UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Universidad de Oviedo

Tesis Doctoral

La enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Música de Madrid (1830-1918)

Santiago Ruiz de la Peña Fernández

Tesis dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez

Oviedo, 2023

Universidad de Oviedo

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: La enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Música de Madrid (1830-1918)	Inglés: Violoncello teaching at the Conservatorio de Música de Madrid (1830-1918)

2.- Autor
Nombre: Santiago Ruiz de la Peña Fernández
Programa de Doctorado: Historia del Arte y Musicología
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología

RESUMEN (en español)

Esta tesis doctoral reconstruye la historia de la enseñanza del violonchelo en el Real Conservatorio de Música de Madrid, desde su fundación en 1830, bajo la tutela de la reina María Cristina de Borbón, hasta la jubilación de Victor de Mirecki Larramat, último profesor de violoncello del siglo XIX, en 1918. Con esta investigación se cubre la laguna existente de estudios especializados sobre la materia durante ese periodo, completando el conocimiento sobre la historia del violonchelo en España.

Tras un capítulo introductorio, en el que describimos el panorama de la enseñanza profesional de música en España a principios del siglo XIX, iniciamos el relato cronológico de la enseñanza del violonchelo en el primer conservatorio público español. Los partes mensuales del profesorado, libros de actas de exámenes, libros de matrícula de alumnos, memorias de oposiciones, programas oficiales de la enseñanza, libros de alumnos premiados y anuarios de la institución, completados con las fuentes hemerográficas, han servido para construir las intrahistorias de los personajes. Esta documentación administrativa y académica se ha completado con los datos de la actividad profesional de los profesores y los alumnos en otras instituciones musicales de la época como la Capilla Real, la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos.

En el capítulo 2 estudiamos los nombramientos de los dos primeros profesores de violonchelo, Francisco Brunetti y Felipe García Hidalgo, quienes, por distintas circunstancias, no llegaron a acceder al puesto. Continuamos en el capítulo 3 con Juan Antonio Rivas, que fue el primer profesor de violonchelo de un conservatorio español, y también el primero en serlo tras superar una oposición. A éste le sucedió Ducasi, un antiguo alumno, en un periodo en el que el conservatorio estuvo a punto de desaparecer debido a las estrecheces económicas sobrevenidas por la Primera Guerra Carlista. Tras su repentina muerte a temprana edad, iniciamos el capítulo 4 con Julián Aguirre, violonchelo de la Real Capilla, y antiguo alumno de Brunetti, que ocupó el cargo durante prácticamente todo el reinado de Isabel II. Le sigue el capítulo 5, enmarcado en el periodo del Sexenio Revolucionario, donde comenzamos recogiendo el fugaz paso de José Antonio Campos por el conservatorio, violonchelo de la Real Capilla y del Teatro Real, fallecido al mes de haber sido nombrado para el puesto. Le sucedió Ramón Castellano, el que fuera el primer alumno del Conservatorio de Música de María Cristina, y primer violonchelo de la Sociedad de Cuartetos de Jesús de Monasterio.

En el capítulo 6, enmarcado en el periodo de la Restauración, presentamos a Victor de Mirecki Larramat, violonchelista franco-polaco, que estuvo al frente de la cátedra de violonchelo durante 43 años, desde 1874, un mes antes de la coronación de Alfonso XII, hasta su jubilación en 1918. El capítulo 7 se elaboran las biografías de los alumnos más destacados de Mirecki, entre ellos, Alfredo Larrocha, Juan Antonio Ruiz-Casaux, Agustín Rubio y Alejandro Ruiz de Tejada. Finalizamos, en el capítulo 8, reconstruyendo el árbol de la Escuela Moderna de Violonchelo Española, con dos ramas principales, la escuela vasca desarrollada por Larrocha en el Conservatorio de San Sebastián, y la escuela madrileña, continuada en el Conservatorio de Madrid por Ruiz-Casaux.

La tesis demuestra que Mirecki, que recibió las enseñanzas de Auguste Franchomme en el

FOR-MAT-VOA-010 (Reg.2018)

Conservatorio Nacional de Música de París, fue el responsable principal de la influencia que la escuela francesa de violonchelo ejerció en España durante gran parte del siglo XX. Él fue el introductor de las innovaciones técnicas de los maestros franceses y el fundador de la moderna escuela violonchelística española. Además, el análisis comparativo del repertorio de obras y estudios de los programas de enseñanza y de concierto empleados por Mirecki en la enseñanza del violonchelo del Conservatorio de Madrid con las programaciones de Ruiz-Casaux (1931) y Ricardo Vivó (1966), nos ha permitido constatar cómo la orientación pedagógica de Mirecki influyó en las generaciones posteriores de profesores de violonchelo.
Se ha recopilado la producción de música para violonchelo y piano compuesta por los intérpretes y compositores objeto de estudio, que se encuentra diseminada en distintos archivos y colecciones privadas; un corpus de repertorio romántico español para violonchelo de autores como Manuel Calvo, José Antonio Campos, Tomás Fernández Grajal, Gerónimo Giménez, Juan Mollberg, Ramón Castellano, Agustín Rubio, Constantin de Sidorowitch, José María de Usandizaga, Rogelio Villar y Cleto Zabala.
Se completa esta Tesis doctoral con la edición crítica de las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas* y los *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores*, que esta tesis ha permitido confirmar como el primer método de violonchelo español adoptado como texto oficial en un conservatorio de música español.

RESUMEN (en Inglés)

This PhD thesis reconstructs the history of Cello teaching at the «Real Conservatorio de Música of Madrid», since its foundation in 1830, under the sponsorship of Queen María Cristina de Borbón, until 1918, with the retirement of Victor de Mirecki Larramat, the last violoncello teacher of the 19th century. This research fills the significant gap of specialised studies on this matter during that period, thus completing our knowledge of the history of the violoncello in Spain.
After an introductory chapter concerning the panorama of professional music teaching in Spain at the beginning of the 19th century, we develop a chronological account of cello studies in the first Spanish Conservatory. Monthly teacher reports-examination minute books, student enrolment registration books, competition reports, official studies programmes, award-winning students' books and yearbooks of the Conservatory, supplemented by diverse hemerographic sources, have allowed us to reconstruct the inner history of the mentioned period. This academic and administrative documentation has been completed with information on teachers' and pupils' professional activity in other contemporary musical institutions, such as the «Capilla Real» [Royal Chapel], the «Sociedad de Conciertos» [Concerts Society], and the «Sociedad de Cuartetos» [Quartets Society]. In the second chapter, we mention the appointment of the first two cello teachers, Francisco Brunetti and Felipe Garcia Hidalgo, who did not assume their functions for several reasons. In the third chapter, we remember Juan Antonio Rivas, the first cello teacher at a Spanish Conservatory and also the first to do so after having passed an official examination. He was succeeded by Ducasi, a former student, during a period in which the conservatory was on the point of disappearing due to the economist situation after the First Carlist War. After his sudden death at an early age, we dedicate the fourth chapter to Julián Aguirre, a cello player from the «Capilla Real» and former pupil of Brunetti, who occupied the position throughout almost the whole reign of Isabella II. In the fifth chapter, which studies the «Sexenio Revolucionario» period, we account for the fleeting period of José Antonio Campos in the Conservatory, a cello player of the «Real Capilla» and the «Teatro Real» [Royal Theatre], who died a month after having assumed his position. Ramón Castellano, the first student of the Conservatorio de Música de María Cristina, and the first violoncello player of the «Sociedad de Cuartetos» founded by Jesús de Monasterio succeeded José Antonio Campos. In the sixth chapter, which studies the Restoration period, we remember Víctor de Mirecki Larramat, a French-Polish cellist who was head of the Cello Departament for 43 years, from 1874, a month before Alfonso XII's coronation, until his retirement in 1918. The next chapter is devoted to the biographies of Mirecki´s most prominent pupils, Alfredo Larrocha, Juan Antonio Ruiz-Casaux, Agustín Rubio and Alejandro Ruiz de Tejada. Finally, in the eighth chapter, we propose the Modern Spanish School of Violoncello tree, with two main branches, the Basque one developed by Larrocha in the Conservatorio de San Sebastian, and the Madrid one, continued in the Conservatorio de Madrid by Ruiz Casaux.
The thesis shows that Mirecki, who studied with Auguste Franchomme at the Conservatoire National de Musique in Paris, was responsible for the influence of the French Cello School in Spain during a significant part of the 20th century. He introduced the technical innovations of

the French masters and was the founder of the modern Spanish Cello School. In addition, through a comparative analysis of the works and studies of the cello teaching and the concert programs used by Mirecki at the Madrid Conservatory, with the training programs of Ruiz-Casaux (1931) and Ricardo Vivó (1966), we have demonstrated how Mirecki's pedagogical orientation influenced to future generations of cello teachers.

The music for violoncello and piano by the composers and performers studied, scattered in diverse archives and private collections, has been compiled, generating a significant corpus by authors such as Manuel Calvo, José Antonio Campos, Tomás Fernandez Grajal, Gerónimo Giménez, Juan Mollberg, Ramón Castellano, Agustín Rubio, Constantín de Sidorowitch, José María de Usandizaga, Rogelio Villar y Cleto Zabala.

This PhD thesis is complemented with the critical edition of the *Lecciones de violoncello sacadas del método J. A. Rivas* and the *Estudios de violoncello por los tonos menores y mayores*, the first Spanish Method of violoncello adopted as an official text in a Spanish conservatory of music, as this Thesis has shown.

SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Universidad de Oviedo

Tesis Doctoral

La enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Música de Madrid (1830-1918)

Santiago Ruiz de la Peña Fernández

Tesis dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez

Oviedo, 2023

VOLUMEN I

A Begoña y Santiago

ÍNDICE

VOLUMEN I

Agradecimientos **15**
Abreviaturas **17**
Criterios de edición **18**
Introducción **19**
Justificación 21
Estado de la cuestión 22
Hipótesis y Objetivos 25
Fuentes y Metodología 27
Estructura de la tesis 47

CAPÍTULO 1. LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

1.1. **Introducción** **55**
1.1.1. Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla 56
La enseñanza del violón en el Real Colegio de Cantorcicos 58
1.1.2. El Real Seminario de Nobles de Madrid 59
1.2. **Cambios en el panorama de la enseñanza musical a principios del siglo XIX** **63**
1.3. **Melchor Ronzi** **67**
1.3.1. El Conservatorio de Música vocal e instrumental 71
1.3.2. Proyecto del Marqués de Montehermoso 76
1.4. **José Nonó** 78
1.4.1. Escuela de Música Teórica y Práctica **79**
1.4.2. Obra didáctica de José Nonó 86
1.5. **Federico Moretti y Cascone** **88**
1.6. **Escuelas de música** **93**
1.6.1. Blas de Laserna 94
1.6.2. Manuel Sardin 94
1.6.3. Salvador Gil y Cesáreo Sánchez 97
1.6.4. Juan Folerá 98

CAPÍTULO 2. REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARÍA CRISTINA: LOS PRIMEROS NOMBRAMIENTOS

2.1 **El Real Conservatorio de Música de María Cristina** **101**
2.2. **Francisco Brunetti** **105**
2.2.1. Sus maestros 105
2.2.1.1. Domenico Porretti y la primera escuela de violonchelo española 105
2.2.1.2. Estudios en París: Jean-Louis Duport 108
2.2.2. Real Capilla 110
2.2.3. Real Cámara 114
2.2.3.1. Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor 115
2.2.3.2. Director de la Real Cámara 117
2.2.4. Murcia 119
2.2.5. Rehabilitación 122
2.2.6. El Método de Violoncello 126

2.2.7. Separación de la Real Capilla 130
2.2.8. Real Conservatorio de Música María Cristina 135
2.2.9. Últimos años 140
2.3. **Felipe García Hidalgo** **144**
2.3.1. Real Conservatorio de Música María Cristina 144
2.3.2. Real Capilla y Real Cámara 145

CAPÍTULO 3. LOS PRIMEROS PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARÍA CRISTINA

3.1. **Juan Antonio Rivas** **153**
3.1.1. Infancia 153
3.1.2. Primeros años en Oporto 155
3.1.3. Santiago de Compostela 157
3.1.4. Oposiciones al conservatorio 158
3.1.5. Apertura del conservatorio 164
3.1.6. Reglamento de 1831 168
3.1.6.1. Profesorado 168
3.1.6.2. Alumnado 172
3.1.6.3. Métodos de enseñanza 173
3.1.7. Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas 175
3.1.8. Inicio de las clases 184
3.1.9. Ejercicios públicos y exámenes 190
3.1.10. Alumnado 196
Ramón Rodríguez Castellano 196
Lucas Gómez 197
Vicente Blasco 198
Manuel Ducasi 198
3.1.11. Real Capilla 198
3.1.12. Últimos años en Madrid 202
3.1.13. El retorno a Oporto 207
3.1.14. Teatro de São João 210
3.1.15. La Familia Ribas 212
3.2. **Manuel Ducasi** **214**
3.2.1. Sustituto de Juan Antonio Rivas 214
3.2.2. Reapertura del conservatorio 219
3.2.3. Nombramiento de profesor 226
3.2.4. Cambios en el conservatorio. Fin de la 1ª Guerra Carlista y exilio de María Cristina 228
3.2.5. Las clases 230
3.2.6. Métodos 236
3.2.7. Últimos años 236
3.2.8. Alumnado 238
Esteban Pérez Aguirre Lanuza 238

CAPÍTULO 4. REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

4.1. **Julián Aguirre** **243**
4.1.1. Real Cámara y Real Capilla 243
4.1.2. Conservatorio de Madrid 249
4.1.2.1. Reglamentos de 1857. Instrucciones de 1861 256
4.1.3. Las clases 273
4.1.4. Jubilación 283
4.1.5. Últimos años 284
4.1.6. Alumnado 286
Cosme de Benito 286
Método de violonchelo 287
Remigio Ozcoz Calahorra 294
Federico Conde 294
Pablo Álvarez 294
Salvador Pastora 295
Román Sainz 296
José Lambea 298
4.2. **Juan Mollberg** **299**

CAPÍTULO 5. LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

5.1. José Antonio Campos **305**
5.1.1. Real Capilla 305
5.1.2. Violoncello de los teatros de Madrid 306
5.1.3. Conservatorio de Música 309
5.1.4. Joaquín Casella 318
5.1.5. Nombramiento y fallecimiento 320
5.1.6. Alumnado 322
5.1.7. Labor compositiva 322
5.2. **Ramón Rodríguez Castellano** **324**
5.2.1. Inicios profesionales 324
5.2.2. Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, Sociedad de Cuartetos y Teatro Real 325
5.2.3. Escuela Nacional de Música 330
5.2.4. Decreto de disolución del Real Conservatorio 334
5.2.5. Reglamento de 1868 336
5.2.6. Nombramiento de profesor de violín-violonchelo 337
5.2.7. El Reglamento de la Restauración 339
5.2.8. Programa de estudios de Castellano 344
5.2.9. Alumnos 347
5.2.10. Cese 349

CAPÍTULO 6. LA RESTAURACIÓN: VICTOR DE MIRECKI

6.1. **Infancia** **355**
6.2. **Conservatorio de París** **357**
6.3. **Un violonchelista franco-polaco en Madrid** **362**
6.3.1. Sociedad de Conciertos 367
6.3.2. Enseñanza libre de violonchelo 371
6.3.3. La Sociedad Filarmónica de Madrid 375
6.3.4. Romero y Monasterio 380
6.4. Oposiciones a la Escuela Nacional de Música **383**
6.4.1. Memoria de Violonchelo 391
1º Ligera descripción del instrumento 391
2º La historia de su construcción hasta el día 392
3º Diferentes sistemas de enseñanza más conocidos. 392
Colocación del instrumento 393
Posición de la mano izquierda 397
Posición de la mano derecha o del arco 402
Digitación 406
4º Obras elementales más notables que se hayan publicado para el violoncello 408
5º Programa detallado de la enseñanza de dicho instrumento, dividido por años escolares 410
6.4.2. Nombramiento de profesor de la Escuela Nacional de Música 416
6.5. **Etapa de Arrieta** **418**
6.5.1. Los primeros años en la Escuela Nacional de Música 418
6.5.1.1. «El Monasterio del violoncello» 422
6.5.1.2. Programa de Violonchelo de 1875 425
6.5.1. 3. Los problemas de la Escuela Nacional de Música 428
6.5.2. Real Capilla y Sociedad de Cuartetos 434
6.5.3. Conciertos benéficos 438
6.5.4. Matrimonio 442
6.5.5. Salud 443
6.5.6. Los primeros resultados académicos 446
6.5.6.1. Becas para estudios en el extranjero 448
6.5.7. Popper en Madrid 452
6.5.8. El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy 454
6.5.9. Salón Zozaya 459
6.5.10. Dimisión en la Sociedad de Conciertos 461
6.5.10.1. La relación con Bretón 467
6.5.11. Salón Romero 470
6.5.12. Masificación, clases particulares, calificaciones 473
6.5.13. Premier Prix de Violoncelle de Paris: Tejada y Amato 477
6.5.14. Julia Terzi: la primera alumna de violonchelo del Conservatorio de Madrid 479
6.5.15. Conciertos con Patti, Sarasate y el Trío Sarasate-Mirecki-Saturnino del Fresno 485
6.5.16. Los Stradivarius de Palacio 489
6.5.17. Salón Montano. Giras por provincias de la Sociedad de Cuartetos: Burgos, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Bilbao, Pamplona. 492

6.5.18. Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación, 1891 499
6.6. **Arrieta: los últimos años** **507**
6.7. **Etapa de Monasterio** **513**
6.7.1. Disolución de la Sociedad de Cuartetos 517
6.7.2. Pau Casals 520
6.7.3. Ateneo de Madrid 523
6.8. **Etapa de Jimeno de Lerma** **525**
6.8.1. Sociedad de Cuartetos. Sociedad Cuartetos de Madrid 529
6.8.2. Sociedad Filarmónica Madrileña. Cuarteto de Madrid 532
6.9. **1ª Etapa de Tomás Bretón** **537**
6.9.1. Reglamento de 1901 543
6.9.1.1. Alumnas de violonchelo 544
6.9.2. Campaña contra el Conservatorio desde el Diario Universal 546
6.9.3. Orquesta Sinfónica de Madrid 549
6.9.4. Incapacidad de Luisa Bach 550
6.9.5. Manuel de Falla 552
6.10. **Etapa de Cecilio Roda** **556**
6.10.1. Director Interino 556
6.10.2. Reglamento de 1911 561
6.11. **2ª Etapa de Tomás Bretón** **566**
6.11.1. Oposiciones a una plaza de Supernumerario de Violonchelo 567
6.11.2. Rafael Mirecki 569
6.11.3. Salud 570
6.11.4. Reglamento de 1917 575
6.11.5. Prórroga en el servicio activo 580
6.12. **Últimos años** **581**
6.12.1. Sustituto 583
6.12.2. Programa de oposiciones a la plaza vacante de la cátedra de Violonchelo 584
6.12.3. Convocatoria de oposiciones 585
6.12.4. Fallecimiento 588

CAPÍTULO 7. EL ALUMNADO DE VICTOR DE MIRECKI

6. 1. **El legado de Victor de Mirecki** **593**
6.2. **Alumnos destacados de Victor de Mirecki** **595**
Amato, Luis 595
Arnillas, Ricardo 596
Benedito, Rafael 597
Calvo Alonso, José 598
Carvajal García, Vicente 598
Catalán, Rafael 599
Coll, Roberto 600
Elices, Felipe 601
Enguita, Juan 601
Esquembre, Quintín 601
Fonrat Alcoriza, José 603
Fuente Miguel, Julián de la 603
García Rodríguez, Manuel 603

Girona Crespo, Salvador 604
González Serna, José 604
Jiménez, Manuel 606
Jubera, Florentino 606
Larrocha, Alfredo 607
Mallafré, Gabriel 612
Martín Cano, Eusebio 612
Maya, Fidel 613
Mesa, Ángel 619
Mirecki, Rafael 619
Mompó, Vicente 622
Mompó, Antonio 622
Navarro, Ramón 622
Núñez Castellanos, José 622
Pablos Barbudo, José de 623
Palma, Aniceto de 624
Puga, Lorenzo 625
Roldán, Alberto 626
Rubio, Agustín 626
Ruiz-Casaux, Juan 638
Ruiz de Tejada, Alejandro 649
Sarmiento, Luis 652
Taltavull, Domingo 655
Villa, Luis 658
Villarrubia Ortega, Fernando 663

CAPÍTULO 8. LA ESCUELA DE VIOLONCHELO ESPAÑOLA

8.1. **La Escuela Moderna Española de Violonchelo** **667**
8.2. **Escuela vasca** **672**
Aranga, Enrique 672
Arizcuren, Elías 672
Ereña, Amando 677
Gandía, Santos 677
Mañero, Ángel 679
Sorozábal, Regino 680
Verkós, Gabriel 681
8.3. **Escuela madrileña** **686**
Baena, Carlos 686
Catalán, Rafael 687
Correa, Enrique 688
Espinosa, Vicente 691
Quintanilla, Álvaro 691
Quiñones, Ángel 691
Vidaechea Solís, Joaquín 691
Vivó, Ricardo 692

Conclusiones **697**
Bibliografía **707**
Índices de ilustraciones y tablas **733**

VOLUMEN II: ANEXOS

Tablas

1. Profesores de Violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 5
2. Directores (1830-1921) 8
3. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 10
4. Matrícula de alumnado de violonchelo (1830-1918) 23
5. Alumnado de violonchelo premiado en los concursos del Conservatorio 25
6. Composiciones de los profesores de violonchelo 28
7. Obras y estudios de violonchelo interpretados por el alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 31
8. Métodos de violonchelo desde 1741 hasta 1831 35
9. Comparativa de programaciones de violonchelo 41
10. Música para violonchelo compuesta en España durante el periodo 1830-1918 51
11. Cronología de Victor de Mirecki 59
12. Repertorio de violonchelo interpretado por Victor de Mirecki. 71
13. Repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki 83
14. Trayectoria profesional de Victor de Mirecki 93
15. Obras para violonchelo interpretadas por Victor de Mirecki por autor 94
16. Obras para violonchelo y piano interpretadas por Victor de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos 105
17. «Árbol genealógico» de la Escuela de Violonchelo de Victor de Mirecki 106
18. Plantilla de las orquestas de Madrid durante el periodo investigado 109
19. Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (1909) 120

Ediciones críticas

1. *Lecciones de Violoncello sacadas del Método de J. A. Rivas* 123
2. *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos* 190

Partituras editadas

1. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos* 231
2. *IIIme Morceau Brillant de Salon, Réverie*, Vieuxtemps (arr. Mirecki) 243

Documentos

1. Certificado de la partida de nacimiento de Victor de Mirecki. 249
2. José Aranguren y de Añivarro, «Instrumentos de arco», *Prontuario*

del cantante e instrumentista 251

3. *Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación* 253
4. *Sistema de Escalas del profesor Victor de Mirecki* 258
5. Domicilios de Victor de Mirecki 260
6. Esquela de Victor de Mirecki 261

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más especial agradecimiento a mi director de tesis, el Doctor Ramón Sobrino Sánchez, por su dirección y constantes orientaciones metodológicas. Sus valiosos consejos y su apoyo incondicional han sido fundamentales para la elaboración de este trabajo de investigación.

Deseo expresar un sincero reconocimiento a Dª. Elena Magallanes Latas, jefa de Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y a D. Fernando Gilgado Gómez, Responsable de Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su amable trato y el tiempo dedicado a mis consultas, así como su grandísimo interés e inestimable colaboración al proporcionarme documentación, ha sido fundamental para la investigación.

De igual forma, a Dª. Lorena Martínez García y D. Antonio Alonso Zimmerli, por su paciencia y acertados consejos en la búsqueda de fondos en el Archivo General de Palacio.

A Dª. Ana González Vázquez, D. Juan Escribano Sierra y Dª. Sara Valenti, por su inestimable asesoramiento durante la investigación realizada en la Biblioteca Nacional de España.

A Dª. Marina Serrano Muñoz, del Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, por su amabilidad y eficiencia.

Asimismo, deseo transmitir mi más sincera gratitud a todas aquellas instituciones y personas que con exquisita amabilidad me facilitaron su colaboración en la localización de partituras y documentos. A D. Carlos José Gosálvez Lara, por su generosidad al facilitarme partituras manuscritas relacionadas con la investigación; a D. Mark Barnés Larrukert y Dª. Mº Jesús Treceño, del Archivo Vasco de la Música; a D. Antonio Adamuz, del Archivo de la Primitiva de Alcoy; a Dª. Raquel Velázquez Rayón, y Dª. M. Isabel Zurrido Blanco de la Biblioteca Musical Victor Espinós; a D. Enrique González Semitiel, por compartir la obra musical de Agustín Rubio; a Dª. Ana Carpintero, estudiosa de Federico Moretti; a Dª. Elena García de Paredes y Dª. Candela Tormo Valpuesta, del Archivo Manuel de Falla de Granada, que me facilitaron el epistolario entre Manuel de Falla, Victor de Mirecki y Hill.

Quiero dar las gracias, de manera especial, a Dª. Ana Cristina Tolivar Alas, por su inestimable ayuda en la traducción del francés de documentación manuscrita perteneciente al archivo familiar de Victor de Mirecki.

De manera especial, a D. Guillermo Mirecki Quintero, bisnieto de Victor de Mirecki, por su trato cordial y disponibilidad, y que ha compartido información de su familia, esencial para la construcción del relato del personaje principal de esta investigación.

Y finalizo con un recuerdo agradecido a mi querido maestro Enrique Correa, un eslabón de esa escuela de violonchelo iniciada por Victor de Mirecki, que con tanto cariño y paciencia supo inculcarme el amor por este instrumento, y al que siempre tendré en mi recuerdo.

ABREVIATURAS

AGA	Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares)
AGP	Archivo General de Palacio
AHN	Archivo Histórico Nacional
ARCSMM	Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
BNE	Biblioteca Nacional de España
Exp.	expediente
Leg.	Legajo
Ms.	manuscrito
PER	Personal
[SIC]	Real Conservatorio de Música María Cristina
S. C.	Sociedad de Conciertos
Sig.	Signatura
TNG	The New Grove
Vol.	volumen

CRITERIOS DE EDICIÓN

En la transcripción de textos impresos y manuscritos hemos actualizado la ortografía. Se han corregido errores tipográficos. En aquellas palabras donde hay duda sobre su transcripción se ha indicado con [¿]. En los textos donde aparece el signo = que señala los párrafos, se ha suprimido. También se ha corregido en algunos casos la puntuación para facilitar la lectura. Cuando se ha añadido texto, a modo de aclaración o enmiendas, se ha utilizado [ ]. Cuando se ha omitido texto se ha indicado con […]. Además, se han mantenido los subrayados y tachados de los originales.

Así mismo, gran parte de las referencias en esta tesis al establecimiento docente se limitan al empleo de «Conservatorio» o «Conservatorio de Madrid». Los numerosos cambios en la denominación del centro docente durante el periodo investigado nos aconsejan esta medida con el fin de simplificar la lectura.

En relación con los apellidos de los personajes, hemos optado por la forma «Mirecki» frente a «Mireçki». A pesar de que esta última refleja mejor la pronunciación del primer apellido polaco de Victor de Mirecki, «Miretzki», y así aparece nombrado en algunas fuentes, la primera grafía es la mayoritaria. Además, hemos mantenido la preposición «de» entre el nombre y el apellido, como firmaba el propio Mirecki. También hemos optado por mantener su nombre en francés, sin tilde, pues de esta manera firmaba Mirecki, a pesar de que en numerosa documentación administrativa y en la hemerografía aparece con ella.

Y elegimos la de «Castellano» frente a «Castellanos»; la primera es la que aparece en las fuentes consultadas hasta el año 1870, mientras que la segunda irrumpe en las fuentes hemerográficas a partir de ese año, coexistiendo con la primera. También, para referirnos a él obviaremos su primer apellido, «Rodríguez», pues por «Castellano» sería conocido por el público y por sus colegas.

Y para presentar a Juan Antonio Rivas hemos mantenido la forma española del primer apellido, frente a la acepción «Ribas», que es con la que aparece en las fuentes portuguesas tras su llegada a Oporto en 1835.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

El motivo principal para acometer la presente investigación es profundizar en las líneas de investigación abiertas tras la realización del Trabajo Fin de Máster «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas», realizado bajo la dirección del Doctor Ramón Sobrino[1]. Quedaron sin respuesta algunos interrogantes, como conocer las causas por las que los primeros nombramientos de profesores de violonchelo no se llevaron a término, o las motivaciones de Rivas para abandonar su plaza. También quedó sin confirmar la autoría de las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas,* primer método de violonchelo empleado como texto oficial en un conservatorio español.

A estas incógnitas, que en su momento no tuvieron respuesta, se sumó el convencimiento de que era necesario continuar el relato iniciado. La enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Música de Madrid durante el siglo XIX y primeros años del siglo XX es una materia que requiere de un estudio profundo. A diferencia de otros instrumentos, el violonchelo no dispone de trabajos que aborden esta temática. Por ello, son escasas las referencias biográficas de los profesores de violonchelo, de su trayectoria profesional y personal, así como del alumnado que pasó por sus aulas. También se desconocen los métodos de enseñanza empleados y las obras interpretadas en los conciertos y concursos del Conservatorio de Madrid en ese periodo.

El papel desarrollado por Victor de Mirecki requiere de un estudio en profundidad que permita reconocer su influencia pedagógica en las generaciones posteriores. Su actividad en el aula de violonchelo del conservatorio durante más de 40 años le convierte en el fundador de la Escuela moderna de violonchelo española y la figura transmisora de la influencia de la Escuela francesa en nuestro país.

A estos motivos se le añade mi interés personal por el tema, por ser profesor de violonchelo, y muy especialmente, por haber tenido el privilegio de haber sido alumno de un gran maestro, Enrique Correa, una de las figuras más representativas de la Escuela española de violonchelo.

[1] Santiago RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Trabajo Fin de Máster, [en línea]. Universidad de Oviedo, <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/39204>, 2016, 97 pags.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La enseñanza del violonchelo en España durante el siglo XIX y primeros años del siglo XX es un campo que ha sido poco investigado por la historiografía musical. Encontramos algunas referencias aisladas, siempre dentro de un contexto generalista, en fuentes documentales y bibliográficas de referencia, como Sopeña[2], Navarro Lalanda[3], Montes[4], Robledo Estaire[5], Sarget Ros[6], García Velasco[7] y Delgado[8].

Ocurre lo mismo con la bibliografía especializada sobre la historia del instrumento. El trabajo de Arizcuren, el primero en describir el panorama violonchelístico español en los siglos XIX y XX, le dedica unas pocas páginas, describiendo un paisaje desolador. En su opinión, y a pesar del glorioso pasado musical español, no se propició la formación del sedimento necesario para la creación de una escuela de violonchelo, y los esporádicos contactos con Casals o Cassadó no permitieron la transmisión a las generaciones posteriores[9].

---

[2] Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, 285 págs.

[3] Sara NAVARRO LALANDA, «Conciertos y Ejercicios Mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831-1854)», *QUADRÍVIUM-Revista Digital de Musicologia*, 6, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6484187>, [consultado el 25 de marzo de 2021], 2015, 16 págs.

[4] Beatriz MONTES ARRIBAS, «La Influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Música de Madrid», *Revista de Musicología Española*, Vol. 20, Nº 1, Sociedad Española de Musicología SEDEM, 1998, págs. 467-478.

[5] Luis ROBLEDO ESTAIRE, «La Creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. 24, Nos. 1 y 2, 2001, Sociedad Española de Musicología SEDEM, págs. 189–238.

[6] Mª Ángeles SARGET ROS, «La enseñanza de la música profesional en el siglo XIX: Los Conservatorios de Música», *Música y Educación*, 59, 2004, págs. 59–114.

[7] Mónica GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el Siglo XIX: Obras para Violín, Violoncello y Viola», *Revista de Musicología*, Vol. 28, Nº 1, 2005, Sociedad Española de Musicología SEDEM, págs. 118–33.

[8] Fernando DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)», Isabel Corts Giner, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Sevilla, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/15554>, 2003, 725 págs.

[9] Elías ARIZCUREN, *El Violoncello: sus escuelas a través de los siglos*, Labor, 1992, págs. 135-138; Claudio PRIETO, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, 1988, 448 págs.

De igual modo, las publicaciones extranjeras de referencia que tratan la historia del violonchelo ignoran el panorama español; ni en Wasielewski[10] ni en Walden[11] aparece una sola reseña. Cowling tan sólo menciona a Casals, describiendo sus aportaciones a la técnica violonchelística[12]. Lo mismo hace Markevitch, que tan sólo nombra a Casals y a su alumno Gaspar Cassadó[13]. Únicamente Van der Straeten anota una breve descripción de la escuela de violonchelo española, precisando algunos datos sobre Victor de Mirecki y uno de sus alumnos, Agustín Rubio[14].

Entes las obras publicadas más recientemente, Campbell, que describe el panorama del violonchelo en Europa durante el siglo XIX, distinguiendo las escuelas francesa, belga, rusa, italiana y alemana, no menciona la existencia de la española. En el capítulo dedicado al siglo XX, aunque elogia a Casals, desmerece a los violonchelistas españoles, cuando manifiesta que «the only Spanish cellist of importance after Casals, Barcelona-born Gaspar Cassadó»[15].

Por el contrario, frente a la ausencia de monografías sobre la historia del violonchelo español en el siglo XIX, disponemos de valiosas investigaciones que cubren el siglo XVIII. Sobresalen la tesis doctoral de Turina[16], los ensayos de Gosálvez[17] y de González Rodríguez[18], referencias ineludibles para conocer los comienzos del violonchelo en

---

[10] Wilhelm WASIELEWSKI, *The Violoncello and its history*, (ed. 2015), Bookstore Shape, 1888, 240 págs.

[11] Valerie WALDEN, One hundred years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840, Cambridge University Press, 1998, 311 págs.

[12] Elizabeth COWLING, *The Cello*, London, B. T. Batsford Ltd., 1975, 224 págs.

[13] Dimitry MARKEVITCH, *Cello Story*, Summy-Birchard Music, Princeton, New Jersey, 1984, 181 págs.

[14] Edmund VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello, the Viol da gamba, their precursors and collateral instruments*, London, Travis & Emery Music Bookshop, 1915, págs. 597-598.

[15] «El único violoncellista de importancia después de Casals, es el barcelonés Garspar Cassado». En: Margaret CAMPBELL, «Masters of the twentieth century», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Robin Cambridge University Press, 1999, págs. 82-83.

[16] Guillermo TURINA SERRANO, «EL Violonchelo en España en el siglo XVIII», Francesc Cortés, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Barcelona, <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2020/hdl_10803_669372/gts1de1.pdf>, 2019, 848 págs.

[17] Carlos José GOSÁLVEZ LARA, «Introducción al repertorio para Violonchelo Solista en España (Siglos XVIII- principios del XIX)», *Revista de Musicología*, Vol. 20, nº 1, Sociedad Española de Musicología SEDEM, 1997, págs. 439-444; «El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX: una historia en construcción», *Música,* Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, nº 25, 2018, págs. 13-45.

[18] Iván GONZÁLEZ RODRIGUEZ, *Francisco Brunetti. Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2020, 96 págs.

España y sus primeros intérpretes, y que han permitido la recuperación de repertorio español de violonchelo de ese periodo.

Otros trabajos que cubren este periodo, como el desarrollado por Bassal y Tortella, aunque plantean una historia del violonchelo a través de pequeñas biográficas de los músicos que desarrollaron su labor profesional en Cataluña desde finales del siglo XVII hasta mediados del XX, presentan datos muy reveladores sobre la introducción del violonchelo en España[19].

Y entre los estudios que han investigado el campo de la enseñanza del violonchelo en España en el siglo XX se encuentra la tesis doctoral de Asensi Canet[20], que profundiza en la figura de Juan Ruiz Casaux, un alumno de Victor de Mirecki en el Conservatorio de Madrid, y al que sucederá tras su jubilación.

Por tanto, no debe extrañar que se conozcan parcial o escasamente las biografías de gran parte del profesorado de violonchelo del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX y primeros años del XX. Hemos constatado las escasas referencias biográficas que aparecían sobre la figura del profesorado en fuentes documentales y bibliográficas de referencia, por no decir nulas, como es el caso de Juan Antonio Rivas, Felipe García Hidalgo o Julián Aguirre. Las biografías de los profesores Manuel Ducassi, José Antonio Campos, Ramón Castellano y Victor de Mirecki en el *Diccionario de la Música Española e Hispano-Americana* aportan pocos datos sobre su labor en el conservatorio. Tampoco aparece figura ninguno de ellos en diccionarios como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, o *The Oxford Dictionary of Music.*

Las fuentes consultadas no consideran a Mirecki como el fundador de la Escuela moderna española de violonchelo, indicando, tan sólo, su paternidad respecto a la escuela madrileña del violonchelo. Esta afirmación sería consecuencia de haber centrado la atención únicamente en algunos de los alumnos que desarrollaron su carrera profesional en Madrid, al tiempo que se ignoraba al resto de discípulos que habían desplegado su actividad en otros lugares. Así mismo, el desconocimiento de las trayectorias vitales de

[19] Josep BASSAL y Jaime TORTELLA, *Historia del violonchelo en Cataluña*, Editorial Arpegio, San Cugat, 2015, 268 págs.

[20] Marta Clara ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor», Ana María Botella Nicolás y Rafael Polanco Olmos, dirs. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Valencia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/51537>, 2016, 577 págs.

gran parte de esos alumnos ha traído como consecuencia que las ramas de la moderna escuela de violonchelo española aún no hayan sido definidas.

En lo que respecta a la influencia de la escuela francesa en la española a lo largo de todo el siglo XIX, mencionada en numerosas fuentes, entre ellas Montes, García Velasco o Arizcuren, no se ha analizado con detalle en qué consiste esa influencia y quiénes fueron sus impulsores. Tan sólo se menciona que los métodos de violonchelo del Conservatorio de París eran utilizados en el de Madrid, o que algunos de sus alumnos ampliaron sus estudios en el conservatorio parisino.

HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Nuestra investigación pretende cubrir la laguna existente en el conocimiento de la historia del violonchelo y sus protagonistas en nuestro país durante el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. De esta manera, enlazaremos cronológicamente los estudios realizados sobre el violonchelo en España en el siglo XVIII con los escasos trabajos sobre su historia más reciente.

Delimitado el estudio al marco geográfico del Conservatorio de Música de Madrid, primer centro público de enseñanza musical, trataremos de dar respuesta a la hipótesis de si el magisterio de Victor de Mirecki durante más de cuarenta años en el Conservatorio de Madrid le hace merecedor de ser considerado el fundador de la Escuela de Violonchelo Española.

Como consecuencia de ello, uno de los objetivos principales que justifica la presente investigación es elaborar la historia de la enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Madrid, desde su fundación en 1830, bajo la tutela de la reina María Cristina de Borbón, hasta la jubilación en 1918 del último profesor de violonchelo nombrado en el siglo XIX, Victor de Mirecki Larramat. De esta manera, construiremos el árbol de la escuela moderna de violonchelo española, completando las biografías de los profesores y de los alumnos de violonchelo que pasaron por el establecimiento madrileño durante el magisterio de Mirecki.

Profundizaremos en el estudio de las biografías de los personajes principales, recuperando su trayectoria vital y su actividad profesional, y no sólo la desarrollada en el conservatorio de música, sino también en aquellas otras instituciones donde hubieran desempeñado su labor. Y de modo especial con Mirecki; el relato de su relación con

ilustres personajes de la vida artística como Manuel de Falla, Jesús de Monasterio, Pablo Sarasate, el conde de Morphy, Antonio Romero, Salvador Viniegra, Fernández Bordas, Mariano Vázquez o Saturnino del Fresno completarán el retrato del personaje y de la época en estudio.

Nuestro interés por la figura de Mirecki hará que no limitemos la investigación a los años de su magisterio, entre su nombramiento en 1874 y su jubilación en 1918. Interesados en profundizar en el estudio de su aportación al desarrollo de la escuela moderna española de violonchelo, ampliamos nuestra búsqueda en el tiempo para tratar de dibujar las trayectorias artísticas de aquellos que fueron sus alumnos, y que constituyen la Escuela moderna de violonchelo española.

Será un objetivo secundario delimitar la influencia de la escuela francesa de violonchelo en la española y el grado de contribución de Mirecki a la misma. Además, procederemos al análisis comparativo del repertorio de obras y estudios de los programas de enseñanzas y de concierto empleados en la enseñanza del violoncello del Conservatorio de Madrid desde su fundación en 1830 hasta las programaciones de Ruiz-Casaux (1931) y Vivó (1966), que nos permitirá averiguar si la orientación pedagógica de Mirecki influyó en las generaciones posteriores de profesores de violonchelo.

Completaremos anteriores investigaciones para tratar de despegar la incógnita sobre quién fue el autor de las *Lecciones de Violoncello sacadas del método de D. J. A. Rivas* y el de los *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores* [21], y si se le puede considerar el primer método de violonchelo español adoptado en un conservatorio. Para ellos se completará la búsqueda de métodos de violonchelo anteriores al periodo en el que Rivas fue maestro de violonchelo en el Conservatorio de Madrid y se procederá a su análisis comparativo.

Y procederemos a la confección del corpus de obras de violonchelo compuestas por y para los profesores y alumnos de violoncello del Conservatorio de Madrid, así como a la edición musical de los manuscritos de música recuperados.

[21]Santiago RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas…

FUENTES Y METODOLOGÍA

La investigación realizada se enmarca en el campo de la historia de la educación musical profesional en España. Al tratarse de una investigación sobre la actividad del profesorado de violoncello en el Conservatorio de Música de Madrid durante el siglo XIX y principios del XX, tiene un carácter descriptivo y un acercamiento histórico. Se ha propuesto una investigación con un marco temporal dividido por los acontecimientos históricos que tanto influyeron en el devenir de la institución y sus personajes. Y dentro de cada capítulo hemos acentuado la articulación temporal con la consideración de los acontecimientos más relevantes que acaecían en la vida de los personajes, que de esta manera son presentados con mayor claridad y equilibrio. En el caso de un periodo tan extenso como el de Victor de Mirecki, de más de cuarenta años, también se ha incluido la división temporal que suponían los mandatos de los directores del conservatorio, opción tomada por Sopeña[22].

1. Reinado de Fernando VII y Regencia de Mª Cristina de Borbón-Dos Sicilias.

- Real Conservatorio de Música de María Cristina.
  Los primeros nombramientos: Francisco Brunetti y Felipe García Hidalgo.
  Los primeros profesores: Juan Antonio Rivas y Manuel Ducassi.

2. Reinado de Isabel II.

- Real Conservatorio de Música y Declamación.
  Julián Aguirre.

3. El Sexenio Revolucionario, Amadeo de Saboya y I República.

- La Escuela Nacional de Música.
  José Antonio Campos y Ramón Castellano.

4. Restauración Borbónica: Alfonso XII, Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y reinado de Alfonso XIII
   Victor de Mirecki.

En el capítulo 7º, dedicado al estudio de los alumnos destacados de Victor de Mirecki, hemos presentado a los personajes en orden alfabético, y no cronológico, para facilitar su localización.

[22] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, Historia Crítica del Conservatorio de Madrid…, pág. 21.

En el capítulo 8º, titulado «Escuela de violonchelo española», desarrollamos su «árbol genealógico». Junto a la escuela catalana, describimos las otras dos ramas principales, las correspondientes a la escuela madrileña y a la escuela vasca, con sus figuras mas representativas y las ramas secundarias surgidas de ellas, mostrando a sus personajes más relevantes por orden alfabético.

El desarrollo de la investigación constó de tres fases:

1. Fase de documentación: exploración de fuentes.
2. Fase de revisión: análisis y lectura crítica de las fuentes encontradas.
3. Fase de concreción: análisis interpretativo de los resultados y elaboración del discurso; realización de las ediciones críticas de las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas* y de los *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores*, de Juan Antonio Rivas.

Fase de documentación

En esta fase de exploración y recogida de datos para la investigación, diseñamos una estrategia de recogida sistemática de información para la búsqueda de textos de interés. La ausencia de un relato sobre el objeto de nuestro estudio ha hecho que la búsqueda de fuentes primarias en archivos y en la prensa de la época fuera una de las fases fundamentales del trabajo de investigación. Por ello, gran parte de esas fuentes obtenidas son inéditas. Se pudieron localizar noticias, anuncios y partituras referidos a nuestros personajes y al Conservatorio de Madrid, tanto en prensa especializada como en prensa general, y prensa general con secciones fijas de música. Como ejemplo, se hizo un vaciado de 2.655 entradas con Mirecki, Mireçki (francés) y Miretzki (polaco), empleando también varias grafías que detectasen errores tipográficos: Mirescki, Mirescky y Mirecky.

Llevamos a cabo un vaciado hemerográfico en la Hemeroteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Realizamos una exhaustiva revisión, recopilando y registrando en una base de datos las referencias hemerográficas de nuestro interés, especialmente en la prensa madrileña, sin olvidar la prensa nacional e internacional, tanto de prensa en general como de prensa musical. La prensa especializada consultada fue *La Alhambra*, *El Anfión Matritense*, *Arte Musical*, *El arte del teatro*, *El artista*, *El artista: música, teatros, salones, Boletín Musical*, *Cádiz*, *La Correspondencia Musical*, *Crónica de la música*, *El entreacto*, *La*

Escena, *La España Artística*, *La España Musical*, *Fidelio*, *Revista de Música y Teatros*, *Gaceta musical barcelonesa*, *Gaceta Musical de Madrid*, *La Iberia Artística*, *La Iberia Musical*, *La Iberia Musical y Literaria*, *La Idea: revista semanal de instrucción pública*, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, *El Mundo Pintoresco*, *El museo universal*, *Música, P.O.M. Revista musical del Órgano de la Asociación General de Profesores de Orquestas y Música de Madrid*, *Revista Contemporánea*, *Revista de las Bellas Artes*, *Revista y Gaceta Musical*, *La Revista Moderna*, *Revista Musical*, *Revista Musical Hispano-Americana*, *Ritmo: revista musical ilustrada*, *Semanario pintoresco Español* y *La Zarzuela*.

La prensa general con secciones fijas de crítica musical examinada fue *La Época*, *La Discusión, La Iberia* y *El Imparcial*. Y entre la prensa extranjera consultada, *L'Aube* (Troyes, 1836), *Diario Ilustrado de Lisboa* (1872), *Le Gaulois* (París, 1868), *La Gironde* (Burdeos, 1860), *Le Ménestrel* (París, 1833), *La Presse musicale* (París, 1854), *L'Univers musical: journal et abonnement musical* (París, 1853) y *Vert-vert* (París, 1832.

La prensa general consultada fue *El Adelanto* (Salamanca, 1897-1904), *El Álbum Iberoamericano* (Madrid, 1891-1909), *La Atalaya: diario de la mañana* (Santander, 1893-1927), *Diario de Bilbao* (1888-1900), *El Carbayón, diario asturiano de la mañana* (Oviedo, 1879-1936), *El Castellano* (Madrid, 1836-1846), *El Clamor Público* (Madrid, 1844-1864), *El contemporáneo* (Madrid, 1860-1865), *La Convicción* (Barcelona, 1871-1873), *El Correo de Cádiz* (Cádiz, 1909-1920), *Correo de las Damas* (Madrid, 1833-1835), *El Correo militar* (Madrid, del 1883-1901), *El Correo de la moda* (Madrid, 1851-1852), *Periódico Literario y Mercantil* (Madrid, 1829-1833), *La Correspondencia de España* (Madrid, 1860-1925), *El Debate* (Madrid, 1881-1883), *La Democracia* (Pamplona, 1890-1891), *El Demócrata* (Madrid, 1879-1881), *El Día* (Madrid, 1881-1908), *Diario Balear* (Palma de Mallorca, 1823-1836), *Diario Constitucional de Palma* (Palma de Mallorca, 1836-1839), *Diario de Avisos de Madrid* (Madrid, 1825-1847), *Diario de Burgos* (Burgos, 1891-1994), *Diario de Madrid* (Madrid, 1788-1825), *Diario de la Marina* (La Habana, 1844-1960), *Diario de Menorca* (Menorca, 1858-1866), *Diario oficial de avisos de Madrid* (Madrid, 1847-1917), *La Dinastía* (Barcelona, 1883-1904), *El Eco del comercio* (Madrid, 1834-1849), *El Eco de Santiago* (Santiago de Compostela, 1896-1938), *El Eco de Navarra* (Pamplona, 1883-1891), *La Esfera*, (Madrid, 1914-1931), *La España* (Madrid, 1848-1868 y 1887), *La Esperanza* (Madrid, 1844-1874), *El Español* (Madrid, 1835-1848), *El Espectador* (Madrid, 1841-1848), *La Estafeta Literaria*

(Madrid, 1944-1978), *Flores y abejas* (Guadalajara, 1894-1990), *El Globo* (Madrid, 1875-1932), *La Gran Vía* (Madrid, 1893-1895), *La guasa* (Barcelona, 1892), *El Heraldo* (Madrid, 1842-1854), *Heraldo Alavés* (Vitoria, 1901-1932), *Heraldo de Madrid* (Madrid, 1890-1939), *Heraldo de Navarra* (Pamplona, 1897-1898), *La Ilustración* (Madrid, 1849-1857), *La Ilustración española y americana* (Madrid, 1869-1921), *La Justicia* (Madrid, 1888-1897), *El Laberinto* (Madrid, 1843-1845), *Lau-Buru* (Pamplona, 1882-1886), *El Laberinto* (Madrid, 1843-1845), *El Liberal (Madrid,* 1879-1939*), La Libertad* (Madrid, 1919)*, El magisterio español: Periódico de Instrucción Pública* (Madrid, 1867-1926), *Mercurio de España* (Madrid, 1784-1830), *Miscelánea de comercio, artes y literatura* (Madrid, 1819-1820), *La Moda elegante* (Cádiz, 1861-1923), *Mundo Gráfico* (Madrid, 1911-1938), *Nuevo mundo* (Madrid, 1895-1933), *El Observador* (Madrid, 1848-1853), *La Opinión* (Gijón), *El País* (Madrid, 1887-1921), *La Paz* (Murcia, 1858-1895), *El Popular* (Madrid, 1846-1851), *El Progreso: diario liberal* (Lugo, 1908-1940), *Las Provincias: diario de Valencia* (Valencia, 1866-1934), *La Revista española* (Madrid, 1832-1836), *La Revista Moderna* (Madrid, 1897-1899), *Revista de Menorca* (Mahón, 1888-1999), *El Siglo futuro* (Madrid, 1875-1936*)*, *El Tradicionalista* (Pamplona, 1886-1893), *La Última moda* (Madrid, 1890-1921), *Vida aristocrática* (Madrid, 1919-1925), *La Voz de Aragón* (Zaragoza, 1925-1935) y *La Voz de Menorca* (Menorca, 1906-1939).

En la Hemeroteca del Boletín Oficial del Estado accedimos a la colección histórica de la *Gaceta de Madrid*, desde el reinado de Fernando VII hasta la Dictadura de Primo de Rivera, recopilando la legislación educativa que fue promulgándose durante el periodo investigado:

1. *Mandando se establezca en esta corte un Conservatorio Real de música con el título de María Cristina* (26 de agosto de 1830).
2. *Real orden de 14 de noviembre de 1830, estableciendo en esta corte un Conservatorio Real de Música con el título de María Cristina* (25 de noviembre de 1830).
3. *Real Orden de 29 de septiembre de 1838, de Reforma el conservatorio de música y declamación, reduciendo el establecimiento solamente á una escuela de alumnos externos* (30 de septiembre de 1830).
4. *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857* (10 de septiembre de 1857).

5. *Real decreto de 9 de octubre de 1866, reformando las Escuelas del Notariado, Diplomática, Ingenieros industriales, Profesores mercantiles, Real Conservatorio de Música y Declamación, Bellas Artes, Náutica y Veterinaria* (13 de octubre de 1866).
6. *Real decreto de 15 y 17 de junio de 1868, reorganizando el Real Conservatorio de Música y Declamación* (20 de junio de 1868).
7. *Decreto de apertura del curso académico 1868-1869, de 21 de octubre de 1868* (22 de octubre de 1868).
8. *Decreto del 15 de diciembre de 1868, de creación de la Escuela Nacional de Música* (20 de diciembre de 1868).
9. *Decreto de 22 de diciembre de 1868, aprobando el reglamento para la Escuela nacional de Música* (27 de diciembre de 1868).
10. *Decreto del 15 de diciembre de 1868, de creación de la Escuela Nacional de Música* (20 de diciembre de 1868).
11. *Decreto de 22 de diciembre de 1868, aprobando el reglamento para la Escuela nacional de Música* (27 de diciembre de 1868).
12. *Decreto de 15 de enero de 1870, aprobando el reglamento provisional para el ingreso en el Profesorado público* (12 de febrero de 1870).
13. *Real Decreto expedido por S.M. en 5 de mayo de 1871, estableciendo bases para la reorganización de las Escuelas Especiales y para el ingreso y ascenso en el profesorado de las mismas* (8 de mayo de 1871).
14. *Real Decreto de 28 de agosto de 1874, disponiendo que la Escuela Nacional de Música se denomine en lo sucesivo Escuela Nacional de Música y Declamación* (29 de agosto de 1874).
15. *Orden disponiendo que se provea por oposición la cátedra de Violoncello, creada en la Escuela Nacional de Música y Declamación* (20 de septiembre de 1874).
16. *Orden nombrando los señores que han de constituir los Tribunales de oposiciones a las cátedras de violoncello y fagot de la Escuela de música y declamación* (21 de octubre de 1874).

17. *Real Decreto de 15 de mayo de 1875, de Composición de los tribunales de los ejercicios de oposiciones a Cátedras* (17 de mayo de 1875).
18. *Real Orden de 22 de octubre de 1875, regulando el ejercicio de la enseñanza privada por los profesores de la enseñanza pública* (26 de octubre de 1875).
19. *Circular 15 de julio de 1881, pidiendo antecedentes a los Rectores de las Universidades para la proyectada reforma de la legislación vigente de Instrucción pública* (16 de julio de 1881).
20. *Real Decreto de 18 de agosto de 1885, de regulación de los centros de enseñanza libre* (25 de agosto de 1885).
21. *Real orden de 24 de septiembre de 1886, determinando las condiciones en que el Profesorado oficial podrá consagrarse a la enseñanza privada* (26 de septiembre de 1886).
22. *Real orden de 16 de agosto de 1889, dictando disposiciones relativas al nombramiento de Catedráticos o Profesores interinos en las Universidades, Institutos y Escuelas especiales dependientes de la Dirección general de Instrucción pública* (18 de agosto de 1889).
23. *Real decreto de 31 de mayo de 1895, dictando disposiciones para la provisión de cátedras de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1 de junio de 1895).
24. *Real decreto de 11 de diciembre de 1896, dictando reglas relativas a la reforma de la organización de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (12 de diciembre de 1896).
25. *Real decreto de 1 de agosto de 1897, aprobando la planta de personal de la Escuela de Música y Declamación* (8 de agosto de 1897).
26. *Real decreto de 10 de diciembre de 1897, relativo al desempeño de cátedras en las Universidades é institutos* (11 de diciembre de 1897).
27. *Real decreto de 4 de enero, disponiendo que los Catedráticos que no tengan opción a haber pasivo podrán ser jubilados por imposibilidad física con sustituto personal* (6 de enero de 1901).
28. *Real Decreto de 14 de septiembre, aprobando el Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación* (15 de septiembre de 1901).

29. *Real orden de 22 de enero de 1902, disponiendo que en lo sucesivo las plazas vacantes de Profesores supernumerarios del Conservatorio de Música y Declamación se provean con los Auxiliares y Repetidores que en la misma se expresan* (25 de enero de 1902).
30. *Real orden de 13 de mayo de 1903, profesores supernumerarios formar parte de los Tribunales de examen de las asignaturas que tienen á su cargo u otras análogas,* 16 de mayo de 1903.
31. *Real orden de 15 de junio de 1903, dejando sin efecto la de 1.º de Abril de 1902, relativa á gratificación por residencia á los Profesores del Conservatorio de Música y Declamación* (18 de junio de 1903).
32. *Real decreto de 16 de junio, disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid* (17 de junio de 1905).
33. *Real Decreto de 1 de octubre de 1909, dictando las reglas a que en lo sucesivo han de ajustarse las jubilaciones de Catedráticos* (2 de octubre de 1909).
34. *Real decreto de 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación* (14 de septiembre de 1911).
35. *Real Decreto de 7 de febrero de 1913, disponiendo queden redactados en la forma que se indican los artículos que se citan del Real decreto de 11 de Septiembre de 1911, reorganizando el Conservatorio de Música y Declamación* (9 de febrero de 1913).
36. *Real Decreto de 25 de agosto de 1917, aprobando el Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación* (30 de agosto de 1917).
37. *Ley de 27 de julio de 1918, disponiendo que todos los Catedráticos y Profesores que dependan de este Ministerio, sean jubilado al cumplir la edad de setenta años* (2 de agosto de 1918).

Al mismo tiempo, se consultaron portales digitales de bibliotecas, archivos y centros de documentación, que nos permitieron realizar una profusa búsqueda de fuentes primarias en archivos, legislación musical y prensa, tanto general como musical. Los

portales digitales consultados han sido numerosos: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Digital del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Biblioteca Musical de Madrid «Víctor Espinós», Biblioteca Digital «Memoria de Madrid», Dialnet, Biblioteca Virtual «Miguel de Cervantes», Biblioteca Digital de Castilla y León, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ateneo de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, ARCA Archivo de Revistas Catalanas Antiguas, Simurg-Colecciones digitales del CSIC, BUO-Biblioteca de la Universidad de Oviedo, RIA-Repositorio Institucional de Asturias, Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano, Repositorio de la Universidad de Oviedo, Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid, Biblioteca Virtual «Menéndez Pelayo», Conde Duque de Madrid, TDR-Tesis Doctorales en Red, Teseo, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música-INAEM, Portal de Archivos Españoles-PARES, Europeana, Interner Archive, Real Biblioteca Koha, SearchWorks y Academia.edu.

También consultamos las publicaciones disponibles a través de JSTOR, así como las revistas Anuario Musical-Revista musicológica del CSIC, Música y Educación, Revista Musical de la SEdeM, Scherzo, Ritmo, Melómano Digital, Ópera Actual, Quodlibet, Nasarre-Revisa aragonesa de musicología), Revista catalana de musicología, Arbor-Revista general del CSIC, sobre ciencia, pensamiento y cultura.

Esta búsqueda digital se completó con la consulta y recopilación de las fuentes secundarias bibliográficas en la Sala Barbieri y Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España en Madrid y en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo. Este barrido de la literatura de referencia abarcó:

1. La historia de la música en España durante el periodo que abarca la investigación.
2. La historia del Conservatorio de Música de Madrid, que nos mostró una primera perspectiva sobre la situación y vida académica del establecimiento.
3. Instituciones madrileñas: Capilla Real, Sociedad de Conciertos, Sociedad de Cuartetos, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ateneo de Madrid, Sociedad Filarmónica de Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta Filarmónica de Madrid.
4. Teatros madrileños: Teatro Real, Teatro del Príncipe Alfonso, Teatro de la Zarzuela, Teatro de los Campos Elíseos, Teatro Circo, Jardines del Buen Retiro...

5. Prestamos también especial atención a las fuentes que nos permitieron situar el contexto de los acontecimientos políticos y sociales para ubicar el escenario musical de esos años.

De este modo, se hizo acopio de fuentes secundarias bibliográficas de referencia como los trabajos de Sopeña, Navarro Lalanda, Montes, Robledo Estaire, Sarget Ros, Lolo, García Velasco, Turina y Gosálvez. A estos trabajos, se sumaron las Tesis doctorales sobre profesorado de otras especialidades instrumentales del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX de García Velasco, Asensi Canet, Matía Polo, Cermeño Martín, Veintimilla Bonet, Muñiz Bascón, Navarro Jimeno y Sánchez Martínez. Asimismo, se añadieron las investigaciones sobre músicos e instituciones de la época como las de García Fernández, Aguado, Cuervo, Carpintero, Ríos, Hernández Polo y Sobrino. Y para delimitar el contexto legislativo de la enseñanza musical en ese periodo se obtuvieron los trabajos de Delgado y Sarget Ros.

Al mismo tiempo, completamos la recogida de documentación de fuentes coetáneas, recopilando los datos biográficos de los personajes en enciclopedias, diccionarios y crónicas de la época:

1. Arteaga y Pereira, Fernando (1886), *Celebridades musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes de la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*, Madrid, Centro Editorial Artístico, 676 págs.
2. Ballesteros Robles, Luis (1912), *Diccionario biográfico Matritense* Madrid, Imprenta Municipal, 702 págs.
3. Carmena y Millán, Luis (1878), *Crónica de la ópera italiana en Madrid (desde el año 1738 hasta nuestros días)*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 538 págs.
4. Clarke, A. Mason (1895), *A biographical dictionary of fiddlers including performers on the violoncello and double bass, past and present, containing a sketch of their artistic career. Together with notes of their compositions*, London, Wm. Reeves, 360 págs.
5. Fargas y Soler, Antonio (1852), *Diccionario de música*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 230 págs.

6. Fernández de los Ríos, Ángel (1876), *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, , 813 págs.

7. Fétis, Francois Joseph (1861), *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Tome Quatrième, Deuxième Édition, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 516 págs; *Histoire Générale de la Musique, depuis les temps anciens à non jours,* Paris, Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1869-1876, 2569 págs.

8. Lacal de Bracho, Luisa (1900), *Diccionario de la Música, Técnico, Histórico, Bio-bibliográfico*, Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 600 págs.

9. Lavignac, Albert (1920), «Première Partie, Histoire de la Musique, Espagne-Portugal», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 2.461 págs.

10. Letzer, J. H. (1913), *Muzikaal Nederland, 1850-1910: Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch gebied*, Utrecht, JL Beijers, [en línea], <file:///Users/srp/Downloads/letz001muzi01_01.pdf>, 216 págs.

11. Melcior, Carlos José (1859), *Diccionario enciclopédico de la música*, Lérida, Imp. Barcelonesa de Alejandro García, 448 págs.

12. Mesonero Romanos, Ramón (1844), *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de Madrid*, Imprenta de Yenes, 513 págs.

13. Mitjana, Rafael (1920), *La Musique en Espagne, Art Religieux et Art Profane*, 580 págs.

14. Montaner y Simón (1887), *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de literatura, ciencias y artes,* Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 22 volúmenes, 1887-1910.

15. Parada y Barreto, José (1868), *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, Imprenta de Santos Larxé, 408 págs.

16. Pedrell, Felipe (1897), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Vol. 1, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, Vol. 1, 716 págs.

17. Pena, Joaquín y Anglés, Higinio (1954), *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Editorial Labor, Vol. 1, 1192 págs., Vol. 2, 1.125 págs.

18. Saldoni Remendo, Baltasar (1860), *Efemérides de músicos españoles así profesores como aficionados,* Madrid, Imprenta de la Esperanza, a cargo de D. Antonio Pérez, 269 págs; *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1868-1880-1881, 1.320 págs.

19. Soriano Fuertes, Mariano (1859), *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*.

20. Sowinski, Albert (1857), *Les Musiciens polonais et slaves, ancients et modernes*, Paris, Librairie Adrien le Clere et Cie, [en línea], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167052z>, 599 págs.

21. Varela Silvari, José M. (1874), *Galería biográfica de músicos gallegos*, La Coruña, Imprenta de Vicente Abad, , 68 págs.

22. Villalba Muñoz, Luis (1914), *Últimos músicos españoles del siglo XIX: semblanzas y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo*, Vol. 1, Madrid, Ildefonso Alier, 215 págs.

23. Villar, Rogelio (1918), *Músicos Españoles (Compositores y Directores de Orquesta)*, Madrid, Ediciones Mateu, 210 págs.

24. Vieira, Ernesto (1900), *Diccionario biographico de músicos portuguezes*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, II Volume, 496 págs.

Otros documentos de la época consultados fueron:

1. *Almanach de la Musique*, Paris, Alfred Ikelmer et Cie., 1866, 108 págs.
2. *Almanach Musical pour 1865*, Paris, Collignon Éditeur, 1865, 63 págs.
3. *Almanaque Musical de Teatros*. *Primer año. 1868*, Madrid, Imp. de J. A. García, 121 págs.
4. *Anuario y Estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. 1882*-83. Madrid, Imprenta de La Correspondencia de España, 1883, 31 págs.
5. *Almanaque Musical para 1885*, Madrid, Salón Romero, 1885, 78 págs.

6. *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*. Año de 1904, Madrid, R. Velasco, 1905, 20 págs.

7. *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*. Año de 1909, Madrid, R. Velasco, 1909, 22 págs.

8. *Anuario musical de España*, Barcelona, Editorial Boileau, 1930, 374 págs.

9. *Calendario Musical para el año de 1859, primero de su clase que se publica en España*, por Roberto, Madrid, Establecimiento de música de D. Mariano Martín, 1859, 86 págs.

10. *Calendario Musical para 1860, por Roberto*, Año 2º, Madrid, Establecimiento de música de D. Mariano Martín, 1860, 54 págs.

11. *Colección de Circulares, Reales Decretos y Órdenes para su ejecución, que S.M. la Reina se ha servido expedir desde 20 de julio de 1866*, Edición Oficial, Madrid, Imprenta Nacional, 1866, 184 págs.

12. *Constituciones de el Real Seminario de Nobles, fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid por el señor don Phelipe quinto, catholico rey de las Españas, en decreto de 21 de septiembre de 1725*, Madrid, Imprenta de Gabriel del Barrio, 1730, 44 págs.

13. *Estado General que manifiesta el Número de Alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, Calle de las Torres, n° 4 duplicado, 1866, 24 págs.

14. *Estatutos de la Liga Madrileña contra la ignorancia*, Madrid, Imprenta y fundación de M. Tello, 1881, 15 págs.

15. *Estatutos de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos aprobados por el Gobierno de S. M. en Real Orden de 1º de octubre de 1858*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1860, 24 págs.

16. *Examen público a que se presentan los caballeros alumnos del Real Seminario de Nobles de esta Corte, dirigido por los Padres de la Compañía de Jesús*, Madrid, D.E. Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa, 1831, 41 págs.

17. *Guía de Casa Real y Patrimonio. Año de 1848*, Madrid, Imprenta y Fundición de Aguado, 1847, 281 págs.

18. *Guía de forasteros en Madrid, para el año de 1861*, Madrid, Imprenta Nacional, 650 págs.

19. *Informe de la Junta creada por la Regencia, para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*, Cádiz, 1813.

20. *Lista cronológica y alfabética de Señores Socios en enero de 1905*, Sociedad Filarmónica Madrileña, 1905, 91 págs.

21. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878*, Madrid, Imprenta y Fundición de la Viuda e Hijos de J. A. García, 1878, 347 págs.

22. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y el Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, 330 págs.

23. *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, Imprenta y fundición de J. Antonio García, 1876, 342 págs.

24. *Memoria presentada por la Junta de Gobierno a la Junta General celebrada el día 8 de enero de 1909*, *Sociedad Filarmónica Ovetense*, Tip. Mnéndez y Carbajal, 1909, 57 págs.

25. O*rquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical, 1904-1929*, Folleto histórico, Madrid, 31 de diciembre de 1929, 71 págs.

26. *Personal y Reglamento de la Banda Municipal*, Ayuntamiento de Madrid, Imprenta Municipal, 1910, 43 págs.

27. *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S.M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real orden de 17 de diciembre de 1806 aprobado por otra de 16 de marzo de 1807*, Madrid, Imprenta de la hija de Ibarra, 1807, 40 págs.

28. *Rudimentos de música: divididos en cinco instrucciones que facilitan la mas pronta inteligencia: para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*, Madrid, Imprenta de Don Josef Doblado, 1805, 43 págs.
29. *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901-1916*, 1917, 152 págs.
30. *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Estatutos de la Sociedad aprobados por el Gobierno de S. M. en Real Orden de 1 de octubre de 1858*, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1860, 15 págs.
31. *Solfeo práctico (segunda parte) metódicamente formado según el orden de las instrucciones anteriores para el uso de los caballeros seminaristas del real seminario de nobles*, Madrid, Imprenta de Álvarez, 1815, 164 págs.
32. *Violoncellisten der Gegenwart in Wort und Bild*, Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei A.-G., 1903, 204 págs.

Simultáneamente, se realizó la consulta de bibliografía especializada sobre el violoncello con la lectura de un amplio índice de obras:

1. Arizcuren, Elías, *El Violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*, 1992.
2. Biagioni, Ugo, *Boccherini*, 1993.
3. Basal, Josep y Tortella, Jaime, *Historia del violoncello en Cataluña*, 2015.
4. Blum, David, *Casals y el arte de la interpretación*, 1980.
5. Broadley, Arthur, *The Violoncello: its history, selection and adjustment*, 1921.
6. Broadley, Arthur, *Chats to 'Cello Studen*, 1899.
7. Bunting, Christopher, *Essay on the Craft of 'Cello Playing*, 1983.
8. Chakalov, Nikola, *La digitación en el violonchelo: arte y técnica*, 2004.
9. Corredor, Josep Mª., *Casals*, 1985.
10. Cowling, Elizabeth, *The Cello*, 1975.
11. Einsemberg, Maurice, *Cello playing of today*, 1957.
12. Ginsburg, Lev, *History of the Violoncello*, 1983.

13. Khan. Albert, *Vivir con alegría: Pablo Casals*, 1976.

14. Kennaway, George, *Playing the Cello, 1780–1930*, 2016.

15. Malusi, Lauro, *Il violoncello*, 1973.

16. Markevitch, Dimitry, *Cello Story*, 1984.

17. Pagés, Mónica, *Gaspar Cassadó: la voz del violonchelo*, 2000.

18. Pleeth, Wiliam, *Cello*, 1982.

19. Prieto, Claudio, *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*, 1998.

20. Stowell, Robin, *The Cambridge Companion to the Cello*, 1999.

21. Straeten, Edmund van der, *The Technics of Violoncello Playing*, 1898.

22. Straeten, Edmund van der, *History of the Violoncello, the Viol da gamba, their precursors and collateral instruments*, 1915.

23. Turina, Guillermo, *La música en torno a los hermanos Duport*, 2016.

24. Walden, Valerie, *One hundred years of Violoncello*, 1998.

25. Wasielewski, Wilhelm, *The violoncello and its history*, 1888.

26. Zurita, Trino, *La interpretación del violonchelo romántico. De Paganini a Casals*, 2015.

Una vez realizado el acopio de las fuentes bibliográficas, continuamos con una labor de trabajo de campo para la localización y recogida de documentación de las fuentes primarias de archivos. Gran parte de esta documentación se encontraba disponible únicamente en el formato original de papel, por lo que fue necesario proceder a su digitalización. Comenzamos esta búsqueda con varias visitas a los fondos documentales del Archivo y Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que nos han permitido recopilar un ingente corpus de documentación administrativa del centro y de la actividad docente de los profesores de violoncello, entre los que destacan los expedientes personales de todo el profesorado de violoncello, desde la creación del conservatorio de Música de María Cristina en 1830 hasta la jubilación en 1917 de Victor de Mirecki, el último profesor nombrado en el siglo XIX:

1. *Actas de Exámenes de la Enseñanza Oficial (1855-1901).*
2. *Registro de Matrículas y Exámenes de la Enseñanza Oficial (1901-1918).*

3. *Registro de Entradas y Salidas de Comunicaciones 1901-1925.*
4. *Índice Numérico de Alumnos Matriculados (1830-1900).*
5. *Índice de Legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales (1830-1858).*
6. *Registro de Entrada y Salida de Reales Órdenes (1830-1843).*
7. *Registro de Entrada y Salida de Correspondencia (1830-1832).*
8. *Registro de Órdenes y Disposiciones (1831-1836).*
9. *Libros de Actas de la Junta Auxiliar, Junta General y Claustro de Profesores, desde 1830 a 1920.*
10. *Copias de Actas de Exámenes Generales, Concursos y Premios de alumnado oficial (1858-1880)*
11. *Actas de Concursos y Premios (1883-1918).*
12. *Parte Mensual de los Maestros (1831-1844).*
13. *Actas de Oposiciones Públicas a Cátedras (1849-1895).*
14. *Registro de Expedientes Personales (1835-1902).*
15. *Libros de Altas y Bajas de las Clases (1847-1901).*
16. *Inventario de Partituras (1830-1833).*
17. *Discursos leídos en las inauguraciones de los cursos escolares de la Escuela Nacional de Música por su director 1870-71 hasta 1877-1878.*
18. *Discursos leídos en la solemne Distribución de Premios desde el curso 1884-1885 al curso 1893-1894.*
19. *Programa del Ejercicio Lírico con motivo de la distribución de Premios del curso 1882-1883.*
20. *Discursos leídos en la inauguración de los cursos escolares por su Director en 1879-1880.*
21. *Memorias, desde el curso 1900-1901 al curso 1909-1910.*
22. *Anuarios, desde el curso 1894- 1895 hasta el curso 1899-1900, y desde el curso 1910-1911 al curso 11926-1927.*

23. *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela (1866).*
24. *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación de en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876.*
25. *Memoria de París acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878.*
26. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y el Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892.*
27. *Programas de violoncello:*
    - *Acerca del método de enseñanza, de Aguirre.*
    - *Programa de Violoncello de Ramón Castellano (manuscrito de 1871).*
    - *Programa de Violoncello de 1 de diciembre de 1871.*
    - *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación, año 1891.*
    - *Programa de la Enseñanza del Violoncello para el curso 1931-1932. Conservatorio Nacional de Música y Declamación.*
    - *Programa de la enseñanza del violoncello, presentada por Victor de Mirecki en la Memoria de Oposición (5 de octubre de 1874).*
28. *Expedientes personales del profesorado de violonchelo del Archivo Histórico del Conservatorio:*
    - Felipe García Hidalgo.
    - Juan Antonio Rivas.
    - Manuel Ducasi.
    - Julián Aguirre.
    - Juan Mollberg.

- José Antonio Campos.
- Ramón Castellano.
- Victor de Mirecki.

29. *Expedientes personales del Archivo de la Sociedad de Conciertos.*

30. *Reglamentos y desarrollo normativo:*

- *Reglamento de la Real Capilla con expresión de empleos y sueldos*, 1824.
- *Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, 9 de enero de 1831.
- *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.*, 5 de marzo de 1857.
- *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*, 14 de diciembre de 1857.
- *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, 1861.
- *Decreto del 15 de diciembre de 1868, de creación de la Escuela Nacional de Música*.
- *Decreto de 22 de diciembre de 1868, aprobando el reglamento para la Escuela Nacional de Música*.
- *Reglamento de la Escuela Nacional de Música, aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871*.
- *Real Decreto de 11 de diciembre de 1896, de reordenación del profesorado de la Escuela Nacional de Música y Declamación*.
- *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación*, 14 de septiembre de 1901.
- *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación*.

- *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación*, 25 de agosto de 1917.

No hemos limitado la búsqueda a los fondos documentales del Archivo y Biblioteca de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Continuamos la búsqueda de fuentes primarias en el Archivo de la Capilla Real, institución muy relacionada durante el siglo XIX con el Conservatorio, y de la que varios de los profesores de nuestro interés formaron parte. Aquí también, además del registro de datos, se procedió a la digitalización de aquella documentación de especial interés, como expedientes personales, plantillas de personal, documentación epistolar y reales órdenes.

La consulta en los fondos del Archivo General de la Administración del Ministerio de Educación y Cultura en Alcalá de Henares nos permitió completar la búsqueda de fuentes primarias con la documentación administrativa personal del profesorado del conservatorio: fe de bautismo, certificados de nacimiento, matrimoniales, de defunción, de empadronamiento y testamentos.

También se ha consultado el fondo documental de la Escuela Provincial de Música de Oviedo depositado en el Archivo Histórico de Asturias, buscando información sobre Fidel Maya Barandalla, alumno de Victor de Mirecki.

Proseguimos nuestra investigación documental con la recopilación de métodos de violonchelo de la época. La editorial francesa Fuceau y los portales de Internet Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia, Petrucci Music Library y el Archivio Storico Ricordi, nos facilitaron el acceso a los facsímiles de las primeras ediciones de métodos de violoncello del siglo XVIII y del siglo XIX.

Hemos mantenido activado el sistema de alertas de Dialnet, lo que nos ha permitido estar informados de la publicación de documentos relacionados con el tema de nuestro interés en tesis doctorales y revistas especializadas. De este modo, pudimos completar el acopio de fuentes secundarias bibliográficas de referencia con trabajos recientes, entre otros, las tesis doctorales de Turina Serrano y Valle Collado[23], que nos han ofrecido

[23] Ana María del VALLE COLLADO, «Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)», Cristina Bordas Ibáñez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51734/>, 2019, 422 págs.

abundante información sobre el entorno musical madrileño de la época y alguno de los personajes de nuestro interés.

Hemos reunido la música para violonchelo y piano, compuesta por profesores y alumnos del Conservatorio de Madrid o a ellos dedicadas, y que se encuentra diseminada en distintas fuentes: Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional, Archivo de la Biblioteca del RCSMM, Biblioteca Musical de Madrid «Víctor Espinós», archivo de Carlos José Gosálvez Lara, Archivo Vasco de la Música, archivo de Enrique González Semitiel y Archivo de la Primitiva de Alcoy

Completamos esta fase de documentación con la realización de tres entrevistas personales a Guillermo Mirecki, bisnieto de Victor de Mirecki, que nos han permitido reunir información relevante sobre el personaje.

Fase de Revisión

Una vez realizado el proceso de indagación, acometimos una lectura metódica de esas fuentes desde una perspectiva de análisis histórico, continuando con la gestión de la información, procediendo a la estimación de la documentación interesante, para seguir con la redacción de resúmenes y citas, y posterior inclusión ordenada en tablas, lo que nos permitió una eficaz estructuración de la información y un rápido acceso a la misma. La lectura crítica de la documentación obtenida en el archivo del Conservatorio de Música de Madrid se completó con la revisión de los expedientes personales de los músicos de violonchelo de la Real Capilla que fueron maestros del Conservatorio de Música, y de la documentación conservada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, obteniendo datos muy relevantes en el expediente de oposición de Victor de Mirecki a la cátedra de violoncello de la Escuela Nacional de Música en 1874.

Fase de Concreción

La tercera y última fase, tras un análisis reflexivo de los resultados obtenidos, ha sido la redacción de la tesis doctoral. En las conclusiones se comenta el cumplimiento de las hipótesis planteadas, el grado de conocimiento adquirido, las dificultades encontradas, las posibles vías de mejora del trabajo realizado y como consecuencia se puede tratar la proyección propedéutica.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta tesis doctoral se presenta articulada en una introducción, un cuerpo central con ocho capítulos, seguidas de unas conclusiones, la bibliografía y fuentes documentales, y 29 anexos.

En la introducción se presenta la justificación de la investigación, el estado de la cuestión, la hipótesis y los objetivos, la metodología y la estructura de la tesis, que es la sección que estamos exponiendo. Delimitamos el campo de la investigación, su alcance y sus límites, justificando la necesidad de su estudio, continuando con el estado de la cuestión o marco teórico, donde presentaremos las investigaciones precedentes que nos permitirán contextualizar el tema objeto de estudio.

Definido el marco teórico, expondremos la hipótesis principal que trataremos de resolver. Nuestro interés se centrará en dilucidar la influencia del aula de violonchelo del Conservatorio de Madrid en el desarrollo de la escuela española de violonchelo, pudiendo considerar a Victor de Mirecki Larramat como el principal responsable de ese florecimiento.

A continuación, se encuentra la parte central de la tesis, dividida en ocho capítulos, donde explicitamos la hipótesis que ha motivado la investigación.

A modo de capítulo introductorio hemos descrito el estado de la enseñanza profesional de música a principios del siglo XIX, con anterioridad a la fundación del Real Conservatorio de Música de María Cristina. Las distintas propuestas de centros de instrucción musical aparecidas durante el periodo josefino y la restauración borbónica en la persona de Fernando VII nos permitieron tener una visión mas real de las circunstancias en las que surgió el conservatorio palatino.

A continuación, iniciamos un recorrido cronológico a través de la enseñanza del violonchelo del Conservatorio de Madrid. En cada uno de estos capítulos se introducen descripciones del contexto histórico de la época, con los acontecimientos políticos y sociales más relevantes, que nos permiten contextualizar el escenario musical de esos años. Seguidamente, desarrollamos el estudio de la actividad académica del profesorado de violonchelo en la institución académica. Para completar las biografías de los profesores rebasamos el espacio de nuestra investigación, ampliando la búsqueda de información en otras instituciones musicales de la época, en las que el profesorado desarrollaba su carrera artística.

En el capítulo 2 se relatan los inicios del Real Conservatorio de Música de María Cristina y las circunstancias que rodearon los primeros nombramientos de profesores de violonchelo. En el capítulo 3 describimos la trayectoria de Juan Antonio Rivas, el primer profesor de violonchelo de facto del establecimiento, y ampliamos y completamos la investigación sobre la autoría del manuscrito que se encuentra en el Archivo de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con el título de *Lecciones de violonchelo sacadas del método de J. A. Rivas*[24]. Completamos este capítulo con su discípulo Manuel Ducassi, que ocupó la plaza tras la marcha de su maestro a Oporto, y que realizó una interesante carrera compositiva truncada por su fallecimiento a la temprana edad de 25 años. Continuamos en el capítulo 4 con Julián Aguirre, un alumno de Brunetti, violón de la Real Capilla y de la Real Cámara, que ocupó el cargo de profesor de violonchelo durante prácticamente todo el reinado de Isabel II. Le sigue el capítulo 5, enmarcado en el periodo del Sexenio Revolucionario, que comenzamos recogiendo el fugaz paso de José Antonio Campos por el conservatorio; discípulo de Brunetti, violonchelo de la Real Capilla y primer violonchelo de las orquestas de los teatros de Madrid, no llegaría a impartir clases debido a su repentino fallecimiento al mes de su nombramiento. Le sustituiría Ramón Castellano, el primer discípulo de Rivas, que, tras unos inicios no muy gratificantes en la carrera lírica como tenor ligero, se dedicaría exclusivamente al violonchelo, llegando a ser miembro de la Real Capilla y el primer violonchelo de la Sociedad de Cuartetos.

De especial relevancia es el capítulo 6, en el que se presenta a Victor de Mirecki, que ocupó la plaza de violonchelo durante 43 años, desde 1874, un mes antes de la coronación de Alfonso XII, hasta 1918, ejerciendo la docencia durante toda la época de la Restauración. En este capítulo desarrollamos la biografía del personaje, especialmente la actividad docente realizada al frente de la cátedra de violonchelo, sin olvidar su faceta de músico profesional. Se analizan los programas de estudio del violonchelo elaborados por Mirecki para el conservatorio, tratando de probar la influencia de éstos en los posteriores de su discípulo Ruiz Casaux, lo que nos obliga a rebasar el marco cronológico establecido en nuestra investigación.

[24] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ , «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas…, 97 págs.

En el capítulo 7 nos centramos en el estudio del alumnado que pasó por el aula de violonchelo de Mirecki y que desarrolló una carrera profesional. Proporcionamos información sobre las salidas profesionales del alumnado como integrantes de la cuerda de violonchelos de las orquestas del país, la pertenencia a la Real Capilla, como miembros de grupos de cámara o ejerciendo la enseñanza del instrumento en conservatorios. Y era ineludible saltar el límite temporal que marcaba el año de jubilación de Mirecki, para poder contemplar el árbol genealógico surgido de su magisterio.

Tras profundizar en las figuras de Juan Ruiz-Casaux y Alfredo Larrocha, alumnos de Mirecki que extendieron las enseñanzas del maestro en el Conservatorio de Madrid y en el Conservatorio de San Sebastián, focos de la escuela madrileña y la escuela vasca, respectivamente, reconstruimos en el capítulo 8 el árbol de la Escuela Moderna de Violonchelo Española.

Le sigue un capítulo de Conclusiones en el que mostramos en qué medida hemos alcanzado los objetivos propuestos, recogiendo una valoración de los resultados obtenidos, comentando el grado de cumplimiento de los objetivos propuestos en el inicio de nuestra investigación, así como una serie de observaciones y propuestas de trabajos posteriores.

Se incluye también la bibliografía consultada, detallando por orden alfabético del autor los libros, artículos y tesis doctorales revisadas, así como las fuentes hemerográficas.

El volumen II de la Tesis consta de 30 anexos:

Tablas

1. Profesores de Violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918).
2. Directores (1830-1921).
3. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918).
4. Matrícula de alumnado de violonchelo (1830-1918).
5. Alumnado de violonchelo premiado en los concursos del Conservatorio.
6. Composiciones de los profesores de violonchelo.
7. Obras y estudios de violonchelo interpretados por el alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918).
8. Métodos de violonchelo desde 1741 hasta 1831.
9. Comparativa de programaciones de violonchelo.
10. Música para violonchelo compuesta en España durante el periodo 1830-1918.

11. Cronología de Victor de Mirecki.
12. Repertorio de violonchelo interpretado por Victor de Mirecki.
13. Repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki.
14. Trayectoria profesional de Victor de Mirecki.
15. Obras para violonchelo interpretadas por Victor de Mirecki por autor.
16. Obras para violonchelo y piano interpretadas por Victor de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos.
17. «Árbol genealógico» de la Escuela de Violonchelo de Victor de Mirecki.
18. Plantilla de las orquestas de Madrid durante el periodo investigado.
19. Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (1909)

Ediciones críticas

1. Lecciones de Violoncello sacadas del Método de J. A. Rivas.
2. Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos.

Partituras editadas

1. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los instrumentos de cuerda*.
2. *IIIme Morceau Brillant de Salon, Réverie*, de H. Vieuxtemps (arr. V. de Mirecki).

Documentos

1. Certificado de la partida de nacimiento de Victor de Mirecki.
2. José Aranguren y de Añivarro, «Instrumentos de arco», *Prontuario del cantante e instrumentista,* Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, págs. 12-13.
3. *Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación*.
4. *Sistema de Escalas del profesor Victor de Mirecki*.
5. Domicilios de Victor de Mirecki.
6. Esquela de Victor de Mirecki Larramat.

Incorporamos varias tablas de elaboración propia donde se recoge información relevante relacionada con la investigación. Junto a la relación de profesorado de violonchelo del Conservatorio de Madrid, se incluyen listados de matrícula de alumnado y de alumnado premiado en los concursos de violonchelo. Hemos reflejado las plantillas de la cuerda de violonchelo de las orquestas sinfónicas españolas integradas por alumnado de la escuela de violonchelo de Mirecki. También hemos confeccionado una tabla con la cronología de Mirecki y se ha detallado el repertorio de violonchelo solista y de música de cámara interpretado a lo largo de su carrera. Otras tablas contienen el corpus de obras para violonchelo compuestas por los profesores del conservatorio, y la música para violonchelo compuesta en España durante el periodo 1830-1918, relacionada con los personajes de la tesis. Se incluyen listados con las obras interpretadas por el alumnado en los exámenes, concursos y conciertos, y un estudio comparativo de los programas de obras y estudios de violonchelo confeccionados por Mirecki con los de su discípulo Ruiz-Casaux.

En este apartado se pueden consultar dos diagramas que, partiendo de Victor de Mirecki, reproducen el árbol de la Escuela Moderna de Violonchelo Española. En el primero sólo se incluye a los violonchelistas que han ocupado plazas de profesor de conservatorio o que han realizado una enseñanza privada reconocida. El segundo lo hemos completado con todos aquellos alumnos y profesores que fueron apareciendo a lo largo de la investigación y que desarrollaron su actividad profesional fuera del ámbito educativo.

El anexo titulado «Métodos de violonchelo» ofrece un listado de métodos publicados, desde el primero que se tiene noticia, el *Méthode Theorique et Pratique Pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa Perfection, op. 24*, publicado en 1741, y obra de Michael Corrette, elaborado con diversas fuentes, y que fue utilizado en esta investigación para, entre otras cuestiones, resolver la autoría del método *Lecciones de Violoncello sacadas del método de J. A. Rivas.*

Se presentan las ediciones críticas de las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas* y de los *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores*, de Juan Antonio Rivas; así como las partituras editadas de la *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos para los instrumentos de cuerda*, y de la *Rêverie* de H. Vieuxtemps, arreglada por Mirecki.

Además, se incluyen 6 reproducciones de documentos relevantes para la investigación, ordenados cronológicamente para facilitar la comprensión del relato descrito.

CAPÍTULO 1

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

1.1. INTRODUCCIÓN

> Sabemos que en España solo en las catedrales se ha dado una educación música fundamental: por consiguiente, los que entre nosotros se han dedicado a ese arte han tenido que acudir a ellas. De estos los más, han seguido la carrera eclesiástica, resultando de aquí el quedar los eclesiásticos dueños únicos de la lira…[1]

Durante el Antiguo Régimen los principales centros de enseñanza musical en España eran las capillas musicales de catedrales y monasterios[2]. Junto a ellas, había también una instrucción individual privada, que iba desde la lección particular en los domicilios de las clases acomodadas, hasta la formación de las actrices en el canto, pasando por el aprendizaje de ciegos y ministriles[3].

Como consecuencia de las necesidades del culto, las instituciones religiosas se veían obligadas a mantener una capilla de música, responsable de la interpretación del repertorio polifónico en los actos religiosos[4]. Dirigida por un maestro de capilla, estaba integrada por los ministriles y una escolanía, en la que se instruía a los jóvenes cantantes e instrumentistas[5].

---

[1] Santiago MASARNAU, «Los dos fígaros», *El Artista*, Tomo I, 1834, págs. 65-66.

[2] Otro de los centros de enseñanza de la música eran las universidades. Según García Fraile, la Universidad de Salamanca era la única institución pública que mantenía la enseñanza de la música en sus planes de estudio. Habría que esperar hasta el año 1831 para que tomara el relevo el Real Conservatorio de Música de María Cristina, «y también la primacía en lo que a la enseñanza oficial de la música se refiere». Con la muerte de Manuel Doyagüe (1755-1842), Maestro de capilla de la Catedral de Salamanca y último profesor en ocupar la cátedra de Musicología de la Universidad de Salamanca, se interrumpirá durante mas de un siglo la presencia de la música entre las disciplinas universitarias. En: Dámaso GARCÍA FRAILE, «El maestro Doyägue (1755-1842), lazo de unión entre la tradición universitaria salmantina y el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XIV, nº 1-2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1991, págs.77-85. Citado por Mª Ángeles SARGET ROS, «Perspectiva histórica de la educación musical…, pág. 126.

[3] Juan José CARRERAS, «La música en España en el siglo XIX», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pág. 404.

[4] José Máximo LEZA, «La música en el siglo XVIII», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pág. 48.

[5] Mª Ángeles SARGET ROS, «Perspectiva histórica de la educación musical…, pág. 123; Mariano PÉREZ GUTIÉRREZ, «Conservatorios. I España», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores, 2001, pág. 884.

> En casi todas las catedrales, colegiatas y muchos conventos, había escuelas gratuitas de música, y de estas salían sobresalientes jóvenes cantores o instrumentistas, y aventajados compositores, que acudían después a hacer oposiciones a las plazas que vacaban en las iglesias del Reino, cuando dichas plazas se anunciaban por edictos[6].

Muchos de los escolanos procedían de familias humildes, encontrando en las catedrales y colegiatas no sólo una formación musical y humanística, sino también un futuro laboral[7]. La formación musical de los escolanos se iniciaba a edad temprana bajo la dirección del maestro de capilla, que se encargaba también de proporcionarles alojamiento, manutención y enseñarles gramática[8]. Cuando las ocupaciones impedían al maestro de capilla cumplir con sus funciones era sustituido por un «maestro de los mozos del coro», que se encargaba de la enseñanza del canto gregoriano, y por un «maestro de canto de órgano», que educaba a los escolanos en la música polifónica[9].

Como señala Nasarre,

> Los que en esta edad [entre 8 y 14 años] ejercitan la voz, criándose entre Músicos, con facilidad se les impresionan las especies, que oyen a los otros del buen modo de cantar, las que conservan toda su vida, y aumentan con el tiempo[10].

La enseñanza se completaba con el estudio de humanidades, quedando reservados los estudios de composición para aquellos que hubieran mostrado pericia en dos o tres instrumentos y fueran consumados cantantes[11].

1.1.1. *Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla*

Paradigma de centro de formación musical fue el Real Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla, también llamado Colegio de Niños Cantorcicos, fundado por Felipe II en 1590. Instalado en la Calle de Leganitos, su finalidad era la formación, en régimen de

---

[6] Mariano SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Tomo Cuarto, Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, 1859, pág. 171.

[7] José Máximo LEZA, «La música en el siglo XVIII», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica de España, Vol. 4, 2014, pág. 51.

[8] Mariano PÉREZ GUTIÉRREZ, «Los conservatorios españoles. Historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado», *Música y Educación* 15, 1993, pág. 17.

[9] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 99.

[10] Pablo NASARRE, *Escuela música, según la práctica moderna*, vol. 1, págs. 43-44. Citado por José Máximo LEZA, «La música en el siglo XVIII…, pág. 51.

[11] Alec ROBERTSON y Denis STEVENS, *Historia general de la música*, Madrid, Istmo, vol. II, Madrid, 1993, pág. 185.

internado, de los niños que participaban en los actos musicales de la Real Capilla[12]. Como apunta Sarget Ros, «la vinculación de este colegio con la corte, así como el modelo de organización, presagian el Real Conservatorio de Música de Mª Cristina, primer Conservatorio de Música de la nación»[13].

Los niños que concurrían a las pruebas de admisión a una plaza vacante del Colegio de Cantorcicos debían reunir los requisitos de poseer una «voz de tiple de buena calidad, cuerpo, extensiva y afinada», saber leer y escribir, y tener una edad comprendida entre los siete y los doce años. Para no verse obligados a prescindir de los niños una vez alcanzaban la edad del cambio de voz, con lo que la inversión en tiempo y dinero habría sido baldía, y por cuestiones prácticas de regeneración de los miembros de la capilla, desde tiempos de Felipe III los ministriles tenían el encargo de enseñar a tañer los instrumentos a los niños cantores como complemento a su formación musical[14]. El colegio se convertía, de este modo, en un centro de formación y cantera de cantantes e instrumentistas para la Real Capilla, donde los maestros de música eran los músicos integrantes de la capilla[15].

Cerrado el Colegio de Niños Cantores durante el reinado de José I, sería restaurado por Real Orden de 21 de octubre de 1814[16]. Veía reducido a seis el número de internos, y se le asignaba un exiguo presupuesto de 2.000 reales al mes, que el rector debía aplicar al «sustento de aquellos seis niños, y para pagar portero, ama, lavandera, barbero y templador de claves, y satisfacer demás gastos menudos, aunque no el vestuario»[17]. Además, se podían admitir alumnos «proporcionistas», que abonaban ocho reales diarios, corriendo «de cuenta de ellos la cama y demás mueblaje».

Todavía en 1831, Francisco Andrevi se afirmaba en la idea de rentabilizar los años de aprendizaje de los niños cantores, cuando hacía presente al Patriarca de las Indias, que

---

[12] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 103.

[13] Mª. A. SARGET ROS, «Perspectiva histórica de la educación musical…, pág. 124.

[14] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 103.

[15] Judith ORTEGA RODRÍGUEZ, «La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara», Cristina Bordas Ibáñez dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, 2010, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11739/>, pág. 71.

[16] Jose SUBIRÁ, «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantores», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del CSIC, XIV, 1959, pág. 225.

[17] José SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, pág. 763.

> cuan útil sería que, así como van entrando a la Real Capilla, se obligara al músico mas moderno de cada clase a venir a este Real Colegio a dar clases de su instrumento a un colegial que le señalase el Rector, aunque no fuerte más que tres veces a la semana. Este me parece el único medio para darles salida luego que pierden la voz[18].

El Colegio quedaría suprimido por la nueva planta de la Real Capilla del 20 de octubre de 1834, a los cuatro años de la apertura del Real Conservatorio de Música María Cristina. Ese año, poco antes de la supresión del colegio, se permitía a dos colegiales ingresar en las clases de violín y flauta del recién creado Real Conservatorio de Música María Cristina, para que de esa manera pudieran continuar sus estudios[19].

La enseñanza del violón en el Real Colegio de Cantorcicos

Entre los alumnos formados en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid a los que se instruyó en el manejo del violón[20], nos encontramos al compositor y organista Antonio Literes Carrión (1673-1747). Ingresó como niño cantor en 1686 iniciando los estudios de violón con Manuel de Soba, que también había sido cantorcico y violón de la Real Capilla[21]. Con quince años Literes ya ejercía como músico violón de la Real Capilla, siendo «violón principal» desde su nombramiento el 23 de septiembre de 1693 hasta su fallecimiento. En 1706 sería nombrado maestro de capilla interino en sustitución de Sebastián Durón (1660-1716), que había partido al exilio debido a su posicionamiento a favor de los Austrias en la Guerra de Sucesión.

También fue formado en el Colegio de Niños Cantores Antonio Villazón (¿? -1780). Alumno del napolitano Domenico Porreti (1709-1783) entre 1735 y 1746[22], sería nombrado violón de la Real Capilla en 1747, tras el fallecimiento de José Literes Sánchez (¿?;-1746), hijo de Antonio Literes. Villazón era además violón de la orquesta en las

[18] AGP, Personal, Caja 123, Exp. 1.

[19] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 104.

[20] Como apunta Gándara, la terminología utilizada en esos siglos para designar al bajo de la cuerda frotada es variada. En algunos tratados, como el de Pedro Rabassa (1683-1767) se diferencian dos tipos de violones, el «contrabaxo de violón» y el «baxo de violón», éste último con un ámbito similar al violonchelo. Ya en el siglo XVIII lo términos «violón», «violoncelo», «violoncello», «violonzuelo», se utilizaron indistintamente para nombrar al instrumento que conocemos como violonchelo. En Xosé Crisanto GÁNDARA, «El Violón Ibérico», *Revista de Musicología*, Vol. 22, No.2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 1999, pág. 144 .

[21] G. TURINA SERRANO, «El Violonchelo en España en el siglo XVIII…, pág. 106.

[22] *Ibídem*, pág. 114.

Fiestas Reales organizadas por Carlo Broschi «Farinelli»[23].

Otro niño cantor sería José de Zayas (1747-1804), hijo del violón contrabajo de la Real Capilla Francisco de Zayas. Discípulo de Porreti entre 1759 y 1769, es muy probable que se viera favorecido por el artículo 7 del reglamento la Real Capilla de 1749, que establecía «que para las plazas de músicos de su Real Capilla sean preferidos en igual grado de habilidad los niños cantores del colegio a todos los demás pretendientes». En 1770 se cumplían los diez años de permanencia en el colegio de Zayas; transcurrido ese tiempo, «los colegiales debían abandonarlo y pasar a optar a algún cargo, entre los que preferían los de la Real Capilla, no siendo esto siempre posible»[24]. Zayas sería violón de la Real Capilla por oposición, tras la muerte de Juan Orri, en 1770. Ascendería a la segunda plaza en 1780, ocupando la vacante de Villazón[25], y sería primer violón, tras el fallecimiento de su maestro Porreti, desde 1784 hasta 1804[26].

1.1.2. *El Real Seminario de Nobles de Madrid*

Junto al Colegio de Niños Cantores de la Real Capilla, el Real Seminario de Nobles de Madrid fue, en palabras de Subirá, «uno de los establecimientos docentes que gozaban de mayor prestigio al empezar el siglo XIX [...] esa institución pedagógica que se interesaba por la música de un modo particular»[27]. Y según Gómez Amat, «el primer establecimiento docente que dio, al comenzar el siglo XIX, una cierta importancia a la enseñanza de la música fue el Real Seminario de Nobles de Madrid, donde se educaban los jóvenes de la clase alta»[28].

Fundado por decreto de Felipe V el 21 de septiembre de 1725, el Real Seminario de Nobles de Madrid, puesto bajo la tutela de la Compañía de Jesús, impartía a los jóvenes

---

[23] Filemón GONZÁLEZ DE ARRIBAS, María del Socorro ARRIBAS ARRANZ, «Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 27, Ediciones Universidad de Valladolid, [en línea], <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/28767>, [consultado el 4 de abril de 2021], 1961, pág. 237.

[24] Judith ORTEGA RODRÍGUEZ, «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología* 23:2, n.º 2, 2000, págs. 415-416.

[25] F. GONZÁLEZ DE ARRIBAS, M. del S. ARRIBAS ARRANZ, «Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII…, pág. 254.

[26] BNE, *Reales Órdenes y Estatutos de la Real Capilla de S.M.*, M/762, Biblioteca Digital Hispánica, <https://tinyurl.com/y5w6zfbd>, [consultado el 14 de febrero de 2021], 1750-1800, leg. 58.

[27] J. SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*…, pág. 770.

[28] C. GÓMEZ AMAT, *Historia de la música española. El siglo XIX*…, pág. 256.

nobles, enseñanzas propias de su clase social. «El fin principalísimo de este Seminario Real es enseñar y dirigir a sus alumnos a ser caballeros cristianos», y formar a los jóvenes que ocuparían con el tiempo los altos cargos de la Corte, el ejército y el gobierno[29]. Tras ser expulsados los jesuitas en 1767 por orden de Carlos III, acusados de instigar los motines de 1766[30], se encargaría de su dirección al marino y científico Jorge Juan Santacilia (1713-1773). Durante la Guerra de Independencia permaneció sin actividad, al igual que en el Trienio Liberal, siendo clausurado en 1836, tras la supresión de los privilegios de la nobleza, absorbido por Universidad de Alcalá que pasaría a ocupar el edificio[31].

Ilustración 1.1. Real Seminario de Nobles de Madrid[32].

El seminario, en régimen de internado, admitía alumnos varones entre los 8 y 15 años, divididos en dos niveles: una escuela de primeras letras para niños hasta los 12 años,

[29] Constituciones del Real Seminario, fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, Madrid, Imprenta de Gabriel del Barrio, 1730, pág. 4.

