominaba con soltura la mayoría de los instrumentos”²¹.

En abril de 1918²² se anuncia una segunda velada artística en la que también tomará parte el Coro Arte y Trabajo, que finalmente tendrá lugar en la sucursal de Cultura e Higiene de Tremañes, el 18 de mayo de 1918. En este caso, el acto benéfico se realizó a favor del socio Bernabé Peláez, para el que se recaudaron un total de 205,75 pesetas. Además del coro, miembros del cuadro artístico de esa sociedad representaron la obra *La conquista de Méjico*, siendo muy aplaudidos²³.

Durante el mes de junio se celebró el primer aniversario de la Sociedad de Cigarreras La Constancia, organizándose por este motivo un festival cultural el día 8. Comenzó con una disertación acerca de la cuestión obrera, seguida de la representación de un juguete cómico por parte de miembros de la sociedad, que fue ovacionado. Tras ellos, el Coro Arte y Trabajo interpretó “varias y bonitas canciones que fueron muy celebradas”, y los aficionados Benito Díaz y César Menéndez entonaron varias obras asturianas, finalizando el evento con la intervención de la “linda y simpática joven cigarrera” América Pérez, que asimismo interpreta obras de la tierra²⁴.

Con motivo de celebrar las distintas mejoras realizadas en el barrio de Ceares –alcantarillado, arreglo de caminos o instalación de fuentes–, así como la ampliación de la oferta cultural –reorganización de la biblioteca y creación de un cuadro artístico–, se decide llevar a término un festival el 7 de julio de 1918²⁵. A las seis de la tarde dio comienzo un acto oficial en la sede de la sociedad, situada en la calle Jesús, al que estaban invitadas todas las sociedades hermanas de Gijón, así como el alcalde, Ramón Fernández González, y los concejales del distrito. Las actividades programadas para después de los actos protocolarios, que fueron anunciadas con varios días de antelación²⁶, comenzaron con un concierto de la Rondalla de la Sociedad de El Arenal, seguido de la representación de dos monólogos por las niñas Ludivina Fernández y Angelita Vázquez. Al anochecer, la Banda Infantil recorrió las principales calles del barrio, y en la calle Jesús –que había sido profusamente iluminada y decorada con los gallardetes y escudos del resto de sociedades– se llevó a cabo una velada en la que tomó parte el Coro Arte y Trabajo, al que se sumaron actuaciones de la Rondalla y la Banda Infantil, además de varias representaciones teatrales. El acto terminó con el *Himno a la Cultura*, interpretado por las agrupaciones de López y Medrano²⁷.

La última referencia al Coro Arte y Trabajo en esos primeros cinco meses de andadura, la encontramos unos días más tarde –el 14 de julio– en la celebración del primer aniversario de la Sociedad de Cabueñes-Deva. En el lugar conocido como la Fuente la Castañar fueron levantadas tres artísticas tribunas destinadas a albergar a los distintos invitados, actuando como maestro de ceremonias el profesor Nicolás Elías Ozalla. Tras los discursos de adhesión, se leyeron varios trabajos y poesías, figurando entre los ponentes el presidente de la sociedad, Carlos Cienfuegos Jove-

²⁰ Francisco Suárez Acebal, “La Asociación Musical Obrera de Gijón”, *Gijón Clavé*, Número único, 6-VIII-1903, p. 18.

²¹ Patricio Adúriz: “I. De una notable generación de artistas”, *El Comercio*, 26-VII-1970, p. 12.

²² “Notas y ecos”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 307, 6-IV-1918, p. 7.

²³ *El Noroeste*, 22-V-1918, p. 4 y “Notas sueltas”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 315, 1-VI-1918, p. 7.

²⁴ *El Noroeste*, 9-VI-1918, p. 4.

²⁵ “Notas sueltas”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 317, 15-VI-1918, p. 7 y *El Noroeste*, 30-VI-1918, p. 2.

²⁶ “Notas sueltas”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 320, 6-VII-1918, p. 7.

²⁷ “Notas sueltas”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 321, 13-VII-1918, p. 7.

llanos y el escritor *Pachín de Melás*²⁸. A continuación, se celebró una jira campestre, que fue amenizada por las tres agrupaciones musicales que Cultura e Higiene tenía activas en aquel momento: la Rondalla, la Banda Infantil y el Coro Arte y Trabajo, junto con varias interpretaciones de tonada asturiana, muy bien valoradas por la prensa posterior²⁹.

3. El Coro de la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón (1919-1922)

En este punto, a mediados de julio de 1918, dejamos de tener noticias de la agrupación coral –de hecho, el nombre Arte y Trabajo no vuelve a ser mencionado por los diarios gijoneses– y también de Amalio, y no será hasta septiembre de 1919 cuando la prensa vuelva a mencionar un coro dependiente de Cultura e Higiene, aunque sin nombre específico, en este caso del barrio de El Natahoyo. No podemos asegurar quién lo dirigía, pues los periódicos, en las escuetas reseñas donde mencionan estos eventos, simplemente hablan de “un coro compuesto por elementos de reconocida valía de la localidad”³⁰. Como veremos seguidamente, los rotativos no ofrecen una información clara acerca de las formaciones vocales auspiciadas por las distintas sucursales de Cultura e Higiene, aunque creemos que Amalio López se hizo cargo de la dirección del coro dependiente de la sucursal central de dicha institución.

Los días 20 de septiembre y 18 de octubre de 1919 se organizan dos veladas –en el local de la Sociedad de El Natahoyo y en el Salón La Dalia, respectivamente– en favor del vecino del barrio Alejandro García, quien necesitaba una pierna ortopédica al haber perdido la suya en el conflicto que en ese momento enfrentaba a España y a Marruecos, participando en el evento el cuadro artístico y el coro de esa sociedad³¹.