[30] Acusados sin motivo de estar detrás de los motines de 1866, Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas de todos los dominios de la Corona de España y decretó la incautación del patrimonio de la orden. Los motines, cuyo trasfondo era el alza exagerada del precio del pan, se desencadenaron tras el decreto del marqués de Esquilache para el saneamiento de la capital de España: limpieza urbana, alumbrado, prohibición de juegos de azar y de usos de armas, y la utilización de sombreros chambergos y capas largas, que ocultaban rostros y armas. La causa general abierta contra la Compañía de Jesús, acusada de participar en las revueltas, sería aprovechada por aquellos que veían a los jesuitas, absolutamente leales al Papa, como «un estado extranjero dentro de otros estados».

[31] Más tarde la titularidad del edificio pasaría al Ministerio de la Guerra, y desde entonces, hasta su demolición en 1889, se dedicaría a usos militares. Se encontraba en el entorno de la actual calle Princesa, esquina a Serrano Jover.

[32] José AMADOR DE LOS RÍOS y Cayetano ROSELL, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Tomo 4, Madrid, M. López de la Hoya, 1864, pág. 116.

y otra para los alumnos entre los 12 y los 15 años. Durante el siglo XIX, la falta de alumnos y los problemas económicos abriría la admisión a jóvenes de la burguesía acomodada.

Entre las «primeras letras, lenguas, erudición, y habilidades que condecoren a los Nobles, para que sirvan en la Patria con crédito y utilidad», se encontraban la gramática, la retórica, la poesía, las lenguas francesa, italiana y griega, la táctica militar, y para los alumnos aventajados, la lógica, la filosofía, la metafísica y el derecho canónico. Además, los «caballeros seminaristas» estudiaban destrezas propias de la nobleza, como la danza, la esgrima y la equitación, incluyendo la educación musical con solfeo, canto, piano, flauta y violín, impartida por «maestros seculares»[33].

RUDIMENTOS DE MÚSICA

DIVIDIDOS EN CINCO INSTRUCCIONES

QUE FACILITAN

LA MAS PRONTA INTELIGENCIA

PARA EL USO

DE LOS CABALLEROS SEMINARISTAS DEL REAL SEMINARIO DE NOBLES.

DISPUESTOS

POR EL M. R. P. M. FRAY PEDRO CARRERA, CARMELITA CALZADO, Predicador general, y primer Organista en su Real Convento de esta Corte.

MADRID.
En la Imprenta de DON JOSEF DOBLADO.
AÑO DE M.DCCC.V.

M/45(2)

SEGUNDA PARTE.

SOLFEO PRÁCTICO

METÓDICAMENTE FORMADO

SEGUN EL ORDEN DE LAS INSTRUCCIONES ANTERIORES

PARA EL USO DE LOS CABALLEROS

DEL REAL SEMINARIO DE NOBLES DE ESTA CORTE,

DISPUESTO

POR EL M. R. P. M. Fr. PEDRO CARRERA Y LANCHARES, predicador general y primer organista en su real convento de carmelitas calzados.

MADRID:
IMPRENTA DE ALVAREZ. MDCCCXV.

Ilustración 1.2. *Rudimentos de Música* (1805)[34] y *Solfeo Práctico* (1815), de Fray Pedro Carrera[35].

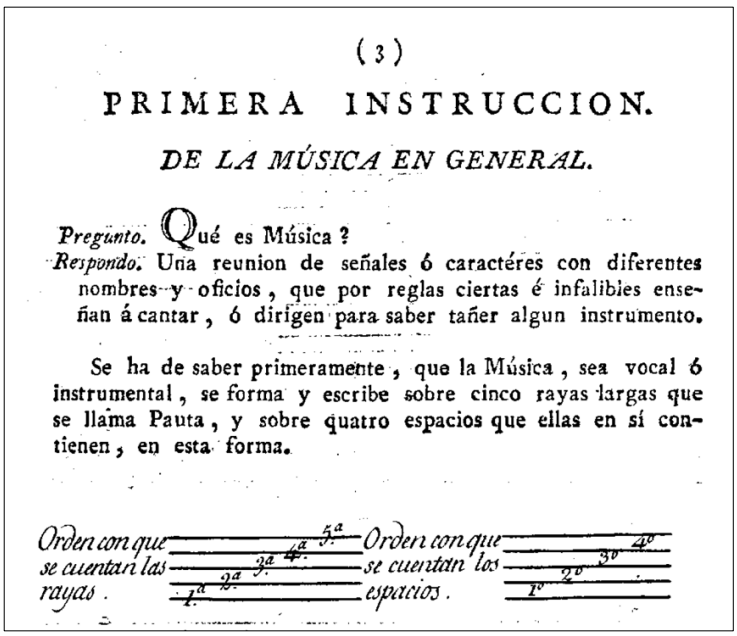
[33] Constituciones del Real Seminario, fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, Madrid, Imprenta de Gabriel del Barrio, 1730, pág. 13.

[34] *Patrimonio Digital Complutense*, Universidad Complutense de Madrid, [en línea], <https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/743083>, [consultado el 27 de mayo de 2022].

[35] IMSLP, Petrucci Music Library, [en línea], <https://tinyurl.com/45s78vcr>, [consultado el 27 de mayo de 2022].

Uno de los métodos empleados en el colegio para la enseñanza de la música era la obra del carmelita Fray Pedro Carrera[36], *Rudimentos de música: divididos en cinco instrucciones que facilitan la mas pronta inteligencia: para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles*, publicado en 1805. La obra, de carácter teórico y nivel elemental, está redactada siguiendo un esquema de preguntas y respuestas, con numerosas ilustraciones.

Debido a la Guerra de Independencia, la publicación del segundo volumen, el *Solfeo práctico (segunda parte) metódicamente formado según el orden de las instrucciones anteriores para el uso de los caballeros seminaristas del real seminario de nobles*, se retrasaría hasta 1815[37]. Se trata de un tratado práctico de las cuestiones expuestas en el primer volumen, con lecciones de corta extensión, de tipografía manuscrita, con un acompañamiento de bajo sin cifrar, para que el profesor improvise la armonía[38].



(3)

PRIMERA INSTRUCCION.

DE LA MÚSICA EN GENERAL.

Pregunto. Qué es Música ?

Respondo. Una reunion de señales ó caractéres con diferentes nombres y oficios, que por reglas ciertas é infalibles enseñan á cantar, ó dirigen para saber tañer algun instrumento.

Se ha de saber primeramente, que la Música, sea vocal ó instrumental, se forma y escribe sobre cinco rayas largas que se llama Pauta, y sobre quatro espacios que ellas en sí contienen, en esta forma.

Orden con que se cuentan las rayas. *Orden con que se cuentan los espacios.*

Ilustración 1.3. *Rudimentos de Música* (Fray Pedro Carrera, 1805).

[36] Pedro Carrera Lanchares (1757- p. s. XIX), organista primero del Convento del Carmen Calzado de Madrid y profesor del Real Seminario de Nobles de Madrid.

[37] M. PÉREZ GUTIÉRREZ, «Los conservatorios españoles…, pág. 19; Antonio MARTÍN MORENO, «La enseñanza musical en España en el siglo XIX: El Curso completo de música en la Escuela Normal de Zaragoza (1861) y la Historia de la Música de la Academia Santa Cecilia de Cádiz (1883)», *Publicaciones*, Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla, Nº. 35, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2111289>, [consultado el 15 de octubre de 2020], 2005, pág. 77.

[38] Roberto LORAS VILLALONGA, «Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX», Joaquín Arnau Amo y Manuel Pérez Gil, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3341/tesisUPV2828.pdf>, 2008, 650 págs.

En 1831, recién inaugurado el Conservatorio de Madrid, se impartían en el Real Seminario de Nobles, Solfeo, Violín, Piano, Canto y Flauta. Eran profesores, de Solfeo, Vicente Blanco; de Violín, Manuel Ocón; de la clase de Piano y Canto, José Sobejano; de Piano, Julián Aparicio; y de Flauta, Mateo Bergondi y Magín Jardín. En la clase de Solfeo, dividida en cuatro cursos, se empleaba el método *Escuela del Solfeo* de Sobejano. El texto se dividía en tres partes, «elementos de la música, lecciones en clave de sol en segunda línea y fa en cuarta línea, y lecciones en el resto de las claves junto a fáciles canciones que servirían para aplicar la letra»[39]. En los exámenes del cuarto curso de ese año los alumnos

> ejecutarán con mayor destreza y precisión lecciones por diferentes estilos, y variaciones de llaves a solo, dúo y trío, terminando con una composición a la inocencia, y un himno al Rey Nuestro Señor, que acompañarán también otros Caballeros Seminaristas con violines y flautas, composición nueva del Profesor[40].

Las obras exigidas en los exámenes de Violín, Flauta y Piano reflejan la influencia de la ópera italiana en aquel momento. Los alumnos mostraban sus adelantos en los exámenes públicos con sinfonías, variaciones, cavatinas, marchas «y trozos escogidos de las mejores óperas» de Rossini, Donizetti, Bellini y Mercadante.

1.2. CAMBIOS EN EL PANORAMA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX

El panorama de la enseñanza musical en España comenzaría a modificarse en los primeros años del siglo XIX, al ir abandonando el ámbito religioso, transfiriéndose al profano. Una de las causas que provocaron este cambio fue la precariedad en la que se sumieron las capillas musicales, institución secular de formación de músicos; reducidos sus presupuestos debido a las desamortizaciones de los bienes de la Iglesia, se veían abocados al consiguiente recorte de plantillas, y en casos extremos, al cierre de muchas de ellas. En diciembre de 1808, durante la etapa bonapartista, el número de conventos había disminuido a una tercera parte. Esta política de reducción progresiva del clero

[39] Sara NAVARRO LALANDA, «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854)», *Art y Hum, Revista digital de Artes y Humanidades*, Nº 46, [en línea], <https://tinyurl.com/bdd7wsz8>, [consultado el 1 de octubre de 2022], 2018, pág. 137.

[40] Examen público a que se presentan los caballeros alumnos del Real Seminario de Nobles de esta Corte, dirigido por los Padres de la Compañía de Jesús, Madrid, D.E. Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa, 1831, pág. 28.

alcanzaría su punto álgido con el Real Decreto de 18 de agosto de 1809 firmado por José I, que suprimía las órdenes regulares masculinas y ordenaba la salida de todos los religiosos de sus conventos[41].

> Articulo 1. Todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales existentes en los dominios de España quedan suprimidas; y los individuos de ellas en el término de 15 días, contados desde el de la publicación del presente decreto, deberán salir de sus conventos y claustros, y vestir hábitos clericales seculares[42].

Tras la retirada de los ejércitos franceses al finalizar la contienda, la situación era desoladora. En Madrid, doce conventos estaban arruinados, y siete habían sido derribados, además de numerosos órganos destruidos[43]. Sufrieron daños irreparables las capillas de las Descalzas Reales, de la Encarnación, sin olvidar capillas privadas como las de Medinaceli y Benavente[44].

Con la llegada de Fernando VII a España tras la firma el 11 de diciembre de 1813 del Tratado de Valençay, la iglesia recuperaría el patrimonio confiscado[45]. El 20 de mayo de 1814 *El Deseado* ordenaba la devolución a la iglesia de «todos los conventos y propiedades confiscados durante el mandato de José I», al tiempo que anulaba el Real Decreto de 17 de junio de 1812, aprobado por las Cortes de Cádiz, y que había dictado la supresión de todos los conventos que tuvieran menos 12 miembros.

Con el advenimiento del Trienio Liberal (1820-1823), tras el pronunciamiento de Riego en Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820, Fernando VII se veía obligado a jurar la Constitución de 1812. Y de esta manera, la medida de supresión de los conventos

---

[41] María Antonia VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX español», *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1995, pág. 378.

[42] *Gaceta de Madrid,* núm. 234, de 21 de agosto de 1809, pág. 1043.

[43] Sandra MYERS BROWN, «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)», *Revista de Musicología,* 28, n.º 1, Sociedad Española de Musicología SEDEM, 2005, págs. 316-317.

[44] Mª. A. VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX española…, pág. 380.

[45] Acuciado por las derrotas, Napoleón se había visto en la necesidad de finalizar la guerra en España para disponer de las tropas destinadas en la península. Por este motivo, el emperador firmaba con Fernando VII el Tratado de Valençay el 11 de diciembre de 1813, prometiéndole que facilitaría su vuelta a España «con la misma autoridad que tuvo su padre», esto es, como rey absoluto. A su llegada a Valencia el 16 de abril de 1814, recibe el *Manifiesto de los Persas*, documento firmado por 69 diputados absolutistas, que desean el retorno del Antiguo Régimen. El documento le servirá para ordenar el Decreto de 4 de mayo de 1814, en el que reafirma su poder frente a la soberanía nacional que pretendían las Cortes de Cádiz, decretando la supresión de la Constitución de 1812.

se llevaba finalmente a término, ordenándose además que no hubiera más de un convento de la misma orden en cada pueblo y su término. Tales medidas provocarían la reducción de los recursos económicos hasta el punto de imposibilitar a muchos de los cabildos el pago de los salarios de los componentes de las capillas[46]. Las medidas decretadas posteriormente por Mendizábal culminarían el proceso de desamortización de los bienes de la Iglesia. Nombrado ministro de Hacienda en 1835, aprobará el Real Decreto de 25 de julio por el que se ordenaba extinguir los monasterios y conventos con menos de 12 miembros cuyas dos terceras partes fueran miembros del coro. En su búsqueda de recursos para financiar la guerra contra los carlistas, Mendizábal firmará en febrero de 1836 el Real Decreto que declaraba en venta los bienes raíces de las Órdenes y conventos extinguidos. Como apunta Myers, «más de 900 conventos masculinos fueron afectados y solamente en las provincias de Madrid y Toledo, aproximadamente 1.940 religiosos fueron expulsados»[47].

Al duro golpe de las desamortizaciones en la vida conventual se le sumaría en 1851 el Concordato entre la Santa Sede y España, que exigía que todos los miembros de las capillas fuesen clérigos[48], lo que provocaría la reducción del número de integrantes de las capillas. Además, esa norma dificultaba la elección de los componentes de la capilla, nombrándose en ocasiones a individuos de escasa formación musical y poca capacidad artística[49], con la consiguiente pérdida de la incidencia de la iglesia en la vida musical del país[50]. Como resultado de este proceso, muchos de los individuos de las capillas musicales afectados encontrarían en las clases particulares un medio de subsistencia.

---

[46] Mª. A. VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX española…, pág. 382.

[47] S. MYERS BROWN, «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España…, págs. 316-317.

[48] El Concordato de 1851 entre la Santa Sede y el Reino de España regulaba las relaciones entre ambas instituciones. Desde 1834, la Iglesia Católica había visto como se suprimían casi todas sus Órdenes y Congregaciones Religiosas. Sus bienes eran enajenados y tomados por la Real Caja de Amortización. El artículo 1 de la Constitución de 1837 no reconocía la confesionalidad del Estado y en el cuarto se suprimía el fuero eclesiástico. El decreto de expulsión de los Jesuitas obligó a Roma a llamar a consultas al Nuncio. La guerra carlista acercó el gobierno de Isabel II a Roma, necesitada de una legitimación de su derecho a la sucesión. Sin olvidar que la mayoría de los católicos preferían a un candidato carlista en el trono y a los nuevos propietarios de las tierras enajenadas se les había negado recibir los sacramentos. Finalmente, la tensión se rebajó con la llegada al gobierno de los moderados. Por la firma del acuerdo, Roma reconocía el régimen liberal de Isabel II y aceptaba la desamortización. A cambio, «la Nación se obligaba a mantener el culto y [los] ministros [de la religión católica]», se establecía la devolución de las tierras enajenadas aún no vendidas. En Santiago Petschen VERDAGUER, «España y el Vaticano del Concordato de 1851 al de 1953», *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, págs. 21-32.

[49] Mª. A. VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX española…, pág. 190.

[50] Mª. A. SARGET ROS, «Perspectiva histórica de la educación musical…, pág. 125.

> Los maestros de capilla, en ese tiempo, recibían mucho menos de lo que merecían y la situación de los organistas de las parroquias era aún peor, ya que no percibían más que cuatro reales diarios, incluso en las iglesias más frecuentadas[51].

Otra de las causas de la pérdida del magisterio de la música por parte de las instituciones eclesiásticas fue el ascenso de la burguesía. Esta clase social dirigió su foco de atención a la música profana, al teatro y a la ópera, mostrando su interés por la formación musical no profesional, principalmente en Ateneos y Liceos, y a través de «la clase privada», como «enseñanza de adorno», especialmente de canto y piano. La música, hasta ese momento presente en la corte, en los espacios religiosos y en los salones aristocráticos, aflorará ahora en las salas de concierto, los cafés y salones de la burguesía. Y estas nuevas formas de consumo de la sociedad burguesa exigirán unos centros de formación musical más aptos que satisfagan esa demanda de músicos de orquesta, solistas y cantantes de ópera.

La confluencia de estos tres factores, exclusión de las instituciones religiosas de la enseñanza musical, creciente interés de la burguesía en acceder al consumo de música y mayor profesionalización de la vida musical, coincidirá con la aparición de una nueva institución de educación musical en España, el conservatorio de música[52]. Junto a las primeras escuelas privadas, como las de Manuel Sardina y Blas de Laserna en 1805, se desarrollarán proyectos más ambiciosos. Distintas personalidades de la vida musical de la corte propondrán, aunque con desigual fortuna, la creación de estos centros especializados de enseñanza musical en la capital del reino a imitación de los modelos europeos[53]. En 1810, durante el periodo josefino, Melchor Ronzi presentará su proyecto de creación de un Conservatorio de Música Vocal e Instrumental «a imitación de los de

---

[51] Ann LIVERMORE, *Historia de la música española*, Barcelona, Barral Editores, 1974, pág. 224.

[52] Mª. A. SARGET ROS, «La enseñanza de la música profesional en el siglo XIX…, págs. 60-61.

[53] Los conservatorios surgieron en Italia en el siglo XVI, donde el término, del latín *conservare*, hacía referencia a un hospicio. Los huérfanos recibían una formación musical, pudiendo pasar a formar parte de los coros religiosos y de ópera. Así, las escuelas de música nacieron el en seno de estos «conservatorios». Una de estas instituciones sería el Conservatorio Santa Maria di Loreto, fundado en 1537 en Nápoles por el sacerdote español Juan de Tapia. El conservatorio moderno aparece con la constitución del *Institute National de Musique* de París en 1795, dos años más tarde transformado en *Conservatorio* Nacional de Música y Declamación, libre de propósitos caritativos y plenamente seglar. La semilla germinaría con la fundación de los conservatorios de Praga (1811), la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena (1817), la Royal Academy of Music de Londres (1822), el Reggio Conservatorio di Musica de Milán (1824), el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1830), el Conservatoire Royal de Bruselas (1832), el Conservatorio Nacional de Lisboa (1835), el Conservatorio de Barcelona (1838) y la Hochschule für Musik de Leipzig (1843). En: Harold E. SAMUEL, «Conservatory», en Randel, D.M, *New Harvard Dictionnary of Music*, London, Belknap Press, 1986, págs. 285-288.

París, Nápoles y Venecia»[54]. En 1816, Federico Moretti tratará de convencer a la Sociedad Económico Matritense de establecer un conservatorio de música en Madrid «a ejemplo del de Nápoles». Ese mismo año, José Nonó fundará un «Conservatorio de Música»

En definitiva, las pretensiones de Nonó, Ronzi y Moretti de implantar en España el modelo de conservatorio, que más tarde seguiría el Real Conservatorio de Música y Declamación de la reina María Cristina, no hacían sino reflejar los cambios que se estaban operando en la sociedad española desde el reinado de Carlos III.

1.3. MELCHOR RONZI

El primer intento de crear un centro especializado dedicado a la enseñanza de la música se produjo durante el periodo josefino y fue obra de Melchor Ronzi (¿?; 1812), músico boloñés afincado en España. Hijo del bailarín Gaspar Ronzi, era, según Soriano Fuertes[55], «primer violín de baile» de la compañía que alternaba con la de ópera italiana en el teatro de los Caños del Peral desde el año 1787[56]. Aunque este dato no concuerda con el recogido por Subirá, que menciona al milanés Antonio Ronzi como primer violín de baile, y al boloñés Melchor Ronzi como segundo violín de la ópera[57]. También Saldoni aporta la misma información en el listado de la «primera compañía de ópera que hubo en los Caños del Peral de Madrid en 1787», y en el que aparece como «Primer violín de bailes» un Antonio Ronzi[58]. Como Ronzi llegaría a ser primer violín del Teatro de los Caños del Peral, según figura en su carta de presentación ante José I, tal vez la fecha apuntada por Soriano Fuertes sea demasiado temprana.

---

[54] Melchor RONZI, *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental dedicado al Rey Nuestro Señor D. José Napoleón I*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 13415, 1810, pág. 2.

[55] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los* fenicios…, pág. 225.

[56] El Teatro de los Caños del Peral, así llamado por encontrarse en el terreno de la fuente y lavadero que llevaba ese nombre, se levantaba en el solar que más tarde ocupará el Teatro Real. Abrió sus puertas en 1738, y «brilló desde luego sobre los de la Cruz y el Príncipe, que eran aun corrales descubiertos, en que la concurrencia tenia que mantenerse de pie». En 1786 se abriría como teatro de ópera italiana, manteniendo su actividad hasta que su ruinoso estado aconsejó su demolición en 1818. En: *Almanaque Musical y de Teatros*, Primer Año, Madrid, Imprenta de J. A. García, 1867, págs. 17-19.

[57] José SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*, Biblioteca de Estudios Madrileños, Vol. XII, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pág. 16.

[58] Baltasar SALDONI, *Efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, 1860, pág. 406.

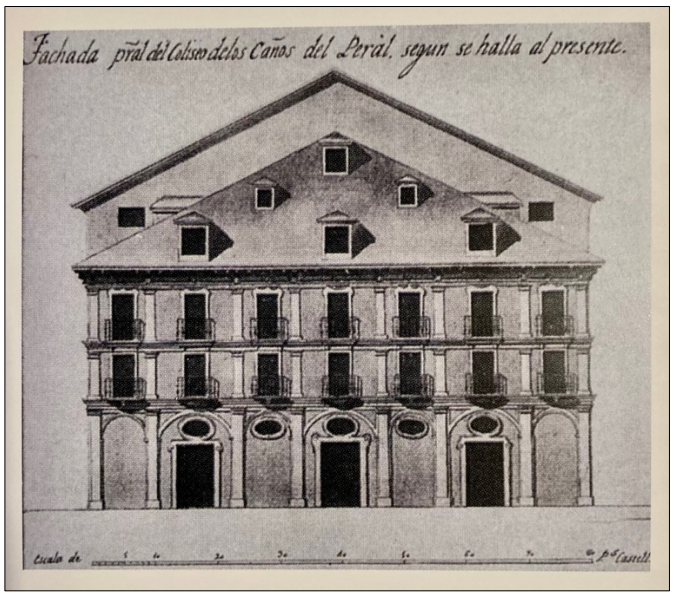


Ilustración 1.4. Grabado del Coliseo de los Caños del Peral[59].

Fue Ronzi uno de los impulsores del surgimiento del concierto público en Madrid. Tras el luto por la muerte de Carlos III el 14 de diciembre de 1788 y no habiéndose restablecido la actividad teatral durante el carnaval de 1789, la falta de ingresos hace a Ronzi impulsar la organización de conciertos públicos en los salones de casas particulares[60].

> Con permiso del Sr. Superintendente General de Policía, se dio principio el día 8 del presente a las Academias particulares de música y cantado del cargo de D. Melchor Ronzi, que se ejecutarán en el cuarto principal de la casa núm. 22 calle de Leganitos, y continuarán los domingos, martes y jueves de cada semana. Previniendo que las personas que quisieren disfrutar de esta diversión, compuesta de arias, dúos, tríos, quintetos y sinfonías, acudirán a dicha habitación por los boletines, en la inteligencia de que el precio de cada uno es 20 reales empezando a las 8 y para mayor conveniencia del público se darán boletines en la Fontana de Oro[61].

Unos años más tarde, entre 1796 y 1803, aparece como «festero-avisador» de la Casa

[59] Emilio CASARES RODICIO, *Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores*, Colección Música Hispana, Instituto Complutense de Ciencias Musicales ICCMU, 2001, pág. 30.

[60] Josep MARTÍNEZ REINOSO, «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)», Miguel Ángel Marín López, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de la Rioja, 2017, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>, pág. 86.

[61] *Diario de Madrid*, 11 de febrero de 1789, pág. 3.

de Benavente-Osuna, aunque nunca llegó a formar parte de la plantilla de criados[62]. Desde ese puesto se encargaba de la contratación de músicos para las funciones de la Casa, de concretar el repertorio, así como de acordar los emolumentos y hacerlos efectivos a los participantes. También debía conservar en su domicilio el archivo musical y aumentarlo con obras nuevas[63].

Desde finales del siglo XVIII, Ronzi pasará a desempeñar un papel destacado en la introducción en España de los «Conciertos Espirituales», academias instrumentales celebradas durante la Cuaresma, cuando las representaciones operísticas no estaban permitidas[64]. Así, sería el organizador de las temporadas cuaresmales del Teatro de la Cruz entre 1797 y 1799, y del teatro de los Caños del Peral en las temporadas de 1792, 1793, 1794 y 1800[65]. Como recuerda Cambronero,

> Como durante la Cuaresma no se consentía la representación de comedias, dramas ni óperas, las empresas, para resarcirse de la falta de entrada de fondos, idearon dar conciertos, y esto lo permitieron las autoridades; pero lo gracioso era que en estas fiestas musicales se cantaban arias, romanzas y dúos de óperas, cuya representación estaba prohibida en el período cuaresmal, con la diferencia de que los cantantes salían a escena de frac, ellos, y luciendo las divas elegantes toilettes de la época[66].

Personaje con gran influencia en la vida musical de la corte solicitará al ministro de Gracia y Justicia la dirección de los tres teatros públicos de Madrid. Con su propuesta se proponía evitar «la destructora rivalidad» que existía entre los teatros de los Caños del Peral, de la Cruz y del Príncipe. Como indica Reinoso, tal vez Madrid «no tuviese suficientes músicos ni un público tan grande como para asumir la programación de tres teatros, más aún si no había distinción ni exclusividad en el repertorio»[67]. En su proyecto Ronzi solicitaba la creación de una compañía de ópera nacional y se obligaba «a presentar

---

[62] Juan Pablo FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española», María Gembero González, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2005, <https://tinyurl.com/yj25qdzy>, pág. 252.

[63] Nicolás MORALES, «Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», *Revista de Musicología*, Vol. 22, Nº 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 1999, pág. 180.

[64] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 121.

[65] J. MARTÍNEZ REINOSO, «El surgimiento del concierto público en Madrid…, págs. 86-142.

[66] Carlos CAMBRONERO, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, Madrid, La España Moderna, 1890, pág. 33.

[67] J. MARTÍNEZ REINOSO, «El surgimiento del concierto público en Madrid…, págs. 147-148.

los mejores cantantes nacionales que hubiese, y a ejecutar las más sobresalientes producciones españolas»[68].

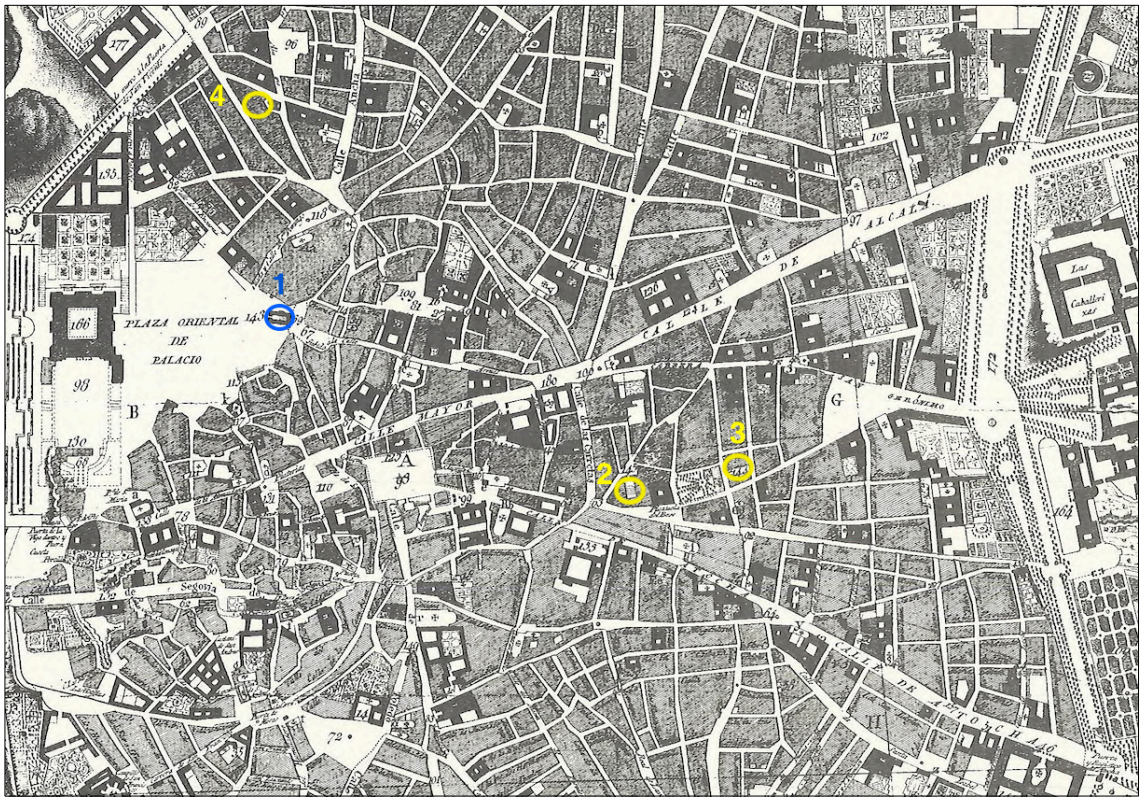


Ilustración 1.5. Plano de Madrid de 1812 (Juan López).
1. Teatro de los Caños del Peral. 2. Teatro de la Cruz. 3. Teatro del Príncipe. 4. Academia musical de Melchor Ronzi (Calle Leganitos nº 22).

Su petición sería aceptada. El 24 de enero de 1802 el rey le nombraba director artístico de los teatros de los Caños del Peral, del Príncipe y de la Cruz. De esta manera, Ronzi se hacía con el monopolio teatral de Madrid, con potestad para ajustar las tres compañías para todo el año cómico[69]. Como refiere Martínez Reinoso, «siguiendo la premisa de no competencia, Ronzi programó oratorios en el teatro de los Caños del Peral, volatines en el teatro de la Cruz y dejó sin actividad el teatro del Príncipe». Y se pusieron en escena «obras extranjeras aderezadas con palabras castellanas», o con argumentos traducidos al castellano y puesto en música por Ronzi, que no serían del agrado del público, a pesar de contar con buenos cantantes. Ronzi cumplía así con la Real Orden de Carlos IV, de 28 de diciembre de 1799, que mandaba que «en ningún teatro de España se

[68] M. Soriano Fuertes, *Historia de la Música Española desde la venida de los* fenicios…, págs. 226-227.

[69] J. Martínez Reinoso, «El surgimiento del concierto público en Madrid…, pág. 148.

podrán representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuada por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos…». Tras la quiebra y la suspensión de pagos de esa primera temporada de 1802, y coincidiendo con el incendio del Teatro Príncipe el 11 de julio de 1802, cuya autoría se le atribuyó, aunque no fuera cierto, Ronzi sería destituido, y el Ayuntamiento de Madrid recuperaría la gestión de los teatros[70].

A pesar del fracaso, Ronzi mantuvo su puesto de director en la orquesta del teatro de los Caños del Peral en la temporada de 1803. Pero su prestigio había caído, lo que haría tomar la decisión de trasladarse a Barcelona y continuar allí con su actividad empresarial[71].

1.3.1. *El Conservatorio de Música vocal e instrumental*

Pasados unos años, Ronzi retornaba a Madrid en 1808, tras ser restituido por la administración josefina en su antiguo puesto de director de orquesta y primer violín de la compañía de ópera italiana de los Caños del Peral. Su recuperada posición en la corte, como primer Violín de la Real Cámara, le permitía presentar a José I, el 30 de junio de 1810, el *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental dedicado al Rey Nuestro Señor D. José Napoleón I*, «a imitación de los de París, Nápoles y Venecia»[72].

[70] C. GÓMEZ AMAT, *Historia de la música española. El siglo XIX*…, pág. 120.

[71] Luis ROBLEDO ESTAIRE, «El conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)», *Música*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música, 2002, pág, 14.

[72] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, pág. 2.

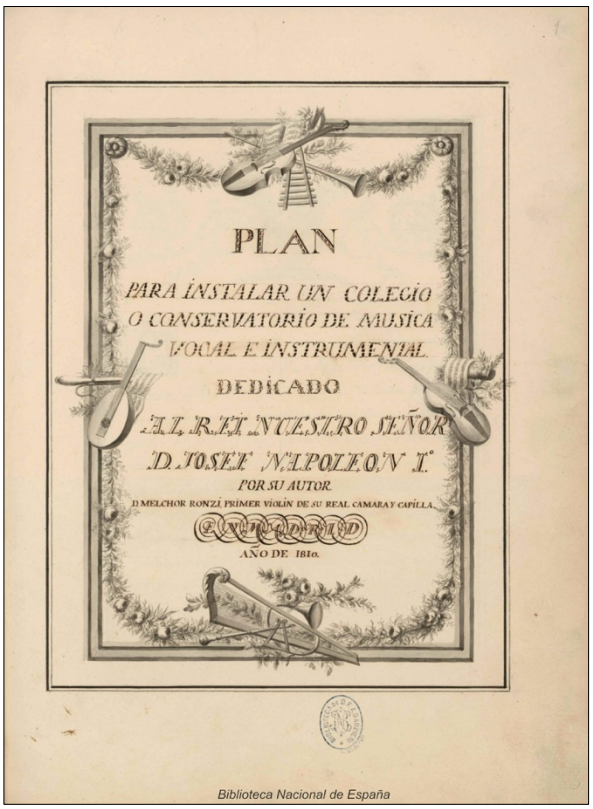


Ilustración 1.6. Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental dedicado al Rey Nuestro Señor D. José Napoleón I (Melchor Ronzi, 1810)[73].

La propuesta no iba mal encaminada; el momento era propicio, con la administración franco-española asentada y siendo Ronzi conocedor de que la reforma educativa era una de las prioridades del nuevo monarca.

> Considerando cuanto importa a la juventud una educación ilustrada y liberal, propia a formar hombres dignos de la nación, y capaces de contribuir a su gloria y prosperidad [...] se pondrá en ejecución la parte del plan general de instrucción pública concerniente a los establecimientos de primera educación, o liceos…[74]

Por el Decreto de 26 de octubre de 1809, José I había dispuesto la creación en las capitales de provincia de un liceo para la enseñanza primaria, con un sistema de enseñanza a cargo de nueves profesores «que habitarán en el mismo edificio»: uno de rudimentos de la lengua latina; uno de sintaxis y propiedad de la lengua latina; uno de lengua griega; uno de retórica y arqueología griega y latina; dos de matemáticas; uno de

[73] BNE, *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental dedicado al Rey Nuestro Señor D. José Napoleón I* (Melchor Ronzi, [en línea], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201634&page=1>, [consultado el 4 de enero de 2021], 1810, 20 págs.

[74] «Real decreto dictando disposiciones respecto al plan de instrucción pública concerniente a los establecimientos de primera educación o liceos», *Gaceta de Madrid*, 31 de octubre de 1809, págs. 1335-1336.

lógica, metafísica y ética; uno de elementos de física; y uno de elementos de historia natural. Completaban el cuadro de profesores, cinco externos: uno de lengua francesa, uno de dibujo, uno de baile, uno de esgrima y ejercicios militares, y un profesor de música.

Poco después, otro decreto de José I, de 29 de diciembre de ese mismo año, ordenaba la creación de un colegio femenino en cada provincia, «queriendo que el beneficio de la educación pública sea común a los dos sexos». La enseñanza en estos colegios femeninos estaría a cargo de tres maestras residentes, «que darán lecciones de leer y escribir la lengua española, y una de ellas cuidará muy particularmente de instruir a las niñas en la doctrina cristiana [...] capaces de enseñar a coser, bordar y todas las demás habilidades que constituyen la buena educación de una mujer». Además, habría cinco maestros externos, uno de dibujo, una de aritmética, uno de geografía e historia, y dos para la enseñanza de la música[75].

El devenir de los acontecimientos históricos del estado napoleónico impediría la consecución de estos planes[76]. De haberse consumado, el sistema se habría «adelantado en 174 años a la primera implantación en centros de bachillerato de profesores oficiales de música»[77].

Por otro lado, Ronzi albergaba la esperanza de que José I llevase a la práctica la idea de su hermano, el emperador Napoleón Bonaparte, de crear un sistema imperial de escuelas de música en la Europa conquistada, siguiendo el modelo del Conservatorio de París, creado en 1795. Y recordemos que José I, antes de ocupar el trono español, cuando era rey de Nápoles, había fundado un conservatorio nacional de San Sebastiano, unificando los antiguos conservatorios de música de esa ciudad[78]. No era para Ronzi el primer intento de crear un establecimiento de música. Sus intentos anteriores no habían sido apoyados, de lo que se quejaba amargamente, pues cuando «por más esfuerzos que he practicado [...] en muchos años para alcanzar la gloria de instalar este Colegio o

[75] *Gaceta de Madrid*, 31 de diciembre de 1089, págs. 1.595-1.596.

[76] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 91.

[77] M. PÉREZ GUTIÉRREZ, «Los conservatorios españoles…, pág. 20.

[78] En 1807, José Bonaparte, rey de Nápoles, fundó el Conservatorio di San Sebastiano, que pasaría a ser el Real Collegio di Musica en 1808, y que en la actualidad es conocido como Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. El conservatorio se formó por la reorganización de los antiguos conservatorios napolitano: el de Santa Maria di Loreto, creado en 1535; Della Pietà dei Turchini y Sant'Onofrio a Capuana. Había otro conservatorio en Nápoles, el Conservatorio Dei Poveri di Gesù Cristo, que había sido suprimido en 1743.

Conservatorio, jamás lo pude conseguir, sin duda, por la ignorancia y frívolos pretextos de quien mandaba»[79]. En su proposición a José I, Ronzi censuraba duramente la política cultura del reinado de Carlos IV, y abogaba por «sacar del seno del abandono la noble arte de la música» ante

> el estado miserable a que están reducidos los Profesores de Música en Madrid por las circunstancias del día, pues han perdido las pensiones que disfrutaban, sus Capillas y sus discípulos, de modo que muchos de ellos han fallecido de pura miseria y necesidad[80].

Su propósito era el de surtir de cantantes e instrumentistas nacionales las orquestas de los teatros y las capillas de música de iglesias y catedrales, ofreciendo al mismo tiempo el servicio de los profesores del conservatorio para las funciones de música de la casa real.

> La indiferencia y descuido con que el anterior Gobierno ha mirado a dichos Profesores causó en ellos un total abandono para sus adelantamientos musicales, por lo cual, si el expresado Colegio o Conservatorio no produce nuevos talentos, en pocos años la Real Cámara y Capilla de V.M. y aún los Teatros carecerán de los Profesores necesarios[81].

El centro contaría con una imprenta, «por ser su coste más barato que el de la manuscrita», donde se haría la impresión de los métodos de enseñanza utilizados en el Conservatorio de París, una vez traducidos al castellano, para que «sirvan de instrucción y enseñanza a los alumnos»[82].

Pensado para acoger con enseñanza gratuita a 48 alumnos, se sostendría económicamente con la suscripción de 300 abonados a los dos conciertos y dos bailes que se celebrarían mensualmente, pues «los sueldos de los Maestros y Profesores, como también los de los dependientes serán de mi cuenta…». El colegio estaría, de este modo, subordinado a una sociedad filarmónica, que contaría con un café y restaurante, «pagando lo mismo que se acostumbra en el Teatro de los Caños del Peral», completando los servicios a los abonados con una sala de juegos. La suscripción a la sociedad sería de nueve meses, debido a la suspensión de los conciertos y bailes en los meses de verano por razón de la estación. Como se mantenía en cambio la enseñanza a los 48 alumnos

[79] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, pág. 10.

[80] *Ibídem*, pág. 9.

[81] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, pág. 10.

[82] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La creación del Conservatorio de Madrid…, pág. 221.

gratuitos del colegio, Ronzi solicitaría al rey una licencia para organizar un concierto mensual en el Teatro del los Caños del Peral entre los meses de mayo a septiembre, cuyos beneficios serán destinados al mantenimiento del conservatorio en ese periodo.

Ronzi, que solicitaba el nombramiento real de director del establecimiento, rogaba que se destinase «unos de los edificios pertenecientes a los bienes nacionales para el referido Colegio [...] el Convento que fue la Victoria, situado en la Puerta del Sol, o bien el del Carmen Calzado»[83], ambos suprimidos por la administración josefina, así como que se permitiese el uso de un uniforme a los profesores del centro. La fecha prevista para el comienzo de las clases se fijaba para septiembre de ese año de 1810.

Ilustración 1.7. Convento de la Victoria. Vista de Puerta del Sol (Luis Paret y Alcázar, 1773)[84].

El conservatorio celebraría conciertos públicos, «a cargo de los mejores profesores de una y otra clase», el primer y tercer miércoles de cada mes. Habría una orquesta, compuesta por 48 músicos, entre los que habría cuatro violones, que se vería ampliada con la participación de aquellos «alumnos que más sobresaliesen [...] en aquellas noches que pareciere más oportuno». La orquesta participaba en el Baile que se celebraba el segundo y cuarto miércoles de cada mes, en el mismo «Salón del Concierto», dividida en

[83] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, págs. 6-7.

[84] «Diccionario Ceán Bermúdez», *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [en línea], <https://ceanbermudez.es/wiki/Vista_de_puerta_del_Sol_-_Paret_y_Alc%C3%A1zar,_Luis>, [consultado el 5 de enero de 2021].

dos turnos, desde el comienzo de la sesión, a las ocho de la tarde, hasta su finalización a las dos de la madrugada.

Con respecto al alumnado de la sección de Música, Ronzi seleccionaría 24 jóvenes varones, «hijos de padres honrados y bien nacidos, capaces de aprender con alguna facilidad la honrosa profesión de la música, aplicándolos a aquellos instrumentos a que su inclinación los llame, siendo también de mi cargo el nombramiento de los Maestros»[85]. Robledo afirma, erróneamente, que la enseñanza instrumental se dirigía a 24 alumnos de instrumento, 12 varones y 12 mujeres[86]. Eso sería de esa manera en el caso del alumnado de Canto, «doce jóvenes y doce muchachas, todos dotados de las mismas circunstancias que los antecedentes para que aprendan a cantar». Los jóvenes alumnos de canto acudirían «lo mismo que los instrumentistas a tomar lección a la Casa de Conciertos, y las jóvenes acudirían a la de las Maestra». Además, se establecían turnos en razón al sexo. Los alumnos acudirían al centro de nueve de la mañana a la una del mediodía, y las alumnas «asistirían a Casa de la Maestra por la tarde, de las tres a las siete, a fin de que puedan hacer compatible su estudio con las obligaciones domésticas por la mañana»[87]. Por otra parte, aunque no concretaba la plantilla de profesorado, que estaría muy probablemente compuesta por los músicos de la orquesta de la institución, Ronzi tenía como propósito traer maestros de prestigio de fuera del país[88].

1.3.2. *Proyecto del Marqués de Montehermoso*

La iniciativa de Ronzi, aunque fue bien recibida, sería finalmente incluida en una propuesta general para la reorganización de los teatros. El plan, que había sido elaborado por el marqués de Montehermoso[89], director general de teatros y jefe de la música de la Real Cámara y la Real Capilla de José I, sería presentado al monarca el 4 de julio de 1810[90]. El proyecto contemplaba la creación de tres teatros de la corte –Teatro Dramático

[85] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, pág. 4.

[86] L. ROBLEDO ESTAIRE, «El conservatorio que nunca existió…, pág. 16.

[87] M. RONZI, «Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música…, pág. 5.

[88] Robledo incluye un profesor de violoncello en la plantilla del conservatorio de Ronzi, En: L. ROBLEDO ESTAIRE, «La creación del Conservatorio de Madrid…, pág. 238.

[89] El VI marques de Montehermoso, Don Ortuño Aguirre del Corral (1767-1811) recibió la Grandeza de España, el cargo de Gentilhombre de cámara y la Orden de España de manos de José I, posiblemente en compensación a ser un marido consentidor, pues la marquesa de Montehermoso, Doña Pilar Acedo, era la amante del rey.

[90] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 120.

Español, Teatro Dramático Italiano y Teatro Dramático Francés–, una Compañía de Ópera Cómica Española, dos de Ópera y una de Baile. En el punto 8 de la propuesta se recogía la formación de «un Conservatorio en el que se enseñará la música vocal e instrumental, el baile y la declamación». Y concluía diciendo que

> el establecimiento de un Conservatorio contribuiría a esta conquista poderosamente y al cabo de pocos años se cantará en el Teatro de la Ópera en lengua castellana por españoles, tendríamos actores para el Teatro Dramático Nacional Español y los Músicos, pintores y decoradores, arquitectos y demás artistas que concurren al servicio y la pompa de este espectáculo como sus empleados ganarían, vivirían y tendrían un objeto de interés y emulación (...) El país que sin medios de instrucción ni protección alguna irá pareciéndose a la Europa.

Según Álvarez Cañibano, al frente de esta iniciativa del marques de Montehermoso se encontraban personas de talento. Además del violinista y director, Melchor Ronzi, figuraban José Lidón, compositor y Maestro de la Real Capilla; el coreógrafo y bailarín Francisco Lefebre; y el actor y director de teatro Isidoro Maíquez[91].

Finalmente, el proyecto nunca se llevaría a cabo debido a los problemas de presupuesto ocasionados por la guerra y a la brevedad del periodo josefino. Aunque, como nos relata Robledo Estaire, sí llegaría a funcionar el casino, pues el 29 de octubre de 1810 se ofrecía el primero de los diez bailes que se llegarían a organizar. Al final, en en marzo de 1811, y debido a la falta de liquidez, Ronzi se vería obligado a cerras sus puertas[92].

Si comparamos el proyecto de Ronzi con el de los dos centros de educación musical más importantes de la época, los de París y Nápoles, vemos más similitudes con el primero, como son la utilización de los métodos oficiales de enseñanza franceses y la ausencia de alumnado interno. Como resume Robledo Estaire, el proyecto de Ronzi era, ante todo, el de una sociedad filarmónica en el seno de la cual se organiza, subordinada a aquella, una institución docente musical; muy similar a instituciones europeas creadas posteriormente como la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena (1813) o la *Accademia*

[91] Antonio ÁLVAREZ CAÑIBANO, «Teatros y música escénica del Antiguo Régimen al Estado burgués», *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares, Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, págs. 152-153.

[92] Luis ROBLEDO ESTAIRE, «La música en la corte de José I», *Anuario Musical*, nº 46, Revista de Musicología del CSIC, 1991, pág. 232.

Filarmonica de Turín (1819) [93]. Primaba la pretensión de dinamizar el ambiente musical de la sociedad burguesa e ilustrada, y para alcanzar ese logro y mantenerlo era imprescindible encauzar y asegurar la formación de futuros profesionales de la música.

Frustrado su proyecto de instaurar el conservatorio, y disuelta la compañía de los Caños del Peral debido a las dificultades económicas del periodo, Ronzi mantendrá únicamente su cargo en la Real Cámara de José I, hasta su fallecimiento en noviembre de 1812[94].

1.4. JOSÉ NONÓ

José Jacobo Juan Nonó (1776-1845), fue el fundador del primer conservatorio de música español. Compositor, director de orquesta, editor y pedagogo, tenemos constancia de su presencia en Madrid desde 1800.

> En la calle de San Lorenzo nº 15 cuarto principal, barrio de Santa Bárbara, se venden doce intermedios de música de la comedia intitulada el Negro sensible, de la composición de Josef Jacobo Juan Nonó[95].

En 1802 ya era «maestro compositor de la casa del duque de Osuna, para la cual compuso más de treinta óperas»[96]. Según Saldoni, Nonó habría sido nombrado por Carlos IV en 1805 compositor de su Real Cámara «continuando después en el mismo destino con Fernando VII»[97]. Aunque Subirá también recoge la misma información[98], Cuervo Calvo sostiene que el nombramiento no se llevó a término. En el memorial que Nonó dirigió a Fernando VII, con fecha del 2 de agosto de 1814, solicitando ser nombrado «compositor de música de la Real Cámara», el músico exponía que «aunque Carlos IV tenía intención de premiar sus fatigas y tareas [de composición], no pudo hacerlo efectivo por las circunstancias que ocurrieron» en 1808[99]. Y según Cuervo Calvo,

---

[93] L. ROBLEDO ESTAIRE, «El conservatorio que nunca existió…, pág. 19.

[94] L. ROBLEDO ESTAIRE, «El conservatorio que nunca existió…, pág. 16.

[95] *Diario de Madrid*, 25 de agosto de 1800, pág. 1.000.

[96] J. SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*…, pág. 758.

[97] Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*, vol. III (Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pág 394.

[98] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 36.

[99] Laura CUERVO CALVO, «José Nonó (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid», *Anuario Musical*, Nº 67, Revista de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2012, pág. 135.

tampoco cumplirá Fernando VII con su promesa de nombrarle Músico de su Real Cámara, tras el estreno de su *Te Deum* el 5 de julio de 1817 en la Real cámara fernandina. Todavía años más tarde, el 20 de agosto de 1828, Nonó imploraba el cumplimiento de la promesa y la Real Protección[100].

Nonó sufriría otro revés más en junio de 1816, tras ver desechada su solicitud dirigida a la Real Sociedad Económica Matritense para la financiación de un taller de impresión propiedad del estampador catalán Pedro Ardit y Quer. Y sería esta circunstancia la que, en opinión de Cuervo, haría que Nonó dirigiera sus esfuerzos desde ese momento a crear un conservatorio junto al taller de Ardit.

1.4.1. *Escuela de Música Teórica y Práctica*

El 18 de noviembre de 1816 Nonó solicita permiso a Fernando VII para la apertura de una Escuela de Música Teórica y Práctica en Madrid, «igual a los mejores conservatorios de Italia». Suplicaba que dicha escuela, cuyo objeto sería la de «conservar la música en toda su pureza y propagarla por todo el reino, sea titulada Conservatorio de Música»[101].

Diez días más tarde, el 28 de noviembre de 1816, Nonó obtenía la autorización y abría en Madrid las puertas de su «Escuela de Música Teórica y Práctica», pero lo hace sin ningún tipo de ayuda de los fondos públicos, dadas las «urgencias del Estado» tras la Guerra de Independencia. De titularidad privada, sin ningún tipo de financiación pública, se le concedía, por privilegio real, ostentar el título de «Conservatorio de Música»[102]. El centro, también conocido como «Real Conservatorio de Música Fernando VII»[103], estaba situado en la calle La Luna nº 13, el local donde, tras la Guerra de Independencia, Nonó había establecido finalmente su almacén e imprenta de música en sociedad con el estampador Pedro Ardit y Quer. Según Gosálvez, el Almacén de música de la calle La Luna, 13, estaría activo entre 1817 y 1835, apareciendo en ocasiones como Almacén de

[100] L. CUERVO CALVO, «José Nonó…, pág. 136.

[101] AHN, Consejos, 11.415. Citado por James RADOMSKI en «Nonó, José», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pág. 1.056.

[102] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La Creación del Conservatorio de Madrid…, pág. 201.

[103] A. MARTÍN MORENO, «La enseñanza musical en España en el siglo XIX…, pág. 79.

música de Ardit y Nono o como «Imprenta del Conservatorio»[104].

Todavía en agosto de 1817 el conservatorio no había abierto aún sus puertas.

> Se está arreglando en la calle de la Luna; que el profesor que lo ha de dirigir no perdonó medio alguno para ponerlo en planta, y que una de las partes fundamentales de aquél será la escuela pública de música, la cual se está disponiendo levantar [...] estos rudimentos de Conservatorio no tienen rótulo alguno que los de a conocer[105].

Continúa el artículo de prensa citado, relatando que «es cierto que se han publicado en el diario obras de música grabadas en el Conservatorio, pero manteniendo éste su existencia anónima…».

Las reformas acometidas no debieron ser satisfactorias pues, pocos meses más tarde, el 1 de marzo de 1818, el centro abría sus puertas en otro local, esta vez en la Corredera Alta de San Pablo nº 12[106]. El anuncio de la inauguración se publicaba en el *Diario de Madrid* del 19 de febrero de 1818.

> Habiéndose dignado S.M. como tan amante de las Bellas Artes, principalmente de la música, conceder a un profesor acreditado en esta facultad su Soberano permiso para establecer un Conservatorio de música, con el laudable objeto de elevarla a superior grado de perfección y pureza, y propagarla por todo el reino…[107]

Sólo se admitía alumnado masculino, que debía «contribuir pagando un precio moderado para la manutención de los maestros», y al que se le enseñaba solfeo, canto y composición, completando la instrucción con «las primeras letras». Muy posiblemente se impartiesen otras especialidades, pues a los dos conciertos privados que se celebraban todas las semanas se permitía que «si algún profesor quisiere asistir para contribuir a la general instrucción se le agradecerá muchísimo».

Además del *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris*, de Bernardo Mengozzi (1804), «obra única en este género, en la que se corrigen muchos abusos introducidos hasta en la misma Italia», se adopta el tratado de solfeo del Conservatorio de París, *Principes élémentaires de musique suivis de solfèges: arrêtés par les membres*

---

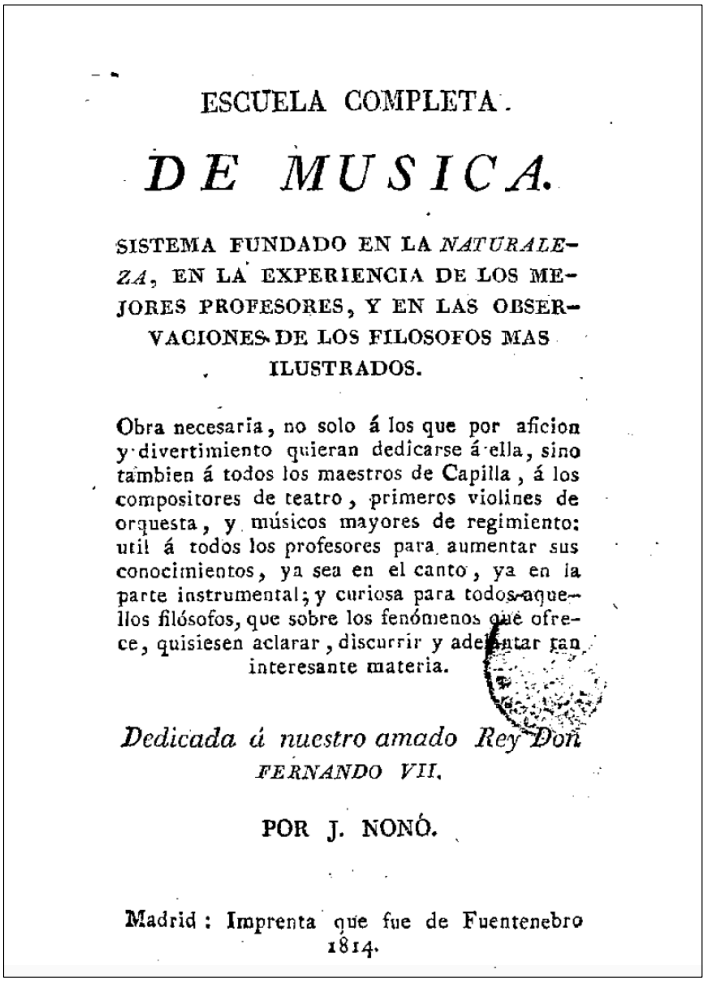
[104] Carlos José GOSÁLVEZ LARA, «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs», *Scherzo*, n.º 64, Madrid, Scherzo Editorial, 1992, pág. 134.

[105] *Crónica científica y literaria*, 26 de agosto de 1817, pág. 3.

[106] L. CUERVO CALVO, «José Nono…, pág. 136.

[107] *Diario de Madrid*, 19 de febrero de 1818, pág. 2.

du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement de Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul, et Rigel. Y junto a los métodos franceses, una obra de Nonó, la *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados*, obra publicada en junio de 1814, y dedicada a Fernando VII[108].



ESCUELA COMPLETA

DE MUSICA.

SISTEMA FUNDADO EN LA *NATURALEZA*, EN LA EXPERIENCIA DE LOS MEJORES PROFESORES, Y EN LAS OBSERVACIONES DE LOS FILOSOFOS MAS ILUSTRADOS.

Obra necesaria, no solo á los que por aficion y divertimiento quieran dedicarse á ella, sino tambien á todos los maestros de Capilla, á los compositores de teatro, primeros violines de orquesta, y músicos mayores de regimiento: util á todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia.

Dedicada á nuestro amado Rey Don FERNANDO VII.

POR J. NONÓ.

Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro 1814.

Ilustración 1.8. *Escuela completa de música* (José Nonó, 1814)[109].

Durante estos años, la labor de dirección del conservatorio no impediría a Nonó continuar con su actividad como compositor, director de orquesta y profesor de música en el Real Colegio de Madrid[110].

[108] J. SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*…, pág. 757.

[109] BNE, *Escuela completa de música*, José Nonó [en línea], <https://datos.bne.es/edicion/bima0000077739.html>, [consultado el 7 de enero de 2021], 1814, 148 págs.

[110] Se trata del Colegio de las Escuelas Pías de San Antonio Abad, popularmente conocido como Colegio de los Escolapios, erigido en 1753, y que sería declarado Real Colegio por Carlos III en 1787.

> Mañana 27 del corriente se celebra en la Real iglesia de PP. de las Escuelas Pías de la calle de Hortaleza la fiesta principal a su santo Patriarca san José de Calasanz, a expensas del Rey nuestro Señor (que Dios guarde) Patrono de la misma casa y Colegio [...] La misa del día, que ejecutarán con todo instrumental los caballeros Seminaristas del mismo Real Colegio, es nueva composición de D. José Nonó, profesor de música en el mencionado, y director del conservatorio de esta corte[111].

El conservatorio de Nonó prosperaría en los siguientes años, como se puede comprobar en el siguiente anuncio, en el que se ofertan nuevas plazas de ingreso, con un horario ininterrumpido de clases de siete de la mañana a diez de la noche:

> En el conservatorio de música, sito en la corredera alta de San Pablo, núm. 12, frente a la Cruz del Espíritu Santo, se admiten discípulos de solfeo por haberse acomodado muchos de los que había, lo que hace el principal elogio de dicho establecimiento[112].

De los anuncios anteriores se trasluce que el centro se había consolidado y daba sus frutos, pero la inestabilidad política haría cesar su actividad en 1822[113].

Tras el cierre del conservatorio, Nono se traslada a la calle de la Ballesta nº 12, donde ahora impartirá clases particulares a «señoritas».

> D. José Nono da lección de composición o parte científica da la música a las señoritas que gusten valerse de tus conocimientos. Podrán llegar al grado a que aspiren hasta el de componer óperas en una tercera parte del tiempo indispensable en la escuela antigua. El estipendio será 20 reales por lección, no siendo precisas más que dos en cada semana, y para mayor ventaja de las discípulas sé admitirán dos a la vez por solo dicho precio si gustan reunirse. Este profesor vive en la calle de la Ballesta, núm. 12, cuarto principal[114].

---

[111] *Diario de Madrid*, 26 de agosto de 1819, pág. 3.

[112] *Ibídem*, 1 de junio de 1821, pág. 6.

[113] Durante el Trienio Liberal surgen las partidas armadas *realistas*, apoyadas por Francia, que llevarían a la nación a un estado de guerra civil, enfrentadas a los liberales *exaltados.* Mesonero Romanos ha dejado el relato los sucesos políticos más relevantes sucedidos en Madrid de aquel periodo: «El 7 de julio de 1822 en que se dio una sangrienta acción en la plaza Mayor entre la Milicia Nacional y la Guardia Real, y los del 20 de mayo de 1823, en que la guarnición de Madrid al mando del general Zayas batió y dispersó en las afueras de la puerta de Alcalá a la vanguardia de las tropas realistas que precedían al ejército francés». En Ramón de MESONERO ROMANOS, *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de* Madrid, 1844, pág. 28.

[114] *Diario de Avisos de Madrid*, 12 de octubre de 1828, pág. 3.

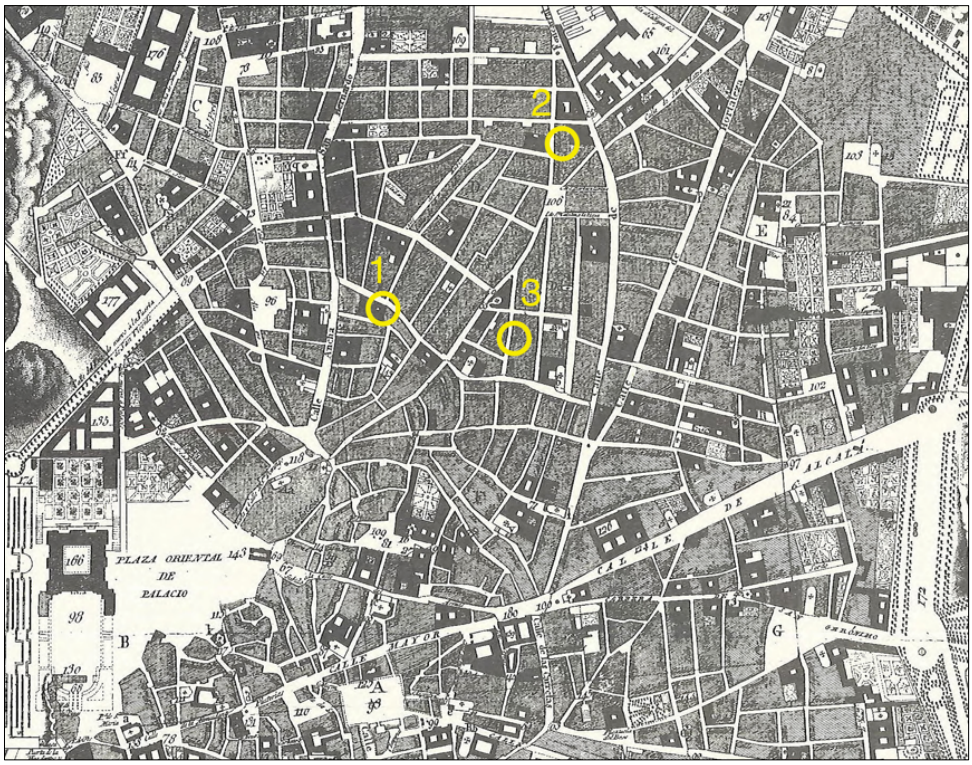


Ilustración 1.9. Localizaciones del conservatorio de Nonó (Plano de Madrid de 1812, Juan López).

1. Calle Luna nº 13 (1816). 2. Calle Corredera Alta de San Pablo nº 12 (1818-1822).
3. Calle Ballesta nº 12 (1828-1832).

Como apunta Cuervo, el cese de la actividad del conservatorio se puede constatar al comprobar que los trabajos de imprenta cesaron después de 1822, pues los dos métodos didácticos de Nonó, el *Método para piano*[115], elaborado en 1821, se estampó en el taller de Bartolomé Wirmbs, y el *Gran Mapa Armónico*[116], de 1829, en el de León Lodre, y serían editados respectivamente en la imprenta de Aguado y Cia. y en la imprenta de Repullés[117].

No sería hasta 1828, cuando Nonó eleve una nueva propuesta para la reapertura del establecimiento. Tras obtener el permiso real, el conservatorio de Nonó reabre sus puertas el 16 de febrero de 1829, en el citado número 12 de la calle de la Ballesta, cuarto principal.

---

[115] José NONÓ, *Método de piano conforme al último que se sigue en París, arreglado por D. José Nonó, director del Conservatorio de Música de esta Corte*, Madrid, Imprenta de Aguado y Compañía, 1821.

[116] José NONÓ, *Gran mapa armónico*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1829.

[117] Laura CUERVO, «La imprenta de música de José Nonó y Pedro Ardit y su establecimiento en Madrid en 1816», *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Colección Estudios de la UAM, [en línea], <https://tinyurl.com/3t7sjye9>, [consultado el 2 de enero de 2021], 2012, págs. 284-285.

> El rey nuestro Señor, como tan amante de la prosperidad de sus pueblos en todos los ramos, deseando elevar las bellas artes en España al mayor grado de esplendor, se ha dignado conceder su soberano permiso para que se establezca en esta corte un *Conservatorio de Música* por el estilo de los de Italia bajo su inmediata real protección[118].

En ella se impartirían clases a alumnos varones de 7 a 14 años, en régimen de internado, y según Sánchez Siscart, el centro se reabrió «con la condición de admitir sólo varones»[119].

Había dos matrículas, dependiendo de la edad del alumno:

> Los alumnos hasta la edad de diez años contribuirán con solo 6 reales diarios por enseñanza, manutención y asistencia; y pasando de esta edad 8 en la misma forma.

Al alumnado se le daría una «educación musical fácil» de solfeo, composición y canto, pudiendo elegir por primera vez las de fortepiano. Y a aquellos que solicitasen otros instrumentos se les proporcionarían «profesores escogidos al efecto, que costeados entre muchos será muy poco gravoso su estipendio». Se facilitaba al alumnado completar su instrucción en otros conocimientos en las escuelas públicas, dando permisos para salir del centro, acompañados de un dependiente del conservatorio.

> Se admitirán también niños privados de la vista a 9 reales diarios. A todos se les dará el más decente trato, muy buena comida y un religioso ejemplo.

Con el objeto de recaudar fondos para el mantenimiento del conservatorio, Nonó obtendría el permiso para que sus academias o conciertos, que habían sido en años anteriores privados, lo fueran ahora públicos[120]. Nonó se presentaba en su solicitud como director del Real Conservatorio de Música al estilo Italiano, pretendiendo emular el funcionamiento de los *ospedale* como el Conservatorio di San Sebastiano de Nápoles, donde sólo había alumnos varones en régimen de internado.

---

[118] *Diario de avisos de Madrid*, 3 de mayo de 1829, pág. 3.

[119] Montserrat SÁNCHEZ SISCART, *Guía histórica de la Música en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 2002, pág. 194.

[120] L. CUERVO CALVO, «José Nono…, 140-141.

> Don José Nonó, director del Real Conservatorio de Música al estilo italiano, solicita que V.M. se digne concederle la gracia de que pueda dar tres academias o conciertos de música de pago cada mes, para poder salir adelante con los considerables gastos que tiene que hacer todos los sábados en unos ensayos generales que se celebran en su casa y donde concurren casi todos los músicos de primera clase para perfeccionarse.

Como señala Cuervo Calvo, Nonó, que llamaba a su centro «Real Conservatorio de Música», se vería obligado a retirar el calificativo de «real» del título de su centro tras la creación del Real Conservatorio de Música María Cristina en julio de 1830[121].

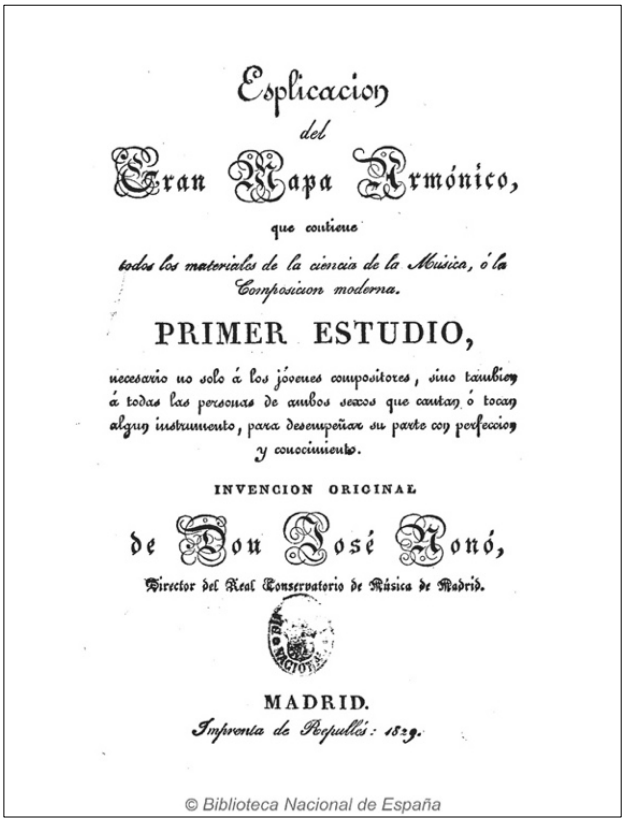

Esplicacion
del
Gran Mapa Armónico,
que contiene
todos los materiales de la ciencia de la Música, ó la Composicion moderna.
PRIMER ESTUDIO,
necesario no solo á los jóvenes compositores, sino tambien á todas las personas de ambos sexos que cantan ó tocan algun instrumento, para desempeñar su parte con perfeccion y conocimiento.
INVENCION ORIGINAL
de Don José Nonó,
Director del Real Conservatorio de Música de Madrid.
MADRID.
Imprenta de Repullés: 1829.
© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 1.10. *Gran Mapa Armónico* (José Nonó, 1829)[122].

Y es que el 17 de septiembre de 1830 el ministro de Hacienda comunica a Nonó que «resolviendo S.M. la Escuela de Música que dirige Nonó, no es un establecimiento real (como él lo titula) puede continuar como hasta aquí sin conexión con el Real Conservatorio de Música»[123], siempre que retirase el calificativo de «real», y utilizase en

[121] L. CUERVO CALVO, «José Nono…, pág. 144.

[122] BNE, *Gran Mapa Armónico*, José Nonó, [en línea], <https://datos.bne.es/obra/XX3493438.html>, [consultado el 2 de enero de 2021], 1829, 12 págs.

[123] ARCSMM, *Registro de Entradas y Salidas. Entradas de Reales Órdenes 1830-1838*, N.º 10.

su lugar el de «particular»[124]. Así lo hizo, y el centro pudo continuar con su funcionamiento, hasta que en 1832 las penurias económicas y la competencia del Real Conservatorio de Música María Cristina, inaugurado en julio de 1830, le obligaron al cierre, esta vez definitivo, del que fuera primer conservatorio de música español privado[125].

Un año más tarde, el 27 de febrero de 1833, sería nombrado «maestro de solfeo de alumnos externos» del Real Conservatorio de Música María Cristina, cargo que desempeñaría hasta mayo de 1835.

1.4.2. *Obra didáctica de José Nonó*

Además de la fundación de un conservatorio de música privado en Madrid, Nonó desarrolló una interesante actividad en el campo pedagógico. Fue autor de obras didácticas, algunas de ellas recordadas por Saldoni, amigo del músico, para el que sólo tenía alabanzas

> El día 15 de junio de 1814 publicó en Madrid la obra suya siguiente: Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores y en las observaciones de los filósofos más ilustrados. Obra necesaria, no sólo a los que por afición y divertimiento quieren dedicarse a ella, sino también á todos los maestros de capilla, a los compositores de teatro, primeros violines de orquesta y músicos mayores de regimiento: útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental, y curiosa para todos aquellos filósofos que, sobre los fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia. En 1829 dio la luz, igualmente en Madrid, de su invención original, el Gran mapa armónico, que con tiene todas las materias de la ciencia de la música, o sea la composición moderna [dedicado al Francisco de Paula] …[126]

En 1814, *El Procurador general de la nación y del rey* ~~publica el~~ anunciaba la aparición de la

> *Escuela completa de Música*. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados. Dedicada a nuestro amado Rey D. Fernando VII. Por J. Nonó. Se hallará en la librería de Corral, calle de los Tintes a Puerta Cerrada, por cuadernos a dos reales cada uno. Puede ir en carta[127].

---

[124] ARCSMM, *Índice de Legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales*, Leg. 1, N.º 9.

[125] L. CUERVO CALVO, «José Nono…, pág. 143.

[126] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides*…, págs. 394-395.

[127] *El Procurador general de la nación y del rey*, 23 de junio de 1814, pág. 8.

En 1821 publicaba el *Método de piano conforme al último que se sigue en París*, y en el que también aparece como director del Conservatorio de Música de esta Corte. Según sus palabras,

> en todas las concurrencias y diversiones de las casas decentes, el uso del fortepiano, de algunos años a esta parte, había despertado gran interés, y casi todos los jóvenes que aprendían música se dedicaban también a tocar este instrumento[128].

Será en 1829, cuando Nonó anuncie la aparición de su *Gran Mapa armónico.*

> Se abre una suscripción a una lámina de música con el título de Gran *Mapa armónico* que contiene todos los materiales de la ciencia de la música, o la composición a la moda, en el cual se hallará de un golpe de vista; 1.º todas las posturas practicables en armonía; 2.º el como se derivan unas de otras; 3.º las cifras con que se las representa el número de cada una de ellas en orden a la ciencia; 4.º las lecciones en que se divide de nuevo y único sistema. Primer estudio, necesario no sólo a los jóvenes compositores, sino también a todas las personas de ambos sexos que cantan o tocan algún instrumento, para desempeñar su parte con perfección y conocimiento. D. José Nonó, inventor de este sistema, se promete que con su auxilio se aprenderá la composición en un tercio del tiempo que se necesitaba según el método antiguo…[129]

En 1832 la edición de su *Gran mapa armónico* no debía de haber prosperado. El 22 de mayo entregaba un último memorial al rey pidiendo fondos para poder continuar con la publicación de su *Gran mapa armónico*, presentándose como «director del primitivo Real Conservatorio de Música, con la denominación de Fernando VII»[130].

Otra de sus aportaciones didácticas fue el *Gran solfeo del Conservatorio de Madrid según los mejores compositores de la Europa, arreglado por D. José Nonó*[131]. Se trata de un texto breve, con 48 breves ejercicios, que, como indica Navarro Lalanda, fue compuesto por Nonó para la enseñanza en su «Conservatorio de Madrid»[132].

---

[128] J. SUBIRÁ, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*…, pág 759.

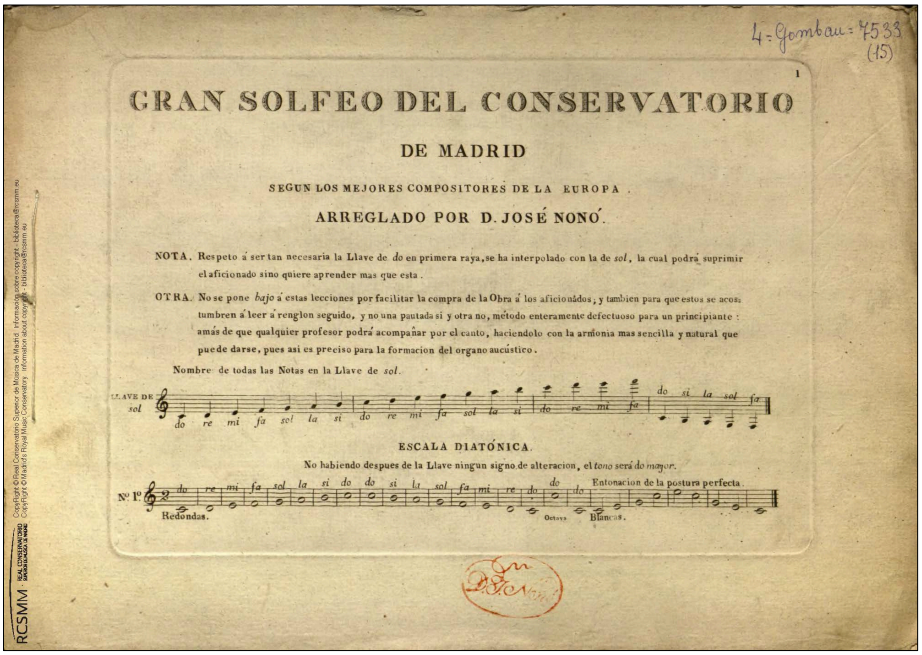
[129] *Diario de avisos de Madrid*. 16 de febrero de 1829, pág. 4.

[130] James RADOMSKI, «Nonó, José», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, 2002, pág. 1.056.

[131] José NONÓ, *Gran solfeo del Conservatorio de Madrid*. En: ARCSMM, Signatura: 4 Gombau 7533(15).

[132] Sara NAVARRO LALANDA, «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854)», *Art y Hum, Revista digital de Artes y Humanidades*, Nº 46, Vigo, [en línea], <https://tinyurl.com/26gsgqy9>, [consultado el 28 de mayo de 2022], 2018, pág. 129.

> No se pone bajo a estas lecciones por facilitar la compra de la obra a los aficionados, y también para que estos se acostumbren a leer a renglón seguido, y no una pautada sí y otra no, método enteramente defectuoso para un principiante, además de que cualquier profesor podrá acompañar el canto, haciéndolo con la armonía más sencilla y natural que pueda darse, pues así es preciso para la formación del órgano acústico.



GRAN SOLFEO DEL CONSERVATORIO

DE MADRID

SEGUN LOS MEJORES COMPOSITORES DE LA EUROPA.

ARREGLADO POR D. JOSÉ NONÓ.

NOTA. Respeto á ser tan necesaria la Llave de *do* en primera raya, se ha interpolado con la de *sol*, la cual podrá suprimir el aficionado sino quiere aprender mas que esta.

OTRA. No se pone *bajo* á estas lecciones por facilitar la compra de la Obra á los aficionados, y tambien para que estos se acostumbren á leer á renglon seguido, y no una pautada si y otra no, método enteramente defectuoso para un principiante: amás de que qualquier profesor podrá acompañar por el canto, haciendolo con la armonia mas sencilla y natural que puede darse, pues asi es preciso para la formacion del organo acústico.

Nombre de todas las Notas en la Llave de *sol*.

ESCALA DIATÓNICA.

No habiendo despues de la Llave ningun signo de alteracion, el *tono* será *do mayor*.

Entonacion de la postura perfecta.

Redondas. Blancas.

Ilustración 1.11. *Gran Solfeo del Conservatorio de Madrid* (José Nonó, 1832)[133].

1.5. Federico Moretti y Cascone

El napolitano Federico Moretti y Cascone (1769-1839) había llegado a España en 1794, abandonando el reino de Nápoles ante la agitación social entre los detractores y partidarios de los ideales de la Revolución Francesa y la amenaza del estallido de una guerra con la Francia revolucionaria[134].

Músico de la Orquesta de la Ópera de Palermo y «académico Filarmónico de Bolonia y de los Reales Conservatorios de Música de Nápoles»[135], publicaba en 1799 los *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música, dedicados a la Reina María Luisa de Parma, por el capitán D. Federico*

[133] ARCSMM, *Gran Solfeo del Conservatorio de Madrid*, José Nonó, [en línea], <https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000415600-1.pdf>, [consultado el 2 de enero de 2021], 1832, 12 págs.

[134] Ana Carpintero Fernández, «Federico Moretti, un enigma descifrado», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC, [en línea], <https://core.ac.uk/download/pdf/235189167.pdf>, [consultado el 20 de abril de 2021], 2010, pág. 86.

[135] *Diario de Madrid*, 4 de noviembre de 1805, pág. 1.

Moretti, alférez de Reales Guardias Walonas[136]. Obra imprescindible para comprender el desarrollo de la didáctica de la guitarra clásica, en opinión de Soriano Fuertes, Moretti «dio a la guitarra un impulso colosal para ponerla rica en las manos de Sors y Aguado [...] alcanzó la gloria de ser el primero que metodizó la música de la guitarra»[137].

El 1 de abril de 1817 presentaba su solicitud de ingreso en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País[138], que sería admitida el 26 de ese mismo mes. Al poco de ingresar en la sociedad elevaba su proyecto de creación de un Conservatorio de Música en Madrid[139]. También presentaba a la sociedad una muestra del trabajo del impresor vienés Bartolome Wirmbs con el objeto de instalar un taller de calcografía musical, así como el reglamento y plan de enseñanza de grabado y estampado de música, que sería aprobado finalmente en agosto de 1817[140].

Según Cuervo Calvo el proyecto de creación del conservatorio nunca llegaría a verificarse, pues no se han encontrado referencias ni al músico napolitano ni al proyecto en las actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es de la misma opinión Carpintero, que sólo pudo obtener una referencia al respecto, en un informe de la Comisión de la Real Sociedad Económico Matritense formada por Gabriel de Sancha y Julián de Luna, con fecha 2 de octubre de 1816, que recoge lo siguiente:

> Cree también oportuno la Comisión añadir para ilustración de la Clase que, según la han informado, se piensa establecer un Conservatorio de Música a ejemplo del de Nápoles, el cual se agregaría a la Academia de Nobles Artes; el Señor Moretti está encargado de formar sus Estatutos[141].

En caso de haber prosperado su propósito, no podemos descartar que el conservatorio de Moretti hubiera sido muy probablemente el primero en ofertar las enseñanzas de violonchelo; pues, además de guitarrista de mérito, Moretti era, en opinión de Soriano

---

[136] A. CARPINTERO FERNÁNDEZ, «Federico Moretti, un enigma descifrado…, pág. 101.

[137] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los* fenicios…, págs. 211-212.

[138] La Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País fue creada en 1775, de la mano de Carlos III y auspiciada por Pedro Rodríguez de Campomanes. Además del fomento de la agricultura, la ganadería, el comercio y la industria, su lema "socorre enseñando" testimoniaba los ideales ilustrados que propugnaban la igualdad de la mano de la educación popular. Su primer director fue Gaspar Melchor de Jovellanos.

[139] L. CUERVO CALVO, «José Nono…, pág. 138.

[140] A. CARPINTERO FERNÁNDEZ, «Federico Moretti, un enigma descifrado…, pág. 92.

[141] Archivo de la Real Sociedad Económico Matritense, legajo 170/5.

Fuertes[142], un «gran tocador de violoncello con vastos conocimientos en el arte de la música [...] y violoncellista de la cámara de S. M.»[143]. Y según el testimonio, de Andrew Thomas Blayney, citado por Carpintero[144], dice haberle visto formando parte de los solistas de la Orquesta de la Ópera de Palermo. Aunque en opinión de Carpintero, no hay pruebas que corroboren que Federico Moretti fuera violonchelista.

> Quizá pudo tratarse de un error o confusión de Mariano Soriano Fuertes que, por otra parte, no justifica, con documento o referencia alguna, tal afirmación. Posteriormente, dicha afirmación se transmitió de autor en autor, sin aportación documental, dándose por fidedigna, en base al texto original de Soriano Fuertes referente a este asunto[145].

Y es aquí y ahora cuando se entrelazan las historias de Moretti y Nonó, pues la Real Sociedad Económica Matritense se inclinaría por financiar el proyecto de creación del taller de grabado musical de Moretti y Bartolome Wirmbs en detrimento de la petición de Nonó. En el taller de impresión, que daba enseñanza del oficio a cuatro aprendices, procedentes de la Casa de Beneficencia, Moretti sería inspector de grabado y estampado de música hasta marzo de 1821[146]. Instalado en las casas de la Sociedad de la calle del Turco[147], mantendría su actividad hasta 1837, convirtiéndose en el pionero del comercio musical en España, con una producción de alrededor de novecientas piezas[148]. De este modo aparecía la noticia de su aparición en el *Diario Balear*:

---

[142] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los* fenicios…, pág. 212.

[143] Como apunta Carpintero, no se ha encontrado ningún documento en el Archivo del Palacio Real que avale que Moretti fue músico de la Real Cámara. En A. CARPINTERO FERNÁNDEZ, «Federico Moretti, un enigma descifrado…, pág. 85.

[144] Andrew Thomas BLAYNEY, *Narrative of a forced journey through Spain and France: as a prisoner of war, in the years 1810-1814*, London, E. Kerby, 1814, págs. 29 y 30. Citado por A. CARPINTERO FERNÁNDEZ en «Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios», *Nassarre*, 26, 2010, pág. 156.

[145] Extracto de la conversación mantenida con Ana Carpintero sobre el personaje de su tesis doctoral el 22 de mayo de 2021.

[146] A. CARPINTERO FERNÁNDEZ, «Federico Moretti, un enigma descifrado…, págs. 92-93.

[147] Actual calle Marqués de Cubas.

[148] Carlos José GOSÁLVEZ LARA, «La edición y la imprenta de música. Desde los orígenes a principios del siglo XX», *Scherzo*, Año VII, N.º 66, Madrid, Scherzo Editorial, pág. 119.

> La Real Sociedad económica Matritense, que en el desempeño de los objetos de su instituto nada omite de lo que pueda contribuir a fomentar la industria, acaba de establecer, bajo su inmediata protección, un obrador y enseñanza de grabado y estampado de, música, con el doble objeto de propagar la práctica de esta especie de grabado y de proporcionar a los niños desvalidos, sin olvidar á los sordomudos, cuya educación les está confiada por S. M., una enseñanza e instrucción, que al mismo tiempo que les suministre un medio seguro y honrado de subsistir, les proporcione contribuir por su parte al bien general de la nación, dando a conocer las obras músicas de los profesores españoles y extranjeros, que tanto pueden contribuir a la moral pública, y al lustre y reputación del nombre español[149].

Alentado por Moretti, Wirmbs estrenaría el taller con la publicación, en ese mismo año de 1817, del periódico filarmónico *La Lira de Apolo*[150]. De carácter mensual, la publicación sería «el primer ejemplo madrileño de colección periódica de partituras, una fórmula editorial que se haría muy común a lo largo de todo el siglo XIX»[151].

Llegados a 1821, y con la imprenta de grabado ya asentada, Wirmbs y Moretti acometen, por segunda vez, el proyecto de creación de un centro docente musical. La «nueva academia de música» ofertaba solfeo, según el método del Conservatorio de París, canto y composición.

> Se abrirá el establecimiento luego que haya suficiente número de suscriptores. Las personas que gusten suscribirse lo harán en casa del Sr. Wirmbs, calle del Turco, almacén de estampado de música[152].

Ese año Moretti publicará, en la Imprenta de Sancha, la *Gramática razonada musical, compuesta en forma de diálogos para los principiantes*, dedicada al infante don Francisco de Paula. Un texto elaborado para ser utilizado en el nuevo centro, pues como recogía el anuncio de creación del nuevo centro,

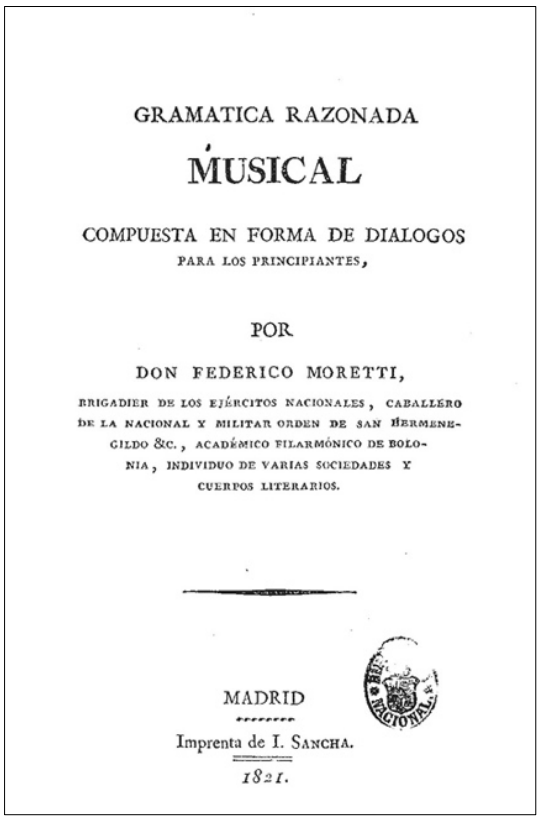
> los profesores que dirigirán este establecimiento conocen varios métodos de enseñanza, y escogiendo lo mejor de cada uno de ellos han formado uno nuevo, que podrá llamarse de enseñanza mutua por el orden y regularidad que se guardará en las lecciones, y por la instrucción que los más adelantados proporcionarán a los que no son tanto.

[149] *Diario Balear*, 29 de octubre de 1817, págs. 3-4.

[150] Begoña LOLO HERRÁNZ, «La Real Capilla de Madrid», *Scherzo*, N.º 66, Madrid, Scherzo Editorial, 1992, pág. 119.

[151] C. J. GOSÁLVEZ LARA, «La edición y la imprenta de música…, pág. 119.

[152] *Diario de Madrid*, 2 de octubre de 1821, pág. 5.



GRAMATICA RAZONADA

MUSICAL

COMPUESTA EN FORMA DE DIALOGOS
PARA LOS PRINCIPIANTES,

POR

DON FEDERICO MORETTI,

BRIGADIER DE LOS EJÉRCITOS NACIONALES, CABALLERO DE LA NACIONAL Y MILITAR ORDEN DE SAN HERMENEGILDO &C., ACADÉMICO FILARMÓNICO DE BOLONIA, INDIVIDUO DE VARIAS SOCIEDADES Y CUERPOS LITERARIOS.

MADRID

Imprenta de I. SANCHA.

1821.

Ilustración 1.12. *Gramática Razonada Musical* (Federico Moretti, 1821)[153].

En 1824 Moretti publica, en la imprenta de Sancha, el *Sistema Uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala*, *dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia por su individuo el caballero Don Federico Moretti*[154]. En la 2ª sesión de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, del 26 de febrero de 1831, se examinaría, por encargo directo de la Reina, el texto titulado *Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases*, y que podría tratarse de una revisión del primero.

[153] BNE, *Gramática Razonada Musical*, Federico Moretti, [en línea], <https://datos.bne.es/obra/XX2100042.html>, [consultado el 2 de enero de 2021], 1821, 83 págs.

[154] *Diario de Madrid*, 11 de julio de 1821, pág. 6.

En opinión de la Junta Facultativa el tratado de Moretti,

> ningún autor ni celebre ni mediano ha escrito hasta ahora ni un sólo compás bajo este sistema de manera que, hay lugar, conformándose con el parecer general, para creer que esta innovación no era más que un mero delirio. ¿Qué diremos pues, de este nuevo Sistema de clave universal para todas las voces e instrumentos de todas clases que está fundado sobre los mismos principios del anterior?[155].

No se tienen noticias posteriores de la actividad de la academia, por lo que el segundo proyecto de Moretti para la creación de un conservatorio, a expensas de alcanzar un número de alumnos suficientes, no debió de prosperar.

> A pesar de todos sus méritos y servicios realizados para España, es lamentable que, debido a los gastos médicos ocasionados por una grave enfermedad, unidos al retraso y la desidia en el pago de sus sueldos, tuviera que malvender todo su patrimonio y morir prácticamente en la miseria[156].

1.6. ESCUELAS DE MÚSICA

Junto a estas propuestas más o menos afortunadas de creación de conservatorios de música, a principios del siglo XIX aparecen escuelas de música, en su mayor parte de titularidad privada. Con menos pretensiones y recursos, estos centros cubrían el creciente interés de la burguesía por la educación musical de carácter no profesional, como «enseñanza de adorno». Prácticamente todas las academias de música de principios del siglo XIX estaban dirigidas por eclesiásticos y religiosos exclaustrados de las capillas musicales [157]. Una de ellas fue la escuela de música que se encontraba en la plazuela de San Martín. Esta academia anunciaba en 1818 su traslado a la calle de la Puebla Nueva, número 37, instalándose en una casa particular situada en el cuarto 2º.

> se enseña el solfeo por principios, acompañado de piano para la mas fácil afinación: después de aprendido el solfeo, el que gustase aprender a tocar el piano, también se le enseñará por un método muy fácil. Las horas son de 8 a 10 por la mañana y de 6 a 8 por la noche, advirtiendo que al que no le acomoden estas se le señalarán otras[158].

---

[155] ARCSMM, *1º Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina*, 26 de febrero de 1831.

[156] A. CARPINTERO FERNÁNDEZ, «Federico Moretti, un enigma descifrado…, pág. 101.

[157] M. A. VIRGILI BLANQUET, «La música religiosa en el siglo XIX español…, pág. 201.

[158] *Diario de Madrid*, 19 de diciembre de 1818, pág. 5.

1.6.1. *Blas de Laserna*

Fue Blas de Laserna Nieva (1751-1816), uno de los compositores más prolíficos de música teatral de la segunda mitad del siglo XIX. «Maestro de clave» de la Casa de Benavente[159] sería el artífice de uno de los primeros intentos de creación de centros de educación musical en España. En 1790, ante la decadencia a que se abocaba la tonadilla escénica por el auge de la ópera italiana, impulsó la creación de una escuela de cantantes de tonadilla, a semejanza de la escuela de canto italiana creada en el Teatro de los Caños del Peral por Cristóbal Andreosi. Financiada por el ayuntamiento y los teatros, tendría que esperar a que en 1805 le fuera asignada una asignación anual de 3.000 reales para la formación de cuatro o seis jóvenes de ambos sexos en la música teatral española[160]. Sin embargo, su plan no prosperó.

> Con superior permiso se ha establecido en esta corte una academia de música vocal é instrumental, cuyos directores son D. Salvador Gil y D. Cesáreo Sánchez. Estos profesores enseñarán a solfear, cantar con letra, tocar el órgano, el piano-forte, la guitarra, el arte de acompañar y la composición. El estipendio que exigirán a sus alumnos mensualmente será como sigue: por solfear 30 rs. vn.; por cantar con letra 40; igual cantidad por tocar cualquiera de los referidos instrumentos: el que se dedique al arte de acompañar o a la composición 60: el que cante y toque cualquiera de los expresados instrumentos 50: el que cante y toque dichos instrumentos 70. Los que por desgracia fuesen faltos de vista asistirán de 7 á 8 de la mañana, y si alguno de éstos no pudiese pagar, se le enseñará gratis. Los que no tuviesen este defecto y quisieren seguir esta noble profesión, deben asistir de 5 á 6 de la tarde, y los aficionados de 6 a 8. Por último, el que quiera informarse de los pormenores se presentará en este establecimiento calle de Valverde, núm. 37, manzana 346, casa sola[161].

1.6.2. *Manuel Sardina*

Manuel Sardina (1776-1847), bajón y fagot de la Real Capilla desde 1799 hasta 1819, fue el fundador de una de las primeras escuelas de música privadas en Madrid de la que tenemos constancia. En 1805 obtenía un Real permiso de Carlos IV para establecer en su casa, situada en la plazuela de Santo Domingo, número 3, «una escuela de primeros rudimentos de música y solfeo práctico»[162].

---

[159] J. P. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente…, pág. 252.

[160] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 111.

[161] *Miscelánea de comercio, artes y* literatura, 15 de mayo de 1820, pág. 4.

[162] *Diario de Madrid*, 4 de octubre de 1805, pág. 389; Gaceta *de Madrid*, 26 de noviembre de 1805, Núm. 95, pág. 1.022.

Dirigida a alumnado masculino, se establecían tres horarios: de ocho a nueve y media de la mañana, enseñanza de canto llano por 30 reales mensuales; de once a doce y media de la mañana para niños de hasta quince años, al mismo precio; y para los de mayor edad, horario de tarde, de cinco y media a siete, por un precio de 36 reales mensuales[163].

En 1814 se traslada a la calle de Alcalá, núm. 2, cuarto 3º, «destinando la mañana desde las once a la una para los menores de 16 años, y la tarde de cuatro a ocho para los mayores». Es curiosa su política de precios, pues rebajaba la cuantía de 60 reales mensuales a 40 reales, si

> los jóvenes que quieran aprovecharse de la facilidad que tendrán de copiar las lecciones por la demostración en grande que se presenta para la explicación diaria (lo que les servirá de instrucción y adelantamiento, al paso que aliviará el trabajo del maestro) [164].

Estando divididos los «discípulos en tandas de hora, arreglándolas por clases según sean sus adelantamientos», se permitía a los alumnos aventajados acudir a las clases superiores sin tener que pagar más de lo estipulado.

> ejercitándose incesantemente en medir el tiempo, y combinar el sonido (que, como dice uno de nuestros sabios, Iriarte, en su celebrado Poema de la música, canto 1.º, son las dos principales dificultades del arte encantador), harán rápidos progresos…

La escuela seguía el método de solfeo de José de Zayas, primer violón de la Real Capilla[165]. Un método que sería solicitado por la Corte, catedrales y conventos que tenían colegios de niños dedicados a la música, «deseosos de que se extienda el buen gusto que

---

[163] *Diario de Madrid*, 27 de octubre de 1805, Núm. 300, pág. 481.

[164] *Ibídem*, 28 de octubre de 1814, Núm. 301, págs. 469-470.

[165] Como indica López Ruiz se conservan varios ejemplares del método de solfeo de Zayas en la Biblioteca Nacional de España. Hay un manuscrito con la indicación «original» titulado «Zayas, Escuela Práctica de Solfear. Clase Primera", con unas lecciones teóricas introductorias y las primeras lecciones prácticas, que muy probablemente sea del año 1806 (BNE, M/1242) pues los bajos están incompletos. Un segundo ejemplar, también sin fechar, titulado «Solfeo. 2.º tomo de Zayas», que sólo contiene la segunda parte del método con las lecciones en diferentes tonalidades y con los bajos de Lidón escritos (BNE, M/1191). Y del año 1816 tenemos un manuscrito que no incluye los bajos de Lidón y que lleva en su portada el título de «Solfeo práctico por Dn. Josef de Zayas, primer violón de la Real Capilla, como se da en la primitiva Escuela de Música establecida en esta corte con real aprobación de S.M. (que Dios guarde) al cargo de su director y maestro Dn. Manuel Sardina, profesor de la Real Capilla. Vive Calle Alcalá número 2, cuarto 3º, Casa del Diano. Año de 1816. Madrid» (BNE, M/866). En: Javier LÓPEZ RUIZ, «El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica», Javier Suárez-Pajares , dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46208/1/T39570.pdf>, 2017, págs. 155-156.

tienen tan preciosas lecciones»

> se le ha pedido el método de solfeo práctico de ella, así en la Corte, como de varias Catedrales y Conventos donde tienen Colegios de niños, que se dedican al noble Arte y deseoso de que se extienda el buen gusto que tienen tan preciosas lecciones, del cual se carece generalmente, pues siempre ha sido la mas duro y escabroso, ha tenido por conveniente: el publicarlo para satisfacer los grandes y eficaces deseos que tienen de disfrutar tan grande alivio en la profesión[166].

El primer tomo contiene un primer cuaderno que se inicia con una sección de teoría de la música con 17 lecciones, seguida de una segunda parte con 57 lecciones, escritas en clave de Sol, en Do mayor y La menor, sin uso de alteraciones accidentales, y centrado en el aprendizaje progresivo de la lectura y el ritmo. El cuaderno segundo contiene 26 lecciones con las seis claves restantes (Fa en 3ª, Fa en 4ª, Do en 1ª, Do en 2ª, Do en 3ª y Do en 4ª)

El segundo tomo está compuesto por 41 lecciones para el aprendizaje de los modos mayores y menores. Debido a la enfermedad de Zayas, este segundo tomo sería completado por José Lidón, Rector del Colegio de Niños Cantores, que compondría los bajos de las lecciones.

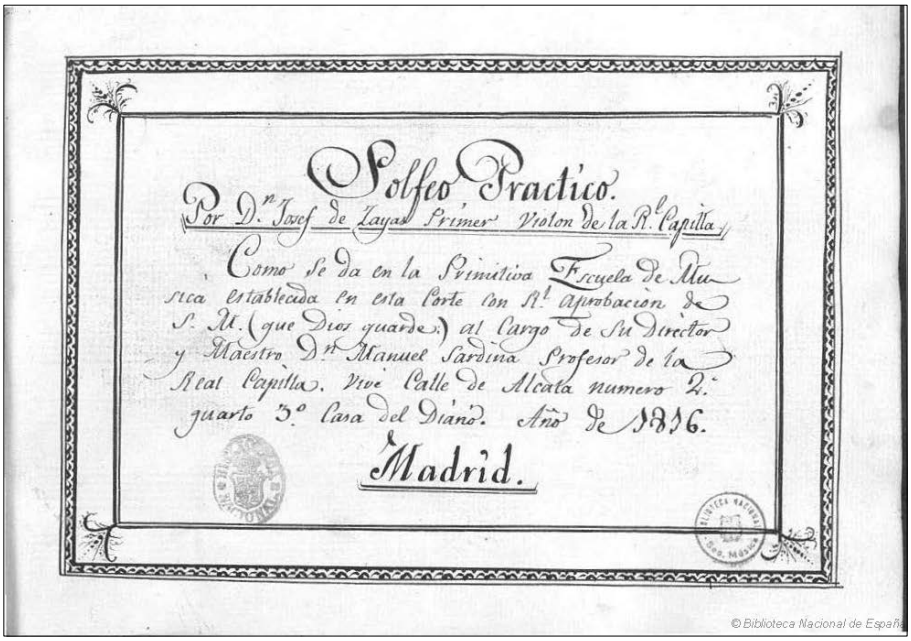


Ilustración 1.13. *Solfeo Práctico* (José de Zayas, 1816)[167].

[166] *Diario de Madrid*, 27 de septiembre de 1806, pág. 379.

[167] BNE, *Solfeo Práctico*, José de Zayas, [en línea], <https://datos.bne.es/edicion/bipa0000149308.html>, [consultado el 2 de enero de 2021], 1816, 212 págs.

Además, la escuela de Sardina ofrecía a los alumnos la posibilidad de estudiar sólo el cuaderno primero del primer tomo del método, necesario para facilitar los inicios en el aprendizaje del instrumento, sin necesidad de profundizar en el estudio del solfeo y la teoría

> Para mayor comodidad de los caballeros aficionados que no quieren sujetarse al solfeo de las siete llaves por demasiado largo y penoso, y que solo quieren aprender la música con el fin de dedicarse luego a algún instrumento, se previene que se principiará por la llave de sol de la cual hay 57 lecciones de las más agradables; en cuyo conocimiento, que se puede adquirir en breve tiempo, se harán los discípulos capaces de aprender con inteligencia el instrumento a que se inclinen, bajo la dirección de los profesores particulares de cada uno, y con notable alivio para estos.

1.6.3. *Salvador Gil y Cesáreo Sánchez*

En 1820 se anunciaba el establecimiento en Madrid de una «academia de música vocal e instrumental», en la calle Valverde, número 37, manzana 346. Dirigida por Salvador Gil y Cesáreo Sánchez, enseñaban «a solfear, cantar con letra, tocar el órgano, el piano-forte, la guitarra, el arte de acompañar y la composición». Se establecían varias mensualidades,

> … por solfear 30 reales de vellón; por cantar con letra 40; igual cantidad por tocar cualquiera de los referidos instrumentos; el que se dedique al arte de acompañar o a la composición 60; el que cante y toque cualquiera de los expresados instrumentos 50; el que cante y toque dichos instrumentos 70[168].

La escuela disponía de tres turnos, uno para alumnos ciegos de 7 a 8 de la mañana, que, si «no pudiesen pagar, se les enseñará gratis»; un 2º turno para los que «quisieren seguir esta noble profesión» las clases se impartían entre las 5 y las 6 de la tarde; y un 3º turno de 6 a 8 para los aficionados.

[168] *Miscelánea de comercio, artes y literatura*, 15 de mayo de 1820, pág. 4.

1.6.4. *Juan Folerá*

Juan Folerá, maestro de música de las Escuelas Pías de San Antonio Abad[169], en el año de la creación del Real Conservatorio de Música de María Cristina, dirigía una academia de música en su casa de la calle de los Leones, número 2, en la que

> se continúa dando lecciones de solfeo y canto al moderado estipendio de 25 reales mensuales, pagando siempre adelantado; enseñando por métodos fáciles y escogidos, que proporcionan un pronto adelanto á los discípulos, como lo tiene acreditado dicho profesor[170].

Se completaba la oferta educativa con clases de piano, y se atendía alumnado masculino y femenino, aunque en distinto horario pues «para caballeros son de siete a diez de la noche, y para señoritas desde las once y media de la mañana hasta la una y media».

[169] *Diario de avisos de Madrid*, 26 de agosto de 1831, pág. 970.

[170] *Ibídem*, 18 de enero de 1830, pág. 71.

CAPÍTULO 2

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARÍA CRISTINA
LOS PRIMEROS NOMBRAMIENTOS

FRANCISCO BRUNETTI

FELIPE GARCÍA HIDALGO

Reinado de Fernando VII

2.1 El Real Conservatorio de Música de María Cristina

Las primeras iniciativas desarrolladas por el poder público para la creación de un centro de educación superior de música las encontramos en la legislación de las Cortes de Cádiz. El 7 de marzo de 1814 se aprobaba el *Proyecto de decreto para el arreglo general de la enseñanza pública*[1], un texto en el que la música aparece incluida en la tercera enseñanza, impartida en las «universidades mayores» y en «colegios o escuelas particulares».

> Además de los estudios establecidos así en esta como en las demás universidades del Reino, hay otros necesarios para varias profesiones de la vida civil, y que por lo tanto deberán enseñarse en escuelas particulares.

En su artículo 36 se recoge que «la tercera enseñanza comprende aquellos estudios que se llaman de carrera o facultad, y son necesarios para algunas profesiones de la vida civil». Y aunque la comisión tildó la música como arte de lujo, «que tanto se mejora con la concurrencia de profesores extranjeros», el proyecto preveía en su artículo 64.5. que «para la enseñanza de la música» se estableciese una academia en Madrid[2].

El proyecto de decreto del gobierno de las Cortes de Cádiz, y con ella la voluntad de regular la formación del músico profesional, no llegaría a ver la luz. Tras su regreso a España el 10 de mayo de 1814, Fernando VII, «El Deseado», reinstauraba el absolutismo. Anulaba la Constitución de 1812 y declaraba nulos todos los decretos de aquellas cortes, «como si no hubiesen pasado jamás tales actos, y se quitasen de en medio del tiempo»[3].

Habría que esperar al periodo del Trienio Liberal para que los proyectos liberales se retomasen. El 9 de marzo de 1820, Fernando VII había jurado la Constitución de 1812, poniendo fin a un periodo de inestabilidad política ocasionada por el pronunciamiento del

---

[1] El proyecto se había redactado de acuerdo con el Informe Quintana, elaborado por la Junta de Instrucción Pública de las Cortes de Cádiz, de la que formaba parte el poeta Manuel José Quintana, sobre la base de la necesidad de disponer una ley de instrucción pública que garantizase una enseñanza libre, pública y gratuita. Habría que esperar al *Decreto de las Cortes de 29 de junio de 182*1, tras el pronunciamiento del General Riego, para que el proyecto liberal fuera norma legal, con el nombre de *Reglamento General de Instrucción Pública*. La norma recogerá en su Título IV, de la Tercera Enseñanza, Artículo 64, que «para la enseñanza de la música se establecerá una escuela en Madrid y otra en Barcelona». El documento quedaría derogado con el restablecimiento de la monarquía absoluta en 1823.

[2] Natividad Araque Hontangas, *Manuel José Quintana y la instrucción pública*, Universidad Carlos III de Madrid, [en línea], <http://hdl.handle.net/10016/17196>, [consultado el 24 de abril de 2021], 2013, pág. 139.

[3] *Decreto de 4 de mayo de 1814*.

general Riego. Se iniciaba un trienio en el que los liberales tratarían de recuperar los ideales de las Cortes gaditanas de 1812. En estos años verá la luz el *Reglamento general de instrucción pública*, elaborado a partir del Proyecto de 1814, y aprobado por Decreto de las Cortes el 29 de junio de 1821, y al se le puede considerar como la primera ley de educación promulgada en España[4]. La educación musical sería impartida en «escuelas especiales», aquellas que ofrecen estudios «necesarios para algunas profesiones de la vida civil», quedando recogido en su artículo 63 que «para la enseñanza de la música se establecerá una escuela en Madrid y otra en Barcelona».

La llegada a Madrid de los Cien Mil Hijos de San Luis, el 23 de mayo de 1823, restauraba el régimen absolutista de Fernando VII. Daba comienzo la «Década Ominosa» (1823-1833), que dejaba aparcados todos los proyectos liberales. Tadeo Calomarde (1773-1842), ministro de Gracia y Justicia y mano derecha del rey, promulga por Real Orden de 14 de octubre de 1824 el *Plan literario de estudios y arreglo general de las Universidades del Reino*, y por Real Decreto el 16 de febrero de 1825, el *Plan y Reglamento Primeras Letras del Reino*, que establecían una concepción religiosa del modelo educativo. El documento, cuya finalidad última era eliminar cualquier rastro del pensamiento liberal de las universidades[5], se centraba exclusivamente en las profesiones clásicas del antiguo régimen –teología, cánones, leyes y medicina–, sin mención alguna a la enseñanza musical.

A pesar de estos antecedentes, sería el gobierno absolutista de Fernando VII el que finalmente haría realidad el proyecto de creación de una institución educativa musical estatal, presentando a la monarquía como una institución protectora de las artes. Estudios anteriores atribuían a la voluntad de María Cristina de Borbón la creación del Conservatorio de Madrid. Aunque no puede minimizarse el papel desempeñado por la reina, Delgado defiende la opinión de Robledo Estaire de dar mayor protagonismo al italiano Francesco Piermarini (1800-1856)[6], que «más que instrumento ocasional al

[4] Alejandro ÁVILA FERNÁNDEZ, «La enseñanza primaria a través de los planes y programas escolares de la legislación española durante el siglo XIX», *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, [en línea], < https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1335591>, [consultado el 27 de abril de 2021], 1987, pág. 215.

[5] *Ibídem*, pág. 218.

[6] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, págs. 139-140.

servicio de los deseos de María Cristina, el italiano 'utilizó' a la reina para medrar y conseguir los fines que se había propuesto con antelación»[7].

Como apunta Montes, tenemos noticias de Francesco Piermarini desde 1819 como miembro de las compañías de los teatros reales de Pérgamo, y posteriormente actuando en diversos teatros italianos, como La Scala de Milán[8]. Su participación en la cantata *L'iride di Pace*[9] de Francisco Federici, Maestro de la Real Capilla y Cámara, el 11 de diciembre de 1829, en el papel de *Apolo,* interpretada en la ceremonia nupcial de Fernando VII y María Cristina de Borbón, princesa de Nápoles y sobrina del rey, habría sido su primer contacto con los monarcas españoles.

En marzo de 1830, Piermarini solicitaba a Fernando VII la «gracia de ser nombrado maestro de música de su Augusta Esposa la reina, cantante de cámara y nombramiento de maestro de estilo del Real Conservatorio de Música de esta capital»[10]. La solicitud sería rechazada por el monarca. Tampoco sería atendida su petición para ser nombrado «maestro de estilo» del «Real Conservatorio de Música de Madrid». No habiéndose creado aún el Real Conservatorio de Música María Cristina, lo que Piermarini había solicitado era ser profesor de la escuela de música privada de Nonó, que también era conocida como «Real Conservatorio de Música Fernando VII»[11].

Lo que ocurrió en los meses siguientes de ese año es, como señala Robledo Estaire, «un tanto enigmático»[12]. El 1 de junio de 1830, Piermarini, a pesar del rechazo inicial del monarca a sus pretensiones, muy probablemente con la intercesión de la reina María Cristina, presenta a Fernando VII el *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, documento que recoje las bases para la creación del primer conservatorio

---

[7] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La Creación del Conservatorio de Madrid…, págs. 196-197.

[8] Beatriz MONTES, «La institucionalización de la enseñanza musical en España: la recepción de la ópera italiana en la fundación del Real Conservatorio de Madrid», Arte *y oficio de enseñar. Dos siglos de perspectiva histórica, XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación,* El Burgo de Osma, Vol. 1, [en línea], <https://blogdocentebeatrizcmontes.blogspot.com/2018/07/la-institucionalizacion-de-la-ensenanza.html>, [consultado el 18 de noviembre de 2021], 2011, pág. 577.

[9] «El Iris de Paz: cantata en celebridad del felicísimo matrimonio de S.S.M.M. el señor D. Fernando séptimo, Rey de España y la señora doña María Cristina Princesa de Nápoles», *Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, RBDigitals, [en línea], <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/realbiblioteca/item/12760>.

[10] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La creación del Conservatorio de Madrid…, págs. 198-199.

[11] A. MARTÍN MORENO, «La enseñanza musical en España en el siglo XIX…, pág. 79.

[12] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La creación del Conservatorio de Madrid…, pág. 201.

público español[13]. En la exposición de motivos del documento, Piermarini justificaba la creación de un centro de educación musical por la necesidad de formar a músicos nacionales:

> La España tan afecta al Teatro Italiano-musical lo verá florecer por sus hijos con menores gastos y con la satisfacción de la gloria nacional [...] las pequeñas ciudades también con poco gasto podrán tener su ópera compuesta de los alumnos del Real Establecimiento, no solo de los Cantantes, sino también de los Profesores de Orquesta y Maestros Directores y Compositores [...] Dentro de pocos años saldrán del Real Establecimiento cantantes en todo género y profesores de cada instrumento igualmente que compositores y directores[14].

No tendría que transcurrir mucho tiempo para que, por Real Orden de 15 de julio de 1830 de Fernando VII, se creara el Real Conservatorio de Música de Madrid.

> 15 de julio de 1830.
> Real Orden por la cual S. M. Se ha dignado disponer se establezca en la Corte un Conservatorio de Música titulado de Mª. Cristina, mandando el Director, Profesores y empleados de que se ha de componer, y sus correspondientes dotaciones anuales[15].

> El rey nuestro señor se ha servido mandar que se establezca en esta corte un Conservatorio real de música, que llevará el augusto nombre y gozará de la excelsa protección de la reina nuestra señora[16].

[13] ARCSMM, Leg. 1/8-2.

[14] Francisco PIERMARINI, *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina,* Archivo Histórico del Conservatorio de Madrid, Caja 1/8, 1 de junio de 1830, págs. 8-9. El mismo razonamiento aparecería expuesto en la Base general 1ª del Reglamento de 16 de septiembre de 1830, pues «para la mejor enseñanza, fomento y progresos de la ciencia y arte de la Música, así vocal como instrumental, se establece en esta Corte un Conservatorio Real de Música con el título de María Cristina, en obsequio de la Reina nuestra Señora, y bajo su protección augusta». Y se insiste en esta fundamentación en el Reglamento de 1831, ya que al igual que «todas las naciones de primera nota tienen establecimientos públicos de enseñanza y protección de este estudio», la capital de España contaría con un centro de educación musical en el que «se formarán é instruirán en clase pública y general de externos los profesores [...] para el mas perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino».

[15] ARCSMM, Leg. 1/1/1.

[16] Nicolás PARDO PIMENTEL, *La ópera italiana o manual del filarmónico*, Madrid, Aguado, 1851, pág. 72.

La noticia aparecía en la *Gaceta de Madrid* del 24 de julio de 1830, onomástica de la reina.

> Bajo su Real nombre y auspicios se ha decretado por nuestro Soberano, incansable para la ventura de sus pueblos, la erección del Real Conservatorio de Música en la corte [...] Esta empresa de interés moral y económico se debe a nuestra ilustrada y amable Reina, en cuyo corazón, magnánimo se abrigan los deseos del mayor lustre y prosperidad del pueblo español, en cuyo augusto seno se encierran las más halagüeñas esperanzas. Bajo su Real nombre y auspicios se ha decretado para la ventura de sus pueblos, la erección del Conservatorio de Música en la corte[17].

2.2. FRANCISCO BRUNETTI

El primer nombramiento de «Maestro de Violoncello» del Real Conservatorio de Música María Cristina fue el de Francisco Brunetti (Madrid, *ca.* 1766[18]; Madrid *ca.* 1834), hijo de Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y violinista de la Real Capilla desde 1767, y director de la Real Cámara en 1788, tras la llegada del Carlos IV al trono[19].

2.2.1. *Sus maestros*

2.2.1.1. Domenico Porretti y la primera escuela de violonchelo española

Con toda probabilidad, Francisco Brunetti habría sido alumno del napolitano Domenico Porretti (1704-1784), pues, como recuerda el propio Brunetti en la solicitud de una plaza de violón de la Real Capilla dirigida al Patriarca de las Indias, «se le encargo su enseñanza a uno de los mejores Maestros que se conocían en este Reino»[20]. Y Porretti

---

[17] Sopeña señala que la primera noticia oficial sobre el Conservatorio de Madrid aparece en la *Gaceta de Madrid* del 23 de junio de 1830. Nuestra búsqueda del número de ese día ha resultado infructuosa. Además, el texto que referencia en su trabajo aparece en el artículo publicado en ese medio el 24 de julio, por lo que creemos que tal vez Sopeña se refería a este último anuncio. En: F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 21.

[18] Gosálvez data el nacimiento de Francisco Brunetti en 1765 y Turina en 1766, mientras que Belgray y Jenkins indican que fue hacia 1700. En: C. J. GOSÁLVEZ LARA, «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX…, pág. 18; G. TURINA SERRANO, «El Violonchelo en España en el siglo XVIII…, pág. 83; Alice B. BELGRAY y Newell JENKINS, The New Grove, Vol. 3, 1980 (ed. 1995), pág. 388.

[19] Como indica Siemens, Gaetano Brunetti ya se encontraba en España en junio de 1760, participando en la oposición a la vacante por fallecimiento del violín de la Real Capilla Francisco Manalt, y que sería ganada por José Herrando. En 1762 era violín de la compañía del Teatro de la Cruz y músico de las casas de Alba y Osuna-Benavente. En Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, «Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, vol. 11, nº. 3, Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 1988, págs. 718.

[20] AGP, Real Capilla, Caja 138.

podría haber iniciado los estudios de violonchelo con Francesco Supriani (1678-1753), violonchelista exponente de la escuela napolitana surgida en el Conservatorio Santa María di Loreto a finales del siglo XVII[21]. Señala Teixidor que Porretti «se formó como violonchelista con alguno de los músicos que acompañaron al Archiduque Carlos de Habsburgo en Barcelona»[22], y que «el propio Porretti le contó que en su juventud fue violonchelista en el *Palau de la* Conmtessa de Barcelona»[23]. Como sostiene Gosálvez, «aunque faltan estudios que lo determinen con exactitud, todo apunta a que uno de los primeros focos de penetración del violonchelo en nuestro país fue Cataluña». Y lo fue como consecuencia de la Guerra de Sucesión al trono de España entre las casas reales de los Austrias y los Borbones[24]. Tras la conquista de Barcelona en octubre de 1705 por el archiduque Carlos, había establecido su corte en la ciudad, y a ella pronto llegarían instrumentistas y cantantes para integrarse en la Real Capilla. Provenían éstos principalmente de Viena y del reino de Nápoles, que había pasado a manos de la Casa de Habsburgo en 1707, y entre ellos se encontraban los violonchelistas Supriani, Rayola y al compositor y violonchelista Antonio Caldara (1670-1736).

Aunque Turina opina que Porretti, si bien fue discípulo de Supriani, debió comenzar sus estudios en Nápoles, y no en Barcelona, como afirma Teixidor. Considera Turina que en las fechas en las que Supriani estuvo en Barcelona Porretti era demasiado joven para «comenzar los estudios de un instrumento como el violonchelo en aquel entonces»[25]. Teniendo en cuenta que Supriani se ausentó de Nápoles en 1708, y regresó en 1710, incorporándose a la Real Capella, donde permanecería hasta 1730, parece acertado el juicio de Turina. De ser así, no habría que descartar que Porretti hubiera estudiado con el

[21] Francesco Paolo Tomaso Supriani es autor de los *Principij da imparare à suonare il Violoncello*, considerado el primer método dedicado al instrumento. Aunque su fecha de composición sea desconocida, Walden lo data con anterioridad a 1753. En: V. WALDEN, *One hundred years of* Violoncello…, pág 7.

[22] G. TURINA SERRANO, «El violonchelo en España en el siglo XVIII…, pág. 9.

[23] C. J. GOSÁLVEZ LARA, «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX…, pág. 27.

[24] El conflicto dinástico se extendió entre 1701 y 1713, tras el fallecimiento de Carlos II «El Hechizado», último representante de la Casa de los Habsburgo, sin descendencia. El archiduque Carlos de Austria, hermano pequeño del emperador José de Habsburgo, y pretendiente al trono de España con el respaldo de la Corona de Aragón, había llegado a España en 1703 para defender sus intereses al trono frente a Felipe de Anjou, nombrado sucesor a la corona española por Carlos II en su testamento.

[25] G. TURINA SERRANO, «EL violonchelo en España en el siglo XVIII…, págs. 54-55.

violonchelista napolitano Antonio Rayola, que había sustituido a Supriani tras su marcha en 1710, y que permaneció en Barcelona hasta el traslado de la corte a Viena en 1713[26].

Ya en Madrid, Porretti será nombrado músico violón de la Real Capilla en julio de 1734, alcanzando el puesto de primer violoncello en abril de 1749, cargo que ocupará hasta el año de su fallecimiento en 1783[27]. Con el paso de los años Porretti se convertiría en uno de los músicos más apreciados en la corte, «el que más sobresalió por su relevante mérito [...] en el arte de teñir la cuerda con tono encantador que distinguió su escuela de la de los demás»[28]. Sin duda, sería el violoncelista más importante de la corte madrileña hasta la llegada de futuro yerno Boccherini[29], y con el que mantendría una buena amistad[30]. Como dejó escrito Farinelli en su memorial *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro*, tras su gestión como director del Real Coliseo del Buen Retiro desde 1746 a 1758,

> probar en cámara los recitados solos con las solas voces a fin de corregir y poner corriente las partes de los virtuosos, bien entendido que se halle siempre en estas pruebas el señor Porretti, quien en componiendo con su violonchelo y sus dedos toda la orquesta, no es menester de otros instrumentos[31].

Entre las obligaciones de Porretti estaban las de dar clases de violón al infante don Fernando y, como músico de la Real Cámara, acompañar diariamente a Carlo Broschi «Farinelli» en el cuarto de los reyes, que con su voz atenuaba la depresión melancólica del rey Felipe V.

Porretti, además de ser maestro de Brunetti, lo sería de destacados violoncelistas de la época, algunos de ellos alumnos del Real Colegio de Niños Cantores, que serían luego sus colegas en la Real Capilla, como José de Zayas, Antonio Villazón, Francisco Javier

---

[26] Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Antigrama*, *Revista Del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 12, [en línea], <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/12/2monografico/4.pdf >, [consultado el 19 de septiembre de 2021], 1996, pág. 55.

[27] Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO, José MARTÍNEZ MILLÁN y Antonio PINEDA NAVAJAS, *Las capillas de música en el Barroco*, Instituto Universitario «La Corte en Europa», Córdoba, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/690975>, [consultado el 3 de julio de 2021], 2018, pág. 60.

[28] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española*…, Tomo 4º, pág. 81.

[29] Luigi Boccherini contraería segundas nupcias en 1787 con María del Pilar Joaquina Porretti.

[30] Ugo BIAGIONI, *Boccherini*, Madrid, Instituto Italiano de Cultura, 1993, pág. 118.

[31] José María DOMÍNGUEZ «Farinelli en España», *Ensayos de teatro musical español*, Biblioteca Fundación Juan March, [en línea], <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=20>, [consultado el 15 de febrero de 2021], (s.f.).

Pareja[32] y Juan Orri[33]. De esta manera, podemos afirmar que nos encontramos ante la primera escuela de violonchelo española, surgida en el Real Colegio de Niños Cantores y debida al magisterio de Porretti, un violonchelista napolitano de la Real Capilla.

2.2.1.2. Estudios en París: Jean-Louis Duport

Pasados unos años, y con el mecenazgo del Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, Brunetti se traslada a París en 1782. Allí recibirá las enseñanzas, no de Jean-Pierre Duport como sugirió Labrador, sino de su hermano pequeño Jean-Louis Duport[34], como señala Bertrand Xirau[35]. Brunetti, tras tres años de estudio en París, y antes de su regreso a España, se presentaría en *Le Concert Spirituel* el 8 de septiembre de 1784 interpretando un concierto de su maestro Duport[36].

[32] Francisco Javier Pareja (¿? -1831), primer violoncello del Teatro de los Caños del Peral y de la Capilla de las Descalzas Reales. Violoncello supernumerario de la Real Capilla desde 1805, sin sueldo y con opción a la primera vacante, la marcha de Brunetti de Madrid en 1808 le haría escalar al segundo puesto del escalafón. Alcanzaría la primera plaza en 1824 tras la depuración de Brunetti y la muerte de Francisco Rosquellas.

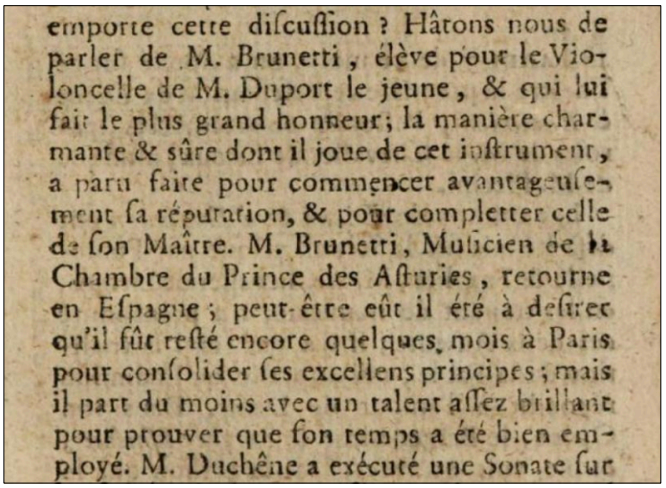
[33] Juan Orri (1717-1770), violón del Monasterio de las Descalzas Reales, ingresaría en la Real Capilla en 1748, donde permanecería hasta su fallecimiento en 1770.

[34] Jean-Louis Duport, «El Joven» (1749-1819), recibió la enseñanza de violonchelo de su hermano mayor, Jean-Pierre Duport, «El Viejo». En 1768 debutará en los *Concert Spirituel* de París. Tras huir de París al estallar la Revolución Francesa, encontrará refugio en la Capilla Real de la corte de Federico Guillermo III de Prusia, donde permanecerá durante 17 años como primer violonchelo. Disuelta la capilla tras la entrada en Berlín de las tropas napoleónicas, regresó a París en 1807. En 1808 entra al servicio del rey de España, Carlos IV, que había sido depuesto por Napoleón Bonaparte, y que se encontraba exiliado en Marsella. Pero esta situación cambio, cuando a finales de 1812, el rey Carlos IV se traslada a Roma, obligando a Duport a regresar a París. A la edad de 65 años, fue nombrado violonchelo solista de la Chapelle Impériale, miembro de la Real Cámara de la emperatriz Marie-Louise y profesor del Conservatorio de París. Perdió este último puesto con la reorganización de la institución en el año 1816. Mantuvo, sin embargo, su puesto en la Corte hasta su fallecimiento en 1749.

[35] Lluis BERTRAND XIRAU, «Les trios à cordes de Gaetano Brunetti: Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII siècle», dir. Máster Jean-Pierre Bartoli [en línea]. Université de Paris-Sorbonne, <https://tinyurl.com/3nm4eejb>, 2011, pág. 120.

[36] J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 172.

> Hâtons nous de parler de M. Brunetti, élève pour le Violoncelle de M. Duport le jeune, & qui lui fait le plus grand honneur; la manière charmante & sûre dont il joue de cet instrument, a paru faite pour commencer avantageusement sa réputation, & pour completer celle de son Maître. M. Brunetti, Musicien de Chambre du Prince des Asturies, retourne en Espagne; peut-être eût il été à désirer qu'il fût resté encore quelques mois à Paris pour consolider ses excellents principes; mais il part du moins avec un talent assez brillant pour prouver que son temps a été bien employé[37].



emporte cette diſcuſſion ? Hâtons nous de parler de M. Brunetti, élève pour le Violoncelle de M. Duport le jeune, & qui lui fait le plus grand honneur; la manière charmante & sûre dont il joue de cet inſtrument, a paru faite pour commencer avantageuſement ſa réputation, & pour completter celle de ſon Maître. M. Brunetti, Muſicien de la Chambre du Prince des Aſturies, retourne en Eſpagne; peut-être eût il été à deſirer qu'il fût reſté encore quelques mois à Paris pour conſolider ſes excellens principes; mais il part du moins avec un talent aſſez brillant pour prouver que ſon temps a été bien employé. M. Duchêne a exécuté une Sonate ſur

Ilustración 2.1. Artículo sobre Brunetti en el *Mercure de France*, 18 de septiembre de 1784.

Las enseñanzas de Duport permitirían al joven Brunetti conocer los avances técnicos de la formulación de la digitación, y que Duport recogería en Su *Essai sur le doigter du violoncelle et la conduite de l'archet*, completado con los *21 Etudes dans différents tons Majeurs et Mineurs* (1805). Considerado uno de los primeros métodos sistemáticos para la enseñanza del violonchelo, el texto, que se aleja de las influencias de las técnicas de la viola de gamba y del violín, representa la culminación de la escuela francesa de violonchelo fundada por su maestro Berteau[38].

---

[37] «Apresurémonos a hablar del Sr. Brunetti, estudiante de violoncello del Sr. Duport «el joven», el que le ofrece el más grande honor. Toca de forma encantadora y segura y su reputación incluso mejora la de su maestro. El Sr. Brunetti, músico de cámara del Príncipe de Asturias, regresó ya a España: quizás hubiera sido deseable que se quedara más tiempo en París para consolidar sus excelentes principios; pero al menos se fue con una formación lo suficientemente brillante para demostrar que su tiempo fue bien empleado», Traducción de G. TURINA SERRANO, «El Violonchelo en España en el siglo XVIII…, pág. 83.

[38] Duport estableció los principios de una digitación racional en el violonchelo, principios que todavía son válidos en la actualidad, y que tal vez sean el motivo por el que en la posterior literatura violonchelística no se ha dado suficiente importancia al problema de la digitación. Hasta el punto, que Pau Casals expresaba en 1914, en el prólogo al *Traité théorique et practique du Violoncelle* de Diran Alexanian, que «si Duport saliera de su tumba nos recriminaría la falta de progreso [en las cuestiones de digitación] a partir de sus esfuerzos».

2.2.2. *Real Capilla*

Tras su regreso a Madrid, Brunetti será propuesto en abril de 1785 para participar en las academias del príncipe Carlos, ocupando el puesto que había estado desempeñando su maestro Porretti hasta el año de su fallecimiento en 1883, y asignándosele 600 ducados (6.600 reales) de gratificación[39]. Al año siguiente, Brunetti ya acompañaba al rey a las Jornadas en los Reales Sitios de el Pardo, Aranjuez, San Ildefonso y San Lorenzo del Escorial, siéndole entonces concedido el derecho al cobro de *mesillas*, una gratificación de 17 reales de vellón diarios.

Tras su matrimonio[40], Brunetti, que se encontraba acuciado por los gastos ocasionados debidos a su nueva situación, solicitará una plaza de violón de la Real Capilla.

> ...hallándose en el día el exponente ya separado de la casa de su Padre por haber contraído matrimonio con el beneplácito de vuestro amado Hijo el Príncipe, y con la licencia correspondiente de sus Padres; y no teniendo el Exponente lo necesario para sufragar los gastos de su casa, por tanto A. V. M. rendidamente suplica se digne concédanle Plaza de Violón en su real Capilla[41].

Como indica Martín Moreno, lograr un puesto en la Real Capilla era uno de los más altos honores que podía alcanzar un músico.

> la Real Capilla, que se puede considerar como centro de la música 'oficial' religiosa que marca los gustos y prácticas musicales españolas. La culminación de la carrera musical tiene lugar cuando se llega a alcanzar algún puesto de la Real Capilla[42].

No se trataba este nombramiento de un complemento salarial al de músico de la cámara, según opina Labrador, pues el cargo, como indica Ortega, llevaba aparejado muchos beneficios[43]. Siendo criado de la casa real, Brunetti tenía derecho a un salario fijo

---

[39] J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 149.

[40] AGP, Caja 138, Leg. 16691. De nombre Isabel, desconocemos el apellido de soltera de su esposa.

[41] *Ibídem*.

[42] Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, Vol. 4, Alianza Música, 2006, pág. 28.

[43] Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, «Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, Vol. 26, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 2003, pág. 245; J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 189.

vitalicio, jubilación, atención médica gratuita, cirujano y botica, licencias para ausentarse, además de una pensión de viudedad para su cónyuge.

En aquel momento no había una plaza vacante de violonchelo en la Real Capilla, por lo que Brunetti exponía una solución compleja.

> ...rendidamente suplica se digne concédanle Plaza de Violón en su real Capilla y aunque en ella no hay vacante alguna de esta clase, se halla vacante una de Violín, para la que es regular pase uno de los que obtienen la cuarta plaza de Viola, y por consiguiente resultará esta vacante, y no siendo tan necesaria la de Viola, como la del Violón, pide a V.M. que la dicha de Viola se reduzca a un Violón mas, por el motivo de que el Bajo es mas necesario que la Viola[44].

La pretensión de Brunetti se fundamentaba en el hecho de que los músicos de la Real Capilla ascendían en el escalafón no por méritos propios, por oposición, sino por antigüedad. Los titulares de puestos inferiores iban ocupando las plazas superiores que quedaban vacantes, casi siempre debido al fallecimiento del titular, o por jubilación, que no era tan habitual, pues sólo daba derecho a un 50% del sueldo. De resultas, al correr las plazas, quedaba vacante la más baja, que era la que se sacaba a oposición. La Real Orden de 6 de abril de 1765 ya establecía este procedimiento para los músicos violines, práctica que se aplicaría para el resto de los instrumentistas, previa consulta al Rey, regularizada por Decreto de 13 de octubre de 1787.

Pero las intenciones de Brunetti se enfrentaban a un inconveniente. De ser aceptada su sugerencia, la plaza de violonchelo tendría que otorgarse a Luigi Boccherini (1743-1805), pues así se había acordado en un real decreto de Carlos III[45], que ordenaba dar a Boccherini la primera plaza que quedara vacante de violonchelo. Boccherini había entrado al servicio del Infante don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, en 1770, como «compositore e virtuoso di camera». Tras el fallecimiento, en 1785 del Infante don Luis, y despedido Boccherini por disposición de Carlos III, el músico había escrito en septiembre de ese año al rey suplicándole que se respetara el salario que había venido disfrutando al servicio de su hermano. A los dos meses de dicha petición, el monarca disponía que se le diera la primera plaza de violón que quedase vacante en la

[44] AGP, Real Capilla, Caja 138.

[45] J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 133.

Real Capilla, sin oposición, y que se le pagase hasta entonces una pensión vitalicia de 12.000 reales anuales, sueldo que recibía a la muerte de don Luis.

Finalmente, debido al interés del Príncipe de Asturias en promocionar la carrera de Francisco, puesto que había financiado sus estudios en París, la plaza de violonchelo se sacaría a oposición, como había solicitado Brunetti, incumpliéndose la disposición de Carlos III. El interés del Príncipe de Asturias en Brunetti se aprecia aún más si tenemos en cuenta que el príncipe Carlos acudió a presenciar las oposiciones para cubrir la plaza de violín, «comunicando personalmente a los miembros del tribunal sus preferencias», como quedó reflejado en el acta de las pruebas: «Su Alteza [el Príncipe de Asturias] acudió el segundo día a las pruebas de los tres primeros y le agradó mucho el propuesto en primer lugar», que no era otro que el violista Ongay. De esta manera, se liberaba la plaza de viola, que amortizada por la de violón, sería adjudicada al joven Brunetti[46].

Y así, a propuesta del secretario de Estado, el conde de Floridablanca, Carlos III resolverá

> que la Plaza de Viola que ha vacado en la Real Capilla por promoción de don Vicente Ongay[47] se suprima y se aumente en su lugar con la misma dotación que tenían, otra de violón, fijándose edictos para la provisión de esta nueva Plaza[48].

A la oposición, que se celebró en julio de 1787, sólo se presentó Francisco Brunetti. Boccherini no lo hizo, pues, según Ortega, «debía estar seguro de que no tenía opciones de arrebatársela a un candidato con todos los apoyos»[49]. No era la primera vez que Boccherini veía frustrada su pretensión de entrar en la Real Capilla. Tras su llegada a Madrid en 1768, Boccherini ya había visto obstaculizado un primer intento, muy probablemente por la hostilidad de Gaetano Brunetti[50].

Fueron jueces examinadores del referido concurso el maestro de capilla Antonio Ugena (s. XVIII- *c.* 1816) y los tres violones y el contrabajo que había en la planta:

---

[46] G. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, «Música, Poder e Institución: La Real Capilla…, pág. 248.

[47] Vicente Ongay había obtenido por oposición la plaza de violín vacante a resultas del fallecimiento de Bonifacio Zlotek.

[48] G. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, «Música, Poder e Institución: La Real Capilla…, pág. 245.

[49] J. ORTEGA RODRÍGUEZ (2010), «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 133 .

[50] Emilio CASARES RODICIO, «Boccherini, Luigi », Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Hispano-Americana*, Vol. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 537.

> …para la oposición a la plaza de violón de la Real Capilla de nueva creación y debiéndose en su consecuencia procederse a los ejercicios y examen según está establecido [...] don Josef Zayas, don Ramón Monroy y don Joaquín Samaranch, violones de la misma Real Capilla y Don Ignacio Pérez, contrabajo de ella, los nombro por jueces examinadores del referido concurso …[51]

Los ejercicios de oposición comenzaban con una sonata elegida libremente por el opositor, para lucimiento del aspirante, en la que mostraba su habilidad técnica e interpretativa. Le seguía un segundo ejercicio con la interpretación de una obra expresamente compuesta para la oposición por José de Zayas[52], tocada a primera vista, tras unos minutos de preparación. Y concluía con unos «ejercicios de capilla», consistentes en dos o tres fragmentos de obras vocales con acompañamiento instrumental, y un transporte de alguno de los fragmentos tocados. Además, el tribunal podía hacer preguntas al opositor sobre aquellas materias que considerase oportunas para el desempeño del puesto[53].

Desconocemos la obra que eligió Brunetti, y no hemos podido localizar la «obra de repente» compuesta ad hoc para la oposición por Zayas. Gracias a las investigaciones de Turina se ha recuperado un estudio para violonchelo titulado «Última lección de Don José de Zayas». La composición se encontraba en un cuaderno de sonatas anónimas de violonchelo conservado en el Archivo de Santa María de Pi de Barcelona, y que pudiera ser parte de un método de violonchelo. Su análisis nos permite aproximarnos a vislumbrar cuáles serían las dificultades a las que se podría haber enfrentado Brunetti en la interpretación del ejercicio a primera vista. Como indica Turina, es una pieza indicada para grandes virtuosos del violonchelo, que incluye «la utilización de escalas ascendentes y descendentes a lo largo del ejercicio, las posiciones de pulgar cuidadosamente indicadas, los golpes de arco de gran dificultad y algunos pasajes muy agudos para la tesitura del violoncello»[54].

---

[51] AGP, Real Capilla, Caja 138.

[52] C. J. GOSÁLVEZ LARA, «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX…, pág. 34.

[53] J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 94.

[54] Guillermo TURINA, «José de Zayas», [en línea] <https://www.guillermoturina.com/single-post/2015/02/23/Jos%C3%A9-de-Zayas-1747-1804>, [consultado el 11 de marzo de 2020], 2015.

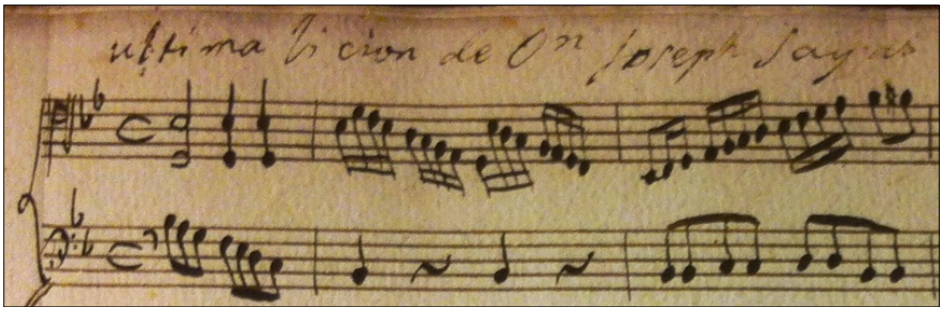


Ilustración 2.2. *«Última lección de Don José de Zayas»*.

Concluidos los ejercicios de oposición, el joven Brunetti obtenía la plaza de la Real Capilla, que no llegaría a servirla *de facto*, pues continuaría al servicio del Príncipe de Asturias. De esto modo, la tesorería del Príncipe, para no incurrir en excesivos gastos, lograba deshacerse del cargo de la remuneración de Brunetti, que pasaba a la Real Capilla, limitándose el Príncipe exclusivamente al abono de las mesillas[55].

2.2.3. *Real Cámara*

El 17 de marzo de 1789, tras la llegada al trono de Carlos IV, Brunetti era nombrado Músico de la Real Cámara, junto con su padre Gaetano, violín, y Manuel Espinosa, clave[56]. Por esta causa, los tres músicos, aunque seguían siendo miembros de la Real Capilla, casi siempre estaban ausentes de la misma. Los dos primeros gozaban de 24.000 reales de vellón, mientras que se asignaba a Francisco un salario de 12.000 reales de vellón anuales, manteniendo el sueldo de las plazas que ya ocupaba en la Real Capilla, que era de 10.000 reales anuales. De esta manera, el monarca cargaba a la Real Capilla parte de la financiación de la Real Cámara. Ilustra Cascudo el alto valor de estas retribuciones, al compararlas con los 1.000 reales mensuales que percibía Boccherini como director y compositor de la orquesta de la Duquesa de Benavente-Osuna en 1787[57]. También es ilustrativa la comparación que hace Labrador con «el sueldo de toda una vida,

[55] G. LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, «Música, Poder e Institución: La Real Capilla…, pág. 246.

[56] Teresa CASCUDO, «La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV», *Artigrama*, Nº. 12, [en línea], <https://tinyurl.com/25a9rpay>, [consultado el 19 de marzo de 2020], 1996-97, pág. 84.

[57] T. CASCUDO, «La formación de la orquesta de la Real Cámara…, pág. 84.

por ejemplo, de un administrador o un asalariado poco cualificado en la España de finales del siglo XVIII» que era de cerca de 40.000 reales[58].

Los músicos de la Real Cámara[59], además de conservar el salario de la Real Capilla gozaban de otros privilegios, como recibir gratificaciones a través del bolsillo secreto de rey, con motivo de aniversarios y onomásticas; usar uniforme, sombrero y espada; derecho a transporte –calesa y acémila–; cobrar mesillas de 17 reales de vellón diarios por acompañar al rey en sus desplazamientos a los Reales Sitios para las academias, o la pensión de viudedad para su cónyuge[60].

2.2.3.1. Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor

Al poco de su nombramiento como Músico de la Real Cámara, Brunetti componía su *Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta en Re mayor*, el más antiguo conocido de un compositor español. Escrito hacia 1800, es una muestra de la técnica instrumental aprendida de su maestro Duport en París, con pasajes agudos vertiginosos y de una elegante musicalidad. Fue publicado en 2020 en una edición crítica de Iván González Rodríguez en la Colección Música Hispana del Instituto Complutense de las Ciencias Musicales (ICCMU), coordinada por Judith Ortega[61], siendo su primer registro sonoro el realizado por Guillermo Turina y *La Tempestad*[62].

La partitura manuscrita del *Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta* de Brunetti se conserva en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con la signatura M/1070. En el extremo derecho de la portada aparece el monograma

---

[58] Germán LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, «Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y maestro de música», *Quodlibet*, Nos. 70-1, 2019, pág. 121.

[59] La orquesta de cámara se mantendría únicamente con los Brunetti y Espinosa hasta el año 1795, que ingresan Santa Naldi, probablemente arpista; el violinista Alejandro Boucher; el músico de tecla Pedro Anselmo Marchal y su esposa, la arpista Maria Teresa Schneider; y Gaspar Barli y Miguel Vaccari, ambos intérpretes de flauta y oboe. Al año siguiente participarían José Trota (trompa) y a Joaquín Garisuain (fagot). En 1801, jurarían la plaza los violinistas Melchor Ronzi y Carlos Marinelli.

[60] T. CASCUDO, «La formación de la orquesta de la Real Cámara…, págs. 80-81.

[61] Iván GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Francisco Brunetti, Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta*, Edición crítica, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2020, pág. XVII.

[62] «Brunetti & Lidón. At the Spanish Royal Chamber», Guillermo Turina y La Tempestad, Ibs Classical IBS202019 | DL GR 1449, 2019.

«JAR», iniciales del violonchelista y profesor del centro Juan Antonio Rivas, bajo el título «Del Sr. Brunetti».

Ilustración 2.3. Monograma de Juan Antonio Rivas.

Como señala González Rodríguez, la datación del papel utilizado (1798-1800) nos lleva a una fecha cercana al nacimiento de Rivas, 1799, «lo que sugiere, por tanto, la pertenencia de la fuente a otra u otras personas previamente». La semejanza de los trazos de la escritura entre los manuscritos del concierto y el *Método de Violoncello* de Brunetti, indican que pudieran tratarse de autógrafos de Brunetti. La copia podría haber llegado a manos de Ribas a principios de la década de 1830, cuando ambos violonchelistas formaban parte de las orquestas de ópera de los teatros de Madrid, en un intercambio de partituras entre ambos[63]. Aunque tampoco debemos descartar la posibilidad de que Brunetti hubiera entregado el manuscrito al conservatorio tras ser nombrado Adicto Facultativo en 1831, en una señal de gratitud.

[63] I. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Francisco Brunetti, Concierto en Re mayor*…, pág. XVII.

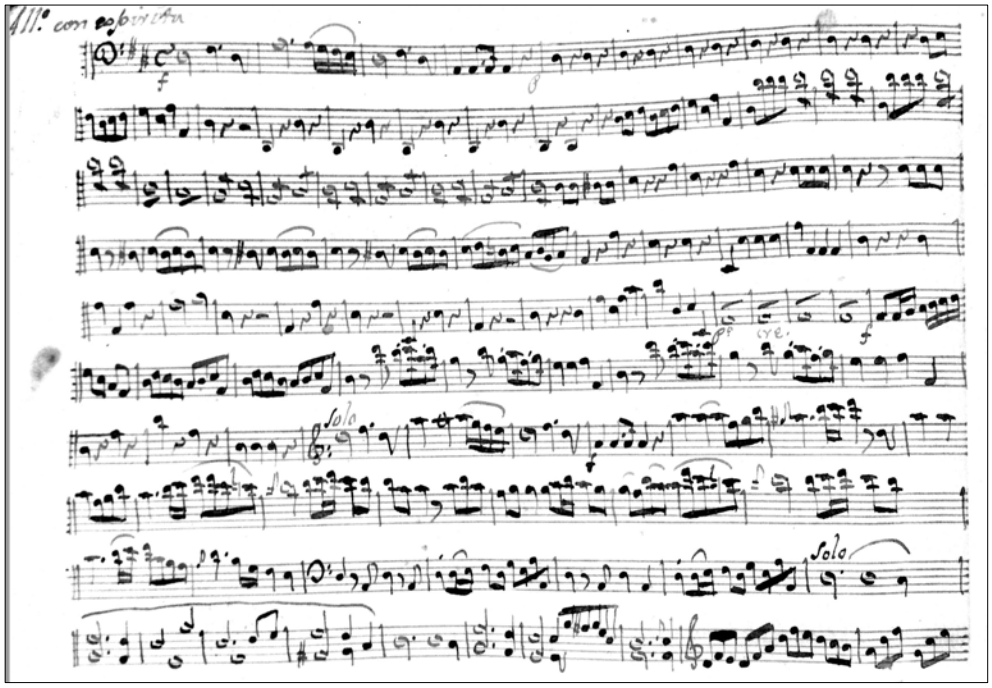


Ilustración 2.4. *Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor,* Francisco Brunetti[64].

2.2.3.2. Director de la Real Cámara

Fallecido su padre Gaetano en 1798, Brunetti asumía la dirección de la Real Cámara en 1803. Entre sus nuevas funciones, además de las de componer música, adquirir y custodiar las partituras, y supervisar la copia de música, estaban las de seleccionar los músicos para las academias, la supervisión de los violeros y la adquisición y conservación de instrumentos[65]. Otra de sus obligaciones en el cargo de director de la Real Cámara era la de seleccionar el repertorio de música a interpretar ante el rey, lo que supuso en la institución «una nueva dirección aumentando la presencia de música para violonchelo de manera significativa»[66], así como de música francesa, una herencia de sus años parisinos. Como apunta González Rodríguez, durante su estancia en París, Brunetti se vería inmerso en un entorno musical privilegiado. Además de contar con el magisterio de uno de los maestros de violonchelo más notables de la época, entraría en contacto con

[64] ARCSMM, Ms/1070.

[65] Judith ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara», Cristina Bordas Ibáñez, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. <http://eprints.ucm.es/11739/>, 2010, pág. 165.

[66] *Ibídem*, pág. 166.

violonchelistas, instrumentistas y compositores de una ciudad considerada uno de los focos musicales del continente[67].

Además de *Concierto para Violonchelo en Re mayor*, otra de las obras que probablemente habría incorporado al repertorio de la Real Cámara sería la *Sinfonía n.º 33 en Do menor con violonchelo solo «Il maniático»* (1780), compuesta por su padre Gaetano. Es una sinfonía programática donde el maniático, interpretado por el violonchelo, aparece poseído por un motivo musical recurrente, del que los demás instrumentos intentan liberar respondiendo con variaciones del motivo, y que sólo conseguirán en su quinto y último movimiento «Allegro spiritoso».

A pesar de que era el director instrumental de la Real Capilla, Brunetti asciende por antigüedad a la tercera plaza de violonchelo en la Real Capilla tras el fallecimiento de Zayas en 1804, suprimiéndose la cuarta plaza; se imponía el escalafón y pasaba a ocupar la última plaza. Un año más tarde, Brunetti alcanzaría la segunda plaza que había quedado vacante tras el fallecimiento de Joaquín Samaranch. Era los años en los que Brunetti formaba parte del cuarteto de cuerda en el que tocaban de primer violín el propio rey Carlos IV, Francisco Vaccari[68] como segundo violín y Dámaso Cañada[69] como viola. Los ensayos se efectuaban en casa del conde de Clavijo, en la calle del Amor de Dios nº 6[70], donde también vivía Brunetti[71].

---

[67] I. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Francisco Brunetti. Concierto en Re mayor*…, pág. X.

[68] Francisco Vaccari (1771-1832), violín de la Real Capilla, casado con la cantante Luisa Brunetti, hermana de Francisco Brunetti. Profesor de música del infante Francisco en 1806, sería nombrado Adicto Facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina el 11 de mayo de 1831.

[69] Dámaso Cañada (¿? -1849), hijo de José Cañada, violín de la Catedral de Salamanca, al que sucedió en el cargo. Fue músico de la Orquesta del Teatro de la Cruz, nombrado músico de los infantes el 23 de septiembre de 1793 y viola de la Real Capilla desde 1806.

[70] Archivo de la Villa de Madrid, «Licencia al Conde de Clavijo para construir en la calle del Amor de Dios y de las Huertas nº 6 manzana 238», 1789.

[71] A. MARTÍN MORENO, *Historia de la música española: siglo XVIII*…, pág. 252; Felipe PEDRELL, *Diccionario Biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos,* Vol. 1, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897, pág. 280.

2.2.4. *Murcia*

> En esa España reinaba Carlos IV, gobernaba su valido (o más bien el de la reina María Luisa) Manuel Godoy, y conspiraba su hijo Fernando…[72]

El 17 de marzo de 1808 estallaba el motín en Aranjuez. La caída de Godoy provocaba la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo Fernando el 18 de marzo. Mientras Murat ocupaba Madrid, en calidad de aliado, en su paso por la península para invadir Portugal, aliado de Inglaterra, y se producía el levantamiento del 2 de mayo, Napoleón Bonaparte «procedía a liquidar la Monarquía española y a establecer en su lugar un régimen satélite»[73], y reunía a la familia real española en Bayona. Fernando VII devolvía el ejercicio real a su padre y éste renunciaba a su Corona, que cedía a «mi aliado y caro amigo el Emperador de los franceses todos mis derechos sobre España e Indias»[74]. El 10 de mayo, Napoleón traspasaba el trono y designaba como rey de España a su hermano José. Tras la derrota del ejército francés en la batalla de Bailén (19 de julio) José I se retiraba a Victoria, y obligaba a Napoleón a ponerse al frente de la campaña en la península.

El 4 de diciembre capitulaba Madrid. Los madrileños debían acudir a sus parroquias a jurar fidelidad a José I Bonaparte. Algunos miembros de la Real Capilla, como Mariano Rodríguez de Ledesma, Lorenzo Nielfa, Francesco Federici y José de Teixidor, se negaron a realizar el juramento y decidieron huir a la zona libre del dominio francés. Brunetti, que se encontraba en el Real Sitio de Aranjuez cuando se produjo el motín del mes de marzo, tratando de gestionar el cobro de unos atrasos, había regresado a Madrid al no ver alcanzadas sus pretensiones. Pero ante el cariz que tomaban los acontecimientos había abandonado la ciudad en el mes de noviembre, antes de la entrada de las tropas francesas, marchando «a la provincia de la Mancha, y de ésta se retiró a este reino de Murcia», a donde llega en diciembre y donde pasará los años de la guerra[75].

La entronización de José I como rey de España traería inevitablemente cambios en la Real Capilla. Al año siguiente, el *Real Decreto de organización de la música de la Real*

---

[72] Manuel TUÑÓN DE LARA, *La España del siglo XIX*, Vol. 1, 1960, Ediciones Akal (ed. 2000), pág. 31.

[73] Juan Pablo FUSI y Jordi PALAFOX, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág.15.

[74] *Gaceta de Madrid*, 20 de mayo de 1808, págs. 482-483.

[75] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

Cámara y Capilla, promulgado por José Bonaparte el 21 de diciembre de 1809, establecía que «los músicos de nuestra Real Capilla y cámara harán indistintamente las dos servidumbres cuando fueren llamados»[76]. El decreto nombraba segundo violón, a Ramón Monroy, y tercer violón, a Francisco Pareja, manteniéndose vacante la primera plaza[77], tal vez esperando que Brunetti se presentase. Ante la prolongada ausencia de Brunetti, Monroy será nombrado primer violón en la nueva planta de la Real Capilla y Cámara de José I en 1809[78]. En enero de 1810 se incorporaría a la plaza que faltaba Pedro Rachellez, un músico de los Caños del Peral[79].

Transcurridos dos años de su huida de Madrid, sin haber podido cobrar los atrasos de su sueldo, la situación de Brunetti en Murcia era precaria. Había salido de Madrid «perdiendo cuanto poseía por no servir al Gobierno intruso», vendido todo lo que poseía, hasta «las pocas alhajas que pudo traerse las ha vendido para poder comer» y subsistía de la caridad expuesto a los efectos de la indigencia»[80]. Con fecha de 6 de octubre de 1810, solicitaba al Consejo de Regencia el pago de los atrasos como músico de la Real Capilla

> considerando por otra parte que V. A. ha agraciado a infinitos empleados con parte de su sueldo, siendo el único criado del Rey que en aquella ciudad se halla sin esta asignación, teniendo devengados de atrasos más de 1.000 reales de vellón, a V. A. suplica se digne concederle las dos terceras partes del sueldo que disfrutaba como Músico de Cámara…[81]

De no ser posible la retribución por un cargo que no podría desempeñar en ningún caso, Brunetti rogaba que, al menos, se le proporcionase algún destino en que continuar sus servicios, atreviéndose a sugerir un destino como Comisario de Guerra de segunda clase[82]. Tras ver como su solicitud era rechazada, Brunetti solicitaba en diciembre una plaza de Controladores de Hospitales. Esta vez era informada favorablemente por Francisco Laborda, Intendente del Tercer Ejército de Centro de Murcia, que, al mando del General Freire, estaba encargado de la defensa del frente en los límites con la

---

[76] T. CASCUDO, «La formación de la orquesta de la Real Cámara…, pág. 96.

[77] *Ibídem*.

[78] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La música en la corte de José I..., pág. 219.

[79] *Ibídem*, pág. 220.

[80] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[81] *Ibídem*.

[82] Un interventor de la administración militar dedicado al control de las cuentas de material y personal.

provincia de Granada[83]. Laborda tendrá en consideración que Brunetti «antes que tomar partido con el Rey intruso que lo buscaba por ser notoria en el Reino su habilidad, prefirió llegar a un estado de indigencia por patriotismo»[84]. No habiendo resolución alguna a dicho informe por el Supremo Consejo de Regencia, en febrero de 1811 Laborda destinaba a Brunetti como Guarda Almacén de Víveres y Efectos del Tercer Ejército, con una paga de catorce reales diarios. Muy lejos de la cantidad adeudada al músico, como lo atestiguaban las boletas de la Tesorería General que se daban por pagos de la servidumbre de la Casa Real, y que Brunetti, en su huida a Murcia, se había llevado consigo. Los atrasos ascendían a «veinticuatro mil reales de vellón anuales como Músico de Cámara, más diez mil también anuales como músico de la Real Capilla, y mesillas desde el año de 1805 al 1808, ambos inclusive, cuyo importe alcanzaba un total de ciento setenta mil reales de vellón»[85]. Más enterado Brunetti del Decreto de 13 de febrero de 1811 de las Cortes de Cádiz[86], solicitará que se le contribuya con las dos terceras partes del sueldo que percibía como Músico de Cámara «ofreciendo servir por ellas la plaza de Controlador de Hospitales, o continuar en la de Guarda Almacén que en el día sirve con aprobación de aquel Intendente [Laborda]»[87].

Pasaba el tiempo, y el 9 de agosto de 1811 Brunetti insistía en su ruego de «contribuir en lo que pudiese a la defensa de se Rey, Patria y Religión». La respuesta a su ruego se hará esperar. En Cádiz, sede del Consejo de Regencia, a 10 de octubre de 1811, remitía Miguel de Cáceres[88] al sumiller de Corps, el marqués de Bélgida, el siguiente memorial

> Excmo.
> Sr. Los méritos y servicios que expresa el músico de Cámara D. Francisco Brunetti […] en el memorial que V.E. se ha servido remitirme, y le devuelvo adjunto son constantes, así como su salida de Madrid en el tiempo que dice. Es también apreciable en mi concepto el deseo que este individuo manifiesta de ser útil a la Patria, pues si solo atendiese a asegurar su subsistencia, nunca pudiera faltarle por su notoria habilidad sin sujetarse a empleo, ya habiendo

[83] Davinia ALBADALEJO MORALES, «Entre la beneficencia y la filantropía: la ciudad de Murcia durante la Guerra de la Independencia, 1808-1814», María José VILAR GARCÍA, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Murcia, <https://tinyurl.com/yeytrc9p>, 2020, pág. 92.

[84] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[85] *Ibídem*.

[86] El Decreto XXXII de las Cortes de Cádiz de 13 de febrero de 1811 ordena «que se rebaje una tercera parte a los haberes de todos los que habiendo estado en ejercicio activo de sus destinos se encuentren sin ellos».

[87] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[88] Miguel de Cáceres, ayuda de cámara de Fernando VII y jefe del real oficio de Guardajoyas.

> quedado al servicio del Rey intruso, ya habiendo emigrado a Países extranjeros como lo han hecho otros de su clase. Por todo lo cual me parece muy acreedor a que continuando en el ejercicio de Guarda Almacén del Tercer Ejército en que se halla, o en el de controlador de hospitales que solicita, previos los correspondientes informes, se le asignen con arreglo a lo resuelto por las Cortes en 22 de abril último las dos terceras partes de su sueldo, de 240 reales, pudiéndolos percibir para mayor comodidad por la paga del expresado Ejército[89].

Por fortuna para Brunetti, y con fecha del 2 de noviembre de 1811, se accedía a lo solicitado, ordenando que «se le adelante o ascienda en la carrera que nuevamente ha honrado» y se le dote con las dos terceras partes del sueldo[90].

2.2.5. *Rehabilitación*

Tras finalizar la Guerra de Independencia[91] se iniciaba el periodo de la restauración absolutista o Sexenio Absolutista (1814-1819). Incentivado por el *Manifiesto de los Persas*, Fernando VII promulgaba el Decreto de 4 de mayo de 1814, que declaraba la Constitución de 1812 y los decretos de Cortes «nulos y de ningún valor ni efecto, ahora ni en tiempo alguno, como si no hubieran pasado jamás tales actos, y se quitasen de en medio del tiempo, y sin obligación en mis pueblos y súbditos, de cualquiera clase y condición, a cumplirlos ni guardarlos».

El 13 de mayo de 1814, entraba en Madrid Fernando VII. Se iniciaba la persecución de los afrancesados, acusados de colaborar con el invasor francés, y de los liberales que habían establecido en las Cortes de Cádiz el principio de soberanía nacional. Para proceder a la depuración de los criados de la casa real se constituía el 21 de mayo una Junta de ministros del Consejo de Castilla, comisionada para la elaboración de una lista de los criados de la Casa Real con la calificación de su conducta política. La Junta tendría

---

[89] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[90] *Ibídem*.

[91] Tras la batalla de los Arapiles del 22 de julio de 1812, José I abandona Madrid por segunda vez. Aunque Wellington, al frente de un ejército aliado, compuesto por ingleses, españoles y portugueses entra en Madrid, no estando seguro de poder resistir en el centro de la península, se retira a Portugal. José I regresa a la capital en diciembre de 1812, pero la derrota napoleónica en Rusia no hace factible la resistencia en España por mucho tiempo. El 17 de mayo de 1813, José I emprende la retirada hacia Francia, perseguido por el ejército aliado, que le da alcance en Vitoria. Derrotado por Wellington en la última batalla de la guerra, el 21 de junio, José I abandonaría España. El Tratado de Valençay, firmado el 11 de diciembre de 1813, y por el que el emperador Napoleón I aceptaba la suspensión de las hostilidades y reconocía a Fernando VII como rey de España, no entró en vigor en España, al no ser aceptado por las Cortes y la Regencia de Madrid.

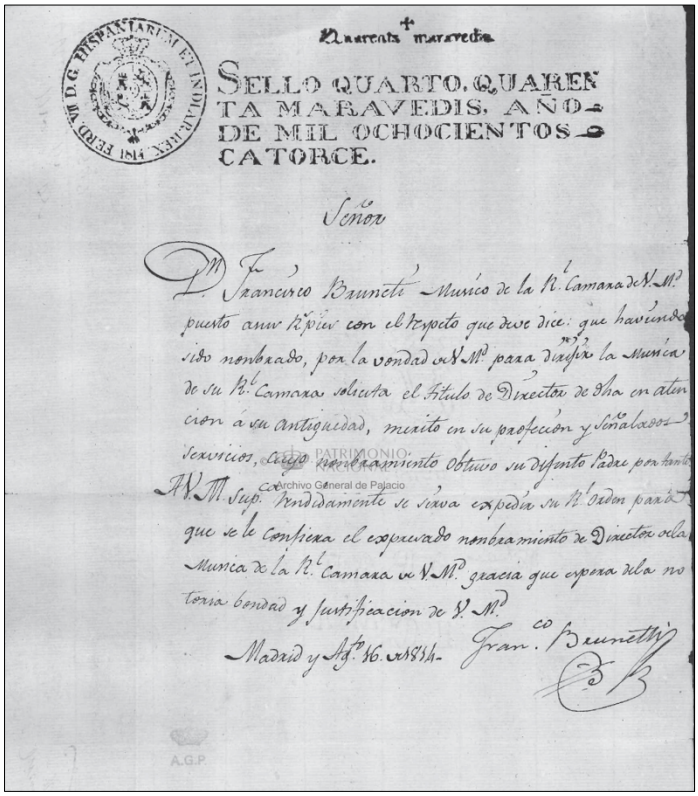
en consideración cuatros supuestos a la hora de examinar los casos: la primera categoría era la de aquellos individuos que no hubiesen aceptado empleo del gobierno intruso; la segunda, para los que habían servido en los empleos que ya tenían; tercera, la de los que habían ascendido «estimulados por la miseria»; y la última, la de los que, incluso a costa de perseguir «a los leales y buenos españoles», habían servido con lealtad al gobierno de José I[92]. Brunetti sería catalogado entre los primeros, aquellos «que no hayan desmerecido de la honra de ser Criados de S.M». Y de esta manera, tras tres años de sufrimientos y penurias, por Real Orden de 22 de junio de 1814 se rehabilitaba «en su destino de Músico de Cámara a don Francisco Brunetti con el sueldo de 24.000 reales anuales que gozaba anteriormente». Y tras fallecer Ramón Monroy, primer violón de la Real Capilla, ocupa la plaza vacante[93].

Poco tiempo después, el 16 de agosto, Brunetti solicitaba el «Título de Director de la Música de la Real Cámara [...] en atención a su antigüedad, mérito en su profesión y señalados servicios, cuyo nombramiento obtuvo su difunto padre»[94].

[92] AGP, Reinados. Fernando VII, Caja 368/1. En: Juan A. SÁNCHEZ BELÉN, «La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820», *Cuadernos de Historia Moderna* 27, n.º 0 SE-Artículos, 2002, pág. 107.

[93] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[94] *Ibídem*.


Quarenta maravedis

SELLO QUARTO. QUARENTA MARAVEDIS. AÑO DE MIL OCHOCIENTOS CATORCE.

Señor

D. Francisco Brunetti Músico de la R.l Camara de V.M. puesto ante V.Pies con el respeto que debe dice: que habiendo sido nombrado, por la bondad de V.M. para dirijir la Musica de su R.l Camara solicita el Titulo de Director de Dha en atencion á su antiguedad, merito en su profecion y señalados servicios, cargo nombramiento obtuvo su difunto Padre por tanto A.V.M. Sup. rendidamente se sirva expedir su R.l orden para que se le confiera el expresado nombramiento de Director de la Musica de la R.l Camara de V.M. gracia que espera de la notoria bondad y justificacion de V.M.

Madrid y Agto 16. de 1814. Franco Brunetti

PATRIMONIO Archivo General de Palacio A.G.P.

Ilustración 2.5. Solicitud de Brunetti para el cargo de director de la Real Cámara (16 de agosto de 1814)[95].

Su petición era atendida y por Real Orden el 6 de septiembre Brunetti veía recuperar su cargo de director de la Música de la Real Cámara «en atención a su antigüedad, mérito y señalados servicios»[96].

Su fidelidad y gratitud a Fernando VII quedaba atestiguada en el contenido de una carta remitida a Su Majestad en octubre de ese año[97]:

> Señor
> Fiel siempre a mi Rey no dudé un momento en seguir la causa de la Patria, porque sostenía los derechos de V.M. y abandonando cuanto tenía me fugué de Madrid prefiriendo como buen español morir peleando en defensa de mi amado soberano que vivir bajo el yugo de un Intruso. Y con tan loable objeto se agregó y constantemente permaneció en el 3º Ejército; de mis servicios podrán informar todos sus Jefes.

[95] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[96] *Ibídem.*

[97] *Ibídem*.

No sólo había renunciado a su plaza en la Real Cámara de José I, pues, a pesar de haber sido invitado a viajar a Londres por empresarios ingleses, tampoco había acompañado a su cuñado Vaccarí y a su hermana Luisa Brunetti, que sí habían decidido exiliarse a Inglaterra, donde desarrollarían una exitosa carrera[98].

> He sido muchas veces buscado y aún rogado para que volviese a Madrid al servicio del Intruso haciéndome partidos ventajosos; y con más lisonjeros me solicitaron los Ingleses para llevarme a Londres. Lo desprecié todo porque mi intención era, y es, la de vivir y morir entre leales españoles. Si aquellos fueron mis sentimientos en aquella época de aflicción y de amargura, iguales serán ahora cuando tengo la satisfacción de ver a mi venerado amo, y soberano Fernando VII sentado en el trono de sus mayores. Si entonces hui a los malos españoles porque abandonaban por la causa de su legítimo Rey, con cuanta más razón detestase ahora de su compañía.

Finalizaba Brunetti exponiendo que, disfrutando ya de un sueldo de 12.000 reales anuales por la plaza de director de la Real Capilla, se admitiera su renuncia a la misma, «mandando darla por vacante y que se fijen edictos para proveerla por oposición», por estar «contentísimo con sólo el sueldo que disfruto por la plaza de la Cámara»[99]. Su solicitud no sería aceptada, pues se mantendrá en la lista de individuos de mayo de 1818, junto a los violones Pareja y Francisco Rosquellas[100].

Un año más tarde, en 1815, componía el *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda orquesta.* Compuesta con toda probabilidad en muestra de agradecimiento por su rehabilitación, la obra está dedicada al infante don Francisco de Paula, del que, como apunta Ortega, Brunetti pudiera haber sido su maestro de música en algún momento[101].

---

[98] Javier SUÁREZ PAJARES, «Three Favorite Spanish Boleros (1812-13) arreglados por Francesco Vaccari con acompañamiento de guitarra o piano (y una vieja polémica con Brian Jeffery)», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 5, [en línea], <https://tinyurl.com/26hy33sd>, [consultado el 24 de marzo de 2021], 2010, pág. 84.

[99] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[100] Francisco Rosquellas (1766-1849), era hijo de Jaime, violín de la Real Capilla. Sería violón de la orquesta del Teatro de la Cruz. Nombrado violón de la Real Capilla en 1813, ascendería a primer violonchelo en 1832.

[101] J. ORTEGA RODRÍGUEZ, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV…, pág. 172.

Ilustración 2.6. *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda orquesta* (Francisco Brunetti, ca. 1815)[102].

2.2.6. *El Método de Violoncello*

Tras el levantamiento de Riego de Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820, que pone fin al Sexenio Absolutista, Fernando VII se veía obligado a jurar la Constitución de 1812 el 10 de marzo.

> me habéis hecho entender vuestro anhelo de que se restableciese aquella Constitución que entre el estruendo de armas hostiles fue promulgada en Cádiz el año de 1812, al propio tiempo que con asombro del mundo combatíais por la libertad de la patria [...] Marchemos francamente, y Yo el primero, por la senda constitucional[103],

Durante el Trienio Liberal (1820-1823), Brunetti, como el resto de los músicos de la Real Capilla, se verá afectado por las nuevas normas que les obligan a asistir a las academias de música de la cámara del rey cuando así se les requiera, lo que de facto significaba la supresión de la Real Cámara. A esta circunstancia adversa, se le sumará a Brunetti el inicio de sus padecimientos por dolores reumáticos y cólicos estomacales, que

[102] BNE, MC/5307/71. Colección de música del infante Francisco de Paula.

[103] *Gaceta de Madrid*, Núm. 37, 12 de marzo de 1820, págs. 263-264.

le obligarán, siguiendo los consejos de los facultativos, a solicitar permisos de hasta dos meses para ausentarse a tomar baños termales en Trillo (Guadalajara)[104].

Por fortuna, su nueva posición como director de la Música de la Real Cámara le permitía gozar, tras varios años de penuria económica, de una posición social y una estabilidad económica esquiva durante muchos años. En esos años de bonanza escribiría su *Método de Violoncello*[105]. Compuesto hacia 1820, se trata del tercer método para violonchelo escrito en España. El primer método español conocido había sido compuesto por Pablo Vidal (1730-1807)[106]. El 1 de enero de 1797, Vidal anunciaba su Escuela de Violoncello en el *Diario de Madrid*:

> En la calle de Leganitos casa n. 22 qto. principal, en el que vive D. Pablo Vidal, se hallará una escuela de violoncello, con el arte del instrumento, y las lecciones de baxo, compuesta por del dicho D. Pablo, primer violín de la Real Capilla de la Encarnación; también se hallarán conciertos, tríos, duetos y sonatas de buen gusto, todo con mucha equidad.

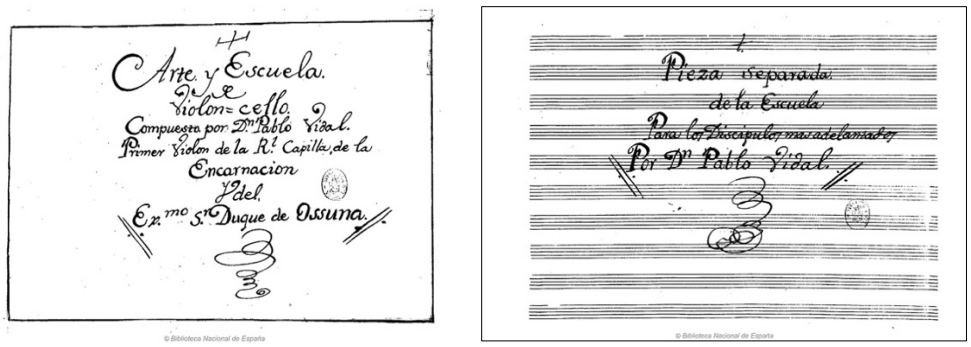


Ilustración 2.7. *Arte y Escuela de Violon=Violoncello* (Pablo Vidal, 1797)[107].

Un año después, en 1798, se publicaba en la prensa madrileña la venta de copias manuscritas por 20 reales de una colección de estudios, también conservada en la Catedral de Valladolid, titulada *Arpegio armónico de violoncello y bajo, de buen gusto y arte,*

[104] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4

[105] ARCSMM, 1/7041 (10). El único ejemplar que se conserva se encuentra en el Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

[106] Violón de la Capilla Musical de la Casa de Osuna desde 1753 hasta su fallecimiento en 1808, y del Real Monasterio de la Encarnación desde 1775.

[107] BNE, MC/5307/70.

según el moderno estilo para perfeccionarse en dicho instrumento, su tema Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La[108].

Gándara describe estos dos métodos de Vidal como «los únicos tratados didácticos del siglo XVIII español para bajos de arco»[109], y para Gosálvez Lara[110] son «las primeras dedicadas a la enseñanza de violoncello producidas en España». Mientras que el *Arte y Escuela de* Violoncello de Vidal es, en opinión de Turina, una obra dirigida al aprendizaje de la práctica orquestal del siglo XVIII, el método de Brunetti está más encaminado a la práctica solista heredera de las enseñanzas de su maestro Duport[111].

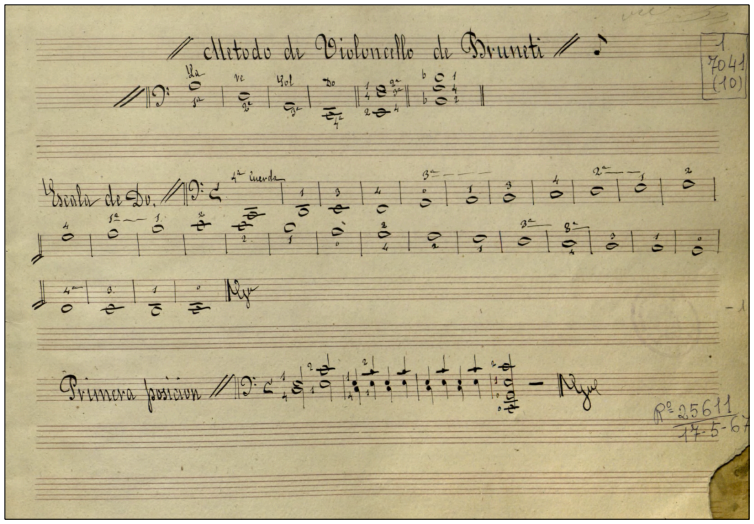


Ilustración 2.8. *Método de Violoncello,* Francisco Brunetti[112].

Sus 84 páginas contienen ejercicios y estudios para uno y dos violonchelos. Como muy acertadamente observa Turina, «gran parte de los ejercicios técnicos están copiados

[108] «Arpegio armónico de violoncello y baxo, de buen gusto y arte, según el estilo moderno, para perfeccionarse en dicho instrumento, sobre el ut re mi fa sol la, la sol fa mi re ut: su autor D. Pablo Vidal, primer violón de la Real Capilla de la Encarnación, y del Exc. Sr. Duque de Osuna. Se hallará en su casa de Leganitos, núm. 22, y se dará una copia manuscrita por 20 rs.», *La Gaceta de Madrid*, 28 de septiembre de 1798, pág. 816.

[109] Xosé Crisanto GÁNDARA, «El violón ibérico», *Revista de Musicología*, Vol. 22, Nº. 2, Sociedad Española de Musicología SEDEM, 1999, pág. 161.

[110] C. J. GOSÁLVEZ LARA, «Introducción al repertorio para violonchelo solista en España…, pág. 442.

[111] Guillermo TURINA SERRANO, «Volume 1: Arte y Escuela del violoncello. Pablo Vidal», *Violoncello Methods in 18 th -Century Spain*, vol. 1, Septenary Editions, 2015, iii.

[112] ARCSMM, 1/7041 (10).

exactamente, nota a nota, digitado a digitado, del método de Duport»[113]. Duport, que había sido maestro de Brunetti en París, relataba en el prólogo de los *Essai* que gran parte de los ejercicios incluidos en el método los había utilizado con sus alumnos, por lo que no era extrañar que muchos de ellos fueran idénticos. Según Turina, no hemos de descartar que si Brunetti hubiera publicado el manuscrito habría señalado la paternidad de Duport en dichos ejercicios.

Brunetti, que había recibido las enseñanzas de Jean-Louis Duport, muy probablemente habría tenido también noticia de la publicación en la *Gaceta de Madrid* del 18 de julio de 1797, del anuncio sobre la venta, «en la Librería de Campins, calle de las Carretas», de los *Principios fundamentales del violoncello ó baxo, en los que se hacen ver con la mayor facilidad los pasos de manos, valiéndose de las escalas ó diapasones; y se explica la propiedad de las ligaduras y arpegios, y el conocimiento de los 24 tonos, compuesto por el Sr. Duport*. Como señala Gosálvez, pudiera ser un antecedente de su *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet avec une suite d'exercices, dédié aux Professeurs de Violoncelle*, *par J. L. Duport, Premier Violoncelle de la Chapelle de S. M. le Roi de* Prusse, publicado en París en 1806 por la casa Imbault[114]. Este hecho, indicaría el grado de conocimiento de las novedades en técnica instrumental y del alto nivel de ejecución por parte de los instrumentistas españoles, que tendrían conocimiento del *Essay* nueve años antes de su publicación en París. Y corroboraría la opinión de Teixidor acerca del alto nivel de los violoncelistas españoles, y de su conocimiento sobre los avances en la técnica del violonchelo[115].

Siguiendo el modelo de los métodos franceses, el método de Brunetti se inicia presentando escalas y ejercicios en las primeras posiciones; a continuación, estudios con acompañamiento de bajo y otros de cello solo; ejercicios de pulgar en posiciones agudas, seguidas de lecciones con acompañamiento. La influencia de Duport se refleja en unas digitaciones más modernas, como las digitaciones de pulgar a partir de la quinta posición. Contrastan con las anticuadas digitaciones del método de Vidal, más cercanas a una digitación más violinística, heredera de los antiguos métodos italianos, como las del

---

[113] Guillermo TURINA SERRANO, «Volume 2: Método de violoncello: Francisco Brunetti», *Violoncello Methods in 18th-Century Spain*, Septenary Editions, 2015, pág. vi.

[114] C. J. GOSÁLVEZ LARA, «Introducción al repertorio para violonchelo solista en España…, págs. 440-442.

[115] *Ibídem*, pág. 440.

método de Salvatore Lanzetti, y que indicarían la colocación inclinada de la mano izquierda sobre el diapasón, a la manera de los violinistas[116].

De haber sido Brunetti maestro de violoncello del Real Conservatorio de Música María Cristina en julio de 1830, muy probablemente habría presentado a Piermarini su método para su utilización con los que serían sus alumnos en el recién creado conservatorio y la influencia de la escuela francesa de violonchelo sobre la española no habría tenido que retrasarse algo más de cuarenta años, hasta la llegada al conservatorio del violonchelista franco-polaco Víctor de Mirecki.

Pero, aunque Francisco Brunetti no llegó a ser Maestro de Violoncello del Real Conservatorio de Música de María Cristina, su método aparecerá en el listado de métodos adoptados por el Conservatorio en 1861 para el *violón*, junto a los de Duport, Baudiot, Robert [Romberg] y Dotzauer[117], aunque desaparecerá del programa de la enseñanza de violoncello de 1871. Como ya hemos indicado, la copia del manuscrito era propiedad de Ribas, que la habría hecho llegar al Conservatorio tras su nombramiento como profesor de violonchelo[118].

Del reconocimiento e interés que suscitó el método de Brunetti es una muestra el anuncio aparecido en un Boletín oficial de Burgos de 1842. En aquella ciudad, Mariano Tafall creaba, en la calle del Hospital de los Ciegos, número 14, una «escuela científica de música, donde pudieran instruirse los aficionados a tan bello arte, y mucho más los que deseen estudiarla como una honrosa profesión en que fundar su estado civil»[119]. Mientras que para el estudio del violín se utilizaba el método del Conservatorio de París de Rode, Kreuzert y Baillot, el establecimiento burgalés se decantaba para la enseñanza de «el violonchelo por el de Brunetti».

2.2.7. *Separación de la Real Capilla*

En 1823 se producía la entrada en España del ejército francés de los «Cien Mil Hijos de San Luis» al mando del duque de Angulema, restaurando la monarquía

[116] G. TURINA SERRANO, «Volume 1: Arte y Escuela del violoncello: Pablo Vidal…, v.

[117] ARCSMM, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación,* art. 31, 1861.

[118] El manuscrito de su método se encuentre en el Archivo del Conservatorio de Madrid, registrado con la signatura 1/7041 (10).

[119] *Boletín Oficial de Burgos*, núm. 815, 4 de noviembre de 1842, pág. 4.

absolutista. Fernando VII disolvía las Cortes el 1 de octubre y se iniciaba la Década Ominosa, desencadenándose la represión de los liberales. Algunos huirían a Londres y París, permaneciendo en el exilio, en muchos casos hasta la amnistía que otorgaría María Cristina en 1834. Los criados de Palacio sobre los que recayó alguna sospecha sobre su lealtad al rey fueron cesados y privados de su pensión.

> ...al triunfar en 1823 el absolutismo fueron expulsados de aquella Capilla más de cincuenta personas por desafectas al régimen naciente, entre ellas el célebre maestro D. Mariano Rodríguez de Ledesma y aquel Francisco Brunetti[120].

A pesar de su reconocida adhesión a la corona durante los años de la Guerra de Independencia, Brunetti se vía separado de la servidumbre de la Real Capilla.

> He tenido a bien separar de mi servidumbre los sujetos contenidos en la adjunta lista, y quiero que se guarde el mayor sigilo hasta que estén comunicadas todas las órdenes, en las que no se insertará este decreto. Quiero igualmente que los sujetos separados cobren el sueldo, pensión, hasta el día de la fecha. Los comprendidos en la lista, y que vengan en la comitiva, continuarán hasta Madrid y allí se les comunicará la orden[121].

La Real Orden de Fernando VII, enviada por el Mayordomo Mayor, el señor conde de Miranda, al Patriarca de las Indias Antonio Allue el 31 de octubre de 1823, sería comunicada el 22 de noviembre a José Lidón[122]. La depuración en la Real Capilla fue severa. Además de Francisco Brunetti, se encontraban en la lista los músicos Francisco Vaccari, Dámaso Cañada, Juan Font, Vicente Arsenio, Santiago Medeck y su mujer Ana Rosalía[123], Calixto Filipo, Ignacio Ducassi, Majín Jardín, Mariano Rodríguez de Ledesma, Juan María Font, Antonio Hernández y el bajo Manuel Ducasi[124]. Expulsado Brunetti, en el Reglamento de la Real Capilla de 1824 se producía un reajuste de la

---

[120] José SUBIRÁ, «Necrológica Juan Antonio Ruiz Casaux», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* nº. 34, [en línea], <https://tinyurl.com/3zsd9tft>, [consultado el 5 de octubre de 2020], 1972, pág. 7; *Temas musicales* madrileños…, Vol. XII, pág. 22.

[121] AGP, Personal, Caja 334, Expediente 14.

[122] Emilio CASARES RODICIO, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, MSS. 14-091, pág. 185.

[123] La dureza de la expurgación política llevada a cabo por Fernando VII tras su vuelta al trono en 1823 se puede apreciar en la situación de los Medeck, matrimonio de músicos rusos que había acompañado a Fernando VII en su exilio en Valençay (1809-1814). Rosalía había sido maestra de piano de Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII, y lo era en esa fecha de su tercera esposa, Mª Josefa Amalia de Sajonia.

[124] BNE, Oficios de la Real Capilla de 1757 a 1835, Ms 14091-205.

plantilla, quedando establecidos los empleos de un Violonchelo Primero, con un sueldo de 14.000 reales de vellón, y de un Violoncelo Segundo, con 12.000 r/v[125]. En la «Razón de individuos de que se compone la Real Capilla de Música de S.M.» figuraría, a partir de ese momento, como primer violón, Francisco Javier Pareja, y como segundo violón, Francisco Rosquellas.

Los motivos que supusieron la desafección de Brunetti tras finalizar el Trienio Liberal se debieron, con toda probabilidad, a denuncias falsas y difamaciones motivadas por la envidia. En años anteriores, su fidelidad a la corona no se había puesto en entredicho. Según Real Orden de 29 de diciembre de 1819 su conducta política se mantenía comprendida en la 1ª clase[126]. Por ello, tras la depuración sufrida, «por el solo delito de sus opiniones particulares, sin hechos probados que lo justificasen»[127], Brunetti tratará de recuperar el aprecio de Palacio. Junto con su cuñado Francisco Vaccari y Juan Font, apartados también del servicio en la Real Capilla, en carta dirigida a Fernando VII, de 2 de abril de 1825, suplican su readmisión tras haber sido «separados de sus destinos a la violencia de la emulación, maledicencia e intriga de algunos hipócritas» y «por calumnias infundadas». O al menos, «concederles la jubilación que sea de su soberano agrado, para que al menos puedan vivir con el honor y decencia correspondientes a la clase a que han pertenecido»[128], aún cuando la jubilación sólo diera derecho a un 50% del sueldo.

Sus peticiones no se verían concedidas, por lo que, cerradas las puertas de palacio durante estos años, Brunetti, obligado por las necesidades, iniciará una actividad como solista de violonchelo en academias públicas. Acompañado del violinista Francisco Vaccari, formará parte del cuarteto que actuaba desde 1822 «en el piso bajo de la botillería de Canosa [una de las tabernas-cafés más populares de Madrid] junto a Juan Ortega, violín segundo y Asensio, viola, y cuando «no había piano, Brunetti y Vaccari ejecutaban solos»[129].

---

[125] BNE, Reglamento de la Real Capilla de 1824, Mª 66.

[126] AGP, Personal, Caja 73, Expediente 9.

[127] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios*…, pág. 316.

[128] AGP, Personal, Caja 1669, Expediente 4.

[129] Antonio PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos,* Madrid, Impr. y estereotipia de el Liberal, 1881, pág. 514.

Además, organizará academias musicales en casa de su cuñado Vaccari y su mujer Luisa Brunetti, como la concedida por real orden de 9 de enero de 1826:

> Excelentísimo Señor, conformándose S.M. con el parecer de V.E. se ha servido permitir a don Francisco Vaccari y don Francisco Brunetti que continúen hasta carnaval en dar los conciertos que daban en su casa[130].

A una de estas academias musicales había asistido en 1825 el pintor inglés George Chinnery, en «donde por primera vez desde que estoy en Madrid escuché algo que pareciera música». Chinnery mostraba su admiración por Brunetti describiéndole como un prodigio del violonchelo, al nivel de Duport y Crosdill[131], y muy superior a Robert Lindley, uno de los grandes violonchelistas de su tiempo[132]. Según Chinnery, Brunetti y Vaccari se encontraban en una situación financiera poco holgada por su inmerecida expulsión del servicio al rey Fernando VII, a causa de las intrigas de unos rivales que no servían «ni siquiera para aplicar resina a sus arcos»[133].

En enero de 1830 Brunetti, «no habiendo variado hasta el día la triste situación en que se hallaban sumergidos», pues continuaba sin reingresar en la Real Capilla, solicitaba el permiso real para continuar con la celebración de dos academias musicales semanales en su casa durante la Cuaresma, a excepción de Semana Santa,

---

[130] Iván GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, «El café como espacio para el concierto público en el Madrid de Fernando VII», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 31, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, [en línea], <https://doi.org/10.5209/cmib.62288>, [consultado el 19 de noviembre de 2020], 2018, pág. 95.

[131] John Crosdill (1755-1825), violonchelista inglés, alumno de Jean-Pierre Duport, músico de cámara de la Casa Real desde 1782, es considerado uno de los violonchelistas ingleses más reconocidos de su época. En Philip H. HIGHFILL, Kalman A. BURNIM, Edward A. LANGHANS, *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London 1660-1800)*, Southern Illinois University Press, [en línea], < https://catalog.hathitrust.org/Record/000149271>, [consultado el 19 de noviembre de 2020], 1975, págs. 56-57.

[132] Robert Lindley (1776-1855), violonchelista inglés, alumno de Giacobbe Cervetto, fue cello principal de la Ópera Italiana y de la Filarmónica de Londres, convirtiéndose en 1822 en el primer profesor de violonchelo de la Royal Academy of Music de Londres. En: Lynda LLOYD REES, «Lindley, Robert», Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Vol. 11, London, MacMillan Publishers Limited, 1980, págs. 3-4.

[133] «His undeserved expulsion from the King's [Ferdinand VII] service through de intrigues of rivals who are unfit even to rosin his bow, has been the cause of it». En: L. BERTRAND XIRAU, «Les trios à cordes de Gaetano Brunetti…, págs. 136-137.

> pudiendo asegurar a V.M. que el corto número de personas que concurrió a tan inocentes distracciones ha sido siempre de las más distinguidas y delicadas, por cuya razón ha reinado constantemente la mejor armonía y han encontrado los concurrentes la complacencia que se prometían del orden, esmero y aplicación de los exponentes. Siendo además una diversión honesta, privada, ejecutada con el mejor orden de que resulta una moderada utilidad que fue la que inclinó el benéfico corazón de V.M. a la concesión de la gracia en los años anteriores habiéndose dignado mandar que se repitiera igual solicitud todos los años si continuaban, como continúan las mismas necesidades, y nos conviniere valernos del mismo arbitrio por cuya razón. A V.M. suplican se sirva concederles igual gracia…[134]

El permiso era concedido, anunciándose en prensa que «los conciertos por suscripción que se dan los domingos y los jueves en casa de los distinguidos profesores de música, los Sres. Vaccari y Brunetti, siguen atrayendo una concurrencia escogida y brillante [...] han renovado las pruebas de su conocido talento artístico»[135].

Al mismo tiempo, Brunetti seguía actuando con las orquestas de los teatros de la ciudad, donde era reconocida su valía como violonchelista. Así, en febrero de 1829 se estrenaba en el Coliseo del Príncipe la ópera semiseria en dos actos *Elena y Malvina*, de Ramón Carnicer (1789-1855), en el que «el obligado de violoncello pone al público en el caso de manifestar su entusiasmo en favor del eminente profesor Brunetti»[136]. Y en el teatro de la Cruz, el 10 de enero de 1830, Brunetti interpretará una de sus composiciones, las *Variaciones de violoncello sobre el tema del rondó de la Cenerentola*[137]. Unos meses más tarde, en abril, interviene como primer violonchelo de la orquesta del Coliseo del Príncipe en la ópera seria en dos actos *Caritea, regina di Spagna, ossia La morte di Don Alfonso re di Portogallo,* de Saverio Mercadante (1795-1870. La prensa alaba el acompañamiento obligado de violonchelo del aria de Caritea, «siempre excelente y siempre aplaudido en manos del profesor Brunetti»[138].

---

[134] AHN, Consejos, Leg. 11410, nº 8. «Expediente relativo al permiso solicitado por Francisco María Vaccari y Francisco Brunetti, músicos, para dar conciertos en su casa, en Madrid, durante la cuaresma (26-1-1830 - 27-1-1831)». Citado en Javier SUÁREZ PAJARES, «Obras para violín o flauta y guitarra (*ca.* 1815) de Francesco Vaccari, violinista de la Real Capilla Española», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, Nº. 4, [en línea], <https://tinyurl.com/2s3p4sct>, [consultado el 29 de diciembre de 2020], 2010, pág. 109.

[135] *El Correo*, 15 de marzo de 1830, n.º 262, pág. 2.

[136] *Diario Balear*, 31 de marzo de 1829, pág. 3.

[137] *Diario de avisos de Madrid*, 11 de enero de 1830, pág. 4.

[138] *El Correo*, 23 de abril de 1830, nº 279, pág. 2

Durante esos años, completando su actividad como violonchelo de los teatros, también ejerció como profesor particular de su instrumento. Uno de sus alumnos sería José Antonio Campos Gutiérrez (1816-1868), que, según Saldoni[139] empezaba a recibir clases de Brunetti un 19 de agosto de 1824, y «con el cual siguió recibiendo sus lecciones hasta su fallecimiento [Brunetti], ocurrido en 1834»[140]. También fue maestro de Felipe García Hidalgo, como podemos leer en esta crónica de un concierto en el Teatro de la Cruz en beneficio de la Real Inclusa y colegio de Niñas de la Paz:

> Este ha sido el primero de los que la presente cuaresma se ha dignado conceder la piedad del Rey Nuestro Señor a la junta de Damas de honor y mérito en beneficio de la Real Inclusa y colegio de Niñas de la Paz de esta corte. […] Fueron muy aplaudidos el capricho y variaciones que tocó Brunetti al violonchelo, con acompañamiento de orquesta en los fuertes, y en los solos en cuarteto solamente; esto es, primero y segundo violín, violeta [sic] y violonchelo, tocado éste por D. Felipe García, discípulo del mismo Brunetti[141].

2.2.8. *Real Conservatorio de Música María Cristina*

A pesar de haber sido separado del servicio en 1823, y de las continuas negativas de Palacio a las súplicas de su antiguo sirviente para su reincorporación a su antiguo destino, Brunetti sería nombrado por Real Orden con fecha 15 de julio de 1830, maestro de violonchelo del recién creado Real Conservatorio de Música María Cristina, «con el sueldo de siete mil reales anuales»[142]. El nombramiento tenía en cuenta la relación nominal propuesta por Piermarini a Fernando VII en el *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*.

---

[139] Baltasar Saldoni Remendo (1807-1889), compositor y primer profesor de Solfeo y Vocalización del Conservatorio de Madrid, nombrado el 18 de octubre de 1830. En 1839 pasaría a ser maestro de Canto, ocupando la plaza de Solfeo Sebastián Iradier.

[140] B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides*…, págs. 219-220.

[141] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, N.º 415, 7 de marzo de 1831, pág. 2.

[142] ARCSMM, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32. Direzione del Real Conservatorio di Musica Maria Cristina. Corrispondenza d´Officio*, Libro 160, entrada nº 11.

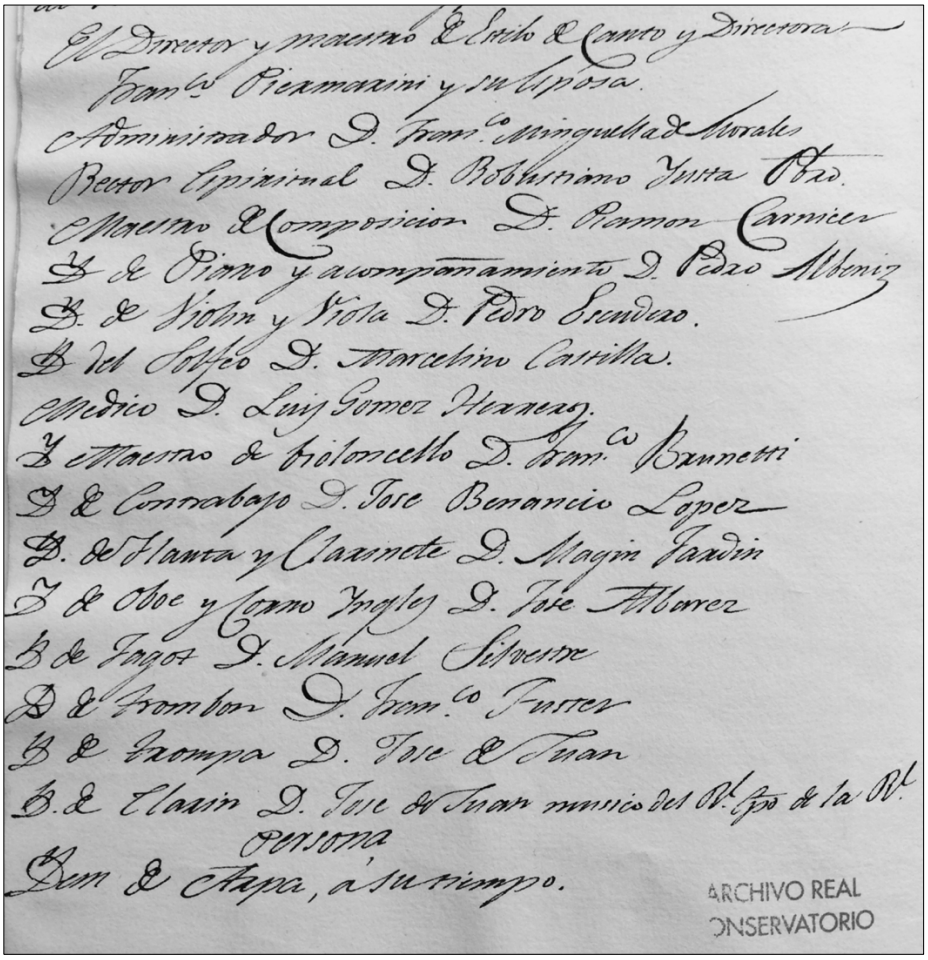


Ilustración 2.9. Propuesta de nombramiento de Francisco Brunetti como profesor de Violonchelo del RCMMC[143].

Brunetti se convertía en el primer maestro de violonchelo nombrado en el conservatorio. Pero la realidad es que nunca llegaría a tomar posesión de la plaza, no estando claros los motivos para .que así sucediera. No conservamos la respuesta de Brunetti a Piermarini sobre la propuesta de su nombramiento, fechada el 21 de julio, tan sólo seis días después de su nombramiento, y que nos hubiera despejado cualquier duda sobre este asunto. En el *Índice de legajos de Reales Órdenes y Asuntos Generales*, Libro 160, entrada nº 30, Piermarini registra el recibí de la respuesta de Brunetti, y, aunque manifiesta copiar literalmente la contestación dada por Brunetti, al final no queda reflejada, por lo que no sabremos con certeza cuál fue la respuesta de Brunetti a la propuesta de nombramiento. Y desafortunadamente para nuestros intereses, no ha sido posible localizar en el Archivo Histórico del Conservatorio la carta original.

[143] ARCSMM, *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, Doc. / Bca -1/8-2.

> Al Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho universal de Hacienda. Habiendo comunicado a D. Francisco Brunetti la Real Orden fecha 15 del actual en que S.M. se ha dignado nombrarle Maestro de Violoncello del Real Conservatorio de Música María Cristina, con oficio de 21 del corriente, me dice lo que a la letra copio…[144].

En la relación de nombramientos tan sólo había otro músico depurado de la Real Capilla como Brunetti, el profesor de flauta y clarinete Magín Jardín. Si consideramos que Jardín sí tomó posesión del puesto, y que lo mantendría hasta su jubilación en 1857, deberíamos descartar cualquier cuestión política como causa de que Brunetti no llegara a ocupar el puesto, aún estando retirado del servicio de la Casa Real, aunque Turina considera que la cancelación del nombramiento se debió probablemente a razones políticas[145]. Otro profesor que tampoco tomó posesión fue Marcelino Castilla, propuesto para la plaza de Solfeo en la plantilla del 15 de julio de 1830, plaza que sería finalmente ocupada por Saldoni. O Francisco Fuentes de Trombón, sustituido por Domingo Broca. En el caso de Castilla, había renunciado al puesto[146]. Respecto a Fuentes, su propuesta fue anulada por Piermarini tras tener conocimiento posteriormente por Ramón Carnicer de que Broca podría estar disponible al no estar contratado por más tiempo de Músico Mayor en el 4º Regimiento de la Guardia Real en Barcelona[147].

Otro músico que no sería nombrado, a pesar de estar propuesto por Piermarini, sería José Álvarez, profesor de oboe y corno inglés. Álvarez había declinado la designación molesto con la baja remuneración del cargo, que hacía «un desprecio muy grande a su habilidad»[148]. A Álvarez se le había asignado un sueldo de 4.800 reales anuales, y se quejaba de que el enseñaba dos instrumentos y se le asignaba el mismo sueldo que el profesor de contrabajo, que sólo tenía a su cargo ese instrumento. En la contestación de Piermarini a Álvarez se insinúa que tal vez en palacio habían tenido en consideración que ya disfrutaba otros dos sueldos, como músico de la Real Cámara y de la Real Capilla. El

---

[144] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32. Direzione del Real Conservatorio di Musica Maria Cristina. Corrispondenza d´Officio*, nº 30.

[145] G. TURINA SERRANO, «El Violonchelo en España en el siglo XVIII…, pág. 92.

[146] Octavio LAFOURCADE SEÑORET, «Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX», Rogier Alier Aixalá, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Madrid, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12529>, 2009, pág. 362.

[147] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, entrada nº 38.

[148] *Ibídem*, entrada nº 29.

registro de la contestación de Álvarez es precisamente el anterior al de la de Brunetti, por lo que podríamos suponer, al no estar reflejada literalmente su contestación, que Brunetti se podría haber molestado por la baja asignación del puesto, por lo que su respuesta habría sido idéntica a la de Álvarez, y que, por tanto, se había considerado innecesario reproducirla íntegramente. No es menos cierto que la remuneración de 7.000 reales era muy inferior en comparación a la que había percibido Brunetti como violón de la Real Cámara, con 12.000 reales de vellón anuales, a los que se sumaban los 10.000 reales de vellón de la Real Capilla, más la gratificación de las *mesillas*. Pero sabemos que la situación económica de Brunetti, aún con lo obtenido en las academias musicales, las clases particulares y tocando en las orquestas de los teatros de Madrid, no le permitía desdeñar un medio de subsistencia. El sueldo del conservatorio al menos cubriría las necesidades para «vivir con el honor y decencia correspondientes a la clase a que han pertenecido y alimentar a sus desgraciadas familia», como había expuesto en sus reiteradas peticiones de reincorporación al servicio del monarca. Además, no debería desdeñar que, como empleado de un establecimiento real, obtenía privilegios, desde poder participar en funciones de la Real Capilla cuando fuera necesario cubrir vacantes, o disponer de asistencia médica.

Tal vez fuera su delicada salud, agravada por dolores reumáticos y cólicos, la que le impidiera aceptar un cargo para el que no se veía con fuerzas. Pero no es menos cierto, que sus dolencias no le impidieron desarrollar una actividad concertística y como músico de orquesta en sus últimos años de vida[149].

No pudiendo concretar los motivos que hicieron a Brunetti no tomar posesión de su plaza de maestro en el conservatorio, lo cierto es que Piermarini propone a Felipe García Hidalgo el 22 de julio de 1830.

[149] Se conservan dos cartas de Brunetti de 1819 1821, en las que, aconsejado por los facultativos que le asisten, solicita dos meses de licencia para tomar baños termales en Trillo (Guadalajara), que le ayuden a «contener en la estación de invierno los dolores de reuma y cólicos que padece»: AGP, Caja n.º 16691, exp. 4.

> Le participo a V.E. [Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda] para que tome la determinación que juzgue conveniente. Pero en el concepto de que tal vez S.M. jamás accederá que en el Real Conservatorio de Música María Cristina cualquiera de los sujetos que asistan a comunicar sus conocimientos, lo hagan sin recompensa alguna, V.E. se servirá proponer a S.M. para Maestro de Violoncello del Real Conservatorio con el sueldo de 5000 reales anuales a D. Felipe García Hidalgo[150].

Y de esta manera, el 4 de agosto era nombrado para la plaza de Maestro de Violoncello con la dotación de cinco mil reales anuales Felipe García Hidalgo, «en lugar de D. Francisco Brunetti»[151].

Será una carta posterior de Piermarini, con fecha de 29 de agosto, en la que solicita a Brunetti la devolución del documento con su nombramiento, la que nos abre nuevas incógnitas. Cuando todo apuntaba a que Felipe García Hidalgo se convertiría en el primer maestro de violonchelo, Brunetti recibe la extraña comunicación de Piermarini en la que le informa que

> Habiendo yo pasado a pedir a Usted el oficio de nombramiento fecha 15 de julio último era señal que S.M. no había admitido su proposición, como así es pues ha determinado que se de la plaza de Maestro de Violoncello por oposición[152].