El 1 de noviembre se lleva a cabo otra velada solidaria en El Natahoyo, en este caso a beneficio del obrero Jesús Rodríguez Martínez y su esposa. Los artistas participantes serán los mismos que en las ocasiones anteriores –cuadro artístico y coro³², al igual que en otro acto que tuvo lugar quince días más tarde en el Salón La Dalia, esta vez a favor de un vecino del barrio de Santa Olaya³³.

Posteriormente, en marzo de 1920, encontramos otro acto benéfico en la sede de la Sociedad de El Natahoyo, donde el cuadro artístico representará el drama social *¡Justicia!* (1909) de Eduardo Torralba Beci, participando asimismo el coro³⁴.

Hemos hallado en el Muséu del Pueblu d'Asturies un programa de mano referido a una velada artística celebrada en el Teatro Dindurra, el 3 de abril de 1920, la cual contó con la colaboración de la sucursal de Cultura e Higiene de El Arenal. En aquella ocasión, el coro que participa en el evento, dirigido por el “competente aficionado” Manolín Trabanco, interpreta la antedicha composición de Amalio López titulada *Asturiana*³⁵. El acto, que será en beneficio de los empleados del es-

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ “Por Cabueñes-Deva”, *Cultura e Higiene*, año VII, nº 322, 20-VII-1918, p. 4.

³⁰ *El Noroeste*, 20-IX-1919, p. 3.

³¹ *El Noroeste*, 20-IX-1919, p. 3 y 18-X-1919, p. 3.

³² *El Noroeste*, 1-XI-1919, p. 3.

³³ *El Noroeste*, 15-XI-1919, p. 3.

³⁴ *El Noroeste*, 27-III-1920, p. 2 y *El Comercio*, 27-III-1920, p. 4.

³⁵ *El Noroeste*, 3-IV-1920, p. 3.



Ilustración 1. Programa de la velada organizada por Cultura e Higiene en el Teatro Dindurra, el 3 de abril de 1920 (Muséu del Pueblu d'Asturies).

tablecimiento, contó con un variado programa de números teatrales y musicales (véase Ilustración 1), que transcribimos a continuación:

1. *Sinfonía*, por la orquesta.
2. El apropósito con motivo de este beneficio, en un acto, *De telón adentro*, de *Pachín de Melás*, desempeñado por la señora Parménida Sánchez, Isidro Carballedo y los tramoyistas del teatro.
3. El grupo orfeónico, el cual cantará la inspirada obra a cuatro voces, de aire regional, letra de Fernando Moro, música de Amalio López (del Sexteto del Teatro), titulada *Asturiana*.
4. La graciosa zarzuela en un acto, original de Carlos Arniches, música del maestro Montesinos titulada *El tío de Alcalá*. Por el Cuadro Artístico de La Cultura.
5. La aplaudida zarzuela de costumbres asturianas, en un acto, original de *Pachín de Melás*, música de Francisco Rodríguez Lavandera, titulada *La sosiega* [siesta]. Desempeñado por la señorita Aurora Sánchez, Isidro Carballedo, el barítono gijonés Jesús Menéndez, el cantador de aires regionales Jesús García y Abelardo Rúa.

Amalio trabaja habitualmente en el Sexteto del Teatro Dindurra como flautista, necesitado como estaría de mantenerse económicamente, pues el carácter altruista de la Sociedad de Cultura e Higiene no le permitiría ingresar ningún dinero por su actividad. No se han encontrado alusiones posteriores al evento, pero al día siguiente el coro volverá a actuar en el Dindurra –junto a la representación teatral del cuento en bable sobre costumbres asturianas, en un acto y en prosa, *La herencia de Pepín* (1920), de *Pachín de Melás*– interpretando algunos números de la zarzuela *La sosiega* y la canción *Los carbone-*

*ros*³⁶. El 26 de mayo se representará de nuevo *La sosiega*, en esta ocasión en la sede de la Sociedad de Cultura e Higiene de El Natahoyo, de la mano del Cuadro artístico de la Sociedad de Gijón, “acompañado por los notables elementos que dirige el distinguido profesor Amalio López”³⁷. Aunque el diario *El Noroeste* no lo concreta, entendemos que el coro de López se hizo cargo de los números vocales de la zarzuela asturiana.

La exitosa obra de *Pachín de Melás* será representada por la Compañía Asturiana de Isidro Carballedo en el Teatro Jovellanos³⁸, en el Teatro Vital Aza de Sama de Langreo³⁹ y nuevamente en el Teatro Dindurra⁴⁰ durante el siguiente mes, pero en septiembre, con motivo de la inauguración de

³⁶ *El Noroeste*, 4-IV-1920, p. 2.

³⁷ *El Noroeste*, 26-V-1920, p. 3.

³⁸ *El Noroeste*, 10-VI-1920, p. 3, 11-VI-1920, p. 3, 12-VI-1920, p. 3 y 13-VI-1920, p. 3.

³⁹ *El Noroeste*, 11-VII-1920, p. 2.

⁴⁰ *El Noroeste*, 25-VII-1920, p. 3.

la Sociedad de Cultura e Higiene de Tiraña, en el concejo de Laviana, el cuadro escénico de la sede central de Gijón, junto a Amalio López y la agrupación que dirige, ofrecerán de nuevo *La sosiega*⁴¹. También se menciona la participación de un sexteto, seguramente el del Teatro Dindurra⁴².