Podríamos conjeturar que Brunetti hubiera renunciado al puesto y al mismo tiempo hubiera propuesto a Felipe García Hidalgo como su sustituto. No es sorprendente que Brunetti, no interesado por la plaza, pretendiese que García Hidalgo fuera nombrado en el puesto en su lugar, habida cuenta de que era discípulo suyo[153].

En todo caso, todo parece indicar que la causa de que Brunetti no ocupase la plaza fue «que S.M. no había admitido su proposición», y de ahí, la premura de Piermarini en solicitarle la devolución del oficio de nombramiento y proponer a García Hidalgo. Descartados los motivos políticos y de salud, podríamos inclinarnos por las razones económicas. Es evidente que la asignación salarial como maestro del conservatorio era muy inferior a la que había percibido como músico de la Real Cámara. Pero sabemos que la situación económica de Brunetti no era buena, y tal vez habría propuesto a Piermarini

---

[150] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, entrada nº 30.

[151] ARCSMM, Libro 158, *Registro de Entrada y Salida Entrada de Reales Órdenes 1830-1838*, entrada nº 4.

[152] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, entrada nº 80.

[153] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, N.º 415, 7 de marzo de 1831, pág. 2.

aumentar la dotación económica de la plaza o mantener su antiguo sueldo de la Real Cámara como condición para aceptar el puesto.

2.2.9. *Últimos años*

Tras no ingresar en el conservatorio como profesor de violonchelo conservatorio, Brunetti, a pesar de los achaques de la edad, continua con su actividad como concertista. El 3 de marzo de 1831 se celebraba el primero de los conciertos cuaresmales, en beneficio de la Real Inclusa y colegio de Niñas de la Paz, donde «fueron muy aplaudidos el capricho y variaciones que tocó Brunetti al violonchelo»[154]. Y volvía a intervenir el 17 de marzo de 1831:

> Gran concierto vocal e instrumental. Hoy jueves 17 del corriente a las siete de la noche se ejecutará en el teatro de la Cruz el quinto de los seis conciertos que la piedad del Rey nuestro Señor (que Dios guarde) se ha dignado conceder a la junta de Damas de honor y mérito en beneficio de la Real Inclusa y colegio de la Paz de esta corte, [...] *Variaciones de violonchelo* por D. Francisco Brunetti. La singular complacencia con que este respetable público oyó las variaciones de violonchelo ejecutadas por este profesor en el primero de los referidos seis conciertos, ha estimulado a la junta de Damas a pedirle la repetición de aquellas, á lo que se ha prestado gustoso con igual generosidad y desinterés que lo verificó en el primero[155].

Y el 3 de abril, en el sexto y último concierto cuaresmal de la temporada, en el Teatro de la Cruz,

> Teatro de la Cruz. Gran Concierto vocal e instrumental del jueves 3 del corriente. Este ha sido el primero de los que la presente cuaresma se ha dignado conceder la piedad del Rey Nuestro Señor a la junta de Damas de honor y mérito en beneficio de la Real Inclusa y colegio de Niñas de la Paz de esta corte. […] Fueron muy aplaudidos el capricho y variaciones que tocó Brunetti al violonchelo, con acompañamiento de orquesta en los fuertes, y en los solos en cuarteto solamente; esto es, primero y segundo violín, viola y violonchelo, tocado éste por D. Felipe García, discípulo del mismo Brunetti[156].

También aparece registrada su actuación como solista en conciertos públicos celebrados en el Teatro Príncipe. En 1831, interpreta su composición *Capricho y*

---

[154] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, 7 de marzo de 1831, pág. 2.

[155] *Diario de avisos de Madrid*, 17 de marzo de 1831, pág. 304.

[156] *Diario Balear*, 3 de abril de 1831, pág. 3.

variaciones sobre el tema del zapateado de violonchelo obligado[157] . Y reaparece en el Teatro Príncipe en 1832, interpretando otra de sus obras, el *Tema con variaciones a violonchelo obligado y orquesta*[158].

A pesar los sinsabores sufridos, al final de su vida recibía al menos el honor de ser nombrado Adicto Facultativo del Conservatorio. De acuerdo con el artículo 2 del Capítulo XI del Reglamento de 1831, la Junta Facultativa del Conservatorio podía elevar propuesta al Rey de nombramiento de Adicto Facultativo a aquellos «Maestros españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio» serán convidados». Además de poder asistir invitados a las juntas, podían participar en la orquesta en los conciertos públicos del Establecimiento.

> Como la Nación española abunda de aficionados de ambos sexos con conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la música, podrá igualmente el Conservatorio obsequiarlos con el título de Adicto facultativo, en virtud de consulta espontánea y unánime de la Junta facultativa que merezca la aprobación de S. M.; y tomarán, si gustan, parte en la orquesta en los conciertos públicos del Establecimiento, a los cuales serán convidados. Esta clase no asiste a las Juntas con voto deliberativo, pero sí consultivo, siendo invitada. Este mismo título se expide a los Maestros españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio[159].

El Acta del Conservatorio de 11 de mayo de 1831 recoge la propuesta de aclamación de Adictos Facultativos por parte de la Junta Facultativa que «las aclamó y reconoció como dignas de ser consultadas a S.M. (que Dios guarde) para que sean obsequiadas con dicho título»[160]. La proclamación de Brunetti como Adicto Facultativo sería recogida también por la prensa:

---

[157] *Diario de avisos de Madrid,* 3 de marzo de 1831, pág. 4.

[158] I. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, «El café como espacio para el concierto público…, pág. 99.

[159] BNE, *Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, Capítulo XI, De los títulos de obsequio que el expide el Conservatorio, y de los estímulos con que promueve los progresos y gloria de la profesión, artículo 2º, 1831, pág. 57.

[160] ARCSMM, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, 1830-1835*, Acta de 11 de mayo de 1831; *Cartas Españolas*, Cuaderno 15 de 3 de agosto de 1831, págs. 133-134.

> Nuestro excelso Monarca protector de las artes y desvelado por estimular sus progresos ha querido dar una nueva prueba de la particular atención que le merece el Real Conservatorio de música María Cristina, como instituto benéfico y científico debido a su augusta Esposa, dignándose conceder el diploma de [...] adicto facultativo [...] del expresado Real Conservatorio de música las Reales Personas siguientes: [...] D. Francisco Brunetti…[161]

Si tomamos en consideración que el artículo 13 del Capítulo XI establece que además de los conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la Música, debían ir acompañadas de aquellas «que constituyen la distinción decorosa de las clases en la sociedad, y la notable reputación moral de las personas», parece probado que a Brunetti no se le retiró el nombramiento de profesor de violonchelo del conservatorio por razones políticas.

Pero aún habría tiempo para tener una última decepción. En enero de 1832, hallándose «vacante la plaza de Primer Violoncello de la Real Capilla de V.M. que es la misma que el suplicante obtuvo por rigurosa oposición de concurso», todavía tiene fuerzas para suplicar, «convencido íntimamente de que en nada ha desmerecido, por su edad, en cuanto a mérito artístico», para ser repuesto en esa misma o bien recibir una pensión «para atender su subsistencia en el último tercio de su vida»[162].

> Con la mayor sumisión, que sin perjuicio de los informes que tenga a bien tomar acerca de su conducta moral y política, se digne por un efecto de su natural benignidad y generosidad reponerla en ella; y cuando a esto no hubiese lugar señalarle por vía de pensión o jubilación y en mérito de sus señalados servicios y buen comportamiento, la cantidad mensual que fuere de su Real agrado para atender a su subsistencia en el último tercio de su vida[163].

Brunetti, que no se presentaría a la oposición, vería como la plaza sería ocupada por su alumno García Hidalgo, que debido a las normas de incompatibilidad se vería obligado a cesar en las Descalzas Reales y ser separado de la orquesta del Teatro Príncipe[164]. Aunque Brunetti no consiguió su propósito de ser readmitido en su antiguo puesto,

---

[161] *El Correo: Periódico Literario y Mercantil*, N.º 490, lunes 29 de agosto de 1831, pág. 2.

[162] AGP, Personal, Caja 16691, Expediente 4.

[163] *Ibídem*.

[164] Como se permitía a los que obtenían plaza en la Real Capilla continuar sirviendo en las orquestas de teatros por un año, García mantuvo su puesto en la orquesta del Teatro Príncipe hasta abril de 1833.

lograría que la comisión de Teatros del Ayuntamiento de Madrid le contratase en abril de 1833, para sustituir precisamente a García Hidalgo en la orquesta del Teatro Príncipe[165].

> Francisco gozó de renombre como intérprete, pues como he visto en el Archivo de Villa (o sea del Ayuntamiento madrileño), al darse doce conciertos cuaresmales en 1833 teniendo por marco el Teatro del Príncipe, percibió Brunetti 400 reales por tocar en uno de ellos un concierto como solista[166].

Las circunstancias de Brunetti podrían haber cambiado tras la muerte de Fernando VII en septiembre de 1833. Proclamada Isabel II, siendo regente María Cristina, se dictaba una amnistía en octubre que permitiría que, entre 1833 y 1834, un numeroso grupo de exiliados liberales regresase a España. El 7 de enero de 1834, Brunetti, muy probablemente confiado en que el nuevo panorama político resolviera la penosa situación en la que se encontraba desde hacía más de diez años, firmaba una carta en unión de otros músicos separados de la Real Capilla dirigida de nuevo a S.M., que separados de sus destinos de Músicos de la Real Cámara y Capilla en el año 1823, «al ver que la mano benéfica de V. M. extiende el manto con que cobija a todos sus hijos, prometiéndoles con el Decreto de Amnistía [...] solicitan sirva redimirlos de los horrores de la miseria que les amenaza proporcionándoles subsistencia en el último tercio de su vida, lo exima de los horrores de la miseria y mendicidad a que se ven reducidos»[167].

Finalmente, la reina regente se dignaría dar una Real Orden el 26 de enero de 1834, resolviendo que las vacantes futuras se reemplazasen con los firmantes de la petición en sus respectivas clases[168]. Aunque demasiado tarde, por la deteriorada salud de Brunetti, pues como escribe Asenjo Barbieri de Francisco Brunetti «de éste hay noticia que vivía ya viejo y separado de la Cámara y Capilla en el año de 1832»[169].

---

[165] AGP, Personal, 410.5.

[166] José SUBIRÁ, «Necrológica Juan Antonio Ruiz Casaux…, págs. 10-11.

[167] AGP, Sección Administrativa, Leg. 1115. Firman el documento D. Francisco Brunetti, D. Magín Jardín, D. Vicente Asensio, D. Santiago Medeck, Dª. Ana Rosalía Medeck, D. Juan María Font, D. Antonio Hernández Presbítero y Dª. Teresa ¿? y Vegas en nombre de su enfermo esposo D. Dámaso Cañada.

[168] *Ibídem*. Anotación al margen de la solicitud con fecha de 26 de enero de 1834.

[169] Emilio CASARES RODICIO, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri),* Vol. I, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pág. 101, [MSS. 14.023 [170-178]].

2.3. FELIPE GARCÍA HIDALGO

2.3.1. *Real Conservatorio de Música María Cristina*

Felipe García Hidalgo (Madrid, 24 de agosto de 1791; Madrid, 13 de enero de 1840), fue alumno de violonchelo de Francisco Brunetti[170]. Nombrado violonchelo de la Real Capilla del convento de las religiosas Franciscas Descalzas por Real Orden de 22 de noviembre de 1818, desempeñaría el cargo hasta el 16 de abril de 1832[171].

También sería primer violoncello en los teatros de ópera de la corte,

> llenando su cometido admirablemente, siempre que tenia que desempeñar algún solo, que le valía numerosos y prolongados aplausos del público entusiasmado que se los prodigaba, siendo en aquel entonces el Sr. García uno de los mas aventajados violoncelistas de Madrid, con la rara circunstancia de ser sumamente modesto y afable con todos sus comprofesores[172].

Tras revocarse el nombramiento de Brunetti como maestro de violonchelo del Real Conservatorio de Música María Cristina, Piermarini proponía a García Hidalgo para el puesto con un sueldo de 5.000 reales anuales, inferior en 2.000 reales al propuesto a Brunetti[173]. Por Real Orden de 4 de agosto de 1830 se comunicaba a Piermarini que su propuesta ha sido aceptada, y que «se ha servido Su Majestad nombrar para la plaza de Maestro de Violoncello con la dotación de cinco mil reales anuales a D. Felipe García Hidalgo, en lugar de D. Francisco Brunetti»[174]. Pero igual que había ocurrido con su maestro Brunetti, García Hidalgo pronto vería su nombramiento anulado. Fueran cuáles fueran los motivos por los que Brunetti y García Hidalgo no llegaron a ser profesores del Real Conservatorio de Música de María Cristina, el hecho es que la plaza de profesor de violonchelo no llegó a dotarse durante aquel verano de 1830. La situación no llegaría a ser preocupante, puesto que las inscripciones de matrícula del alumnado comenzarían en noviembre de ese año, y para esa fecha ya estaría cubierta la plaza.

---

[170] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil,* N.º 415, 7 de marzo de 1831, pág. 2.

[171] AGP, Personal, Caja 410, expediente N.º 5.

[172] B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides*…, págs. 155-156.

[173] ARCSMM, «Direzione del Real Conservatorio di musica María Cristina. Corrispondenza d'officio. Li 17. Juglio 183», *Índice de legajos de Reales Órdenes y Asuntos* Generales, Libro 160, nº 30.

[174] ARCSMM, Leg. 1/4/2 y Libro 158, «Reales Órdenes comunicadas por el Excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda a la Dirección del Real Conservatorio de Música de María Cristina desde la creación del mismo 1830», N.º 4, 4 de agosto de 1830.

2.3.2. *Real Capilla y Real Cámara*

A finales de ese año fallecía Francisco Javier Pareja, y como resultas del ascenso de Francisco Rosquellas quedaba vacante la 2ª plaza de violonchelo en la Real Capilla. Tras ver como su nombramiento como maestro del Real Conservatorio de Música María Cristina había quedado anulado, García Hidalgo redactaba el 20 de enero de 1832 la solicitud de admisión para participar en la oposición. En el memorial, García Hidalgo manifestaba que había obtenido por oposición publica las plazas de profesor de música y violoncelo de la Real Capilla de las Descalzas Reales y del Teatro del Príncipe. Adjuntaba además una certificación de Miguel Cutanda, alcalde de la 19ª Casa y Corte de Su Majestad, que dice que

> dando pruebas de ser fiel y adicto a los sagrados años de Su Majestad, de los informes reservados que he tomado en cuanto a la conducta moral y política que ha observado en tiempo del Gobierno Revolucionario, resulta no haber pertenecido a la milicia Nacional, ni concurrido a sociedades públicas ni secretas, ni asonadas[175].

Efectuados los ejercicios de oposición el 19 de marzo de 1832 a la segunda plaza de violonchelo de la Real Capilla, los cinco examinadores propuestos para la censura proponían por unanimidad en primer lugar Felipe García Hidalgo; el segundo lugar lo ocupaban, empatados a votos, Julián Aguirre y Juan Antonio Rivas; en tercer lugar, se situaba Leopoldo Urcullo[176].

A pesar de la unanimidad, tres de los examinadores reflejaban en el acta de oposición que Julián Aguirre era merecedor de la plaza[177]. El Patriarca de las Indias, acreditado que todos los opositores eran de buena conducta moral y política, «considera más acreedor al que por unanimidad de los cinco examinadores ocupa el primer lugar». Y así, proponía «a D. Felipe García Hidalgo; en segundo, a D. Julián Aguirre; en tercero, a D. Leopoldo Urcullo», descartando a Juan Antonio Rivas[178].

---

[175] AGP, Personal, Caja 410, expediente N.º 5.

[176] Leopoldo Urcullo, nombrado Adicto Facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina a propuesta de la Junta Facultativa reunida el 11 de julio de 1835.

[177] AGP, Personal, Caja 410, expediente N.º 5.

[178] *Ibídem*.

Pero una circunstancia parecía poner en peligro la plaza obtenida. Y era que García Hidalgo había solicitado el 26 de febrero que se le dispensase del exceso de seis meses de edad que dictaminaban los edictos para participar en la oposición, y que era de 40 años. Tener cierta edad era un obstáculo para acceder a la Real Capilla, «ya que de un criado mayor o enfermo la corona no podía obtener un buen rendimiento»[179]. Debido a que la solicitud se incluye en los legajos que su Majestad se había llevado al Real Sitio de Aranjuez, la petición quedaría sin resolver. Entre medias, el Patriarca de las Indias continua con la oposición y admitía la solicitud de participación de García Hidalgo. Como ya sabemos, García Hidalgo obtenía la plaza y era ahora cuando se recibía la desestimación de la solicitud, resuelta el 1 de abril. Esto provocó una situación embarazosa, que la Secretaría de Hacienda puso en conocimiento del rey para que «se digne nombrar quién más fuere de su Real agrado». Por fortuna para García Hidalgo, Fernando VII se servía nombrarle para la plaza vacante de violonchelo el 14 de abril de 1832 con el sueldo de doce mil reales de vellón anuales, jurando la plaza el día 17 de abril[180].

Ese mismo año, el 25 de junio, García Hidalgo solicitará, esta vez, el puesto en la vacante que ocupaba Francisco Pareja en la Real Cámara, «habiéndose dignado mandar V.M. que sólo pasen a su desempeño los individuos de la Real Capilla, por el orden de su antigüedad», y que se le cite «para cuantos actos ocurran en dicha Real Cámara, peculiares a su instrumento en la misma forma que lo hacía el mencionado Pareja»[181]. El trompa de la Real Capilla José Trota informará favorablemente sobre García Hidalgo para el puesto, pues «es un profesor de habilidad en su instrumento y en su conducta irreprensible». La respuesta no se retraso mucho, pues sería nombrado músico de la Real Cámara en noviembre, sucediendo a Francisco Pareja, con una gratificación de seis mil reales anuales[182].

Al resultar incompatible el servicio de las Descalzas Reales con su puesto en la Real Capilla, la comisión de Teatros del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid reunida en

---

[179] Judith ORTEGA RODRÍGUEZ, «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, Vol. 23, Nº. 2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 2000, pág 419.

[180] AGP, Personal, caja 410, expediente n.º 5; AGP, Sección Administrativa, Leg. 6761.

[181] AGP, Personal, caja 410, expediente n.º 5.

[182] E. CASARES, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*…, pág. 229, [MSS. 14.030[328]].

abril de 1833 no incluiría a García Hidalgo en las plantillas de las orquestas que debían actuar en los teatros durante aquel año, siendo sustituido por su maestro Brunetti. García Hidalgo, que entiende que «parecía no estarse en el caso de privársele de la que por oposición obtenía en el Real Príncipe puesto que no cumplía hasta el mes de agosto próximo[183]» elevó su queja a Domingo Mª Barrafón, corregidor de Madrid. Barrafón encargaba un informe a la comisión de Teatros sobre su actuación. La comisión le manifestaba que

> con respecto a la condescendencia de continuar sirviendo sus plazas en el Teatro por término de un año los agraciados en la Capilla Real, no por obligación sino por tolerancia que se ha tenido y tiene con ello, lo ha disfrutado ya D. Felipe García, y que, por lo tanto, estaba en el caso de separársele de la Orquesta del Teatro del Príncipe[184].

Aunque los músicos de la Real Capilla tenían prohibido tocar en teatros y funciones públicas, en ocasiones se les permitía continuar en las orquestas de los teatros mientras tuvieran que satisfacer la *media anata*[185], y hasta que percibieran la totalidad de su salario. A juicio del Patriarca de las Indias, García Hidalgo había tomado posesión de la plaza de violonchelo de la Real Capilla el 17 de abril de 1832, por lo que la *media anata* debía estar ya pagada por el músico y en consecuencia no había razón alguna «para que se le permita continuar asistiendo a tocar a los teatros como desea»[186].

García Hidalgo mantendría su puesto en la Real Capilla durante los años de la depuración de carlistas. Tras la muerte de Fernando VII en septiembre de 1833, algunos de los miembros de la Casa Real apoyaron la causa carlista, y serían acusados en el proceso de depuración abierto por la Reina Gobernadora María Cristina de Borbón.

El 5 de junio de 1834, la Reina Regente había dictado el siguiente decreto:

---

[183] «Todas las plazas que se proveyeren en adelante de las se vaquen en estas Orquestas se proveerán precisamente por rigurosa oposición, conforme a la práctica antigua de Madrid». En *Reglamento General para la dirección y reforma de Teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real Orden de 17 de diciembre de 1806*, Capítulo LXIX, artículo 2º.

[184] AGP, Personal, 410.5.

[185] Media anata, pago a la Hacienda real tras la obtención de un cargo público de la mitad del sueldo del primer año, Creada por Real Cédula del 22 de mayo de 1631, sería derogada en la *Ley de Presupuestos de 1835*. «Todos los oficios de mi capilla real han de pagar media anata en la parte que yo les doy el salario de mi real hacienda» (Cédula real de 17 de febrero de 1649, 45). En: Fabián de FONSECA y Carlos de URRUTIA, *Historia general de real hacienda, escrita por Fabián de Fonseca y Carlos de Urrutia, por orden del virrey, conde de Revillagigedo*, Volumen 2, México, Imprenta de Vicente G. Torres, 1845, pág. 570.

[186] AGP, Personal, 410.5.

> quiero que los individuos de la lista remitida por la policía comprensiva de todos los que constituyen la Capilla Real que tengan al margen de sus nombres la siguiente inicial C puesta en lápiz sean separados de los cargos y destinos que desempeñaban en la misma, sin sueldo, emolumento ni consideración alguna de las que disfrutaban por tales empleos y que los que tengan el signo X también en lápiz se queden por ahora recibiendo nuevos informes acerca de su conducta pues quiero que los empleados de mi casa sean un modelo de adhesión a la causa de la Reina[187].

Los informes de referencia comprendían tres calificaciones: adictos a Su Majestad, desafectos a Su Majestad —en alto, notorio y superior grado— y desafectos simplemente[188]. En la lista de depurados de la Real Capilla había 7 violines, 1 viola, 1 violonchelo, 2 oboes y flautas, 2 clarinetes, 3 trompas clarinetes y fagot, y 1 contrabajo. En total 17 de los 23 músicos de la plantilla de la Real Capilla[189].

En el informe con la nómina de empleados de la institución, firmada por Fermín Gil de Linares, subdelegado principal de la Policía de Madrid, el 17 de mayo de 1834, se cataloga a Felipe García Hidalgo como «muy adicto a la causa de S.M.», y Francisco Rosquellas como «desafecto» [190], que es separado de su destino «sin sueldo, emolumento ni consideración alguna»[191]. En la Nueva planta aprobada por S.M. la Reina Gobernadora en 26 de octubre de 1834 de la Música de la Real Capilla consta un único violón, que es Felipe García, con un sueldo de 12.000 reales[192]. Rosquellas sería declarado cesante por Real Orden de 13 de noviembre de 1843 de Isabel II, como todos aquellos que habían sido separados desde 1834, lo que aliviaría su situación puesto que le daba derecho al cobro de una pensión[193].

---

[187] AGP, Sección Administrativa, Leg. 1132.

[188] Antonio Manuel MORAL RONCAL, «¡Los carlistas en Palacio!: la depuración política de la Capilla Real (1834-1835)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H.ª Contemporánea* 16, UNED, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1089769>, [consultado el 9 de marzo de 2021] 2004, pág. 93 .

[189] De los 157 empleados de la Real Capilla serían expulsados 116.

[190] AGP, Sección Administrativa, Leg. 1132.

[191] *Ibídem*.

[192] AGP, Personal, Caja 410, expediente N.º 5; AGP, Personal, Caja 230, expediente N.º 11; «Lista de los profesores de la Real Capilla de Música de S.M. año 1834», *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real [Manuscrito],* Biblioteca Digital Hispánica, [en línea], <https://tinyurl.com/y5w6zfbd>, [consultado el 14 de febrero de 2021], 1750-1800, leg. 235.

[193] A. M. MORAL RONCAL, «¡Los carlistas en Palacio! ..., pág. 103.

García Hidalgo tendría una nueva oportunidad para ingresar en el conservatorio. El 30 de junio de 1834 se aprobaba el nuevo arreglo o planta de la Real Capilla y el proyecto para unir a la misma el Real Conservatorio de Música María Cristina. Según el informe presentado a S.M. se «ahorra la Casa reuniendo el Conservatorio a la Capilla, 27.000 reales». En ella se nombraba maestro de violonchelo a «Don Felipe García, sin más sueldo que el que tiene por la Real Capilla»[194]. La reunificación de las dos instituciones no se llevaría a término, por lo que de nuevo, como había ocurrido en 1830, el nombramiento tampoco se llevaría a efecto.

[194] AGP, Sección Administrativa, Leg. 1132.

CAPÍTULO 3

LOS PRIMEROS PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MARÍA CRISTINA

JUAN ANTONIO RIVAS
1830-1835

MANUEL DUCASI
1838-1844

Reinado de Fernando VII y Regencia de Mª Cristina de Borbón-Dos Sicilias

3.1. JUAN ANTONIO RIVAS

Felipe García Hidalgo, que había sido propuesto por Piermarini para ocupar la plaza de maestro de violonchelo en sustitución de Brunetti, también verá como su nombramiento no se lleva a término. Por Real Orden 4 de octubre de 1830, a propuesta de Piermarini, se nombraba «Maestro de violoncello del Real Conservatorio de Música, con el sueldo de siete mil reales anuales a D. Juan Antonio Rivas, en lugar de D. Felipe García Hidalgo»[1].

Sabemos por Saldoni que Juan Antonio Rivas era hermano de José María del Carmen Rivas, flauta solista del Teatro del Covent-Garden de Londres desde 1830, y que había sido profesor de violonchelo del Real Conservatorio de Música María Cristina, además de concertista de trompa[2]. Navarro Lalanda lo identificaba en la plaza de segunda trompa de la plantilla de 1834 de la Real Capilla, con la indicación de procedente «del Conservatorio»[3]. Y Sopeña lo incluía como numerario de violoncello en 1830, tras los nombramientos de Brunetti y García Hidalgo[4].

3.1.1. *Infancia*

Juan Antonio Rivas nació en El Ferrol el 17 de enero de 1799[5]. Era el segundo hijo de José Mariano Rivas (Barcelona, 1771; Oporto, 15 de enero de 1835), un director de banda militar del ejército español[6]. Siendo aún un niño, Juan Antonio ingresaba como flautín en la banda militar que dirigía su padre en el regimiento *La Princesa*, asentado en Pontevedra. El 22 de abril de 1807 los Rivas partían con su regimiento hacia Dinamarca para integrarse en la División del Norte bajo el mando de Pedro Caro y Sureda, marqués

[1] ARCSMM, Leg. 1/10/2. En la tabla de «Profesores que han pertenecido al Establecimiento» incluida en la Memoria de 1876 aparece erróneamente la fecha de nombramiento de Rivas del 4 de agosto de 1830, la misma que la de García Hidalgo, cuando en realidad fue dos meses más tarde.

[2] Baltasar SALDONI, *Efemérides de músicos españoles así profesores como aficionados*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, a cargo de D. Antonio Pérez, 1860, pág. 207.

[3] Sara NAVARRO LALANDA, «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)», Begoña Lolo Herranz, dir. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo) [en línea]. Madrid, Universidad Autónoma, Departamento Interfacultativo de la Música, <http://hdl.handle.net/10486/661874>, 2013, pág. 377.

[4] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, «Cronología de la Enseñanza», Apéndice VIII, pág. 243.

[5] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 20.

[6] *Diario Ilustrado de Lisboa*, de 13 de septiembre de 1876, pág. 1.

de La Romana (1761-1811), integrándose en el cuerpo del ejército francés del Mariscal Bernadotte[7]. En agosto, estando la división acampada a las afueras de Hamburgo, Juan Antonio, con tan solo ocho años, actuaba en el teatro de la ciudad tocando la trompa, recibiendo el aplauso general.

Tras los sucesos del 2 de mayo de 1808, España declaraba la guerra a sus antiguos aliados. Teniendo el marqués de La Romana noticias de la batalla de Bailén, que supuso la primera derrota en campo abierto del ejército napoleónico (18 al 22 de julio de 1808), y de la huida de José I a Vitoria (28 de julio de 1808), tomaba la decisión de retornar a España. Entre tanto, diputados españoles que se encontraban en Londres preparaban el rescate de los soldados españoles con la ayuda de la armada inglesa. Avisado del plan, la Romana reagrupó las tropas en Langelan (Dinamarca), donde le esperaban los buques de los aliados ingleses, embarcando el 13 de septiembre en una arriesgada travesía con sus diezmadas tropas hasta Gotemburgo (Suecia)[8], para llegar al puerto de Santander el 10 de octubre.

Pero cuando la flota parte, La Romana deja tras de sí tres regimientos de infantería, «Asturias», «Guadalajara» y «Algarbe», un total de 5175 hombres[9]. Entre los soldados desarmados y hechos prisioneros por los franceses se encuentran los miembros de la familia Rivas[10]. Por ordenes del emperador Napoleón se formará con estas tropas el regimiento español «José Napoleón», que bajo el mando del general español Juan Kindelán[11] hará «tareas de guarnición y fortificación, durante varios años, lejos de la frontera española para evitar desórdenes, dispersos entre Francia, Países Bajos, Italia y

[7] A principios del siglo XIX España mantenía su alianza con Francia, y juntas habían sufrido la derrota de su armada en la Batalla de Trafalgar (21 de octubre de 1805). España, en virtud de su alianza con el Imperio Francés, había enviado tropas al norte de los Pirineos para engrosar los efectivos de vigilancia en las costas del mar Báltico, ayudando a Napoleón en su propósito de cerrar el bloqueo continental contra los ingleses. En: Luis SORANDO MUZÁS, *El ejército español de José Napoleón (1808-1813)*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2018, pág. 11.

[8] Susana GARCÍA RAMÍREZ, «En torno a la Guerra de Independencia: dos ejemplos del Museo del Ejército:. Bastón de mando del Capitán General D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana», *Militaria, Revista de Cultura Militar*, Vol. 16, [en línea], <https://tinyurl.com/49ryj2yp>, [consultado el 19 de abril de 2020] 2002, pág. 81.

[9] Luis SORANDO MUZÁS, *El ejército español de José Napoleón (1808-1813)*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2018, pág. 11.

[10] Ernersto VIEIRA (1900), *Diccionario biographico de músicos portuguezes*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, II Volume, pág. 252.

[11] El regimiento «José Napoleón» estaba encuadrado en la brigada Dufour, 2ª división, del 1er Cuerpo de Ejército de la Grande Armeé, bajo el mando del mariscal Davout.

Alemania»[12]. En marzo de 1812 el regimiento acabará participando en la campaña de Rusia[13], entrando en combate en la batalla de Borodino del 7 de septiembre, estando entre los primeros en entrar con la vanguardia del ejército en Moscú el día 14. Tras la contraofensiva rusa del 18 de octubre, involucrados en los reveses del ejército francés, los Rivas sufrirán los desastres de la campaña, y derrotados serán encarcelados[14]. Con la llegada de la paz, los Rivas serán liberados y regresarán a España, integrándose en la banda de un regimiento del ejército portugués, que en ese momento regresaba a su país tras la guerra en España, y de esta manera llegarán a Oporto[15].

Hay una segunda versión de los hechos, no menos rocambolesca, que apunta a que los Rivas estuvieron entre los soldados que pudieron retirarse de Dinamarca embarcándose en las naves inglesas con el marques de La Romana. Tras su llegada a España se habrían sumado al Ejército de Galicia, también llamado Ejército de la Izquierda, comandado por el general Blake. Y el 10 de noviembre, tras ser hechos prisioneros en la Batalla de Espinosa de los Monteros (Burgos), serían incorporados al Regimiento de Infantería de Línea Francesa N.º 120. A principios de 1809, desertarían cerca de Valença do Minho, alistándose en las Milicias de Monção, Feira y Porto para luchar contra Napoleón en las Guerras Peninsulares[16].

3.1.2. *Primeros años en Oporto*

Finalizada la contienda, José Mariano Rivas se traslada a Oporto con su familia: su mujer, María Crespo, y sus dos hijos, José María del Carmen[17] y Juan Antonio. Juan Antonio, que había sido instruido por su padre en las enseñanzas del violín, violonchelo, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y trompeta, mostrando en todos estos instrumentos

[12] Luis SORANDO MUZÁS, «Españoles en Rusia: el regimiento de José Napoleón», *La Razón*, edición digital, [en línea], <tinyurl.com/ygkve6m5>, [consultado el 23 de septiembre de 2021], 29 de agosto de 2018.

[13] Llegará a Danzig el 13 de abril, y a finales de junio cruzarán el río Niemen, entrando en territorio ruso. En: L. SORANDO MUZÁS, *El ejército español de José Napoleón*…, pág. 415.

[14] Tras la campaña de Rusia solo regresaría 224 hombres del regimiento «José Napoleón» a la base de Marienweder (Blanderburgo, Alemania) en la Nochevieja de 1812.

[15] *Diario Ilustrado de Lisboa*, 13 de septiembre de 1876.

[16] Antonio C. K. DE BESSA RIBA y João HEITOR-RIGAUD, «Compositores a descobrir Nicolau Rivas & Família», *Glosas*, N.º 2, [en línea], <http://mpmp.pt/wp-content/uploads/2020/06/Glosas-2.pdf>, [consultado el 23 de enero de 2016], 2010, pág. 63.

[17] José María del Carmen Rivas (1796-1861) llegó a ser clarinete solista de la Orquesta del Real Teatro de San João de Oporto, aunque es recordado por su virtuosismo en la flauta travesera. Fue primer flauta de la orquesta del Real Teatro de San Carlos de Lisboa en 1825, segundo flauta del King's Theatre del Londres en 1835, y solista del Teatro del Covent-Garden de Londres entre 1837 y 1851.

una facilidad extraordinaria, continuará estudios de perfeccionamiento en el violín con João Machado de Paiva, mientras que el notable violonchelista Giuseppe Fenzi (*ca.* 1788-1827), que entonces residía en Oporto, le instruirá en este instrumento[18].

Giuseppe Fenzi era miembro de la Capilla Real del Rey de Nápoles y de la orquesta del Teatro San Carlo. Pertenecía a la escuela napolitana de violonchelo, de la que había sido fundador Vincenzo Fenzi (1790-1843), profesor del Conservatorio de Nápoles. Se desconoce qué grado de parentesco había entre ellos. Si sabemos que Giuseppe tenía un hermano mayor, Vittorio, también violonchelista, muy apreciado por el público de París y que compuso cuatro conciertos para violonchelo[19]. Giuseppe actuaría en España durante las primeras décadas del siglo XIX, invitado por la Duquesa de Osuna en 1820[20], y de él nos dice Arizcuren que «fue festejado solista»[21]. Fetis apunta que Giuseppe era «le meilleur violoncelliste de Naples, est attaché a la chapelle du roí, et au théâtre Saint-Charles. Il a écrit aussi quelques concertos et des airs variés pour violoncelle!»[22]. Para Clarke, Guiseppe Fenzi «was considered the finest cellist in Naples in his time. He made several concert tours in Italy, and composed concertos and airs varies for his instrument»[23].

En 1818, Rivas, con 19 años, ya era un consumado artista, y sucedía a su profesor de violín Machado de Paiva como concertino de la orquesta y jefe del Archivo del Real Teatro de San João. En 1823, por fallecimiento de José Francisco Edolo, Rivas sería nombrado su sucesor en la regencia del teatro[24].

Pasaron unos años y de nuevo los acontecimientos políticos dirigen el destino de Rivas. Las disputas por la sucesión en el trono de Portugal habían desencadenado la

[18] E. VIEIRA (1900), *Diccionario biographico de músicos portuguezes*..., pág. 252.

[19] Luigi FORINO, *Il Violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1905, págs. 383-384.

[20] Marc HEILBRON FERRER «Umilissimi, Devotissimi Servi: Correspondencia de cantantes de ópera italiana con la Duquesa de Osuna», *Anuario Musical*, CSIC, Revista de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas, N.º 57, 2002 pág. 215.

[21] E. ARIZCUREN, *El Violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 33.

[22] «El mejor violonchelista de Nápoles, adscrito a la Capilla Real y al teatro San Carlos. También escribió algunos conciertos y varias piezas para violonchelo». En: François-Joseph FETIS, *Histoire Générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Firmin Didot Frères, Fils et Cie., 1872, pág. 206.

[23] «Estaba considerado el mejor violonchelista de Nápoles de su época. Realizó varias giras de conciertos en Italia y compuso conciertos y piezas para su instrumento». En: A. MASON CLARKE, *A biographical dictionary of fiddler, including performers on the violoncello and double bass, containing a sketch of their artistic career. Together with notes of their compositions*, London, &c. W. Reeves, 1895, pág. 87.

[24] A. C. K. DE BESSA RIBA y J. HEITOR-RIGAUD, «Compositores a descobrir..., pág 64.

Guerra Civil Portuguesa, también conocida como las Guerras Liberales, que enfrentaba a los liberales constitucionalistas y a los absolutistas entre 1828 y 1834[25]. Rivas, que tomaba partido por la causa liberal, componía el *Hino Patriótico,* sobre poema de Almeida Garret, en conmemoración de la revolución liberal del 24 de agosto de 1820[26]. En 1826, Rivas mantenía su compromiso político y escribía la *Canção Constitucional de Vila Nova de Gaia*, sobre poema de Manoel da Silva Passos, para ser cantada con ocasión del juramento de la Carta Constitucional dada por el rey Pedro IV[27]. En 1828 tomaba las armas y se alistaba en el 2 º Batallón de los Voluntários Constitucionais, con guarnición en Oporto, que se alzaba por la causa liberal. Tras la derrota del 17 de julio de los batallones constitucionales frente a las tropas absolutistas, Rivas se vería obligado a huir de Portugal, buscando refugio en Galicia.

3.1.3. *Santiago de Compostela*

En su huida, al tratar de pasar la frontera, Rivas será identificado como partidario de la causa liberal. Hecho preso será trasladado a Santiago de Compostela, donde permanecerá dos meses encarcelado. Tras obtener la libertad, y a pesar de todas las penurias sufridas, se presentará al concurso por la plaza de primer trompa de la Catedral de a Santiago de Compostela[28]. Tras obtener la plaza, Rivas, que había logrado traer a su familia desde Oporto, permanecerá en Santiago de Compostela tan sólo durante quince meses; con la ayuda y el apoyo de sus amistades partirá hacia Madrid en busca de una

[25] A la muerte de Juan VI en 1826, le había sucedido su hijo Pedro I de Brasil, que se vería obligado, por la postura contraria de portugueses y brasileños a una unión de los dos países, a abdicar en su hija María de Gloria, de siete años, con la condición de casarse con su tío Miguel, una vez cumpliera la edad necesaria. En febrero de 1828, el partido absolutista, insatisfecho con este compromiso, pues veía a Miguel como el sucesor legítimo del trono, presiona a su hermana Isabel María de Braganza, que presidía el Consejo de Regencia, para que disuelva la Cámara de los Diputados y la Cámara Alta y anula la constitución liberal de 1822. A continuación, convoca las cortes tradicionales estamentales, con la nobleza, el clero y los hombres libres, que lo proclaman como Miguel I de Portugal. El 18 de mayo de este año de 1828, la guarnición de Oporto, el centro de los progresistas portugueses declaró su lealtad a Pedro I de Brasil, a María y a la constitución de 1822. Muchos liberales fueron arrestados o tuvieron que huir. Tras cinco años de represión, Pedro, que había llegado a Oporto el 8 de julio de 1832, ocupa Lisboa a finales de 1833. La Batalla de Aceiceira, que tuvo lugar el 16 de mayo de 1834, supuso la derrota final de las fuerzas miguelistas. El 24 de mayo se declaró la paz, con la renuncia por parte de Miguel a cualquier pretensión al trono de Portugal, proclamándose reina a María de Gloria II y accediendo Pedro a la regencia.

[26] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 21.

[27] Maria José Quaresma de Carvalho VALENTIM, «A produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)», Mestrado em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, [en línea], <http://hdl.handle.net/10362/106555>, [consultado el 23 de enero de 2016], 2008, págs. 36-37.

[28] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas»…, pág. 22.

mejor situación. Su formación musical en varios instrumentos le facilitará encontrar empleo, y al poco de su llegada sería contratado en la orquesta del teatro de los Caños del Peral como cuarto contrabajo, y una temporada después pasaba a desempeñar el puesto de primer violoncello[29].

3.1.4. *Oposiciones al conservatorio*

Mientras tanto, el Conservatorio de Madrid seguía sin tener un profesor de violonchelo. La Real Orden de 15 de julio establecía que la propuesta de nombramientos de los maestros del recién creado conservatorio serían competencia de Piermarini, y que el rey «resolverá sobre su admisión lo que tenga a bien»[30]. De igual manera,

> la variación o reemplazo de los Maestros y Empleados de nombramiento Real, [...] lo propondrá el director a la aprobación de S. M., por medio de la Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda[31].

Pero lo cierto es que el procedimiento para dotar la plaza de maestro de violonchelo no seguiría los cauces habituales y vendría precedido de una oposición[32]. La convocatoria de oposición sería una decisión personal del monarca, en respuesta a una petición de Alfredo Enrique Luis Boucher, hijo de Alexandre-Jean Boucher, primer violín de la Real Capilla entre 1787 y 1805, y Céleste, la primera maestra de arpa del Conservatorio de Madrid. La carta de Boucher hijo estaba fechada el 24 de julio, tan sólo dos días después de que Piermarini hubiera elevado a la Secretaría de Estado la propuesta de nombramiento de García Hidalgo, tras la renuncia de Brunetti.

Piermarini, sin concretar aún la fecha de apertura del conservatorio, se veía obligado a ponerse en contacto con Pedro Albéniz y Escudero, pues le «harán un extraordinario favor si aceleran lo posible su venida, mucho más porque tenemos oposiciones para la

[29] *Diario Ilustrado,* Lisboa, 13 de septiembre de 1876, pág. 1.

[30] «Real Orden de 15 de julio de 1830, de creación del Real Conservatorio de Música de María Cristina», *Calendario Musical para el año de 1859, primero de su clase que se publica en España, por Roberto*, Madrid, Establecimiento de música de D. Mariano Martín, págs. 27-29. Roberto era el seudónimo de Mariano Soriano Fuertes.

[31] BNE, *Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*, Disposicion 3ª de la Exposición, 1831.

[32] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32. Direzione del Real Conservatorio di Musica Maria Cristina. Corrispondenza d´Officio*, registro N.º 116, 22 de septiembre de 1830.

plaza de Maestro de Violoncello»[33]. Piermarini les daba instrucciones para que, reunidos Albéniz y Escudero con Ramón Carnicer, acordasen las bases y la fecha de la oposición[34].

El 29 de agosto, se trasladaba a Rivas, Boucher y Julián Aguirre[35], el anuncio de la que es la primera convocatoria de oposiciones para ocupar una plaza de profesor en un conservatorio español.

> Al Sr. D. Juan Antonio Rivas. El Rey N.S. (que Dios guarde muchos años) se ha servido resolver que la plaza de Maestro de Violoncello de este Real Conservatorio sea provista por oposición. Ésta se hará en casa de una persona de alta categoría y a presencia de cinco censores de conocida honradez e inteligencia[36].

Se concretaba el contenido de la prueba, donde el aspirante, además de una obra de libre elección, debía interpretar una pieza a primera vista y acompañar un recitado. Los ejercicios de la oposición eran similares a los que tuvo que realizar Brunetti para ingresar en la Real Capilla, salvo que no se exigía la prueba de transporte de alguno de los fragmentos tocados.

> Consistirá en una pieza de elección del opositor que será acompañada con un cuarteto de dos violines, viola y bajo; con una pieza nueva para todos que será entregada al opositor diez minutos antes de tocarla y en un recitado parlante al que el opositor deberá dar los acordes correspondientes.

Constatamos que ni a Brunetti ni a García Hidalgo se les envió la convocatoria de la oposición. En el caso de Brunetti, porque había «renunciado» cuando su propuesta de mejora de las condiciones no fue aceptada. Cuáles fueran los motivos para no convocar a García Hidalgo, que había sido nombrado para la plaza el 4 de agosto, los desconocemos.

Unos días más tarde, se comunican las fechas y lugar de la oposición a los interesados:

---

[33] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, registro N.º 69, 16 de agosto de 1830.

[34] *Ibídem*, registro N.º 95, 14 de septiembre de 1830.

[35] Julián Aguirre (1807-1867), violón de la Capilla Real, la Real Cámara y la Capilla de las Descalzas Reales, sería nombrado profesor de violoncello del Conservatorio de Madrid el 12 de agosto de 1844, y tuvo entre sus alumnos a Cosme José de Benito.

[36] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, registro N.º 77, 29 de agosto de 1830.

> Al Señor Don Juan Antonio Rivas Profesor de Violoncello. Prevengo a Usted que se ha determinado que el martes 21 del actual, a la hora que se indicará a Usted, se hará la oposición de Maestro de Violoncello del Real Conservatorio de Música María Cristina, en casa del Excmo. Señor Conde de Torrejón Mayordomo Mayor de la Reina N.S. Lo que le comunico a Usted para su gobierno[37].

Mientras tanto, Alexandre-Jean Boucher, primer violín de la Real Capilla entre 1787 y 1805, y su esposa Céleste, la primera maestra de arpa del Conservatorio de Madrid, progenitores de Alfredo, hacían uso de sus influencias:

> Al Sr. D. Alejandro Boucher. He puesto a los Reales Pies de SS. MM. su carta de V. fechada 16 del actual [septiembre]. Su Soberana Voluntad es que la plaza de Maestro de Violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina se dé por oposición[38].

En el día señalado, 21 de septiembre, daban comienzo la prueba. Fueron censores de la oposición José Joaquín Virués[39]; Francisco Pareja, primer violoncello de la Real Cámara y Capilla; Francisco Rosquellas, primer violoncello de la Real Cámara y Capilla; y Manuel Quijano, maestro del Teatro de la Cruz[40]. Y se designaron asistentes en la oposición, para acompañar en cuarteto la obra de libre elección, a Venancio López, maestro de contrabajo del Real Conservatorio de Música María Cristina; Antonio Trifón Daroca, profesor de violín de la Real Cámara y Capilla; Francisco Jardín, profesor de música de violín; y Fernando Aguirre, profesor de violín y viola[41].

La oposición no se pudo celebrar en el Conservatorio de Madrid, cuyo edificio, en la Casa del Patriarca, en la Plaza de los Mostenses, aún no reunía las condiciones idóneas. Tal fue el motivo de que el tribunal y los aspirantes tuvieran que desplazarse a la casa del marqués de Valverde, conde de Torrejón, Mayordomo Mayor de la Reina. A la prueba se presentarían dos candidatos, Rivas y Julián Aguirre, no así Boucher, a pesar de que la prueba se había convocado a instancia suya. Aunque Bocher, si bien no hay constancia

[37] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, registro N.º 105, 14 de septiembre de 1830.

[38] *Ibídem*, registro N.º 115, 18 de septiembre de 1830.

[39] José Joaquín Virués y López-Spinola (1770-1840), militar español que participó en la batalla de Gévora (Badajoz) en febrero de 1811, donde sería derrtoado el Ejército de Extremadura. Hecho prisionero y conducido a Madrid, reconocería a José Bonaparte como rey de España, quien le nombraría su ayudante de campo. Privado de sus grados y honores en 1814, permanecería emigrado hasta que en 1820 se le permitión regresar a España. Se le restituiría en su grado de brigadier en 1830. Sería Adicto de Honor del Real Conservatorio de Música María Cristina,

[40] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, N.º 97, 98, 99 y 100, 15 de septiembre de 1830.

[41] *Ibídem*, Nº 101, 102, 103 y 104, 15 de septiembre de 1830.

en el acta de la sesión, habría acudido a realizar la oposición, retirándose más tarde de la misma. Así se desprende de la carta de Piermarini dirigida al secretario de Estado, en la que le participa la comunicación que ha transmitido a Céleste Boucher de los deseos del rey para nombrarla maestra de Arpa, al tiempo que «le participa que S.M. había accedido a sus deseos de dar la plaza de Maestro de Violoncello por oposición, de la que después se ha retirado»[42].

La oposición se desarrolló de acuerdo con las bases de la convocatoria, con el añadido de unas preguntas de «los censores sobre las bases de enseñanza de dicho instrumento»[43].

> Cada uno de los opositores tocó una pieza de su elección; después otra de repente, que fue compuesta por el Maestro Carnicer para este objeto. En seguida dieron los acordes competentes a una escena de recitado parlante, y, en fin, fueron preguntados cada uno de por sí sobre las bases de enseñanza de este instrumento[44].

La composición escrita por Carnicer para ser leída a primera vista pudiera ser un fantasía o capricho, como las de clarinete de 1849 y de contrabajo de 1852, «escritas expresamente para ser ejecutadas a primera vista en la oposición a maestro de dicho instrumento en el Conservatorio de música y declamación»[45].

Finalizada la prueba, se procedió a la votación secreta, de la que por unanimidad de votos sería elegido don Juan Antonio Rivas», con la «satisfacción sobre los conocimientos músicos de este Profesor» del tribunal[46]. De esta manera, Rivas, nombrado «maestro de violoncello del Real Conservatorio de Música, con el sueldo de siete mil reales anuales» el 4 de octubre, se convertiría en el primer profesor de conservatorio español en adquirir su plaza tras superar una oposición[47].

---

[42] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, N.º 119, 28 de septiembre de 1830.

[43] *Gaceta musical de Madrid*, de 8 de abril de 1855, pág. 75.

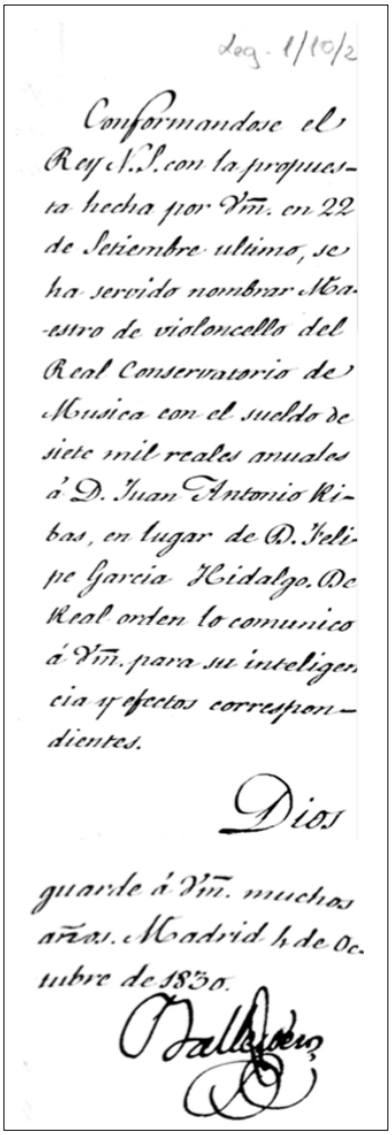
[44] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, N.º 105, 15 de septiembre de 1830.

[45] O. LAFOURCADE SEÑORET, «Ramón Carnicer en Madrid…, pág. 375.

[46] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, N.º 116, 22 de septiembre de 1830.

[47] ARCSMM, Leg. 1/10/2. García Velasco señala la fecha del nombramiento de Rivas en el 4 de agosto, cuando en ese día el que fue nombrado era García Hidalgo**.** En: Mónica GARCÍA VELASCO, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2003 <http://hdl.handle.net/10651/16505>, pág. 345.

La cantidad asignada a la plaza obtenida por Rivas sería superior a la del nombramiento a García Hidalgo. Pudiera deberse a que García Hidalgo ya tenía en esa época un sueldo como violonchelo de la Real Capilla del convento de las religiosas Franciscas Descalzas y la cantidad asignada propuesta como profesor del conservatorio fuera considerada como un complemento salarial.



Leg. 1/10/2

Conformandose el Rey N.S. con la propuesta hecha por Vm. en 22 de Setiembre ultimo, se ha servido nombrar Maestro de violoncello del Real Conservatorio de Musica con el sueldo de siete mil reales anuales á D. Juan Antonio Ribas, en lugar de D. Felipe Garcia Hidalgo. De Real orden lo comunico á Vm. para su inteligencia y efectos correspondientes.

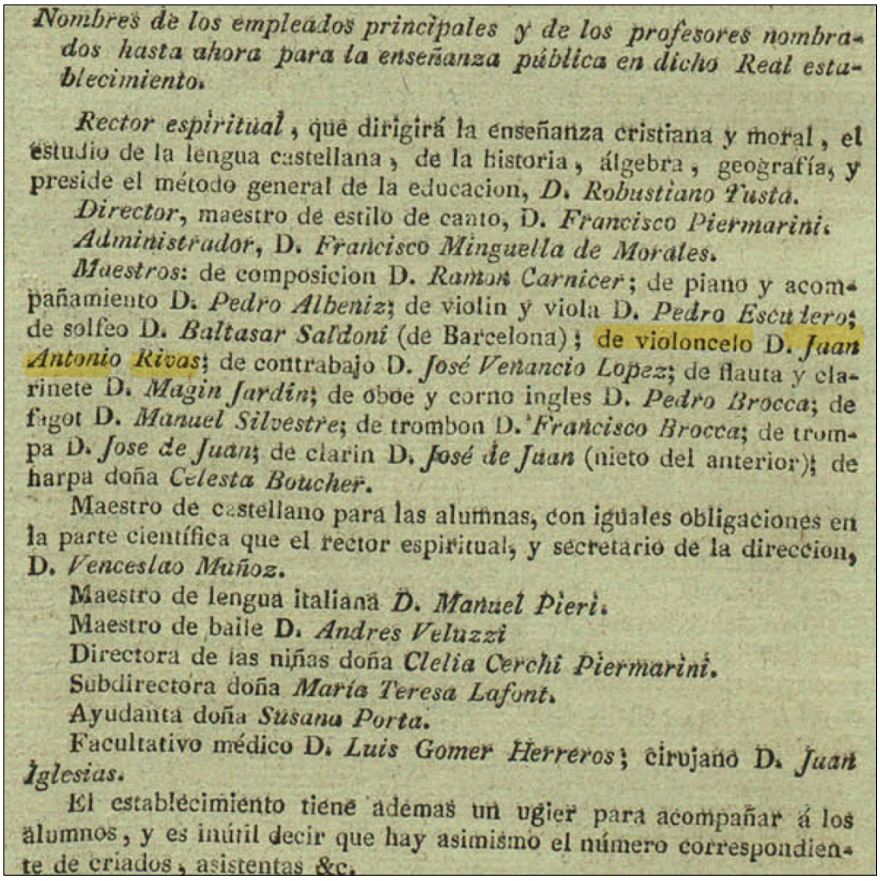
Dios guarde á Vm. muchos años. Madrid 4 de Octubre de 1830.

Ilustración 3.1. Nombramiento de Juan Antonio Rivas en el Real Conservatorio de Música de María Cristina (4 de octubre de 1830)[48].

[48] ARCSMM, Leg 1/10/2.

Tras recibir la comunicación de su nombramiento, Rivas acusaba el recibo a Piermarini.

> Con fecha del día 7 del presente [octubre de 1830] he recibido el oficio que Usted me dirigió, en el que me comunica que el Real Conservatorio de Música María Cristina se ha dignado agraciarme con la plaza de Maestro de Violoncelo de ese Real Conservatorio de Música María Cristina. Y para resguardo de V. y en cumplimiento de lo que se manda en dicho oficio, le dirijo éste que le servirá de recibo[49].



Nombres de los empleados principales y de los profesores nombrados hasta ahora para la enseñanza pública en dicho Real establecimiento.

Rector espiritual, que dirigirá la enseñanza cristiana y moral, el estudio de la lengua castellana, de la historia, álgebra, geografía, y preside el método general de la educacion, *D. Robustiano Tusta.*

Director, maestro de estilo de canto, D. *Francisco Piermarini.*

Administrador, D. *Francisco Minguella de Morales.*

Maestros: de composicion D. *Ramon Carnicer*; de piano y acompañamiento D. *Pedro Albeniz*; de violin y viola D. *Pedro Escudero*; de solfeo D. *Baltasar Saldoni* (de Barcelona); de violoncelo D. *Juan Antonio Rivas*; de contrabajo D. *José Venancio Lopez*; de flauta y clarinete D. *Magin Jardin*; de oboe y corno ingles D. *Pedro Brocca*; de fagot D. *Manuel Silvestre*; de trombon D. *Francisco Brocca*; de trompa D. *Jose de Juan*; de clarin D. *José de Juan* (nieto del anterior); de harpa doña *Celesta Boucher.*

Maestro de castellano para las alumnas, con iguales obligaciones en la parte científica que el rector espiritual, y secretario de la direccion, D. *Venceslao Muñoz.*

Maestro de lengua italiana *D. Manuel Pieri.*

Maestro de baile D. *Andres Veluzzi*

Directora de las niñas doña *Clelia Cerchi Piermarini.*

Subdirectora doña *María Teresa Lafont.*

Ayudanta doña *Susana Porta.*

Facultativo médico D. *Luis Gomer Herreros*; cirujano D. *Juan Iglesias.*

El establecimiento tiene además un ugier para acompañar á los alumnos, y es inútil decir que hay asimismo el número correspondiente de criados, asistentas &c.

Ilustración 3.2. «Nombres de los empleados principales y de los profesores nombrados hasta ahora para la enseñanza pública en dicho Real establecimiento»[50].

[49] ARCSMM, Leg 0/9/16, Ant. 0/143.

[50] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, 10 de noviembre de 1830, pág. 3.

3.1.5. *Apertura del conservatorio*

Tras ser nombrado en octubre de 1830, Rivas aún debería esperar un tiempo para comenzar a desempeñar su nuevo puesto, puesto que las clases en el conservatorio no se podrían iniciar hasta el 7 de enero de 1831[51].

Para la instalación del conservatorio se había previsto acordar el arrendamiento, por 40.000 reales, del Palacio del Conde de Revillagigedo, propiedad de la Condesa del Valle de San Juan. Estaba situado en el número 25 de la Plaza de los Mostenses[52], así llamada porque en su solar se encontraban, hasta su destrucción por los franceses durante la Guerra de Independencia, el convento y la iglesia de la orden de los canónigos premostratenses.

> La Plaza de los Mostenses aparece presidida por un amplio palacio que hace esquina a la calle de San Cipriano y a la Travesía del Conservatorio, antes calle de la Cuadra, llamada así por hallarse en ella la caballeriza en que se guardaban los burros que servían para sacar a la vergüenza o conducir al suplicio a los reos de la Inquisición [...] [53].

El edificio era conocido como la Casa del Patriarca, por haber vivido allí Antonio Cebrián y Valda, Patriarca de las Indias entre 1815 y 1820[54].

> Para la mejor enseñanza, fomento y progresos de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental, se estableció en 1830 bajo la protección y con el nombre da la reina doña María Cristina, un conservatorio de música, en el edificio que antes fue conocido por la Patriarcal…El edificio que ocupa es notable por su sencillez, espaciosidad y buen gusto, conteniendo entre otros objetos un lindo teatro capaz de 300 espectadores, donde suelen celebrarse con gran aparato las distribuciones de premios, exámenes y funciones dramáticas y líricas, desempeñadas por los alumnos, y que suelen ser honradas con la presencia de S. M.[55]

---

[51] «Todos los alumnos matriculados en el Real Conservatorio se presentarán mañana 7 del corriente en el mismo a las ocho en punto de la mañana para dar principio á las lecciones generales». En: *Diario de avisos de Madrid*, Núm. 6, 6 de enero de 1831, pág. 22.

[52] Tras la remodelación urbanística con la construcción de la Gran Vía (1910-1929), su localización correspondería al número 25 de la calle Isabel la Católica, cerca de su entronque con la Gran Vía. Consuelo ORTIZ BALLESTEROS, «Paseando por Madrid con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nos. 12-13, 2006, pág. 15.

[53] «El Madrid que desaparece. La Plaza de los Mostenses», *Nuevo Mundo*, 20 de julio de 1923, pág. 15.

[54] La casa también había sido la sede de la sociedad secreta de los Comuneros de Castilla. En: Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1876, pág. 112.

[55] Ramón MESONERO ROMANOS, *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Yenes, 1844, págs. 312-313.

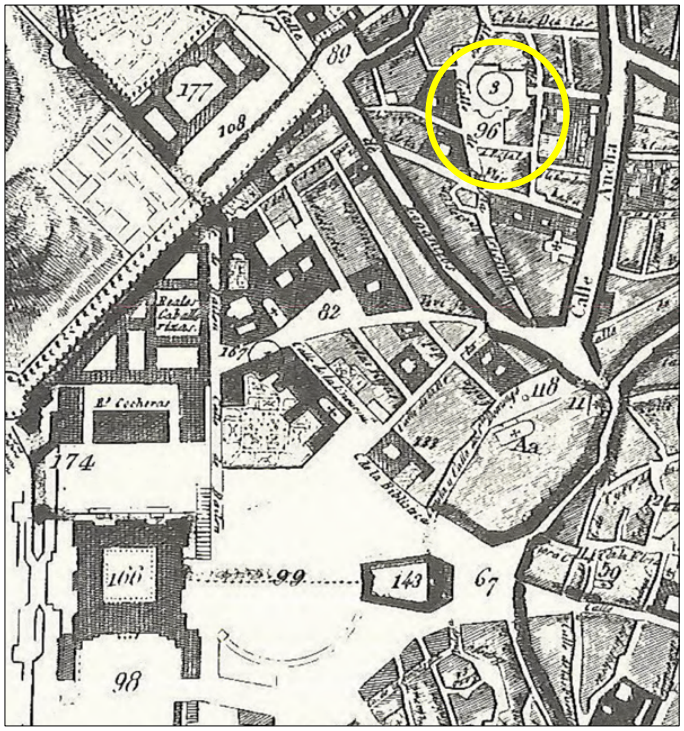


Ilustración 3.3. Mostenses (nº 96), Plaza de Oriente (nº 99),
Real Palacio (nº 166) y Teatro Nuevo (nº 143).
(Plano de Madrid, Juan López, 1835)[56].

El edificio se encontraba alquilado en ese momento al Conde Solaro della Marguerite, cónsul de Cerdeña, que se hallaba ausente de Madrid. De ahí que el ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, en previsión de que se cumplieran los plazos para la apertura, informaba a Piermarini, con fecha de 15 de julio de 1830 –el mismo día de la firma por Fernando VII de la real orden de creación del conservatorio–, de que había prevenido al administrador de la casa donde ha de situarse el conservatorio «para que allane con actividad los obstáculos que se presenten por parte de la legación de Cerdeña establecida allí, y se consiga quede expedito cuanto antes todo el edificio»[57].

[56] «Plano de Juan López (1835)», *Planos de Madrid y su época*, Portal Web del Ayuntamiento de Madrid, [en línea], <https://tinyurl.com/2eausr8v>, [consultado el 2 de diciembre de 2022]. Leyenda: 67, Plaza de Isabel II; 89, Plaza de Leganitos; 96, Plaza de los Mostenses; 99, Plaza de Oriente;143, Teatro Nuevo; 166, Palacio Real.

[57] «Apertura del Conservatorio de Música de Madrid, y su estado actual», *Calendario Musical para el año 1859*…, pág. 29.

> Traslado de la Real Orden comunicado por el Excmo. Sr. Secretario de Hacienda al de Estado, sobre que este Señor [El Conde Solaro] allane toda clase de dificultad para desocupar enteramente el edificio que ocupa el Ministro de Cerdeña para que el 14 de octubre se puede verificar la apertura del Real Conservatorio[58].

Coincidiendo con la onomástica de la reina, el 24 de julio se publicaba en la *Gaceta de Madrid* el anuncio de la creación del Real Conservatorio de Música. Con todo, y a pesar de las medidas adoptadas por Ballesteros, el desalojo del edificio se retrasaba, por lo que los deseos de la Reina de que la apertura del establecimiento se produjese el 14 de octubre se veían frustrados.

Palacio de la plaza de los Mostenses, entre la calle de San Cipriano y la Travesía del Conservatorio (Casa del Patriarca) (Fot. Díaz)

Ilustración 3.4. «Palacio de la plaza de los Mostenses, entre la calla de San Cipriano y la Travesía del Conservatorio (Casa del Patriarca)» (Foto: Díaz)[59].

[58] ARCSMM, Libro 158, *Reales Órdenes comunicadas por el Excmo. Señor Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda a la Dirección del Real Conservatorio de Música de María Cristina desde la creación del mismo 1830*, N.º 11, 17 de septiembre de 1830.

[59] «El Madrid que desaparece. La Plaza de los Mostenses», *Nuevo Mundo*, 20 de julio de 1923, pág. 15.

Y a pesar de que a esta complicación se sumaba la falta de previsión para acondicionar el edificio y dotarle de recursos y material, la prensa no ahorraba elogios para el nuevo centro.

> El local es hermoso, digno del objeto, con distribución perfecta, y todas las comodidades y elementos que deben acompañarle, se halla situado enfrente de los Mostenses, con el grato aditamento de un jardín, útil para un ejercicio saludable, y para desahogo de la juventud estudiosa[60].

Todavía el 18 de octubre se daban instrucciones para «que se abonen los sesenta y cuatro mil seiscientos sesenta y cuatro reales que se necesitan para las obras del piso bajo y segundo del edificio del Real Conservatorio»[61], mientras que la solicitud de presupuesto para comprar pianos y muebles se retrasaba hasta el 25 de noviembre[62]. Por el contrario, los aspectos legales seguían los trámites previstos, y el 14 de noviembre de 1830 se publicaba la real orden estableciendo el título de María Cristina al Conservatorio Real de Música[63].

Se volvía a urgir la apertura por Real Orden de 30 de noviembre, en la que «S. M. se sirve mandar que se abra al público el Real Conservatorio el día 11 de diciembre próximo y que se reciban los alumnos de todas las clases»[64]. La fecha señalada no era escogida al azar; la apertura del centro se quería hacer coincidir con el aniversario de la llegada a Madrid de la Reina María Cristina, tras su boda con Fernando VII en el Real Sitio de Aranjuez el 9 de diciembre.

Como indica Robledo Estaire, la orden de pago de los salarios del profesorado no estaría firmada hasta el 18 de diciembre, por lo que se posponía el inicio de las clases hasta después de las Navidades[65]. Por fin, el día 5 de enero de 1831, al anochecer, eran «recibidos los alumnos internos de ambos sexos para disfrutar el beneficio que les había concedido la Soberana Clemencia». Dos días más tarde, el viernes 7 de enero, daban comienzo las clases.

---

[60] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, 10 de noviembre de 1830, pág. 3.

[61] ARCSMM, Libro 158, *Reales Órdenes*…, N.º 16, 18 de octubre de 1830.

[62] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*… N.º 193, 25 de noviembre de 1830.

[63] «Real orden de 14 de noviembre de 1830, estableciendo en esta corte un Conservatorio Real de Música con el título de María Cristina», *Gaceta de Madrid*, 25 de noviembre de 1830, págs. 581-82.

[64] ARCSMM, Libro 158, *Reales Órdenes comunicadas*…, N.º 26, 30 de noviembre de 1830.

[65] L. ROBLEDO ESTAIRE, «La música en la corte de José I…, pág. 206.

También la inauguración oficial se retrasaría unos meses después de iniciadas las clases, debido al retraso en las obras de acondicionamiento del Salón del Trono, situado en la primera planta, para la colocación del palco escénico. La apertura oficial tendría lugar «con inusitada pompa» el 2 de abril de 1831[66].

> Su solemne apertura se verificó el 2 del corriente, presidida por los Reyes Nuestros Señores. El edificio por su parte exterior, y en todos sus adornos interiores, presentaba la perspectiva más brillante. Las colgaduras de la fachada eran de seda celeste y naranja con flecos de plata. Lucían los antepechos de los balcones pintados con fondo azul, que es el color predilecto del Real Conservatorio, y en el centro los atributos de las Bellas Artes. En el balcón principal estaban pintados los retratos de nuestros Augustos Soberanos, ejecutados por Vicente López…[67]

3.1.6. *Reglamento de 1831*

3.1.6.1. Profesorado

El 9 de enero de 1831, a los dos días de iniciadas las clases, era aprobado por Fernando VII el *Reglamento interior para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. El reglamento señalaba la existencia de dos juntas: la Junta Facultativa y la Junta General. La Junta Facultativa, presidida por el director, estaba integrada por los maestros de Composición, de Piano y de Violín, además del secretario[68]. Eran sus funciones la propuesta de nombramiento de Maestros Honorarios y de Adictos Facultativos que elevaban a la aprobación de los monarcas[69]. Fueron designados Maestros Honorarios, por cumplir con el requisito de haber compuesto un drama en lengua española o italiana que hubiera recibido el aplauso del público en alguno de los teatros de Madrid, Giacomo Rossini, Manuel Doyagüe, Saverio Mercadante, José Virués y Ángel Inzenga[70]. Y eran los Adictos Facultativos «los aficionados con conocimientos y mérito sobresaliente en la práctica de la música [...] Este

[66] A. PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*…, pág. 113.

[67] José María CARNERERO, *Cartas Españolas*, Tomo I, Madrid, Imprenta de I. Sancha, julio de 1831, pág. 46.

[68] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo VII, De los Maestros en general. Capítulo X. De las Juntas general y facultativa, 1831.

[69] «El autor de la música de un drama en lengua española, que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (a cuyo examen lo hubiere sometido voluntariamente el mismo autor) lograre agradar al público en uno de los teatros de esta corte, tendrá derecho al título de Maestro Compositor honorario del Real Conservatorio Español, con el uso del uniforme de tal. Si el drama fuese en italiano tendrá solo derecho al título». En: BNE, *Reglamento interior*…, Exposición, Base núm. 15, 1831, págs. 30-31.

[70] M. Á. SARGET ROS, «La enseñanza de la música profesional en el siglo XIX (1831-1868)…, pág. 74.

mismo título se expide a los Maestros españoles y extranjeros eminentemente dignos de este obsequio»[71]. Entre los Adictos Facultativos sería nombrado el violonchelista Francisco Brunetti, junto a Francisco Andrevi, Luis Beldrof, Lorenza Correa, María Malibrán, Manuel García[72]. Otras competencias de la Junta Facultativa eran el registro de las propuestas de título de Profesor-discípulo, que debían ser elevadas al Rey para su aprobación, juzgar los ejercicios de los premios anuales e informar sobre los métodos de enseñanza[73].

Por su parte, la Junta General estaba constituida por el conjunto de profesores del conservatorio, al que se sumaban el Administrador, la Directora, la Subdirectora y la Ayudanta.

> En ella tomará asiento a la derecha de éste el Rector, a quien seguirán el Administrador, la Directora, Subdirectora, Ayudanta, Maestro de lengua italiana y de baile; a la izquierda del Director estará el Secretario con mesa delante, y a este seguirá la Maestra de Arpa y los Maestros, por el orden de su inscripción en la nómina, hasta cerrar el círculo[74].

La primera plantilla de profesorado del Conservatorio de Madrid estaba compuesta de 14 profesores de música: 1 de Canto; 1 de Composición; 1 de Piano; 1 de Violín; 1 de Solfeo; 1 de Violonchelo; 1 de Contrabajo; 1 de Flauta, Octavín y Clarinete; 1 de Oboe y Corno Inglés; 1 de Fagot; 1 de Trompa; 1 de Trombón; 1 de Clarín; y 1 de Arpa, que se añadía a la plantilla inicial del 15 de julio de 1830.

[71] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XI, De los títulos de obsequio que expide el Conservatorio, y de los estímulos con que promueve los progresos y gloria de la profesión, art. 2, 1831, pág. 57.

[72] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina. 1830-1835*, acta de 11 de mayo de 1831.

[73] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo X, De las Juntas general y facultativa, artículos 4º a 7º, 1831, págs. 54-55.

[74] *Ibídem*, art. 2º, pág. 54.

	Nombre y apellido	Clase	Sueldo anual Reales de Vellón
1	Francisco Piermarini	Director	30.000
2	Francisco Minguella de Morales	Administrador	16.000
3	Robustiano Yusta	Rector Espiritual	3.500
4	Ramón Carnicer	Composición	20.000
5	Pedro Albéniz	Piano	20.000
6	Pedro Escudero	Violín y Viola	20.000
7	Baltasar Saldoni	Solfeo	8.000
8	Juan Antonio Rivas	Violoncello	7.000
9	José Venancio López	Contrabajo	4.800
10	Magín Jardín	Flauta, Octavín y Clarinete	6.000
11	Pedro Broca	Oboe y Corno Inglés	6.000
12	Manuel Silvestre	Fagot	4.000
13	Domingo Broca	Trombón	4.000
14	José de Juan	Trompa	6.000
15	José de Juan Martínez	Clarín	4.000
16	Josefa Jardín	Arpa	6.000
17	Wenceslao Muñoz	Castellano	8.000
18	Manuel Préri	Lengua Italiana	6.000
19	Andrés Belluzzi	Baile	4.500
20	Celia Piermarini	Directora	10.000
21	Teresa Lafont	Subdirectora	3.000
22	Susana Porta	Ayudanta	2.000

Tabla 3.1. Real Conservatorio de Música de María Cristina. Estado que manifiesta el nombre, clase, sueldo y circunstancias de los empleados del mismo (1830)[75].

[75] ARCSMM, Leg. 0/18/5, anterior 0/403. A la relación de plazas de la propuesta del 15 de julio de 1830 se añadiría la de arpa. Los nombramientos de los empleados que completaban la plantilla de personal era competencia de Piermarini, y la constituían un copista, un ayudante, un portero, dos asistentes, dos asistentas, un guardarropa, un cocinero, un ayuda de cocina, un pinche, un médico y un cirujano.

Entras las funciones de Rivas, como integrante de la Junta General, estaba la de confeccionar los programas de exámenes para la obtención de los premios. O la de proponer el nombramiento al Rey de los Adictos de Honor, personalidades relevantes de la aristocracia, el clero y la burguesía que actuaban como mecenas o «socios protectores [...] en parte por gusto, en parte por compromiso»[76]

> El Conservatorio podrá obsequiar con el título de Adicto de Honor (mereciendo la Real aprobación a consulta espontánea y unánime de la Junta general), a aquellas personas de distinguida jerarquía de ambos sexos, cuya ilustración, afecto a la Música sin ejercitarla, y carácter benévolo en favor de los Establecimientos de instrucción pública, las hacen dignas de cooperar con su presencia al lustre del Conservatorio. Esta clase no forma parte de las Juntas, ni asiste a ellas cuando deliberan[77].

La dependencia de la corte y la herencia del despotismo ilustrado, hacían que, en definitiva, la participación del profesorado en las cuestiones del gobierno del conservatorio fuera reducida[78]. Las funciones de las dos juntas se reducían al asesoramiento al director, que era el «Jefe superior del gobierno moral, económico y facultativo del Real Conservatorio», y el que decidía y elevaba al Rey las propuestas de nombramiento de personal y de concesión de premios[79].

Además del director, del secretario del director, de la directora y la subdirectora, un administrador, un archivero y un archivero copista, había otros puestos que muestran el carácter de internado del Conservatorio en estos primeros años. Uno de ellos era el rector espiritual, que celebraba diariamente la misa y daba confesión «a las alumnas en el tercer domingo de cada mes», y que se encargaba de acompañar a los alumnos internos en sus salidas, así como de pernoctar con ellos. Otro personal del conservatorio eran las asistentas, las sirvientas, el guardarropa, el portero, el cocinero, el subcocinero y el pinche.

---

[76] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 24.

[77] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XI, De los títulos de obsequio que el expide el Conservatorio, y de los estímulos con que promueve los progresos y gloria de la profesión, artículo 1º, 1831, págs. 56-57.

[78] Mª Ángeles SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282619>, [consultado el 14 de enero de 2016], 2001, pág. 125.

[79] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo I, Del Director, artículos 4º a 7º, 1831, pág. 35.

3.1.6.2. Alumnado

El primer reglamento del Conservatorio de Madrid establecía que las enseñanzas del Conservatorio tenían una doble vertiente, pues estaban dirigidas no sólo a formar a los futuros profesionales, sino que admitía también a aquellos que buscaran una formación musical complementaria a su educación general.

> En este Colegio, además de los internos alumnos y alumnas de Real nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general de externos, así profesores como aficionados, aquellos para el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino, y éstos para ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones[80].

Respecto al alumnado, el Conservatorio funcionaba como un internado mixto, en el que había «diferentes clases de alumnos». Los alumnos internos debían tener edades comprendidas entre 12 y 15 años, y los externos hasta los 18 años.

> 1.ª Gratuitos de ambos sexos, internos.
> 2.ª Auxiliados de ambos sexos, externos.
> 3.ª Pensionistas o contribuyentes de ambos sexos, de toda educación, internos.
> 4.ª Gratuitos de ambos sexos, de sólo educación facultativa, externos.
> 5.ª Medios pensionistas de ambos sexos, de toda educación, que solo pagan alimento y equipo, internos.
> 6.ª Contribuyentes de ambos sexos, externos[81].

El alumnado con escasos recursos económicos y buenas aptitudes para la música podía obtener una plaza de gratuito interno o externo, debiendo presentar una copiosa documentación que acreditase tal extremo:

> Para la 1.ª clase y 2.ª. 1.º Fe de bautismo, en la que acrediten no tener menos de 12 años ni exceder de los 15 para la primera, y de no tener menos de 15 ni mas de los 18 para la segunda. 2.° Una certificación del Cura párroco en que justifiquen pertenecer a familia pobre, pero de conocida honradez, que están impuestos en los dogmas de la religión, y que han dado pruebas de buena índole. 3.° Otra certificación de un Maestro de música hábil e imparcial, que acredite que los aspirantes tienen buena disposición para el canto. 4.° Otra de un facultativo que asegure están vacunados, y que gozan buena salud. 5.° Otra del Alcalde del cuartel para los residentes en la Corte, y de la Justicia del pueblo para los que residan fuera, en que se acredite que los padres o tutores de los pretendientes son fieles y leales vasallos de S. M.

[80] BNE, *Reglamento interior*…, Exposición, 1831, pág. 21

[81] *Ibídem*, Capítulo XVI, De las diferentes clases de alumnos, Articulo 1.º, 1831, pág. 67.

Al resto de los alumnos, dependiendo de su condición de internos o externos, o de nivel económico, se les requerían los certificados correspondientes. Pero a todos los alumnos, fuera cual fuera su estrato social y económico, se les exigía la certificación de un maestro de música que acreditase sus aptitudes musicales. Así, a los alumnos de la 3ª y 5ª clase se les exigían los mismos certificados que a los primeros, menos el de la pobreza; a los de 4ª clase, los mismos, excepto el certificado médico; y a los de 6ª clase, como la 3ª y 5ª clase, menos el certificado médico.

El reglamento reflejaba la severidad y el talante autoritario de la época, y «la concepción del Centro como un lugar de entrenamiento moral»[82]. El alumnado interno no podía tener dinero en su poder, y su correspondencia era supervisada por el director. Los periodos de descanso se reducían a los festivos, el día de Santa Cecilia, los cumpleaños de los reyes, Jueves y Viernes Santo, y los tres días de Carnaval, «acreditando la experiencia lo perjudicial que es a la juventud las frecuentes y dilatadas interrupciones del estudio». Los alumnos internos gratuitos, los auxiliados externos y los medio pensionistas internos, en los cuales se habían invertido tiempo y dinero, estaban obligados a no abandonar la carrera hasta obtener el título de Profesor-discípulo «en solemne acto de oposición»[83].

3.1.6.3. Métodos de enseñanza

Los maestros debían presentar el método que iban a seguir en la enseñanza de su clase al director, «sin cuya aprobación no podrá usarse»[84].

Las posibles modificaciones posteriores del método propuestas por el maestro debían ser, asimismo, aprobadas por la dirección, que también tenía competencia para revisar y modificar lo que considerase oportuno[85].

> A D. Juan Antonio Rivas, Maestro de Violoncello de este Real Conservatorio. En virtud de la base 20.ª de las dictadas por S.M. y publicadas en al Gaceta de Madrid en 25 de noviembre último, se servirá presentarme, a la mayor brevedad, el método que piensa adoptar para la enseñanza de su ramo[86].

[82] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)…, pág. 131.

[83] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XVI, De las diferentes clases de alumnos, Articulo 14.º, 1831, págs. 74-75.

[84] *Ibídem*, Base general Vigésima y Art 1.º del Capítulo VII, De los Maestros en general, 1831.

[85] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo VII, De los Maestros en general. Art 7.º, 1831, pág. 50.

[86] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales*…, N.º 203, 1 de diciembre de 1830.

Algunos profesores adoptaron métodos españoles. Con la excepción de Ramón Carnicer, que utilizó para Composición la *Geneufonia* de José Virúes y Spínola, los restantes métodos españoles empleados habían sido compuestos por los maestros de la asignatura: Baltasar Saldoni (Solfeo); José Venancio López (Contrabajo); Pedro Broca (Oboe y Corno inglés); José de Juan (Trompa); José de Juan Martínez (Clarín); y Domingo Broca (Trombón)[87].

Otros profesores se decidieron por utilizar textos oficiales del Conservatorio de París.

> Puede decirse que los artistas más hábiles que existen en Francia, así en composición como en canto o en la parte instrumental, pertenecen al Conservatorio de París. Esta escuela especial ha hecho al arte inmensos servicios. Los métodos publicados por los profesores del Conservatorio de París han dado la vuelta al mundo traducidos a todas las lenguas[88].

Pedro Escudero eligió el de Baillot para la enseñanza de violín[89]; el de Montgeroult fue seleccionado por Pedro Albéniz para impartir piano[90]; Magín Jardín empleó el método de flauta de Deviene[91]; Ramón Broca, que se incorporó al conservatorio en 1839, eligió el de Lefèvre para clarinete[92]; y Manuel Silvestre, profesor de fagot, el de Ozi[93]. La elección de métodos del Conservatorio de París nos indica el prestigio académico que

[87] *Gaceta de Madrid*, 16 de abril de 1831, pág. 198.

[88] N. PARDO PIMENTEL, *La ópera italiana o manual del filarmónico*…, pág. 83.

[89] Se refiere al *Méthode de violon* publicado en 1803 por Baillot, Rode y Kreutzer. La edición de 1803 se siguió utilizando para la enseñanza en el Conservatorio de París, hasta que fue reemplazado por *L'Art du violon* de Pierre Baillot en 1834. En: M. GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español…, pág. 127.

[90] Hélène Montgeroult, profesora del Conservatorio de París desde su fundación en 1795, y autora del *Cours complet pour l'Enseignement Forte Piano conduisant progressivement des premiers elements aux plus grandes difficulties par Mme. La Mise. de Montgeroult* (1816).

[91] François Devienne, profesor del Conservatorio de París desde su fundación en 1795 (TNG, Vol. 5, págs. 407-408), vió publicado su *Nouvelle Méthode théorique et practique pour la flûte*, en París en 1794.

[92] Xavier Lefèbvre fue profesor del Conservatorio de París desde su fundación en 1795 hasta 1824, y autor de un *Méthode de clarinette…adoptée pour le Conservatoire* (TNG, Vol. 10, pág. 608).

[93] Etienne Ozi, profesor del Conservatorio de París desde su fundación en 1795 hasta su muerte en 1813, escribió *Nouvelle méthode de basson adoptée par le Conservatoire* en 1803. (TNG, Vol. 14, pág. 40).

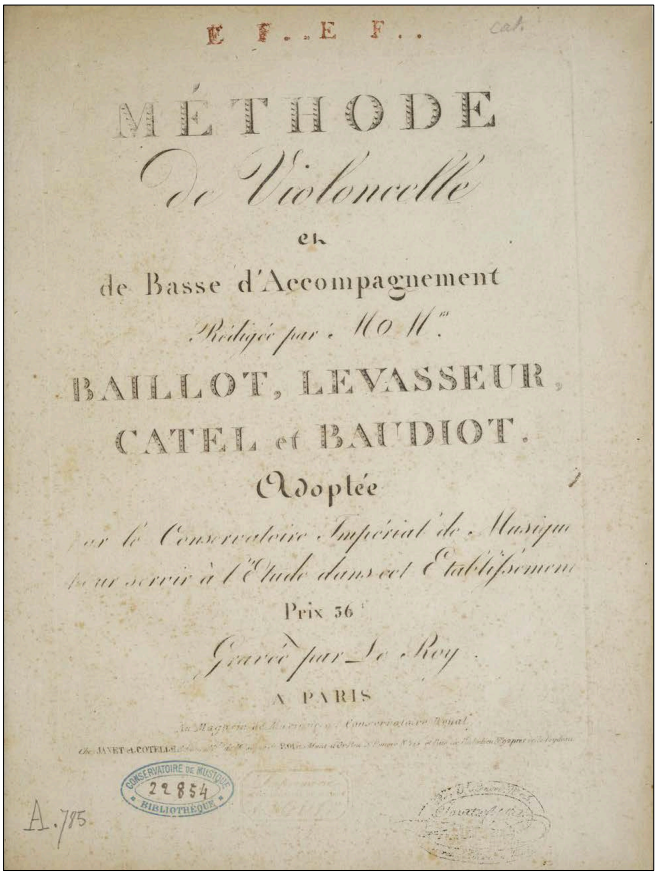
tenía la institución parisina y el interés del Conservatorio de Madrid por seguir su modelo pedagógico[94].

3.1.7. *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas*

Señala García Velasco que desde los primeros años en el Conservatorio de Madrid se había recurrido a los métodos del Conservatorio de París, que «habían asentado la técnica moderna» de violonchelo[95]. Como indican documentos conservados en el Archivo del Conservatorio alguno de estos métodos franceses podría ser el *Traité du Violoncelle*, op. 42, de Breval (1804), o el *Méthode de violoncelle et de basse d'Accompagnemen*t, de Baillot, Levasseur, Catel y Baudiot (1805), texto adoptado por el Conservatoire Impérial de Musique de París. Otro de ellos sería el *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet avec une suite d'exercices, dédié aux Professeurs de Violoncelle*, de Jean-Louis Duport, publicado en 1806.

[94] El *Conservatoire National de Musique et de Déclamation* fue creado en agosto de 1795. Fue la primera institución de enseñanza musical moderna, organizada a nivel nacional, libre de finalidades caritativas y con un trasfondo completamente secular. Admitía alumnos entre los 8 y los 13 años con aptitudes musicales, seleccionando 6 de cada Departamento de la República, 3 niños y 3 niñas. La enseñanza, con currículos y programas de examen detallados, se estructuraba en tres grados, con exámenes de paso de grado realizados por inspectores, además de los exámenes intermedios a cargo del profesor. El primer grado se dedicaba principalmente al estudio del Solfeo; el segundo abordaba el canto y la enseñanza del instrumento; y en el tercero, se completaba con la teoría e historia de la música. Los horarios garantizaban la regularidad de las lecciones cada diez días con uno, y los alumnos debían practicar un número determinado de horas al día. Se establecía que los padres acompañaran a las alumnas en las clases, y el régimen disciplinario contemplaba la expulsión del conservatorio por la *manifestation de principes anti-républicains*. En 1806, el Conservatorio de París ya contaba con un personal de 40 personas, y más de 400 alumnos. En: Denis ARNOLD, «Conservatories», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, MacMillan, 1980 (ed. 1995), Vol. 6, págs. 18-21.

[95] M. GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español…, pág. 127.


E F..E F..

MÉTHODE

De Violoncelle

et

de Basse d'Accompagnement

Rédigée par MM.rs

BAILLOT, LEVASSEUR,

CATEL et BAUDIOT.

Adoptée

par le Conservatoire Impérial de Musique

pour servir à l'Etude dans cet Etablissement

Prix 36 f

Gravé par Le Roy

A PARIS

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
22854
BIBLIOTHÈQUE
A.785.

Ilustración 3.5. Método de Violonchelo del Conservatorio de París (1805).

También menciona García Velasco el método de Martin Norblin (1781-1854). Muy posiblemente se refiere al *Méthode practique pour le Violoncelle* que el violonchelista alemán Sebastian Lee dedicó al «professeur au Conservatoire Royal de Musique». Norblin había sido alumno de Baudiot y Levasseur en el Conservatorio de París. Aunque fue profesor de violonchelo de ese centro, sucediendo a Levasseur, y teniendo entre sus alumnos a Franchomme, no tenemos constancia de que hubiera escrito método alguno para el instrumento.

Por último, García Velasco incluye un método de violonchelo de François Guichard (1745-1807) que no hemos podido localizar[96]. Guichard fue autor de *Ecole du Violon, Grande Méthode pour le Violon a l'usage du Conservatoire*, que es el método que aparece en el anuncio de la *Gazeta de Madrid* de 13 de enero de 1856 que cita García Velasco.

En cualquier caso, el 16 de abril de 1831 se anunciaba en la *Gaceta de Madrid* que el método adoptado por Rivas para la clase de violonchelo sería una «recopilación de

[96] Según Will toda la obra instrumental de Guichard se ha perdido. En: Ethyl L. WILL, «Guichard, François», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7, 1980, págs. 800-801.

varios métodos»[97]. Mientras que el resto del profesorado había decidido utilizar un único método, Rivas prefirió seleccionar estudios de varios métodos. Salvo el método de Duport, exigido en los exámenes de diciembre de 1834, no se recogen en la documentación consultada otros textos de referencia utilizados por Rivas para dar las clases que no sea «el método»[98]. En el *Programa de los exámenes públicos* de diciembre de 1831[99] se deja constancia de que los alumnos de Rivas ejecutaron «lecciones del método en dúos pequeños» y «ejercicios del método». El acta de 6 de noviembre de 1832 de la Junta Facultativa dejaba reflejado que en el examen de violoncello los «alumnos de esta clase tocaron ejercicios del método»[100]. Tampoco el acta de 11 de diciembre de 1833 nos desvela la autoría de los ejercicios que habían tenido que tocar los alumnos además de la lección «de repente».

De este modo, el único texto, además del de Duport, del que tenemos constancia que habría sido empleado por Rivas sería el manuscrito que se encuentra en el Archivo de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, y que lleva el título de *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas*. Registrado con la signatura S/1785 en su portada aparece el sello de la *Escuela Nacional de Música.* La paginación hecha a lápiz en la esquina superior fue anotada posteriormente[101]. El título sugiere una recopilación posterior, realizada por el propio Rivas, o más bien por alguno de sus alumnos, tal vez Ducasi, alumno que como veremos sustituyó como «repetidor» a Rivas para impartir las clases en ausencia del maestro, y que hubiera podido querer reunir en un volumen los estudios seleccionados por Rivas.

---

[97] En el *Diario Balear* del 10 de mayo de 1831 se recoge la noticia de la Real aprobación «en el Real Conservatorio de Música *María Cristina* a propuesta de su director el arreglo de horas y clases en los términos siguientes. […] *Violoncelo*: de ocho a once todos los días: *métodos*, varios: *profesor*, D. Juan Antonio Rivas…».

[98] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, págs. 46-47.

[99] BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, Imprenta y Fundición de J. Antonio García, 1876, págs. 107-109; *Cartas Españolas ó sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria,* diciembre de 1831; *El Correo, Periódico Literario y Mercantil N.º 536*, 14 de diciembre de 1831.

[100] No todos los alumnos merecieron tal dictamen, ya que el acta de 13 de enero de 1833 se recoge la consideración de otorgar un segundo premio a Lucas Gómez y un accésit a Ramón Rodríguez. En: ARCSMM, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa del Real Conservatorio de Música María Cristina, 1830-1835*.

[101] ARCSMM, S-1785. *Lecciones de violoncello sacadas del método de D. J. A. Rivas; Estudios de violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos*, *ca*. 1830, 103 págs. El documento digitalizado se puede descargar desde el enlace de la Colección Digital de la Biblioteca del RCSMM <http://www.rcsmm.eu/fondos-digitalizados?aid=fondos-digitalizados>.

Las *Lecciones de Violonchelo sacadas del método de J. A. Rivas* no permanecieron en las programaciones de la enseñanza de violoncello del conservatorio en cursos posteriores[102]. Y tal vez sea esa la razón por la que García Velasco no lo incluye en su listado de métodos para la enseñanza de cuerda del Conservatorio de Madrid durante el siglo XIX[103]. Cuando Cosme de Benito publica en 1860 su *Método elemental de violonchelo,* op. 133, señalaría en el prólogo que «de las diligencias que he practicado, no he podido hallar método alguno de violonchelo publicado en España, por lo cual, y en la creencia de ser éste el primero que se publica, ruego a mis comprofesores vean en él sólo mi entrañable amor al arte». La afirmación de Cosme de Benito es cierta, pues, aunque las *Lecciones* de Rivas podamos considerarlas el primer método de violonchelo adoptado como texto oficial en un conservatorio público español, nunca llegarían a ser publicadas[104].

Podríamos pensar que Rivas habría empleado en sus *Lecciones* algunos de los ejemplos de Duport para su recopilación, el único método francés de violonchelo que aparece mencionado en las actas de exámenes. Pero no fue así. Al igual que otros maestros del Conservatorio de Madrid, que habían elegido los métodos oficiales del *Conservatoire Impérial de Musique* de París, podemos afirmar que Rivas se decantó por el *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement* de Baillot, Levasseur, Catel y Baudiot, publicado en 1806[105].

[102] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Capítulo IV, Art. 31 (1861); «Escuela de Música y Declamación: Programas de las enseñanzas de la misma, divididas por años escolares», *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876, págs. 275-276.

[103] M. GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español…, pág. 127.

[104] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 49.

[105] El *Essai sur le doigter du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet avec una suite d'exercises, dédié aus Professeurs de Violoncelle,* para Wasielewski fue publicado antes de 1819, mientras que Stowell y Walden apuntan la fecha de 1806. El método esta firmado por cuatro autores, de los que sólo dos eran violoncelistas, Levasseur y Baudiot, junto a un profesor de canto, Catel, y otro de violín, Baillot.

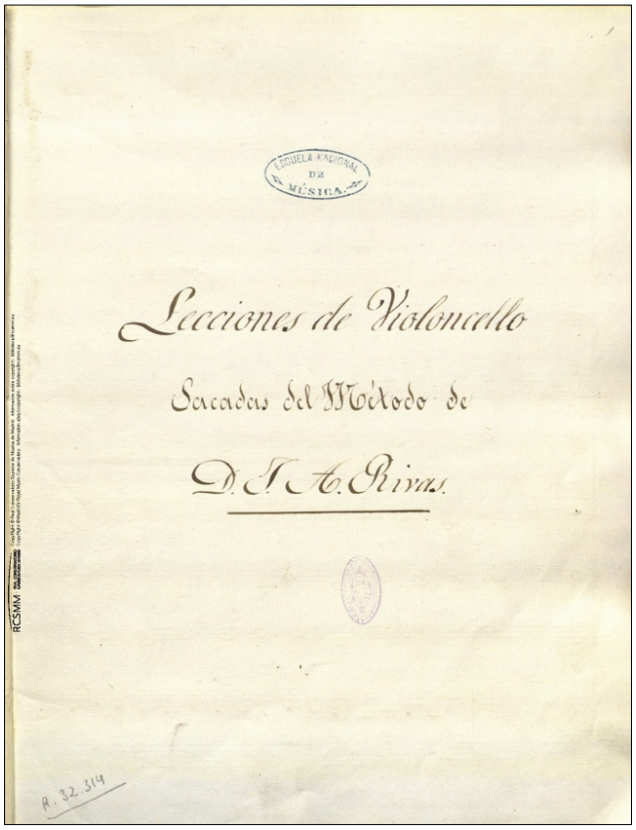


Ilustración 3.6. *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas*[106].

El método parisino se inicia con una parte teórica, en la que se describe la manera de colocar el violonchelo, como agarrar el arco y la disposición de la mano izquierda. La segunda parte, contiene «Gammes et Leçons» de las escalas en los tonos mayores y menores hasta cinco sostenidos y bemoles, de una dificultad progresiva, y con acompañamiento de un segundo violonchelo. Una tercera sección contiene lecciones para la posición del pulgar, escala cromática, acordes, notas de adorno, golpes de arco, arpegio, armónicos, acompañamiento del recitativo y acompañamiento de la música instrumental. Y finaliza con una recopilación de fragmentos de obras de música de cámara y música sinfónica de Haydn, Boccherini, y tres sonatas para violoncello de Stefano Galeotti (ca.1723 — ca.1790).

Ausente de contenidos teóricos, el método de Rivas se centra en la práctica instrumental, tomando material prestado únicamente de la segunda parte del método francés, en concreto, el primer ejercicio de cada una de las escalas. Y a esa «escala» le

[106] ARCSMM, S/1785.

añade un «ejercicio» y una «lección» en cada una de las tonalidades mayores y menores hasta cinco sostenidos.

En el método francés la *escala* aparece escrita en la voz inferior, escrita en valores largos, mientras que la voz superior, que presenta la dificultad técnica o interpretativa, se apoya sobre la armonía de la voz grave, moviéndose con más libertad[107].

> L'élève jouera d'abord la seconde partie dans les gammes, et la première dans leçons; et lorsqu'il sera assez fort il fera la première partie dans les gammes[108].

Por esta razón, se indica que el alumno comience tocando la voz inferior, que es la que lleva la escala, y que una vez haya progresado lo suficiente pase a tocar la voz superior.

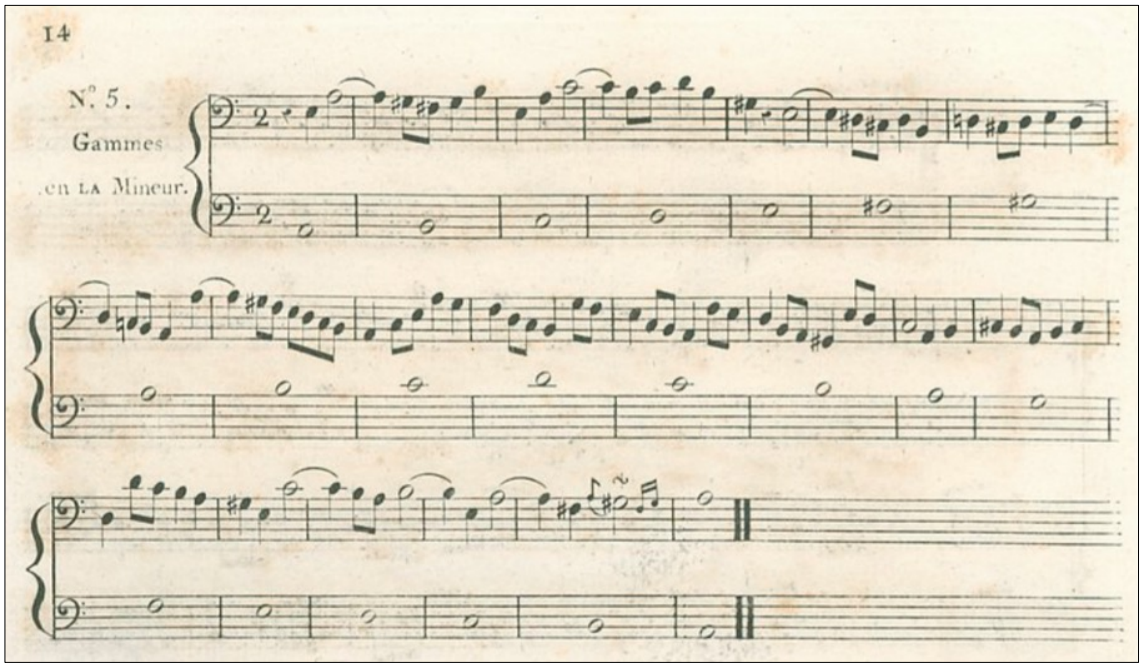


Ilustración 3.7. «Gammes en La Mineur» (Método de París).

[107] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 48.

[108] «El alumno tocará primero la segunda voz de las escalas, y la primera en las lecciones; cuando ya haya progresado suficientemente, hará la primera voz de las escalas». En: *Méthode de Violoncelle etde Basse d'accompagnement, rédigée par MMrs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot . Adoptée par le Conservatoire impérial de musique pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Janet et Cotelle, 1805, pág. 11.

Lo que hizo Rivas fue invertir la colocación de los dos pentagramas. De este modo, la voz con más dificultad técnica se situaba en la voz inferior, y la escala en la voz superior. Aunque en las *Lecciones* no aparece indicación alguna, no debemos descartar que Rivas también siguiera las instrucciones apuntadas en el método de París, y que su alumnado, una vez hubiera adquirido la técnica suficiente, abordase el estudio de la voz inferior.

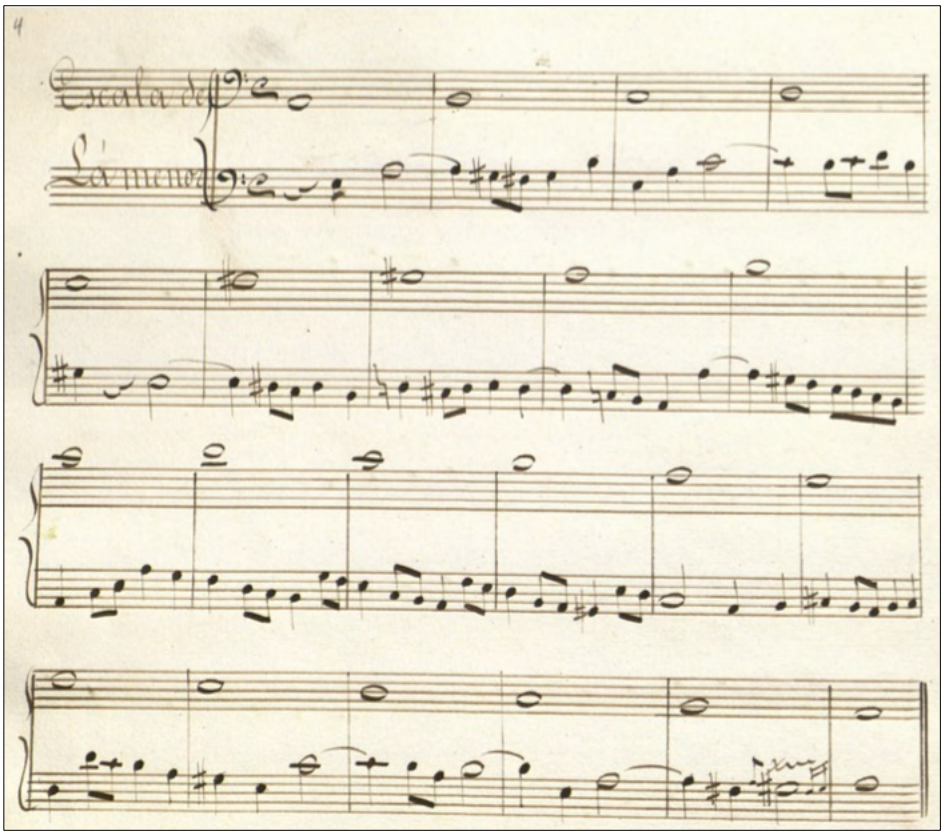


Ilustración 3.8. «Escala en La menor», *Lecciones de Violoncello sacadas del método de D. J. A. Rivas.*

En otros textos didácticos, como el *Méthode de Violoncelle* Op. 25 de Baudiot de 1820, el aprendizaje de las escalas se presenta de la misma manera que lo propone Rivas: la voz superior, la que corresponde al alumno, lleva la escala de la tonalidad. Lo mismo ocurre, en *L'art du Violon* de Baillot (1834), que fue texto oficial de los Conservatorios de París y Madrid, así como en el método que escribió junto con Rode y Kreutzer (a principios del siglo XIX) No pensamos que la intención de Rivas con esa modificación fuese la de hacer pasar por suyas las lecciones No olvidemos que Rivas había presentado a Piermarini para su aprobación «una recopilación de varios métodos», lo que indica que Rivas ya lo presentaba como un método que no era suyo.