El 22 de noviembre de 1913, tal como hemos descubierto en el desarrollo de nuestro trabajo doctoral, el Sexteto Maya había tenido la “iniciativa felicísima” de ofrecer un concierto a los catorce reclusos de la penitenciaría gijonesa de El Coto de San Nicolás, interpretando obras de Gounod, Verdi, Bretón, Espinosa, Serrano y del propio Maya⁴³. El éxito de esta actuación solidaria fue muy comentado por la prensa local⁴⁴, emplazando al conjunto del músico navarro a repetir el evento al año siguiente. Finalmente, y sin conocerse los motivos, no se reedita el concierto en 1914, apareciendo una petición, casi súplica, de uno de los presos durante los carnavales de 1915, cuando, al escuchar desde el centro de internamiento los ecos no tan lejanos de las comparsas, solicitaba abatido que alguna agrupación musical se acordase de los reclusos de El Coto⁴⁵. Su requerimiento hubo de esperar hasta el 25 de diciembre de 1920, siendo el Coro de la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón –posiblemente dirigido por Amalio López– quien llevó un poco de alegría a los desventurados internos. La crónica del evento no resulta tan extensa como la de la anterior ocasión, cuando el Sexteto Maya había amenizado aquella tarde de Santa Cecilia, pero sí informa brevemente del programa ofrecido. Comenzó el acto con la lectura de una poesía del socio de Cultura e Higiene, José Díaz Fernández, a la que siguió “un afinado quinteto [sic] que interpretó brillantemente varias obras”⁴⁶. También, junto al coro, ejecutaron varios números de la zarzuela *La sosiega*. Concluida la parte artística, que fue premiada con calurosos aplausos, se procedió al reparto del aguinaldo recaudado por la sociedad para los presos, correspondiéndole a cada uno de ellos 6,45 pesetas.

Durante los primeros meses de 1921 no ha quedado registrada ninguna actividad del Coro de Cultura e Higiene de Gijón, aunque sí se mencionan otras agrupaciones vocales dependientes de la organización, como el Coro Caprichosos⁴⁷, de la Sociedad de Noreña, el Coro de la Sociedad de Cultura e Higiene de El Llano⁴⁸, el del Ateneo de La Calzada⁴⁹ o los coros Afición⁵⁰ y Los Balandrias⁵¹, ya en 1922. Y, de la misma manera que sucede con los sextetos coetáneos al de Maya, se encuentran a la espera de un estudio musicológico riguroso.

Durante el mes de agosto de 1921, el Coro de Cultura e Higiene de Gijón retoma su actividad, participando en un festival en beneficio de los soldados que luchaban en Marruecos –el 22 de julio había sucedido el llamado Desastre de Annual, donde los militares españoles sufren una terrible derrota ante las tropas del rifeño Abd el-Krim⁵²–, sumándose así a los innumerables actos soli-

⁴¹ En el Muséu del Pueblu d’Asturies se guarda una partitura completa de *La sosiega*, que por la grafía es una copia de la original que debió de hacer Amalio. Además, existen otras dos copias manuscritas cuya grafía no se corresponde con la del músico gijonés.

⁴² *El Noroeste*, 12-IX-1920, p. 3.

⁴³ *El Noroeste*, 20-XI-1913, p. 2.

⁴⁴ *El Noroeste*, 23-XI-1913, p. 4 y *El Pueblo Astur*, 23-XI-1913, p. 4.

⁴⁵ *El Pueblo Astur*, 14-II-1915, p. 2.

⁴⁶ *El Noroeste*, 26-XII-1920, p. 3.

⁴⁷ *El Noroeste*, 30-I-1921, p. 4.

⁴⁸ *El Noroeste*, 7-V-1921, p. 4.

⁴⁹ *El Noroeste*, 18-IX-1921, p. 2 y 4-IX-1921, p. 2.

⁵⁰ *El Noroeste*, 16-II-1922, p. 3 y 6-III-1922, p. 3.

⁵¹ *El Noroeste*, 17-II-1922, p. 4.

⁵² Manuel Leguineche Bollar: *Annual 1921: el desastre de España en el Rif*, Madrid, Alfaguara, 1996.

darios que por ese motivo se estaban llevando a cabo en toda España. El diario *El Noroeste*, sin concretar fechas, informa de varios eventos artísticos y deportivos, “destacándose un magnífico coro, compuesto por voces escogidas e integrado por mujeres, hombres y niños, y para el cual se han escrito algunas obras alusivas, por muy notables poetas locales, con la cooperación musical del joven profesor don Amalio López, que dirigirá el coro”⁵³. Creemos que esta agrupación coral a la que se refiere *El Noroeste* era la auspiciada por la sociedad de Cultura e Higiene de Gijón.

Con la filosofía filantrópica tan propia de Cultura e Higiene, se organiza un nuevo festival el 22 de octubre, en este caso para ayudar al vecino Manuel Toscano, quien había sufrido un grave accidente ocular y se encontraba además en una difícil situación económica. Para ello, en el local central de la calle 17 de Agosto, el cuadro escénico representó la historieta cómica en un acto *Pulmonía doble* (1919), de Ramón López Montenegro y el diálogo en bable *¡Probe melandru!* (1918), de *Pachín de Melás*. A continuación, el Coro de Cultura e Higiene de Gijón interpretó varias obras y finalmente el Sexteto de ciegos Nueva Luz amenizó un baile familiar en honor de los socios y sus familias –previo pago de 30 céntimos por entrada–, rifándose un billete de 25 pesetas en el transcurso del mismo⁵⁴. El 10 de diciembre, el coro es invitado por primera vez a participar en un evento en la Sociedad de Cultura e Higiene de La Calzada Alta, organizado para colaborar con los soldados de la parroquia de Jove. Además del conjunto de Amalio, el Cuadro escénico Juventud y Alegría, adscrito a aquella sociedad, representó dos obras de comedia⁵⁵.