A las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas* le siguen, desde la página número 73 hasta la página 103, unos *Estudios de Violoncello para los tonos mayores y menores y sus relativos*. Podría tratarse de una segunda sección del método o un suplemento, pues las dificultades técnicas que presentan son mayores, recopiladas de métodos de otros autores. La búsqueda de fuentes de las que Rivas se hubiera podido servir para realizar esta segunda sección resultó infructuosa. Se revisaron 66 métodos anteriores a 1831, comenzando con el *Méthode Théorique et Pratique Pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa Perfection, Op. 24*, de Michael Corrette, publicado en París en 1741, hasta el *Méthode Pratique pour le Violoncelle, Op. 31* de Sebastian Lee, de 1830.

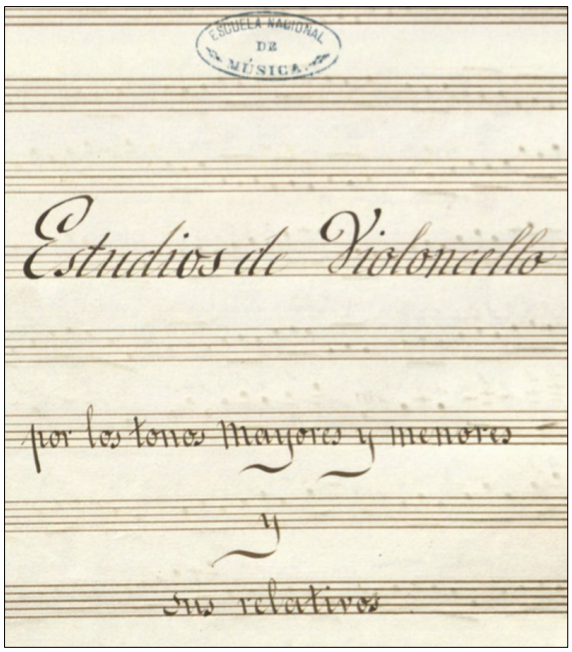


Ilustración 3.9. *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos*, de Juan Antonio Rivas (anexo a las Lecciones).

Por tanto, siendo conocedores, además, de la habilidad compositiva de Rivas, no debemos descartar de que se trate de una sección escrita por el mismo, que se añadió al manuscrito de las *Lecciones*. Los estudios, escritos para violonchelo solo, no repiten la formula del acompañamiento de un segundo violoncello utilizada en las *Lecciones*. Recogen las tonalidades mayores y sus relativos menores hasta las cinco alteraciones con sostenidos y bemoles. Utilizan la forma musical del *moto perpetuo*, con un movimiento rítmico de tempo rápido, arcos sueltos y en valores de idéntico valor desde el principio hasta el final del estudio.

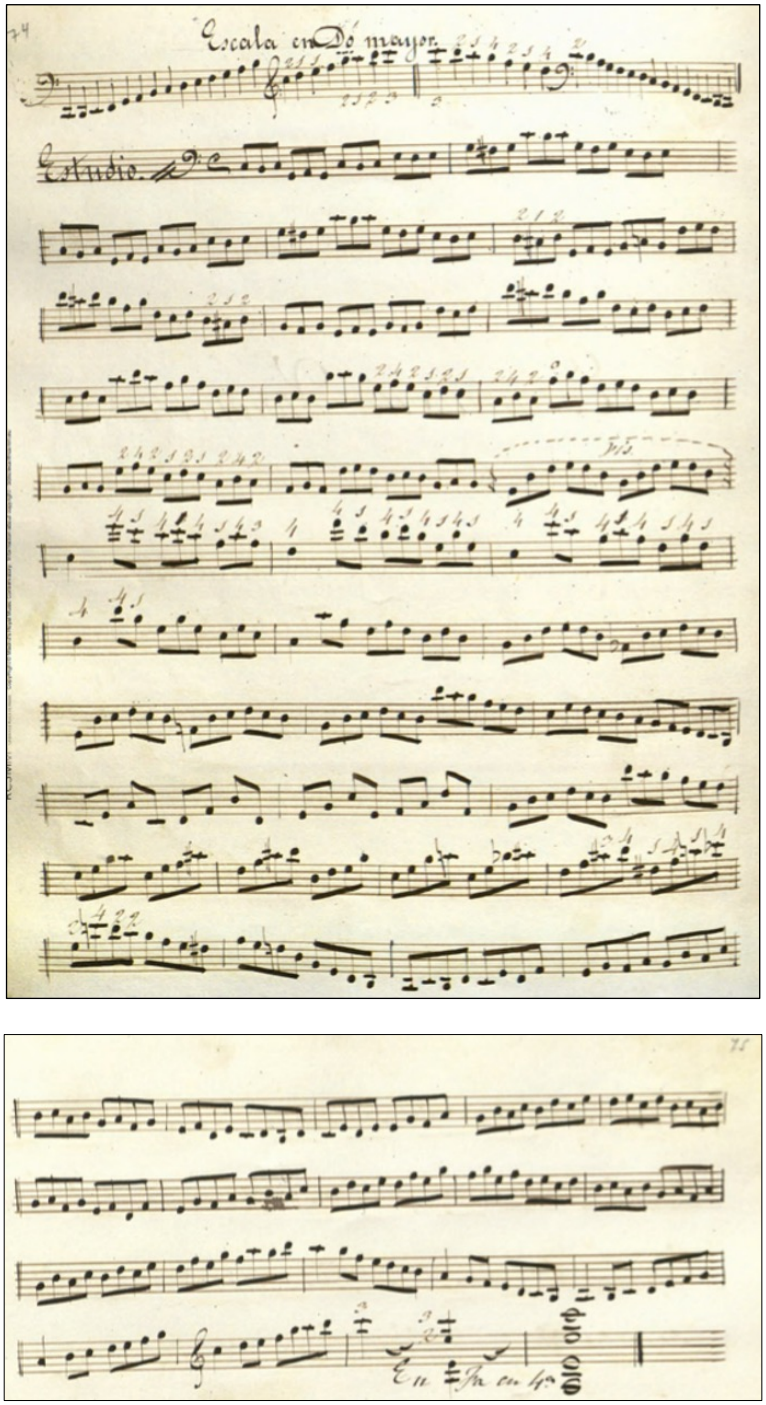


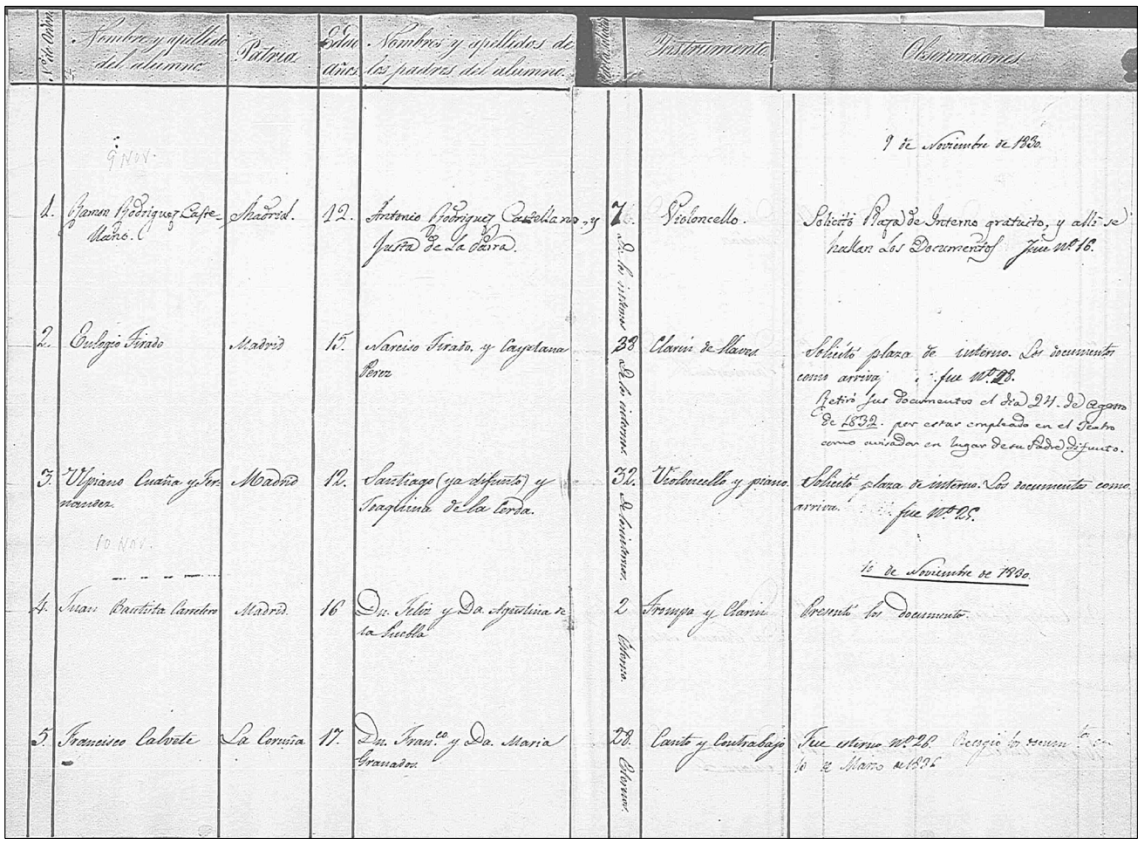
Ilustración 3.10. «Escala en Do mayor. Estudio», *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos*, de Juan Antonio Rivas[109].

[109] ARCSMM, S/1785.

Las dificultades técnicas no son muy exigentes. No hay utilización de la técnica de pulgar, con una tesitura que alcanza la cuarta posición, y uso del primer armónico natural. El registro agudo, que está escrito en la clave de Sol, se toca una octava más baja.

3.1.8. *Inicio de las clases*

En el primer año de funcionamiento del conservatorio la matrícula del alumnado de violoncello había sido reducida. Tan sólo se matricularon seis alumnos, con edades comprendidas entre los 12 y 17 años, de los que tres de ellos eran alumnos internos, y de éstos, uno gratuito.



Nº de Orden	Nombre y apellido del alumno	Patria	Edad años	Nombres y apellidos de los padres del alumno	Nº de Orden	Instrumento	Observaciones
	9 Nov.						9 de Noviembre de 1830.
1.	Ramon Rodriguez Castellano.	Madrid.	12.	Antonio Rodriguez Castellano, y Justa de La Parra.	7. De los internos	Violoncello.	Solicitó Plaza de Interno gratuito, y allí se hallan Los Documentos fue Nº 16.
2.	Eulogio Tirado	Madrid	15.	Narciso Tirado, y Cayetana Perez	38 De los internos	Clarin de Llaves	Solicitó plaza de interno. Los documentos como arriva fue Nº 28. Retiró sus documentos el dia 24. de Agosto de 1832. por estar empleado en el Teatro como avisador en lugar de su Padre difunto.
3.	Ulpiano Cuaña y Fernandez.	Madrid	12.	Santiago (ya difunto) y Joaquina de la Corda.	32. De los internos	Violoncello y piano.	Solicitó plaza de interno. Los documentos como arriva. fue Nº 25.
	10 Nov.						10 de Noviembre de 1830.
4.	Juan Bautista Carretero	Madrid.	16	Dn. Feliz y Da. Agustina de la Puebla	2 Externo.	Trompa y Clarin	Presentó los documentos.
5.	Francisco Calvete	La Coruña	17.	Dn. Franco. y Da. Maria Granados.	28. Externos.	Canto y Contrabajo	Fue externo Nº 26. Recogió los documentos en 10 de Marzo de 1836

Ilustración 3.11. Ramón Rodríguez Castellano. Primer alumno matriculado en el Real Conservatorio de Música de María Cristina[110].

Un año más tarde, en los exámenes públicos de diciembre de 1831 se presentaban siete alumnos de la clase de violonchelo; al núcleo inicial, formado por Ramón Rodríguez, Carlos Vecchi, Miguel Iglesias, Lucas Gómez, Vicente Blasco, José

[110] ARCSMM, Libro 141, *Libro de matrículas de los alumnos externos y gratuitos del Real Conservatorio de Música María Cristina, 1830-1837*.

Fernández Cernuda, se había sumado un nuevo alumno, Manuel Ducasi, que con el tiempo sería el sucesor de Rivas[111].

La ausencia de alumnas de violonchelo muestra como la diferenciación de sexos incidía en el tipo de enseñanza recibida[112]. A los alumnos se les impartía una enseñanza con mayor orientación específicamente musical, en comparación con la recibida por las alumnas[113]. Mientras que los alumnos recibían del Rector Espiritual instrucción de Geografía e Historia sagrada y profana, el secretario era el encargado de «enseñar a las alumnas a leer, escribir, lengua castellana, aritmética y geografía»[114].

La directora del Conservatorio, Ceila Piermarini, era la responsable de «instruir a las alumnas en la buena moral, modales urbanos, y demás requisitos propios del sexo, y de facilitarlas con la lectura y el uso [de] la buena pronunciación de la lengua italiana»[115]. A diferencia de los alumnos, se exigía a las alumnas que, «cuando se lo permitan sus ocupaciones, cosan y planchen las ropas del uso del Conservatorio». Además, el equipo que las alumnas internas pensionistas debían llevar al Conservatorio, junto al vestuario solicitado, debía incluir «todo lo necesario para las labores de su sexo».

Las alumnas «no dejaban de estar un solo momento vigiladas presencialmente» por la subdirectora, «que come con ellas, y pernocta en el mismo dormitorio que las alumnas», y que se encarga de su «instrucción religiosa y moral»[116]. Las alumnas internas, cuando salían a paseo, «siempre a parajes distintos» a los de los alumnos, lo hacían acompañadas de la subdirectora, que

[111] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, N.º 536, 14 de diciembre de 1831, pág. 2.

[112] Tambíen entre el profesorado se observa esta diferenciación por sexos, y no sólo porque haya una única profesora en la Junta General, la de Arpa, pues el reglamento únicamente contemplaba la formación de profesoras en las disciplinas de Canto y Clave: «En él [Conservatorio] se formarán las alumnas, no solo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España *Profesoras* que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los *Profesores* en la enseñanza de las señoritas». En. BNE, *Reglamento interior*…, Exposición, Articulo 1.º, 1831, pág. 21.

[113] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868…, pág. 125.

[114] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo II, Del Secretario de la Dirección, art. 2.º, 1831, pág. 37.

[115] *Ibídem*, Capítulo III, De la Directora, art. 1º, 1831.

[116] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo IV, De la Subdirectora, Ayudanta y demas Empleadas, arts. 1.º y 2.º, 1831.

> Dará siempre parte anticipado al Director, informándole del paraje adonde van. Durante el paseo cuidará especialmente del buen orden y modesto porte de las alumnas, no permitiendo por ningún motivo que nadie las hable, ni ellas se detengan voluntariamente; de vuelta del paseo dará parte al Director o Directora sin novedad o con ella; y en los días señalados para recibir visitas de sus parientes, no las dejará ver de nadie que no le presente permiso firmado del Director[117].

Las clases de violoncello se impartían de lunes a viernes, en horario de 8 a 11 horas de la mañana[118]. Los alumnos estaban obligado a estudiar únicamente las lecciones preparadas con el profesor en el aula, y el incumplimiento de esta norma podía suponer la expulsión del alumno.

> Como el elemento esencial de la buena ejecución en la Música es la exactitud, unidad y repetición exclusiva de las lecciones determinadas para la enseñanza, está prohibido a todo alumno del Conservatorio el practicar sin expreso permiso del Maestro ni con la voz, ni con los instrumentos, aunque sea a pretexto de estudio o de ejercicio de agilidad, ni un solo compás ajeno de las lecciones que les estén señaladas, o de las que ya hayan pasado. Esta falta, que es gravemente perjudicial al alumno y contraria a la responsabilidad y crédito del Conservatorio y de los Maestros, será reprendida severamente cuando se averigüe, y aun podrá si se reitera ocasionar la exclusión absoluta del alumno…[119]

Además de las lecciones del método empleado por el profesor, los alumnos recibían nociones de acústica del instrumento y consejos para su cuidado y mantenimiento:

> Los Maestros cuidarán del buen montado de los instrumentos de los discípulos, demostrándoles las causas y medios del buen tono, perfecta afinación, y demás efectos musicales dependientes del material y forma de los instrumentos, para que sepan montarlos y entretenerlos[120].

Completaban la instrucción las asignaturas de Solfeo, Lengua Castellana, Geografía, Aritmética e Historia sagrada y profana. El plan de estudios no estaba organizado en cursos, por lo que cabe suponer que los alumnos obtendrían la titulación cuando, a criterio del profesor, hubieran alcanzado las habilidades instrumentales suficientes.

Siguiendo las instrucciones del reglamento, Rivas anotaba diariamente en su libro de clase los alumnos que hubiera *tardado o faltado* a la lección, así como el motivo de la ausencia.

---

[117] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo IV, De la Subdirectora Ayudante y demás empleadas, art. 5º, 1831, pág. 39. Las mismas reglas eran seguidas por los alumnos internos bajo la vigilancia del Rector Espiritual.

[118] *Gaceta de Madrid*, 16 de abril de 1831, pág. 198.

[119] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XVI, De las diferentes clases de alumnos, art. 14.º, 1831, pág. 74.

[120] *Ibídem*, Capítulo VII, De los Maestros en general, art. 9, pág. 50.

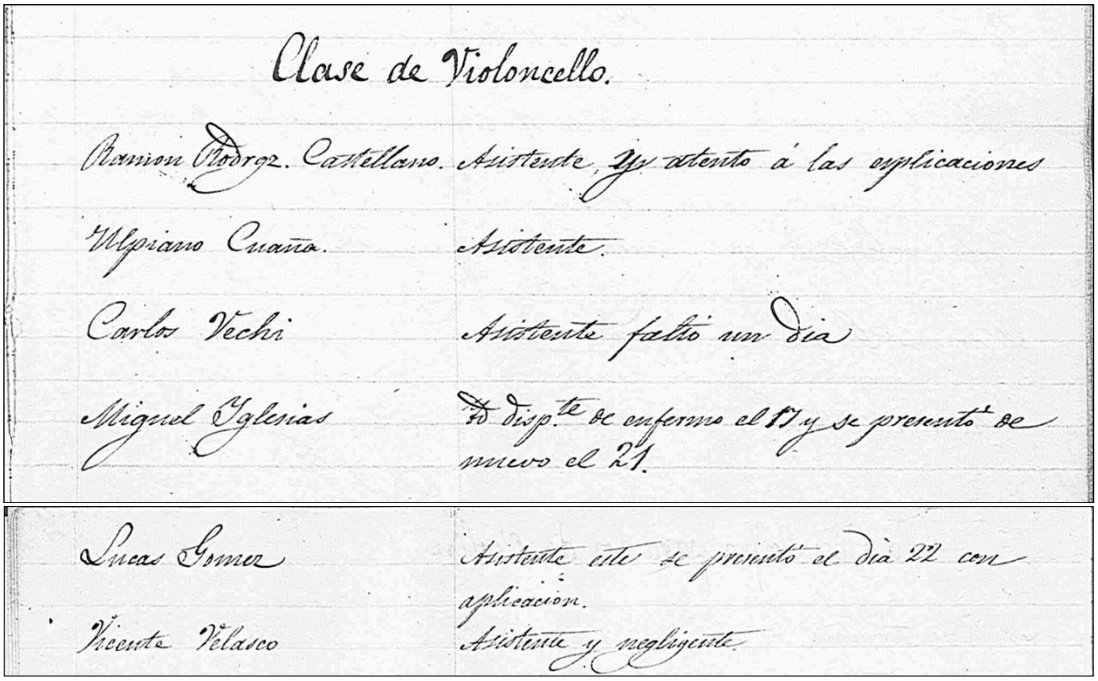
> ARTÍCULO 1°. Las notas diarias de los Maestros en las listas de sus clases, son para el Director un examen continuo de confianza en los mismos Maestros; pero en razón de su propia superior responsabilidad, llamará eventualmente a examen a cada clase, de cuyo estado necesite cerciorarse mas; y así, no habrá día establecido de examen mensual. En este acto reconoce también el Director la imparcialidad o parcialidad con que los Maestros hayan puesto sus notas en las listas diarias; de suerte que a un tiempo inspecciona a los Maestros, y reconoce el estado de los discípulos[121].

A final de mes, los maestros debían presentar al director una copia de esa lista del aula, que se incorporaba al *Libro del parte mensual que dan los Señores Maestros del Real Conservatorio de Música María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases*. Los partes mensuales elaborados por cada profesor eran la fuente de la cual se servía el Director para documentar el informe que todos los meses debía remitir al Ministerio, con el detalle del

> estado nominal de los alumnos de ambos sexos que existan en las respectivas clases; anotando el alta o baja que haya ocurrido en ellas durante el mes, los instrumentos a que se dedican los discípulos externos, y estado de los progresos que hagan todos; con las demás observaciones generales que contribuyan a dar idea de la situación del Instituto, tanto en orden a los alumnos, como al comportamiento de los Maestros y Empleados[122].

[121] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo IX, De los exámenes y premios, art. 2.º, 1831, pág. 53.

[122] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo I, Del Director, art. 3.º, 1831, págs. 35-36.


Clase de Violoncello.

Ramon Rodrgz. Castellano.	Asistente, Yy atento á las explicaciones
Ulpiano Cuaña.	Asistente.
Carlos Vechi	Asistente faltó un dia
Miguel Iglesias	Ha dispte de enfermo el 17 y se presentó de nuevo el 21.
Lucas Gomez	Asistente este se presentó el dia 22 con aplicacion.
Vicente Velasco	Asistente y negligente

Ilustración 3.12. Primer parte mensual del aula de violonchelo (enero de 1831)[123].

En el 2º parte mensual, del mes de febrero de 1831, Rivas anotaba que Castellano «faltó un día, sigue con aplicación y buen comportamiento». De Ulpiano Coaña decía que «se hace insoportable por su inquietud, motivo por el que es el más torpe de la clase».

En el parte mensual de febrero de 1833 Rivas registró la ausencia del alumno Miguel Iglesias, que «sigue sin concurrir a la Clase desde todo lo que va del presente año». En el parte mensual de mayo transcribía la orden de exclusión de ese alumno, ordenada por la dirección del centro «por su falta a la clase ni tener facultad para no asistir a las lecciones diarias». Además, se indicaba la aplicación del alumno, que podía ser *asistente* u *omiso*; *aplicado* o *negligente*; *perspicaz* o *torpe*; *quieto* o *inquieto*[124]. Y en lo concerniente a las calificaciones, Rivas empleaba calificaciones correspondientes las indicaciones de Buena, Mediana, Regular, Poca, Muy poca y ninguna.

Otra de las observaciones registrada por Rivas en los partes mensuales es su queja sobre los conocimientos de Solfeo que tienen sus alumnos. La importancia que otorgaba Rivas a que los alumnos tuvieran una solida formación musical que les facilitase el progreso en el instrumento, fue una constante a lo largo de los pocos años que estuvo al frente del aula de violoncello. Ya en el parte de febrero de 1830 manifestaba que su

[123] ARCSMM, Libro 187, *Libro del parte mensual que dan los Señores Maestros del Real Conservatorio de Música de María Cristina de la conducta y aplicación de los alumnos de sus respectivas clases*, pág. 4.

[124] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo VII, De los maestros en general, art. 4º, 1831, pág. 49.

alumno Carlos Vecchi, «demuestra propensión al instrumento, pero no adelanta casi nada en el Solfeo». En el parte de julio de 1832, concluía que «la falta de conocimientos en la parte de Solfeo», dificulta el progreso en el instrumento.

> Clase de Violoncello del Real Conservatorio de Música de María Cristina.
> En cumplimiento de lo determinado en el oficio de fecha siete del que rige, digo que:
> 1º. Don Miguel Iglesias Pasante, tiene conocimiento del instrumento, pero el atraso en que se halla de solfeo lo imposibilita de poder acompañar de repente empieza alguna.
> 2º Don Lucas Gómez se halla en estado de desempeñar un bajo que no sea muy obligado de repente.
> 3º Manuel Ducasi, este alumno, es el más moderno de la clase, a pesar de no conocer bien el instrumento, por el conocimiento de la música y buen oído para la afinación puede tocar de repente un bajo de acompañamiento fácil.
> 4º Don Ramón Castellano, conoce el instrumento y su afinación es regular, pero no puede ejecutar de repente por el poco conocimiento del solfeo.
> 5º Don Vicente Blasco, algo torpe para la afinación, además de cierto vicio que ha obtenido en la posición de manos, lo que atribuyo el estudio del piano, así como ignorante en la parte musical.
> 6º Don José Cernuda, se haya atrasado en la afinación del instrumento, así como en el solfeo, lo que me parece ser defecto orgánico.
> 7º Don Ulpiano Coaña, nada puedo decir sobre la incapacidad de este discípulo, sino remitirme a los partes dados por mí a la dirección.
> Por lo referido en la presente nota del estado en que se encuentran los alumnos de mi clase, conocerá al señor Director cuán importante será el que se adiestren en la parte musical.
> Dios guarde usted muchos años.
> Madrid 14 de agosto de 1832.
> Juan Antonio Rivas[125].

La misma objeción aparece en el parte del mes de junio de 1833, y que Rivas achaca a la «la poca asistencia que hacen a las lecciones que les están destinadas».

[125] ARCSMM, Leg 0/5/18, Ant. 0/61, de fecha 14 de agosto de 1832.

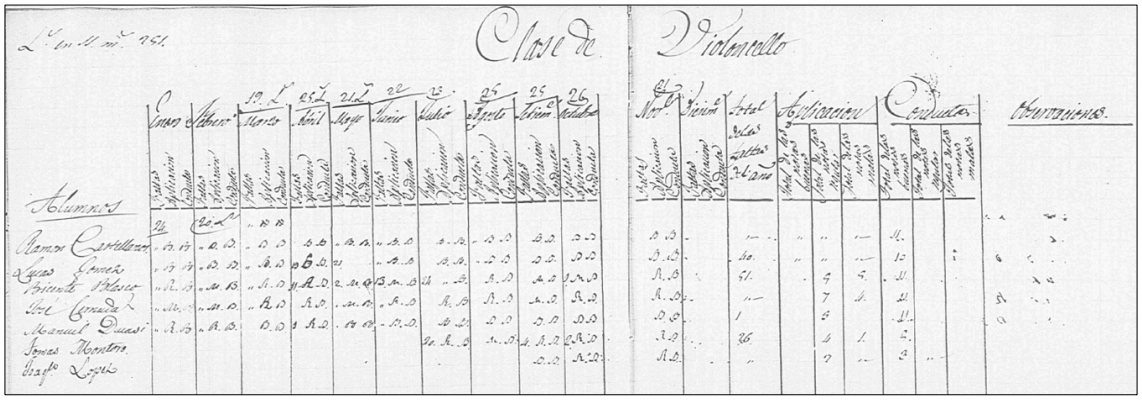


Ilustración 3.13. Partes mensuales de 1834. En el extremo superior izquierdo la anotación de «Lecciones en 11 meses 251»[126].

3.1.9. *Ejercicios públicos y exámenes*

Una de las competencias de la Junta Facultativa era la de «juzgar los ejercicios prácticos y oposiciones de los alumnos para proponer a S. M. los premios anuales»[127].

El 17 de noviembre de 1831, la Junta Facultativa del conservatorio, presidida por Piermarini, e integrada por Ramón Carnicer y Pedro Albéniz, se reunía para decidir sobre la concesión de los premios. Unos premios que tenían en cuenta no sólo los adelantos del alumno en el aprendizaje del instrumento, pues también era un requisito para su obtención haber mostrado una buena conducta durante el curso.

> Teniendo en consideración los adelantos de los alumnos de las diversas clases de este Real Conservatorio que han sido examinadas por la misma Junta, ha creído conveniente que las medallas que se han de distribuir en el último día de exámenes públicos a los alumnos internos y externos de ambos sexos más aplicados, y que han observado mejor conducta en el discurso del año, sean de tres clases, a saber, dos de oro, diez de plata y dieciocho de cobre, y que los alumnos de ambos sexos puedan llevarlas pendientes del cuello hasta que no las desmerezcan por falta de conducta o de aplicación[128].

La Junta Facultativa procedía a distribuir las medallas y convenía que había de premiar con una de las medallas de cobre a «Lucas Gómez, alumno externo, por su aplicación y adelanto en la clase de Violoncello»[129].

---

[126] ARCSMM, Libro 187, *Libro del parte mensual que dan los señores Maestros…*

[127] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo X, De las Juntas general y facultativa, art. 5.º, 1831, pág. 55.

[128] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 16 de noviembre de 1831.

[129] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, Nº 895, 30 de noviembre de 1831.

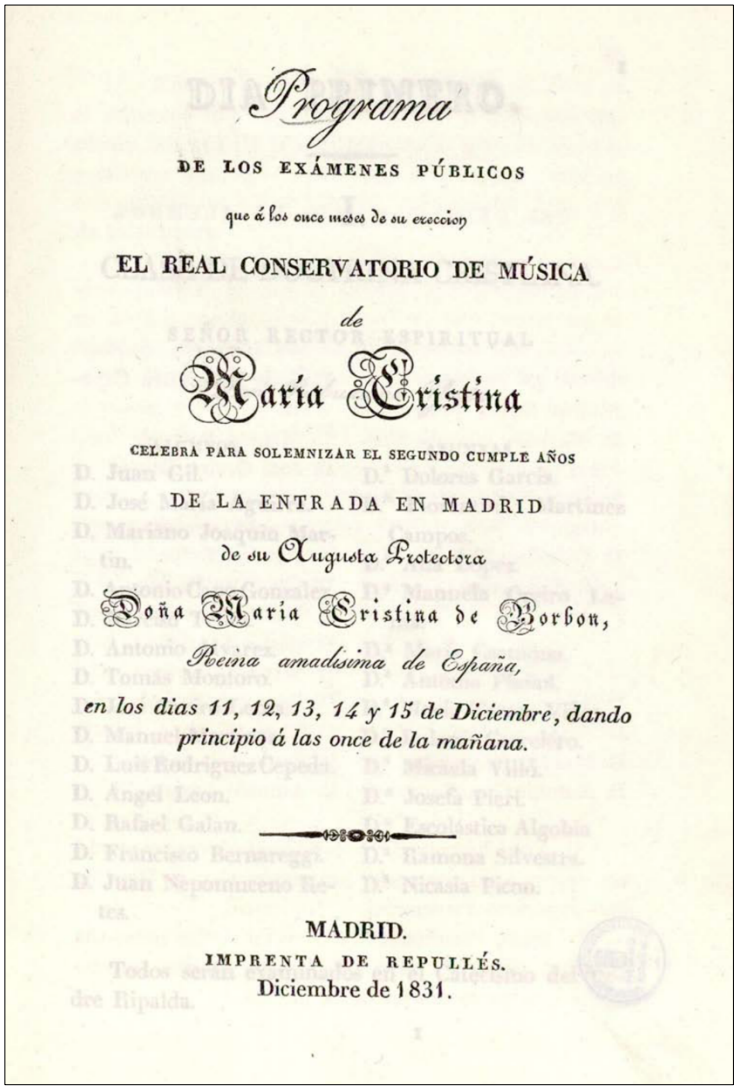
Ilustración 3.14. Medalla al mérito, 1831.
«Sus primeros acentos fueron en loor de María Ysabel Luisa».

Sería en diciembre, con motivo del segundo aniversario de la llegada de la Reina María Cristina a España, cuando se celebrasen los primeros exámenes públicos, con la asistencia de los Reyes[130]. En estos ejercicios el alumnado mostraba los resultados alcanzados en presencia de los monarcas, y se hacía entrega de medallas de oro, plata y cobre concedidas por la Junta Facultativa. De esta manera, el avance del alumnado servía como prueba del servicio que ofrecía la institución a su protectora.

> Una vez en cada año, en la época que S. M. se dignare señalar, tendrá el Conservatorio ejercicio público y concierto. En este acto, a que han de haber precedido los exámenes y oposiciones secretas, se distribuirán los premios que S. M. hubiere mandado dar: los alumnos premiados cantarán y tocarán las piezas que en los exámenes se hubieren elegido al intento, y se ejecutarán las composiciones premiadas de contrapunto[131].

[130] BNE, *Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora Doña María Cristina de Borbón*, 1831, 31 págs.

[131] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XI, De los títulos de obsequio que expide el Conservatorio, y de los estímulos con que promueve los progresos y gloria de la profesión, art. 3º, 1831, pág. 57.



Programa

DE LOS EXÁMENES PÚBLICOS

que á los once meses de su erección

EL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA

de

María Cristina

CELEBRA PARA SOLEMNIZAR EL SEGUNDO CUMPLE AÑOS

DE LA ENTRADA EN MADRID

de su Augusta Protectora

Doña María Cristina de Borbon,

Reina amadísima de España,

en los dias 11, 12, 13, 14 y 15 de Diciembre, dando principio á las once de la mañana.

MADRID.

IMPRENTA DE REPULLÉS.

Diciembre de 1831.

Ilustración 3.15. Programa de los Exámenes Públicos de 1831[132].

En estos primeros ejercicios, la clase de violonchelo de Rivas interpretó principalmente pequeños dúos del método utilizado en el aula y piezas compuestas expresamente por Rivas para los exámenes. Tras un año de aprendizaje, la clase

> que comprendía siete alumnos, ejecutaron las lecciones del método en dúos pequeños D. Ramón Rodríguez [Castellano], D. Vicente Blasco y don Carlos Vecchi. D. Miguel Iglesias tocó un divertimento compuesto por el caballero aficionado D. Leopoldo Urquullo con acompañamiento de violines y bajo: los alumnos de la clase de violín D. José Rodríguez y D. Cipriano Llorente tocaron las partes de acompañamiento, y la del bajo D. Lucas Gómez. […] D. Lucas Gómez, alumno de la clase de violoncello, ejecutó unas variaciones compuestas expresamente por el maestro Rivas, acompañándole con forte-piano el alumno D. Juan Nepomuceno Rotes[133].

[132] BNE, *Programa de los exámenes públicos*…, 1831.

[133] *El Correo, Periódico Literario y Mercantil*, N.º 536, 14 de diciembre de 1831, pág. 2; BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876, págs. 107-108.

El 6 de noviembre de 1832 se celebrarían los ejercicios prácticos para determinar los alumnos que, siendo acreedores a los premios, se presentarían en los exámenes públicos[134]. En el acta de la Junta Facultativa, presidida por Piermarini, con la asistencia de Ramón Carnicer (Composición), Pedro Albéniz (Piano) y Pedro Escudero (Violín), está registrada la realización del examen de la clase de violonchelo, celebrado a las 8 de la mañana. Además de una lección a primera vista se interpretaban ejercicios del método empleado en la clase.

> Los alumnos de esta clase tocaron ejercicios del método, y después una lección de repente, compuesta por el Sr. Carnicer. (Está señalada con el nº 9). La Junta reconoció que el que mejor ejecutó fue D. Lucas Gómez a quién creyó digno de un segundo premio pareciéndole que lo era también de un accésit D. Ramón Rodríguez.

De este primer examen la Junta Facultativa quedaría «poco satisfecha de la afinación y compás que tienen en general todos los alumnos de esta clase y de la poca soltura de arco». Lo extraño de esta valoración, es que, tan solo un año antes, la Junta Facultativa, finalizados los exámenes parciales, «había quedado sumamente satisfecha del esmero [...] y del adelanto muy fundamental de sus alumnos»[135].

Un mes más tarde, en los exámenes públicos de diciembre de 1832, no se incluyen en el repertorio de obras interpretadas ejercicios del método de Rivas, y en su lugar se incluyen obras de Boccherini, Corelli y Haydn, así como arreglos compuestos por Rivas para conjunto de violonchelo sobre fragmentos operísticos de Bellini y Rossini:

[134] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo X, De las Juntas General y Facultativa, art. 5.º, 1831, pág. 55.

[135] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 8 de noviembre de 1831.

> III. Los alumnos D. Ramón Rodríguez Castellano, D. José Cernuda y D. Vicente Blasco, de la clase de violoncello, a cargo del Profesor D. Juan Antonio Rivas, ejecutarán dos coros del Sr. Maestro Bellini, arreglados por el expresado Profesor para tres violoncellos solos [...] VI. El alumno D. Tomás Lamas, de la clase de violín, a cargo del Profesor D. Pedro Escudero, tocará un cuarteto sacado de las óperas del Sr. Maestro Rossini, acompañado por los alumnos de dicha clase D. Cipriano Lorente y D. José Rodríguez, y por el de la de violoncello, D. Lucas Gómez [...] IV. Los alumnos de la clase de violoncello D. Lucas Gómez y D. Ramón Rodríguez Castellano ejecutarán un quinteto del Sr. Maestro Bocherini, acompañados por dos violines y viola [...] VIII. El alumno de la clase de violín D. Cipriano Lorente ejecutará una sonata del Sr. Maestro Corelli con acompañamiento de violoncello [...] VIII. El alumno de la clase de violín D. Cipriano Lorente ejecutará un cuarteto sacado de las óperas de Rossini, acompañado por D. Tomás Lamas y D. José Rodríguez, alumnos de dicha clase, y D. Lucas Gómez, de la de violoncello [...] IV. El alumno de la clase de violoncello D. Manuel Ducasi ejecutará el bajo continuo del verso *flammis orci* del *Stabat Mater*, del Sr. Maestro Haydn [...] X. El alumno de la clase de violoncello D. Miguel Iglesias tocará un divertimento de varios temas, sacado de las óperas del Sr. Maestro Rossini, arreglado para quinteto por el Profesor de dicha clase D. Juan Antonio Rivas[136].

El 13 de enero de 1833, se reunía de nuevo la Junta Facultativa bajo la presidencia de Piermarini, y a la que asistían Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Pedro Escudero. Tras la lectura de las actas de los exámenes preparatorios y «teniendo en consideración la Junta el buen éxito de algunos alumnos en los exámenes públicos [...] declaró unánimemente» ser acreedor de un Segundo Premio a Lucas Gómez[137]. La entrega de los premios al alumnado, «por su aplicación y adelantos durante el año de 1832», tendría lugar el 26 de abril de 1833. Tras el concierto ofrecido por los alumnos galardonados en el Palacio Real, entre los que estaban Lucas Gómez (2ª medalla) y Ramón Rodríguez Castellano (accésit), el Rey les hacía entrega de las medallas[138].

A partir del curso 1833-1834 ya no se celebrarían conciertos públicos. Solicitaba Piermarini que sólo se realizaran pruebas privadas, lo que fue aceptado por la Reina que dictaría «resolver que no sean públicos los exámenes a que deben sujetarse los alumnos de ese Real Establecimiento en 11 de diciembre próximo»[139]. Ese día se reúne la Junta Facultativa para realizar los exámenes de la clase de Violonchelo. En esta ocasión,

[136] BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876, págs. 140-154; *El Correo: Periódico Literario y Mercantil,* N.º 693, viernes 14 de diciembre de 1832, pág. 4; *El Correo: Periódico Literario y Mercantil,* N.º 695, miércoles 19 de diciembre de 1832, pág. 3.

[137] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, de 13 de enero de 1831.

[138] BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876, pág. 159-160; *La Revista Española,* Núm. 51, 30 de abril de 1833, pág. 9.

[139] ARCSMM, Leg. 2/80.

acompañan al director Piermarini, además de Carnicer y Albéniz, los maestros Luis Veldrof (Violín), Juan Díez (Violín) y José Nonó (Solfeo). También asistieron, en calidad de Adictos Facultativos, Francisco Andreví (Maestro de la Real Capilla), Juan Tárrega (tenor de la Real Capilla y de la Real Cámara) y Lorenzo Nielfa (Maestro de la Capilla de la Encarnación). En el acta se recoge el contenido de la prueba, que se divide en dos partes: la interpretación de ejercicios y de lecciones a primera vista. Además de la calificación del ejercicio se valora el rendimiento y actitud del alumno a lo largo del curso.

> …Ramón Rodríguez Castellano se presentó sólo, tocó un ejercicio bien y una lección de repente bastante bien. El Maestro manifestó a la Junta que este alumno tenía mucha aplicación y buena conducta. Lucas Gómez, se presentó sólo, tocó bien un ejercicio y la lección de repente con regularidad porque se aturdió. El Maestro manifestó a la Junta que la aplicación y conducta de este alumno eran buenas. Vicente Blasco, se presentó acompañado de su padre a quien se le indicó que pusiera remedio a la poca aplicación de este alumno. Tocó unos ejercicios más que regularmente, y un bajete bastante bien.
> José Cernuda se presentó acompañado de su padre. Tocó un ejercicio regularmente y dicho bajete de repente con regularidad. Manuel Ducasi se presentó acompañado de su padre. Tocó una sonata bastante bien y la lección con cuarteto que tocó [con] Castellano y Gómez mejor que todos.
> En fe de ser verdad todo lo dicho el Sr. Director Presidente y Señores de la Junta firmaron la presente en el día doce del expresado mes y año [diciembre de 1833][140].

Según consta en el acta de 13 de diciembre de 1834[141], reunida la Junta Facultativa presidida por Piermarini, con Carnicer, Albéniz, Díez y Baltasar Saldoni, Rivas no incluye en el examen de la clase de violonchelo los ejercicios de su método, haciendo tocar a sus alumnos lecciones del de Duport.

> A continuación, pasó la Junta a examinar la clase de violoncello que está a cargo del Profesor D. Juan Antonio Rivas y lo verificó en el orden siguiente.
> D. Lucas Gómez tocó bien una lección del método de Duport y el primer bajo con llaves escrito para la clase de Acompañamiento [escrita por Carnicer en el examen que un poco antes habían tocado como lección 'de repente' los alumnos de Acompañamiento].
> D. Manuel Ducasi tocó bien una lección de dicho método y el mismo bajo.
> D. Ramón Castellano tocó una lección del método citado y el bajo bastante bien.
> D. Vicente Blasco tocó bien una lección del mismo método y regularmente el dicho bajo.
> D. José Cernuda tocó regularmente un estudio del método y menos que regularmente el mismo bajo. Este alumno es aplicado y puntual pero un poco tardo.

[140] ARCSMM, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 11 de diciembre de 1833.

[141] *Ibídem*, acta de 13 diciembre de 1834.

> D. Joaquín López y D. Tomás Montero no fueron oídos por estar en los principios, pero el Sr. Maestro manifestó a la Junta que adelantarían algo porque tienen disposición.
> En fe de ser verdad lo dicho el Sr. Director y demás Señores firmaron la presente en el día quince del mencionado mes y año [diciembre de 1834][142].

3.1.10. Alumnado

En la primera promoción de violonchelo del Real Conservatorio de Música María Cristina, sobresaldrán los alumnos Ramón Rodríguez Castellano, Lucas José Gómez, Manuel Ducasi y Vicente Alfonso Blasco.

3.1.10.1. Ramón Rodríguez Castellano

Rodríguez Castellano (*ca*. 1818- , *ca*. 1890), tiene el honor de haber sido el primer alumno matriculado en el Real Conservatorio de Música María Cristina. Su registro con el número 1 del libro de matrículas es del 9 de noviembre de 1830[143].

Entre los requisitos que debía cumplir para ingresar en el conservatorio, cumplía el de su edad, que en aquel año momento era de 12 años.

> Las calidades y documentos necesarios para pretender la entrada en el Conservatorio como alumnos son los siguientes: Para la 1ª clase [alumno interno] una fe de bautismo en la que acrediten no tener menos de 12 años ni exceder de 15…[144]

Habiendo solicitado plaza de interno gratuito[145] debía presentar un certificado del cura párroco que justificase «pertenecer a una familia pobre, pero de conocida honradez, que están impuestos en los dogmas de la religión». Además de un certificado médico que atestiguase estar vacunado y gozar de buena salud, el alcalde de cuartel debía acreditar que sus padres eran «fieles y leales vasallos de S.M.». El único requisito de carácter musical era «otra certificación de un Maestro de música hábil e imparcial, que acredite que los aspirantes tienen buena disposición para el canto».

Castellano sería galardonado con un Accésit en los concursos de noviembre de 1832. Obtendría al finalizar los estudios, «en formal acto de oposición voluntaria», el título de *Profesor-discípulo del Real Conservatorio* «que les serviría de honor y recomendación

[142] ARCSMM, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 13 de diciembre de 1833.

[143] ARCSMM, Libro 141, *Libro de matrículas de los alumnos…*, 1830-1837.

[144] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo XVI, De las diferentes clases de alumnos, art. 7.º, 1831, págs. 69-71.

[145] ARCSMM, Libro 141, *Libro de matrículas de los alumnos…*, 1830-1837.

en el ejercicio de su arte»[146]. Y quedaría vinculado al Conservatorio, como miembro de su orquesta, con la obligación de concurrir de modo gratuito cuando fuera requerido.

Ocuparía un puesto de primer violoncello de la orquesta del Teatro Real de Madrid en 1859[147], siendo miembro fundador de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Monasterio, junto a Rafael Pérez y Tomás Lestán. Nombrado profesor del Conservatorio de Madrid el 8 de enero de 1870, tendría entre sus alumnos a Agustín Rubio[148].

3.1.10.2. Lucas Gómez

Otro de los alumnos destacados de esta primera promoción de Rivas sería Lucas José Gómez, que ejerció la profesión en Oporto[149], y que fue en ocasiones alumno repetidor en ausencia de Rivas.

> Este mes no concurrí a la clase por los motivos expuestos al Sr. Director, y quedó sirviendo el alumno Lucas Gómez, el cual desempeñó dicho encargo con el mejor celo y aplicación de los demás colegas suyos[150].

La figura de repetidor, regulada en el reglamento, recaía sobre aquel discípulo que, a juicio del maestro, y con aprobación del director, «mereciere esta distinción, que le recomendará en la distribución anual de los premios»[151]. Entre los deberes del alumno repetidor estaba la de sustituir al maestro en sus ausencias por permisos o por enfermedades, y ayudar a los alumnos más atrasados[152].

La acertada elección de Gómez como repetidor de la clase era evidente dado su expediente académico, con una medalla de cobre en 1831 y un 2º premio en 1832.

---

[146] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo IX, De los exámenes y premios, art. 4º, 1831, págs. 53-54.

[147] B. SALDONI, *Efemérides de músicos españoles*…, pág. 152.

[148] E. ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 136.

[149] BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876, pág. 297.

[150] ARCSMM, Libro 188, *Parte Mensual de los Maestros 1833-1835*, parte de marzo de 1833.

[151] BNE, *Reglamento interior*…, Capítulo VII, De los Maestros en general, art. 11, 1831, págs. 50-51.

[152] *Ibídem*, Capítulo XVIII, art. 2.º, 1831, págs. 50-51.

3.1.10.3. Vicente Blasco

Poco hemos podido averiguar de Vicente Alfonso Blasco, alumno interno de Rivas entre 1830 y 1835. Tan sólo, que aparece en el *Estado general de artistas que han alcanzado alguna fama en los diferentes ramos de la música*, disfrutando o habiendo disfrutado de 8.000 reales de vellón[153].

3.1.10.4. Manuel Ducasi

En octubre de 1831 se incorporaba al aula de violoncello el alumno de doce años Manuel Ducasi (1819-1844). Sustituto de Rivas de modo interino tras la marcha de éste a Oporto en 1835, sería su sucesor, siendo nombrado Profesor Numerario del Conservatorio el 18 de enero de 1839, puesto que ocuparía hasta su fallecimiento en junio de 1844, y desarrollando una relevante trayectoria como compositor, como veremos más adelante.

3.1.11. *Real Capilla*

En diciembre de 1831, transcurrido poco más de un año después de haber logrado la plaza del Real Conservatorio de Música María Cristina, Rivas dirigía una petición al Patriarca de las Indias solicitando que la Plaza de Violoncello que había quedado vacante en la Real Capilla fuera dada por oposición. En el memorial presentado por el Patriarca al Secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda se recomendaba aceptar la petición de Rivas, atendiendo a que es «este profesor padre de siete hijos, y reuniendo todos los méritos necesarios, lo que ha comprobado en la oposición rigurosa que sufrió para lograr la plaza de Maestro de este Real Conservatorio»[154]. Con fecha de 6 de enero de 1832 está registrada en los libros del conservatorio la entrada con la comunicación de una Real Orden que establece que «la plaza de Maestro de Violoncello del Conservatorio se provea por rigurosa oposición»[155]. Teniendo en cuenta que esta plaza ya había sido cubierta por la oposición ganada por Rivas el 21 de septiembre de 1830, y que éste

[153] BNE, M. 111-11, *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, Calle de las Torres, n° 4 duplicado, 1866, pág. 21.

[154] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales. Registro de entrada y salida. 1830-32*…, N.º 920, 24 de diciembre de 1831.

[155] ARCSMM, Libro 158, *Reales Órdenes*…, Núm. 96, 6 de enero de 1832; ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes, según Legajos y su correspondiente numeración desde el día 15 de julio de 1830*, Legajo 2.1, 6 de enero de 1832.

continuaba en ese momento ocupando la plaza, debemos entender que se trata de un error, y la oposición a que hace referencia sería precisamente para cubrir la plaza de la Real Capilla solicitada por Rivas.

Unos días más tarde, en el registro de salidas de correspondencia del conservatorio se anota que ha sido comunicado a Rivas que, en relación con la vacante de violoncello en la Real Capilla, su S.M. «está dispuesto a mandar que la plaza vacante no se conceda sino por rigurosa oposición»[156]. El 19 de marzo se realizaban los ejercicios de oposición, que ganaba García Hidalgo, quedando Rivas en segundo lugar, empatado a votos con Julián Aguirre.

Rivas, tras ver sus aspiraciones de ocupar la plaza de violonchelo frustradas, tendría otra oportunidad para ingresar en la Real Capilla. Y sería como consecuencia de la depuración política de los partidarios y simpatizantes del infante Don Carlos María Isidro tras estallar la 1ª Guerra Carlista, conocida como la guerra de los Siete Años (1833-1839). Aprobada por Fernando VII el 29 de marzo de 1830 la *Pragmática Sanción,* derogando la *Ley Sálica*, el nacimiento de Isabel, el 10 de octubre de 1830, fruto del cuarto matrimonio del rey con María Cristina, desplazaba de la línea de sucesión al trono a Don Carlos[157], hermano de Fernando VII. A la muerte de Fernando VII, el 29 de septiembre de 1833, y ante la minoridad de su heredera Isabel, la reina viuda María Cristina de Borbón se convertía en regente. Muy poco más tarde, en octubre de 1833, se producían las primeras sublevaciones armadas en apoyo del Infante Don Carlos María Isidro.

Ante estos acontecimientos, la reina regente buscará el apoyo de todas las fuerzas que pudieran oponerse a las pretensiones carlistas y al absolutismo que representaba Don Carlos y eliminar a sus partidarios. El 6 de junio de 1834 oficiaba una comunicación al Patriarca de las Indias con el listado de los empleados separados del servicio de la Real Capilla «sin ningún tipo de emolumento ni consideración alguna». Una lista en la que se encontraban los trompas Esteban Pataroti, Lorenzo Castronovo y Manuel José de Sineo[158]. Para sustituirlos, en un borrador de la planta de la Real Capilla, constituida con músicos afectos a la Regente, se proponían como primer trompa, el profesor del conservatorio José de Juan, y a Juan Antonio Rivas para la plaza de segundo trompa, con

[156] ARCSMM, Libro 160, *Ordenes generales*…, N.º 927, 10 de enero de 1832.

[157] Carlos María Isidro de Borbón y Borbón (Madrid, 1788-Trieste, 1855), Carlos V, primer monarca de la dinastía carlista.

[158] AGP, Secc. Adm. 5701/1; AGP, Caja nº. 230, exp. 11.

la anotación «del Conservatorio». Para la plaza de violoncello se mantenía a García Hidalgo, que por su fidelidad a la corona había «quedado de la Capilla»[159].

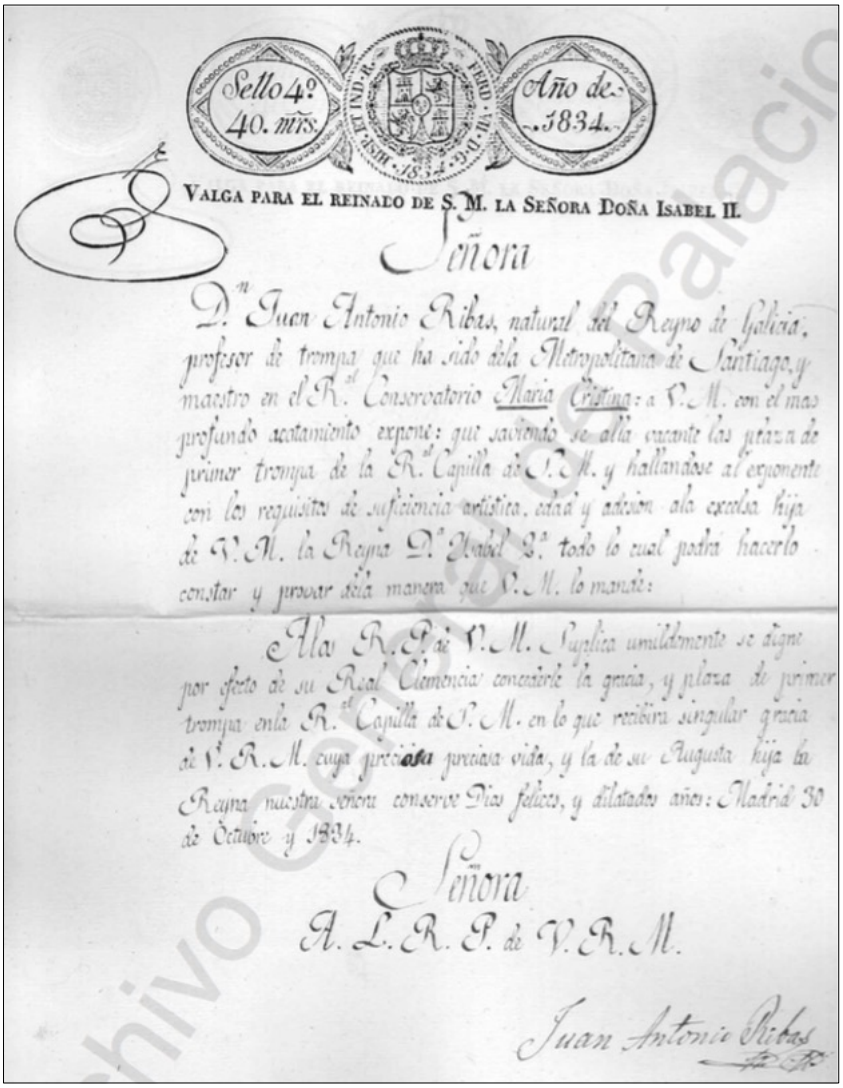
Posteriormente, en la *Propuesta para el completo de la Música de la Real* aparecerán los nombres de Juan Antonio Rivas y José de Juan tachados. El Marqués de Valverde, «después de haber pasado por el crisol de los informes de la Policía, o bien cesantes del año de veinte y tres»[160], presenta la nueva planta de la Real Capilla el 25 de septiembre 1834. Buscando el ahorro a favor de la Tesorería de la Real Casa, con unos presupuestos marcados por las exigencias bélicas, y menguados por la pérdida de colonias ultramarinas, algunas plazas, entre ellas las de trompa, aparecerían ahora vacantes.

Ante estos acontecimientos, Rivas, sabiendo que la plaza sigue vacante, dirige un escrito el 30 de octubre solicitando la plaza de primer trompa de la Real Capilla, «hallándose el exponente con los requisitos de suficiencia artística, edad y adhesión a la excelsa hija de V.M la Reina Dª. Isabel II». Entre los méritos alegados por Rivas estaban los de haber sido profesor de trompa de la de la Catedral de Santiago y ser maestro en el Real Conservatorio María Cristina[161].

[159] AGP Leg 1132.

[160] *Ibídem*.

[161] AGP, Leg. 1115.


Sello 4º
40. mrs.
Año de
1834.
VALGA PARA EL REINADO DE S. M. LA SEÑORA DOÑA ISABEL II.

Señora

D.n Juan Antonio Ribas, natural del Reyno de Galicia, profesor de trompa que ha sido dela Metropolitana de Santiago, y maestro en el R.l Conservatorio María Cristina: a V. M. con el mas profundo acatamiento expone: que vacando se alla vacante las plaza de primer trompa de la R.l Capilla de V. M. y hallandose el exponente con los requisitos de suficiencia artistica, edad y aficion ala excelsa hija de V. M. la Reyna D.a Isabel 2.a todo lo cual podrá hacerlo constar y provar dela manera que V. M. lo mande:

A. R. P. de V. M. Suplica umildemente se digne por efecto de su Real Clemencia concederle la gracia, y plaza de primer trompa enla R.l Capilla de V. M. en lo que recibirá singular gracia de V. R. M. cuya preciosa preciosa vida, y la de su Augusta hija la Reyna nuestra señora conserve Dios felices, y dilatados años: Madrid 30 de Octubre de 1834.

Señora

A. L. R. P. de V. R. M.

Juan Antonio Ribas

Ilustración 3.16. Solicitud de Juan Antonio Rivas de la plaza de 1º Trompa de la Real Capilla (30 de octubre de 1834)[162].

El Patriarca de las Indias, «deseando proceder con acierto en la propuesta que he declarado a S.M. para la provisión de las plazas vacantes en la música de su Real Capilla», se dirige a Francisco Andrevi, maestro de la Real Capilla, para que le informase sobre las cualidades y pericia de dos pretendientes a la plaza de trompa. Recibidos los informes del Maestro de Capilla, el Patriarca de las Indias proponía «para la primera plaza de trompa, a D. Juan Antonio Rivas, Maestro en el Real Conservatorio de Música. Para la segunda a D. José de Juan, primer trompa de la Compañía de Música de Reales Guardias Alabarderos, con asistencia a los teatros». Aunque no había sido posible formar la terna por no haberse presentado más solicitudes para ocupar las plazas, de los informes con las

[162] AGP, Leg. 1115.

referencias sobre Rivas, quedaba probado su habilidad en el instrumento, además de reunir «la precisa cualidad de adhesión a S.M.»[163]. La pericia de Rivas con la trompa era conocida y sus actuaciones con la trompa habían sido elogiadas en la prensa. En un concierto en beneficio de la Real Inclusa los aplausos

> debidamente obtenidos que alcanzó el profesor D. Juan. Antonio Rivas en el penoso instrumento de la trompa, tocando unas variaciones, donde tuvo ocasión de lucir su destreza en vencer grandes dificultades. Este siempre es un mérito, anunciando a veces suele tener sus inconvenientes para el artista la abundancia de facultades…[164].

Además, Rivas venía asistiendo a los servicios de la Real Capilla como músico de este instrumento, al menos desde el segundo tercio del año 1834. Y lo siguió haciendo durante el año de 1835, quedando reflejada su última actuación con la Real Capilla en el mes de octubre de ese año, participando en una procesión del Real Convento de la Encarnación[165].

Pero a pesar de los méritos artísticos probados y de los servicios prestados por Rivas, de que la propuesta para su nombramiento, presentada por el Patriarca de las Indias, iba acompañada de informes que aseguraban su adhesión a S.M., y de que el Maestro de Música de la Real Capilla había acreditado la habilidad con su instrumento, Rivas no llegaría nunca a ocupar la plaza. Una plaza de trompa que en la plantilla de fecha 19 de octubre de 1838 aún no aparecía reflejada[166].

3.1.12. *Últimos años en Madrid*

En julio de 1835 Rivas solicitaba un permiso para ausentarse de Madrid y poder viajar a Oporto. Tras agotar el permiso de dos meses, Rivas no retornará a España. Las causas que le empujaron a tomar esa decisión pueden ser varias. Empezando por la de presentir el horror y las estrecheces económicas que se avecinaban como consecuencia de la 1ª Guerra Carlista (1833-1840)[167]. Rivas era conocedor de que los gastos

[163] AGP, Leg. 1115.

[164] *Diario Balear*, 5 de abril de 1831, pág. 3.

[165] Emilio CASARES, *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, Mss. 14.073[13], nº 439, 1988, pág. 209.

[166] AGP, Leg. 1132.

[167] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 35.

ocasionados por el conflicto bélico habían supuesto el retraso en los pagos de los haberes del profesorado, y que el futuro del establecimiento era incierto.

También Rivas sabía de la depuración de personal de los establecimientos del Estado como consecuencia de la 1ª Guerra Carlista. Tal vez llegó a temer el mismo destino que el de su colega en la Real Capilla, el violoncellista Francisco Rosquellas[168], separado de su destino y cargo, sin emolumento, por el decreto de la Reina Gobernadora María Cristina de 6 de junio de 1834[169].

Aunque era otra circunstancia la que amenazaba más seriamente la estabilidad laboral de Rivas. Se trataba del proyecto de reunificación del Real Conservatorio de Música María Cristina, la Real Capilla, la Real Cámara y el Real Teatro en una única institución dirigida por Piermarini, debido a la política de ajustes presupuestarios como consecuencia de la guerra carlista.

Como el coste inicial presupuestado para el conservatorio alcanzaba la cifra de 1.834.880 reales anuales, Piermarini había elaborado, el 21 de junio de 1834, un *Prospecto circunstanciado de gastos anuales del Real Conservatorio de Música María Cristina y su Escuela de Declamación*, que estimaba el gasto de funcionamiento en 723.480 reales. El marqués de Valverde informaba a la reina de que el proyecto presupuestario para la refundición elaborado por Piermarini supondría una

> cantidad insoportable para la Real Casa [...] incompatible con el sistema adoptado de prudente economía, y muy en desproporción con el coste de la Real Capilla, que queda perfectamente montada con 320.000 reales anuales, es decir con un tercio del presupuesto de la indicada refundición[170].

En opinión de Navarro Lalanda[171], el marqués de Valverde, aunque se inclinaba por mantener separadas las instituciones, acometía una sencilla reglamentación por si fuera la última decisión de la Reina Regente seguir adelante con el proyecto de unión. El 25 de septiembre de 1834 completaba el *Proyecto de reunión de la Real Capilla y el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina,* que reducía el gasto a 592.000

[168] AGP, Sección Administrativa, 5701/1.

[169] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 35.

[170] AGP, Sección Administrativa 1132.

[171] S. NAVARRO LALANDA, «Un modelo de política musical en una sociedad liberal…, pág. 463.

reales, «es decir 27.000 reales menos que lo que costaba solo la Capilla; y todo el coste actual del conservatorio»[172].

Importe del conservatorio según la planta que se propone para lo sucesivo	272.000
Importe según la planta que tiene en la actualidad	723.480
Ahorro que resulta	451.480
Importe de la Capilla, según el nuevo arreglo	320.000
Importe del Conservatorio, según el nuevo arreglo	272.000
Total del importe de la Capilla y el Conservatorio reunidos, según el nuevo Plan que se propone a S.M.	592.000
Importe sólo de la Real Capilla en el Reglamento anterior	619.000
Ahorro que resulta	27.000

Nota
Además hay que comprenderse 40.000 reales del alquiler del edificio.

El nuevo proyecto de reglamento de Valverde reducía el gasto al suprimir al alumnado interno, pues «la parte del colegio interior absorbe los dos tercios del presupuesto del conservatorio, que no corresponde a este enormísimo gasto las ventajas de esta parte del Establecimiento», no habiendo «otra clase de alumnos que la de externos, cuya enseñanza será gratuita». Pero, sobre todo, la propuesta de fusión permitía un gran ahorro para las arcas públicas «al obligar a los profesores de la Real Capilla a enseñar sin nuevo sueldo en el conservatorio», sustituyendo en el Conservatorio a los profesores que venían ocupando la plaza[173]. Y contemplaba que

> cuando el Maestro de la Real Capilla pidiese algunos músicos del Conservatorio, el Director le facilitará los maestros y alumnos que designare la Junta facultativa. Los que se negaren a este servicio, o al del teatro privado de la Real Familia serán despedidos del conservatorio.

Además, se otorgaba una módica subvención a los alumnos elegidos «que presten mayor servicio y a los que se comprometan a servir en el Teatro».

[172] AGP, Sección Administrativa 1132, 25 de septiembre de 1834.

[173] AGP, Sección Administrativa 1132.

El estado anímico de Rivas debió ser angustioso al comprobar que en la propuesta de reunificación de la plantilla se le desplazaba de la plaza de Maestro de Violoncello. En su lugar se proponía a García Hidalgo, músico afecto a la Regente, que había mantenido la plaza de violón de la Real Capilla, después de la depuración de Rosquellas. Perderían también la plaza tras la fusión, Luis Weldroff (violín y viola), José Venancio López (contrabajo), Pedro Broca (oboe) y Francisco Broca (trombón).

Especialidad	Conservatorio de Música 1834	Propuesta de fusión del Conservatorio y la Real Capilla 1835
Canto	Francisco Piermarini	Francisco Piermarini
Composición	Ramón Carnicer	Ramón Carnicer
Piano	Pedro Albéniz	Pedro Albéniz*
Violín y Viola	Luis Weldroff	Manuel Lloria** Antonio Daroca**
Solfeo	Baltasar Saldoni	Baltasar Saldoni
Violoncello	Juan Antonio Rivas	Felipe García Hidalgo**
Contrabajo	José Venancio López	Mariano Guerra**
Flauta	Magín Jardín	Magín Jardín**
Oboe	Pedro Brocca	vacante
Corno Inglés	Pedro Brocca	-
Fagot	Manuel Silvestre	Manuel Silvestre**
Trombón	Francisco Brocca	Domingo Brocca
Trompa	José de Juan	José de Juan
Trompeta	José de Juan	-
Arpa	Josefa Jardín	Josefa Jardín

* Sin otro sueldo que el que tiene como organista de la Real Capilla.
** Sin otro sueldo que el que tiene por la Capilla

Tabla 3.2. Propuesta de fusión de la Real Capilla y del Real Conservatorio de Música María Cristina (1835).

Finalmente, la propuesta de fusión no llegaría a cristalizar. Pero no por eso dejaría el conservatorio de ver peligrar su futuro. En la sesión de las Cortes del 28 de enero de 1835, la comisión encargada de estudiar el presupuesto para el conservatorio estima que debería concederse al conservatorio un presupuesto de 400.000 reales. Se rebajaba en 273.480 reales los 673.480 que había pedido el Gobierno para su mantenimiento. Además, la

aprobación del presupuesto debía venir acompañada, a juicio de la comisión, de la ejecución de

> un reglamento en que se observe la mayor economía, orden y regularidad en todo el porte de los alumnos, que le ponga a cubierto, no sólo de las murmuraciones del público sino aun de las sospechas de maledicencia y de los tiros de la calumnia[174].

La cantidad propuesta por la comisión estaba por debajo del presupuesto de 451.680 reales que Piermarini había gestionado durante los primeros años de funcionamiento del centro[175], lo que impedía el saneamiento de las cuentas del conservatorio, que iniciaba el año 1835 con un déficit de 80.000 reales[176].

En estas circunstancias, la desconfianza de Rivas sobre su futuro en Madrid no cesaba de crecer[177]. Aunque había desaparecido la amenaza de fusión del Conservatorio y la Real Capilla, el establecimiento docente veía peligrar su existencia con un presupuesto tan exiguo. Además, seguía sin resolverse su solicitud para ingresar en la Real Capilla como primer trompa. Y por otro lado, la economía de Rivas arrastraba una situación delicada desde septiembre de 1832, a causa de una deuda contraída con el maestro de flauta Magín Jardín, y por la que se le venía descontando la tercera parte de su sueldo en el Conservatorio,

> En este Juzgado de Protección de Teatros del Reino ha sido demandado D. Juan Antonio Rivas, Contrabajo de las orquestas de los de esta Corte y maestro de Violoncello de ese Real Conservatorio para el pago de seis mil cuatrocientos ochenta reales que es en deber a D. Magín Jardín sobre cuyo asunto se ha formado expediente y en el he proveído auto, mandando que para el pago de dicha suma se le retenga la tercera parte de los sueldos que disfruta por ambos destinos; y a fin de que lo tenga por lo respectivo a ese Real Establecimiento, he de merecer a V. S. se sirva dar los órdenes oportunas a que tenga efecto y al entrega bajo de recibo a el citado Jardín[178].

El sueldo como maestro de violoncello, al que se sumaba el obtenido como músico de las orquestas de los teatros de Madrid, no debía ser suficiente para hacer frente a los

---

[174] *Gaceta de Madrid*, núm. 29, de 29 de enero de 1835, pág. 187.

[175] Beatriz MONTES ARRIBAS, «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)», *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, Vol. 3, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689287>, [consultado el 15 de enero de 2016], 2009, pág. 1.913.

[176] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 13 de noviembre de 1835.

[177] S. RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina…, pág. 36.

[178] ARCSMM, Leg 0/21/11, Ant 0/471.

gastos provenientes de una familia numerosa. La situación de estrechez se mantendría a lo largo de aquellos años, hasta el punto de tener que volver a recurrir a Magín Jardín. Una vez más, no pudiendo librar la deuda, vería como le era descontado la tercera parte de su sueldo para hacer frente «al pago de 2074 reales que le es en deber procedentes de alimentos que le ha suministrado durante el tiempo que estuvo en su casa en clase de huésped»[179].

La delicada salud de su padre, que finalmente fallecería en Oporto el 15 de enero de 1835, a la edad de 64 años[180], pudiera ser el motivo por el que Rivas, finalmente, se decidiese a solicitar a Piermarini un permiso para ausentarse de Madrid, «para arreglar en la ciudad de Oporto asuntos de familia del mayor interés, quedando interinamente provista la clase del profesor o repetidor que más fuera del agrado de V.S.»[181].

Pero aún habría un motivo más. A los pocos días de la concesión del permiso para ausentarse de Madrid, Rivas recibía la comunicación de la Real Orden por al que se le negaba la propiedad de la plaza de músico de la orquesta de los Teatros que venía gozando hasta ese momento[182]. Muy probablemente, esta nueva circunstancia, y tal vez presintiendo la terrible guerra civil que azotaría España, además de una situación laboral inestable en el conservatorio debido a la reducción del presupuesto y las depuraciones políticas, podría haber influido definitivamente en el ánimo de Rivas. Y así fue como en junio de 1835, tras serle concedida «licencia por dos meses para pasar a Oporto», Rivas abandonaba Madrid con su familia[183]. Lo que iba a ser una ausencia de dos meses lo sería para siempre.

3.1.13. *El retorno a Oporto*

La situación política y social que se encontraría Rivas en Portugal sería de calma, tras el fin de las Guerras Liberales en Portugal el 24 de mayo 1834 y el triunfo de los liberales. En Oporto, Rivas, antiguo luchador de la causa liberal, era recibido con gran

[179] ARCSMM, Leg 0/21/14 Ant 0/470.

[180] «José María del Carmen Rivas», *Uma Dinastia músicos no Porto do século XIX*, [em línea], <https://sites.google.com/site/ribasmusicos2/ribas>, [consultado el 2 de febrero de 2016].

[181] ARCSMM, Leg. 2-158-2.

[182] ARCSMM, Libro 158, *Reales Órdenes*…, Leg. 297, 13 de junio de 1835.

[183] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 2.158, 7 de junio de 1830.

cariño y aceptaba el ofrecimiento para ocupar su antiguo cargo de director de la orquesta del Teatro de São João.

Mientras tanto, en España, el conservatorio atravesaba serios problemas que hacían peligrar su existencia. La guerra entre isabelinos y carlistas agotaba las arcas públicas. A finales de 1835 se suspendían los pagos para el mantenimiento del conservatorio. El centro se mantendría gracias a la labor desinteresada de algunos profesores, que continuarán la actividad académica entre los años 1836 y 1837 sin retribución alguna a cambio.

Pasados unos años, la situación en España permitía aprobar un nuevo presupuesto para la reorganización del conservatorio. Al detallar ese Presupuesto, se dotaba la clase de «Violón», pero se reducía el sueldo de maestro de violonchelo a 5.000 reales anuales. En la Junta Facultativa se indicaba que Juan Antonio Rivas estaba ausente, y que hasta que aceptase o renunciase al cargo, sería sustituido por Manuel Ducasi[184]. Rivas recibía la comunicación anunciando que «por Real Orden de esta fecha, se ha dignado S. M. nombrar a V. Profesor de Violón con la dotación de 5000 reales anuales en el Real Conservatorio que lleva su Augusto nombre». Además de reducirle el sueldo anual en 2.000 reales, las condiciones eran peores, pues «en el caso de cesar V. en el ejercicio de su profesión o de suprimirse su plaza no adquiere derecho a cesantía ni jubilación». Asimismo, «de no concurrir alumnos a sus lecciones, resultaría un gravamen infructuoso al Estado, tendrán que suprimirse las clases menos numerosas para que las restantes sean mejor atendidas en sus pagos»[185]. Las modificaciones en los sueldos y condiciones del contrato, extensibles a todo el profesorado del claustro del conservatorio, quedarían recogidas en el libro de actas, con fecha de 5 de octubre.

Reorganizado el conservatorio, se reanudaban las clases el 5 de noviembre. Las de violoncello, con un número máximo de dieciséis alumnos, y en horario de diez a doce de la mañana, ante la ausencia de Rivas, estarán a cargo de su sustituto, Manuel Ducasi[186].

[184] ARCSMM, Libro 174*, Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, *1836-1868*, acta de 9 de septiembre de 1838.

[185] ARCSMM, Exp. Personal de J. A. Rivas; Libro 159, *Libro de registro de las Reales Órdenes comunicadas al Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina desde su reorganización en setiembre 1838*, Leg. 1, N.º 22.

[186] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, actas de 5 de octubre, 1 de noviembre y 23 de noviembre de 1838.

En carta con membrete de Lisboa, Rivas contesta al Conde de Vigo, Vice-protector del conservatorio, que, al poco de llegar a Oporto, con fecha de 23 de octubre de 1830, había enviado su solicitud de dimisión como Maestro de Violonchelo del conservatorio a Piermarini, y que no había recibido respuesta alguna, al tiempo que le solicitaba

> la gracia y nombramiento de Maestro Honorario con uso del uniforme y demás prerrogativas concedidas a los Maestros en propiedad [...] en atención a los servicios que presté (fuera de las atribuciones de mi clase) y a la Oposición rigurosa que sufrí para ganar la plaza de Maestro de ese Real Conservatorio[187].

En el cruce de cartas posterior se le vuelve a ofrecer la plaza, aunque si no «se presenta para el día 1 de enero próximo [1839] ni justifica la imposibilidad de poderlo verificar por razones que V.S. estime suficientes, es la voluntad de S.M. que se declare vacante su plaza»[188]. Finalmente, Rivas confirma su dimisión al Conde de Vigo, que le contesta que

> he tenido a bien consultar a S.M. para que le reemplace a su digno y aprovechado discípulo D. Manuel Ducasi que me lisonjeo llenará en parte el hueco que usted ha dejado. En cuanto a la pretensión que usted me indica concerniente a los honores de Maestro de este Conservatorio y uso de uniforme, puede usted formalizarla en regla cuando le parezca, y tendrá el gusto de apoyarla su más atento servidor.[189]

La última referencia a Rivas en el conservatorio la encontramos en el acta de la Junta Facultativa de 4 de enero de 1839, en el que se recoge su renuncia y su solicitud de que le sean concedidos los honores de Maestro del Conservatorio con el uso del uniforme. Tras dejar de ser maestro de violonchelo del Real Conservatorio de Música de María Cristina por Real Orden de 18 de enero, en el acta de 17 de febrero de 1839 de la Junta Facultativa se dejaba constancia del nombramiento de «Manuel Ducasi para la Plaza de Profesor de Violoncello que está vacante en ese Conservatorio por renuncia de D. Juan Antonio Rivas que la obtenía».

Al final, Rivas no vería cumplir su deseo de obtener el nombramiento de Adicto Facultativo. No le fue concedido, o bien no formalizó «su pretensión para los honores y uso de uniforme» como el le había indicado el Conde de Vigo. La última fecha de nombramientos de Adictos Facultativos es de 20 de agosto de 1835.

---

[187] ARCSMM, Exp. Personal de J. A. Rivas. Carta con fecha del 7 de diciembre de 1838

[188] ARCSMM, Libro 159, *Libro de registro de las Reales Órdenes*…, Leg. 1, N.º 52

[189] ARCSMM, Exp. Personal de J. A. Rivas. Carta con fecha de 8 de enero de 1839.

3.1.14. *Teatro de São João*

Respetado y reconocida su labor como director del Teatro de São João de Oporto, de cuya orquesta formaban parte de algunos de sus hijos, mantendría el cargo de hasta 1857,

> Ao Sr. Ribas pertence muito da glória dos cantores pelo excelente desempenho de toda a parte musical, quer como orquestra, quer como banda. [...] professor de transcendente gosto e talento, e o mais digno regente do país –aqui o escrevemos sem rebuço, nem sacrifício de convicções. O seu solo de rabeca autoriza-nos este elogio, [...] Foi geralmente aplaudido[190].

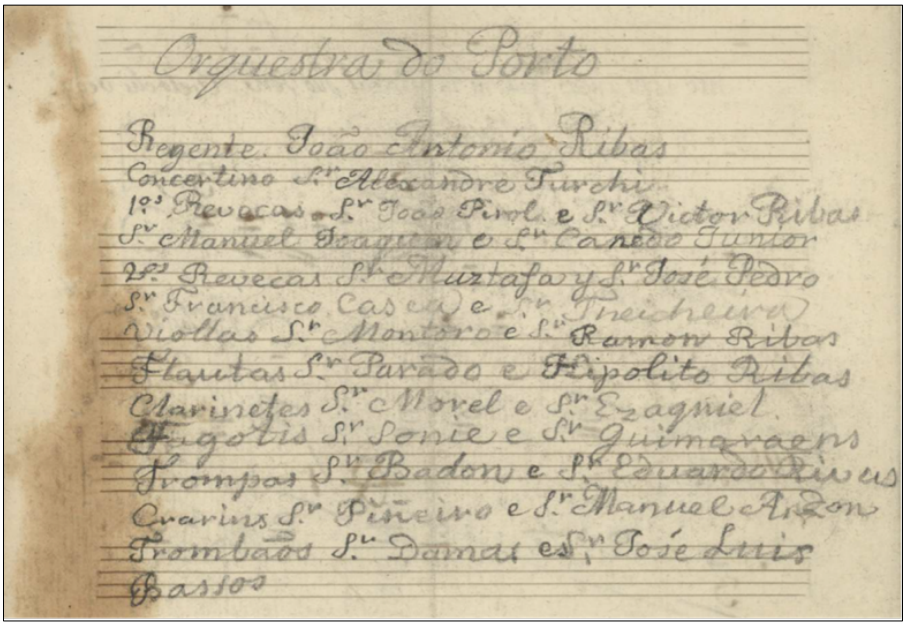


Ilustración 3.17. Plantilla de la Orquesta del Teatro de São João de Oporto: João Antonio Ribas (regente), Victor Ribas (violín 1º), Ramon Ribas (viola), Hipolito Ribas (flauta), Eduardo Ribas (trompa)[191].

En ese año los desacuerdos entre la familia Rivas y algunos músicos portugueses empujaron a Rivas a presentar la dimisión como director musical del Teatro de São João, que fue acompañada de la renuncia de sus hijos. Debería transcurrir dos años, para que

[190] «Al Sr. Ribas pertenece gran parte del triunfo que obtuvieron los cantantes por la excelente dirección de la parte musical, ya fuera con la orquesta como con la banda. [...] Maestro de gran gusto y talento, y el más digno director de orquesta del país, aquí lo reseñamos sin adornos y sin ningún genero de dudas. Su solo de violín nos permite hacer este elogio [...] Fue muy aplaudido». *O Nacional,* 16 de Junio de 1849.

[191] Última página de la parte del pícolo, de la ópera *I Capuleti e i Montecchi,* de Bellini, con la lista manuscrita incompleta de la plantilla de la orquesta del Teatro São João de Oporto (*ca*. 1831). En: João Pedro MARTINS DELGADO, «A emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal através do repertório. Um património histórico inédito: das origens até 1945», Benoît Gibson, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidade de Évora, <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/27865>, 2020, anexo 66.

con los ánimos mas calmados los músicos regresasen a sus puestos, siendo su hijo Nicolau el que reemplazase a su padre en la dirección de la orquesta[192].

Ilustración 3.18. João Antonio Ribas
(*Diario Ilustrado de Lisboa*, 13 de septiembre de 1876).

Juan Antonio Rivas fallecería en Oporto, el 15 de agosto de 1869[193]. En los últimos años de su vida, sería agente comercial de los pianos *Boisselot et Fils* en Oporto, una manufactura marsellesa fundada en 1830-1831, y que había establecido una oficina en Barcelona en 1848. La firma había alcanzado gran reconocimiento debido a que eran los fabricantes de los pianos que tocaba Franz Liszt, contando, desde 1844, con la patente del pedal tonal o sostenuto [194].

[192] E. VIEIRA, *Diccionario biographico de músicos portuguezes*..., pág. 254.

[193] A. DE BESSA RIBA y J. HEITOR-RIGAUD, «Compositores a descobrir. Nicolau Ribas & Família…, pág. 64.

[194] Martha NOVAK CLINKSCALE, *Makers of the Piano. Volume 2. 1820-1860*, Oxford University Press, 1999. pág. 38.

> Fabrica e Depósito de Pianos de Boisselot & Cª em Barcelona. Mr Boisselot, de Marselha, estabelecido naquela cidade, propõese a enviar para a Península os pianos da sua acreditada fabrica: estão classificados em 14 classes. Os seus diversos preços, e condições de pagamento, garantia por dois anos dos instrumentos, podem verse em casa do agente de Mr Boisselot nesta cidade, João António Rivas, rua da Batalha, nº 15[195].

3.1.15. *La Familia Ribas*

Casado con Teresa Emilia Medina, natural de San Ildefonso (Oporto) un 14 de marzo de 1820 en Miragaia (Oporto), tuvo de ese primer matrimonio siete hijos, algunos de los cuales se dedicaron a la música con gran éxito[196].

El hijo mayor, João Vítor Medina Ribas[197] nació en Oporto en 1820. Empezó los estudios de violín con su padre, e ingresó en el Real Conservatorio de Música María Cristina el 27 de septiembre de 1833, permaneciendo en el centro hasta el 16 de septiembre de 1835. A pesar de contar tan solo con 36 años al fallecer, fue primer violín, compositor y director de orquesta del Teatro São Pedro de Alcântara de Río de Janeiro desde 1843 a 1853, y director de la orquesta del Teatro de la Victoria de Buenos Aires entre 1853 y 1855[198].

Eduardo Medina Ribas (1822-1883) fue alumno de trompa de José de Juan en el Real Conservatorio de Música María Cristina hasta su baja el 16 de septiembre de 1835. Desarrollaría una carrera como cantante de ópera, de la cuerda de barítonos, en las compañías del Teatro de San João de Oporto y San Carlos de Lisboa, llegando a coincidir con su hermano João Vítor en el Teatro de São Pedro de Alcântara de Río de Janeiro.

---

[195] «Fábrica y Almacén de pianos Boisselot & Cª en Barcelona. El Sr. Boisselot, de Marsella, establecido en esa ciudad, se propone enviar a la Península los pianos de su acreditada fábrica, que dispone de 14 modelos. Sus variados precios y condiciones de pago, así como la garantía de dos años de los instrumentos, pueden verse en el domicilio del agente del Sr. Boisselot en esta ciudad, João António Rivas, rua da Batalha, nº. 15». En: *O Nacional*, 20 de enero de 1853.

[196] João-Heitor RIGAUD, «A Família Ribas», *Do Romantismo Portuense*, Artigos Meloteca, [en línea], <https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2018/11/do-romantismo-portuense.pdf>, [consultado el 3 de febrero de 2016], 2009, págs. 5-18.

[197] El Código Civil de Portugal permite que el primer apellido de los hijos sea el materno, aunque el que se transmite a las generaciones posteriores es el segundo apellido, el paterno. En: Enrique Antonio FERNÁNDEZ PÉREZ, «El nombre y los apellidos: su regulación en derecho español y comparado», Inmaculada Vivas Tesón, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Sevilla, <tinyurl.com/ygnjzzb9>, 2015, pág. 636.

[198] A. C. K. DE BESSA RIBA y J.-H. RIGAUD, «Compositores a descobrir Nicolau Rivas & Família..., pág. 64.

Hypólito Medina Ribas (1823-1883), fue flauta solista de la Orquesta del Teatro de San João. Compositor de música sacra y música de cámara, especialmente para flauta y piano, sería considerado uno de los mejores flautistas portugueses del siglo XIX[199].

Florencio Medina Ribas fue el primer hijo de Rivas en nacer en España, en La Coruña en 1829. Había iniciado la carrera de pianista, acompañante habitual de sus hermanos en sus recitales. Fallecería en Brasil en 1850 con veintiún años a consecuencia de una enfermedad tropical.

Nicolás de Medina Ribas nació en Madrid en 1832. Inició los estudios de violín con su padre, haciendo su debut como solista a la edad de 14 años en el Teatro de San João. Tras finalizar sus estudios de violín en el Conservatorio de Bruselas con Charles de Bériot (1802-1870), y de Composición con Fetis, formaría parte de la orquesta del Teatro de la Monnaie y de la Orquesta del Conservatorio de Bruselas[200]. En 1855, de nuevo en Oporto, ocuparía la plaza de concertino de la Orquesta del Teatro de San João, creando una escuela portuense de violín como profesor en la *Academia de Música de Porto*. En 1874, crea la *Sociedade de Quartetos*, la primera de su género en Portugal. Compuso tres series de seis estudios para violín (op. 26, en homenaje a Charles de Bériot; op. 33, dedicada a Luis I; y op. 34). Fallecería en Oporto, el 3 de marzo de 1900.

Tenía Juan Antonio Rivas un tío, Ramón Gil Ribas, que aparece registrado como viola de la Orquesta del Teatro de San João en 1837[201], y que todavía era miembro de la orquesta en 1872, aunque situado en la cuerda de violonchelos[202].

Y de sus segundas nupcias con Carmen Riche, tendría una hija, Judite Riche Rivas (1846-1928), que desarrollaría una carrera como concertista de piano y compositora.

---

[199] Albert LAVIGNAC, «Histoire de la Musique: Espagne-Portugal», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1920, pág. 2.461.

[200] *Ibídem*.

[201] J. P. MARTINS DELGADO, «A emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal..., pág. 138.

[202] Manuel Carlos de BRITO y Luísa CYMBRON, *Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto*, Berlim, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, [em línea], <http://tinyurl.com/yjtmofar>, [consultado el 26 de febrero de 2021], 2008, págs. 441-475.

3.2. MANUEL DUCASI

3.2.1. *Sustituto de Juan Antonio Rivas*

Manuel Ducasi y Mona nación en Madrid en 1819. Había ingresado con doce años en el aula de violoncello de Rivas en octubre de 1831, y era considerado un alumno distinguido y apreciado por su habilidad con el instrumento, hasta el punto de que Rivas le había designado como alumno repetidor para realizar las sustituciones en su ausencia. Cuando se redactó la *Nueva organización del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina como parte de la Real Casa* en 1834, se establecía que «para completar la orquesta del real conservatorio y de la real cámara y capilla se añadirán los siguientes profesores que se elegirán de entre los alumnos del real conservatorio que hayan completado su educación»[203]. Y es muy posible que la elección del alumno de violonchelo del conservatorio propuesto para el servicio interino de la Real Capilla, de haberse llevado a término la reunificación de las instituciones, hubiera recaído en Ducasi. Aunque no había concluido sus estudios, tampoco lo habían hecho ninguno de sus condiscípulos. Ducasi, que no percibía emolumento alguno en su condición de alumno repetidor, habría sido retribuido por su servicio en la 3ª plaza de violonchelo con 8.000 reales de vellón anuales, una cantidad mayor que la asignada a la plaza de profesor del conservatorio[204].

El 1 de enero de 1835, Ducasi «pasó a la clase de Composición»[205] con Carnicer. Apenas contaba con 16 años y cuatro de educación musical, dedicado hasta ese momento exclusivamente a tocar el violonchelo, cuando, en 1835, compone su primera ópera, *Semirámide Riconoscinta*.

En ese mismo año de 1835, antes de su marcha con una licencia por dos meses para ausentarse a Oporto, Rivas, conforme al Reglamento de 1831[206], había escrito a Piermarini

[203] AGP, Sección administrativa, Leg. 1132, n.º 23.

[204] La plaza de primer violonchelo tenía asignada un sueldo anual de 15.000 reales, y la del segundo violonchelo, de 10.000 reales.

[205] ARCSMM, Libro 141, *Libro de matrículas de los alumnos…*, 1830-1837.

[206] ARCSMM, *Reglamento interior*…, Capítulo XVIII, Del modo de sustituir a los Maestros cuando por ausencia o enfermedad no puedan asistir á sus respectivas clases, art. 2, 1831.

> a fin de que el servicio que me está confiado no sufra el menor atraso en perjuicio de los discípulos, he creído poder encargar la clase de Violoncello al repetidor de la misma D. Manuel Ducasi[207].

Siendo Ducasi el alumno repetidor de Rivas, y por tanto merecedor de la confianza de su maestro, la propuesta fue aceptada[208].

Ya como maestro interino de violonchelo del conservatorio, Ducasi continuará con su labor compositiva, y en 1836 escribe su segunda ópera, *Tamisto é Polivete*. Cuando Saldoni nos dice que las dos primeras óperas de Ducasi no llegaron a interpretarse[209], afirmación que recoge Ballesteros Robles[210], se referían al estreno en el campo profesional, pues *Tamisto é Polivete* sería escuchado en algún salón privado, interpretado por alumnos del conservatorio de María Cristina:

> Varios alumnos del conservatorio de María Cristina han ensayado en casa de un particular una ópera, titulada *Tamisto,* compuesta por su condiscípulo don Manuel Ducasi y Mona [...] Un malo y viejo librito de la antigua ópera *Antinos y Eleusis*, representada en Madrid en 1821, que compró en la calle a un muchacho por cuatro cuartos, dio motivo a su primer ensayo, y este estudio, este ensayo, produjo una ópera, una ópera completa con una sinfonía que pudiera envanecer a algunos maestros. Hemos tenido el gusto de verla ejecutada, y seguramente extrañamos que este destello de un naciente ingenio solo estuviese protegido por los alumnos del conservatorio. Si bien del mérito de la composición no se puede juzgar con fundamento por la debilidad con que ha sido desempeñada, nótase en ella un fondo de armonía y sorprendente melodía y novedad en los cantos, facilidad en su expresión y un fondo de melancólica dulzura que revelan el carácter suave de su autor. Fuera de desear que los artistas de esta culta capital diesen vida a este primer pensamiento de un ingenio que podrá acaso dar honor a su patria[211].

Sabemos también por Saldoni que Ducasi

> durante el corto período de su vida tuvo sinsabores de cuantía, ya de familia como artísticos, los cuales sin duda fueron la causa de su temprana muerte, no obstante, de ser un buen hijo, excelente esposo, cariñoso padre y fiel amigo[212].

---

[207] ARCSMM, Asuntos Generales, Leg. 0/5/18.

[208] *Ibídem*.

[209] Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*, vol. II (Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, págs. 508-509.

[210] Luis BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, 1912, pág 182.

[211] *El Español*, nº 153, 1 de abril de 1836, pág. 2.

[212] Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*, Vol. 2, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pág. 508.

Pudiera referirse Saldoni a los problemas derivados de pertenecer a una familia con miembros de ideas liberales. Mientras que su padre, Ventura Ducasi, había sido celador de policía del barrio de doña María de Aragón[213], su tío Ignacio Ducasi Ojeda (1775-1826), maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid y organista supernumerario de la Real Capilla, había sido separado de la servidumbre de palacio en 1823, tras el fin del Trienio Liberal, por sus ideas liberales[214]. Y por la misma causa sería destituido de su plaza de capellán de altar y bajo de la Real Capilla otro de sus tíos, Manuel Ducasi Ojeda[215].

Pero también pudieran estar motivados los padecimientos de Ducasi por su precaria situación económica. En su calidad de repetidor del aula de violonchelo no percibía sueldo alguno, y la reorganización de Real Conservatorio y de la Real Cámara y Capilla, que le hubiera supuesto la plaza de tercer violonchelo de su orquesta, no había prosperado. A esto se añadía la situación del conservatorio, que comenzaba a ser preocupante. La primera guerra carlista estaba provocando serios desajustes en las arcas de la Hacienda Pública. Como ya se dijo, en enero de 1835 la comisión de las Cortes encargada del estudio del presupuesto del conservatorio había rebajado el presupuesto a 400.000 reales, cantidad muy alejada de los 673.480 reales solicitados, dejando al conservatorio con un déficit de 80.000 reales.

Poco después, en el *Pormenor del presupuesto de lo interior*, del Ministerio del Interior, en la partida asignada a Instrucción Pública, la columna de la cantidad correspondiente al Conservatorio de Música aparecía en blanco[216]. Aunque pudiera deberse a que la cantidad había sido entregada con anterioridad, como supone Montes[217], la realidad es que el 16 de octubre de 1835 el Ministerio de Interior anuncia la

[213] Situado tras el Palacio Real, en los terrenos del Colegio de La Encarnación, de religiosos agustinos, conocido en la época por el nombre de Colegio de doña María de Aragón, su fundadora, espacio que ahora ocupan las dependencias del Senado.

[214] AGP, Real Capilla, 226-9.

[215] Guy BOURLIGUEUX, «Ducasi Ojeda, Manuel», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 550-551.

[216] *Gaceta de Madrid*, 22 de mayo de 1835, pág. 877.

[217] Beatriz MONTES ARRIBAS, «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)», *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, Vol. 3, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689287>, [consultado el 24 de abril de 2021], 2009, pág. 1.917.

imposibilidad de hacerse cargo del mantenimiento del centro educativa y se le retiraba la partida presupuestaria.

En la Junta Facultativa del 10 de noviembre de 1835, Piermarini comunicaba la real orden de suspensión de pagos emitida por las Cortes, y que llevaba a una triste situación al conservatorio:

> El hecho es que las asignaciones mensuales que el Ministerio pasado ofreció el actual nos las rehúsa. De la copia que se os lee del oficio pasado a la Dirección del Tesoro por el Sr. Presidente del Consejo de Ministros conoceréis la triste situación en que se halla el Establecimiento y la necesidad de unir nuestros esfuerzos para su conservación. El auxilio que se me da basta apenas para cubrir las atenciones de un mes, además hay otras que la pasada Administración dejó en descubierto; cada día que pasa el gasto sigue igual y correspondiente a la asignación de cuarenta mil reales mensuales. Yo no tengo más recurso que mi sueldo estoy dispuesto a todo sacrificio, espero haréis todos los mismo. No obstante, trabajaré, sufriré como lo he hecho hasta ahora para procurar sacar del Gobierno alguna subvención más; y no lo dudéis, será destinada con vuestro conocimiento al objeto que por nosotros todos se reconozca más urgente. Entretanto que los alumnos internos vayan a sus casas, y también algunas de las internas que menos necesiten de sus plazas. [...] Al este fin he dispuesto funciones patrióticas en los teatros públicos, espero que todos aplaudiréis mi idea y cooperaréis para su buen éxito[218].

Al día siguiente, en la Junta Facultativa se acordaba la redacción de un escrito en el que se solicitaba al ministro del Interior los «auxilios necesarios para satisfacer» la deuda, el envío a casa del alumnado interno para no continuar acrecentando el gasto, y la asignación de veinticinco mil reales mensuales para el funcionamiento del centro hasta que se las Cortes tomaran una decisión sobre su mantenimiento[219].

El 12 de noviembre se reunía a la Junta General para informar de la apurada situación en la que se encontraba el Conservatorio. Aunque conocedores de cuáles son en aquel momento las necesidades más urgentes del Estado como consecuencia de la guerra, todos los miembros firmarán el escrito de la Junta Facultativa, en la esperanza de que sus ruegos sean atendidos y de que el Conservatorio mantenga su existencia.

[218] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 10 de noviembre de 1835.

[219] *Ibídem*, acta de 11 de noviembre de 1835.

> Todos los que suscriben, Excmo. Sr., se hallan animados de los más puros sentimientos de patriotismo, y firmemente convencidos de que las urgentes necesidades del Estado deben merecer la primera consideración del Gobierno de S.M., no tan sólo, sino de todo buen empleado suyo que abrigue en su pecho una alma noble y adicta al trono augusto de la inocente Isabel y de su idolatrada madre, protectora excelsa de este Real Conservatorio. Esta es nuestra divisa, Sr. Excmo., y todos dispuestos como estamos a cualquier sacrificio esperamos que protegido este Real Conservatorio por V.E. y los demás ilustres Sres. Ministros no se deje abandonado y sin apoyo poniendo míseramente a perecer a tantos infelices y sin recursos y sin carrera por haber pasado en él los mejores años, que podían haber dedicado con más fruto a cualquier oficio[220].

Como las cuentas del conservatorio arrojaban un déficit de 80.000 reales, los profesores suplicaban «una providencia interina hasta la resolución de las Cortes [para] entregar al Director los ochenta mil reales devengados y para lo sucesivo los veinte y cinco mil mensuales…».

Atendiendo a los ruegos que Piermarini el conservatorio se sostendrá únicamente por la voluntad de algunos profesores que, gratuitamente, continuaban impartiendo enseñanza. El conservatorio iniciaba un periodo de limitaciones y de estrecheces, que comprometerían seriamente su existencia. Como indica Navarro Lalanda, durante los años 1836 a 1837 no se encuentran noticias relativas al conservatorio como institución[221]. Para Montes, el Real Conservatorio entra en «una especie de proceso de hibernación obligado, visible también por la consiguiente reducción de la documentación que el investigador puede consultar»[222].

> A causa de la guerra fratricida de los siete años, y de los funestos y célebres *pronunciamientos*, todas las clases que cobraban del Erario sufrieron graves perturbaciones.
> El Conservatorio llegó a quedarse sin recursos. Los Profesores fueron privados de sus sueldos, sin que por ello abandonaran sus puestos; y cuando más tarde volvieron a percibir sus mezquinos haberes, los percibieron en papel, que era poco menos que papel mojado.

[220] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 13 de noviembre de 1835.

[221] Sara NAVARRO LALANDA, «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)», Begoña Lolo Herranz, dir. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo) [en línea]. Madrid, Universidad Autónoma, Departamento Interfacultativo de la Música, <http://hdl.handle.net/10486/661874>, 2013, pág. 469.

[222] Beatriz MONTES ARRIBAS, «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)», *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, Vol. 3, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689287>, [consultado el 9 de septiembre de 2020], 2009, pág. 1918.

> A pesar de tan desfavorables circunstancias, el Conservatorio daba señales de vida…[223]

Durante esos años, Ducasi, huérfano de padre y con cinco hermanos menores a su cargo, percibía únicamente el sueldo como primer violonchelo de los teatros de ópera. La búsqueda de recursos económicos le empujaría a tomar la decisión de debutar profesionalmente como compositor. No lo hizo en el género operístico que ya había probado, sino con una «sinfonía a dos orquestas» estrenada en el Teatro de la Cruz el 8 de abril de 1838, a beneficio del actor, dramaturgo y director de escena, Agustín Azcona[224].

3.2.2. *Reapertura del conservatorio*

Habría que esperar al 5 de septiembre 1838, con la 1ª Guerra Carlista aún no finalizada, para que se reuniera de nuevo la Junta Facultativa Auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina y se abriera el 2º Libro de Actas de la Junta. La Junta Facultativa Auxiliar era presidida por la figura de un Vice-Protector, cargo político y figura ajena al claustro de profesores, representante de la reina regente en el conservatorio. Cesado Piermarini, el cargo recaería en el Conde de Vigo (1792-1855), «uno de los primeros aficionados músicos que en aquel entonces había en la corte de España»[225]. Completaban la Junta Facultativa Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni, Ángel Inzenga, y Juan Díez, por la sección de Música; y Carlos Latorre y José García Luna, profesores de Declamación, y el escritor y profesor de Literatura, Félix Enciso Castrillón, por la sección de Declamación[226].

Se había iniciado el proceso de reorganización del conservatorio por Real Orden del 29 de agosto de 1838, «procurando conciliar su existencia con la rigurosa economía que

---

[223] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1885 a 1886 en la Escuela de Música y Declamación, el día 28 de noviembre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1879, pag. 5.

[224] Agustín Azcona (1814-1855), autor de *La Venganza de Alifonso*, *El sacristán de San Lorenzo*, y *El suicidio de Rosa*, parodias de óperas italianas, y del texto de algunas canciones de Iradier y Carnicer, como *La Colosa*, *La Rita*, *El Chairo* o *El poder de las mujeres*.

[225] Antonio Tenreiro Montenegro y Caveda, (1792-1855), segundo conde de Vigo, «caballero de la real y distinguida Orden de Carlos III, condecorado con la cruz del ejército asturiano, senador del reino, consejero real ordinario y viceprotector del real Conservatorio de música de María, desde el 29 de agosto de 1838 hasta primeros de enero de 1842». En: B. SALDONI, *Diccionario Biográfico-bibliográfico*…, págs. 121-122.