Comienza 1922 con una función doble el 6 de enero en la sede central de Cultura e Higiene de Gijón, con el fin de recaudar fondos para la Comparsa Los Vampiros, que se disponía a participar en los próximos carnavales. En el acto se ponen en escena dos obras teatrales, finalizando con un concierto del coro de la sociedad, que interpretará varias obras de su repertorio⁵⁶. Los diarios *El Noroeste* y *La Prensa* recogen en sus páginas otros dos eventos durante los días posteriores; el primero, una velada extraordinaria organizada por la sección artística de Cultura e Higiene de Gijón –compuesto por rondalla, cuadro artístico y coro– el 14 de enero⁵⁷, y poco después, el 5 de febrero, en el local de la Sociedad de La Calzada Alta, el coro de Amalio es invitado a participar en un acto benéfico, donde también tomará parte el Cuadro artístico de la Sociedad de Pumarín⁵⁸. Llega el Carnaval, que se celebra a finales de mes, y de las comparsas que nombra la prensa –entre ellas Los Vampiros y la formada por unos *guajes* de las minas⁵⁹–, destaca “un buen coro perteneciente a la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón, que postulaba a favor de la Rusia hambrienta, estando la recaudación a cargo de bellas jóvenes”⁶⁰. Aunque los diarios no aclaran este punto, creemos posible que este coro sea el dirigido por López.

Las últimas noticias que hemos encontrado en el trascurso de la presente investigación referidas al Coro de Cultura e Higiene de Gijón, suceden en el local de la Sociedad de El Natahoyo. El 8 de abril de 1922, junto al Cuadro artístico denominado Camino del Arte –también dependiente de

⁵³ *El Noroeste*, 20-VIII-1921, p. 3.

⁵⁴ *El Noroeste*, 22 -X-1921, p. 2 y *La Prensa*, 22-X-1921, p. 3.

⁵⁵ *El Noroeste*, 10-XII-1921, p. 3.

⁵⁶ *El Noroeste*, 6-I-1922, p. 5.

⁵⁷ *El Noroeste*, 14-I-1922, p. 5 y *La Prensa*, 14-I-1922, p. 6.

⁵⁸ *El Noroeste*, 5-II-1922, p. 5 y *La Prensa*, 5-II-1922, p. 2.

⁵⁹ *El Noroeste*, 28-II-1922, p. 2 y 1-III-1922, p. 2.

⁶⁰ *El Noroeste*, 28-II-1922, p. 2.

la sucursal central-, participa en un acto solidario que pretendía recaudar fondos para “sufragar los gastos de un enfermo muy conocido en ese barrio”⁶¹. Posteriormente, ambos grupos artísticos colaboran en una nueva velada benéfica, “siendo lo recaudado para mitigar el hambre de nuestros hermanos los rusos”⁶². El acto, que tendría lugar el 22 de abril, estaba patrocinado por las Sociedades de Cultura e Higiene de Tremañes La Calzada Alta, así como el Colegio de La Caridad y el Ateneo Obrero y Club de Calzada.

4. El Coro Armonías de la Quintana (1923-1930)

Tras esta etapa dirigiendo Arte y Trabajo y el coro de la Sociedad de Cultura e Higiene de Gijón, Amalio López Sánchez, junto a un pequeño grupo de entusiastas de la música coral⁶³, fundan en Gijón, en julio de 1923, el coro de voces mixtas Armonías de la Quintana, con la finalidad de dar a conocer al público un repertorio de composiciones asturianas, del mismo modo que lo hacían algunas agrupaciones de Galicia y otras regiones españolas⁶⁴.

Aunque el nuevo coro ya no dependía directamente de Cultura e Higiene –contaba con una directiva propia y recibía una modesta remuneración por sus actuaciones–, esta sociedad fue el germen de Armonías de la Quintana, colaborando con aquella puntualmente y manteniéndose el espíritu solidario y altruista del que Amalio se había empapado durante los cuatro años (1918-1922) que colaboró con Cultura e Higiene.

Armonías de la Quintana trabajó fundamentalmente en Gijón, aunque también recorrió varias localidades asturianas. En la Tabla 1 recogemos sus actuaciones en Asturias, desde su presentación en Gijón, en el Teatro Dindurra, en septiembre de 1923, hasta 1930. Para que pueda observarse las que realiza cada año, incluimos una segunda tabla (Tabla 2), donde dichos conciertos están ordenados cronológicamente.

Asimismo, gracias a la información recogida en varios programas de mano y cientos de artículos de prensa, conocemos otros eventos destacados de la agrupación vocal, que estamos desarrollando ampliamente en nuestra Tesis doctoral. Además de participar en numerosas celebraciones religiosas –Navidad, Semana Santa o Santa Cecilia–, acuden a varias jiras, colaboran con instituciones como la Asociación gijonesa de Caridad y la Feria de Muestras e, incluso, cantan en varias ocasiones para el Príncipe de Asturias –en aquel momento Alfonso de Borbón–, al que nombran socio de honor y con el que mantienen alguna correspondencia por vía telegráfica. También llevan a cabo dos viajes fuera de Asturias, participando en los Festejos de Otoño en Madrid, en octubre de 1925⁶⁵, y actuando en el Teatro Albia y el Centro Asturiano de Bilbao en septiembre de 1926⁶⁶.