[226] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 5 de septiembre de 1838.

exigen las circunstancias, reduciendo el establecimiento solamente a una escuela de alumnos externos»[227], si bien se mantiene la gratuidad «para la clase menos acomodada»[228].

Peña y Goñi relató aquel momento:

> Muerto Fernando VII, las Cortes, como no podía menos de suceder, escandalizadas al examinar los cuantiosos gastos que ocasionaba el Establecimiento, tomaron una resolución enérgica llevando su afán de economía al exceso; redujeron 205.000 reales anuales la suma destinada al profesorado y gastos más precisos, y suprimieron los alumnos internos el instituto que con tanta magnificencia se había creado y que tantas esperanzas había hecho concebir a los amantes del arte, viose reducido en 1838 a que por un pliego del Gobierno llevado por un salvaguardia se expulsasen los alumnos internos, sin darles tiempo a los forasteros para que avisasen a sus familias, viéndose sin casa, sin hogar, tanto las señoritas como los hombres, si no hubiera sido porque los condiscípulos habitantes en Madrid les dieron hospitalidad[229].

Como apunta Delgado, no sólo se consideraba el mantenimiento del conservatorio un gasto superfluo: la institución musical era «una fundación del odiado Fernando VII y se había mostrado siempre como iniciativa muy cortesana»[230].

Uno de los primeros trabajos de la Junta Facultativa fue la elaboración de una nueva plantilla de los sueldos de los Profesores y empleados y demás gastos del establecimiento, tarea encomendada a una comisión formada por Carnicer, Saldoni y Latorre. El proyecto de presupuesto elaborado por la comisión ascendía a 200.000 reales anuales. En el capítulo de sueldos, la partida destinada al profesorado de la sección de Música se llevaba casi el 60% del presupuesto, elevándose a 119.050 reales[231]. En total, se proponía una plantilla de 16 profesores de música, que se podía rebajar a 15 si no se incluía finalmente el profesor de Clarín, y en la que sólo había una profesora, la arpista Josefa Jardín. En la propuesta figuraba Ducasi que «suple» a Rivas. Se contemplaba este capítulo de gastos de personal con la asignación del afinador de pianos y la propuesta de creación de una plaza de archivero copista.

---

[227] *Diario de avisos de Madrid*, 3 de octubre de 1838, págs. 1-2.

[228] «Real Orden de 29 de septiembre de 1838, mandando que se dé una nueva organización al conservatorio de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 30 de septiembre de 1838, pág. 2.

[229] A. PEÑA y GOÑI (1881), *La ópera española…*, págs. 117-118.

[230] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 164.

[231] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 9 de septiembre de 1838.

La cantidad asignada a la sección de Declamación era más reducida, con 24.00 reales, para el pago de los sueldos de tres profesores: dos de declamación y uno de literatura. En el apartado de gastos de los empleados no docentes se contabilizaban 17.100 reales, que cubrían el sueldo del secretario, del ayudante de las clases de alumnos y habilitado, de la ayudanta de las clases de las alumnas, del portero y del mozo de oficios. Sumados los tres apartados la cantidad total ascendía a 160.150 reales.

El capítulo de gastos de instalaciones disminuía de los 40.000 reales que se abonaban desde la fundación del conservatorio, pues «debe suponerse que el alquiler de la casa quedará reducido a una cantidad anual de 25.000 reales». Al Conde de Vigo se le había encomendado que

> examinando la parte del edificio que rigurosamente necesite, conforme a su nueva planta, se convendrá con el dueño sobre el alquiler que haya de pagársele en adelante por la parte que sea preciso ocupar, dejándose expedita la restante para que haga de ella el uso que tuviera por oportuno[232].

Y todavía faltaba un tercer capítulo de gastos diversos, los destinados a los premios, a la remuneración del médico cirujano Juan Larrinaga, adquisición de libros, papel, luces, carbón, leña y otros, que sumaban 14.850 reales.

En total, un presupuesto estimado en 200.000 reales anuales. Pero considerada por la Junta Facultativa «excesivamente mezquina esta última cantidad para atender a los dichos gastos ordinarios de la casa y demás eventuales, se consideraba absolutamente indispensable para el preciso servicio, veinte mil reales de aumento a ella», por lo que el presupuesto final se incrementaba hasta alcanzar los 220.000 reales anuales.

Lamentablemente para los intereses del profesorado, por Real Orden de 1 de octubre de 1838, se asignaba al conservatorio un presupuesto de 150.000 reales, inferior a los 220.000 reales solicitados, y muy alejados de los 451.680 reales de los presupuestos de los primeros años de funcionamiento del conservatorio[233]. Aunque, como apunta Montes, los gastos se habían reducido al retirarse la asignación para el mantenimiento del alumnado interno, y la correspondiente a los sueldos de director y de directora de las alumnas[234].

---

[232] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 5 de septiembre de 1838.

[233] *Ibídem*, 5 de octubre de 1838.

[234] B. MONTES ARRIBAS, «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón…, pág. 1.919.

Al final, el presupuesto aprobado se incrementará hasta los 199.500 reales anuales, acercándose a la cantidad de 200.000 reales presupuestada por la Comisión, «que se satisfarán por la Pagaduría General de este Ministerio con cargo a los 800.000 reales del artículo consignado por las Cortes en el último presupuesto para estímulo de las ciencias y las artes»[235]. 155.500 reales serán para sueldos del profesorado y empleados, 24.000 para gastos ordinarios y extraordinarios, métodos, compra de música, instrumentos, etc., y los 25.000 restantes en el alquiler de la casa que ocupa»[236].

En la Sección de Música se aplicaba una bajada generalizada de los sueldos. El profesor de Composición pasará de los 20.000 reales que percibía en 1831 a cobrar ahora 14.000; el de Piano, de 20.000 a 12.000; el de Violín, veía reducido su sueldo a la mitad, de 20.000 a 10.000 reales anuales. Se mantenía el sueldo de la plaza de Solfeo, y se aumentaban los de Contrabajo y Trombón, especialidades que en la primera plantilla percibían los sueldos más bajos. Se reducía a 4.000 reales la asignación de la plaza de Arpa, con lo que el sueldo de la única profesora del Conservatorio sería ahora el más bajo del Claustro de profesores. En cuanto a la cantidad asignada a la plaza de violonchelo, en la que se mantiene a Rivas, se rebajaba en 2.000 reales, pasando de 7.000 a 5.000 reales anuales, el mismo salario que se le había propuesto a García Hidalgo en 1830. Al menos, a pesar de la reducción presupuestaria se conserva la plantilla de 12 profesores, pues la inclusión de Manuel Moya como segundo profesor de Solfeo, la única especialidad que cuenta con más de un profesor, se compensa con la eliminación de la plaza de Trombón.

Otros cambios son los que se producen en la Junta Facultativa: en Canto, Ángel Inzenga sustituye a Piermarini; en Violín, Juan Díez a Escudero; Jardín que impartía Flauta, Octavín y Clarinete, deja de hacerlo en esta última especialidad, que pasa a ser desempeñada por Pedro Broca; a su vez, Broca, que ya no es profesor de Oboe, es sustituido por José Álvarez.

[235] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 5 de octubre de 1838.

[236] BNE, «Breve relación que presentan los Maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los Señores Diputados de la Nación con el objeto de que puedan tener un exacto conocimiento al tratar de los Presupuestos Generales del Estado de este establecimiento, gastos que ocasiona y beneficios que reporta a la Nación, del 31 de mayo de 1841». En: BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876.

	Profesores	Clase	Sueldos
1	Ramón Carnicer	Composición	14.000
2	Pedro Albéniz	Piano y acompañamiento	12.000
3	Ángel Inzenga	Canto	12.000
4	Baltasar Saldoni	Solfeo	8.000
5	Manuel Moya	Solfeo	4.500
6	Juan Díez	Violín	10.000
7	Juan Antonio Rivas	Violón	5.000
8	José Venancio López	Contrabajo	5.000
9	Magín Jardín	Flauta	5.000
10	José Álvarez	Oboe	5.000
11	Pedro Broca	Clarinete	5.000
11	Manuel Silvestre	Fagot	4.600
12	José Antonio de Juan	Trompa	4.600
14	Josefa Jardín	Arpa	4.000

Tabla 3.3. Sueldos de los profesores tras la reapertura del Conservatorio en 1838.

Aún más perjudicial que la bajada de sueldos eran las modificaciones en las condiciones laborales de los Profesores, que veían perdidos sus derechos a jubilación y cesantías, en el caso de que cesasen en el servicio o que su plaza se suprimiese.

Aunque Rivas no ha hecho acto de presencia, se le mantiene en la lista, de la que desaparece Ducasi. Ante esta situación, y sabedor de que estaba «próximo el arreglo del Real Conservatorio», Ducasi solicitará que se le conceda la plaza con sueldo, estando dispuesto a «sufrir en caso necesario la correspondiente oposición»[237]. La solicitud de Ducasi sería informada favorablemente al Conde de Vigo por la Comisión de la Junta Facultativa, integrada por Ramón Carnicer, Pedro Albéniz y Juan Díez. Para la Comisión,

[237] ARCSMM 462/16, Expediente personal de Manuel Ducasi: sus nombramientos de profesor y otros incidentes, 22 de agosto de 1838.

> Ducasi es muy acreedor a que se le conceda la plaza que solicita, no sólo por los servicios prestados en el Real Conservatorio, si que también por su aplicación y constancia en el estudio; no dudando la Comisión que, si se le atiende, será uno de los profesores que den lustre al nombre español[238].

El Conde de Vigo, que aún no descartaba que Rivas retornase de Oporto y tomase posesión de la plaza que le pertenecía, comunicaba a Ducasi que podía permanecer como maestro interino de violonchelo. Además, le da ciertas esperanzas, pues «en el caso de que dicho profesor no se presente en un término que se le señalará, o renuncie su plaza, tomará en consideración el mérito que usted ha contraído para resolver lo que estime justo y conveniente»[239].

El 10 de octubre se reunían todos los Profesores del Conservatorio a las once de la mañana, para declarar que «queda reinstalado el Real Conservatorio de Música María Cristina y verificada su solemne apertura»[240], coincidiendo con el cumpleaños de la reina Isabel II[241]. Una institución surgida durante la guerra civil, más próxima al modelo del Conservatorio Nacional de París de 1795, que deja atrás el modelo de los *ospedale* italianos[242]. El Conde de Vigo, conocedor de la realidad y de los problemas por los que atraviesa el erario a consecuencia de la guerra, solicitaba el compromiso de los profesores para que el funcionamiento del Conservatorio no se viera afectado:

> …el estado de penuria en que se halla la Nación dificultaría el pago de las asignaciones respectivas con la puntualidad que deseaba; pero que esperaba que esto no serviría de pretexto para que cada uno dejase de cumplir exactamente con su obligación, pues, aunque le sería muy sensible, desearía que el no se hallase en disposición de soportar los atrasos en sus pagas lo manifestase con franqueza[243].

Tras abandonar los profesores el salón donde se había realizado la ceremonia de apertura del conservatorio, quedaba reunida la Junta Facultativa para tratar sobre la cláusula de rescisión del contrato de aquellos profesores cuyas aulas no tuviesen un cierto número de alumnos. Al posible retraso en los pagos de las nóminas, se añadía la

[238] ARCSMM 462/16, Expediente personal de Manuel Ducasi: sus nombramientos de profesor y otros incidentes, 19 de septiembre de 1838.

[239] *Ibídem*, 1 de octubre de 1838.

[240] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 10 de octubre de 1838.

[241] *Ibídem*.

[242] B. MONTES ARRIBAS, «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón…, pág. 1.913.

[243] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 10 de octubre de 1838.

preocupación por la inestabilidad laboral que provocaba tal medida, por lo que el Conde de Vigo, comprendiendo las razones esgrimidas por los miembros de la Junta daría su compromiso de solicitar del Gobierno la retirada de esa cláusula.

Tras la reanudación de las clases en el conservatorio el 5 de noviembre[244], y permaneciendo ausente Rivas, las clases vuelven a ser impartidas por Ducasi de manera interina. Esta vez, Ducasi recibirá una retribución por su trabajo, conforme a una Real Orden que establecerá que

> los sustitutos cobren desde el día en que empezó la enseñanza las dos terceras partes del sueldo que tienen señalados los propietarios. La Junta convino y manifestó que los sustitutos habían empezado la enseñanza desde el día después de la apertura[245].

Por otra pare, las arcas del Estado continuaban acusando los gastos de la guerra, y el profesorado llegaba a aceptar la reducción a la mitad de su sueldo, si tal medida se aplicaba a todos los empleados de las otras dependencias del Ministerio de la Gobernación. Durante los dos primeros meses tras la apertura del Conservatorio, al profesorado se le venía descontado la mitad del sueldo «por haber considerado a los Profesores como nuevos empleados».

> La Junta acordó conformarse con recibir la media paga en la próxima cobranza si los demás empleados dependientes del Ministerio de la Gobernación sufren igual suerte; pero que no siendo así, reclamarían haciendo presente al Sr. Contador que a los Profesores del Conservatorio no les comprende la Real Orden que previene que los empleados de nuevo ingreso no cobren en los seis primeros meses más que media paga[246].

Al final, la pretensión de no ser considerados como empleados de nuevo ingreso sería reconocida, siendo por Real Orden de 26 de enero de 1839 reintegradas las dos medias mesadas retenidas.

Y tan sólo restaba por solucionar el retraso en el pago de los atrasos. La Junta llegó a plantease proponer la reducción en un 50% de lo adeudado, siempre que el pago se hiciera de inmediato,

[244] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 1 de noviembre de 1838.

[245] *Ibídem*, acta de 23 de noviembre de 1838.

[246] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 12 de noviembre de 1838.

> La Junta acordó representar respetuosamente a S.M. manifestándola que los Profesores están prontos a hacer la rebaja de cincuenta por ciento a favor del Estado en los atrasos que se les adeuda siempre que se les abone de pronto; pero que de lo contrario que reclamarán el todo de su alcance […][247].

A pesar de los condicionantes esgrimidos por los profesores, transcurriría mas un año y medio para que se aprobase la liquidación de los haberes adeudados «hasta fin de septiembre de 1838 [...] con la rebaja de un cincuenta por ciento»[248].

3.2.3. *Nombramiento de profesor*

La ausencia de Rivas de Madrid, tras su nombramiento como director de la Orquesta del Teatro de São João de Oporto, era definitiva. Sabemos que Ribas había presentado a Piermarini su dimisión poco después de su llegada a Oporto, en carta fechada del 23 de octubre de ese año de 1835. Todo indica que Rivas nunca recibió la aceptación de su dimisión, pues habiendo transcurrido tres años de su petición, recibía una carta con fecha de 1 de octubre de 1838, donde se le comunica que ha sido propuesto como Profesor de Violón para la nueva etapa del conservatorio.

El 4 de enero de 1839, el Conde de Vigo, Vice-protector del conservatorio, leía en la Junta Facultativa la respuesta la respuesta de Rivas de no reincorporarse a la plaza de maestro de Violoncello, al tiempo que solicitaba los «honores de Maestro del Conservatorio con el uso del uniforme».

> Se acordó elevar a S.M. esta renuncia y proponer a D. Manuel Ducasi para reemplazarle, comunicando este acuerdo al Sr. Rivas y previniéndole que formalice su pretensión para los honores y uso del uniforme[249].

De acuerdo con el criterio manifestado por la Junta Auxiliar Facultativa del conservatorio, el Conde de Vigo proponía a S.M. el nombramiento de Ducasi[250]. En la orden de nombramiento, con fecha 18 de enero de 1839, se valoraban los méritos del joven Ducasi en el violonchelo, «que manifiesta esmero y asiduidad en la enseñanza»[251].

---

[247] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 25 de noviembre de 1838.

[248] *Ibídem*, acta de 19 de julio de 1840.

[249] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 4 de enero de 1839.

[250] *Ibídem*, acta de 17 de febrero de 1839.

[251] ARCSMM 462/16, Expediente personal de Manuel Ducasi: sus nombramientos de profesor y otros incidentes, 17 de enero de 1839.

Y aunque se hace «en los mismos términos» en los que se encontraba el de Rivas, se rebajaba en 2.000 reales el sueldo anual, pasando a percibir 5.000 reales de vellón.

Después de una época de incertidumbre económica, la estabilidad laboral de Ducasi se aseguraba aún más ese mismo año con su designación como Profesor de Solfeo del recién creado Liceo Artístico y Literario[252]. Fundado en 1837 por iniciativa de José Fernández de la Vega (1803-1851), se organizaba en secciones de Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura y Música. En la sección de música figuraban profesores del conservatorio como Pedro Albéniz, Ramón Carnicer y Basilio Basili[253].

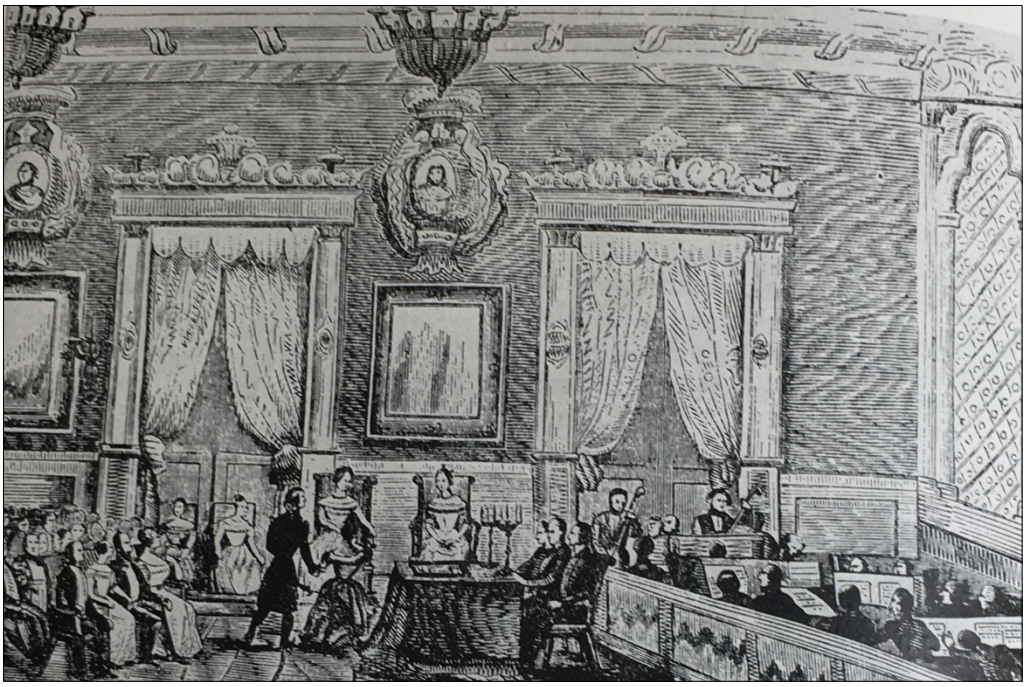


Ilustración 3.19. Salón del Liceo Artístico y Literario.
Entrega de Premios Florales por Isabel II (23 de diciembre de 1843[254].

Cubiertas las necesidades económicas, Ducasi daría un nuevo impulso a su labor compositiva. El 12 de marzo de 1839, en una función a beneficio de la tiple Juana Pérez[255], estrenaba una sinfonía nueva en el Teatro del Príncipe, acometiendo a continuación la composición de su tercera ópera. Ducasi, «en la imposibilidad de facilitarse poema escrito según sus deseos», recupera el drama lírico *Gabriella di Vergi*,

[252] *Eco del Comercio*, 2 de marzo de 1839, Núm. 1766, pág. 4.

[253] Emilio CASARES RODICIO, «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995, pág. 37.

[254] *El Laberinto*, 16 de enero de 1844, pág. 4.

[255] *Diario de Madrid*, nº 1445, 11 de marzo de 1839.

que ya era «conocido del público de Madrid», tras la representación del maestro napolitano Carafa (1787-1872), y que fue «ejecutada por la compañía italiana hace algunos años»[256]. El estreno de su tercera ópera, *Gabriela di Vergi*, tuvo lugar el 25 de mayo de 1839, en el Teatro de la Cruz[257]. Las críticas de la representación muestran a un joven compositor de 19 años, que «reúne un mérito y unas bellezas que sobrepasan lo que se podría esperar de un profesor de tan corta edad [...] No dudo que Ducasi quizá llegue a ser el Bellini Español»[258].

> D. Manuel Ducasi, autor de la ópera Gabriela di Vergi, que fue ejecutada en el Teatro de la Cruz el año de 1840, está escribiendo en el día, y tiene algo adelantada la ópera Giovanna II, Regina di Napoli, poesía del Sr. Gaetano Rossi. Celebramos infinito los desvelos de este joven maestro, y le deseamos recoja los laureles debidos al genio y á la aplicación[259].

En aquel año, Ducasi colaboraría con Piermarini y Carnicer en poner música *a El Sacristán de Toledo*, que en opinión de Lafourcade «posiblemente se trataba del primer 'fruto' de la apuesta empresarial por la lírica en español»[260]. Lamentablemente, la obra, que había sido compuesta para ser representada en la temporada lírica 1839-1840 del Teatro de la Cruz, nunca llegaría a estrenarse.

3.2.4. *Cambios en el conservatorio. Fin de la 1ª Guerra Carlista y exilio de María Cristina.*

Y llegaba el fin de la Guerra Carlista en el frente norte en 1839, con la firma del Convenio de Vergara el 31 de agosto y el exilio de Don Carlos a Francia el 14 de septiembre. La Junta Facultativa acordaba preparar una función «en el Teatrito del Real Conservatorio para obsequiar a SS.MM. en celebridad de los felices acontecimientos de la guerra»[261]. La ausencia del Conde de Vigo, nombrado «Jefe Político en Comisión de Barcelona con retención de este cargo», sería cubierta por el Vice-protector interino José Aranalde[262], que manifestaba a la Junta Facultativa como, a pesar de las vicisitudes

[256] *Diario de avisos de Madrid*, 21 de mayo de 1839, pág. 4.

[257] A. PEÑA Y GOÑI, *La ópera española*…, pág. 271.

[258] *Fr. Gerundio*, 28 de mayo de 1839, pág. 285.

[259] *La Iberia musical*, 16 de enero de 1842, n.º 3, página 4; *El Corresponsal*, 16 de enero de 1842, N. 960, pág. 4.

[260] O. LAFOURCADE SEÑORET, «Ramón Carnicer en Madrid…, pág. 268.

[261] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 29 de septiembre de 1839.

[262] *Ibídem*, 28 de mayo de 1840.

sufridas desde la reapertura del Conservatorio, las clases se habían impartido con total normalidad.

> …no podía menos de hacer presente lo satisfecho que estaba de todos los profesores y demás empleados del Establecimiento por la puntualidad conque habían asistido al desempeño de sus respectivas obligaciones, siempre que se lo había permitido el expresado servicio de la Milicia[263], con lo que habían logrado que la enseñanza de alumnos no fuese desatendida ni un solo día[264].

La reorganización del conservatorio no había garantizado su continuidad, pues la inestabilidad política volvía a oscurecer el futuro del centro. Resuelta la contienda militar, se iniciaba la batalla política entre los bandos moderado y liberal. El general Espartero, tras sus victorias sobre los carlistas, era nombrado jefe del gobierno en 1840. Espartero presentaba a la regente un programa radical progresista que la reina rechazaría. Ante la disputa generada, el 12 de octubre de 1840 abdicaba la Regente María Cristina de Borbón, la soberana que había impulsado la creación del conservatorio, que partía al exilio a Marsella. Contando la reina Isabel II con diez años, el 10 de mayo de 1841 era elegido Regente por las Cortes el general Espartero.

Ante la ausencia de la que había sido su benefactora en el pasado, los profesores elaborarán una memoria que será entregada al Ministerio de Gobernación, con los argumentos que defendían la necesidad de sostener el funcionamiento del conservatorio.

> Las utilidades que reporta a la Nación el Conservatorio de Música y Declamación son las siguientes: más de 100 jóvenes se hallan ya disfrutando de los beneficios que les proporcionó la enseñanza de este Establecimiento; viven, mantienen sus familias y cubren sus atenciones con los recursos que el arte les proporciona; pues mucho mayor es el número que se halla en la actualidad próximo a salir; y bien, ¿el dar carrera a un crecido número de jóvenes de ambos sexos que por este medio adquieren una profesión y llegan a disfrutar una suerte cual no se podían esperar atendido su escasa fortuna, no es un beneficio conocido? … Pues no es este solo; a la par que proporciona carrera y un modo de vivir honroso a la juventud, les inspira también ideas de buena educación, de buenos sentimientos; eleva a la sociedad personas que difícilmente podrían alternar en ella: jóvenes ha recibido el Conservatorio de Música en el mayor abandono en su educación, y a poco tiempo de permanecer en él se notaron sus hábitos más regulares, concluyendo por perder los resabios

[263] Por Real Decreto de 16 de febrero de 1834 de la Reina Regente se creaba la Milicia Urbana, un cuerpo de ciudadanos armados, constituido en todas aquellas poblaciones que contasen con al menos 700 vecinos, «para prestar auxilio a la autoridad, obedeciendo sus órdenes para conservar la tranquilidad de la población y su término».

[264] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina*, acta de 18 de octubre de 1840.

> adquiridos en su infancia, pues es un axioma demasiado conocido el que la Música ejerce una influencia extraordinaria en las costumbres[265].

Manifestaban los profesores que el interés por el mantenimiento del conservatorio no era particular, pues «jamás sus escasos sueldos han sido ni medianamente pagados», acumulando atrasos en el cobro de sus emolumentos de tres años. Su anhelo era que el conservatorio no continuase siendo considerado un mero centro de recreo, sino que fuera apreciado como una institución pública de enseñanza.

Afortunadamente, el 13 de julio de 1841 el Congreso de Diputados aprobaba expresamente un presupuesto para el conservatorio. Siendo Carnicer Vice-Protector interino, celebraba que hubiera desaparecido la mala impresión que en el ánimo del público y del Gobierno habían instigado «los enemigos del Conservatorio y tal vez de la prosperidad nacional».

> En nombre de la Junta como su Presidente interino tengo la satisfacción de poner en conocimiento de V.V. que el Congreso de Sres. Diputados, en sesión del día 13 del actual se ha dignado aprobar el Presupuesto para el Conservatorio.
> Este suceso formará época en el Establecimiento por la particular circunstancia de deber su existencia de hoy en adelante a la voluntad Nacional[266].

3.2.5. *Las clases*

Como novedad respecto al reglamento anterior, la nueva organización del conservatorio de 1838 establecía unos requisitos de acceso del alumnado más exigentes, pues «los que se dediquen a tocar cualquiera instrumento si no tienen el previo conocimiento del solfeo, pasarán á esta clase, sin cuyo requisito no podrán tener ingreso en las otras»[267]. Además, debían saber leer y escribir, y pasar por un examen médico «que los considere idóneos para el respectivo ejercicio a que gusten dedicarse». Desaparecía el alumnado interno, pero se mantenía la ayuda a «los alumnos que por pobres han de recibir la instrucción gratuitamente», debiendo presentar una certificación del cura párroco y del

[265] BNE, «Breve relación que presentan los Maestros del Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte a los Señores Diputados de la Nación con el objeto de que puedan tener un exacto conocimiento al tratar de los Presupuestos Generales del Estado de este establecimiento, gastos que ocasiona y beneficios que reporta a la Nación, del 31 de mayo de 1841». En: *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación*…, 1876.

[266] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 15 de julio de 1841.

[267] «Real Orden de 29 de septiembre de 1838, mandando que se dé una nueva organización al conservatorio de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 30 de septiembre de 1838, pág. 2.

alcalde de su demarcación que acredite su pertenencia «a una familia honrada y no pudiente».

Se fijaba en 8 años la edad mínima para empezar los estudios de solfeo, y en 12 años la edad mínima para empezar los estudios de violonchelo[268]. Se mantenía la separación de sexos en las clases, y se regulaba el número de alumnos por especialidad, «proporcionado en cada clase a la posibilidad de la enseñanza que pueda prestar el respectivo profesor, y completa aquél se suspenderá la admisión». La ratio de violonchelo, como la del resto de especialidades instrumentales, con la excepción de Piano, que será de 20 alumnos, se fijaba en «dieciséis alternando»[269]. Y mientras que las clases 2ª de Solfeo, Composición, Declamación y Literatura acogían un número indeterminado de alumnos, la 1ª de Solfeo sólo admitía «veinte alternando».

La jornada lectiva, distribuida en varios turnos por instrumentos, se iniciaba a las ocho de la mañana y finalizaba a las tres de la tarde. Las clases eran diarias, de una duración de dos horas, estando programadas las de Violonchelo en el turno de diez a doce de la mañana[270].

Clases	Horas
Composición, Piano y acompañamiento, Canto y Flauta	De ocho a diez de la mañana
Fagot y Trompa	De nueve a once de la mañana
Solfeo para canto, Solfeo para instrumental, Violín y Violón	De diez a doce de la mañana
Oboe	De once a una de la tarde
Clarinete y Arpa	De doce a dos de la tarde
Contrabajo	De una a tres de la tarde

Tabla 3.4. Turnos de las clases (1838).

También se mantenía la separación de sexos en las clases, acordándose que en las que hubiera matriculado alumnado de ambos sexos acudieran los alumnos los lunes, miércoles y viernes, y que las alumnas lo hicieran los martes, jueves y sábados.

[268] En Piano, Violín y Arpa, la edad mínima de acceso era de 10 años; de 12 años para Contrabajo; y para Canto y los instrumentos de viento los alumnos tenían que tener al menos 14 años.

[269] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 5 de octubre de 1838.

[270] *Ibídem*, acta de 1 de noviembre de 1838.

La escasez de fondos de las arcas públicas no permitía al Conservatorio disponer en su presupuesto de una partida para aportar material educativo, siendo «obligación de los alumnos procurarse los que consideren necesario para su enseñanza los señores Profesores y deberán presentarse con la posible decencia». Otra de las obligaciones del alumnado era la de asistir con puntualidad a las clases. Además, las alumnas debían «ir acompañadas hasta el Conservatorio por una persona de la confianza de sus respectivas familias». El profesorado debía controlar rigurosamente la asistencia del alumnado, pues las faltas de asistencia, «no siendo involuntarias», podían acarrear la expulsión del centro. En la Junta Facultativa del 29 de septiembre de 1839 se acordaría que tres faltas de asistencia no debidamente justificadas supondrían la expulsión del Conservatorio.

> A consecuencia de quejas de varios Sres. Profesores en orden a la falta de asistencia de algunos alumnos, y de su poca aplicación, y teniendo en consideración el resultado de ésta, que es por consiguiente de pocos progresos en la enseñanza, causando el descrédito del Establecimiento y de los Profesores, se acordó que por una orden se hiciese entender a todos los alumnos que a las tres faltas que hiciesen sin motivar la causa, y siempre que para principios del próximo año en que se verificaran los exámenes no diesen pruebas de aplicación y buena conducta serán expulsados del Establecimiento[271].

Entre los años 1842 y 1844 la dirección del centro remite instrucciones a los profesores para cumplir «la puntual asistencia como igualmente la de los alumnos»[272], y ordenando «que en los partes mensuales que dan los profesores, expresen exactamente el número de lecciones que han dado»[273].

Otra medida aprobada por la Junta para asegurar la continuidad del alumnado en el Conservatorio, debida con toda probabilidad a la existencia de un alto de abandonos, estableció que al alumnado que no concluyese los estudios se le procedería al cobro de seis reales diarios por cada día que hubiera asistido al Conservatorio.

[271] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 29 de septiembre de 1839.

[272] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. , n.º 61, 12 de octubre de 1842.

[273] *Ibídem*, Leg. 5, n.º 10, 30 de enero de 1844.

> El Sr. Saldoni presentó una proposición relativa a que se expusiese al Gobierno la necesidad que había de que se obligase a los alumnos de todas las clases a que continuasen su asistencia al Conservatorio hasta concluir su enseñanza y que de no hacerlo pagasen seis reales diarios por todo el tiempo que hubiesen asistido… Se acordó elevar la propuesta al Gobierno para incluirla en el nuevo reglamento[274].

A diferencia de los primeros años del Conservatorio hay pocos registros en el Libro de Actas de la Junta Facultativa sobre la actividad como docente de Ducasi. Las referencias en la prensa también son escasas, debido principalmente a que la Junta Facultativa había acordado no realizar exámenes públicos, sino hacerlos tan sólo de manera privada ante la Junta[275]. Una de las escasas referencias a Ducasi la encontramos en el acta de 3 de abril de 1842 de la Junta Facultativa, presidida por el recién nombrado director José Aranalde, tras la renuncia presentada por el Conde de Vigo. En el acta se deja constancia de los preparativos para la celebración de una función, con el objeto de hacer

> una manifestación pública de la utilidad del Conservatorio, del adelantamiento en su enseñanza y del progreso y mayores ventajas que ofrece. Satisfacer la ansiedad de los individuos de las Cortes, personas influyentes y no sólo lograr que se consolide su existencia, sino también la protección y auxilio de que carece[276].

De estos motivos debería ser informada la Junta General, pues tratándose de una función gratuita, «que siempre origina gastos», y con la escasez de fondos que disponía el Conservatorio, y teniendo también en consideración que el alumnado llevaba poco tiempo recibiendo clases, podría ser criticada por el resto del profesorado.

En el programa del concierto, *La muette de Portici*, de Daniel-François Auber (1828); la comedia en un acto *Una boda improvisada*, de Ventura de la Vega; Variaciones para violín de Lafont; el segundo acto de la ópera *Cleonice, Regina di Siria*, de Saldoni (1840), en el que participaba un joven Barbieri en el papel de Olinto. Y en la orquesta en la que participaban profesores y alumnos se encontraban «D. Manuel Ducasi y D. Luis Muñoz Violones». Volvería Muñoz a completar la cuerda de violonchelos junto a su maestro en

[274] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 17 de mayo de 1840.

[275] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 29 de diciembre de 1839.

[276] *Ibídem*, acta de 3 de abril de 1842.

la función celebrada en el conservatorio «en obsequio de S. M: la Reina y con motivo de la feliz llegada a esta corte de la augusta fundadora de este Conservatorio»[277].

Lamentablemente, son inexistentes los registros en los libros de matrícula entre las fechas del 4 de abril de 1835, que recoge el último alumno que tuvo Rivas en el conservatorio, y del 11 de noviembre de 1846, cuando ya habían transcurrido más de dos años del fallecimiento de Ducasi.

Tampoco hay partes mensuales entre los años 1835 a 1842 que nos desvelen los datos académicos de los alumnos a cargo de Ducasi en ese periodo. Hemos recuperado algún dato a este respecto en la *Gaceta de Madrid* del 18 de enero de 1840, que presenta el estado general de los alumnos del conservatorio el 31 de diciembre de 1839, asignando a Ducasi seis alumnos[278]. Podemos suponer que los alumnos que habían iniciado los estudios con Rivas los continuaría con Ducasi para, de esta manera, obtener «al final de su carrera clásica [...] el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio, que les serviría de honor y recomendación en el ejercicio de su arte»[279]. Uno de estos discípulos sería Ramón Castellano[280], el primer violonchelo de la Sociedad de Cuartetos de Jesús de Monasterio.

Son los partes mensuales correspondientes a los años 1842, 1843 y 1844, año de fallecimiento de Ducasi, la única fuente para conocer los datos de los alumnos que iniciaron los estudios con él. En 1842, siendo Vice-Protector José de Aranalde[281], había matriculados de violonchelo trece alumnos, una cifra considerablemente superior a la de cursos anteriores[282]. Este auge en la demanda de plazas de violonchelo no debe extrañarnos, pues Ducasi era «muy apreciado de sus alumnos y compañeros» del

[277] *El Heraldo*, núm. 574, 25 de abril de 1844.

[278] *Gaceta de Madrid*, núm. 1896, de 18 de enero de 1840, página 2.

[279] ARCSMM, *Reglamento interior*…, Capítulo IX. De los exámenes y premios, art. 4.º, 1831, págs. 53-54.

[280] Según Massisimo, Castellano fue alumno de Ducasi y Aguirre. Habiendo sido Rivas su primer profesor, con el que inicio los estudios del instrumento, Castellano no pudo ser discípulo de Aguirre, que no fue profesor del conservatorio hasta el año 1844, 13 años después del ingreso de Castellano en el conservatorio. En Antonio MASSISIMO, «Castellano, Ramón», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, págs. 330-331.

[281] José de Aranalde fue nombrado Vice-Protector del Real Conservatorio de Música María Cristina el 14 de enero de 1842.

[282] Matrícula del alumnado de violonchelo. Año y matrícula: 1831, 7; 1832, 8; 1833, 6; 1834, 7; 1835, 7; no hay datos entre los años 1836 y 1841; 1842, 13; 1843, 8; 1844, 10 (fuente: ARCSMM, Partes mensuales del profesorado y Libros de matrícula).

conservatorio»[283]. Y no debemos descartar que las reformas acometidas y disponer de un presupuesto aprobado por el Congreso de Diputados el 13 de julio de 1841 repercutirían favorablemente en la matriculación de alumnado.

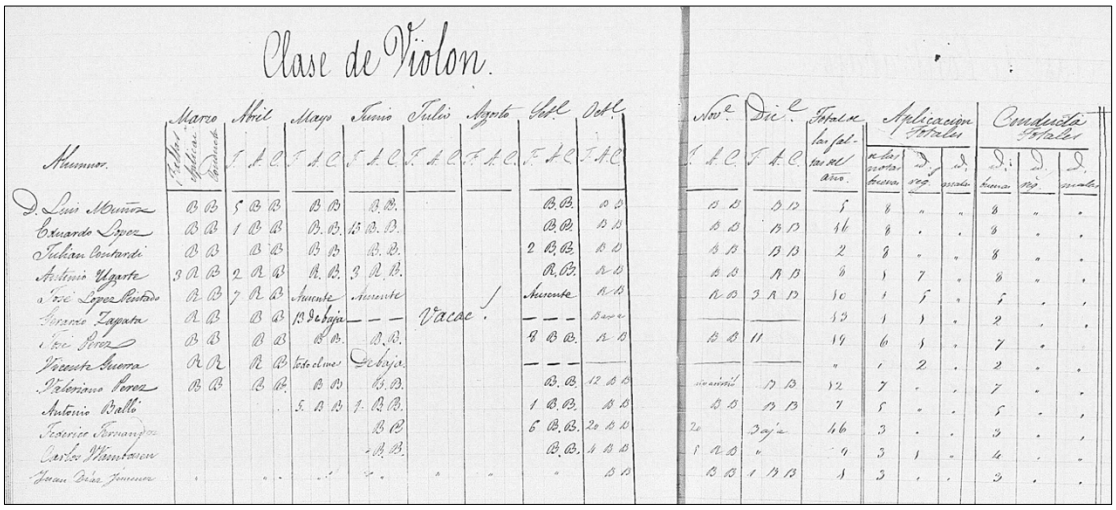


Ilustración 3.20. Partes mensuales de 1842[284].

El 28 de junio de 1843 se celebraba la última reunión del curso de la Junta Facultativa, y el director anunciaba la apertura de un concurso público para la construcción de un teatro para el Conservatorio, al tiempo que animaba a los profesores a que continuasen las lecciones durante las vacaciones:

> El Excmo. Sr. Director recomendó a los Profesores que durante las vacaciones hiciesen por reunir algunos días a sus respectivos discípulos a fin de recordarles las lecciones y que no sufra atraso la enseñanza[285].

Volvería Aranalde a invitar a los profesores a que durante las vacaciones de julio y agosto del 1844, «de la manera que se verificó en el año anterior, repasen algunos días a sus respectivos discípulos a fin de que en este tiempo no se atrasen en su enseñanza». También les prevenía de que en caso de ausentarse de Madrid «le avisasen para su conocimiento y lo que pueda ocurrir»[286].

[283] Luis BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Imprenta Municipal, 1912, pág 182.

[284] ARCSMM, Libro 189, *Parte Mensual de los Maestros 1842-1844*.

[285] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar…*, acta de 28 de junio de 1843.

[286] *Ibídem*, acta de 16 de junio de 1844.

3.2.6. *Métodos*

Ducasi habría empleado los métodos utilizados por su maestro: las *Lecciones de Violonchelo sacadas del método de J. A.* y el método de Duport. Tampoco debemos descartar el uso del método empleado en el Conservatorio de París para la enseñanza de violonchelo, el *Méthode elémentaire et facile de Violoncelle, contenant les principes, exercices, gammes, leçons, vingt airs des plus célébres compositeurs,* de Anspach y Miné. En septiembre aparecía en la *Gaceta de Madrid* el anuncio de ese método, con el título de «Obras Teóricas, métodos, estudios, lecciones usadas para la enseñanza en el Conservatorio Real de música de París»[287]. Publicado en París por Schonenberger, la edición bilingüe, en francés y español, podría haber favorecido su elección como método del aula de violoncello. El método es progresivo, con escalas y lecciones en distintas tonalidades mayores y menores, y se cierra con una selección de veinte piezas, entre las que se encuentran adaptaciones de arias de ópera célebres de Bellini, Meyerbeer y Donizetti.

Ducasi podría haber tenido también acceso a otros métodos de la escuela de violonchelo francesa y alemana. En 1843, se anuncia en el «Catálogo General de las obras de música» del Almacén de Música de Carrafa, en la calle del Príncipe, número 15, la venta de los métodos de violonchelo de Duport y Baudiot, además del de Anspach y Miné[288]. Y entre 1843 y 1845, el conservatorio había encargado en París el método de Duport, los concertinos Op. 16 y Op. 30 de Kummer, y algunas Mazurcas de Norblin[289].

3.2.7. *Últimos años*

Unos años antes de su fallecimiento, mostraba Ducasi su destreza compositiva en el concierto ofrecido en el Teatro de la Cruz el 18 de agosto de 1842. Junto a fragmentos de las óperas *I Puritani* de Bellini, *La Gazza Ladra* de Rossini, *Roberto el Diablo* de Meyerbeer, *Norma* de Bellini, *Ipermestra* de Saldoni, se interpretaba el dúo de dos bajos de la ópera *Marino Faliero* de Donizzeti.

[287] «Obras Teóricas, métodos, estudios, lecciones usadas para la enseñanza en el Conservatorio Real de música de París». En: *Gaceta de Madrid*, 11 de septiembre de 1841, pág. 3.

[288] «Catálogo general de las obras de música y demás efectos análogos a esta ciencia, que se hallan de venta en el Grande Almacén de Música de Carrafa». En: *La Iberia Musical y Literaria*, Año 2º, 1843.

[289] ARCSMM, Leg. 4/98 y Leg. 5/3.

> …una mención honorífica de los profesores de la orquesta, con especialidad del acreditado señor Ducasi (Violoncello) que en horas ha sabido poner tan acertadamente el instrumental al dúo de *Marino Faliero*, por no haberlo sino para piano y voces[290].

Sería el acto celebrado en el conservatorio para festejar el regreso de María Cristina de Borbón de su exilio de París en marzo de 1844[291], uno de los últimos actos en los que intervendría Ducasi.

> Verificose anteanoche la función que habíamos anunciado tenía dispuesta el conservatorio de música y declamación en celebridad del feliz regreso a España de su augusta fundadora la reina doña María Cristina de Borbón. SS.MM. y A. tuvieron la bondad de asistir mostrando la mayor satisfacción durante toda ella [...] El desempeño correspondió cumplidamente a las esperanzas que los concurrentes habían concebido de las buenas disposiciones que adornan a los jóvenes a quienes estaba encomendada. En resumen, la función estuvo perfectamente ejecutada en todas sus partes, y las Augustas Personas, lo mismo que la brillante y numerosa concurrencia que asistió a ella, salieron sumamente complacidas[292].

A los pocos meses, en la noche del 5 de junio de 1844, fallecía en Madrid Ducasi a la edad de 23 años, dejando «en el mayor desconsuelo a su numerosa familia de quien era el único consuelo»[293].

> Falleció casi repentinamente en esta corte el joven y aventajado profesor de violonchelo D. Manuel Ducasi á la temprana edad de 23 años, dejando en el mayor desconsuelo á la numerosa y desgraciada familia que cifraba en él todas sus esperanzas. En la tarde del siguiente día fue trasladado al cementerio sin pompa ni aparato, si bien con un distinguido cortejo fúnebre, del cual formaban parte los artistas de mas nota de la capital de España. En los semblantes de todos se reflejaba el profundo dolor producido por tan inesperado golpe, y mas de una lágrima derramada sobre el ataúd que cubría los inanimados restos del inspirado autor de *Gabriela de Vergi*, vino a revelar la inmensa pérdida que ha sufrido con tan sensible muerte el arte musical[294].

---

[290] *La Iberia musical*, 21 de agosto de 1842, n.º 34, pág. 4.

[291] La regencia de Espartero no logró traer estabilidad. Su incapacidad política, con sucesos como la dura represión de la intentona militar de 1841, que se saldó con los fusilamientos de Montes de Oca, y el bombardeo de la ciudad de Barcelona el 3 de diciembre de 1842 para sofocar la agitación social, consuman su ruptura con un sector del progresismo, perdiendo el apoyo de todos los grupos políticos. El 23 de mayo de 1843, el levantamiento militar de los Generales moderados Prim, Serrano y Narváez, provoca el destierro de Espartero y se inicia la «Década Moderada». Se declara la mayoría de edad de Isabel II, con trece años, que jura, como reina constitucional, el 1 de diciembre de 1843. La jefatura del Gobierno es asumida por el general Narváez, que abre un periodo de gobierno ininterrumpido de diez años de este partido.

[292] *El Heraldo*, 27 de abril de 1844, pág. 4

[293] «Baturrillo. Arte musical pérdida terrible», *El Castellano*, 8 de junio de 1844, pág. 4.

[294] *Gaceta de Madrid*, 8 de junio de 1844, pág. 3.

Ducasi, tal como testimonia Saldoni,

> fue muy apreciable como artista y hombre de sociedad, y nadie mejor que nosotros lo puede afirmar, pues lo tuvimos por larga temporada de violoncelo al cémbalo, cuando desempeñábamos la plaza de maestro compositor y director de la compañía de ópera italiana que actuaba en los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid[295].

3.2.8. *Alumnado*

3.2.8.1. Esteban Pérez Aguirre Lanuza

De entre los alumnos de Ducasi destaca la figura de Esteban Pérez Aguirre Lanuza, nacido en Tolosa el 9 de septiembre de 1829[296]. Era hermano de Juan Pérez Lanuza, violín 1º de la Sociedad de Conciertos y asiduo colaborador de la Sociedad de Cuartetos como viola segunda. Inició Lanuza los estudios en 1843, un año antes del fallecimiento de Ducasi, finalizándolos con Julián Aguirre, su sustituto. Completaría su formación con José Antonio Campos, un antiguo alumno de Brunetti, desde 1846[297] «hasta que estuvo en disposición de ocupar los primeros puestos de dicho instrumento en las orquestas. Colaborador en conciertos públicos y privados, siendo también individuo de diversas sociedades y corporaciones filarmónicas»[298], figura en el *Estado General que manifiesta el Número de Alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela*, elaborado en 1866 por Justo Moré, secretario del conservatorio[299]. Lanuza era, además, socio número 152 de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y vocal de su Junta Directiva[300]. Fue socio fundador de la Sociedad de Conciertos de Madrid,

[295] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides*…, págs. 508-509.

[296] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides*…, pág. 21.

[297] María Asunción GÓMEZ PINTOR, «Campos Gutiérrez, José Antonio», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 996-997.

[298] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides*…, pág. 21.

[299] BNE, *Estado General que manifiesta el Número de Alumnos*…, pág. 19.

[300] *Anuario y Estatutos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. 1882*-83, Madrid, Imprenta de La Correspondencia de España, 1883, págs. 21 y 27.

integrando la cuerda de violonchelos junto a su maestro José Antonio Campos, hasta su dimisión el 20 de mayo de 1870[301].

En 1866 aparece como violón de la Sociedad de Profesores dirigida por Barbieri, que «con objeto de dar a conocer al público y aclimatar en España la verdadera música clásica, en mayor escala que lo venia haciendo ya la Sociedad de Cuartetos, con gran aplauso de las personas inteligentes»[302], dio su primer concierto en el Circo del Príncipe Alfonso, el 16 de abril de 1866[303].

Teatro del Príncipe Alfonso.

Ilustración 3.21. Teatro del Príncipe Alfonso[304].

[301] Como indica Sobrino, en la Constitución de la Sociedad de Conciertos que tuvo lugar el 12 de mayo de 1867 en el Teatro Real, se estableció la siguiente plantilla de violonchelos: José Antonio Campos, Román Sainz, Pablo Álvarez, Juan Fazzini, Esteban Pérez Lanuza, Antonio Yáñez, Luis Muñoz, Salvador Pastora y José García Gómez. En: Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid», Emilio Casares Rodicio, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1992, Vol. V, Documentario, págs. 4-5.

[302] *Almanaque musical de Teatros*. Primer año. 1868, Madrid, Imp. de J. A. García.

[303] También conocido como Teatro Circo de Rivas, se encontraba en el Paseo de Recoletos. «En 1870 se convirtió en teatro destinado a dar las temporadas de verano funciones líricas de verso y bailes fantásticos. En este teatro se celebran durante la primavera conciertos vocales e instrumentales que se ven muy favorecidos del publico». En: Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*…, págs. 570-571.

[304] Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*…, pág. 571.

En 1866, tras la jubilación de Aguirre, Lanuza quedaría en el cuarto puesto de una terna votada por la Junta de Profesores para ocupar la plaza, obteniendo tan sólo 4 votos frente a los 42 de Campos, que quedaría en primer lugar[305]. Sería el 12 de diciembre de 1868, cuando obtuviese la plaza de violonchelo en la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid, con un sueldo de 755 pesetas anuales[306]. Completaban la plantilla el Maestro de Capilla Nicomedes Fraile Galina, el tenor José Cagigal Campos, el contrabajista Juan de Castro y Alfonso, el organista José Vázquez y Alonso.

Además de violoncello del Teatro del Príncipe y de la Cruz, también compaginaría su faceta interpretativa con la labor compositiva. Como su maestro Ducasi, hizo los estudios de Composición en el conservatorio con Carnicer, no habiéndose localizado ninguna de sus obras.

> A pesar de no ser en julio de 1879 su principal ocupación la música, la ejerce por su gran afición, dedicándose a estudiar con preferencia las obras clásicas de los grandes maestros[307].

[305] AGA, Fondo 05/1027, Signatura 31/14698, Leg. 4736/55.

[306] AGP, Personal, Caja 816, Exp. 44. Según Saldoni, Lanuza obtuvo la plaza de violonchelo de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid el 21 de octubre de 1867. En: B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico*…, Vol 3, pág. 21.

[307] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 247.

CAPÍTULO 4

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

JULIÁN AGUIRRE
1844-1866

Reinado de Isabel II

4.1. JULIÁN AGUIRRE

Julián Aguirre y Costa nació en Madrid el 28 de enero de 1806. Era hijo de Mariano Aguirre, que había sido violín de las Descalzas Reales y músico contrabajo de la Real Capilla. Julián inició sus estudios de música con Ramón Biosca, capellán del Real Monasterio de las Descalzas Reales, y a lo trece años los de violonchelo con Francisco Brunetti. Con él continuaría «hasta la edad de 19 años, en que principió a ejercer en Teatros y Academias Particulares»[1].

4.1.1. *Real Cámara y Real Capilla*

En 1829, solicitaba Aguirre al Patriarca de las Indias que se le nombrase «para asistir a la citada Real Capilla de Palacio cuando falte de ella algún Músico en los citados instrumentos». El Patriarca de las Indias recibía el informe favorable del maestro de capilla Francisco Federici, pues, de esta manera, quedaba cubierto el servicio ante las ausencias por enfermedad del ya anciano Francisco Pareja.

> debo decir ser cierto cuanto expone a S.M. en dicho memorial, y que concibo será muy útil la asistencia en la Real Capilla de este digno Profesor, si S.M. se digna en concederle la gracia que pide, tanto más, que dicha gracia no contraviene en nada, al reglamento aprobado por S.M., y que, atendida la avanzada edad y achaques del Benemérito D. Francisco Pareja, 1.º Violón, es fácil que a veces quede sin cubrir el servicio[2].

Se atendía la petición de Aguirre, advirtiendo que en ningún caso podría servirle de mérito y menos alegar derecho de ninguna vacante, pues «de tomarse en consideración vendría a ser una futura tácita prohibida por Reglamento», ya que siempre se ha de proveer por oposición, además de ser «un motivo para retraer a los opositores que pudieran presentarse a concurso». De esta manera, y como consta en su hoja de servicios, Aguirre obtendría el 31 de agosto de 1829 el permiso para asistir «de S. M a la Real Capilla de la Encarnación en clase de Músico de Violón»[3].

[1] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616, «Real Conservatorio de Música y Declamación. Hoja de méritos y servicios de D. Julián Aguirre».

[2] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[3] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616,…

Un año más tarde, Aguirre se presentaba a la oposición a la plaza de profesor de violonchelo del recién creado Real Conservatorio de Música de María Cristina. Podríamos suponer que Brunetti, tras no ser aceptada su propuesta tras su nombramiento, y posteriormente ser revocado el nombramiento de García Hidalgo, recomendase a su otro discípulo Aguirre que se presentase a la oposición. Además, contaba Aguirre con el apoyo de la Mayordomía Real, que se había encargado de enviar a Piermarini su instancia solicitando la plaza, adjuntando una recomendación para el puesto, por considerar que Aguirre «es acreedor en todos conceptos a la gracia que pide, reuniendo además la recomendable circunstancia de ser hijo de un antiguo criado de S.M., también músico de su Real Capilla y Cámara», el profesor de Contrabajo Mariano Aguirre[4]. A pesar del interés de Palacio, la plaza, como ya sabemos, la obtendría Juan Antonio Rivas por unanimidad[5].

Poco tiempo después, el 22 de febrero de 1831, Aguirre presentaba otra solicitud, esta vez para ingresar en la Real Cámara. Acreditaba, entre sus méritos, los años de experiencia que había «desempeñado a satisfacción del Maestro de la Real Capilla Música tanto en ella como las veces que ha tenido que concurrir a otras Iglesias con otro motivo»,

> El Exponente Señor, tiene acreditada su suficiencia tanto en la Real Capilla de la Encarnación a la que pertenece como en la de V.M., habiendo tenido igualmente el singular honor de que se haya dignado oírle en su Real Cámara mereciendo su soberano agrado. […] Suplica a V.M. rendidamente se digne dispensarle de la gracia de asistir con dicho su instrumento de Violonchelo a las Academias de Música de Vuestra Real Cámara pues, aunque en el día están servidas las dos plazas necesarias para la misma por profesores de la Real Capilla, hallándose casi habitualmente enfermo D. Francisco Pareja desempeñará además el Exponente sus ausencias y enfermedades sin que por esta gracia se invoque perjuicio alguno a los Reales intereses ni al individuo Pareja.

El 2 de marzo de 1831, en atención a su acreditada suficiencia y los méritos contraídos como violón de la Real Capilla de la Encarnación, se le concedía desempeñar la plaza de violón de la Academias de Música de la Real Cámara, cubriendo las continuas ausencias por enfermedad de Pareja[6].

Sería tras el fallecimiento de Pareja en diciembre de 1831 y el ascenso de Rosquellas, cuando Aguirre solicite la plaza vacante de 2º violonchelo en la Real Capilla. Además,

[4] ARCSMM, Leg 0/12/5; AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[5] ARCSMM, Libro 169, *Direzione del Real Conservatorio di música María Cristina. Corrispondenza d'officio. Li 17. Juglio 1830*, Leg. 78; Libro 160, Leg. 106; Libro 160, Leg. 116.

[6] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

pedía que se procediera «por medio del mismo examen secreto», un examen privado sin oposición, como el que habían realizado a los músicos José Vega y Pedro Cruz. Alegaba para justificar su pretensión que ya que tenía acreditado su desempeño para servirla por su asistencia durante más de dos años a la misma[7].

> Si la obtuviese, cederá generoso en beneficio de los Reales intereses por el tiempo que fuera del agrado de S.M. los seis mil reales anuales que en su caso pudieran corresponderle por su asistencia a las Academias de la Real Cámara, en atención a que sólo con el sueldo de la plaza a que aspira cumpliría cómodamente con las obligaciones de su estado.

Francisco Andreví informaba favorablemente al Patriarca de las India, pues Aguirre, aun no siendo un violonchelista de «primera habilidad», había desempeñado satisfactoriamente los servicios de la Real Capilla a los que había asistido. Por otra parte, su conducta política era calificada por Cristóbal de Ronda, violín de la Real Capilla, de «muy Realista, y propia de un amante del Rey Nuestro Señor». De Ronda comunicaba al Patriarca de las Indias que Aguirre «es un buen profesor, y que tiene toda la práctica necesaria para desempeñar repentinamente cuanto se puede ofrecer en la Real Capilla»[8].

Al final, la pretensión de Aguirre de obtener la plaza mediante una prueba privada se desvanecería. Desde Palacio se informaba al Patriarca de las Indias que el rey había resuelto que la vacante por fallecimiento de Pareja se diese por oposición. El 17 de enero de 1832, Aguirre «noticioso de haberse fijado los edictos convocando a oposición a la plaza de violoncello de la Real Capilla, vacante por defunción del Profesor D. Francisco Pareja» suplicaba al Patriarca de las Indias «admitirle en el número de opositores a dicha plaza». La oposición tendría lugar los días 13 y 14 de marzo de 1832. Efectuados los ejercicios, sería propuesto por unanimidad García Hidalgo, violoncello de la Capilla Música de las Descalzas Reales y del Teatro del Príncipe, quedando Aguirre en segundo lugar[9].

> …en segundo a D. Julián Aguirre, por dos examinadores en unión con D. Juan Antonio Rivas, por otros dos, y otros dos proponen primero a Rivas y a Aguirre. En tercer lugar, a D. Leopoldo Urcullo, por tres examinadores, y por otros dos para el mismo lugar a D. Juan Antonio Rivas [10].

[7] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[8] *Ibídem*.

[9] AGP, Personal, Caja 922, Exp. 20.

[10] AGP, Personal, Caja 410, Exp. 5.

Aún siendo la decisión del tribunal unánime, tres de los examinadores, Juan Balado, Manuel Sánchez Rueda y Francisco Rosquellas, tal vez por la circunstancia de que el padre de Aguirre era músico de la Real Capilla, dejaban reflejado en el acta que el opositor reunía merecimientos y aptitudes para ocupar la plaza, pues Aguirre había participado en las funciones que se celebraron en la Real Capilla desde agosto de 1829. Además, había asistido a las academias en la Real Cámara «para suplir las ausencias y enfermedades que se experimentaban por la quebrantada salud de D. Francisco Pareja, en las expresadas Academias ha tocado a solo, y has tenido el honor de haber agradado a V.M.». Los tres vocales del jurado dejaban constancia de la conducta política intachable, «muy adicto a los sagrados derechos de V. M.» de Aguirre[11].

A pesar de ver frustrados sus intentos de acceder al conservatorio y a la Real Capilla, el ánimo de Aguirre no decaería, y unos meses mas tarde, en agosto de 1832, obtendría por oposición «el Real Título de la plaza de Violoncello de la Real Capilla del Monasterio de las Franciscas Reales» –esto es, de las Descalzas Reales–, vacante tras la marcha de García Hidalgo[12]. Y, además, desde diciembre de 1834, Aguirre empezaría a compaginar ese puesto con su asistencia como Clarín en el Real Cuerpo de Alabarderos:

> El 26 de diciembre de 1834 fue nombrado Músico supernumerario de Clarín de Llaves del Real Cuerpo de Alabarderos, cuyo destino desempeñó hasta el 26 de julio en que a su instancia le fue concedida su licencia absoluta. 1 de junio de 1839, con esta fecha volvió a ser nombrado para la plaza de Clarín de Llaves del Cuerpo de Alabarderos en igual forma que anteriormente hasta el 8 de diciembre de 1840 que se le nombró Músico efectivo continuando de este modo en dicho Real Cuerpo hasta el 6 de noviembre de 1843, en que se le concedió su licencia absoluta[13].

Aguirre tendría que esperar algunos años para ingresar en la Real Capilla. Subirá y Ballesteros Robles datan la toma de posesión de la plaza de violón en 1844[14]. En realidad, sería el 5 de mayo de 1845, cuando por falta de salud de José Antonio Campos, en aquel momento el único violoncello de la Real Capilla, se nombre a Aguirre supernumerario de violoncello, sin sueldo, pues «tiene, además de sus conocimientos profesionales, los de un maestro en su instrumento»[15].

[11] AGP, Personal, Caja 410, Exp. 5..

[12] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616…

[13] *Ibídem*.

[14] J. SUBIRÁ, *Temas musicales* madrileños…, pág. 245; L. BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico Matritense*…, pág. 7.

[15] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

Como miembro de la Real Capilla estaría «entre los músicos de aquella orquesta que actuó en el teatro del Real Palacio, alzado por la Reina doña Isabel II en 1849 para cultivo de la ópera, y que sólo se mantuvo hasta 1851»[16]. Estas participaciones, que estaban remuneradas, se veían con frecuencia dificultadas por los servicios que debía hacer en la Real Capilla, lo que empujó a Aguirre, junto con otros músicos supernumerarios sin sueldo, a presentar en junio de 1850 un escrito a la Real Capilla. En él manifestaban que estando «obligados a concurrir a todas las funciones que se celebran, en razón a que es absolutamente necesaria su asistencia a juicio del Maestro de la misma», tal circunstancia les impedía la asistencia a las funciones que se celebran en las iglesias de la Corte y participar «en otras fiestas particulares, siendo el único recurso con que pueden contar para atender al preciso sustento de sus familias». Para finalizar, suplicaban que

> ya que las circunstancias de la Real Casa no permiten por ahora aumentar las Plazas indispensables de que carece la última plantilla, se digne señalarles por vía de Gratificación anual la asignación que sea del Real agrado de V. M[17].

Aguirre tendría que esperar hasta 1851 para ver atendida su solicitud y que fuera recompensado su servicio con la asignación de un sueldo anual de 5.000 reales de vellón[18]. Y no sería hasta el 21 de mayo de 1858 cuando, por fin, fuera nombrado Violoncello 2.º de la Real Capilla, con un sueldo anual de 8.000 reales[19].

> ¿Juráis servir bien fielmente a la Reina Doña Isabel II en la plaza de Violoncello 2.º de la Real Capilla para que habéis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta a los Jefes de cuanto sepáis que puede ser contrario a su Real Servicio y perjudicial a su Real persona e interés?[20]

[16] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 245.

[17] Eva GARCÍA FERNÁNDEZ, «Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011, pág. 261.

[18] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1; AGP, Real Capilla, Caja 115, Exp. 9.

[19] AGP, Personal, Caja. 23, Exp. 1.

[20] *Ibídem*.

75

D. Julian Aguirre:

¿Jurais servir bien y fielmente á la Reina Doña Isabel II en la plaza de Violoncello 2º de la Real Capilla

para que habeis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta á los Gefes de cuanto sepais que pueda ser contrario á su Real servicio y perjudicial á su Real persona é interés?

R. Sí juro.

Si asi lo hiciéreis Dios os ayude, y si no, os lo demande.

R. Amen.

Don Pedro Arnaus, Capellan de Honor y Predicador de número de S. M., Secretario de su Real Capilla y del Vicariato general Castrense, Caballero comendador de número de la Real Orden de Carlos 3º, Misionero Apostolico &ª &ª

Certifico que D. Julian Aguirre ha prestado en este dia el juramento que antecede en manos del Excmo. é Ilmo. Sr. Patriarca de las Indias

Madrid 21 de Mayo de 1858.

Pedro Arnaus

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

Ilustración 4.1. Juramento de Julián Aguirre a la plaza de Violonchelo 2º de la Real Capilla. 21 de mayo de 1858.[21]

[21] AGP, Personal, Caja. 23, Exp. 1.

Destinos y servicios	Fecha
Permiso para asistir a la Real Capilla de la Encarnación	31 de agosto de 1829
2º puesto en la oposición a la plaza de violoncello del Real Conservatorio de Música de María Cristina	21 de septiembre de 1830
Suplente de Francisco Pareja en la Real Cámara y en la Real Capilla	5 de marzo de 1831
2º puesto en la oposición a la plaza de violoncello de la Real Capilla	13 de mayo de 1832
Violoncello del Real Monasterio de Franciscas Reales	26 de agosto de 1832
Músico de Clarín de Llaves del Real Cuerpo de Alabarderos	26 de diciembre de 1834
Profesor de Violoncello del Real Conservatorio de Música	19 de agosto de 1844
Violoncello supernumerario de la Real Capilla	5 de mayo de 1845
Violoncello de la Real Capilla	19 de mayo de 1858

Tabla 4.1. Hoja de méritos y servicios de Julián Aguirre[22].

4.1.2. *Conservatorio de Madrid*

Al igual que Rivas, que tras su marcha a Oporto fue sustituido por su alumno Ducasi, también éste sería sustituido de modo interino tras su fallecimiento por uno de sus alumnos. Así consta en el acta de la reunión del 16 de junio de 1844 de la Junta Facultativa del conservatorio, donde se trató sobre la provisión de la plaza de maestro de violonchelo. La Junta resolvió que se debían elaborar los informes pertinentes sobre «los sujetos que estuviesen en disposición de su buen desempeño», y así poder acordar la propuesta más idónea. Y hasta que se resolviese, «a fin de que no se causase perjuicio en la enseñanza por falta de Maestro», se acordó que impartiese provisionalmente las lecciones el alumno de la clase Luis Muñoz por ser el «más aventajado»[23].

El 26 de julio, la dirección del centro, tras escuchar a la Junta, proponía a Aguirre como sustituto de Ducasi. El Vice-protector José Aranalde se dirigía a la Secretaría de Estado para que elevara a la Reina la propuesta, expresándole la «absoluta necesidad de la provisión de maestro para este instrumento cuya falta se nota más cada día y que el nombramiento recaiga en sujeto capaz de desempeñarla». En opinión de la Junta, Aguirre era la persona indicada para ocupar el puesto, pues

[22] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616. «Real Conservatorio de Música y Declamación. Hoja de méritos y servicios de D. Julián Aguirre».

[23] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 16 de junio de 1844.

> reúne éste las circunstancias públicas y atendibles de haber hecho oposición a dicha plaza en septiembre de 1830 y haber merecido buena nota de censura; la de ser Violón de la Capilla de las Descalzas Reales desde 1837, ganada en oposición con su correspondiente título; gozar la opinión de buen profesor e inteligente en el instrumento que debe enseñar por principios, y tener más edad proporcionada para ser Maestro[24].

Aguirre sería nombrado profesor de violonchelo del Real Conservatorio de Música María Cristina el 12 de agosto de 1844, sin haber pasado por una oposición, y con el sueldo de 5.000 reales anuales que venía disfrutando Ducasi[25].

La capacidad docente de Aguirre estaba asegurada, pues ya Ducasi, con motivo de una licencia para ausentarse a Zaragoza por cuatro meses, en agosto de 1842, le había propuesto para sustituirle. En aquella ocasión, Ducasi había manifestado que era preferible que su sustituto en las clases por tan largo tiempo no fuera el alumno repetidor, pues «para que el buen servicio de mi clase no sufra el menor perjuicio, cuento con la amistad, el celo y los conocimientos del profesor D. Julián Aguirre, que podrá sustituirme en mi ausencia»[26].

Los primeros años de su magisterio vendrían a coincidir con un nuevo periodo de la historia de España. Tras la regencia de Espartero se iniciaba la Década Moderada[27]. Fue un periodo de relativa calma, aunque salpicado por los nuevos intentos de insurrección carlista a partir de 1846, con el nuevo pretendiente Carlos Luis de Borbón y Braganza (1818-1861)[28].

Cuando Aguirre llega al conservatorio, han transcurrido diez años de su fundación, y las deficiencias en el funcionamiento del conservatorio eran apreciables. Ya Masarnau en 1834 había expresado su preocupación ante las carencias mostradas por el

[24] ARCSMM, Leg 0/12/5; ARCSMM, Leg 457/7, *Julián Aguirre, Sus nombramientos de profesor y otros incidentes relativos a dicho señor*; AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616, Leg. 4664/43.

[25] ARCSMM, Libro 156, Índice *General de los Expedientes según Legajos y su correspondiente numeración desde 29 de agosto de 1838 a fin de diciembre de 1851*, Leg. 4/46.

[26] ARCSMM, 462/16, *Expediente Personal de Manuel Ducasi. Sus nombramientos de profesor y otros incidentes*.

[27] La regencia de Espartero se había extendido desde el 10 de mayo de 1841 al 30 de julio de 1843. Tras su nombramiento había surgido muy pronto el descontento. En octubre de 1841 había sido fusilado Diego de León, tras el intento de un golpe de estado. Después vendría el levantamiento en Cataluña, que se acalló con el bombardeo de Barcelona, y las revueltas en Andalucía. El levantamiento del general Narváez y su entrada en Madrid, el 23 de julio de 1843, harían huir a Espartero al exilio en Londres.

[28] La 2ª Guerra Carlista –o *Guerra de los Matiners*-, que se desarrolló entre septiembre de 1846 y mayo de 1849– estallaría tras el fracaso de las pretensiones de Carlos María Isidro que, tras retirar sus aspiraciones al trono, buscando facilitar el matrimonio de su hijo con Isabel II, veía como finalmente la reina contraía nupcias con su primo Francisco de Asís.

Conservatorio de Música María Cristina, que atendía más a las demandas del gusto operístico que a la formación de los instrumentistas.

> Del Conservatorio hemos de esperar no sólo cantores y cantoras, sino instrumentistas, compositores, en fin, músicos de todas clases, y músicos que se vanaglorien de serlo y prueben con sus producciones y hasta con su conducta, que semejante denominación puede muy bien recaer en personas dignas del mayor aprecio y estimación[29].

Ahora, son los artículos de Soriano Fuertes y de Espín y Guillen en *La Iberia Musical y Literaria* los que critican el abandono de la música en España por parte del Gobierno.

> Doloroso nos es el que en un país donde hay tantos elementos de vida para las artes, donde contamos con una juventud ardiente y decidida, se vean las primeras abandonadas y los últimos desatendidos. [...] ¿Qué ha hecho el gobierno para protegerlo? Nada, absolutamente nada. Se nos dirá que se ha creado un conservatorio nacional de música y declamación, cierto: pero en cambio ¿no se han destruido las escuelas músicas de las catedrales, colegiatas, etc.? Por desgracia, esto último es ciertísimo. [...] el conservatorio nacional, que sigue una marcha lenta, debían ser otros tantos puntos de vista que estimulasen a los artistas al estudio, llamando a ocupar sus plazas por medio de unas oposiciones públicas y universales. [...] Pero, a pesar de lo expuesto, ¿de qué sirve al artista ocupar tal o cual plaza, si el gobierno no atiende a cubrir las dotaciones de las mismas? [...] Al gobierno toca remediar tamaño mal…[30]
>
> Un conservatorio nacional de música que para nada sirve y para tanto estorba…[31]
>
> Hoy día tenemos un conservatorio de música, raquítica parodia de los conservatorios de otros países que, en vez de producir talentos, solo acarrea gastos inútiles para el pueblo español[32].
>
> En España falta (faltan tantas cosas, que no sabemos por donde comenzar a pedir) un conservatorio que pueda llamarse tal; pues el llamado CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN es una barahúnda de música, donde no salen discípulos en el canto, ni aún para coristas; bien es verdad que acuden los maestros cuando les place, y los discípulos dan o no lección, y dejan de asistir cuando se les pone en la mollera[33].

Como apunta Sopeña, durante esta etapa será otra institución, el Liceo Artístico y Literario, la que «cubre bien el flanco pedagógico [...] el centro más distinguido de

[29] Santiago MASARNAU, «Los dos fígaros», *El Artista*, Tomo I, 1834, págs. 65-66.

[30] J. ESPÍN Y GUILLÉN, *La Iberia Musical y Literaria*, 1 de enero de 1843, págs. 4-5.

[31] M. SORIANO FUERTES, *La Iberia Musical y Literaria*, 30 de julio de 1843, pág. 235.

[32] *Ibídem*, 30 de julio de 1843, pág. 309.

[33] M. SORIANO FUERTES, *La Iberia Musical y Literaria*, 29 de octubre de 1843, pág. 348.

Madrid»[34], hasta el punto, que Soriano Fuertes llegará a indicar la conveniencia de unir el Conservatorio con el Liceo Artístico y Literario.

El profesorado del conservatorio no tardaría en responder a las críticas sobre su labor identificando el problema del conservatorio con la escasa dotación económica del centro. La asignación presupuestaria se había sido reducida de los 30.000 duros de 1830 a los 10.000 duros en 1848, y se acumulaban dos años de retraso en el cobro de las mensualidades del profesorado. No había partidas para material docente y la ausencia de becas de estudio era otro de los problemas del centro, que obligaba al alumnado con pocos recursos económicos a tocar en teatros antes de finalizar su carrera para poder continuar sus estudios[35].

Los problemas de funcionamiento del centro afectaban al ánimo del Viceprotector José Aranalde, que el 11 de enero de 1846 comunicaba a la Junta Facultativa su renuncia al cargo. El 12 de mayo de 1846 la Reina nombraba Viceprotector del Conservatorio a Juan Almagro[36] «considerando las distinguidas circunstancias que reúne y su conocido celo por la enseñanza y fomento de las artes»[37]. Formaban parte de la Junta Facultativa, Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Juan Díez, José García Luna y Carlos Latorre.

Una de las primeras intenciones de Almagro sería la de recuperar la celebración de conciertos públicos, «contando para el aumento de orquesta y voces con los alumnos que han sido del Establecimiento»[38]. También se valoró la adopción del sistema Wilhem[39] para el estudio del Solfeo, empleado en los conservatorios de París, Viena y Milán, pero

[34] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 50.

[35] E. GARCÍA FERNÁNDEZ, «Juan María Guelbenzu…, pág. 68.

[36] Juan Felipe Martínez Almagro (1799 - s. m. s. XIX), miembro del Partido Moderado y diputado por a las Cortes por Almería y Zaragoza entre 1840 y 1857, sería nombrado subsecretario del Ministerio de la Gobernación, y tras ocupar interínamente su cartera en abril de 1846, pasaría a formar parte del Consejo Real de España e Indias, en la sección de lo contencioso, cargo que compatibilizaría con el de Vice-Protector del Real Conservatorio de Música de María Cristina.

[37] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 20 de mayo de 1846.

[38] *Ibídem*, 7 de octubre de 1846.

[39] Guillaume Louis Bocquillon «Wilhem» (1781-1842), creador del sistema «Wilhem» para el aprendizaje del solfeo, basado en la educación del oído y la lectura a vista, con el empleo de canciones y ejercicios ordenados por grados.

no llegaría a implantarse[40]. En el Conservatorio se utilizaba el *Método de solfeo y canto* de Saldoni (1830), un texto que atendía más a la educación vocal del cantante que a los principios básicos del solfeo, de acuerdo con la finalidad con la que fue creado el conservatorio de ocupar las plazas de cantantes y con músicos españoles que no supusieran «los costosos tributos pagados a los extranjeros»[41].

En el acta de la Junta auxiliar Facultativa del 21 de enero de 1847 se recogen diversas acciones que muestran el carácter reformador que impuso Almagro al Conservatorio. Entre ellas, la adopción por el conservatorio del método de clarinete de Antonio Romero, «pues lo creen útil y aún necesario a todos los que se dediquen al Clarinete, por no tener ya precisión de recurrir en un principio a los métodos extranjeros»[42]. Otras actuaciones serían el estudio sobre la conveniencia de «hacer perpetuo el cargo de Inspector del Establecimiento»[43] o la creación de plazas de repetidores.

> Se acordó crear plazas de repetidores en ciertas clases con preferencia a las de Maestros supernumerarios haciendo el nombramiento por oposición y a indicación de los Profesores respectivos teniendo en cuenta las circunstancias morales de los pretendientes en el caso de aprobarse en el presupuesto la partida aumentada para este objeto.

También se propuso rebajar el sueldo a aquellos profesores que se ausentasen tres veces al mes de sus clases o de actos a los que estuvieran convocados sin causa justificada. Otra medida acertada sería la de no aprobar la propuesta de Domingo Broca, profesor de Trombón y Figle, de adoptar la enseñanza del trombón de pistones o cilindros, «en atención a lo poco generalizados que se hallan hasta ahora, no abandonando la enseñanza de los de varas»[44].

Y transcendental fue la decisión tomada de alojar el conservatorio en una nueva sede. En 1847, ante la necesidad de contar con un local más amplio para albergar a los ya más

[40] Todavía en 1855 una comisión compuesta por Eslava, García Luna, Saldoni, Inzenga y el marqués de Tabuérniga emitía un veredicto desfavorable a integrar en el plan de estudios el método «Wilhem»: «Es nuestra opinión que limitándose el objeto de esta excelente obra a dar ciertos conocimientos musicales a las clases obreras para que puedan cantar coros en grandes masas, no es adoptable para un Conservatorio que se propone exclusivamente formar verdaderos artistas». En: Luis M. FERRER RODRÍGUEZ, «El rol del Conservatorio de música de Madrid en la adquisición y difusión de métodos de solfeo españoles y extranjeros entre 1831 y 1897», *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº. 27, 2020, pág. 58.

[41] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española*…, pág. 327. Citado por S. NAVARRO LALANDA, «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música…, pág. 127.

[42] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 21 de enero de 1847.

[43] *Ibídem*.

[44] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa*…, acta de 2 de junio de 1850.

de 300 alumnos matriculados, se trasladaba el conservatorio de su sede inicial en la Plaza de Mostenses a la Casa del Conde de Torrejón, que se encontraba en la calle de Alcalá, junto al convento de la Monjas Vallecas[45].

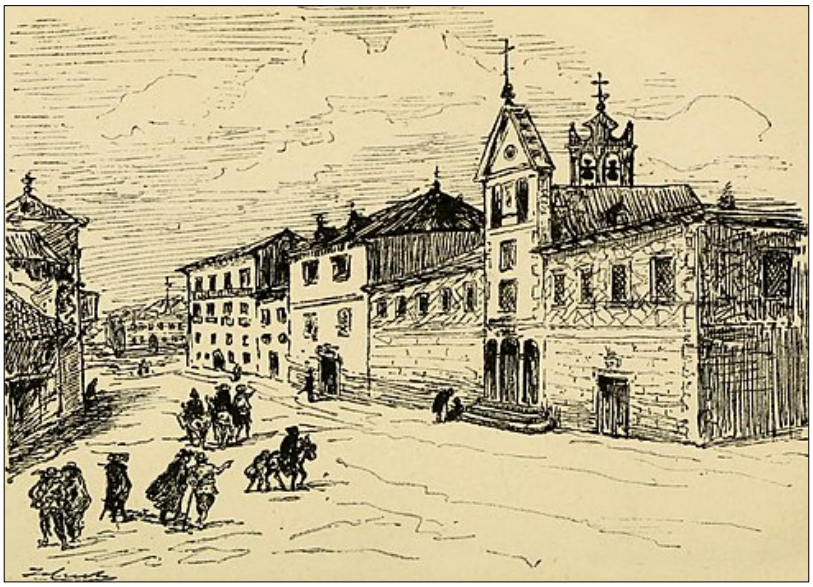


Ilustración 4.2. Convento de las Monjas Vallecas.

Sería en esta nueva sede donde Aguirre recibirá el 1 de enero de 1852, ocho años después de su nombramiento, el Título de Profesor de Violonchelo. En conformidad con un Real Decreto, de 28 de noviembre de 1851, se exigía por primera vez a los empleados públicos estar en posesión del título de su carrera para poder tomar posesión y entrar en el ejercicio de los empleos públicos.

> …expido al referido D. Julián Aguirre el presente título para que pueda ejercer el citado empleo, en el cual le serán guardados todas las consideraciones que le corresponden. Y se previene que este título quedará nulo y sin ningún valor ni efecto si se omitiese el cúmplase, el decreto mandando dar la posesión, y la certificación de haber tenido efecto por la oficina correspondiente, prohibiéndose expresamente que en cualquiera de estos casos se acredite sueldo alguno al interesado, ni se le ponga en posesión de su destino[46].

Poco tiempo transcurriría hasta encontrarse nuevo acomodo para el conservatorio. Según consta en el acta del 13 de septiembre de 1851 se acordaba la «traslación de algunas

[45] C. ORTIZ BALLESTEROS , «Paseando por Madrid…, pág. 18. La trasera del Convento de las Monjas Vallecas daba a la que hoy es la calle de la Virgen de los Peligros.

[46] ARCSMM, Leg. 457/7, *Julián Aguirre, Sus nombramientos de profesor y otros incidentes relativos a dicho señor*.

clases de instrumental al local del Teatro Real»[47]. Sería el 2 de diciembre de 1852 cuando tuviera lugar el completo acomodo del conservatorio en la segunda planta del Teatro Real, levantado en el solar que ocupara el Teatro de Caños del Peral, y que había sido inaugurado el 19 de noviembre de 1851 con la ópera *La Favorita* de Donizetti.

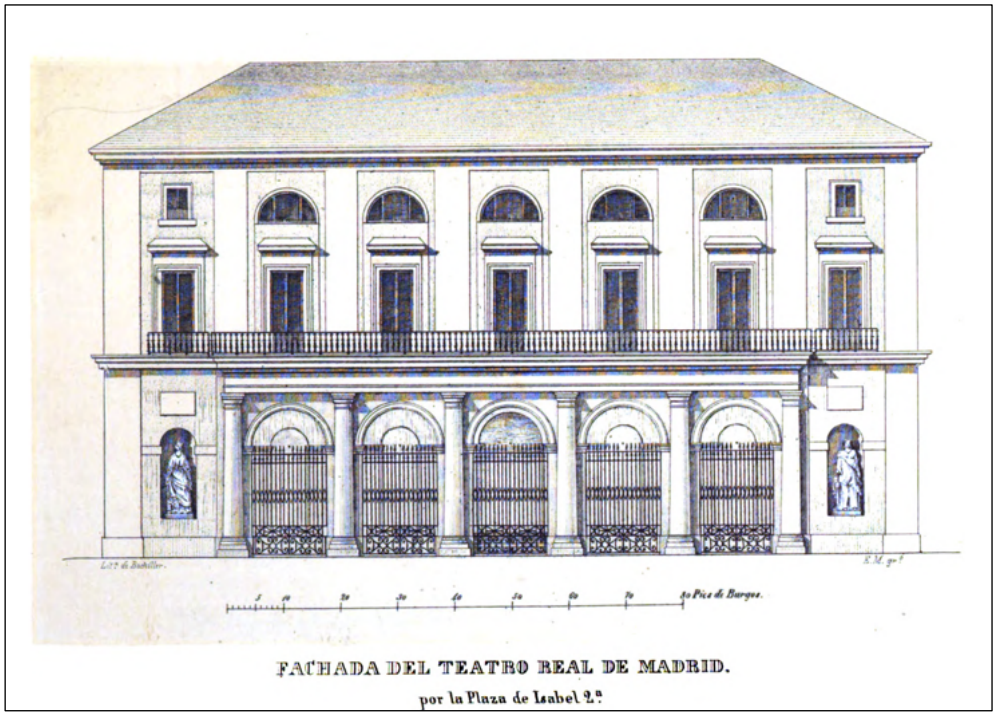


Ilustración 4.3. Conservatorio de Madrid (1850)[48].

Tenía el conservatorio «su teatro en el gran salón de baile», cuyos ventanales daban a la plaza de Isabel II, y que debía quedar expedito «en las temporadas que se abra al público para bailes de máscaras»[49]. Además de este salón grande, donde se celebraban los concursos públicos de los alumnos y daría conciertos la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, el centro contaba con otro más pequeño, para la celebración de los ejercicios y donde, andando el tiempo, actuaría la Sociedad de Cuartetos de Jesús de Monasterio.

[47] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar…*, acta de 13 de septiembre de 1851.

[48] Manuel Juan DIANA, *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Imprenta Nacional, 1850.

[49] *Ibídem*, pág. 84.

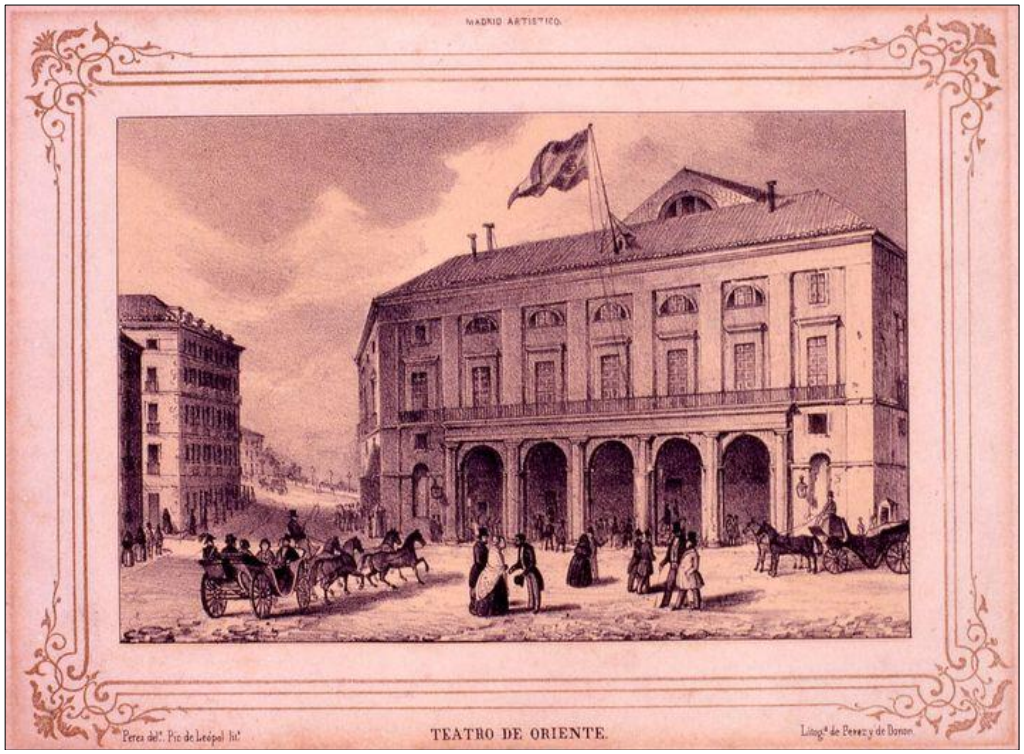


Ilustración 4.4. Real Conservatorio de Música. Plaza de Isabel II
(Andreas Pic de Leopold, anterior a 1860)[50].

4.1.2.1. Reglamentos de 1857. Instrucciones de 1861.

Tras diez años de gobierno moderado, la agitación social crecía en las calles de Madrid. Ante el cariz que tomaban los acontecimientos y el desgaste de la fuerza moderada, la reina Isabel II decidía entregar el poder a la figura más representativa aún de la corriente progresista, el general Espartero. Pero la conflictividad social de los primeros meses de 1856, con motines de quintas en Valencia, huelgas en Cataluña, motines de subsistencia en Castilla, provocaban la dimisión de Espartero, iniciándose los gobiernos moderados de Narváez y O'Donnell[51].

Se iniciaba un periodo de cierta estabilidad en el sistema educativo, sustraído de los vaivenes de la política, y donde crecía el acuerdo sobre cuáles eran sus líneas generales[52].

[50] *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*.

[51] Julio ARÓSTEGUI, «Un nuevo sistema político», *Crisis del Antiguo Régimen: de Carlos IV a Isabel II. Historia de España*, Vol. 9, Historia 16, Madrid, pág. 63.

[52] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 186.

La Ley de Instrucción Pública, o Ley Moyano[53], de 9 de septiembre de 1857, establecía en su artículo 58 que

> un Reglamento especial determinará todo lo relativo a las enseñanzas de Música vocal e instrumental y Declamación, establecidas en el Real Conservatorio de Madrid, como asimismo a los estudios preparatorios, matrículas, exámenes, concursos públicos y expedición de los títulos propios de estas profesiones[54].

Con la Ley Moyano, la enseñanza de la Música se encuadraba en las «enseñanzas superiores», dentro de las de Bellas Artes, junto a la Pintura, la Escultura y Arquitectura[55], aquellas «que habilitan para el ejercicio de determinadas profesiones», y que sólo se podrán impartir en establecimientos públicos. El artículo 137 disponía que «habrá en Madrid [...] un Conservatorio de Música y Declamación».

El desarrollo normativo de la Ley Moyano para el ordenamiento jurídico de las enseñanzas musicales se materializará en el *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación,* aprobado el 14 de diciembre de 1857, que paradojas del destino, estaría en vigor hasta diciembre de 1868, hasta la publicación del *Decreto de 22 de diciembre de 1868, aprobando el reglamento para la Escuela nacional de Música*. El reglamento de diciembre de 1857, firmado por el ministro Salaverría, suprimía el nombre de María Cristina del título del centro, que pasaba a denominarse Real Conservatorio de Música y Declamación. El nuevo reglamento profundizaba en la organización del currículo, del organigrama, del profesorado y la función docente, del alumnado, de los exámenes, concursos y ejercicios, y de los cargos honoríficos y gratuitos. futura

[53] Toma su nombre de Claudio Moyano Samaniego (1809-1890), Ministro de Fomento. Desarrollada en numerosos reglamentos, estuvo en vigor hasta 1970, tras la entrada en vigor de la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa.

[54] «Ley de Instrucción pública, de 9 de septiembre de 1857», Capítulo II, De las enseñanzas superiores, art. 58. En: *Gaceta de Madrid*, de 10 de septiembre de 1857, pág. 1.

[55] *Ibídem*, art. 55, pág. 1.

Unos años más tarde, el nuevo Vice-Protector Ventura de la Vega[56], de acuerdo con el párrafo 2 del artículo 87 del Reglamento Provisional, «y después de una detenida y madura deliberación con los Profesores de los respectivos ramos», continuaba el desarrollo normativo dictando en 1861 unas «instrucciones convenientes para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del establecimiento»[57].

Organigrama

Los nuevos aires en la política también llegan al conservatorio, y el director del conservatorio deja de ser un cargo de designación real, pasando a ser nombrado por el Gobierno[58]. La Junta Facultativa pasa a denominarse Junta Consultiva. Presidida por el director, los maestros de Composición, de Clave y el profesor más antiguo de Violín, la Junta Facultativa amplía su numero con las incorporaciones de los profesores de Órgano, de Canto, de Declamación, de Historia y Literatura del arte dramático y de la música, del más antiguo de Piano y de un profesor de Viento designado por el director[59].

Era Inspector de las clases el primer Profesor de Composición» y su cometido era vigilar el cumplimiento de las Instrucciones, estando autorizado para ello a visitar las clases y presenciar las lecciones, debiendo comunicar a la dirección cuantas faltas observase.

El conservatorio, que ya había dejado de ser un internado tras el reajuste de 1838, renovaba la plantilla de personal no docente: se mantenía el «portero exterior», un conserje, y se creaba una plaza de «Inspectora de Alumnas», una de afinador y dos de «mozos de oficio». Las funciones del Administrador y del Archivero-Copistas eran ahora desempeñadas por el Secretario-Contador, que además de llevar la correspondencia y los

[56] Ventura de la Vega Cárdenas (1807-1865). Escritor y dramaturgo. Empleado en el Ministerio de la Gobernación, se le encarga la supervisión del recién creado Real Conservatorio de Música de María Cristina. Allí conoce a la alumna de canto, Manuela Oreiro de Lema, que sería *primma donna* de los teatros de ópera, con la que contrae matrimonio en 1838. En 1843 es nombrado profesor de Literatura de la princesa Isabel y de la infanta Luisa Fernanda, y en 1845 ingresa en la Real Academia Española. Secretario particular de la Reina en 1847 y Comisario Regio de teatro Español, sería el autor de los libretos de las zarzuelas de Barbieri *Jugar con Fuego* (1851) y de *El marqués de Caravaca* (1853). Uno de sus hijos fue el libretista de zarzuelas Ricardo de la Vega.

[57] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 12 de diciembre de 1861.

[58] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado por S. M. por Real decreto de 14 de diciembre de 1857*, Capítulo V, «De la dirección y administración», art. 86, pág. 17.

[59] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo V, De la dirección y administración, art. 88, 1857.

libros y registros de matrícula, pasaba a estar a cargo de la Biblioteca, del Archivo y de la contabilidad[60].

Profesorado

Al profesorado no se le exigía titulación alguna para su ingreso en el conservatorio. Y no era requisito para ejercer de Profesor de Música Vocal e Instrumental tener la nacionalidad española, como sí lo era para las demás enseñanzas[61]. Tampoco podía enseñar en centros privados ni impartir clases particulares sin la expresa licencia del Gobierno[62]. En esta nueva organización, Aguirre era confirmado en su destino como Profesor Numerario de Violoncello en los estudios de aplicación, el 14 de diciembre de 1857, con el sueldo de 6.000 reales anuales[63].

Con la nueva normativa se establecen medidas más estrictas para lograr el debido cumplimiento del horario por parte del profesorado. La entrada y salida de los profesores de las clases se registraba en un libro que era retirado por el conserje pasado un cuarto de hora del inicio de la clase, y entregado en la Secretaría. En el caso de que el profesor no hubiera acudido el conserje retiraba el libro de la clase y cerraba el aula, siendo el alumnado llevado a otra clase para ser atendido por otro profesor y «darles lección, si pudiere hacerlo sin perjuicio de sus propios discípulos, o hacer que permanezcan en ella como oyentes, prestando la debida atención». Siendo la duración de las clases de dos horas, aún faltando todos los alumnos el profesor debía permanecer en el aula al menos durante la primera hora.

Además de las «asistencias ordinarias», se computaban las «asistencias extraordinarias» realizadas por los profesores durante el mes anterior para ser remitidas a la Dirección General de Instrucción Pública. Se consideraban asistencias extraordinarias «las Juntas, comisiones, exámenes, funciones, ensayos, ejercicios y todo acto a que fueren

[60] BNE, *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado por S. M. por Real decreto de 5 de marzo de 1857*, Capítulo VI, De los empleados, art. 22 y art. 23, pág. 13; BNE, Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. Aprobado por S. M. por Real decreto de 14 de diciembre de 1857, Capítulo V, De la dirección y administración, art. 93 y art. 94.

[61] «Ley de Instrucción pública, de 9 de septiembre de 1857» , art. 167. La otra excepción en la que tampoco se exigía la nacionalidad española era para ejercer como profesor de Lenguas vivas. En: *Gaceta de Madrid*, de 10 de septiembre de 1857, pág. 2.

[62] *Ibídem*, art. 175.

[63] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616, Leg. 4664-43. El profesorado del conservatorio se clasificaba en numerarios y supernumerarios, que «disfrutarán la mitad del sueldo señalado a los numerarios de la clase a que correspondan, y será obligación suya auxiliarlos en el desempeño de la enseñanza».

citados por la Dirección». Los periodos lectivos eran organizados por la dirección, que podría variar «por exigirlo así el plan general o la legítima ocupación que en aquellas mismas horas pudiera tener algún Profesor y fuese compatible con el orden establecido».

Requisitos de acceso del alumnado

Con respecto a los requisitos de acceso del alumnado, se rebaja la edad para la admisión del alumnado en las especialidades instrumentales, que era «desde ocho años a doce, no teniendo conocimientos de música, y hasta diez y seis conociendo el solfeo», al tiempo que se establece una edad máxima de catorce para ingresar en Solfeo y de veinte años para las demás asignaturas, con las excepciones de casos extraordinarios y para perfeccionamiento[64]. En solfeo no se podían matricular con menos de ocho años, con lo que la edad para empezar el instrumento era a los nueve años, al ser requisito para matricularse en una clase de instrumento «ser aprobado en examen de solfeo»[65].

Todavía no se permitía a las mujeres ser alumnas de la clase de violonchelo, pues únicamente podían cursar las enseñanzas de Canto, Piano y Arpa, y las de Declamación, Lengua Italiana, Solfeo General y preparatorio para el Canto, y Acompañamiento elemental y superior[66]. Y tampoco se les permitía desempeñar el puesto de profesoras de Violonchelo, pudiendo sólo optar a las enseñanzas de Piano, Arpa y Solfeo[67].

Entre los requisitos de acceso se exige por primera vez haber finalizado la «primera enseñanza elemental», que con la Ley Moyano es obligatoria de los seis a los nueve años[68]. Como señala Sarget Ros, este requisito sería desestimado en las siguientes reglamentaciones, no siendo retomado hasta el Plan de 1966[69], y, según reflexiona Marco,

[64] La edad de ingreso de 8 años es la exigida por algunas Comunidades para el acceso al Grado Elemental, tras haber desarrollado la *Orden ECI/1889/2007, de 19 de junio, por la que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula su acceso en los conservatorios profesionales de Música de Ceuta y Melilla*, que establece que para el ingreso en el grado elemental «deberá tomarse en consideración la idoneidad de la edad de los aspirantes».

[65] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo I, De la enseñanza, Estudios de aplicación, art. 16, 1857.

[66] *Ibídem*, Capítulo III, De los alumnos, art. 48, 1857.

[67] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo II, De los Profesores, Estudios de Aplicación, art. 31, 1857.

[68] Los padres o tutores debían enviar a sus hijos desde los seis hasta los nueve años a las escuelas públicas para recibir la «primera enseñanza elemental», que era obligatoria para todos los españoles, si bien también podía ser proporcionada en sus casas o establecimientos privados. art. 7 de la Ley Moyano.

[69] «Grado elemental: Que el aspirante tenga ocho años de edad y que acredite estar realizando los estudios de enseñanza primaria o media con escolaridad y aprovechamiento normales». En: *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*, IV Del régimen de matrícula, programas, exámenes y premios. art. 16.1.a.

«era corriente que los músicos de la época, obligados no sólo a estudiar su arte, sino a ejercerlo tempranamente por la modestia general de su estatus social, ni siquiera acabaran el Bachillerato»[70].

Se mantiene del reglamento anterior la presentación de la fe de bautismo y de los certificados del «Cura párroco y de la Autoridad Local, que acrediten ser de buena vida y costumbres»[71]. No tenían que presentar un certificado médico ni tampoco uno de aptitudes musicales, aunque debían poseer las condiciones físicas adecuadas al instrumento que pretendían cursar[72].

El procedimiento de ingreso del alumnado en el Conservatorio contemplaba la creación de una comisión permanente denominada *Exámenes de ingreso*, compuesta por un profesor de Composición, uno de Armonía, uno de Canto. En el caso de que el aspirante «alegare conocimientos adquiridos», completaría la comisión el profesor correspondiente a la especialidad solicitada. Las pruebas de acceso comenzaban el 1 de septiembre, y el aspirante ingresaría en el curso escolar que determinase la comisión, «con arreglo al Programa de dicha enseñanza, y atendido el grado de instrucción en que se halle el aspirante»[73].

Si se juzgaba conveniente, los aspirantes podrían «sujetarse antes de ser matriculados a un período de observación en la respectiva clase»[74]. Si tras las primeras clases observaba el profesor que en el nuevo alumno «algún defecto natural» que imposibilitase el estudio del instrumento, debía ponerlo por escrito en conocimiento de la dirección, que adoptaría las decisiones oportunas.

---

[70] Tomás MARCO, *Historia de la Música Española. Siglo XX*, Segunda edición, Madrid, Alianza Música, 1983, pág. 58. Citado en Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)…, pág. 138.

[71] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo III, De los alumos, art. 38, 1857.

[72] *Ibídem*, art. 39, pág. 11.

[73] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, 1861, Capítulo XIV, «Del ingreso de los alumnos», artículos 106 al 112.

[74] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo III, De los alumos, art. 45, 1857. Este periodo de observación se mantendrá hasta el reglamento de 1917l, y reaparecerá con el *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*. En su art. 5.5. se abría la posibilidad de incorporar al currículo un curso preparatorio: «Será facultativo del Director de cada Conservatorio el añadir un curso preparatorio (de examen voluntario) a las enseñanzas de Solfeo y Teoría de la Música y de los Instrumentos». Desde la LOGSE este curso ya no es necesario, pues al haberse ampliado el currículo de las especialidades instrumentales a diez años, cuatro cursos de grado elemental má seis de grado profesional, el primer ciclo del grado elemental viene a sustituir a aquél.

El carácter que en su fundación tenía el Conservatorio como un centro de instrucción eminentemente lírico, para la formación de cantantes, todavía se aprecia en estas Instrucciones de 1861, en las que se recoge aconsejar al aspirante para iniciar los estudios de Canto, aunque esta no fuera su intención inicial.

> Art. 109. Siempre que la Comisión lo crea oportuno, probará la voz del aspirante; y si le hallase con disposiciones para el Canto, aunque él no lo haya solicitado, tratará de inclinarle a este estudio, proponiéndole ingresar en esta enseñanza o en la de Solfeo especial[75], si careciese de los conocimientos indispensables.

Respecto al régimen de becas, se establece la concesión de hasta treinta plazas de alumnos gratuitos, previa justificación de pobreza[76]. Estos alumnos quedaban obligados a no ejercer la profesión hasta concluir la carrera y, en caso contrario, debería reintegrar al Conservatorio «la cantidad que por pensión le haya sido abonada hasta aquella fecha»[77].

> Lo que en adelante debería hacerse con los alumnos pensionados que generalmente son pocos los que terminan su carrera, defraudando así las miras del Conservatorio y del Gobierno sin ninguna ventaja para el arte, pues hasta las empresas de los teatros de zarzuela que continuamente los contratan y solicitan a la mitad de su educación artística, deben estar convencidos ya de que es tan inconveniente para su progreso artístico cuando desgraciado para la suerte de tan mal aconsejados jóvenes. Ahora, que además de ese mal, que ha sido inevitable por mediar siempre individuos de esta misma Junta ya como empresarios o como mediadores, se presenta este nuevo caso inspirado indudablemente por la benignidad practicada, la Dirección opina que es cuestión importante la de fijar la conducta decididamente que deba seguirse en adelante, la cual a su juicio cree no debe ser otra que la de atenerse estrictamente al cumplimiento y observancia de lo prescrito en las obligaciones de los alumnos pensionados[78].