⁶¹ *El Noroeste*, 8-IV-1922, p. 6.

⁶² *El Noroeste*, 22-IV-1922, p. 4.

⁶³ Sus nombres eran Tomás Calvo, Emilio Menéndez, Joaquín García Peón, Julio Canel, Joaquín Martínez, Avelino García, Francisco Fernández, Daniel Arce, José Folgueras, Eugenio Peláez, Valentín Álvarez, Ángel González Mendivil, Marcelino Iglesias, Rogelio Pedregal, Luis Cuervo, Severino Magdalena, Ataúlfo Sánchez, Román Soto y los componentes del Directorio Artístico, Amalio López (director del Coro), Alfredo Alonso, Fabriciano González, Agustín de la Villa, León Castillo y *Pachín de Melás*. Véase *El Noroeste*, 3-VII-1923, p. 5 y *La Prensa*, 3-VII-1923, p. 5.

⁶⁴ *El Noroeste*, 3-VII-1923, p. 5.

⁶⁵ *El Globo*, 22-X-1925, p. 2; *El Imparcial*, 22-X-1925, p. 3; *El Sol*, 22-X-1925, p. 4 y *La Libertad*, 22-X-1925, p. 4.

⁶⁶ *El Noroeste*, 8-IX-1926, p. 2.

Teatros	Fechas	Teatros	Fechas
Gijón		Villaviciosa	
Teatro Dindurra	22-IX-1923, presentación 16-VII-1929	Teatro Alonso	15-IX-1925
Teatro Robledo	29-IX-1923	Noreña	
Teatro Jovellanos	27-I-1925 01-VI-1925 18-XI-1925 22-XI-1927 29-XII-1927 07-III-1928 23-XII-1928 22-II-1929	Salón París	22-IX-1925
		Ribadesella	
		Teatro Divino Argüelles	27-IX-1925
		Luarca	
		Teatro Colón	07-XI-1925
		Trubia	
		Teatro del Casino	08-XI-1925 18-I-1930
		Candás	
Sama de Langreo		Teatro Marina	27-IV-1929
Teatro Vital Aza	29-IX-1923	La Felguera	
Avilés		Teatro Pilar Duro	08-II-1930
Teatro Palacio Valdés	29-XII-1923 28-XI-1929		22-II-1930
			19-III-1930
Oviedo		Infiesto	
Teatro Campoamor	20-III-1924	Teatro La Benéfica	01-VI-1930

Tabla 1. Actuaciones del Coro Armonías de la Quintana desde su presentación en 1923 hasta 1930.

Fecha	Teatro	Fecha	Teatro
1923		1927	
22-IX-1923	Teatro Dindurra (Gijón)	22-XI-1927	Teatro Jovellanos (Gijón)
29-IX-1923	Teatro Robledo (Gijón)	29-XII-1927	Teatro Jovellanos (Gijón)
28-X-1923	T. Vital Aza (Sama de Langreo)	1928	
29-XII-1923	Teatro Palacio Valdés (Avilés)	07-III-1928	Teatro Jovellanos (Gijón)
1924		23-XII-1928	Teatro Jovellanos (Gijón)
20-III-1924	Teatro Campoamor (Oviedo)	1929	
1925		22-II-1929	Teatro Jovellanos (Gijón)
27-I-1925	Teatro Jovellanos (Gijón)	27-IV-1929	Teatro Marina (Candás)
01-VI-1925	Teatro Jovellanos (Gijón)	16-VII-1929	Teatro Dindurra (Gijón)
15-IX-1925	Teatro Alonso (Villaviciosa)	28-XI-1929	T. Palacio Valdés (Avilés)
22-IX-1925	Salón París (Noreña)	1930	
27-IX-1925	T. Divino Argüelles (Ribadesella)	18-I-1930	Teatro del Casino (Trubia)
07-XI-1925	Teatro Colón (Luarca)	08-II-1930	T. Pilar Duro (La Felguera)
08-XI-1925	Teatro del Casino (Trubia)	22-II-1930	T. Pilar Duro (La Felguera)
18-XI-1925	Teatro Jovellanos (Gijón)	19-III-1930	T. Pilar Duro (La Felguera)
		01-VI-1930	T. La Benéfica (Infiesto)

Tabla 2. Actuaciones del Coro Armonías de la Quintana entre 1923 y 1930, por orden cronológico.

Amalio López es nombrado director de la Banda de Música de Gijón el 13 de marzo de 1925⁶⁷, cargo que ocupará ininterrumpidamente hasta 1945, lo que propicia la fusión de ambas agrupaciones en varias obras, con arreglos para coro y banda efectuados por el propio López. Junto a composiciones de carácter asturiano como *La Xana* (1904) de José García Peláez, la *Misa sobre motivos asturianos* (1914) de Fidel Maya y *La Rapacina, popurrí de aires asturianos* (1915) de Enrique Reñé, encontramos una adaptación de las "Danzas polovtsianas" de *El príncipe Ígor* (1890) de Aleksandr Borodín, repertorio zarzuelístico como una versión de la Jota de *La bruja* (1887) de Chapí o una Fantasía de *La canción del olvido* (1918) de José Serrano, así como operístico, con sendas fantasías sobre *Tannhäuser* (1845) y *Tosca* (1900). La intensa actividad que le requiere la banda, así como la falta de apoyos económicos, fuerzan a Amalio a disolver el coro en 1930⁶⁸, pero en 1944 se constituye nuevamente Armonías de la Quintana, de manera efímera, estrenando junto a la agrupación instrumental dos obras del propio López: la *Cantata a Jovellanos*⁶⁹ (6-VIII-1944) y el *Himno a Santa Cecilia*⁷⁰ (22-XI-1944).

En cuanto al repertorio, exclusivamente vocal, siendo coherente con sus estatutos fundacionales⁷¹, Armonías de la Quintana interpretó únicamente obras de compositores asturianos como Francisco Rodríguez Lavandera, Fidel Maya, Eduardo Martínez Torner, Eulogio Llana o Baldomeiro Fernández, además de estrenar varias composiciones de su director, Amalio López.



Ilustración 2. Coro Armonías de la Quintana con su director, Amalio López, en su presentación el 22 de septiembre de 1923 en el Teatro Dindurra de Gijón (Archivo personal de Amalio López Sánchez).

⁶⁷ *La Prensa*, 13-III-1925, p. 2.

⁶⁸ El último concierto ofrecido por la agrupación tuvo lugar en el Ateneo Obrero de La Calzada el 18-X-1930. Véase *El Comercio*, 18-X-1930, p. 5.

⁶⁹ *Voluntad*, 8-VIII-1944, p. 2.

Tras apuntar brevisísimamente la actividad general del coro Armonías de la Quintana, centraremos de nuevo nuestro estudio en aquellas actividades organizadas por Cultura e Higiene en las que colaboró de forma activa la agrupación de López⁷². En septiembre de 1923 se organiza una velada benéfica en el Teatro Robledo de Gijón con el fin de recaudar fondos para la esposa e hija de un carabinero que había sido fusilado la semana anterior⁷³. Momentos antes de la ejecución, el reo manifestaba el dolor que sentía al pensar en la suerte que podía correr su familia, ahora sin ingresos, y pidió al pueblo de Gijón una postrera ayuda para ellas tras su muerte. Tanto la sociedad como el coro asumen inmediatamente el llamamiento, y sólo una semana después del deceso del soldado, el 29 de septiembre, tenían ya ultimada una función solidaria en el Robledo⁷⁴. El programa de la velada consistió en los siguientes números:

1ª parte:

Cuadro Artístico de Cultura e Higiene de Gijón
Aureliano Fayula y López-Bago. *¡¡Por seductor!!* (1897)
Manuel Llaneza. *Un caseru aprovecháu* (1923) (Comedia en dos actos y en prosa)

2ª parte:

Monólogo
Luis Llaneza [intérprete]. *Un cuentu vieyu* (1923)

3ª parte:

Armonías de la Quintana
Eulogio Llaneza. *No hay carretera sin curva*
Amalio López. *El Goxeru* (Añada) (1923)
Baldomero Fernández. *Langreana* (1922)⁷⁵

Tal como auguraba la prensa, al acto solidario se presentó una “enorme concurrencia” de gijoneses que llenó el Teatro Robledo, resultando la iniciativa “un éxito, tanto artístico como económico”⁷⁶. Las dos obras teatrales y el monólogo fueron muy aplaudidos, pero se destaca la actuación de Armonías, “siendo aclamados ruidosamente los ejecutantes”⁷⁷. Finalmente, la función obtuvo en taquilla la cantidad de 1.023,25 pesetas, que, sumadas a otras donaciones, elevaban la

⁷⁰ *Voluntad*, 22-XI-1944, p. 2.

⁷¹ En el primer apartado de los estatutos se apunta: “Dar el título de «Armonías de la Quintana» a esta nueva entidad artística que, como representación suprema de la lírica regional, se propone cultivar y difundir por todas partes el tesoro de la música y canciones populares asturianas, en cuyo aspecto nuestra región no tiene rival que la supere”. *El Noroeste*, 11-VII-1923, p. 4 y *La Voz de Asturias*, 12-VII-1923, p. 4.

⁷² El estudio en profundidad de Armonías de la Quintana lo estamos abordando en nuestra tesis doctoral.

⁷³ Según los diarios, el carabinero Juan Herrera, en un arrebato de locura, había asesinado a un superior en El Musel, por lo que había sido condenado a la pena capital. Soldado ejemplar, la sociedad se movilizó para implorar un indulto, incluso personalidades de la sociedad civil, eclesiástica o política –entre los que figuraba Melquiades Álvarez, en ese momento presidente del Congreso de los Diputados– pidieron aligerar el peso de la condena, pero todo fue inútil para evitar la sentencia. *El Noroeste*, 18-IX-1923, p. 2.

⁷⁴ *El Noroeste*, 27-IX-1923, p. 2 y *La Voz de Asturias*, 28-IX-1923, p. 4.

⁷⁵ *El Noroeste*, 29-IX-1923, p. 2.

⁷⁶ *La Voz de Asturias*, 2-X-1923, p. 4.

⁷⁷ *El Noroeste*, 30-IX-1923, p. 4.

cifra a un total de 1.780,35 pesetas, las cuales serían entregadas a la niña en una libreta del Instituto Nacional de Previsión, garantizada por el Estado⁷⁸.