[75] Se trataba de la asignatura «Enseñanza de Solfeo para Canto», destinada exclusivamente para los alumnos que, «por su buena organización vocal y demás circunstancias físicas, se dedican a la carrera de cantante teatral».

[76] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo III, De los alumos, art. 44, 1857.

[77] *Ibídem*, Capítulo VIII, De los alumos, Alumnos pensionistas, art. 45.

[78] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 23 de enero de 1865.

Calendario escolar y Currículo

El curso escolar comenzaba el 1 de septiembre y finalizaba el 30 de junio. Las clases de instrumento, que eran individuales[79], se impartían todos los días, en sesiones de dos horas, entre las ocho de la mañana y las cinco de la tarde.

La enseñanza en el conservatorio se dividía en «estudios superiores», los correspondientes a la carrera de Maestro de Composición, y en «estudios de aplicación», los del resto de las especialidades, que eran conducentes a la obtención del título de Profesor en la especialidad correspondiente[80].

Las Instrucciones de 1861 organizan por primera vez desde la creación del Conservatorio el currículo de las asignaturas del cuadro de enseñanza, detallando las programaciones de las distintas asignaturas, contenidos, métodos y repertorio, y su secuenciación por cursos, procedimientos de evaluación, así como los contenidos de los exámenes y de los concursos a premios[81]. Se estructuran los estudios, y la enseñanza de violonchelo pasa a constar de 6 cursos de instrumento, además de 3 cursos de Solfeo General[82] y 1 curso de Armonía Elemental. Se regulaba la distribución de asignaturas por cursos del currículo, estableciendo «asignaturas llave» y requisitos específicos para matricularse en ciertas asignaturas y cursos, debiendo tener superado el 2º para iniciar la

[79] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo I, «De la enseñanza», Estudios de aplicación, art. 23, 1857.

[80] *Ibídem*, Capítulo III, De los alumnos, art. 47, 1857.

[81] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo I, «Enseñanza de Solfeo General», artículos 1º al 8º; Capítulo II «Enseñanza de Solfeo para Canto», artículos 9º al 12º; Capítulo III «Enseñanza de Canto», artículos 13º al 24º; Capítulo IV «Enseñanza de los Instrumentos de Orquesta», artículos 25º al 33º; Capítulo V «Enseñanza de Piano», artículos 34º al 41º; Capítulo VI, «Clases Elemental de Piano y Preparatoria de Órgano», artículos 42º al 49º; Capítulo VII, «Enseñanza de Órgano», artículos 50º al 60º; Capítulo VIII, «Enseñanza de Armonía Elemental y de Acompañamiento», artículos 61º al 71º; Capítulo IX, «Enseñanza de Armonía», artículos 72º al 77º; Capítulo X, «Enseñanza Superior de Composición», artículos 78º al 86º; Capítulo XI, «Enseñanza de Declamación», artículos 87º al 96º; Capítulo XII, «Enseñanza del Idioma Italiano», artículos 97º al 101º; Capítulo XIII, «Del orden que debe observarse en los estudios que constituyen las diversas carreras», artículos 102º al 105º; Capítulo XIV, «Del ingreso de los alumnos», artículos 106º al 111º; Capítulo XV, «De los exámenes generales y concursos», artículos 113º al 128º; Capítulo XVI, «De los ejercicios mensuales», artículos 129º al 137º; Capítulo XVII, «Obras de texto», artículos 138º al 144º; Capítulo XVIII, «Parte disciplinaria», artículos 145º al 158º; Capítulo XIX, «Inspección de la enseñanza», artículos 159º al 163º.

[82] Se adoptaba el método de Eslava (1845), pudiendo utilizarse los de Baltasar Saldoni, el de Panseron, utilizado en el Conservatorio de París, así como los de Piermarini, Bordese, y para la teoría la *Gramática* de Romero. Los estudios de solfeo se distribuían en tres cursos, con clases diarias, y mientras las clases del 1º año eran colectivas, en la denominada «Colectiva de Solfeo», las del 2º y 3º lo eran individuales, «y lo harán los alumnos en una clase y las alumnas en otra». *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo I, «Enseñanza de Solfeo General», artículos 1º al 8º, 1861.

enseñanza del instrumento; y uno de Armonía Elemental, que realizaba tras concluir los de Solfeo.

> Art. 103. El dedicado a la carrera de instrumentista, simultaneará el último año de Solfeo con el 1.° del instrumento a que se dedique. En el 2.º año de la enseñanza instrumental, terminados los tres de Solfeo, estudiará Armonía elemental[83].

Además, se exigía tener aprobado el primer año de Solfeo para iniciar la enseñanza instrumental, con lo que se garantizaban ciertas aptitudes musicales[84].

> Siendo el estudio del Solfeo la base de todas las carreras musicales, no permitirán los Profesores que ningún alumno, por aventajado que sea, traspase los límites de las materias comprendidas en el curso respectivo; asegurándolos bien en ellas y ejercitándolos con empeño en solfear de repente desde el 1.er año de esta enseñanza[85].

También se debía tener aprobado el curso de «Armonía elemental» para obtener el título, asignatura que se estudiaba con «el tecnicismo de la escuela» del profesor de Composición Hilarión Eslava (1807-1878)[86], primer volumen de su *Escuela de Composición*, publicado en 1857, la referida al estudio de la enseñanza elemental de la armonía[87].

[83] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XIII, «Del orden que debe observarse en los estudios que constituyen las diversas carreras», art. 103, 1861.

[84] El Plan de 1966 también establecerá el requisito de haber superado el primer curso de Solfeo para iniciar el 1º curso de instrumento, pues «para los cinco primeros cursos se exigirá tener aprobado el curso de igual orden numérico de Solfeo y Teoría de la Música». En: *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música*, también recogía en su art. 7.a.

[85] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XI, «Enseñanza del Solfeo General», art. 6, 1861.

[86] Véase Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE, «Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava», *Príncipe de Viana*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1148568.pdf>, [consultado el 15 de octubre de 2022], Vol. 39, 1978, págs. 111-202.

[87] La obra comprende cinco volúmenes: 1º, De la Armonía; 2º, Del Contrapunto y Fuga; 3º, De la Melodía y Discurso musical; 4º, De la Instrumentación, y 5º, De los géneros populares, dramático, religioso y puramente instrumental. El método desplazaría a *La geneuphonía o generación de la biensonancia música*, publicada en 1831, del José Virués Spinola (1770-1840), empleado por Carnicer en los primeros años del Conservatorio.

Estudios previos	Asignaturas	Cursos	Titulación
Para 1º de violonchelo, tener superado 1º de solfeo.	Solfeo General	3	Título de Profesor del Real Conservatorio.
	Armonía Elemental	1	
	Violonchelo	6	

Tabla 4.2. Plan de estudios de la especialidad de Violonchelo (1857).

La enseñanza del «Violón», que es el «verdadero nombre español del *Violoncello*», se dividía en tres apartados: *mecanismo*, *inteligencia* y *expresión*.[88]

> Art. 27. El *mecanismo* comprende, según la diversa naturaleza y facultades de cada instrumento, la posición del cuerpo, de la boca, de los brazos y de los dedos; la formación y emisión de los sonidos, y su igualación; la práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas, de las de *portamento*, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión propia de cada uno de los instrumentos de que se trata.
> Art. 28. La *inteligencia* abraza la teoría de todo lo que pertenece al *mecanismo*, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones, y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental, según su *aire* y naturaleza.
> Art. 29. La *expresión* comprende todo lo que pertenece á la manifestación del sentimiento con el calor, entusiasmo y buen gusto que conviene al carácter de la pieza que el alumno aprende: pero no dependiendo esta parte de reglas escolares, solo al Profesor incumbe guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle y cooperar al desarrollo del genio que posea.

El currículo quedaría completado, tras el acuerdo de la Junta Consultiva del 10 de abril de 1859, con la asignatura de Conjunto. Barbieri había propuesto en la Junta Consultiva su creación, ante la falta en el cuadro de asignaturas del Reglamento, de

> una asignatura concertante para los alumnos de las clases instrumentales y de canto, tan altamente provechosos y tan principales en un Conservatorio, pues con ellos se acostumbraba a tocar en Orquesta a los instrumentistas, los cantantes a cantar en conjunto y con orquestas, y los alumnos de Composición escribiendo para los elementos que se reúnan oirían sus composiciones, lo cual sería uno de los medios más importantes para su instrucción y adelantos. Que esta idea, además de los beneficios no costará nada al Gobierno, pues los alumnos se reunirán y los profesores cuidarán de que los mismos alumnos dirijan las piezas que ejecuten[89].

[88] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo IV, «Enseñanza de los instrumentos de cuerda», artículos 25º al 33º, 1861.

[89] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 9 de mayo de 1858.

En el Reglamento no aparecía mención alguna a esta asignatura, a pesar de que en el borrador del proyecto de reglamento enviado por la Junta Consultiva al Ministerio señalaba que los profesores de instrumento y canto, además de la enseñanza diaria de su asignatura, tenían la obligación de alternarse cada mes en la impartición de una clase de conjunto semanalmente, para a continuación, reunir todas las clases bajo la dirección de los profesores de Composición.

> Se creará una clase especial de estudios de conjunto y concertantes encargando su dirección a un maestro compositor. [...] La clase será diaria y su duración por dos horas por los menos.
> Además de llevar a efecto el expresado plan el profesor tendrá obligación de ensayar los coros y piezas de Conjunto que por la Dirección se le encarguen para los conciertos y funciones regias.
> Dirigirá el profesor todo su esmero a la organización del cuarteto y de la orquesta completa, ejercitando a ésta y a aquél, no sólo en las piezas de instrumental sino en el acompañamiento, para lo cual procurará que la orquesta acompañe lo más frecuentemente posible piezas cantadas por los alumnos de canto; y que en los concursos públicos las piezas que ejecuten los solistas instrumentistas concurrentes sean acompañadas por el cuarteto[90].

Concursos a premios

Los concursos a premios serían públicos y se celebrarían en la última semana de junio (art. 64). El art. 63 establecía que los exámenes se verificarían ante los profesores del conservatorio, quedando «exceptuado el Profesor de la clase que deba ser examinada». El art. 68 regulaba la composición del jurado de los concursos públicos, estableciendo que serían jueces "los Profesores del Conservatorio y Adjuntos que el Gobierno nombre", no pudiendo participar "el profesor de la clase que entre en concurso". Los premios se dividían en tres clases: primero, medalla de oro; segundo, medalla de plata; y accésit, una obra clásica correspondiente á la asignatura en que el alumno la obtenga (art. 69).

Métodos

El capítulo XVII de las *Instrucciones* desarrollaba la normativa referente a las «Obras de texto». Se establecía la revisión de los métodos y obras incluidas en las programaciones cada tres años, «a contar desde enero de 1861», si bien se podía incluir fuera de ese plazo aquellas obras «cuyo relevante mérito reclamase su inmediata adopción».

[90] *Ibídem*, acta de 10 de abril de 1859.

> Art. 138. Para el debido cumplimiento de lo prevenido en el art. 22 del Reglamento orgánico provisional, la Junta consultiva propondrá a la Dirección las nuevas obras de texto que convenga adoptar, y la eliminación de las ya adoptadas que la experiencia demuestre ser inútiles o perjudiciales.

La aprobación de las nuevas obras era competencia de una comisión de cincos profesores elegidos por la dirección, debiendo ser dos de la especialidad, uno de especialidades afines, uno de Armonía y otro de Composición. Realizado el informe, la Junta Consultiva debía resolver cuáles de las nuevas obras de texto convenía adoptar, y sobre las que «la experiencia demuestre ser inútiles o perjudiciales» eliminar de la programación.

> …llegada la época de la adopción y eliminación de las obras de texto que establece el artículo 139, la Dirección dará cuenta a la Junta de todos los expedientes de las obras presentadas, con los informes y votos particulares, si los hubiese, de los comisionados; para que, previo el examen y discusión convenientes, proponga la Junta las que crea útiles y dignas de ser adoptadas.

Los textos adoptados por el Conservatorio serían los métodos franceses de Duport y Baudiot, los de la escuela alemana de Romberg y Dotzauer, y el de Francisco Brunetti[91]. En esos años, estaban disponibles los *30 Estudios de* violoncelo, de Bockmuhl[92], y el *Método* de Duport[93], a la venta en el establecimiento de Martín Salazar, en la calle de Esparteros, número 3. Y Antonio Romero había editado los métodos de Baudiot y Duport; *los 24 estudios Op. 155* y los 12 *Ejercicios Op. 47* de Dotzauer; los *Estudios melódicos y progresivos Op. 40* y el método de Lee; y el *Método elemental y progresivo Op. 133*, de Cosme de Benito (1870), todos ellos anunciados en el extracto del catálogo incluido en *La Gramática Musical* de Romero[94].

Los profesores no podían realizar modificaciones de las programaciones durante el transcurso del curso escolar, estableciéndose para ello el plazo «entre el fin de un curso y el principio del siguiente, con aprobación del director»[95].

---

[91] AGA, Grupo de fondos 5, Fondo 16, Signatura 32/16340; *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanza*…, 1861.

[92] *Gaceta Musical de Madrid*, 27 de mayo de 1855, pág. 136.

[93] *Ibídem*, 13 de enero de 1856, pág. 16.

[94] M. GARCÍA VELASCO, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, pág. 348.

[95] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XVIII, «Parte disciplinaria», art. 145, 1861.

Exámenes

Los exámenes anuales de los estudios de aplicación se iniciaban a partir del 1 de mayo y eran privados[96]. Además de valorar el estado de la enseñanza, su finalidad era la de «escoger los alumnos que merezcan optar a premio en los concursos públicos, conceder el pase a clase superior y dar de baja a los que no fueran aprobados»[97].

Establecía el artículo 68 del nuevo reglamento que para los estudios de aplicación «serán Jueces de los concursos los Profesores del Conservatorio y Adjuntos que el Gobierno nombre. No podrá ser Juez el Profesor de la clase que entre en concurso». Aunque era el profesor de la asignatura el que proponía a la dirección una lista de personas, «pertenezcan o no al Conservatorio, que en su concepto sean jueces competentes en aquel ramo del arte»[98]. La dirección podía añadir a esa lista aquellos vocales que a su juicio debían figurar, y, reunidos el profesor y la dirección con el secretario y el inspector, «se discutirá la lista adicionada». De la lista que finalmente quedase aprobada, el director elegía a los que propondría al Gobierno, «cuidando de que cada Jurado se componga de 9, 11 ó 13, ni más, ni menos». Este procedimiento se observa en los concursos de 1858, donde Aguirre propondrá a Rodríguez Castellano y a José Antonio Campos como «adjuntos extraños al Conservatorio» para formar parte del jurado del aula de violonchelo.

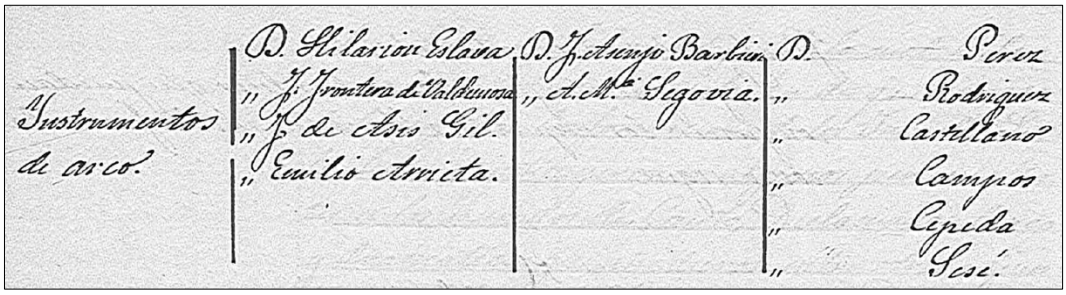


Ilustración 4.5. Jurados de los Instrumentos de arco. Concursos de 1858.

Estos «ejercicios generales» consistirían en una prueba divida en tres apartados: *mecanismo*, *inteligencia* y *expresión*. El grado de aprendizaje del *mecanismo* se valoraba

[96] El Reglamento de marzo de 1857 fijaba el inicio de los exámenes anuales en el 1 de abril. Resulta llamativa la redacción del articulado que dice que el objeto de estos exámenes es seleccionar los alumnos aspirantes a premios, conceder el paso al curso siguiente, y «dar de baja a los inútiles».

[97] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo IV, De los exámenes, concursos y ejercicios, Estudios de Aplicación, art. 62, 1857.

[98] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XVI, «De los exámenes generales y concursos», art. 128, 1861.

con la interpretación de un ejercicio elegido por el profesor y de aquellos «que el Jurado indique de los que le correspondan a las dificultades que haya vencido». El apartado de la *inteligencia* comprendía un estudio y un fragmento a primera vista de 16 a 20 compases. Se completaba con un ejercicio escrito de tres preguntas relativas a su instrumento, extraídas de una urna por el alumno. Y en cuanto a la *expresión*, el alumno debía ejecutar «de repente» una pieza breve y otra escrita *ad hoc*, «dándoseles algunos minutos para verla».

El contenido de las pruebas instrumentales debía adecuarse al programa de obras y estudios elaborado por el profesor a principio de curso:

> En los exámenes de cada clase regirá el programa formado por el respectivo Profesor, donde debe hallarse incluida la suma de materias que se fija en estas instrucciones, distribuidas en el número máximo de cursos escolares que el Reglamento orgánico señala á cada enseñanza[99].

En cuanto a la contestación de las preguntas en las enseñanzas de Canto y de los instrumentos se adoptaba el *Prontuario* de Aranguren, y para las de solfeo el de Galiana[100]. José Aranguren y Aviñarro (1821-1903), había sido discípulo de composición de Eslava en el Real Conservatorio de Música María Cristina entre 1843 y 1848. En 1861 había obtenido por oposición la plaza de profesor de Armonía Superior en el Conservatorio de Madrid, que desempeñaría hasta 1881[101]. Desarrolló una relevante labor pedagógica, pues «como profesor dedicado a la enseñanza, […] además de reunir todas las dotes necesarias a un buen maestro, posee también el don de enseñar y los conocimientos propios de un artista de verdadero talento»[102]. Su *Prontuario del cantante e instrumentista*, publicado en 1860, es «un libro que en sí encierre todos los preceptos que el cantante e instrumentista deben observar en la ejecución de una pieza, considerada

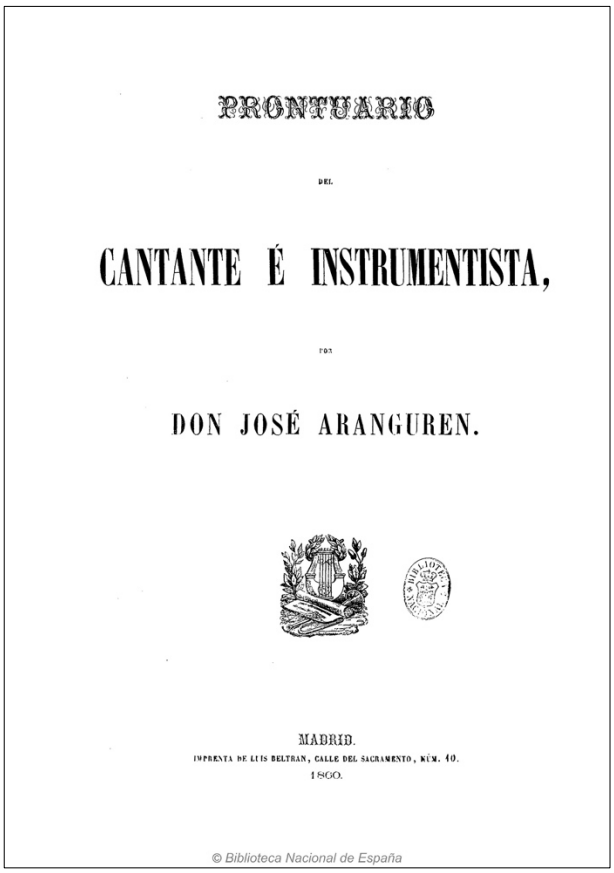
[99] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…., Capítulo XV, «De los exámenes generales y concursos», art. 113, 1861.

[100] José ARANGUREN Y DE AÑIVARRO, *Prontuario del cantante e instrumentista*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, 64 págs; BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XV, «De los exámenes generales y concursos», art. 127, 1861.

[101] Emilio CASARES RODICIO, «Aranguren de Aviñarro, José», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 558-559.

[102] José PARADA Y BARRETO, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, Madrid, Imprenta de Santos Larxé, 1868, pág. 29.

esta en su parte mecánica, intelectual y expresiva, es para el artista objeto de gran utilidad»[103].


PRONTUARIO

DEL

CANTANTE É INSTRUMENTISTA,

POR

DON JOSÉ ARANGUREN.

MADRID.
IMPRENTA DE LUIS BELTRAN, CALLE DEL SACRAMENTO, NÚM. 40.
1860.

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 4.6. *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (José Aranguren, 1860).

INSTRUMENTOS DE ARCO
P. ¿Qué comprende el mecanismo particular de los instrumentos de arco?
R. 1.° El estudio de las partes principales del instrumento y el de la posición en que este debe colocarse; 2.° el conocimiento de las cualidades que deben tener las cuerdas, y el de la manera de arreglar, tomar y jugar el arco; 3.º el saber afinar las cuerdas al aire ordinaria y extraordinariamente; 4.° el conocimiento de la extensión general del instrumento y efectos que en ella se contienen: y 5.° el conocimiento también de los vicios que deben evitarse en la ejecución, añadiendo á esto el vencimiento de todas las dificultades que le son propias.

P. ¿Cuáles son las partes principales en los instrumentos de arco?
R, Las cuerdas, el cordal, las clavijas, el puente, el alma, el arco, la resina y la sordina.

P. ¿Qué cualidades deben tener las cuerdas?

[103] J. ARANGUREN, *Pronturario del Cantante e Instrumentista*…, pág. 5.

R. Las cuerdas deben ser claras, limpias y sin ningún nudo ni señal de quebradura, procurando además que tengan cierto jugo, y guarden la proporción en el grueso.

P. ¿Cuáles son los efectos particulares en los instrumentos de arco?
R. Los que se producen con el pizzicato, los armónicos, la sordina y alguna vez con la vara del arco; y los que resultan de aproximar este al puente o diapasón, y de herir las cuerdas con su talón o punta.

P. ¿Qué defectos deben evitarse en la producción del sonido en los instrumentos de arco?
R. El darlo desafinado, chillón, áspero, pardo y poco sonoro.

P. ¿Cuáles son respecto á la agilidad las dificultades propias de los instrumentos de arco, y que por consiguiente tiene que vencer el artista que a ellos se dedique?
R. Los pasos diatónicos y cromáticos; los arpegiados y de salto entre dos cuerdas inmediatas y en una misma posición; el mordente, trino, nota repetida y trémolo simple o a doble cuerda; los unísonos, terceras, cuartas, quintas, sestas y octavas simultáneas; el filado y portamento, con todas las maneras de articular, son comunes á los instrumentos de arco; pero nunca la agilidad puede ser tanta en el contrabajo como en el violoncello, ni en este como en la viola y violín: por esta razón los mordentes, trinos é intervalos simultáneos rara vez tienen lugar en el contrabajo.

P. ¿De qué modo se ejecutan las articulaciones en los instrumentos de arco?
R. Dando un *golpe de arco* a cada articulación picada, lo mismo que al primer sonido de cada articulación ligada, ejecutando lodos los demás que ella contiene sin nuevo impulso ni interrupción; pero cuando unidas estas articulaciones forman la que llamamos picado-ligada, deberá ejecutarse toda ella con un solo golpe de arco, dando a cada uno de los sonidos un impulso de muñeca.

P. ¿Qué reglas deben observarse en el portamento? (Véase la respuesta en la pág. 9.)

P. ¿Qué es portar o portamento y en que voces e instrumentos tiene lugar?
R. El portamento solo es propio de la voz humana é instrumentos de arco; y se efectúa pasando desde un sonido a otro mas agudo o mas grave, recorriendo de cierta manera el intervalo que los separa.

P. ¿Cuándo puede tener lugar el portamento en los instrumentos de arco?
R. Cuando en una misma cuerda pueda deslizarse el dedo desde el primer sonido al segundo: así que el portamento no puede tener lugar entre dos cuerdas distintas, ni cuando alguno de sus sonidos es al aire.

P. ¿De qué modo se afinan ordinariamente los instrumentos de arco?
R. El violín, viola y violoncello se afinan por quintas ascendentes, templándose en *sol* la cuerda mas grave en el violín, en *do* en la viola, y a la octava de esta en el violoncello. El contrabajo se afina por quintas también, templándose en *sol* la mas grave.

P. ¿De qué modo puede afinarse el violín extraordinariamente?

> R. Bajando o subiendo el bordón de un tono o medio, según el carácter particular de la pieza que se ejecuta, o subiendo las cuatro cuerdas de medio tono, como lo hacía. algunas veces el célebre Paganini.

Respecto a las calificaciones que se otorgaban, eran las de *sobresaliente*, *notable*, *bueno*, *mediano* y *reprobado*. La rigidez del reglamento se aprecia en la regulación del *reprobado* «puesto por primera vez» al alumno, que llevaba consigo su baja en la enseñanza[104].

Concursos a Premios

Además de los ejercicios generales, se establecían «ejercicios mensuales», que se realizaban en días festivos, «para no perjudicar la enseñanza ordinaria», y a ellos debían presentarse, al menos dos veces durante el curso, aquellos alumnos que fueran a optar a concurso, con el fin de «acostumbrar a los alumnos a practicar el arte ante el público, y dar a conocer los adelantos que vayan haciendo».

> Art. 69. Los premios se dividirán en tres clases: primero, segundo y accésit. Consistirá el primero en medalla de oro: el segundo en medalla de plata, y el accésit en una obra clásica correspondiente a la asignatura en que el alumno la obtenga.

Los concursos a premios de los estudios de aplicación eran públicos y se celebraban en la última semana de junio. El ejercicio del concurso de premios consistía en la interpretación de una «obra de repente» y de una de las piezas trabajadas durante el curso, «elegida por el Profesor y aprobada por la Dirección».

Titulación

El alumno que obtenía el primer premio en el concurso público, lo que suponía la terminación de los estudios, obtenía el Titulo de Profesor del Conservatorio. También obtenía el Título de Profesor el alumno que finalizara su carrera con un segundo premio. Además, se requería «ser aprobado en examen de armonía elemental», por lo que entendemos que el alumno acudía al concurso final de carrera con ese requisito conseguido. De obtener un accésit al terminar la carrera, el alumno recibía un certificado[105].

[104] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XV, «De los exámenes generales y concursos», artículos 119 y 120, 1861.

[105] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo IV, De los exámenes, concursos y ejercicios, Estudios de Aplicación, art. 74, 1857.

Permanencia

En el caso de que el alumno no mereciere ser elegido para presentarse a concurso en tres exámenes consecutivos, era dado de baja en la clase[106]. Eso fue lo que debatió en la Junta Consultiva del 13 de febrero de 1859, acerca de la solicitud del alumno de violonchelo Manuel Fernández,

> que pedía se le permitiese concurrir en el presente año aún cuando ya había concurrido tres años y constara en dicha clase el tiempo que marca el reglamento, en atención a que el año pasado había padecido una grave enfermedad poco antes de verificarse los concursos, lo cual le impidió el prepararse convenientemente[107].

Aguirre informaba favorablemente a la petición, pues de «su expediente resultaba haber sido siempre aplicado y asistente».

> En vista de estos antecedentes y teniendo en cuenta que el instrumento a que se dedica es de difícil estudio y que en la actualidad son pocos los buenos profesores que hay en España, la Junta acordó que podía accederse a lo que solicita, siempre que continúe estudiando con asiduidad y esmero y que en los exámenes generales se presente en actitud de bien corresponder en el concurso a la gracia que se lo concede.

También podía ser expulsado el alumno que no aprobase el examen anual, por repetir alguna asignatura más de tres años, o cuando «ejercite su arte en público fuera del Conservatorio, sin autorización del director»[108], norma esta última ya existente en el anterior reglamento[109]. No se pasaba de curso cuando se alcanzaban treinta faltas de asistencia sin causa justificada, o por haber sido reprendido públicamente tres veces en el mismo año[110].

4.1.3. *Las clases*

Los primeros años de Aguirre en el conservatorio no parece que cumplieron con las expectativas que se había depositado en él. En los concursos públicos a los premios de 1848, la clase de violoncelo que dirige Aguirre «se ha presentado poco menos que en cuadro» y presenta tres alumnos. Pérez obtenía un 2º premio y Fernández un accésit,

[106] *Ibídem*, art. 67, pág. 15.

[107] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 13 de febrero de 1859.

[108] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo III, De los alumnos, art. 46, 1857.

[109] *Ibídem*, Capítulo IV, De los exámenes, concursos y ejercicios, Estudios de Aplicación, art. 72.

[110] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo III, De los alumnos, art. 50, 1857.

aunque «triste es decirlo, pero todas estas clases ofrecen pobrísimos resultados [...] La clase de violoncelo deja muchísimo que desear…»[111].

Además, Aguirre criticaba el sistema empleado en el conservatorio por el que se impartía la enseñanza individual instrumental en clases colectivas y diarias que dificultaba el avance en el aprendizaje del alumnado con más dificultades[112]. Para Aguirre,

> cuando estas se dan separadamente, fácil le es a aquel notar y advertir las faltas de sus discípulos y acomodándose a la inteligencia de cada uno de ellos; dando una misma lección por algunos días al que no la comprendió, sino imperfectamente en el primero[113].

Durante las dos horas de duración de la clase el profesor debía atender a todo su alumnado, que debía estar dentro del aula esperando su turno, «presenciando atentamente» las clases del resto de compañeros. Se establecía que «a fin de que ningún alumno salga perjudicado en la enseñanza que debe recibir» el profesor debía establecer el orden y distribución equitativa de los tiempos de enseñanza. Además, debía observar la asistencia de todo el alumnado desde el inicio de la clase y disponer su colocación de «modo que pueda observarlos y cerciorarse de que siguen con atención las advertencias y correcciones generales y particulares que tengan lugar».

> A fin de que los alumnos aprovechen debidamente, no solo en la lección individual que cada uno debe recibir, sino también presenciando atentamente las que los demás reciban, el Profesor, como encargado del orden de su respectiva clase, observará las reglas siguientes: 1.ª hacer que todos los alumnos concurran exactamente desde el principio de la clase; 2.ª disponer que se coloquen de modo que pueda observarlos y cerciorarse de que siguen con atención las advertencias y correcciones generales y particulares que tengan lugar; para lo cual se prohíbe completamente todo género de labores, de lectura o cualquiera otra ocupación ajena a la clase, aun cuando sea relativa a otro a ramo de enseñanza; 3.ª, no permitir la entrada ni la permanencia en la clase a personas extrañas ni a alumnos del Conservatorio que a ella no pertenezcan[114].

En 1854 era nombraba una comisión para la elaboración de nuevos programas de enseñanza. Por ese motivo, Aguirre redactaba un informe, firmado el 3 de julio de 1854, en el que se manifestaba contrario a la reglamentación de la enseñanza de violonchelo.

---

[111] *La Zarzuela*, 17 de mayo de 1848, págs. 1-2.

[112] ARCSMM, Leg. 9/57, Noticias mandadas por los profesores del Conservatorio acerca del método de enseñanza.

[113] *Ibídem*.

[114] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, Capítulo XVIII, «Parte disciplinaria», art. 147, 1861.

Su postura era contraria a la de otros profesores, como Antonio Romero, que habían presentado un programa detallado por cursos de la enseñanza del clarinete. Exponía Aguirre que, siendo las facultades del alumnado diversas, «el profesor tiene que sujetarse a sus respectivas capacidades y a su más o menos comprensión y aplicación en las lecciones que reciben». Firme en su rechazo a la ordenación de los estudios, finaliza su exposición indicando que «se podrá acaso fijar en número de seis años». Su postura, que fue compartida por algunos profesores, tendrá como consecuencia que la redacción de programas se retrasase hasta 1871[115].

> Al tener que emitir mi voto para fijar un tiempo determinado en la enseñanza de uno de los ramos que abraza el arte a que me hallo dedicado, lo haré con la brevedad posible concretándome a exponer las razones que a mí débil razón alcanza y deben tenerse presentes para ello. Prescindiendo por el momento de la gran dificultad que ofrece el estudio del Violoncello, por considerarle de los instrumentos mas difíciles, y me apoyo para decir esto, en lo mucho que escasean profesores del indicado instrumento, tanto en España como en el extranjero, circunstancia que en los S.S. de la comisión deben tener presente. Forzoso es advertir que las facultades físicas e intelectuales difieren notablemente en los jóvenes que se dedican a la música, y que por tanto el profesor tiene que sujetarse a sus respectivas capacidades y a su más o menos comprensión y aplicación en las lecciones que reciben. Cuando estas se dan separadamente, fácil le es a aquel notar y advertir las faltas de sus discípulos y acomodándose a la inteligencia de cada uno de ellos; dando una misma lección por algunos días al que no la comprendió, sino imperfectamente en el primero. Éste supuesto, que no deben ignorar los S. S. de la comisión, es un obstáculo insuperable para que los profesores de música puedan comprometerse en fijar tiempo determinado para que los alumnos a quienes tienen que enseñar individualmente, y en lecciones simultáneas y diarias, salgan todos con la misma instrucción al finalizarse aquel, a menos que el profesor, fuera del tiempo que le está marcado, no se tome la molestia de ir enseñando separadamente fuera del establecimiento a los más torpes, para ponerlos al nivel de los que tuvieron más disposición de aprovecharse de las lecciones que recibieron y adelantados. He aquí pues la razón, por qué no puede hacerse un paralelo, ni equiparar las ciencias y artes, y sujetarlas a un método uniforme de propagar y enseñar sus principios. Para las primeras, están designados años académicos, lecciones diarias, que no vuelven a reproducirse en el día inmediato al en que se explicaron, pasando el Catedrático de unas materias a otras sin inconveniente alguno; empero en las últimas no se puede adoptar este método; porque un vacío que se deje, es un impedimento para seguir las lecciones ulteriores; y este vacío es el que experimentan los discípulos que por su poca comprensión no alcanzan a retener sino imperfectamente las que sucesivamente se le va dando; con la circunstancia, de que en el caso presente, hay que ejercitar y activar además de la parte intelectual, la física; y esta como aquella, no puede quedar para su completo desarrollo y perfección, sujeta a un período determinado en los alumnos que asistan a las lecciones; siendo por lo tanto imposible, que los que se dediquen a aprender el Violoncello, salgan todos

[115] M. GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español…, pág. 127.

> con las mismas disposiciones. Además, es preciso tener presente, que los iniciados, o mejor dicho, los que tengan profundos conocimientos en el solfeo, podrán en menos tiempo adelantar, aún supuesto en ellos un entendimiento menos perfecto que en los que entren a aprender el instrumento faltos de esta circunstancia.
> Lo único que puedo advertir es que, en igualdad de circunstancias de talento, disposición, aplicación y asidua asistencia, con más estímulos de premios y recompensas, que les alienten en la difícil y penosa carrera, es como se podrá acaso fijar el número de seis años para que los jóvenes o alumnos que se dediquen al Violoncello, salgan airosos y con los conocimientos teórico-prácticos necesarios.
> Los señores de la Comisión, a cuya ilustración someto estas cortas observaciones hagan de ellas el aprecio que más les convenga, absolviéndome por no ser difícil de explanarlas ampliamente. En Madrid, 2 de julio de 1854. El Profesor de la clase de Violoncello, Julián Aguirre[116].

Con la nueva reglamentación los exámenes anuales cobraban una gran importancia volviendo a regularizar «el sistema completo de enseñanza con sus exámenes y ejercicios a premios que, desde 1833, habían caído completamente en desuso»[117]. No sólo designaban a los alumnos que podían concurrir a los concursos públicos para optar a los premios; un mal resultado en los exámenes acarreaba ser dado de baja en el conservatorio, ya fuera por falta de aplicación, o «pocas disposiciones para dedicarse á la carrera musical», y porque los alumnos sobresalientes podían obtener pensiones[118].

Ese mismo año, en el examen celebrado el 1 de mayo de 1855, un alumno de 1º curso de violonchelo fue examinado de «pase de arco», mientras que los alumnos de cursos elevados interpretaron escalas, ejercicios y piezas con acompañamiento de 2º violonchelo. Otro de los alumnos tuvo que responder a preguntas de teoría[119]. Tras la realización de los exámenes se evidenciaba que el alumnado de violonchelo no progresaba, y que, al igual que el de otros instrumentos, el nivel alcanzado no era el adecuado:

> Las clases de trombón, trompa, flauta, oboe, clarinete, fagot, violoncelo y violín se han presentado poco menos que en cuadro [...] Triste es decirlo, pero todas estas clases ofrecen pobrísimos resultados [...] La clase de violoncelo deja muchísimo que desear[120].

[116] ARCSMM, Leg. 9/57, Noticias mandadas por los profesores del Conservatorio acerca del método de enseñanza.

[117] BNE, *Memoria presentada por la Escuela de Música*…, 1876, págs. X-XI.

[118] *La Zarzuela*, Núm. 60, 23 de marzo de 1857, pág. 1.

[119] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…., acta de 1 de mayo de 1855.

[120] *La Zarzuela*, Núm. 22, 30 de junio de 1856, págs. 1-2.

En el acta del examen general realizado el 15 de abril de 1856 se observan las dificultades para la enseñanza y el aprendizaje, pues cinco de los seis alumnos de Aguirre carecían o habían estado sin instrumento propio para la práctica durante largo tiempo. Había un sexto alumno en observación[121].

Nombre	Fechas en que ingresaron	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del Jurado
Genaro Pérez, 26 años	En 30 de octubre de 1844	40 por enfermedad	Buena	Este alumno tiene grandes disposiciones, pero por razón de poseer poca salud ha tenido que salir de Madrid todos los años en licencia temporadas de dos y tres meses. Ha estado más de 2 años sin instrumento propio para estudiar.	Bastante bien, admitido al concurso.
José García Gómez, 23 años	En 18 de septiembre de 1851	20 faltas por enfermedad	Buena	Este alumno tiene buena disposición y aptitud, pero sin … instrumento…8 meses	Bueno. Admitido al concurso.
Manuel Fernández, 18 años	En 15 de septiembre ce 1851	15 faltas por enfermedad	Buena	Este alumno tiene grandes disposiciones y mucha aplicación, pero ha estado sin instrumento propio más de 10 meses para el estudio privado por no tener medios para adquirirlo	Bastante bien. Admitido al concurso.
Federico Conde, 16 años	En 2 de enero de 1853	20 faltas por enfermedad	Mediana	Este alumno ha permanecido por algunos meses con una disposición y aptitud muy medianas, sin duda por carecer algún tiempo de instrumento.	Mediano
Salvador Pastora, 16 años	En 11 de enero de 1855	6 faltas por enfermedad	Buena	Este alumno presenta muy buenas disposiciones y aptitud, no ha tenido instrumento propio para el estudio privado en el transcurso de 8 meses.	Bastante regular.
José Bueno				En observación hasta junio	

Tabla 4.3. Acta del examen de la Clase de Violonchelo de 1856[122].

Apuntaba Aguirre en el acta del examen del 11 de enero de 1855, que Pastora había estado «sin instrumento para el estudio privado la mitad del tiempo que lleva en el establecimiento, pero a pesar de eso presenta mucha disposición y también aplicación». Las observaciones de Aguirre serían acertadas, y Pastora, a pesar de los problemas de carecer de instrumento, sería violonchelista de la Sociedad de Conciertos, de la orquesta del Teatro Real y del Cuarteto Francés y de la Banda Municipal de Madrid.

Las apreciaciones de Aguirre también serían atinadas con Ramón Sainz, alumno que llegaría a ser violonchelista de la Sociedad de Conciertos y de la Orquesta del Teatro

[121] ARCSMM, Libro 1, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1855-1863*.

[122] *Ibídem*.

Real. De él realizaba Aguirre la siguiente evaluación en los exámenes de junio de 1862, tras concluir su primer año en el conservatorio,

> Este alumno tiene muy buena disposición y aptitud, siendo además muy buen solfista y por lo tanto creo que se le puede dispensar el segundo año y pasar a tercero, para que pueda presentarse a concurso el próximo año[123].

La situación de no disponer de instrumento en la que se encontraban parte de los alumnos se seguiría observando en los siguientes años, y pudiera estar su causa en el origen humilde de muchos de los alumnos en esa primera época del conservatorio. En el acta de septiembre de 1861, al valorar el trabajo del alumno Francisco Gómez, Aguirre declara que

> este alumno tiene buena disposición, pero no le ha sido posible asistir a clase más que los dos primeros meses de curso por no tener instrumento para estudiar, hasta que el Director del Hospicio a cuyo establecimiento pertenece dicho alumno, le ha comprado un violoncello, y dice que el curso próximo asistirá a clase.

Debió producirse un progreso en el nivel del alumnado pues en la relación de alumnos premiados en los concursos públicos de 1856 sería galardonados «Genaro Pérez, segundo premio [...] Manuel Fernández, primer accésit»[124]. El concurso del aula de Violonchelo tenía lugar el 18 de junio, y en el tribunal aparecían, como «no pertenecientes al Conservatorio», Ramón Castellano y José Antonio Campos[125], pues en aplicación del reglamento, de los tribunales de exámenes quedaba «exceptuado el Profesor de la clase que deba ser examinada»[126]. En 1857, Aguirre acompañado de José Antonio Campos, violón de la Real Capilla que había sido invitado a formar parte del jurado, otorgaba el primer accésit a José García Gómez[127].

[123] ARCSMM, Libro 1, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1855-1863*.

[124] *Gaceta de Madrid*, 30 de junio de 1856, pág. 2; *La España*, 21 de agosto de 1856, pág. 2.

[125] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 26 de mayo de 1855.

[126] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo IV, De los exámenes, concursos y ejercicios, art. 63, 1857.

[127] *La España*, 28 de junio de 1857, pág. 1.

Ilustración 4.7. Salón-Teatro del Conservatorio[128].

Con el paso de los años la situación de la matrícula en el aula de violonchelo no parecía mostrar una mejoría. En el estado numérico de alumnos del curso 1857-1858 aparecen 8 alumnos matriculados. En el curso académico 1858-1859, la matrícula había descendido a 5 alumnos. Y en el curso 1859-1860 ya son sólo 3 los alumnos de violonchelo matriculados, no concurriendo ninguno de ellos al concurso público.

En los Concursos Públicos del curso anterior, 1857-1858, los alumnos de violonchelo concurrían con una obra para violonchelo y piano, la «pieza estudiada *Souvenir de la Linda de Chamounix* de Piatti», y con otra «de repente escrita expresamente por D. Emilio Arrieta». La obra obligada era propuesta por Aguirre a la Junta Facultativa de acuerdo con el reglamento vigente

> Art. 123. Los Profesores presentarán á la Dirección, con la anticipación conveniente, las piezas que hayan elegido para el concurso de sus respectivos discípulos; a fin de que por aquella sean examinadas y aprobadas[129].

Llama la atención encontrar la obra de Alfredo Piatti en un programa de violonchelo en fecha tan temprana, pues había sido publicada por Schott unos pocos años antes, en 1854. Tras el concurso, el jurado decidía si era pertinente conceder el premio, utilizando para su resolución el sistema de votación de bolas blancas y negras. Alguno de los

[128] Grabado que muestra el Salón-Teatro del Conservatorio en 1856, en la entrega de premios de la Academia de Nobles Artes. *El Museo Ilustrado*, 15 de enero de 1857, pág. 8

[129] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las* enseñanzas…, 1861, pág. 34.

miembros de la Junta había propuesto una modificación del sistema de calificación de los concursos, sustituyendo el sistema de bolas blancas y negras por calificaciones numéricas:

> El Sr. Ferraz propuso sería conveniente para la mejor unidad en la calificación de los alumnos concurrentes, que se estableciera el sistema de puntos, que para casos análogos se sigue en Inglaterra y otras naciones y que está adoptado en varios establecimientos de España[130].

La propuesta no sería aprobada, por lo que se procedió como venía siendo habitual. Primero se decidía si se otorgaba el premio, que lo sería si se obtenía una mayoría de bolas blancas. Si así era, se daba paso a la votación secreta, mediante papeleta, que adjudicaba el premio por mayoría de votos[131]. Al concurso de violonchelo de ese año de 1858 se presentaban José García Gómez, 1º accésit en 1857, y Manuel Fernández, 1º accésit en 1856.

> Terminados los ejercicios se pasó a la adjudicación de los premios, siendo el resultado de la votación el siguiente:
> Primer premio: no haber lugar por diez bolas negras, una blanca.
> Segundo premio: haber lugar por nueve bolas blancas, dos negras; en la segunda votación obtuvo ocho votos el Sr. García Gómez y cinco el Sr. Fernández, dos papeletas estaban en blanco, siendo once los votantes y admitiéndose como votos negativos las dos papeletas blancas resultó que sólo tenía mayoría D. José García Gómez, a quien se adjudicó el segundo premio.
> No habiendo lugar a accésit por haberlo merecido en 1856, el otro concurrente, terminó el concurso de Violoncello…[132]

En los concursos de 1858, y a pesar de que ningún alumno de la clase de violonchelo obtenía el primer premio, su participación era elogiada en la prensa,

> sorprendiéndonos sobremanera los adelantos de aquellos jóvenes en el contrabajo y el violoncello, instrumentos no los más a propósito para que brillasen sus talentos musicales. Manifestaron, sin embargo, conocimientos nada vulgares en música, y una ejecución extraordinaria[133].

Para el concurso de 1859 Aguirre proponía la *Fantasía sobre motivos de la Sonámbula* de Alexandre Batta[134]. Tampoco en este año lograría algún alumno de

[130] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 9 de mayo de 1858.

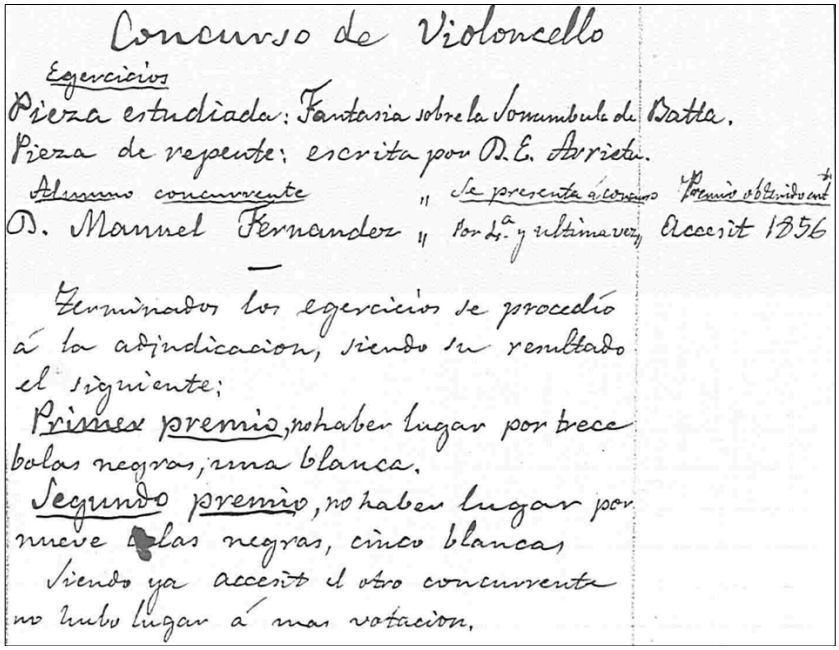
[131] ARCSMM, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 78, 1857.

[132] ARCSMM, Libro 163, *Libro de Actas de Exámenes Generales, Concursos y Premios 1858-1861*, acta de 22 de junio de 1858.

[133] *La Iberia*, 25 de junio de 1858, pág. 3.

[134] Alexander Batta (1816-1902) fue alumno de Nicolas-Joseph Platel (1777-1835), el fundador de la escuela franco-belga de violonchelo.

violonchelo obtener algún premio. Aunque el reglamento establecía que ningún alumno podía concurrir más de tres veces a premios[135], Manuel Fernández se presentaba «por 4ª y última vez». El 1º premio quedaba desierto, con una votación que arrojaba «trece bolas negras, una blanca»; y lo mismo le pasaría al 2º premio, con «nueve bolas negras, cinco blancas».


Concurso de Violoncello

Egercicios

Pieza estudiada: Fantasia sobre la Sonambula de Batta.

Pieza de repente: escrita por D. E. Arrieta.

Alumno concurrente " Se presenta á concurso Premio obtenido ant.

D. Manuel Fernandez " Por 4.ª y ultima vez " Accesit 1856

Terminados los egercicios se procedió á la adjudicacion, siendo su resultado el siguiente:

Primer premio, no haber lugar por trece bolas negras, una blanca.

Segundo premio, no haber lugar por nueve bolas negras, cinco blancas

Siendo ya accesit el otro concurrente no hubo lugar á mas votacion.

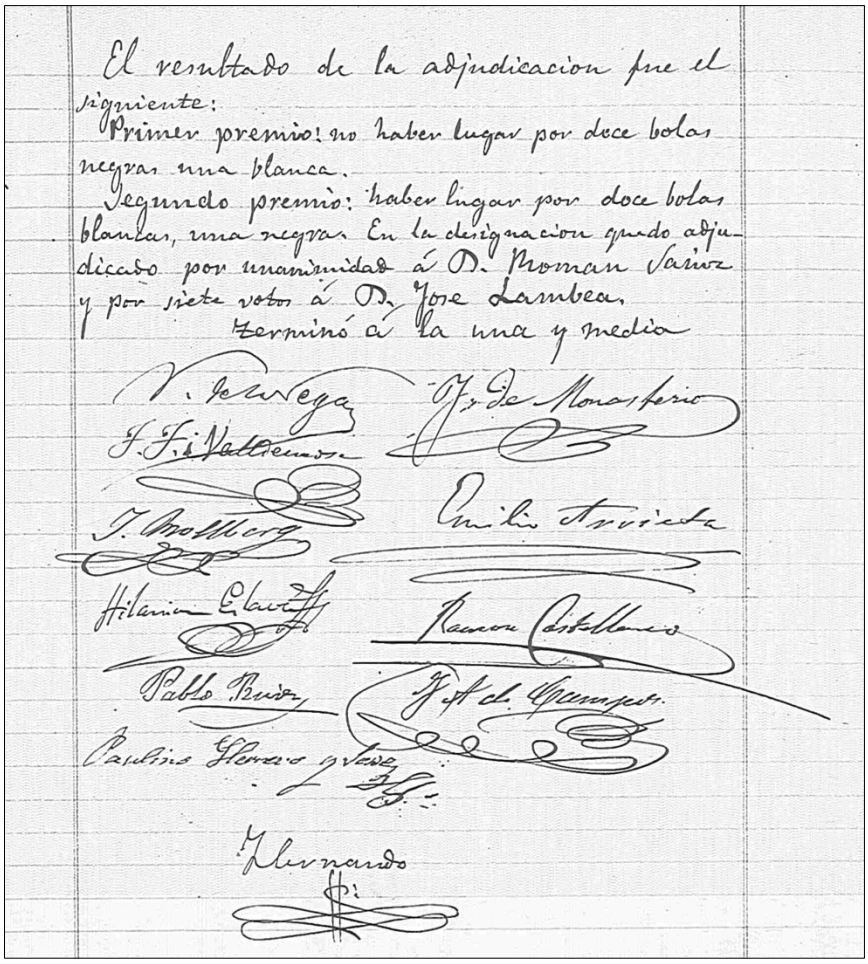
Ilustración 4.8. Acta del Concurso de Violonchelo de 1859[136].

Habría que esperar a los concursos públicos de violonchelo de 1863, para que dos alumnos de Aguirre, Román Sainz y José Lambea, obtuviesen el 2º Premio. La prueba consistía en la interpretación de una «pieza estudiada», la *Fantasía sobre motivos de Norma*, de Sebastian Lee, y la pieza de repente escrita por Arrieta. El tribunal, que también lo era de Contrabajo, estaba constituido por Eslava, Arrieta, Valldemosa, Díez, Monasterio, Mollberg, Vega, Sesé, Ruiz y Hernando, actuando como secretario. Como vocales especialistas que completaban el tribunal habían sido invitados Castellano y Campos. Tras proceder a la votación, se decidía no otorgar el 1º premio por «doce bolas negras, una blanca», y «haber lugar por doce bolas blancas y una negra» para dar el 2º premio, que lo fue por unanimidad para Sainz y por siete bolas blancas para Lambea[137].

[135] ARCSMM, *Reglamento Orgánico Provisional…*, art. 72, 1857.

[136] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar…*, acta de 10 de abril de 1859.

[137] ARCSMM, Libro 164, *Libro de Actas de Exámenes Generales, Concursos y Premios 1858-1861*, acta de 23 de junio de 1863.



El resultado de la adjudicacion fue el siguiente:
Primer premio: no haber lugar por doce bolas negras una blanca.
Segundo premio: haber lugar por doce bolas blancas, una negras. En la designacion quedo adjudicado por unanimidad á D. Roman Sainz y por siete votos á D. Jose Lambea.
Terminó á la una y media

Ilustración 4.9. Acta del Concurso de Violonchelo de 1863[138].

Sainz y Lambea habían obtenido el 2º Premio *ex aequo*, pues conforme al artículo 77 del reglamento, en la distribución de premios se admitía la posibilidad de entregar el mismo premio a más de un candidato, resolviendo a quién corresponderá la única medalla de acuerdo con unos baremos.

> Art. 77. El Jurado podrá conceder un mismo premio a mas de un alumno en cada enseñanza. En este caso el diploma será igual para todos, y la medalla se entregará con preferencia: Primero, al que haya hecho todos los estudios de aquella enseñanza en el Conservatorio: Segundo, entre éstos al que los haya hecho en menos tiempo: Tercero, entre éstos al de menos edad[139].

[138] ARCSMM, Libro 164, *Libro de Actas de Exámenes Generales, Concursos y Premios 1858-1861*, acta de 23 de junio de 1863.

[139] ARCSMM, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 77, 1857.

Este artículo sería la causa de las críticas más feroces dirigidas al Conservatorio en los cursos siguientes, ante el excesivo número de premios que serían concedidos. El 8 de noviembre de ese mismo año se tendría que reunir la Junta Consultiva con el objeto «de determinar al alumno que correspondía la medalla en los casos en que había sido adjudicado un mismo 1er o 2º premio a más de un alumno en los concursos públicos de 1862 y 1863»[140]. De acuerdo con el artículo 77, la Junta Consultiva declaraba otorgar a José Lambea la medalla de plata por haber realizado todos los estudios de violonchelo en el Conservatorio, otorgando a Román Sainz, que no había cursado el 2º año de violonchelo, únicamente el diploma.

4.1.4. *Jubilación*

Su mala salud, seriamente resentida desde 1858 por problemas respiratorios, obligaba a Aguirre a solicitar numerosas licencias en la Real Capilla[141]. En marzo de 1860 comunicaba a la dirección del conservatorio que le será imposible acudir a los ensayos y función a los que estaba convocado como profesor del centro,

> a causa de la gran dolencia de pecho que vengo padeciendo hace tres meses, imposibilitándome hasta el día de variar el método riguroso de alimentación que sigo, y también de dejar de servirme constantemente de abrigos que me pongan a cubierto de las variaciones atmosféricas, que pudieran producirme una recaída fatal, sin que por esta causa, tan luego como ha mejorado el estado de mi salud, haya dejado de presentarme en la clase al desempeño de mi deber[142].

En 1864 disfrutará de una licencia de tres meses; en 1865, dos licencias que sumarían 7 meses. En enero de 1866 volvería a obtener una licencia de tres meses, quedando encargado Mollberg de su clase en el conservatorio.

Sería el 13 de abril de 1866 cuando Aguirre solicite al Ministerio de Fomento que se le conceda la jubilación como profesor de violonchelo del conservatorio, por haber cumplido setenta años, y «por padecer una enfermedad crónica que le imposibilita para la enseñanza»[143]. Su solicitud sería aceptada, obteniendo la jubilación tan sólo diez días

[140] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 8 de noviembre de 1863.

[141] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 16.91, 24 de enero de 1866.

[142] ARCSMM, Leg 0/12/5.

[143] AGA, Fondo 1027, Caja 31/14616, Leg. 4664/43; ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 17.5, 13 de abril de 1866.

después, el 23 de abril[144]. La plaza vacante de profesor de violonchelo del Real Conservatorio de Música de Madrid sería solicitada por Joaquín Casella, Ramón Rodríguez Castellano, Esteban Pérez Aguirre Lanuza y José Antonio Campos[145].

4.1.5. *Últimos años*

Continuaba su precaria salud impidiéndole cumplir con las obligaciones del servicio de la Real Capilla, lo que le obligaba a solicitar licencias con más frecuencia. Esta situación se prolongó hasta que el 21 de junio de 1866 le fue concedida una licencia ilimitada para residir en Badajoz «a fin de restablecer su salud». Un año más tarde, en febrero de 1867, estando en Badajoz disfrutando de la licencia ilimitada, sería requerido para presentarse de inmediato en su destino en la Real Capilla. El Jefe Superior de Palacio envía a Aguirre una comunicación en la que se le advertía que

> se ha observado el sin número de licencias que viene obteniendo todos los años periódicamente para restablecer su salud, y como de continuar con la ilimitada que se le concedió últimamente ha de quedar desatendida sin duda el Real servicio de S. M., ha dispuesto el E. S. Jefe Superior de Palacio que se oficie a V. (como de su orden lo ejecuto) para manifestarle que, de no presentarse inmediatamente a desempeñar su destino, se le propondrá para la jubilación que pueda corresponderle como enfermo crónico, por demostrarse en este caso que padece una que le impide ocuparse en el importante servicio de la Reina Nª.Sª.[146]

Aguirre, contestaba informando de que «el estado actual de su salud le impide presentarse inmediatamente a servir su destino», solicita prorrogar hasta fin de junio su licencia que le es concedida[147].

> En la actualidad, mi delicado estado de salud unido a lo riguroso de la estación que rige me impide sacrificarme en lo que se refiere al buen servicio de la Reina Nª. Sª., sin que esto sea por un tiempo ilimitado, pues la enfermedad que me aqueja no es, según la opinión médica, de las caracterizadas por crónicas. Más, aunque enfermo, haría un esfuerzo por cumplir órdenes superiores si no me hallara en cama, y por otra parte no me atrevería a poner en el superior conocimiento de V.S. mi promesa de satisfacer sus disposiciones más tarde si los médicos que me asisten me aseguran mi curación.

[144] ARCSMM, Libro 200, *Registro de Expedientes Personales 1835-1902*.

[145] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 17.11, 17.12, 17.14, y 17.43.

[146] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[147] E. CASARES, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*…, pág. 6.

> Por todo lo cual tengo la honra de remitir adjunta a V.S. una instancia a S.M. con el fin de que si lo juzga oportuno se sirva limitarme la licencia que hoy disfruto a fin de junio […] pues según los justificantes que tengo la honra de acompañar adjuntos a la solicitud, no es otra la época más a propósito para ponerme en camino[148].

En consideración de que el viaje de vuelta podría suponer «una recaída grave si en la presente estación se pusiera en camino», se le concedía la licencia por enfermedad hasta finales de junio, «con la condición de que toda nueva suplica en este sentido sería suficiente para jubilarle acto continuo como enfermo habitual pues entonces viene a probarse indudablemente su imposibilidad para continuar en el Real servicio».

Al final, su mal estado de salud le obligaba a solicitar la jubilación como violoncello de la Real Capilla, rogando a la reina que, en atención a los años de servicios prestados, se le concediese con al menos el sueldo que ya recibía de 8.000 reales anuales, como ya lo ha había verificado con otros empleados de Palacio.

> En el gran espacio de tiempo que comprenden 25 años, durante los que sin interrupción he tenido el alto honor de ocuparme en el Real Servicio de V.M. y de su excelso padre, de los cuales ocho, lo he verificado sin sueldo alguno, y considere V.M. la precaria situación en que me habrá colocado su elevada determinación limitando la Real licencia, pues los haberes que me correspondan como jubilado al respecto de 8.000 reales, que es cuanto alcanzado a mi avanzada edad, no bastarán siquiera para sufragar en parte los gastos que me proporcionan mis padecimientos y las atenciones de tres hijos de familia menores aún. Sólo me resta, Señora, en tan críticas circunstancias, ya que mi quebrantada salud no me permite como quisiera volver a su Real Servicio implorar la protección de V.M.[149]

Sus ruegos serían atendidos, siéndole concedida la jubilación el 20 de junio de 1867, atendiendo a «sus largos servicios y mal estado de su salud» y «acreditando por la certificación facultativa sus padecimientos», correspondiéndole el haber anual de 430 escudos 128 milésimas por 26 años, 10 meses y 22 días de servicio abonables[150]. Es de suponer que su precario estado de salud también le habría obligado a mantenerse alejado de su puesto en las Descalzas Reales, y «que por consideración personal siguiera percibiendo sus honorarios a pesar de todo»[151].

[148] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[149] *Ibídem*.

[150] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[151] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 245.

Aguirre fallecería en Badajoz, el 29 de septiembre de 1867, según Saldoni[152], mientras que Pedrell apunta Madrid como la localidad del deceso[153]. Si atendemos a la hoja de servicios de Aguirre depositada en el Archivo General de Palacio, Aguirre falleció en Badajoz un 10 de julio de 1867, en la calle del Foro, número 39, según atestigua el certificado de defunción firmado por el notario Domingo Benítez y Fatti[154]. El error de Saldoni se debió a que Domingo, hermano de Julián Aguirre, había comunicado el fallecimiento al Jefe Superior de Palacio con la fecha de 29 de septiembre.

Como recogen Pedrell y Saldoni, Aguirre «era un buen profesor»[155], y «un artista muy inteligente, siendo además muy modesto y de un carácter sumamente simpático»[156].

4.1.6. *Alumnado*

4.1.6.1. Cosme de Benito

Cosme José Damián de Benito Barbero (1829-1888). Estudió composición con Indalecio Soriano Fuertes y violín con Juan Díez. Alumno de violonchelo con Aguirre entre 1847 y 1853[157], ocupó la plaza de este instrumento «en casi todos los teatros de Madrid, por espacio de ocho o nueve años»[158], hasta su nombramiento como organista y maestro de capilla de capilla del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial l en 1859[159]. En 1870 sería nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, recibiendo la Cruz de Caballero de la orden de Carlos III a propuesta de Emilio Arrieta en 1871. Miembro *corresponsal* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1879, fue nombrado a instancias de Barbieri, presidente de la Sección

[152] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 245..

[153] Felipe PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, Barcelona, Imprenta de Víctor Berdós y Feliu, 1897, pág. 22.

[154] AGP, Personal, Caja 23, Exp. 1.

[155] F. PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos*…, pág. 22.

[156] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*…, pág. 231.

[157] ARCSMM, Libros 203 a 207, *Libros de altas y bajas de las clases*, 1847 a 1853.

[158] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*…, pág. 226.

[159] Robert STEVENSON, «Benito y Barbero, Cosme Damián José de», en *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Vol. 2, Stanley Sadie, 1980, pág 493.

de Música de la Academia y amigo íntimo del maestro de Benito[160]. Segundo organista de la Real Capilla, sería designado maestro de la institución en 1885.

Compositor de 222 obras, según la catalogación de Barbieri, fue autor de varias obras pedagógicas: *Método de Solfeo breve y sencillo* (1866), *Curso de Armonía elemental* (1879), *Arte de caligrafía musical* (1886), y *La música para los niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción Primaria*. Esta última obra, en opinión de Casares, «es probablemente uno de los primeros libros dedicados a la enseñanza musical infantil en la instrucción primaria, realizado en forma de catecismo con preguntas y respuestas»[161]. Escrito en 1884, y dedicada a Asenjo Barbieri, Benito deja muestra de sus inquietudes en el prólogo:

> «Lo que en la niñez se aprende, difícilmente se olvida. [...] Si este librito sirve como de primer paso para ver algún día planteada la enseñanza elemental de la música en las escuelas de instrucción primaria, quedarán colmados los deseos y realizadas las aspiraciones que hace tiempo acaricia EL AUTOR[162].

Método de Violoncello, Op. 133

Entre sus obras se encuentra el *Método Elemental de Violoncello, Op. 133*, editado por Romero en 1870. La obra está dedicada a Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, que en carta dirigida a Cosme de Benito le expresa que,

> haciendo colocar dicho ejemplar en un sitio preferente de la biblioteca de este establecimiento, recomendándole al mismo tiempo a los profesores dedicados a tan difícil como noble instrumento, y en especial al profesor encargado en esta Escuela de su enseñanza[163].

Se trata del primer método de violonchelo publicado por autor español, pues como señala Cosme de Benito en el prólogo de la obra, «no he podido hallar método alguno de Violoncello publicado en España, por lo cual y en la creencia de ser este el primero que

---

[160] SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, «Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801472>, [consultado el 27 de junio de 2020], 2005, pág. 1249.

[161] Emilio CASARES RODICIO, «Benito Barbero, Cosme José Damián de», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 368-371.

[162] Cosme José DE BENITO, *La música para niños. Libro de texto para las escuelas de Instrucción primaria*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1884, págs. 5-6.

[163] *La Época*, 15 de noviembre de 1870, pág. 1.

se publica [...] no teniendo noticia alguna de haberse publicado hasta hoy en España método de Violoncello, sin embargo de haber tenido tan grandes maestros de él»[164]. Para su confección, Benito declara haber consultado los métodos de Duport, Brunetti y Depas[165], y de «la escuela de arco de varios autores modernos», textos que ya se hallaban recogidos en las *Instrucciones para el desempeño de las enseñanzas* de 1861[166].

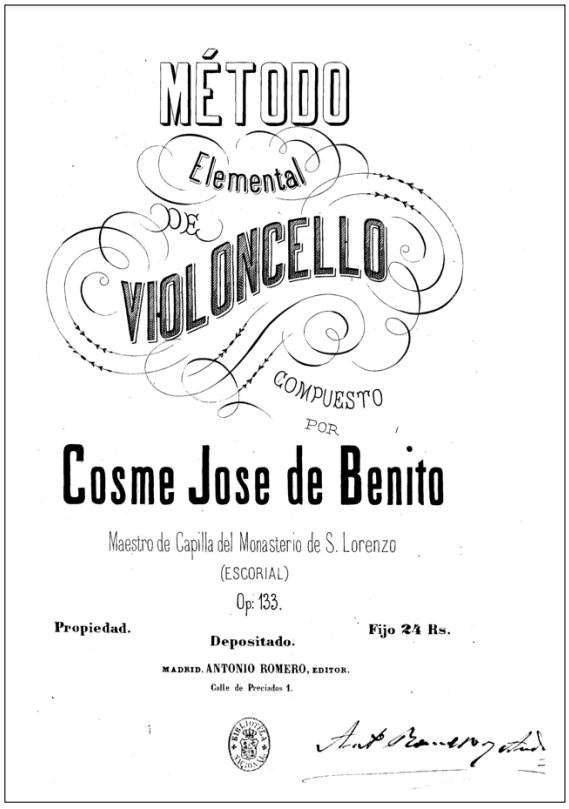

MÉTODO
Elemental
DE
VIOLONCELLO
COMPUESTO
POR
Cosme Jose de Benito
Maestro de Capilla del Monasterio de S. Lorenzo
(ESCORIAL)
Op: 133.
Propiedad.
Depositado.
Fijo 24 Rs.
MADRID. ANTONIO ROMERO, EDITOR.
Calle de Preciados 1.

Ilustración 4.10. *Método Elemental de Violoncello*, *Op. 133* (Cosme José de Benito, 1870).

El *Método Elemental de Violoncello*, a diferencia de los de Brunetti y Rivas, se inicia con una parte teórica, para continuar con una parte central de estudios, y concluir con una selección de piezas conocidas de diversos compositores. La parte teórica recoge unas nociones breves y elementales de historia del violonchelo, de su afinación, de las partes del instrumento y del arco. Continúa esta sección con la descripción de la colocación del instrumento, señalando que el violoncello debe elevarse del suelo de 3 a 4 pulgadas, para lo que «conviene tener un pitón de madera con la punta de hierro, y encajarlo en un rebajo

[164] Cosme José DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*, Madrid, Antonio Romero, 1870, págs. II-III.

[165] Ernest DEPAS, *Méthode Élémentaire pour Violoncelle* (1850).

[166] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanza*…, 1861, pág. 12.

que deberá hacerse en el botón. Creo esto muy preferible a colocarlo sobre un pequeño banquillo, o sobre el borde del pie izquierdo»[167]. Coincide con la opinión de Servais, y convierte al método de violonchelo de Cosme de Benito en uno de los primeros en los que aparece la recomendación de la utilización de la pica.

Para el agarre del arco, describe la técnica de Duport, con el pulgar apoyado en la vara, fuera del talón:

> Este se sujeta colocando el dedo pulgar, por su primera falange sobre la vara, y cerca de la nuez; el índice se coloca en la parte opuesta de la vara, plegándolo un poco para que no impida a esta girar; los dos dedos siguientes se apoyan sobre las cerdas y cerca de la nuez; y el meñique al lado de estos, pero sin apoyarle[168].

La descripción de la colocación del brazo izquierdo nos muestra un aspecto técnico que, años mas tarde, sería modificado por Casals. Para de Benito, «al poner el arco en movimiento solo debe ser este ejercido por la muñeca y antebrazo, permaneciendo la parte superior de este en su posición natural». Esta técnica que inmoviliza el brazo derecho, con una posición contraída y antinatural, era descrita por Casals en sus memorias:

> «…había algo muy extraño e innatural en tener que tocar con el brazo rígido y el codo pegado al costado, como se les enseñaba a los cellistas por esos días, ¡teníamos que sostener un libro debajo del sobaco de nuestro brazo mientras estudiábamos»[169].

Sigue con la explicación de la colocación de la mano izquierda sobre la tastiera, con «el pulgar debe hallarse casi enfrente del 2.º dedo», como también indicaba Romberg. Mientras que los dedos se colocarían arqueados, «elevando un poco la muñeca», lo que significaría un codo bajo, una posición habitual a finales del siglo XIX.

De Benito manifiesta la importancia que otorga a los inicios en el aprendizaje del violonchelo, cuando remarca que se ha de «observar con escrupulosidad todas las reglas dadas, pues el abandono más insignificante de ellas producirá defectos gravísimos».

La parte central del método se inicia con unos ejercicios preparatorios del arco, en cuerdas al aire sueltas y en dobles cuerdas. Para su correcta realización de Benito da

---

[167] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 1.

[168] *Ibídem*, pág. 2.

[169] Albert E. KHAN, *Vivir con alegría: Pablo Casals. Sus memorias*, Grupo Editor de Buenos Aires, (1975, pág. 26.

instrucciones precisas de utilizar el arco en toda su extensión y con lentitud. En las dobles cuerdas se indica que se han de ejecutar con «igualdad de presión del arco sobre las dos cuerdas». Es novedoso la escritura de los arcos abajo y arriba, pues «para evitar la confusión con el signo regulador de la misma forma, he introducido en su lugar los dos signos en forma de semicírculo».

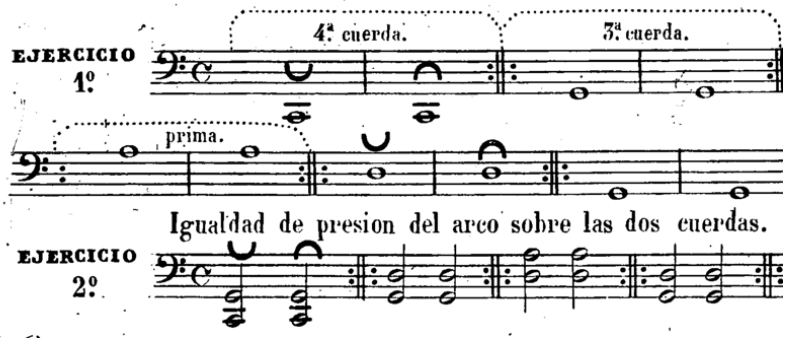


Ilustración 4.11. «Arcos». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133* (Cosme José de Benito, 1870), pág. 2.

Otras normas de escritura son la designación de las cuerdas al aire con la letra «a» y de los semitonos con una rayita inclinada.

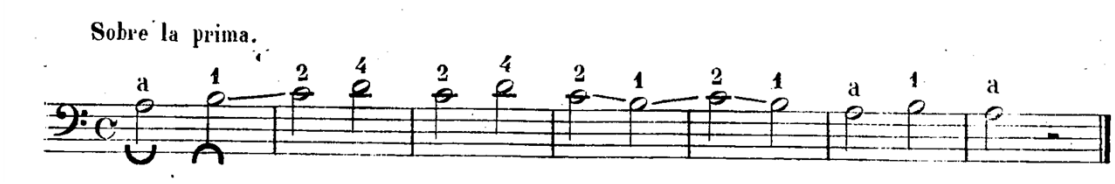


Ilustración 4.12. «Digitaciones». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133* (Cosme José de Benito, 1870), pág. 3.

Después siguen ejercicios en la 1ª posición en cada cuerda; la escala de Do mayor en dos octavas en 1ª posición; intervalos de tercera, de cuarta, de quinta, de sexta, de séptima y de octava. Continúa con ejercicios de distribución del arco, ligadas de dos y de cuatro, con distintas articulaciones ligadas y sueltas. Se vuelve a señalar que «en todas estas diversas articulaciones no debe temar parte alguna el brazo y si únicamente, la muñeca»[170].

Los ejercicios deben tocarse lentamente al principio, para ir progresivamente aumentando la velocidad, y, de esta manera, «poder asegurar una afinación exquisita»[171].

[170] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 7.

[171] *Ibídem*, pág. 6.

A continuación, se practican las escalas de La menor natural y melódica[172], la media posición, escala y acorde de Sol mayor, y los tresillos. Para explicar la posición abierta de la mano izquierda necesaria en la primera posición para realizar la 3ª mayor de la escala de Sol mayor en la cuarta cuerda, de Benito apunta que «es preciso en la IV cuerda alargar el 4º, dedo para que el Fa # salga bien afinado»[173]. La técnica descrita por de Benito no apunta al desplazamiento del pulgar por debajo de la tastiera. Todo parece indicar que el intervalo lo hacía únicamente con la extensión del 4º dedo. Lo que unido a una colocación del pulgar por debajo del 2º dedo, provocaría de manera inevitable una gran tensión a la mano, especialmente en las primeras posiciones.

Siguen ejercicios de notas con puntillo, ejercicios en las tonalidades de Mi menor, Fa mayor y Re menor, y cambios de dinámica, «que se consiguen con la mayor o menor presión que ejerzan los dedos sobre la vara del arco».

Luego pasa a describir las posiciones del violonchelo:

> Como dentro de la 1ª. posición de que hasta ahora hemos hecho uso, no pueden ejecutarse pasos de gran extensión, se han creado en el violoncello tres posiciones más. La colocación de la mano en la segunda y tercera es exactamente como en la 1ª. posición. En la 4ª. posición se coloca el dedo pulgar sobre la base del mango[174].

Continua con unos ejercicios de cambios en las cuatro posiciones seguidos de ejercicios sobre cada posición fija. A partir de ejercicio sobre la 3ª. posición, de Benito deja de indicar las cuerdas, «y gran parte de los dedos, para que el discípulo se acostumbre a discurrir»[175].

Continua el estudio de las tonalidades con las escalas de Re mayor y Si menor natural y melódica. Después, aborda el estudio de los acordes de tres y cuatro cuerdas, cuyo estudio presenta antes que el de los arpegios, «para poder ir practicándolos a todas las lecciones, y por ser un estudio sencillísimo».

> Los acordes de tres y cuatro cuerdas son de frecuente uso en el violoncello. Se ejecutan siempre con el movimiento de arco de la nuez a la punta, empleando solamente la mitad de él. Debe pasarse el arco con rapidez empezando por la nota grave[176].

[172] De Benito la denomina «natural menor».

[173] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 9.

[174] *Ibídem*, pág. 13-14.

[175] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 15.

[176] *Ibídem*, pág. 17.

Continua con un ejercicio y una lección de las tonalidades de Si*b* Mayor, Sol menor natural y melódica, La Mayor y Fa# menor natural y melódica. Desde esta última lección, de Benito deja de anotar las posiciones, debiendo «interrogar el maestro al discípulo cuáles son las que corresponden según el orden de los dedos»[177].

Introducidas las escalas de Mi*b* Mayor y Do menor natural y melódica, se pasa al estudio de la posición de pulgar. Aquí presenta dos técnicas: la primera, con el pulgar apoyado sobre el borde de la tastiera, «que es el modo más usado en las progresiones»; y la segunda,

> colocando el dedo pulgar sobre las cuerdas, que puede considerarse como nueva cejilla, y a lo cual se llama *capo tasto*. Este se indica con un cero (0), colocado sobre la nota o notas en que deba apoyarse el dedo pulgar, que no debe levantarse hasta que haya cambio de posición[178].

Sigue con la práctica de la escala cromática, con uso de cuerdas al aire y digitación 0-1-2-3 en las posiciones de mango, y 1-2-3-1-2-3 en las posiciones altas. A continuación, el estudio de la apoyatura, del mordente, del grupetto y del trino, «que se ejecutan con un solo movimiento de arco»[179].

En el apartado de dobles cuerdas, que «ofrece en el Violoncello bastante dificultad para conseguir una afinación exacta», indica que no debe hacerse uso de la doble cuerda en la orquesta, y hacerlo «con sobriedad» en las piezas de concierto[180].

Pasa al estudio de los diversos golpes de arco, una vez conocidos por el alumno «el picado común y el ligado», se presenta una breve descripción de la manera de realizarlos seguida de un ejemplo para su estudio.

[177] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 20.

[178] *Ibídem*, pág. 22.

[179] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 24.

[180] *Ibídem*, pág. 25.

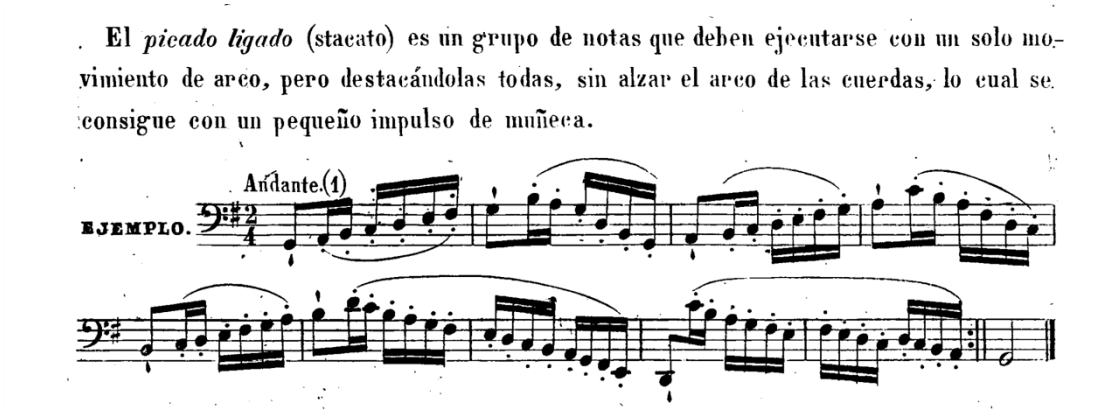


Ilustración 4.13. «Staccato». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133* (Cosme José de Benito, 1870), pág. 27.

Continúa con un ejercicio de octavas en posición de pulgar, escalas mayores y menores hasta seis sostenidos y cinco bemoles.

En el capítulo de los sonidos armónicos naturales y artificiales, cuyo estudio «es propio de los últimos estudios de perfección y ajenos por lo tanto de un pequeño método», tras describir el procedimiento para obtenerlos, indica que, «en ambas clases, debe hacerse poca presión con el arco sobre las cuerdas»[181].

Finaliza esta sección central de ejercicios y lecciones, con las modificaciones de sonido producidas por el arco.

> Aproximando el arco al puente, resultan los sonidos algo nasales. Un poco más apartado del puente, resultan los sonidos voluminosos y duros; y a medida que se va apartando el arco del puente van los sonidos siendo más dulces y blandos, por la menor fuerza de presión que aquél ejerce sobre las cuerdas[182].

La tercera sección del método es una recopilación de fragmentos para violoncello, sin acompañamiento de piano: *Moisés*, de Rossini; *Lucrecia*, de Donizetti; *Poliuto*, de Donizetti; *Adieu*, de Schubert; *Rondó*, de Mozart; *La Creación*, de Haydn; *Rondó*, de Clementi; *Toujors elle!*, de Gariboldi; *Monferrina*, de Piatti; *Grumete-Barcarola*, de Arrieta; *Scena Romantica*, de Gariboldi; *Melodía*, de Rosquellas; *Il Sogno*, de Mercadante; *Il primo bacio*, de Moderatti.

[181] C. J. DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*…, pág. 32.

[182] *Ibídem*.

4.1.6.2. Remigio Ozcoz Calahorra

Remigio Ozcoz Calahorra (1833-1899) comenzó sus estudios de música en el aula de composición de Eslava[183] y realizó los de violonchelo con Aguirre desde 1850 a 1856[184]. Niño de coro y ayuda de organista de la Capilla Real[185] fue violonchelista del Teatro de la Zarzuela y del Teatro Real de Madrid, y más tarde maestro de capilla de la Iglesia catedral metropolitana de Manila[186]. A su regreso a Madrid, sería nombrado profesor honorario de la Capilla Real[187].

4.1.6.1. Federico Conde

Federico Conde, alumno de Aguirre entre 1850 y 1856, aparece en *el Estado general de artistas que han alcanzado alguna fama en los diferentes ramos de la música,* disfrutando o habiendo disfrutado de 6.000 reales[188]. También figura en el referido listado el alumno José García Gómez, con «8.000 reales de vellón que disfruta o ha disfrutado».

Pablo Álvarez

Pablo Álvarez, alumno que ingresó en 1847 y finalizó sus estudios en 1853. Fue violonchelista de la Sociedad de Conciertos y de la Orquesta del Teatro Real[189]. Falleció el 2 de octubre de 1873[190].

---

[183] Juan Luis SÁIZ VIRUMBRALES, «Patrimonio inmaterial: la figura del sacristán-organista rural a principios del siglo XX desde el texto "Humorísticos comentarios sobre el Motu Proprio de Pío X"», *Nasarre*, Revista aragonesa de musicología, nº 34, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, [en línea], <https://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/9>, [consultado el 4 de noviembre de 2022], 2018, pág. 184.

[184] ARCSMM, Libros 204-209, *Libros de altas y bajas de las clases,* 1850 a 1856.

[185] José PARADA y BARRETO, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, pág. 399.

[186] Begoña GIMENO ARLANZÓN, «Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales», Antonio Ezquerro Esteban, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Zaragoza, <https://zaguan.unizar.es/record/5433?ln=es>, 2010, pág. 170.

[187] Emilio CASARES RODICIO, «Ozcoz Calahorra, Remigio», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, págs. 316-317.

[188] El estado se redactó en 1841, y fue publicado en 1866 por el secretario Justo Moré. En: *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debido a la enseñanza que han recibido en dicha escuela. 1866. El Secretario Justo Moré.*

[189] *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de octubre de 1865, pág. 3.

[190] *Primer libro de actas y certificados de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Cortesía de Ramón Sobrino.

Salvador Pastora

Salvador Pastora Zúñiga, matriculado en la clase de Aguirre en 1855, causaría baja el 6 de junio de 1858 por impago de la matrícula[191]. Tras solicitar su ingreso en la Real Capilla como violonchelo supernumerario, Eslava informaría favorablemente al Patriarca de las Indias, atendiendo a las aptitudes musicales de Pastora. También tenía en consideración a la hora de emitir el informe la situación de una exigua plantilla que, en ocasiones, no cubría las necesidades del servicio de la Real Capilla de Música.

> Que dicho profesor es uno de los buenos violonchelistas de la Corte, y muy apto para el desempeño de la plaza que solicita; que el aumento de un Violoncello en calidad de Supernumerario sería útil al buen servicio de la Real Capilla, especialmente en las ausencias y enfermedades del único numerario que de dicho instrumento existe en la planta actual[192].

El 19 de abril de 1876 sería nombrado violonchelo supernumerario, sin sueldo, y con la condición de que, «para poder optar en un día a la plaza de número que hoy existe en esta clase, tendrá que presentarse a oposición si así le conviniese», como venía practicándose para proveer esta clase de cargos.

En 1898 no obtendría la plaza vacante de la Real Capilla por fallecimiento de Ciriaco Francisco Gerner, que sería ganada por Ruiz de Tejada. Su situación no mejoraría cuando, como consecuencia de cubrir la ausencia de Ruiz de Tejada en 1904, se nombrase a otro suplente con sueldo, y no se tuviesen en cuenta que había

> venido asistiendo durante 27 años sin sueldo alguno a todos los actos, habiendo muchas veces dejado de concurrir a servicios de pago por no faltar a los del Real Palacio […] Habiéndose nombrado un violoncello suplente con sueldo para que ocupe el puesto que yo he desempeñado tantos años gratuitamente, entiende respetuosamente se olvida la Real Orden en que se le nombró para tal cargo […] se prosterna antes V.M. pidiendo reparación[193].

Fue violonchelista de la Sociedad de Conciertos desde su creación[194], de la orquesta del Teatro Real[195] y del Cuarteto Francés junto a Julio Francés (violín 1º), Juan Fabre

[191] ARCSMM, Libro 211, *Libro de Altas y Bajas de las Clases, 1858*.

[192] AGP, Caja 1227, Expediente 8.

[193] *Ibídem*.

[194] *Almanaque Musical de Teatros*. Primer año. 1868, Madrid, Imp. de J. A. García; *Primer libro de actas y certificados de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Cortesía de Ramón Sobrino.

[195] *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de octubre de 1865, pág. 3.

(violín 2º), Manuel Álvarez (viola)[196]. Además, formó parte de la Banda Municipal de Madrid, dirigida por Ricardo Villa, apareciendo en 1909 como violonchelo 3º y como profesor de segunda en violonchelo en 1910[197].

Román Sainz

Román Sainz Iralzu ingresó en el conservatorio el 15 de septiembre de 1861 con 17 años. Los criterios de admisión, regulados en el Reglamento Orgánico de marzo de 1857, establecían que la edad para matricularse en el conservatorio era entre los ocho y los doce años, pudiendo hacerlo hasta los 16 años cuando el alumno tuviera conocimientos previos de solfeo[198]. Sainz se benefició de la modificación introducida por el Reglamento Provisional de diciembre de 1857, que ampliaba la franja de edad hasta los veinte años. Además, sería dispensado de realizar el 2º curso de instrumento, presentándose a los exámenes de 3º y 4º curso en junio de 1862, donde obtendría la calificación de sobresaliente en ambos cursos[199].

Sainz era, a criterio de Aguirre, un alumno que tenía «muy buena disposición y aptitud, siendo además muy buen solfista». La importancia otorgada al dominio del solfeo en la formación del alumnado se recoge en el Reglamento Provisional de diciembre de 1857 y en las Instrucciones de 1861, que determinaban que los alumnos no podían comenzar sus estudios de instrumento hasta haber superado el 2º año de solfeo[200].

[196] 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 (1903-1912)», José Máximo Leza Polo, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca, <http://hdl.handle.net/10366/136901>, 2017, pág. 110.

[197] Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA VÁZQUEZ, «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5255567>, [consultado el 7 de noviembre de 2022], 2014, pág. 297.

[198] «Previo el correspondiente examen, podrán matricularse como Alumnos los Aspirantes que se hallen en las edades siguientes: Para Compositores é Instrumentistas, desde ocho años a doce, no teniendo conocimientos de música, y hasta diez y seis conociendo el solfeo». En: BNE, *Reglamento Orgánico*…, 1857, art. 35. pág. 17.

[199] ARCSMM, Libro 1, *Actas de* Exámenes…, acta de 6 de junio de 1862.

[200] «Capítulo XIII. Del orden que debe observarse en los estudios que constituyen las diversas carreras, art. 103. El [alumno] dedicado a la carrera de instrumentista, simultaneará el último año de Solfeo con el 1.° del instrumento a que se dedique. En el 2.º año de la enseñanza instrumental, terminados los tres de Solfeo, estudiará Armonía elemental». En: BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, 1861, pág. 29.

En 1863, estando Sainz cursando el 5º año, y a pesar de acumular 30 faltas de asistencia a clase «por asistir a los ensayos de teatro […] donde está colocado»[201], se presenta por primera vez al concurso de premios[202], prueba en la que debía interpretar una pieza elegida por Aguirre y otra de repente aprobada por la Dirección[203].

Aunque obtuvo el segundo premio ex aequo con Lambea, debido a que no había realizado todos los estudios de violonchelo en el conservatorio, se le concedería finalmente un diploma, obteniendo Lambea el 2º premio.[204]. Al año siguiente es dado de baja por no asistir en todo el curso a las clases, y según anota Aguirre en las actas de exámenes de junio de 1864, «según creo, por no querer continuar»[205]. La anulación de la matrícula suponía para Sainz, que se encontraba en el sexto y último curso, no obtener el Título de Profesor del Real Conservatorio.

> Artículo 71. El primer premio supone la terminación de los estudios en la enseñanza en que se obtiene, y lleva consigo el título de Profesor.
> Artículo 74. El alumno que terminare su carrera con segundo premio tendrá derecho á título de Profesor.

Violonchelista de la Orquesta del Teatro Real[206] y de la Sociedad de Conciertos[207], viviría sus últimos años con una quebrantada salud y en una situación económica precaria. En el acta de la Sociedad de Conciertos de 24 de junio de 1867 se dejaba constancia de la petición que Sainz había elevado a la sociedad, y en la que manifestaba que

[201] El Reglamento Orgánico Provisional de diciembre de 1857 recogía en su art. 50, que «perderá curso el alumno que sin causa legítima, á satisfacción del Director, cometiere treinta faltas de asistencia, y el que por tres veces al año hubiere merecido reprensión pública de los Profesores respectivos».

[202] « El alumno que en tres exámenes consecutivos no mereciere ser elegido para presentarse a concurso en la misma clase, será dado de baja en ella». En: BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 67, 1857.

[203] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*... art. 33, 1861.

[204] ARCSMM, Libro 164, *Libro de Actas de los Exámenes generales y Concursos*…, acta de 23 de junio de 1863.

[205] ARCSMM, Libro 1, *Libro de Actas de Exámenes*…., acta de 3 de junio de 1864.

[206] *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de octubre de 1865, pág. 3.

[207] *Almanaque Musical de Teatros*, Primer año. 1868, Madrid, Imp. de J. A. García.

> hallándose gravemente enfermo y falto de recursos, se dirigía a la Sociedad pidiéndola que se sirviera auxiliarle con alguna cantidad para poder salir de esta Corte, lo que, según el dictamen de su facultativo, le era absolutamente necesario para recobrar la salud. La Sociedad determinó conceder al Sr. Sainz permiso para ausentarse disfrutando de su sueldo como si estuviera presente, sin perjuicio de que además cada socio en particular contribuyera con la cuota que estimara conveniente atendiendo a la desgracia que experimentaba su digno compañero el Sr. Sainz[208].

Sainz fallecería poco tiempo después, el 9 de octubre de 1867, dejando vacante la plaza de segundo violonchelo que ocupaba en ese momento en la Sociedad de Conciertos[209].

José Lambea

Otro de los alumnos de Aguirre fue José Lambea. Este discípulo, ciego de nacimiento, era alumno del Colegio de Sordomudos y Ciegos, centro donde habría recibido las primeras nociones de música[210]. Había ingresado en el conservatorio en virtud de Real Orden, convirtiéndose en uno de los primeros alumnos a los que se le habría realizado una «adaptación curricular» en un conservatorio público español. Establecían las Instrucciones de 1861, que

> el Profesor que en los primeros estudios del alumno notase en este algún defecto natural que le imposibilite para el estudio de su respectivo instrumento, deberá comunicarlo por escrito á la Dirección, para los fines convenientes[211].

Atendiendo el tribunal de los exámenes de 1863, del que era presidente Eslava, a que Lambea era ciego de nacimiento, se había acordado «que atendidas sus extraordinarias disposiciones puede ser admitido a concurso dispensándole de ejercicio de repente»[212].

---

[208] *Primer libro de actas y certificados de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Acta de 24 de junio de 1867. Cortesía de Ramón Sobrino.

[209] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 5, Apéndice 12, 1992, pág. 12.

[210] El Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, inaugurado el 9 de enero de 1805 por iniciativa de la Sociedad Económica Matritense, pasaría a pertenecer al Estado en 1868. En este establecimiento el alumnado sordomudo recibía enseñanzas de «castellano, doctrina cristiana, historia sagrada, moral, higiene, urbanidad, aritmética, geografia, historia de España, historia natural, agricultura, industria y comercio, letra española e inglesa y de adorno, dibujo, pintura y gimnasia; con más, el aprendizaje de un oficio y las labores de punto, costura y bordado para las sordomudas. Para los ciegos la misma enseñanza, añadiendo lectura y escritura en puntos de caractéres comunes de relieve, lectura del latin y del italiano y música instrumental y vocal». En: Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*…, págs. 517-518.

[211] BNE, *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*…, art. 30, 1861.

[212] ARCSMM, Libro 164, *Libro de Actas de los Exámenes generales y Concursos*…, acta de 8 de junio de 1863.

Eran los exámenes anuales y privados, y comenzaban el 1 de mayo[213]. En ellos se seleccionaba al alumnado que iría a premios, se determinaba quiénes promocionaban al curso siguiente, además de servir para dar de baja a los que no fuesen aprobados -para «dar de baja a los inútiles» en el reglamento de marzo– [214].

Habiéndose presentado al concurso público de violonchelo de 1863, en el que Lambea quedaría en segundo lugar, por detrás de Sainz, los aspirantes debían presentar una «pieza estudiada», la *Fantasía sobre motivos de Norma, Op. 72*, de Sebastian Lee; y una «pieza de repente» escrita por D. Emilio Arrieta. El jurado del concurso, del que estaba ausente Aguirre, y del que formaban parte Ramón Castellano y José Antonio Campos[215], conforme con la opinión del tribunal de violonchelo, acordó dispensar a Lambea de la lección de repente, «entendiéndose que este caso excepcional solo podría entenderse con un ciego de sus extraordinarias disposiciones, pero de ningún modo con los cortos de vista»[216].

4.2. JUAN MOLLBERG

Fue el alemán Johann Joseph Mollberg (1819-1866) violín de la Real Capilla y director de conciertos del Salón Oriental[217]. También sería primer viola de la orquesta que inauguró el Teatro Real, y en la que estaba como primer violonchelo Enrique Lutjen[218].

> Radicado pronto en Madrid, estrenó varias zarzuelas, compuso música de baile, dirigió orquestas y brilló como violinista. Falleció siendo Caballero de la Cruz de Isabel la Católica, profesor del Conservatorio, sucesor de Monasterio en la Real Capilla desde que este artista montañés ocupó una plaza de profesor numerario, y Presidente de la Sociedad Santa Cecilia, de Madrid[219].

---

[213] El reglamento de marzo regulaba el comienzo de los exámenes privados el 1 de abril.

[214] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 62, 1857.

[215] El Reglamento de diciembre de 1857 establecía en su art. 63, establecía que los exámenes se verificarían ante los profesores del conservatorio, quedando «exceptuado el Profesor de la clase que deba ser examinada». El art. 68 regulaba la composición del jurado de los concursos públicos, estableciendo que serían jueces «los Profesores del Conservatorio y Adjuntos que el Gobierno nombre», no pudiendo participar «el profesor de la clase que entre en concurso».

[216] ARCSMM, Libro 164, *Libro de Actas de los Exámenes generales y Concursos*…, acta de 23 de junio de 1863.

[217] Mª. Luz GONZÁLEZ PEÑA, «Mollberg, Juan», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, 2000, pág. 653.

[218] *La España*, 20 de noviembre de 1850, pág. 4.

[219] J. SUBIRÁ, *Temas musicales madrileños*…, pág. 49.

En todos los estudios de referencia se presenta a Mollberg como profesor de violonchelo del conservatorio desde 1860[220]. También así lo indican los documentos del conservatorio. En la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación de en la Exposición Internacional de Filadelfia de* 1876, figura Juan Mollberg, con fecha de nombramiento como maestro de violonchelo del 4 de septiembre de 1860. En la *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, escrita para ser presentada en al Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, se detalla también la fecha de su cese, que fue el 1 de marzo de 1865.

Pero la realidad es que en esos años la clase de violonchelo estaba a cargo de Aguirre. Ciertamente, Mollberg fue nombrado Profesor Auxiliar sin sueldo de la clase de Violonchelo con fecha 30 de diciembre de 1859[221]. Y mas tarde, por Real Orden del 4 de septiembre de 1860, sería nombrado Profesor Auxiliar de Violonchelo «con gratificación» de 6.000 reales anuales en atención a los servicios que estaba prestando[222]. Y aunque Rafael Hernando, como secretario del conservatorio, certifica que Mollberg ha tomado posesión del empleo de Profesor Auxiliar de Violonchelo, en realidad se haría cargo de una clase de violín, enseñanza que estaba muy recargada de alumnos, «sirvió una clase de Profesor auxiliar de Violín, desde 1860, que obtuvo su nombramiento, hasta marzo de 1865, en que se declaró suprimida su plaza». Así se desprende de los documentos que informan desde el conservatorio a la Dirección General de Instrucción Pública, en relación con la solicitud de la viuda de Mollberg de reconocimiento de viudedad, se declara que Mollberg había desempeñado su cargo «con gran inteligencia y esmero, obteniendo sus alumnos un primer y segundo premio en los concursos públicos que se verificaron durante esos años»[223], entre los que se encontraba Ricardo Villa, primer premio de Violín en 1865[224]. O de su licencia de dos meses y medio de julio de 1862,

[220] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 243; M. GARCÍA VELASCO, «Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda…, pág. 128.

[221] ARCSMM, *Expedientes Personales*, Leg. 462/16, «Juan Mollberg. Sus nombramientos como profesor y otros incidentes».

[222] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 13.49, 4 de septiembre de 1860.

[223] ARCSMM, *Expedientes Personales*, Leg. 462/16.

[224] Mª. L. GONZÁLEZ PEÑA, «Mollberg, Juan »…, pág. 653.

«para pasar al extranjero con objeto de restablecer su salud», donde se le cita como profesor de violín[225].

Otros documentos que prueban que Mollberg no fue profesor de violonchelo son las actas de exámenes de junio de 1862 y junio de 1863. En ellas figura Aguirre como profesor de violonchelo, y consta Mollberg como vocal del jurado. O el acta del concurso de 1863, en el que consta la presencia en el jurado de Mollberg, y no de Aguirre, que siendo profesor del alumnado que se presentaba a premio, no podía ser miembro del tribunal. Y como indica González Peña, Mollberg habría solicitado a la reina en 1864 la plaza de violín que había dejado vacante Jesús de Monasterio en el conservatorio[226].

Lo que sí hemos constatado es que Mollberg, cuya reconocida valía con el violonchelo le había permitido conseguir una plaza de violón en la Real Capilla en 1865, sustituyó a Aguirre en sus numerosas ausencias por motivos de salud. Así, en enero de 1866, cuando reemplaza a Aguirre, que disfrutaba de una licencia de tres meses para restablecerse de su salud, quedando «encargado de las enseñanzas de violoncello» como «maestro auxiliar»[227].

[225] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 14.69, 17 de julio de 1862.

[226] Mª. L. GONZÁLEZ PEÑA, «Mollberg, Juan»… pág. 653.

[227] AGA, Grupo de fondos 05, Fondo 1027, Caja 31/14616, Legajo 4664/43.

CAPÍTULO 5

LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

JOSÉ ANTONIO CAMPOS

1868

RAMÓN CASTELLANO

1868-1874

Sexenio Revolucionario, Amadeo de Saboya y I República

5. 1. JOSÉ ANTONIO CAMPOS

José Antonio Campos Gutiérrez nació en Madrid el 4 de febrero de 1816 y falleció en esta misma ciudad el 27 de julio de 1868. Según Saldoni, realizó los estudios de violonchelo con Francisco Brunetti, indicando Parada y Barreto que fue discípulo de éste desde el 19 de agosto de 1824 hasta el fallecimiento de su maestro en 1834[1]. Nombrado profesor de violonchelo del Real Conservatorio de Música y Declamación el 20 de junio de 1868, con el curso ya finalizado, tan sólo ocuparía la plaza durante 37 días, no llegando a impartir clases debido a su repentino fallecimiento.

5.1.1. *Real Capilla*

Su primera ocupación fue en la Real Capilla. Por Real Orden de 8 de abril de 1840 se le adjudicaba la plaza de primer violonchelo, con el sueldo de 10.000 reales anuales, tras obtener por oposición la vacante por fallecimiento de García Hidalgo[2]. Al poco de ingresar se veía envuelto en los sucesos de 1841. La Guardia de Alabarderos frustraba el 7 de octubre el asalto al Palacio Real instigado contra el regente, general Espartero, por elementos del partido moderado y militares afines como O'Donnell y Narváez. Contaba con el patrocinio de la exregente María Cristina de Borbón, exiliada en Francia, y pretendían llevarse a la reina Isabel II y a su hermana al País Vasco. Tras el fracaso del pronunciamiento, Campos sería absuelto por el Consejo de disciplina, en vista de los informes solicitados a los comandantes de los Batallones de la Milicia Nacional sobre la conducta del personal de Palacio, «de cuyas notas se dedujo que no asistieron a la alarma que produjeron los sucesos de aquel día[3].

Reconocida su intachable conducta política, su habilidad con el instrumento le daría la posibilidad de ser designado para participar en las sesiones musicales que se ofrecían en la Cámara de la reina Isabel II. Por estos servicios le sería concedida, el 5 de marzo de 1844, la Cruz de Caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica[4]. Con todo,

---

[1] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*, Vol. 1…, pág. 219; J. PARADA y BARRETO, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*…, pág. 79.

[2] AGP, Sección Personal, Caja 1672, exp. 19. Con fecha de 29 de noviembre de 1848.

[3] *La España Moderna*, 1 de enero de 1910, págs. 71-72.