Posteriormente, el 12 de diciembre de 1925, el Ateneo Obrero de La Calzada, que compartía el ideario de Cultura e Higiene, organiza una velada solidaria en beneficio de uno de sus socios, quien se hallaba enfermo y sin recursos⁷⁹. El cuadro artístico de esa organización, junto a “varios elementos de Armonías de la Quintana”, llevará a cabo el siguiente programa, del que no se registraron reseñas posteriores en prensa. Las obras, todas vocales, serán interpretadas por Villaverde (tenor), Mendivil (barítono), García y Álvarez, encargándose Amalio López del acompañamiento pianístico:

1ª parte:

José Baldomir. *Meus amores*, Balada interpretada por Villaverde
Seguidilla, interpretada por Villaverde
Reveriano Soutullo y Juan Vert. *La del Soto del Parra*⁸⁰, Romanza de Germán, interpretada por Mendivil
Ignacio Corsini. *Ramona*, vals, interpretado por Mendivil
*Adiós, muchachos*⁸¹, Tango, interpretado por Álvarez
Paloma blanca, Canción asturiana interpretada por Álvarez

Intermedio:

Monólogo. *Celda*, interpretado por el actor Tirso Garrachón

2ª parte:

Añada, interpretada por Mendivil
Pasé la fuente, interpretada por Mendivil
Manuel Pizarro. *Ilusión* (1925), Tango argentino interpretado por Álvarez y García
Genaro Monreal Lacosta. *Campanera*, interpretada por Álvarez y García

Intermedio:

Monólogo. Jacinto Benavente. *Cuento inmoral* (1913), interpretado por el actor Joaquín Sánchez

3ª parte. Miembros del Coro Armonías de la Quintana

En el nido
*La pícaro molinera*⁸²
Queja india, Milonga⁸³

Encontramos una nueva colaboración de Armonías con el Ateneo Obrero de La Calzada, el 14 de octubre de 1927, ofreciendo su concurso en una velada celebrada en el salón del Cine Popular, en honor de los socios y sus familias. El evento tuvo lugar a las ocho y media de la tarde y constó de los siguientes números:

⁷⁸ *El Noroeste* 6-X-1923, p. 4 y *La Voz de Asturias*, 6-X-1923, p. 4.

⁷⁹ *La Prensa*, 12-XII-1925, p. 2 y *El Noroeste*, 12-XII-1925, p. 2.

⁸⁰ Aunque Reveriano Soutullo y Juan Vert estrenaron la zarzuela con ese nombre en el Teatro de La Latina de Madrid el 26 de octubre de 1927, los autores la habían interpretado por primera vez en el Teatro Olimpia de Valencia el 20 de junio de 1925 con el título *El alma del Batán*. Véase: Reveriano Soutullo, Juan Vert: *La del Soto del Parra. Zarzuela en 2 actos*, ed. crítica Xavier de Paz, *Música Hispana, Música Lírica*, 83, Madrid, ICCMU-SGAE, 2009.

⁸¹ La famosa versión del tango homónimo de César Vedani (letra) y Julio César Sanders (música) no aparecerá hasta 1927.

⁸² La zarzuela *La pícaro molinera* fue estrenada por Pablo Luna el 28 de octubre de 1928.

⁸³ *La Prensa*, 12-XII-1925, p. 2.

1. Proyección cinematográfica. *Cazando fieras en el África Central*
2. Jacinto Guerrero. *El huésped del sevillano* (1926). Fragmento indeterminado⁸⁴ (Riera, tenor)
3. Rafael Millán. *El pájaro azul* (1921). Fado (Mendivil, barítono)
4. Monólogo en bable. Faustino Cifuentes García, *Funticas. ¡Probe Pinón!* (1925)⁸⁵
5. José Serrano Simeón. *El trust de los tenorios* (1910). Jota (Riera, tenor)
6. José María Lacalle García. *Amapola* (1924) (Mendivil, barítono)
7. Proyección cinematográfica de una película cómica⁸⁶

Aunque los diarios que recogen la información no lo mencionan, creemos posible que López acompañase al piano a Riera y a Mendivil en sus intervenciones, como había sucedido en anteriores conciertos.

El 3 de diciembre de 1927, Amalio López colabora con la Sociedad de Cultura e Higiene de La Calzada en una velada artístico-musical donde, además de Armonías y la Banda de Música de Gijón al completo, formará parte del espectáculo la Compañía de teatro de *Pachín de Melás*. El evento consistió en los números que se señalan a continuación, no habiendo trascendido ninguna crónica posterior:

1ª parte:

Banda de Música de Gijón:

Enrique Granados. *Doce danzas españolas*, op. 37, nº 5 "Andaluza"

Isaac Albéniz. *Chants d'Espagne*, op. 232 (1898), nº 4 "Córdoba"

Enrique Granados. *Doce danzas españolas*, op. 37, nº 6 "Rondalla aragonesa"

Compañía teatral de *Pachín de Melás*:

Emilio Robles Muñiz, *Pachín de Melás. El tratu de Quicón el magüetu* (1912)

2ª parte:

Banda de Música de Gijón:

Manuel de Falla. *El amor brujo* (1915), *Danza ritual del fuego*

Richard Wagner. *Hoja de álbum*⁸⁷

Gerónimo Giménez. *La boda de Luis Alonso* (1897), Intermedio

Compañía teatral de *Pachín de Melás*:

Emilio Robles Muñiz, *Pachín de Melás. El amor de Gorín* (1927)

3ª parte:

Banda de Música de Gijón y Armonías de la Quintana

José Serrano Simeón. *La canción del olvido* (1918), Fantasía

José Franco y Ribate. *Aires vascos*⁸⁸

Enrique Reñé. *La Rapacina, popurri de aires asturianos* (1915)⁸⁹

Hasta marzo de 1929 no encontramos otra actividad colaborativa con el Ateneo Obrero, celebrándose en el domicilio social de la sucursal de El Llano una velada teatral el día 29, efectuada

⁸⁴ Creemos probable que se trate de la romanza para tenor *Canto a la espada*.

⁸⁵ Según la prensa, "interpretado por un conocido actor asturiano". *El Noroeste*, 14-X-1927, p. 2.

⁸⁶ *El Noroeste*, 14-X-1927, p. 2 y *La Prensa*, 14-X-1927, p. 3.

⁸⁷ Desconocemos si se trata de la *Albumblatt für Ernst Benedikt Kietz de Lied ohne Worte*, WWV64 (1840) o si por el contrario interpretaron la *Albumblatt für Frau Betty Schott*, WWV108 (1875) del maestro de Leipzig.

⁸⁸ Ignoramos si se trata del nº 1 o del nº 2, de los que no se conoce el año de publicación.

⁸⁹ *El Noroeste*, 3-XII-1927, p. 4.

por el Cuadro artístico La Constancia, perteneciente a la Sociedad de Cigarreras. La compañía representa un entremés y se recitan poesías, terminando la función con cantos regionales y con la actuación de un coro compuesto por “varios elementos”⁹⁰ de Armonías de la Quintana.

Posteriormente, el 12 de octubre de 1929, se organiza una velada teatral en el Ateneo Obrero de La Calzada, que tendrá lugar a las nueve y media de la noche. La Compañía Asturiana de Teatro, dirigida por Joaquín Sánchez, pondrá en escena la comedia en dos actos *Cobardías* (1919), del dramaturgo gallego Manuel Linares Rivas. En el descanso, “destacados elementos de la localidad”⁹¹, dirigidos por el notable maestro Amalio López⁹², obsequiaron a los asistentes con un intermedio musical.

Como última actividad registrada en este tipo de eventos, hallamos una referencia en prensa el 18 de octubre de 1930, cuando “valiosos elementos” del coro, acompañados por Amalio al piano, participan en una velada artístico-teatral celebrada en Ateneo Obrero de La Calzada. El acto contará asimismo con el Cuadro artístico La Constancia, de la Sociedad de Cigarreras de Gijón, ofreciendo el siguiente programa:

1. Representación teatral. Cuadro artístico La Constancia:
José Ramos Martín. *El redil* (1914) (Comedia en dos actos y en prosa)
2. Tonada asturiana. Nicanor Gil, barítono
3. Elementos de Armonías de la Quintana y Amalio López Sánchez (piano):
Fragmentos de zarzuelas (Joaquín Villaverde, tenor)
Ruperto Chapí. *La tempestad* (1882), Monólogo (Ulpiano Fernández, barítono)
Eduardo di Capua. *Maria, Mari* (1899) (Canción napolitana) (Ulpiano Fernández⁹³, barítono)
Giuseppe Verdi. *Un ballo in maschera* (1859), Fragmento⁹⁴ (Ulpiano Fernández, barítono)
Juan Antonio Collazo. *Garufa* (1928) (Tango argentino) (Avelina Miranda, tiple)
Julián Robledo. *Las tres de la mañana* (1919) (Vals) (Avelina Miranda, tiple)
Antonio Scatasso. *Ya no cantas, chingolo* (1928) (Tango argentino) (Avelina Miranda, tiple)
4. Varias romanzas. Manolo Álvarez, barítono y Suárez, piano
5. Tonada asturiana. *Xuaco de Sama*, solista⁹⁵

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, las Sociedades de Cultura e Higiene y el Ateneo Obrero de Gijón colaboraron activamente en la producción y difusión de un repertorio musical coral, ofreciendo a la sociedad gijonesa del primer tercio del siglo pasado la posibilidad de disfrutar de un buen número de composiciones líricas, principalmente fragmentos de zarzuelas, aunque sin perder de vista el corpus vocal tradicional asturiano. Los Coros Arte y Trabajo, así como las subsiguientes agrupaciones corales dependientes de Cultura e Higiene, y Armonías de la Quintana, dirigidos por Amalio López Sánchez, ejemplifican la labor altruista desarrollada por aquellas instituciones durante el periodo estudiado.

⁹⁰ *El Noroeste*, 30-III-1929, p. 2.

⁹¹ Aunque los diarios no lo especifican, creemos que estos “destacados elementos” pertenecían a Armonías de la Quintana.

⁹² *El Noroeste*, 12-X-1929, p. 2 y *La Prensa*, 12-X-1929, p. 3. Ambos diarios publican idénticos artículos.

⁹³ Estas obras habían sido interpretadas por Fernández en numerosas ocasiones en tiempos del Sexteto Maya, siendo entonces acompañado por el maestro navarro Fidel Maya.

⁹⁴ Creemos probable que se trate de la famosa aria del acto III, “Alzati! Là tuo figlio... Eri tu”.

⁹⁵ *El Noroeste*, 18-X-1930, p. 3, y *La Prensa*, 18-X-1930, p. 3.

Tras la publicación de un volumen monográfico coordinado por Cortizo y Sobrino, dedicado a las “Sociedades musicales”, en los *Cuadernos de Música Iberoamericana*, revista del ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en su primera etapa (Madrid, vols. 8-9, 2000), han sido muchas las investigaciones desarrolladas en nuevos ámbitos relacionados con las sociedades de música, las sociedades filarmónicas, las sociedades corales o las bandas de música. Este volumen propone una puesta al día de las mismas, a través de nuevos resultados de investigación sobre los fenómenos asociativos y sus sinergias con las prácticas musicales en España, durante un siglo, entre 1839 y 1939, desarrolladas en el marco del Proyecto de I+D+i dedicado a la “Microhistoria de la Música Española Contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos” (HAR2015-69931). A través de veintidós estudios, muchos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de “revisión por pares”, se recupera la memoria objetiva de diversas sociedades y su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos que dichas instituciones y asociaciones facilitaban y promovían. Esta miscelánea se convierte así en el volumen tercero de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo



Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

ISBN 978-84-17445-92-8



9 788417 445928