[4] Luis BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico Matritense*…, pág. 114.

el sueldo que obtenía de la Real Capilla no era suficiente para atender sus necesidades, y por ello solicitaba el permiso real para poder tocar en los teatros

> Señora. Los que subscriben Profesores instrumentistas que tienen el honor de ser de la Real Capilla de V. M., con el debido respeto exponen: Que siendo muchas las obligaciones que sobre sí pesan, y por lo tanto no suficiente para cubrirlas el sueldo que como tales disfrutan, les es indispensable ejercer su profesión en el teatro u otros sitios, toda vez que lo verifiquen en la clase que les corresponde y sin faltar en lo más mínimo al servicio de V. M.; y como esto no lo puedan verificar, sin una licencia especial,
>
> A V. M. Suplican se digne concederles con el objeto expresado. Gracia que no dudan alcanzar del magnánimo corazón de V. M. cuya vida guarde el cielo dilatados años. Madrid, 29 de noviembre de 1848[5].

5.1.2. *Violoncello de los teatros de Madrid*

Obtenido el permiso real y con el paso de los años, Campos llegaría a ocupar el primer atril de violonchelo de los principales teatros de Madrid. Desde 1850 fue violonchelo de la orquesta que dirigía Mollberg en el Sarao Oriental. La sala de conciertos había sido inaugurada el 26 de julio de ese año con el estreno de la *Fantasía a grande orquesta sobre motivos españoles* de François-Auguste Gevaert (1828-1908), obra encargada por Mollberg y dedicada a Isabel II. Barbieri agradecía y elogiaba la labor de la agrupación dirigida por Mollberg por su contribución a la difusión de la música sinfónica. Una orquesta en la que se encontraban los mejores músicos de las orquestas madrileñas, entre ellos Lanuza y Campos.

> De la orquesta mucho bueno tenemos que decir, y particularmente del Sr. Mollberg que la ha formado y que con tanto acierto la dirige; los profesores que la componen son de los primeros de los primeros de nuestras orquestas, y en prueba de ello citaremos los nombres de los señores Carriles, Lanuza, Melliez (hermanos), Campos, de Juan, Román y otros que no recordamos y que son el mayor elogio del conjunto[6].

Tanto Saldoni como Parada y Barreto recogen una exhaustiva información sobre la trayectoria de Campos en esos años, que le muestra como «primer violonchelo principal» de prácticamente todas las orquestas de los teatros de Madrid: Teatro del Circo, Teatro de la Cruz, Teatro del Príncipe, Teatro Real, Teatro de Jovellanos –esto es, de la Zarzuela–,

[5] AGP, Personal, Caja 16721, Expediente 19.

[6] *La Ilustración*, 3 de agosto de 1850, pág. 243.

Teatro Circo del Príncipe Alfonso, Jardines de Apolo y Teatro de Rossini en los Campos Elíseos.

> …habiendo ocupado en las orquestas la plaza de primer violoncelo principal en los teatros del Circo, con la empresa del Sr. Salamanca; en el de la Cruz, en diferentes temporadas; en el del Príncipe; en el de Jovellanos; en el teatro Real los años 1852 y 53; en el teatro de Rossini, Campos Elíseos; en los conciertos que á grande orquesta se han dado en el Conservatorio; en los del Circo del Príncipe Alfonso, bajo la dirección del Sr. Arban, y en los que el Sr. Barbieri ha dado en dicho Circo y en los Jardines de Apolo[7].

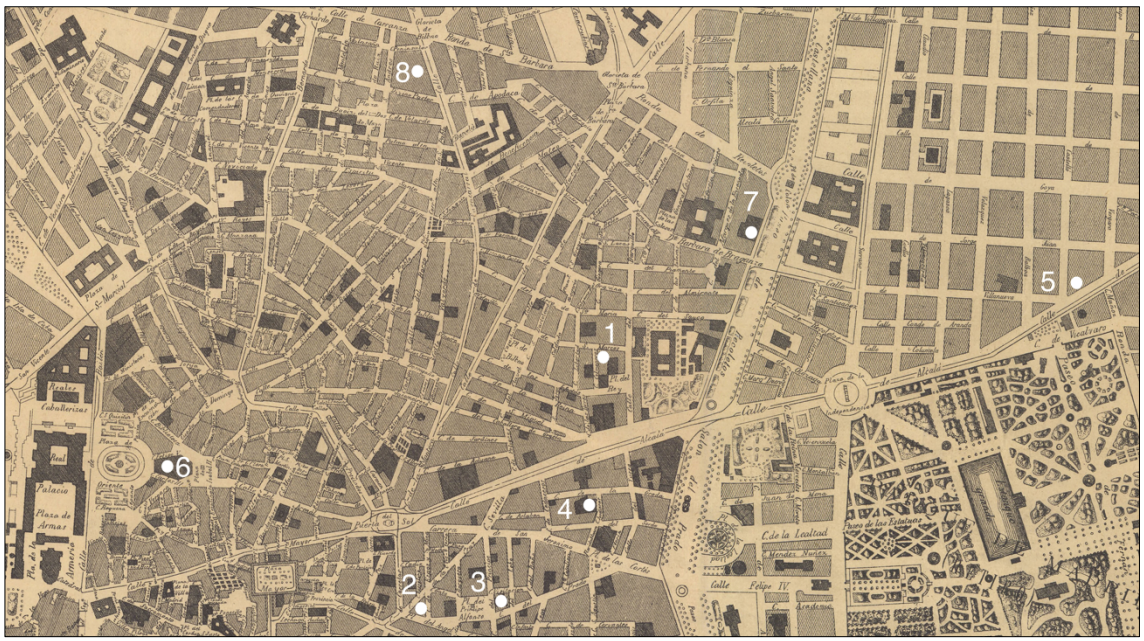


Ilustración 5.1. Teatros de Madrid[8].

1. Teatro del Circo.
2. Teatro de la Cruz.
3. Teatro del Príncipe.
4. Teatro de Jovellanos.
5. Teatro Rossini.
6. Teatro Real.
7. Teatro Príncipe Alfonso.
8. Jardines de Apolo.

Desempeñaba la plaza de primer violonchelo de la orquesta del Teatro Real, de la que era concertino Rafael Pérez, al frente de una cuerda de violonchelos integrada por Ramón Castellano, Joaquín Casella, Pedro Sesé, Juan Fazzini, Pablo Álvarez, Salvador

[7] B. SALDONI, *Diccionario biográfico- bibliográfico de efemérides de los músicos españoles*, Vol. 1…, pág. 220.

[8] Plano de Madrid, de J. Palouzie (1896), Instituto Geográfico Nacional, Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, Gobierno de España, [en línea], <https://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001654.html>, [consultado el 14 de febrero de 2020].

Pastora y Román Sainz[9]. Una orquesta del Teatro Real, entre cuyos músicos había muchos profesores del conservatorio: Antonio Romero, clarinete de la Real Capilla; Pedro Sarmiento, primer flauta de la Real Capilla; Camilo Melliez, primer fagot de la Real Capilla; Manuel Sacristán, trompa; Teresa Roaldés, arpa; Manuel Muñoz, contrabajo[10].

También participó en los conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, creada el 1 de octubre de 1858 y constituida legalmente el 24 de junio de 1860. La institución tenía como objeto, mediante el cobro de cuotas mensuales y la recaudación obtenida en los conciertos organizados por la entidad, crear una «Caja de Socorros [...] para mejorar la suerte de los asociados y ponerles al abrigo de la miseria, y en el caso de que su avanzada edad o algún impedimento físico les imposibilite para ejercer la profesión»[11].

> Ayer, según estaba anunciado, se verificó el segundo concierto de la sociedad artístico-musical de socorros mutuos, habiendo estado más brillante y concurrido todavía que el anterior. He aquí el programa de las piezas do que se compuso: [...] *Plegaria*, de Eslava, cantada por la señora doña Elisa de Luxán, con obligado de violoncello, por don Antonio Campos [...] especial mención a los Sres. Monasterio y Barbieri por lo bien que dirigieron la orquesta y los coros[12].

Asimismo, Campos fue primer violonchelo de la Sociedad de Conciertos de Madrid creada por Francisco Asenjo Barbieri en 1866, la primera orquesta estable de España, como señala Sobrino[13], cuyos estatutos datan de 1867, y que se mantendría activa hasta 1903. Al ser la mayor parte de los miembros de la Sociedad músicos de la orquesta del Teatro Real y de otros coliseos madrileños, la Sociedad de Conciertos les permitía obtener unos ingresos económicos durante algunos de los periodos de inactividad teatral, especialmente durante el verano[14]. Su primera aparición fue el 16 de abril de 1866 en el Teatro del Príncipe Alfonso, «entonces circo ecuestre y sin escenario, de forma que la

[9] *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de julio de 1865, pág. 11.

[10] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española*…, págs. 391-392.

[11] *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Estatutos de la Sociedad aprobados por el Gobierno de S. M. en Real Orden de 1 de octubre de 1858*, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1860, pág. 3.

[12] *El Pensamiento Español*, 7 de marzo de 1864, pág. 4.

[13] Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8, Universidad Complutense de Madrid, 2001, [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61211>, [consultado el 6 de febrero de 2020], pág. 125.

[14] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 1, 1992, págs 114-115.

orquesta se colocaba en la pista»[15], con un programa en el que figuraba la *Séptima Sinfonía* de Beethoven. La cuerda, integrada por ocho «violones» la completaban Antonio Yáñez, Juan Fazzini, Román Sainz, Pablo Álvarez, Salvador Pastora, Luis Muñoz y José García Gómez[16]. Además de su responsabilidad como primer violonchelo de la sociedad, Campos formaba parte, como Tesorero-Contador, de la Comisión integrada por Barbieri, Rafael Pérez, secretario; José Vicente Arche, depositario del material; y Mariano Ruiz, vocal. Campos desempeñaría por poco tiempo el cargo, al renunciar al mes de su nombramiento por «la imposibilidad en que se encontraba de seguir desempeñando este cargo por sus ocupaciones»[17].

Durante el periodo de inestabilidad social que desembocaría en los sucesos de septiembre de 1868, Campos mantuvo una postura conservadora, de crítica con la actitud de alguno de sus colegas de la Sociedad de Conciertos, como manifiesta en carta dirigida a Barbieri, del 29 de junio de 1867. En ella, anunciaba su ausencia de los ensayos hasta que en ellos no se dejasen de leer periódicos y proclamas prohibidos por el Gobierno.

> Mi muy apreciable amigo: Tengo entendido que algunos individuos de la sociedad tienen la feliz ocurrencia de llevar proclamas y periódicos no permitidos por el gobierno y leerlos durante los ensayos. Como yo jamás me he mezclado en política y nunca se me ha podido tildar lo más mínimo por dicha cuestión, sentiría en extremo que, por una tontería, hija, de falta de reflexión, me soplasen en el Saladero[18], o cosa por el estilo, hoy que las circunstancias están muy delicadas; por lo tanto, no extrañe usted no aparezca por los ensayos hasta que sepa han desaparecido totalmente dichos caprichos; su afectísimo amigo J. A. de Campos[19].

5.1.3. *Conservatorio de Música*

Al menos desde 1857, Campos ya venía participando como vocal en los jurados de los concursos públicos de violonchelo del Real Conservatorio de Música y

[15] Carlos CAMBRONERO, «Cosas de antaño», *Revista Contemporánea*, Año XXV, Tomo 114, Madrid, 1899, pág. 570.

[16] «Conciertos del Señor Barbieri», *Gaceta Musical de Madrid*, 14 de abril de 1866, pág. 8.

[17] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 5, 1992, pág. 8.

[18] Cárcel del Saladero, en funcionamiento hasta 1884. Es su solar se construyó el palacio de la Marquesa de Guevara, en el Paseo de la Castellana, 35.

[19] Emilio CASARES RODICIO, *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 1. El hombre y el creador*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales ICCMU, 1994, pág. 300.

Declamación[20]. De acuerdo con el artículo 56 del *Reglamento Orgánico de 1857*, el profesor titular de la clase de violonchelo, Julián Aguirre, no podía formar parte del jurado[21].

Tras haber obtenido Aguirre la jubilación en el conservatorio por motivos de salud, Campos elevaba una solicitud para ocupar la plaza vacante de violonchelo, alegando como méritos su pertenencia a la Real Capilla desde 1840 y su participación como primer violonchelista principal de las orquestas de teatros y del Teatro Real.

> Excmo. Sr. Ministro de Fomento. D. José Antonio Campos y Gutiérrez, primer violoncello de la Capilla Real, cuya plaza le fue adjudicada en el año 1840, en virtud de oposición pública, y que desde dicha época viene desempeñando alternativamente los puestos de primer Violoncello principal de los Teatros del Circo, Príncipe, Jovellanos, Rossini (Campos Elíseos), Conciertos a grande orquesta verificados en el Real Conservatorio, en el Circo del Príncipe Alfonso, en los Jardines de Apolo y actualmente en el Teatro Real. A V.E. suplica que en atención a los méritos expuestos y hallándose vacante la plaza de Maestro de Violoncello del Real Conservatorio se digne concederle dicha plaza a cuyo favor quedará sumamente reconocido.
> Madrid, 19 de octubre de 1866.
> J. A. de Campos[22].

El proceso que se inicio para cubrir la plaza de violonchelo generó un tenso debate en la Junta General del conservatorio, tanto por el procedimiento que debía seguirse para cubrir la plaza, como por el estado en el que se encontraba la enseñanza de violonchelo en aquellos momentos. Ante la importancia del asunto a tratar, la Junta General se reunía el 3 de noviembre de 1866, teniendo como único punto del día la formación de la terna para proveer la plaza de violonchelo «que se hallaba vacante»[23]. Según el acuerdo aprobado en la Junta General de abril de 1865 la terna debía ser el resultado de oposición pública[24]. En aquella ocasión, Aguirre había sido uno de los profesores que votó en contra, como Arrieta, Saldoni o Zabalza, que preferían que la terna se formase sin oposición, pues «el sueldo era mezquino para que los aspirantes se presentaran a ejercicios de

[20] *La España*, 28 de junio de 1857, pág. 1; 7 de julio de 1858, pág. 4.

[21] «Ningún Profesor tomará parte en la votación correspondiente a su clase». En: *Reglamento Orgánico*…, art. 56, 1857.

[22] AGA, Fondo 05/1027, Signatura 31/14698; ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 17.43, 23 de octubre de 1866.

[23] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 3 de noviembre de 1866.

[24] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 5 de mayo de 1864.

oposición». Los principales argumentos que presentaron los que estaban a favor de formar la terna con el resultado de pública oposición, eran la limpieza intrínseca del procedimiento, así como su idoneidad para valorar las aptitudes pedagógicas de los aspirantes.

> Que el resultado de oposición era el más equitativo pues a nadie excluía y tenía el gran resultado de demostrar la aptitud necesaria para la enseñanza [...] siendo el más oportuno para evitar la influencia de naturales simpatías [...] que el ser eminente actor práctico no demostraba por eso solo el ser buen maestro, que necesita mucha meditación y razonamiento detenido para dirigir y enseñar a saber estudiar al discípulo.

Tras el descanso estival, en la Junta General del 17 de septiembre de 1865, se sometía a votación la propuesta del profesor de clarinete Antonio Romero, que era la de elevar al Gobierno la petición de «que todas las plazas de Profesor de número y supernumerario del Conservatorio fuesen provistas por el método de pública oposición». Habiendo expuesto Sarmiento que se podría prescindir de la oposición para nombrar a artistas de reconocido prestigio, Hernando mostraría su disconformidad, pues consideraba que era indispensable que los aspirantes demostrasen que «habían meditado detenidamente acerca de transmitir sus conocimientos a los discípulos», y que poseían un programa de enseñanza basado en «principios fijos y doctrina práctica». La propuesta de Romero fue aprobada con el voto favorable de dieciséis profesores, mientras que siete, entre los que se encontraban Aguirre, Romea y Arrieta votaron en contra, si bien manifestando que no se oponían a que las plazas se cubrieran por oposición, sino a que se añadiese lo propuesto por Sarmiento.

Finalmente, la propuesta para que las vacantes fuesen adjudicadas en oposición no fue aceptada por el Gobierno, ordenándose a la Junta General que la provisión de plazas del profesorado debía seguir el procedimiento establecido en el artículo 26 de reglamento. De este modo, según el artículo 26 del Reglamento, los profesores supernumerarios, como era el caso de la vacante de violonchelo, serían nombrados por el Gobierno, «a propuesta hecha en dos ternas que remitirá el Director, una formada por él, y otra por la Junta general de Profesores»[25]. Algunos profesores, entre ellos Hernando, Eslava y Monasterio, continuaban manifestado la opinión de que la terna se formase por oposición, al no ser precisa la orden, «no expresando el artículo citado de qué modo debía hacerse». Para el

[25] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 26, 1857.

director Julián Romea, esa interpretación del artículo no tenía sentido, puesto que al conceder al director la elaboración de una terna, «habría una por oposición y otra sin ella».

Tomaba la palabra Barbieri para expresar la conveniencia de contratar un profesor de violonchelo extranjero ante la carencia de buenos profesores en Madrid.

> …que, tratándose de proveer la plaza de un instrumento de tanta importancia, y sin que fuese su ánimo el ofender al que la había desempeñado, ni a ninguno de los profesores que hoy existían en Madrid, creía que estaba en la conciencia de todos que estos no reunían las condiciones que se requerían para formar una buena escuela en este ramo, por cuya razón opinaba que se trajese uno bueno del extranjero.

Esta posibilidad fue descartada por Romea, ante la premura para proveer la vacante, «por las varias reclamaciones que los alumnos de la clase habían hecho en el Ministerio y a él mismo». Barbieri propuso entonces que la plaza fuese cubierta de manera interina, opinión que no fue secundada, pues para Romea sería difícil encontrar un profesor que quisiese encargarse de la clase provisionalmente. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo, concluiría Barbieri que entonces sería preferible dejar la plaza sin cubrir.

La discusión siguió con la intervención de Hernando, que opinaba que al profesorado no le correspondía «decir si había o no profesores dignos en España». Que, mediante una oposición libre, todos los aspirantes podrían demostrar sus conocimientos, y que, sólo si no había ningún aspirante que reuniese las condiciones, «procedería el buscarlo en otra parte». Para Arrieta, lo expuesto por Hernando supondría desacreditar a los violonchelistas españoles, pues en su opinión, las oposiciones pondrían en evidencia su incapacidad.

> El Sr. Arrieta dijo que lo propuesto por el Sr. Hernando, era un descrédito de los artistas españoles; puesto que estando en la conciencia de todos el que no había en España violoncelistas que reúnan las circunstancias que se desean, era querer poner en evidencia su nulidad haciendo las oposiciones; teniendo después de todo que venir a parar a elegir uno de ellos, o traerlo del extranjero si había medios.

Concluiría la sesión de la Junta General del 3 de noviembre de 1866 con la aprobación de la propuesta del director de volver a solicitar al Gobierno que las plazas fuesen adjudicadas por oposición pública, si bien «de una manera confidencial», pues su cargo le obligaba a hacer cumplir lo prevenido en el reglamento, que era que las terna se formase con arreglo al reglamento.

Entretanto, por dos reales órdenes de 7 de diciembre de 1866, Romea era nombrado director de la Sección de Declamación, pasando a ser director de la Sección de Música Eslava. El 12 de diciembre se reunía la Junta Consultiva para celebrar la toma de posesión de los dos cargos, pero finalmente no se llevaría a término. Romea renunciaba al cargo, mientras que Eslava se hallaba ausente por enfermedad[26]. Habría que esperar al 18 de diciembre para que Eslava tomara posesión del cargo de director de la Sección de Música.

Con Eslava como nuevo director del conservatorio proseguía el proceso para la provisión de la plaza vacante de profesor de violonchelo. Al final, ante el silencio administrativo del Gobierno a la propuesta, la Junta, reunida el 15 de noviembre de 1866, se veía obligada a formar la terna para proveer la plaza con arreglo a lo prevenido en el reglamento, aflorando de nuevo las mismas posturas de la última reunión de la Junta[27].

> Acto continuo el Sr. Director manifestó que cumpliendo con lo acordado en la Junta anterior, de averiguar confidencialmente en el Ministerio la resolución de la exposición hecha por el profesorado, referente a las oposiciones [...] aparecía archivada con la nota de visto, cuya nota ya sabían los señores profesores lo que quería decir. Por lo cual, creía deber procederse a la formación de la terna para proveer la plaza de Violoncello, con arreglo a lo que prevenía el Reglamento, o en otro caso a decir que el Profesorado no encontraba a quién poder proponer. El Sr. Hernando dijo que creía debía obedecerse y cumplir el reglamento pero que al mismo tiempo debía exigirse una contestación a lo solicitado, puesto que la palabra visto, lejos de ser de fórmula oficial, era el desprecio.
>
> El Sr. Director sostuvo que era formula adoptada no solo en los Ministerios, sino en todas las dependencias del estado; por lo cual creía no ser procedente la reclamación que el Sr. Hernando deseaba se exigiese. [...] El Sr. Barbieri presentó la cuestión previa de que en el caso que el profesorado no presentara terna, o lo hiciera el blanco, si el Gobierno no nombraría es ese caso un profesor por alto.
>
> El Sr. Valldemosa preguntó si el profesorado creía que no hubiese en España un profesor digno para desempeñar la plaza de que se trataba.
>
> El Sr. Hernando contestó que el profesorado no podía decir si había o no; sino proponer a los que conociera y nada más.
>
> El Sr. Director propuso que se votase si había o no posibilidad de formar la terna.

[26] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 12 de diciembre de 1866.

[27] «Los Profesores supernumerarios serán nombrados por el Gobierno a propuesta hecha en dos ternas que remitirá el Director, una formada por él, y otra por la Junta general de Profesores». En: BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, art. 26, 1857.

> El Sr. Barbieri propuso que no se hiciese más que la votación para la formación de la terna y en ella se vería si había posibilidad, ahorrándose una votación. Así se acordó, haciéndose la votación…[28]

Tras exponer los profesores su opinión al respecto se procedió a la votación con el resultado de:

1. Campos, 22 votos.
2. Castellano, 18 votos.
3. Casella, 10 votos.
4. Lanuza, 4 votos.
5. Martín, 1 voto.
6. Camera, 1 voto.

En consecuencia, quedó la terna constituida por Campos, en primer lugar, y Castellano a continuación, no cubriéndose la tercera plaza, al no obtener ninguno de los aspirantes restantes la mitad de los votos más uno de los 24 profesores que formaron parte de la votación[29].

A pesar de ser elegido, el nombramiento de Campos no se llevaba a efecto en los días siguientes, y esta situación comenzó a prolongarse en el tiempo. Tal vez tuvo algo que ver el devastador incendio que se produjo en el gran salón de baile el 20 de abril de 1867, y que provocó pérdidas por más de 20.000 duros. Se destruyó parte de la biblioteca y del archivo, varios pianos, junto con el decorado del salón.

> La sociedad de profesores, dirigida por el señor Barbieri, compuesta de un número considerable de instrumentistas y un respetable cuerpo de coros, se reunía en dicho local como el más a propósito para ensayar las magníficas obras de música clásica que aquel maestro nos ha dado a conocer. En la tarde del 20 de abril de 1867 se hallaban algunos profesores, en compañía de su director, esperando a otros que estaban en el ensayo del teatro. El telón del pequeño escenario estaba corrido, así es que cuando se percibió el humo que de allí dentro salía, tenía ya tales proporciones, que daba a conocer que el fuego estaba germinando hacía largo tiempo, y que ya no podía pensarse mas que en salvar las personas y los efectos mas indispensables que la inminencia

[28] ARCSMM, Libro 174, *Segundo Libro de Actas de la Junta Facultativa Auxiliar*…, acta de 15 de noviembre de 1866.

[29] AGA, Fondo 05/1027, Signatura 31/14698, Leg. 4736/55.

> del peligro permitiera. El señor Barbieri dispuso pues que todo el mundo se saliera a la calle, mientras él y algunos otros individuos de la orquesta y coro recogían papeles e instrumentos, corriendo el riesgo consiguiente[30].

Ilustración 5.2. «Madrid. Incendio del Conservatorio. 1867» (Jesús Evaristo Casariego).

El percance supuso la suspensión de las funciones de ópera del Teatro Real y la interrupción de las clases del conservatorio. Las primeras se reanudaron a los pocos días, «pues reconocida de nuevo la parte del teatro, se vio que no había inconveniente en que continuaran las representaciones». En cambio, la suspensión de las clases se alargó más tiempo, lo que «dio lugar a que algunos profesores, con el laudable deseo de favorecer la enseñanza de sus discípulos, dieran lecciones en su casa»[31].

El retraso en el nombramiento de Campos también pudiera haberse debido a los ajustes que se estaban planteando en la plantilla y organización del conservatorio. Esos cambios se plasmarían en la aprobación del Real Decreto del 17 de junio de 1868, del ministro de Fomento Severo Catalina, que reformaba la Ley Moyano de 1857, inspirado en una política de reajuste económico[32]. Exponía Severo Catalina la necesidad de un

[30] *Almanaque musical de teatros*, Primer año, 1868, pág. 111.

[31] *Ibídem*.

[32] *Gaceta de Madrid*, 20 de junio de 1868, págs. 1-2.

arreglo definitivo para el conservatorio, señalando el excesivo número de profesores, que «no llegaban a 10 en la época de la fundación de la escuela» y que en ese momento era de 35.

> El Augusto padre de V. M. por Real orden de 15 de julio de 1830 tuvo a bien crear el Real Conservatorio de Música, encomendándolo a Maestros distinguidos, reglamentándolo con vista y a tenor de los estatutos por que se regían análogos establecimientos en toda Europa; fundando, en fin, una escuela de la que han salido artistas de gran valor, que dentro y fuera de España adquirieron legítima nombradía. Desde aquella fecha el Conservatorio ha sentido las varias vicisitudes de los tiempos, y en alternativas de prosperidad o decadencia, viviendo casi siempre vida interina y pendiente de arreglo definitivo, ha llegado a la época actual ofreciendo en su organización irregularidades que deben desaparecer, si sus enseñanzas han de producir el fruto que hay derecho a esperar de la inteligencia y mérito distinguido de sus profesores. El número de estos es, señora, excesivo: quizá no llegaban a 10 en la época de la fundación de la escuela; hoy son 35[33].

Además del ajuste de plantilla, el Real Conservatorio de Música y Declamación, que se contemplaba como una «Escuela especial de Música y Declamación», dejaba de estar sujeto al régimen universitario, puesto que su

> naturaleza y aplicaciones artísticas se alejan tanto de la organización y vida universitaria, como difieren y se alejan los vuelos de la imaginación y las creaciones de la fantasía del pausado conocimiento y discurso de la razón serena.

Se reducía de un modo drástico la plantilla. Quedaba constituida con 20 profesores en la Sección de Música y dos en la Sección de Declamación. En la Sección de Música habría dos profesores de composición[34]; dos profesores de canto; de armonía, dos profesores y un auxiliar–«uno de ellos explicará la Historia del Arte»; seis profesores especiales de instrumentos: uno de piano y órgano, uno de violín, y cuatro de los instrumentos más necesitados; un profesor de lengua italiana; de solfeo, tres profesores, una profesora y dos auxiliares.

[33] «Real decreto de 17 de junio de 1868, reorganizando el Real Conservatorio de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 20 de junio de 1868, Exposición, pág. 1.

[34] El ministro de Hacienda Pedro Salaverría sustituyó en 1864 el Real por el Escudo de plata (equivalente a 10 Reales o a 1/2 Duro) como base del sistema monetario. Estaría en vigor hasta el 19 de octubre de 1868, fecha en la que el gobierno provisional del general Serrano adoptó la peseta como moneda nacional.

Profesorado	Plazas Profesor	Plazas Profesora	Plazas Auxiliar	Sueldo anual en escudos Profesor	Sueldo anual en escudos Profesora	Sueldo anual en escudos Auxiliar
Composición	2			1.200		
Canto	2			1.200		
Armonía	2		1	800		600
Piano y órgano	1			800		
Violín	1			800		
Instrumentos más necesitados	4			600		
Lengua Italiana	1			600		
Solfeo	3	1	2	800	600	600

Tabla 5.1. Plantilla y sueldos recogidos en el Real Decreto del 17 de junio de 1868.

El sueldo más alto, el de 1.200 escudos, unos 12.000 reales de vellón, era muy inferior a los 20.000 reales que cobraban los maestros de Composición, Piano y Violín en 1830. «Los instrumentos más necesitados» percibirían 600 escudos, al cambio 6.000 reales, 1.000 reales por debajo de la cantidad que recibía Rivas.

Por otro lado, el reajuste de la plantilla admite la presencia de las mujeres, pero sólo en la especialidad de Solfeo, y además percibiendo un 25% menos de sueldo que sus colegas varones, la misma cantidad que el auxiliar de su especialidad.

Los 13 profesores que quedaban excedentes podrían continuar enseñando sus especialidades en la Escuela con el carácter de libres,

> percibiendo por este servicio las dos terceras partes de su haber actual [...] Percibirían asimismo el importe íntegro de las matrículas de sus respectivos alumnos, y los derechos de los certificados que les expidieren.

Como señala Sarget Ros, se trata de la primera referencia a esta modalidad de enseñanza «que queda circunscrita al Conservatorio de una forma un poco incoherente»[35]. Otro de los cambios sería la implantación del sistema de oposición o concurso para proveer las vacantes, demandado en el pasado por la Junta General de Profesores. También habría modificaciones en el organigrama; al frente del conservatorio se colocaba

[35] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)…, pág. 149.

la figura del Comisario Regio, que sustituía a la de director, dependiente de la Dirección General de Instrucción Pública.

El decreto de Catalina tendría una corta vigencia, siendo derogado por el Decreto de 15 de diciembre de 1868 de Manuel Ruiz Zorrilla[36], ministro de Fomento del Gobierno Provisional constituido tras los sucesos de septiembre de ese año.

5.1.4. *Joaquín Casella*

De lo que no cabe duda, es de que Campos no impartiría la enseñanza de violonchelo después de haber obtenido el primer puesto en la terna propuesta por la Junta de Profesores en noviembre de 1866. El 16 de febrero de 1868 era nombrado profesor de violonchelo, por orden de la Dirección General de Instrucción Pública, Gioacchino Casella[37]. El 19 de febrero de 1868 Casella aceptaba «servir sin sueldo la enseñanza de Violoncello vacante en esta Escuela»[38]. Era Casella[39] concertista italiano del que tenemos referencias de su presencia en España en 1855, interpretando su *Concierto de violoncello sobre un recuerdo de Lucia di Lammermoor* en el Teatro Principal de Valencia. En 1856 era primer violonchelo de la orquesta del Teatro Principal de Barcelona, y en 1858, solicitaba un «permiso para dar dos conciertos en unión de la compañía de zarzuela» en

[36] Manuel Ruiz-Zorrilla y Ruiz-Zorrilla (1833-1895). Miembro del Gobierno Provisional de la Septembrina, donde ocupó la cartera de Fomento y la de Gracia y Justicia. Secundando al General Prim participó en «la búsqueda de un rey», siendo partidario del duque de Aosta, Amadeo de Saboya, para el Trono español. Con el primer gobierno de la monarquía democrática retornaría al ministerio de Fomento. Distanciado de sus antiguas creencias monárquicas, tras la Restauración se exilia a Francia, convirtiéndose en el líder del republicanismo.

[37] ARCSMM, Libro 200, *Registro de Expedientes Personales 1835-1902*.

[38] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 18.26, 19 de febrero de 1868.

[39] Gioacchino Casella Vinelli (1838-1905) no debe confundirse con su hermano Cesare Augusto (1822-1886), concertista de violonchelo que realizó numerosas giras por España acompañado de su esposa, la soprano y pianista Félicie Casella-Lacombe, entre 1847 y 1876. Tampoco debe confundirse con el padre de ambos, Pietro, que desde 1832 ocupaba el puesto de primer violonchelo del Teatro San Carlo de Lisboa. Gioacchino será el padre del compositor Alfredo Casella, que tuvo como padrino de bautismo al violonchelista italiano Alfredo Piatti, gran amigo de la familia. En 1880 se estableció en Oporto como primero violonchelo de la orquesta del Teatro Lírico, de la Sociedad de Cuartetos y de la Sociedad de Música de Cámara. En: Francisco GUTIÉRREZ DÍAZ, «Cesare Casella, violonchelista universal», *Altamira, Revista del Centro de Estudios Montañeses*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4873975>, [consultado el 25 de abril de 2020], 2014, págs. 100-106; Ana Mª LIBERAL, «Joaquim Casella (1838-1905): O violoncelista que veio de Turim», *Associação Comercial do Porto*, [en línea], <https://tinyurl.com/2j5x528h>, [consultado el 25 de abril de 2020], (s. f.).

Valladolid[40]. Viviría largos años en Madrid, llegando a formar parte de las orquestas de los teatros de la Zarzuela y del Real[41].

Tras la renuncia de Aguirre al puesto de profesor de violonchelo del conservatorio por motivos de salud, y no habiendo sido adjudicada a Campos, ya nos encontramos a Casella en 1867 participando en recitales en el conservatorio, acompañado de algunos de sus discípulos particulares. Evidentemente, las intenciones de Casella eran mostrar sus aptitudes para facilitar la decisión de ofrecerle la plaza vacante, aunque fuera sin retribución alguna a cambio.

> El distinguido violoncellista Sr. Casella está preparando su concierto anual en el Conservatorio para uno de los últimos días del mes actual. Tomarán parte en él las artistas Sras. Carozzi, Zuchi, señorita Luisa González y Creach, el tenor Grazziani y el distinguido pianista Sr. Compta. Entre otras piezas ejecutará el señor Casella un gran cuarteto de cuatro violoncellos, acompañado por dos de sus mejores discípulos y el Sr. Sainz. La justa reputación de qua goza el Sr. Casella y las vivas simpatías que tiene en Madrid, hacen creer que su concierto será á la vez, como todos los años, concurrido y brillante[42].

Tras el nombramiento de Casella en febrero de 1868, parecía que, al fin, las clases de violonchelo se iban a reanudar. La *Revista y gaceta musical* del 9 de marzo anunciaba el nombramiento de Casella, «sin embargo de haber sido propuesto en primer lugar de la terna el Sr. Campos». Se lamentaba el articulista de que se diera preferencia «para dicho cargo a un extranjero, teniendo en el Sr. Campos un violoncellista español de escuela, y un artista de grandes facultades en este instrumento»[43]. El nombramiento de Casella se daba por hecho el 27 de marzo:

> Ha sido nombrado profesor de violonchelo del real Conservatorio el Sr. D. Joaquín Casella[44].

---

[40] Narciso ALONSO CORTÉS, *El teatro en Valladolid. Siglo XIX*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1947, pág. 64.

[41] En 1867 Casella sería propuesto por la Junta General de la Sociedad de Conciertos para suplir a Esteban Zamora, que había excusado su participación en los conciertos de primavera, y contando siempre con la conformidad de los socios violonchelistas. Uno años más tarde, la Junta General del 4 de junio de 1869 de la Sociedad de Conciertos acordaría prorrogar el contrato de Casella «como suplente de Violoncello, con la paga de violoncello solista, al igual que había hecho durante los conciertos de primavera». En: R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 5, 1992, págs. 41, 214-215.

[42] *La Época*, 17 de abril de 1867, pág. 3.

[43] *Revista y gaceta musical*, 9 de marzo de 1868, pág. 3.

[44] *El Pensamiento español* (Madrid. 1860), 27 de marzo de 1868, pág. 4.

Como indicaba la prensa, Casella no había necesitado aprobar oposición alguna, o haber sido propuesto por la Junta del conservatorio, pues «el célebre concertista ha sido agraciado por S. M. con el nombramiento de profesor de violoncelo del real Conservatorio de música y declamación de esta corte»[45]. Casella había aceptado el cargo sin percibir honorarios de ninguna clase, si bien «reservándose el gobierno para más adelante, según se dice en la real orden, recompensar sus servicios»[46].

Todavía en abril se insistía en el nombramiento del, desde hace «muchos años residente en nuestra patria, Sr. Casella, profesor de la orquesta del teatro Real»[47].

5.1.5. *Nombramiento y fallecimiento*

De improviso, el 29 de junio se anunciaba «hecho el arreglo en el Conservatorio, quedando el cuadro de profesores de la sección de música, en la forma siguiente: […] Sr. Campos, de violoncello y contrabajo, con 6.000 reales»[48].

Hecho el arreglo en el Conservatorio, queda el cuadro de profesores de la seccion de música, en la forma siguiente:
Sres. Eslava y Arrieta, profesores superiores de composicion, con 16000 reales cada uno.—Sr. Galiana, de armonía, con 8000 rs.—Sr. Barbieri, de armonía é historia musical, con 8000 rs., por las dos cátedras.—Sr. Aranguren, tambien de armonía, con 6000 rs.—Sres. Saldoni y Puig, de canto, con 12000 rs.—En solfeo, Sres. Hijosa, Gil y Moré, con 8000 reales.—Señora Lama con 6000, y señores Pinilla y Agero, tambien con 6000.—Declamacion lírica, Sr. Obregon, con 12000 rs.—Lengua italiana, Sr. Bayona, con 6000 rs.—Clase de piano y órgano, Sr. Mendizábal, con 8000 rs.—Violin, señor Monasterio, con 8000 rs.—Sr. Sarmiento, catedrático de flauta y fagot, con 6000 rs.—Sr. Romero, idem de clarinete y oboe, con 6000 rs.—Sr. Campos, de violoncello y contrabajo, con 6000 rs., y señora Roaldes, de arpa, con 6000 rs.

Ilustración 5.3. Plantilla de profesores (junio de 1868)[49].

Según recoge la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación de en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876*, Campos sería nombrado profesor

[45] *La Sociedad*, 28 de marzo de 1868, pág. 7.

[46] *Revista y gaceta musical*, 30 de marzo de 1868, pág. 4.

[47] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2 de abril de 1868, pág. 4.

[48] *Revista y gaceta musical*, 29 de junio de 1868, pág. 5.

[49] *La Correspondencia de España*, 1 de julio de 1868, pág. 3.

de violonchelo de la Escuela Especial de Música y Declamación el 20 de julio de 1868. En realidad, fue un mes antes, el 20 de junio, y no sólo de violonchelo, pues «la Reina (Q.D.G.) por Real Orden de esta fecha, se ha servido nombrarle Profesor de Violoncello y Contrabajo de la Escuela especial de Música y Declamación con el sueldo anual de seiscientos escudos»[50]. Se sorprendía Goizueta de la decisión de que Campos tuviera que hacerse cargo de la enseñanza de contrabajo, «que no puede enseñar bien». Además, ponía en duda la gestión de personal, pues se iba a contratar a seis profesores de solfeo, una disciplina «que debieran tenerlo aprendido los alumnos que hubiesen de ingresar en la escuela especial, como sucede en otras partes de Europa» y hasta «cinco profesores, nada menos, para las clases de composición y armonía»[51].

Y si sorpresivo fue el nombramiento de Campos, no lo fue menos su fallecimiento, el 27 de julio[52], poco más de un mes después de haber sido nombrado[53].

> Con el mas profundo pesar hemos sabido el fallecimiento de D. Julián Romea, director del Conservatorio o escuela especial de música y declamación. Hace pocos días murió también el Sr. Campos, profesor de violoncello y contrabajo del mismo establecimiento, que, así como el Sr. Romea, habla sido nombrado, últimamente para el desempeño de aquel cargo. Con estas muertes, y con la negativa del Sr. Barbieri a aceptar, según se asegura, la cátedra para que fue nombrado, queda el Conservatorio, o sea la escuela especial de música y declamación, en un estado harto precario[54].

La salud de Campos no era buena. Sorprende la actividad profesional que desarrolló Campos si tenemos en consideración los problemas que padecía desde los 27 años. Los médicos cirujanos de la Real Capilla le habían diagnosticado en 1843 un «reumatismo muscular crónico de las extremidades superiores», que en «épocas se fija en el hombro derecho, y que le impide el ejercicio de su profesión». Los tratamientos terapéuticos tan sólo lograban alivios pasajeros. «Aconsejado por los facultativos con el fin de poder restablecerse de una dolencia que le priva con mucha frecuencia el desempeño de su

[50] ARCSMM Leg 460/12, «D. José Antonio. Su nombramiento de Profesor de Violoncello y otros incidentes relativos a dicho Señor»; AGA, Fondo 05/1027, Signatura 32/16342.

[51] Esta duplicidad no ocurría sólo con el profesor de violonchelo-contrabajo. En la nueva organización, el profesor de flauta se encargaba de la enseñanza del fagot, y el de clarinete de la del oboe. *La Época*, 6 de julio de 1868, pág. 4.

[52] En otras fuentes se recoge la fecha del 28 de julio: Gómez Pintor (1999) y García Velasco (2001).

[53] AGP, Sección Personal, Caja 16721, Expediente 19.

[54] *La Época*, 14 de agosto de 1868, pág. 4; *La Correspondencia de España*, 18 de agosto de 1868, pág. 3.

obligación», se veía obligado a solicitar licencias de hasta tres meses para acudir a los balnearios de Sacedón (Guadalajara) y Cestona (Guipúzcoa) a tomar los baños[55].

5.1.6. *Alumnado*

Campos no pudo tener alumnos del conservatorio debido a su repentina muerte. Pero sí desarrolló la labor docente en el ámbito de las clases particulares. Entre sus alumnos debemos mencionar a Lanuza, que después de realizar los estudios de violonchelo en el Real Conservatorio de Música María Cristina con Ducassi y Aguirre, los perfeccionaría con Campos de manera privada[56].

Cuando el 12 de mayo de 1867 se constituya legalmente la Sociedad de Conciertos, Lanuza se sumará a la plantilla de violonchelos de la que era primer violonchelo desde su fundación su maestro Campos[57]. Tras la modificación del Reglamento de la Sociedad de 10 de junio de 1868, Campos ya no aparecerá en la plantilla de violonchelos, mientras que Lanuza ascenderá al puesto de 3º violonchelo[58].

5.1.7. *Labor compositiva*

Además de su faceta como violonchelista, Campos, como hiciera Ducasi, realizó estudios de composición. Su maestro fue José Sobejano y Ayala (1791-1857)[59]. Compositor, organista y profesor de piano del Real Seminario de Nobles, Sobejano es autor de obras didácticas como *El Adam Español o Lecciones Metódico-progresivas de Forte Piano* (1826), *Escuela de Solfeo según el estilo moderno* (1830) y el *Método completo de piano, fácil y progresivo*[60].

---

[55] AGP, Sección Personal, Caja 16721, Expediente 19.

[56] Ver Capítulo 3, «Esteban Pérez Aguirre Lanuza», *Alumnado de Manuel Ducasi*.

[57] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 1, 1992, pág. 149; Vol. 5, págs. 4-5.

[58] *Ibídem*, Vol. 5, pág. 34.

[59] F. PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos*…, pág. 274.

[60] Teresa CASCUDO, «Sobejano Ayala, José», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, págs. 1.042-1.043.

Muy probablemente, el fallecimiento impidió a Campos concluir «un método extenso para violoncello» que aún no ha podido ser localizado[61]. Compuso obras para violonchelo solo, para violonchelo y piano, y con orquesta que también han quedado inéditas[62]. Tan sólo se conserva un *Andante cantabile*, compuesto en 1857, que se encuentra en el Archivo del RCSMM. Se trata de una pieza para violonchelo solo, compuesta para el ejercicio de repente del concurso del año de 1857[63]. Escrita en Sol menor, tiene una tesitura que llega hasta el Sol4 (4ª posición), con uso de dobles cuerdas.

Hemos podido recuperar otras dos pequeñas lecciones compuestas por Campos, y que forman parte de la obra *Lectura Musical: colección de obras originales manuscritas para piano y solfeo*, con los números 5º y 6º. La publicación recopila lecciones de solfeo para repentizar escritas por profesores del Conservatorio de Madrid. Fue publicada por la Sociedad Didáctico Musical[64], constituida por profesores del Conservatorio de Música y Declamación interesados en dar a conocer sus obras didácticas. El original se encuentra en la Biblioteca Musical Víctor Espinos de Madrid.

[61] J. PARADA y BARRETO, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*…, pág. 79.

[62] Mª A. GÓMEZ PINTOR, «Campos Gutiérrez, José Antonio…, 1999, págs. 996-997.

[63] ARCSMM, S/1281, *Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta*, pág. 64.

[64] Fundada por Conrado del Campo, Pérez Casas y García de la Parra.

5.2. RAMÓN RODRÍGUEZ CASTELLANO

Ramón Rodríguez Castellano (Madrid, *ca*. 1825- 1 de septiembre de 1883)[65] fue el primer discípulo de violonchelo del Real Conservatorio de Música de María Cristina. Su registro con el número 1 en el libro de matrículas, con fecha del 9 de noviembre de 1830, le acredita, además, como el primer alumno matriculado en el conservatorio madrileño.

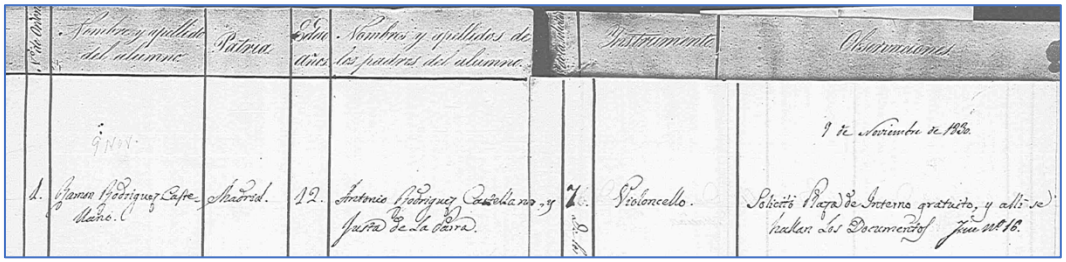


Ilustración 5.4. Registro de matrícula de Ramón Castellano (1830)[66].

5.2.1. *Inicios profesionales*

Sus aptitudes musicales no se restringían al violonchelo, pues siendo alumno de Solfeo de José Nono, las apreciaciones de la Junta que le había examinado habían sido que «este alumno da esperanzas de tener buena voz»[67]. Y así, tras concluir sus estudios de violonchelo con Ducasi y los estudios de canto con Saldoni, emprendería su carrera profesional como tenor ligero. Su debut tendría lugar en la 1ª Temporada del Teatro Real de Madrid (1850-1851) con *La Sonnambula* de Bellini. En aquella ocasión, Castellano sustituía al tenor principal Italo Gardoni (1821-1882), un *tenore di grazia* muy reconocido en la época. En opinión de Carmena y Millán, el debut de Castellano fue «lamentable por carecer de facultades y de condiciones artísticas»[68]. Volvería a intervenir en esa misma temporada con *La Cenerentola* de Rossini, y de nuevo la crítica de Carmena y Millán mencionaba al tenor Castellano, que «sustituyó lamentablemente a Gardoni, viniendo a

[65] ARCSMM, leg. 461/5, Ramón Castellano, Su nombramiento de Profesora Auxiliar de Violoncello, y otros incidentes relativos a dicho Señor; Libro 200, *Registro de Expedientes Personales 1835-1902*.

[66] ARCSMM, Libro 141, *Índice Numérico de Alumnos Matriculados (1-297) 1830-1837*.

[67] ARCSMM, Libro 173, *Primer Libro de Actas de la Junta* Facultativa…, acta de 13 de diciembre de 1833.

[68] Luis CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid (desde el año 1738 hasta nuestros dias)*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos,1878, pág. 151.

descomponer tan bello conjunto». Y así, tras varias temporadas por escenarios españoles, con no muy buenas críticas, abandonaría la carrera teatral para dedicarse al violonchelo[69].

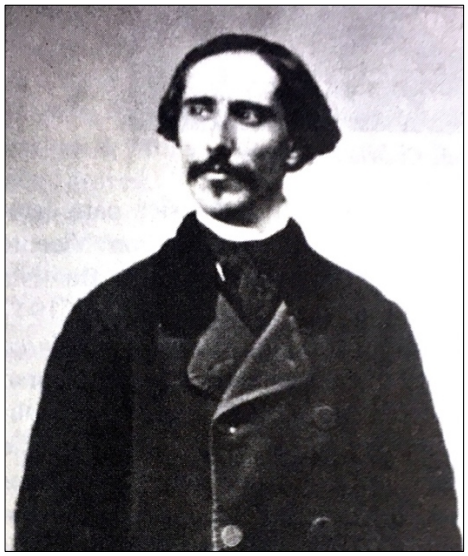


Ilustración 5.5. Ramón Rodríguez Castellano[70].

5.2.2. *Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, Sociedad de Cuartetos y Teatro Real*

Castellano sería miembro de la Junta Directiva de la Asociación Benéfica de Artistas Músicos, asociación filantrópica que aprobó sus estatutos el 21 de mayo de 1857 en los salones del Real Conservatorio de Música y Declamación, convirtiéndose, poco después, el 1 de octubre de 1858, en la «Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos». La asociación auxiliaba a aquellos músicos que, por enfermedad o edad avanzada, no pudiendo ejercer la profesión, se encontraran en una mala situación económica.

[69] A. MASSISIMO, «Castellano, Ramón…, 1999, págs. 330-331.

[70] *Ibídem*.

> …su solo objeto es el de socorrer a los profesores que, ya por su avanzada edad o por otra cualquier causa, lleguen a no poder ejercer, el arte y se hallen en la miseria. No dudamos, pues, que la sociedad de Madrid prestará su apoyo a este pensamiento, contribuyendo con su óbolo a que llegue a su apogeo, pues triste es pensar que los artistas músicos que derraman diariamente el consuelo a muestras penas con el influjo del divino arte que profesan, puedan llegar por las vicisitudes de la vida a concluir su existencia en medio de la miseria o en un hospital[71].

Presidida por Eslava, la memoria de año 1867 contabilizaba 792 socios de número y 273 honorarios[72]. Entre sus asociados se encontraban, entre otros, Hernando, Arrieta, Barbieri, Inzenga, Monasterio y Romero[73]. Además de los socios de número, la asociación contaba con socios honorarios, aquellos que, sin ejercer la profesión ni aspirar a derecho alguno, contribuían a los fines benéficos de la misma. Entre los requisitos para ingresar en la Sociedad como socio de número, estaban los de «no pasar de la edad de 40 años», pudiendo hacer excepciones la Junta Directiva, en cuyo caso, el nuevo socio debía satisfacer las mensualidades correspondientes que excedieran de esa edad, y abonar una cuota de ingreso de 50 reales[74]. Su primer concierto tendría lugar en el salón del Conservatorio el 23 de agosto de 1862, bajo la dirección de Gaztambide. En esa ocasión, acompañaban a Castellano en la cuerda de violonchelos Bonifacio San Martín Eslava y Salvador Pastora.

Con la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos colaborarían otras instituciones a lo largo de su existencia, entre ellas, el conservatorio, favorecida esta relación por el hecho de que algunos de sus profesores eran socios de la entidad. Además de ceder su salón para la celebración de los conciertos, el conservatorio también contribuía aportando alumnado a las agrupaciones que intervenían en los conciertos en beneficio de la sociedad:

[71] *El Contemporáneo*, 17 de abril de 1861, pág. 3.

[72] *Almanaque musical de teatros*,1868, págs. 82-83.

[73] *Calendario Musical para el año de* 1859…, pág.38.

[74] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, págs. 59-60.

> En esta función [Teatro Jovellanos], además de los artistas de este teatro, tomarán parte otros de los mas reputados y distinguidos, y se cantará por los alumnos de las clases de solfeo y de canto del real Conservatorio, que, con el coro de dicho teatro, formarán un total de 200 voces, una composición á la *Caridad,* escrita expresamente para esta función por el maestro Eslava, y cuya letra es del Sr. D. Emilio Álvarez[75].

Y es muy probable que su pertenencia a la Sociedad de Socorros Mutuos, donde coincidiría con Jesús de Monasterio (1836-1903)[76], le hubiera facilitado a Castellano ser el primer violonchelo de la Sociedad de Cuartetos. Constituida en enero de 1863 por Monasterio su propósito era dar «a conocer a un público reducido y selecto las grandes bellezas que en el género atesoran las obras de los clásicos alemanes»[77]. Los conciertos se ofrecían en el salón pequeño del conservatorio, donde se realizaban los exámenes y concursos[78],

> en esa especie de matinés de confianza donde se dan cita cada quince días los aficionados, de Madrid, y que, por celebrarse en el saloncito de ensayos de la academia nacional de música y declamación, se conocen con el nombre de CUARTETOS DEL CONSERVATORIO[79].

Completaban la sociedad Rafael Pérez, que era concertino del Teatro Real, como segundo violín[80]; Tomás Lestán «Plo», primer viola del Teatro Real[81]; Castellano como violonchelo; y el pianista Juan María Guelbenzu, profesor de piano de la corte y organista de la Real Capilla[82].

---

[75] *El Contemporáneo*, 17 de abril de 1861, pág. 3.

[76] Véase la tesis doctoral de Mónica García Velasco: «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, [en línea], <http://hdl.handle.net/10651/16505>, 2003, 1.505 págs.

[77] A. PEÑA y GOÑI, *La ópera española y la música dramática*…, pág. 515.

[78] *La España*, 17 de enero de 1863, pág. 4.

[79] José de CASTRO Y SERRANO, *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*, Madrid, Centro General de Administración, 1886, pág. 20.

[80] Rafael Pérez sería violín de la Sociedad de Conciertos, y desde 1874 hasta su fallecimiento en 1884, Profesor Auxiliar de Violín de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

[81] Tomás Lestán González, «Plo», nombrado viola de la Real Capilla en 1879 y Profesor de Violín Auxiliar de la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1884 y Profesor Supernumerario de Violín en 1896.

[82] Véase la tesis doctoral de Eva García Fernández: «Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2011, 1.776 págs.

> Conciertos matinales. El próximo mes de febrero empezará a darlos en uno de los salones del Conservatorio la *Sociedad de Cuartetos*, ejecutando tríos, cuartetos y sonatas. El nombre solo de los profesores que tomarán parte de estas solemnidades artísticas, es una garantía de lo bien interpretadas que serán las obras que se ejecuten.
> El señor Guelbenzu está encargado de la parte de piano.
> Los señores Monasterio y don Rafael Pérez, de la de violín.
> El señor Plo de la parte de viola.
> Y el señor Castellano de la de violoncello.
> Esperamos pasar ratos deliciosos oyendo ejecutar con la más religiosa exactitud las obras de los clásicos Mozart, Beethoven, Haydn, Mendelssohn y otros genios.
> El arte musical en España despierta de su letargo[83].

Como señala García Velasco, Monasterio, «preocupado por las deficiencias del ambiente musical en España», constituiría, junto con Guelbenzu, la Sociedad de Cuartetos, una formación permanente que celebraría conciertos públicos para abonados dedicada a la difusión del repertorio de música de cámara[84]. La institución era, en palabras de Salazar, «un eslabón tardío de una tradición que no había alcanzado resonancia popular», que se remontaba a los tiempos del infante Don Luis, para quien habían escrito música de cámara Boccherini y Gaetano Brunetti[85].

Siendo Castellano y Monasterio profesores de la Sociedad de Cuartetos y al mismo tiempo socios de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, fue habitual la colaboración de ambas instituciones en la celebración de conciertos benéficos.

> La Junta directiva de la Sociedad artístico-musical de socorros mutuos, ruega a la Sociedad de cuartetos que la conceda y celebre a beneficio de su caritativo instituto una sesión extraordinaria de sus brillantes solemnidades musicales. [...] Si siempre sería tan grato como beneficioso, en este año ha de serlo mayormente por las circunstancias que han contribuido a que en él sean menores los ingresos obtenidos para la Asociación. Con este motivo enviamos nuevamente nuestros plácemes a la Sociedad de cuartetos por sus justos y envidiables triunfos, deseando que, si posible es, continúen en aumento[86].

---

[83] *La España*, 17 de enero de 1863, pág. 4.

[84] M. GARCÍA VELASCO, «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61212>, [consultado el 17 de octubre de 2022], pág. 154; «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, pág. 171.

[85] Adolfo SALAZAR, *La Música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Colección Austral, Espasa Calpe, 1972, pág. 148.

[86] «Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Sexto. 1865-1866», *Gaceta musical de Madrid*, 22 de julio de 1866, págs. 2-3.

Se celebraba este primer concierto de colaboración el 31 de marzo de 1866 en el Salón del Conservatorio, «un reducido salón que sirve para clase de solfeo, y en el que se verifican los ejercicios prácticos de los alumnos en las diversas épocas para este objeto señaladas durante el año escolar»[87].

Ilustración 5.6. Sociedad de Cuartetos. Monasterio, Pérez, Plo, Castellano y Guelbenzu[88].

Castellano sería miembro de la Sociedad de Cuartetos durante trece años, desde la sesión inaugural, que tuvo lugar el 1 de febrero de 1863 hasta diciembre de 1875, tras haber «insistido en retirarse de la Sociedad», siendo reemplazado por Victor de Mirecki[89]. Mantendría su actividad profesional en la orquesta del Teatro Real, en la cuerda liderada

[87] *La Ilustración española y americana*, 1 de enero de 1873, pág. 13.

[88] «Sociedad de Cuartetos», *Andrés Gaos-O seu tempo-O estudio de Gaos,* Biblioteca América, Universidad de Santiago de Compostela, [en línea], <http://musi.gal/andres-gaos/andres-gaos-o-seu-tempo>, [consultado el 12 de marzo de 2022].

[89] *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1875, pág. 3.

por Campos, en la que había ingresado en 1865, al poco de comenzar su andadura con la Sociedad de Cuartetos[90].

5.2.3. *Escuela Nacional de Música*

La presencia de Castellano en el conservatorio se remonta a 1856[91], cuando acudía, al igual que Campos, invitado como «profesor extraño al establecimiento» para formar parte de los tribunales de concursos públicos en la época del magisterio de Aguirre. La figura de los «adjuntos» en la composición de los jurados de los concursos a premios, sustituyendo a los profesores de la clase que se examina, estaba regulada por el reglamento de 1857[92], estando documentada la participación de Castellano en los concursos de violonchelo de 1858 y 1863[93].

En junio de 1866, tras la jubilación de Aguirre, Castellano solicitaba la plaza vacante de profesor de violonchelo[94]. La terna elegida por la Junta General daría la plaza a Campos, quedando Castellano en segundo lugar. Sería tras el fallecimiento de Campos en 1868 cuando Castellano tenga una segunda oportunidad. Dos eran los posibles candidatos, como se rumoreaba en la prensa, probablemente Castellano y Casella, «personas muy apreciadas ambas y con cuya amistad nos honramos», y se decía que las influencias de uno y otro eran la causa de «que todavía no se haya provisto la vacante». La dificultad para seleccionar a uno de los dos candidatos se solucionaría «si se llamase a concurso a todos los profesores de violoncello y contrabajo nacionales y extranjeros, y se diese la plaza al que la ganase por oposición»[95].

Al final, los sucesos de septiembre de 1868 impidieron que la vacante fuera cubierta en aquel momento. Entre 1856 y 1868 el moderantismo, con la colaboración de la Corona, había adoptado posturas más reaccionarias, que traerían consigo que el progresismo emprendiera el alejamiento paulatino del régimen. Los progresistas abandonarían la

[90] *Gaceta Musical de Madrid*, 19 de julio de 1865, pág. 11.

[91] *Ibídem*, 29 de junio de 1856, págs. 1-2.

[92] BNE, *Reglamento Orgánico Provisional*…, Capítulo IV, «De los exámenes, concursos y ejercicios», Estudios de aplicación, artículo 68, 1857.

[93] *La España*, 7 de julio de 1858, pág. 4; *La Iberia*, 12 de julio de 1863, pág. 1.

[94] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 17.12, 28 de junio de 1866.

[95] *La Época*, 11 de septiembre de 1868, pág. 1.

práctica de la oposición constitucional, acogiendo la vía conspiratoria, llevando su desacuerdo a mantener una posición contraria a la misma monarquía borbónica. La estrategia de O'Donnell de integrar a lo demócratas y progresistas había fracasado. O'Donnell, que se negaría a cumplir con los deseos de Isabel II de endurecer la represión, sería destituido, partiendo para el exilio. Como indica Burdiel, «gobernar se había convertido en resistir y el único instrumento era ya la represión»[96]. El pronunciamiento militar de los generales Serrano y Prim acababa con el reinado de Isabel II, que el 30 de septiembre de 1868 embarcaba en San Sebastián al exilio francés. Habría que esperar otros dos años para que el conservatorio reanudara la enseñanza de violonchelo.

El 16 de diciembre de 1868 se reunía la Junta General del conservatorio, presidida por Saldoni, en calidad de director interino. En esa reunión Saldoni relataba al profesorado los sucesos de septiembre de 1868. Las clases tendrían que haberse iniciado el 1 de octubre, pero, tras los sucesos del 29 de septiembre, el Conservatorio se hallaba ocupado por «fuerzas ciudadanas». Según su relato, Saldoni

> por venir de vez en cuando a esta casa, que se hallaba ocupada por fuerzas ciudadanas, a observar lo que pasaba en ella, tuve una seria cuestión con uno que dijo ser el Jefe de las citadas fuerzas, que podía haber tenido desagradables consecuencias, por defender los fueros e intereses de este colegio[97].

«Suprimida la Capilla de Palacio, la música de Guardias Alabarderos, las funciones de ópera suspensas, [...] las lecciones privadas reducidas casi a cero», llegaban rumores del Ministerio de Fomento del recién establecido Gobierno Provisional del General Serrano sobre la posible supresión del conservatorio.

> Llegará un tiempo en que, como ha sucedido en la industria, la competencia entre los que enseñan se limite a los particulares, desapareciendo la enseñanza oficial. [...] La supresión de la enseñanza pública es por consiguiente el ideal a que debemos aproximarnos, haciendo posible su realización en un porvenir no lejano. [...] Hasta que ese tiempo llegue, es indispensable conservar la enseñanza pública, armonizándola con la privada, de modo que sin dificultarse ni limitarse mutuamente concurran ambas a satisfacer las necesidades intelectuales de la Nación [98].

[96] Isabel BURDIEL, *Isabel II: una biografía (1830-1904)*, Taurus, 2011, pág. 801.

[97] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta de 16 de diciembre de 1868.

[98] «Decreto del 21 de octubre de 1868», *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre, pág. 16.

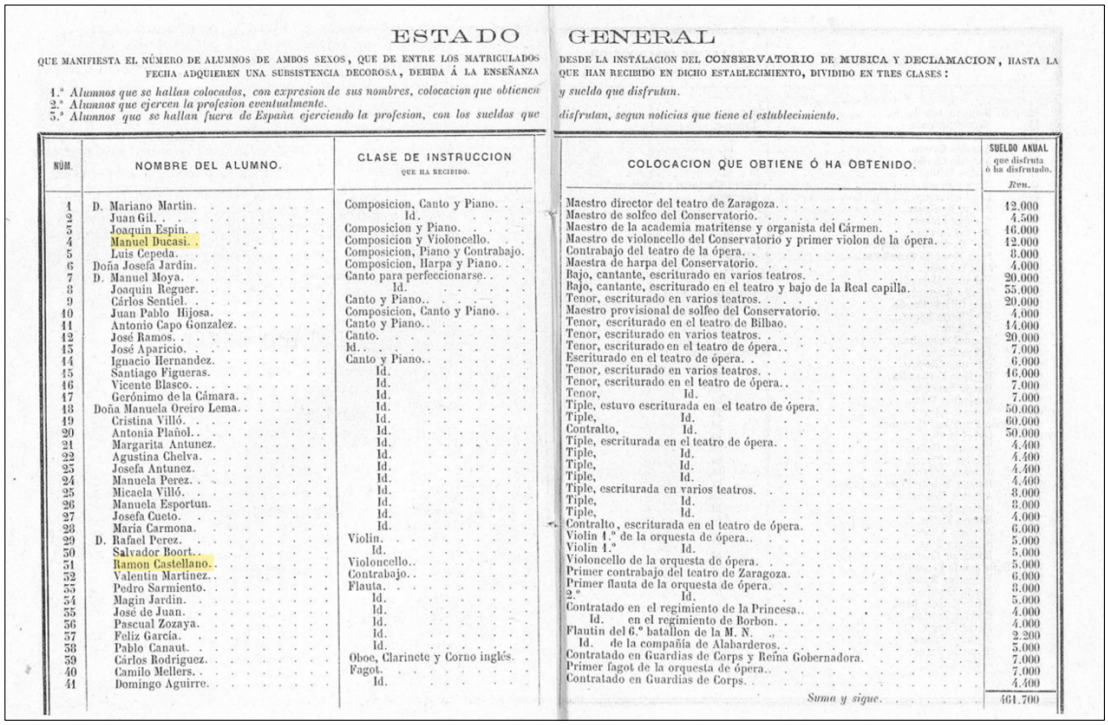
La inquietud empujaría a la Junta General de Profesores a constituir una comisión formada por Saldoni, Arrieta y Moré para tratar de hacer llegar al ministro de Fomento Ruiz Zorrilla su incertidumbre.

El ministro no tranquilizaría los ánimos de la comisión pues

> que siendo muchas las personas que le habían hablado a favor del Establecimiento, cuya circunstancia y deseo de complacerlas lo mismo que a nosotros, vería si podía acceder al ruego de todos, pero que siempre y de todos modos, y en caso de no suprimirlo, haría reformas en él, concluyendo por asegurarnos, que si en su convicción y después de estudiado el asunto, predominaba en la idea que no debía existir, los suprimiría, aunque se empeñara en contra el Consejo de Ministros.

Continuaba Saldoni relatando a la Junta General que la comisión había hecho entrega al ministro del informe elaborado por Moré en 1866 con los datos del alumnado que ha hecho carrera artística[99], y de una memoria redactada por Saldoni, al tiempo que le solicitaban iniciar las clases el 3 de noviembre, como en la Universidad.

[99] BNE, *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, M.FOLL.111.11, 1866.



ESTADO GENERAL

QUE MANIFIESTA EL NÚMERO DE ALUMNOS DE AMBOS SEXOS, QUE DE ENTRE LOS MATRICULADOS EN ESTE REAL CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION, DESDE LA INSTALACION DEL MISMO HASTA LA FECHA ADQUIEREN UNA SUBSISTENCIA DECOROSA, DEBIDA Á LA ENSEÑANZA QUE HAN RECIBIDO EN DICHO ESTABLECIMIENTO, DIVIDIDO EN TRES CLASES:

1.° *Alumnos que se hallan colocados, con expresion de sus nombres, colocacion que obtienen y sueldo que disfrutan.*
2.° *Alumnos que ejercen la profesion eventualmente.*
3.° *Alumnos que se hallan fuera de España ejerciendo la profesion, con los sueldos que disfrutan, segun noticias que tiene el establecimiento.*

NÚM.	NOMBRE DEL ALUMNO.	CLASE DE INSTRUCCION QUE HA RECIBIDO.	COLOCACION QUE OBTIENE Ó HA OBTENIDO.	SUELDO ANUAL que disfruta ó ha disfrutado. Rvn.
1	D. Mariano Martin.	Composicion, Canto y Piano.	Maestro director del teatro de Zaragoza.	12.000
2	Juan Gil.	Id.	Maestro de solfeo del Conservatorio.	4.500
3	Joaquin Espin.	Composicion y Piano.	Maestro de la academia matritense y organista del Cármen.	16.000
4	Manuel Ducasi.	Composicion y Violoncello.	Maestro de violoncello del Conservatorio y primer violon de la ópera.	12.000
5	Luis Cepeda.	Composicion, Piano y Contrabajo.	Contrabajo del teatro de la ópera.	8.000
6	Doña Josefa Jardin.	Composicion, Harpa y Piano.	Maestra de harpa del Conservatorio.	4.000
7	D. Manuel Moya.	Canto para perfeccionarse.	Bajo, cantante, escriturado en varios teatros.	20.000
8	Joaquin Reguer.	Id.	Bajo, cantante, escriturado en el teatro y bajo de la Real capilla.	35.000
9	Cárlos Sentiel.	Canto y Piano.	Tenor, escriturado en varios teatros.	20.000
10	Juan Pablo Hijosa.	Composicion, Canto y Piano.	Maestro provisional de solfeo del Conservatorio.	4.000
11	Antonio Capo Gonzalez.	Canto y Piano.	Tenor, escriturado en el teatro de Bilbao.	14.000
12	José Ramos.	Canto.	Tenor, escriturado en varios teatros.	20.000
13	José Aparicio.	Id.	Tenor, escriturado en el teatro de ópera.	7.000
14	Ignacio Hernandez.	Canto y Piano.	Escriturado en el teatro de ópera.	6.000
15	Santiago Figueras.	Id.	Tenor, escriturado en varios teatros.	16.000
16	Vicente Blasco.	Id.	Tenor, escriturado en el teatro de ópera.	7.000
17	Gerónimo de la Cámara.	Id.	Tenor, Id.	7.000
18	Doña Manuela Oreiro Lema.	Id.	Tiple, estuvo escriturada en el teatro de ópera.	50.000
19	Cristina Villó.	Id.	Tiple, Id.	60.000
20	Antonia Plañol.	Id.	Contralto, Id.	50.000
21	Margarita Antunez.	Id.	Tiple, escriturada en el teatro de ópera.	4.400
22	Agustina Chelva.	Id.	Tiple, Id.	4.400
23	Josefa Antunez.	Id.	Tiple, Id.	4.400
24	Manuela Perez.	Id.	Tiple, Id.	4.400
25	Micaela Villó.	Id.	Tiple, escriturada en varios teatros.	3.000
26	Manuela Esportun.	Id.	Tiple, Id.	3.000
27	Josefa Cueto.	Id.	Tiple, Id.	4.000
28	María Carmona.	Id.	Contralto, escriturada en el teatro de ópera.	6.000
29	D. Rafael Perez.	Violin.	Violin 1.° de la orquesta de ópera.	5.000
30	Salvador Boort.	Id.	Violin 1.° Id.	5.000
31	Ramon Castellano.	Violoncello.	Violoncello de la orquesta de ópera.	5.000
32	Valentin Martinez.	Contrabajo.	Primer contrabajo del teatro de Zaragoza.	6.000
33	Pedro Sarmiento.	Flauta.	Primer flauta de la orquesta de ópera.	3.000
34	Magin Jardin.	Id.	2.° Id.	5.000
35	José de Juan.	Id.	Contratado en el regimiento de la Princesa.	4.000
36	Pascual Zozaya.	Id.	Id. en el regimiento de Borbon.	4.000
37	Feliz García.	Id.	Flautin del 6.° batallon de la M. N.	2.200
38	Pablo Canaut.	Id.	Id. de la compañía de Alabarderos.	5.000
39	Cárlos Rodriguez.	Oboe, Clarinete y Corno inglés.	Contratado en Guardias de Corps y Reina Gobernadora.	7.000
40	Camilo Mellers.	Fagot.	Primer fagot de la orquesta de ópera.	7.000
41	Domingo Aguirre.	Id.	Contratado en Guardias de Corps.	4.400
			Suma y sigue.	461.700

Ilustración 5.7. Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela (1866). Destacados en amarillo los violonchelistas Manuel Ducasi y Ramón Castellano[100].

El director interino había expuesto en el informe los beneficios que suponía el funcionamiento del conservatorio,

> la infinidad de familias desgraciadas que después de efectuados sus estudios, disfrutan en la Sociedad una posición ventajosa. Los alumnos matriculados desde su fundación ascienden a 4.233 de ambos sexos y no juzgo exagerado afirmar que la mitad de ellos han debido su suerte a la instrucción recibida en el citado Establecimiento.

El ministro Ruiz Zorrilla, tras valorar los informes presentados por la Comisión, permitiría la continuidad del Conservatorio, pero, como había expuesto a Saldoni, aún «en caso de no suprimirlo, haría reformas en él». Podría continuar su existencia el Conservatorio a cambio de una reforma que permitiese los exámenes libres y que profundizase en el ahorro presupuestario, avanzando en la reducción de la plantilla ya iniciada por el decreto de Catalina.

[100] BNE, *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos*…, 1866.

5.2.4. *Decreto de disolución del Real Conservatorio*

El 20 de diciembre, se publicaba en la *Gaceta de Madrid* el Decreto de 15 de diciembre de 1868[101], que derogaba el real decreto de Catalina y «disolvía el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación, y se creaba, con parte de sus elementos, una reducida Escuela Nacional de Música»[102]. Señala Sopeña que «el cambio es sólo de nombre»[103], y Moya Martínez, que lo único «revolucionario» fue el cambio de nombre, pues los cambios profundos eran debidos al anterior Decreto de 17 de junio de 1868, firmado por el anterior ministro de Fomento, Severo Catalina[104].

Al menos, Ruiz Zorrilla hacía desaparecer la incertidumbre sobre la continuidad del establecimiento en la exposición del Decreto.

> El Ministro que suscribe da una gran importancia al estudio de la Música, y en general al de las Bellas Artes, porque de su popularización han de resultar los buenos efectos que se observan en otras naciones, modificando las costumbres, suavizando el trato social, levantando el espíritu á generosas aspiraciones, cultivando los sentimientos más gratos, y llevando, en fin, al pueblo, desheredado hasta hoy y relegado a una vida de apartamiento de toda cultura, el carácter civilizador de una revolución que quiere quitar todo monopolio a la ciencia y al arte[105].

[101] Con la Gloriosa se plantean los principios educativos de libertad de cátedra, exámenes libres y enseñanza privada. El Decreto de 21 de octubre de 1868 del Gobierno Provisional es una declaración de los principios liberales revolucionarios y del espíritu de la doctrina *krausista*, que sería seguida en España por Sáenz de los Ríos y su discípulo Francisco Giner de los Ríos en la Institución Libre de Enseñanza (1876). Regulariza los exámenes libres para «los alumnos procedentes de establecimientos particulares que deseen aprobar en los públicos las asignaturas estudiadas en aquellos» y, de esta manera, poder obtener una titulación oficial. Prioriza la enseñanza privada, llegando a considerar la desaparición de la enseñanza oficial. «Sirviendo la enseñanza para propagar la verdad, cultivar la inteligencia y corregir las costumbres, es absurdo encerrarla dentro de los estrechos límites de los establecimientos públicos. Cuanto mayor sea el número de los que enseñen, mayor será también el de las verdades que se propaguen, el de las inteligencias que se cultiven y el de las malas costumbres que se corrijan. [...] Llegará un tiempo en que, como ha sucedido en la industria, la competencia entre los que enseñan se limite a los particulares, desapareciendo la enseñanza oficial. [...] La supresión de la enseñanza pública es por consiguiente el ideal a que debemos aproximarnos, haciendo posible su realización en un porvenir no lejano. [...] Hasta que ese tiempo llegue, es indispensable conservar la enseñanza pública, armonizándola con la privada, de modo que sin dificultarse ni limitarse mutuamente concurran ambas a satisfacer las necesidades intelectuales de la Nación». «Decreto del 21 de octubre de 1868», *Gaceta de Madrid*, 22 de octubre, pág. 16.

[102] ARCSMM, *Memoria presentada por la Escuela de Música*…., 1876, pág. XIII.

[103] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 79.

[104] María del Valle de MOYA MARTÍNEZ, *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma (1868-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2013, pág. 131.

[105] *Gaceta de Madrid*, 20 de diciembre de 1868, págs. 1-2.

Se establecía que el director de la Escuela fuera «uno de los Profesores más antiguos, nombrado por el Gobierno, con la gratificación de 400 escudos anuales». Es éste un cambio significativo respecto a reglamentos anteriores, pues es un signo de cierta independencia respecto a la corte y de un talante más liberal[106]. Salvo Piermarini y Eslava, la dirección había sido desempeñada por personalidades de la sociedad ajenas al Conservatorio. Emilio Arrieta[107], el que fuera maestro de canto de Isabel II -y también autor del himno *Abajo los borbones*–, será nombrado director el 16 de diciembre de 1868, iniciando un mandato longevo que se prolongará hasta 1894. Su nombramiento estaba apoyado por Adelardo López de Ayala, antiguo director del Conservatorio (1865-1866), y amigo y compañero de vida del compositor navarro[108]. Tras el cese de Eslava por sus inclinaciones monárquicas tras los sucesos de septiembre de 1868, accedía Arrieta al cargo en un momento convulso. No obstante, gracias a su política de búsqueda de apoyos y su prestigio social se lograría dar estabilidad al centro, y nunca más volvería a ponerse en duda la necesidad de la intervención estatal en la formación musical[109].

El nuevo decreto separaba la sección de Declamación de la Escuela Nacional de Música y reducía aún más la plantilla de profesorado, que pasaba de 20 profesores a 12[110]. El currículo se constituía con las materias de Solfeo, Canto, Instrumentación, Armonía y Composición. Se retiraban del cuadro de enseñanzas las asignaturas de Acompañamiento Superior, Historia y Literatura del Arte, Lengua Italiana, Gramática Latina, Mecanismo del Instrumento, Acompañamiento elemental, Canto Llano e Improvisación. Y desaparecían las especialidades instrumentales de Arpa, Órgano, Trompa, Trompeta y Viola. Además, dos profesores impartían más de una especialidad instrumental: un profesor para Clarinete y Oboe, y un profesor de Violín, que también debía dar las clases de Violonchelo. De este modo, la plaza de profesor de violonchelo de Campos quedaba amortizada tras su fallecimiento.

---

[106] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901) …, pág. 151.

[107] Véase el libro de María Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Colección Música Hispana, N.º 9, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 608 págs.

[108] *Ibídem*.

[109] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 270.

[110] La enseñanza de Declamación será reincorporada en 1874. Por Real Decreto de 28 de agosto de 1874, la Escuela Nacional de Música pasará a denominarse Escuela Nacional de Música y Declamación y se crearán dos cátedras, una para alumnos, a cargo de un profesor, y otra para alumnas, a cargo de una profesora. *Gaceta de Madrid*, 29 de agosto de 1874, pág. 521.

> Art. 5.º Estas asignaturas serán enseñadas por 12 Profesores en la siguiente forma: Dos para Solfeo, uno para Canto, dos para Piano, uno para Violín y Violoncelo, uno para Contrabajo, uno para Flauta, uno para Clarinete y Oboe, uno para Fagot, uno para Armonía y uno para Composición.

5.2.5. *Reglamento de 1868*

Tras el decreto de disolución, por Decreto de 22 de diciembre se aprobaba el nuevo Reglamento para la Escuela Nacional de Música[111]. El reglamento de 1868 respeta el texto de 1857, siendo sus novedades más relevantes la reducción de especialidades instrumentales y de asignaturas, la escisión de la sección de Declamación, y la regulación del profesorado excedente. Se revisan los aspectos organizativos que pudieran suponer dependencia de la realeza, entre los primeros, el cambio de denominación y la formula de nombramiento del director[112].

Organigrama

Desaparece la Junta Consultiva y la Junta General pasa a llamarse «Junta de Profesores», aumentando el protagonismo de los profesores en la gestión académica:

> Además de la enseñanza ordinaria y extraordinaria, será obligación de los Profesores evacuar los informes y comisiones que sobre asuntos facultativos les encomiende el Director, y tomar la parte que el mismo les señale en las funciones y ejercicios que celebre la Escuela.

Entre las nuevas funciones del profesorado estaban, además, las de proponer la concesión de las plazas gratuitas que acuerda el director, y elaborar los requisitos y el programa de ejercicios para los solicitantes de pensión.

Alumnado

Los requisitos de acceso para el alumnado se reducen de manera considerable. Se sigue exigiendo «saber leer y escribir correctamente y las cuatro operaciones fundamentales de la Aritmética», pero ya no es necesario haber finalizado los estudios de la «primera enseñanza elemental». Tampoco se exige haber aprobado un examen de solfeo para matricularse en Canto o Instrumento. Otro requisito que desaparece es el de los límites de edad y el de poseer unas condiciones físicas adecuadas al instrumento.

---

[111] *Gaceta de Madrid*, 27 de diciembre de 1868, págs. 3-4.

[112] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)…, pág. 154.

Desaparece el periodo de observación, y no se exigen los certificados del cura párroco ni del alcalde de barrio.

A pesar de los cambios, sigue sin poder acceder a la enseñanza de violonchelo el sexo femenino; el artículo 15 establece que «podrán ingresar alumnos de ambos sexos en las clases de Solfeo, Canto y Piano, pero asistirán aisladamente los de cada sexo».

Clases y exámenes

El calendario escolar se mantiene entre el 1 de septiembre y el 30 de junio, con clases diarias que debían finalizar «antes del anochecer», por lo que el horario de cierre dependería de la estación del año. La enseñanza instrumental era individual, no quedando determinada la duración de las clases, que hasta entonces era de dos horas diarias. No se establece el currículo por lo que podemos suponer que se mantendrían los seis cursos de violonchelo, además de los tres de solfeo general y uno de armonía elemental, así como los requisitos de tener superado el 2º curso de solfeo para iniciar la enseñanza del instrumento, y los tres de Solfeo para hacer el curso de Armonía Elemental, que debía ser superado para la obtención del título.

Los exámenes anuales se celebraban a partir del 1 de junio, y había concursos públicos a premios en la última semana de junio. Se mantenía la tradición de que el Gobierno designase personalidades para formar parte de los tribunales, función encomendada al Rector de la Universidad Central, y que se mantendrá hasta 1917.

5.2.6. *Nombramiento de profesor de violín-violonchelo*

De la reducción de la plantilla de profesorado del conservatorio, como consecuencia de la aplicación del decreto de Zorrilla, queda constancia en el acta del 31 de diciembre de 1868 de la Junta de Profesores. Arrieta manifestaba «que, no existiendo ya el Conservatorio de música, y no habiendo podido asistir en su consecuencia a la presente Junta todos los Profesores que estuvieron en la última, no podía leerse el acta de aquella para ser aprobada…».

Arrieta exponía al profesorado que, ante el «excesivo número de alumnos que existían en algunas de las enseñanzas de la Escuela, y en consecuencia la imposibilidad de que los profesores nombrados para estas asignaturas pudieran cumplir como era debido [...] habiendo reconocido la superioridad tan justa reclamación» se procedería a nombrar

los profesores auxiliares necesarios y a iniciar el curso el 7 de enero[113]. Tal promesa se fundamentaba en el artículo 6º del recién aprobado reglamento, que establecía «cuando las clases sean numerosas y el buen servicio lo requiera, se podrán nombrar Ayudantes con una gratificación igual a la mitad del sueldo asignado á la clase respectiva».

En la reunión de la Junta del 17 de enero de 1869, Monasterio, que había recibido mal la nueva regulación de la plaza de profesor de violín y violonchelo, dejaba constancia de su malestar con el Ministerio al que ha elevado «una protesta del cargo que se le daba de la Clase de Violoncello, que el no podía ni debía encargarse»[114]. Aunque se abría la posibilidad a nombrar profesores auxiliares en aquellas clases con excesivo número de alumnos desde diciembre de 1868[115], esta situación se prolongaría, al menos, durante un año más. Era esta la razón por la que, tras el fallecimiento de Campos el 27 de julio de 1868, no aparecía ningún profesor de violonchelo en la «relación de empleados facultativos pertenecientes a la Escuela Nacional de Música», firmada el 7 de julio de 1869 por Arrieta. Como tampoco aparece en la «relación de profesores excedentes pertenecientes al antiguo Conservatorio de Música y Declamación hoy Escuela Nacional de Música» ni en la relación de «profesores pendientes de clasificación»[116].

El 7 de enero de 1870, Arrieta dirigía un escrito al Director General de Instrucción Publica, en el que manifestaba encontrarse «enormemente recargadas de alumnos las enseñanzas de Violín y Violoncello de esa Escuela», siendo necesario proceder al nombramiento de un profesor auxiliar «para los alumnos que se dediquen al violoncello, cuyo cargo podría conferirse a Don Ramón Castellano». La petición de Arrieta no se hizo esperar. La propuesta fue aceptada y el 8 de enero de 1870 sería nombrado Ramón Castellano «Profesor Auxiliar de la Escuela Nacional de Música de la asignatura de Violín y Violoncello, con destino a la enseñanza de este último, y con el sueldo anual de 400 escudos»[117]. Pero Castellano, aunque nombrado auxiliar de Monasterio, de facto sólo atendería al alumnado de violonchelo. Más reiteraría Monasterio su queja, pues teniendo

[113] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta de 31 de diciembre de 1868.

[114] *Ibídem*, acta del 17 de enero de 1869.

[115] *Ibídem*.

[116] AGA, Grupos de Fondos 5- Fondo 16 (05) 016.000, Signatura 32/16341.

[117] ARCSMM, leg. 461/5*, Ramón Castellano, Su nombramiento de Profesora Auxiliar de Violoncello, y otros incidentes relativos a dicho Señor*.

que impartir la enseñanza a 61 alumnos matriculados de violín, se había «llegado al caso de no poderles dar más que una lección por semana». El nombramiento de un profesor auxiliar era irrelevante, pues «para él es como si no lo hubiese por estar desempeñando la enseñanza de Violoncello que en dicho reglamento se encuentra mejor a la de Violín»[118].

5.2.7. *El Reglamento de la Restauración*

En noviembre de 1870 era proclamado rey Amadeo de Saboya. Ruiz Zorrilla, nombrado ministro de Fomento del nuevo gobierno, firmaba el 2 de julio de 1871 un nuevo reglamento para el conservatorio que

> amplía el cuadro de las enseñanzas y se coloca al Profesorado de la Escuela en condiciones dignas y ventajosas; asimilándole en todos los derechos y prerrogativas en el Profesorado de Universidades e Institutos[119].

El reglamento aprobado durante el reinado de Amadeo I sería de gran trascendencia para el conservatorio, pues permitirá la expansión de las enseñanzas y la plantilla, la regulación de los exámenes libres[120] y terminará con la tradición de poner en duda la propia existencia del mismo[121].

La plantilla se incrementaba, pasando de 12 a 26, con 15 profesores de número y 11 profesores auxiliares, uno de ellos el de violonchelo. La oferta educativa comprendía composición, armonía, canto, solfeo, piano, flauta, clarinete, oboe, fagot, violín, violonchelo, contrabajo, e incluye por primera vez «mímica aplicada al canto», cornetín y trompa.

La Junta de Profesores, constituida por los profesores numerarios, ampliaba sus competencias: elaboración del presupuesto, aprobación del gasto, «la formación del cuadro de asignaturas y horas de clase», redacción del reglamente de régimen interior, nombramiento de jurados de examen y premios, y nombramiento de auxiliares «que han de sustituir a los profesores en caso de vacantes, prefiriéndose para este cargo a los que hayan obtenido premios en la Escuela».

---

[118] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta de 26 de mayo de 1872.

[119] ARCSMM, *Memoria presentada por la Escuela de Música*…, 1876, pág. XIII.

[120] El Decreto de 21 de octubre de 1868 de Ruiz Zorrilla, aprobado por el Gobierno Provisional, había regulado los exámenes libres, pero había quedado ausente del articulado del reglamento del conservatorio de 1868.

[121] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 251.

Las asignaturas continuaban siendo las de instrumento, solfeo y armonía, y se abría la puerta a la impartición de asignaturas no contempladas en el currículo,

> Art. 13. El Director de la Escuela podrá encargar a los Auxiliares la enseñanza de alguna de las asignaturas no designadas en este reglamento, pero que conceptúe de utilidad y provecho para el arte.

El curso académico se reducía en dos meses respecto a los reglamentos anteriores. Las clases empezaban el 1 de octubre y finalizaban el 31 de mayo, eran diarias, de lunes a viernes, manteniendo la duración de dos horas y la enseñanza individual.

Los requisitos para el ingreso se reducen a la presentación de un certificado de estudios de la primera enseñanza. Como en el Reglamento de 1868, tampoco se exigen certificados de pobreza, médicos o de buena conducta, ni estar en posesión de condiciones físicas o tener aptitudes para la música. Será esta ausencia de pruebas o requisitos mínimos para el acceso la causa del problema de masificación del conservatorio en las décadas siguientes. Así lo contaba el profesor honorario Taboada Mantilla en el diario *La Época* años más tarde:

> Al establecerse la matricula, ya no era preciso presentar fe de pobreza y de buena conducta, ni aun demostrar aptitud para la música; cualquier alumno era admitido desde luego en una clase da solfeo. Esta facilidad para el ingreso en la Escuela produjo al poco tiempo lo que era de prever: la acumulación de alumnos, para los cuales ya se hizo insuficiente el corto número de profesores.[122].

Otras novedades, serán el calendario de exámenes, pues, además de los habituales del 1 de junio, se contemplan por primera vez los exámenes de septiembre, a partir del 15 de septiembre[123], así como la enseñanza nocturna, que, además, será gratuita.

> El director de la Escuela, oyendo a la Junta de Profesores, establecerá enseñanzas gratuitas de noche en horas compatibles con las de las clases menos acomodadas de la sociedad, con el fin de generalizar en lo posible los elementos del arte musical y la música coral, servidas por los Profesores y Auxiliares que se presten al efecto. Estos servicios obtendrán una recompensa especial[124].

[122] *La Época*, 27 de febrero de 1886, pág. 2.

[123] BNE, *Reglamento de la Escuela Nacional de Música, aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871*, artículo 35, pág. 16.

[124] *Ibídem*, Disposición general 1.ª, pág. 18.

Se incluye también por primera vez el reconocimiento de los «quinquenios», la antigüedad en el puesto a los profesores, con el derecho al cobro de «500 pesetas cada cinco años»[125]. De este modo, se consigue que el «Profesorado [de las Escuelas Especiales] alcance las recompensas legales que obtienen los destinados a otros ramos del saber, premiando así sus servicios y su mérito, y estimulando su nunca desmentido celo a pesar del olvido en que se les tiene»[126].

A pesar de esta mejora salarial, los sueldos siguen siendo bajos para la época. Aunque situados por encima de las 625 pesetas anuales que percibían alrededor del 60% de los maestros[127], eran muy inferiores al sueldo medio anual de 3.500 pesetas de un catedrático de universidad de provincias[128]. Así, el salario de Castellano tras su nombramiento como profesor de violonchelo del conservatorio en 1870 era de 400 escudos anuales, equivalentes a 1.000 pesetas, la mitad de lo que llegaría a percibir en 1872 como violón de la Real Capilla.

[125] El 19 de octubre de 1868 se firma el decreto por el que la peseta se convierte en la moneda de curso legal en España, sustituyendo al escudo de plata introducido en 1864. El Gobierno Provisional establecería la equivalencia de 2 escudos de plata a 5 pesetas. Seguirían circulando los reales de vellón, con una equivalencia a 25 céntimos de peseta.

[126] «Real Decreto expedido por S.M. en 5 de mayo de 1871, estableciendo bases para la reorganización de las Escuelas Especiales y para el ingreso y ascenso en el profesorado de las mismas», *Gaceta de Madrid*, 8 de mayo de 1871, pág.1.033.

[127] Ignacio MARTÍN JIMÉNEZ, «Ser maestro en la España del siglo XIX», *Historia Social*, Nº. 33, Fundación Instituto de Historia Social, [en línea], <https://www.jstor.org/stable/40340686>, [consultado el 9 de mayo de 2021], 1999, pág. 9.

[128] Adolfo POSADA, *Fragmentos de mis memorias*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Cátedra Aledo, 1983, pág. 181.

Profesorado	Plazas de Profesor de número	Plazas de Profesor Auxiliar	Sueldo anual en pesetas
Composición	1		4.000
Canto	2		3.000 y 2.250
Armonía	2		3.000 y 2.250
Solfeo	2		2.000
Piano	3		2.000
Violín	1		2.000
Contrabajo	1		1.500
Flauta	1		1.500
Clarinete	1		1.500
Fagot	1		1.500
Profesores auxiliares (Mímica aplicada al Canto, Oboe, Violonchelo, Cornetín, Trompa y las especialidades cubiertas por profesores de número)		11	1.000 (6) y 750 (5)

Tabla 5.2. Plantilla y sueldos recogidos en el Reglamento de 1871.

Además, los profesores expresan en la Junta sus temores, ante el, cada vez, mayor número de alumnos titulados en música que, con el tiempo, acabarían ocupando los atriles de las orquestas de los teatros; los alumnos se convertirían, de esta manera, en una competencia que les dificultaría cada vez mas la posibilidad de completar el exiguo salario de profesor del conservatorio.

> se encontrarán el día de mañana con que habrán inundado de discípulos artistas a todos los teatros de Madrid, los cuales serán un obstáculo para que los Maestros puedan ganarse la vida, por irse haciendo viejos, no quedándoles otro recurso que el de estar atenidos al sueldo, que no es lo bastante hoy día para vivir con el decoro necesario[129].

[129] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 23 de mayo de 1871.

Serían los bajos sueldos y el crecimiento de la matrícula libre[130] los que traerían como consecuencia el repunte de las «clases particulares»[131]. Arrieta, ante las criticas y rumores de que había profesores que impartían con mayor dedicación y mayor número de clases al alumnado que pagaba clases particulares, manifestaba su preocupación al Claustro.

> Queriendo salir al encuentro de las murmuraciones y críticas que se oyen fuera de la Escuela, y algunas veces en el Ministerio, sobre que existen profesores que no se interesan de la misma manera con sus alumnas y alumnos, dando una preferencia muy marcada a los que particularmente reciben lecciones en sus casas mediante un estipendio convencional, manifestó su deseo de que se atienda con justicia e igualdad a todos, recibiendo el mismo número de lecciones unos que otros[132];

Al mismo tiempo, aparecía el fenómeno de las recomendaciones, duramente criticado por Arrieta

> ¿Sabéis lo que es pedir gracia en los exámenes? [...] Pedir gracia en estos casos, es pedir patente de ignorancia, certificado de pobreza y padrón de ignominia para el porvenir de vuestros hijos[133].

[130] En 1869, primer año en el que ésta se autorizaba la matrícula libre se registraban 17 solicitudes de esta enseñanza frente a las 507 matriculas de la enseñanza oficial. ARCSMM, *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y el Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, pág. 301.

[131] Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, ed. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, Madrid Artes Gráficas Soler, Javea, 1967, págs. 80-81.

[132] ARCSMM, Libro 175, *3° Libro de actas del Claustro*, acta del 21 de septiembre de 1873.

[133] Emilio ARRIETA, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1870 a 1871 en la Escuela Nacional de Música el día 30 de setiembre por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1871, págs. 8-9.

5.2.8. *Programa de estudios de Castellano*

También se discutiría en la Junta General el tratamiento que habría de darse a la enseñanza libre. A preguntas de profesores, Arrieta aclaraba que los exámenes del alumnado libre se celebrarían una vez concluidos los concursos a premios, certámenes en los que ese alumnado no podía participar.

> Respecto de la enseñanza libre y de su competencia con la enseñanza oficial según se desprende del espíritu del último reglamento de esta Escuela, los Concursos eran creados solamente para el estímulo de los alumnos de la misma [...] Respecto a los exámenes de los alumnos de enseñanza libre, dijo que se ocupaba de nombrar los tribunales especiales para admitir a los que lo tenían pretendido, y verificarlos después de concluir los concursos, previo al pago de los derechos de matrícula y de examen[134].

En el Claustro de Profesores del 30 de septiembre de 1871 Arrieta comunicaba a los profesores la necesidad de elaborar «lo más pronto posible sus programas de las materias de que constan sus respectivas enseñanzas dividido por años». Era preciso hacerlo, pues se debía «poder ilustrar a los muchos alumnos de enseñanza libre que deseen saberlo». Entendía Arrieta que lo exámenes libres debían ser más rigurosos que los ordinarios, puesto que se «trataba de examinar a personas desconocidas, y sin antecedentes escolásticos en el Establecimiento»[135].

La enseñanza libre, «privada o de fuera de España», aparecía regulada en el Reglamento de 1871.

> Art. 34. Podrán incorporar o rehabilitar sus estudios en la Escuela los que procedan de la enseñanza privada o de fuera de España, previo el examen oportuno igual al de los alumnos, y el pago correspondiente de los derechos de exámenes y matrícula.
> Art. 36. Los exámenes para la rehabilitación o incorporación de estudios privados o hechos en el extranjero serán en las mismas épocas y con los mismos Jurados que se establezcan para los alumnos de la Escuela.

Los programas serían redactados por los profesores respectivos y revisados por una Comisión facultativa. Se daba así cumplimiento a la Real Orden de 18 de octubre de 1871,

[134] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 27 de mayo de 1869.

[135] *Ibídem*, acta del 5 de junio de 1869.

transmitida a la Escuela Nacional de Música por el Rector de la Universidad Central, cuyo objeto era la coordinación de los estudios y exámenes de la enseñanza oficial y de la libre.

> Las ventajas que la libertad de enseñanza planteada en España , merced a la revolución de Septiembre, proporciona á los jóvenes escolares, permitiéndoles hacer sus estudios libremente y donde más pueda convenirles, y abreviar los términos de las carreras científicas y profesionales en razón de su aplicación y de su ingenio, ni pueden ni deben subsistir un solo momento sin que los exámenes de asignaturas y los ejercicios necesarios para conceder los diversos grados académicos constituyan para las familias y para la sociedad una sólida y firme garantía de la aptitud de los examinandos. Aun cuando el Ministerio de Fomento se complace en reconocer el celo desplegado por los Jurados para hacer fructíferos en España el derecho de aprender y de enseñar, sin trabas y sin estériles privilegios que apartan toda ilustrada y fecunda competencia, cree también al mismo tiempo que hoy más que nunca es absolutamente necesario que las pruebas a que deben sujetarse los que estudian lo mismo en las Facultades, Escuelas é Institutos oficiales que en los libres, reúnan tales condiciones para la calificación, se hallen de tal manera coordinadas y coadyuven con tan rígida severidad a la consecución de aquel fin, que sean prenda segura e irrevocable comprobante de la suficiencia de la juventud que concurre a recibir su instrucción en aquellos establecimientos[136].

Siguiendo las instrucciones de Arrieta, Castellano elaboraba, con fecha de 1 de diciembre de 1871, el primer programa de obras y estudios de violonchelo del Conservatorio de Madrid[137].

[136] *Gaceta de Madrid*, 19 de octubre de 1871, pág. 207.

[137] ARCSMM, Leg. 20/39, con fecha de 1 de diciembre de 1871.

Curso	Programa
1º Año	Método de Baudiot, Dotzauer, Duport y estudios de diferentes autores. 1.º La explicación de todas las partes de que consta el violoncello y el arco: la buena colocación del cuerpo, de los brazos, de los dedos, y todo lo que pueda influir a la elegante natural y buena posición del violoncellista. 2.º Modo de afinar las cuerdas del Violoncello ~~según la Escuela Francesa e Italiana~~. Ejercicios para pasar el arco por las cuerdas al aire con el objeto de acostumbrar al alumno a herir bien y sacar buen sonido. 3.º Escalas de una octava por todos los tonos mayores y menores. Intervalos de 3.as, 4.as, 5.as, 6.as, 7. as y 8.as. Veinticuatro lecciones en todos los tonos mayores y menores que comprenden loa ya conocidos. Nota. Todo lo que se ha ejecutado en 1er. año ha de ser con notas de bastante duración, para que el alumno lleve el arco despacio y pueda adquirir la fuerza necesaria en el brazo derecho, dando indudablemente el resultado de sacar el sonido robusto y agradable.
2º Año	Escalas por todos los tonos y de toda la extensión. Escalas cromáticas y ejercicios de toda clase de articulaciones, por las posiciones 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª.
3º Año	Continuación del Método de Baudiot en las posiciones del capo-tasto por el orden siguiente: dieciséis estudios de capotasto por las posiciones 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª, además de las cuerdas dobles.
4º Año	Sigue las posiciones de capotasto hasta la 9ª posición.
5º Año	Método de Duport; todos los anteriores ejercicios en toda la extensión del instrumento con arpegios y picados de arco. Tocar a 1ª vista obras transcritas e impresas.
6º Año	Continuación del Método de Duport y piezas de concierto de varios autores. Del transporte. ~~Y tocar de repente varios trozos de solos de cuartetos y otras piezas diferentes.~~

Tabla 5.3. Programa de Violonchelo de Castellano (1871)[138].

El programa estaba ordenado en seis años académicos.

En el 1er año se introducía al alumno en aspectos organológicos y posturales. Se practican las escalas en una octava, en todas los tonos mayores y menores, y en todos los intervalos. A lo largo del curso el alumno debía tocar 24 estudios escogidos de los métodos de Baudiot, Duport y Dotzauer. Se observa la necesidad de trabajar cuerdas al aire para perfeccionar la calidad del sonido. También es Castellano de la opinión de que

[138] Se ha mantenido el tachado del original.

las escalas sean estudiadas con valores largos, «para que el alumno lleve el arco despacio y pueda adquirir la fuerza necesaria el brazo derecho».

En el 2º año se estudian las escalas en todos los tonos y en «toda la extensión». Se introducen las escalas cromáticas y el estudio hasta la 5ª posición.

Para el 3º año se inicia la práctica de lecciones en las cinco primeras posiciones de *capotasto* siguiendo el método de Baudiot (págs. 86-94). La 1ª posición de capotasto, de acuerdo con el método de Baudiot, sería colocando el pulgar sobre la nota Re4 de la cuerda La. La 5ª posición de pulgar correspondería al La4, que es la posición habitual para el comienzo del aprendizaje de esta posición, por ser de fácil y cómoda realización al coincidir con el armónico natural. Se completa con el aprendizaje de dobles cuerdas (págs. 111-121), 3as y 6as, además de 4as, en los tonos mayores y menores hasta dos alteraciones.

En el 4º año sólo se programa la continuación del estudio de la posición de capotasto hasta la 9ª posición.

Se inicia el método de Duport y la lectura a primera vista de «obras transcritas e impresas» en el 5º año. Se completa con los estudios de las lecciones de cursos anteriores «en toda la extensión del instrumento con arpegios y picados de arco».

Y en el último curso se continua con el método de Duport. Además de la práctica del transporte, se exigían piezas de concierto por primera vez en toda la carrera.

5.2.9. *Alumnos*

No hay registros de alumnos de violonchelo en los Libros de Altas y Bajas de las Clases de los cursos 1867-1868 y 1868-1869. Tampoco hay inscripciones de nuevas matrículas de alumnado de violonchelo entre septiembre de 1865 y abril de 1870. Las últimas actas de exámenes son del 31 de mayo de 1865, firmadas por Julián Aguirre. Habrá que esperar hasta el 18 de mayo de 1870 para volver a encontrar registros de exámenes de violonchelo. Todo parece indicar que las clases de violonchelo se interrumpieron tras la jubilación de Aguirre y no se reanudaron hasta enero de 1870.

En el acta del examen realizado al aula de Castellano en mayo de 1870 sólo figuran tres alumnos, siendo la matrícula más baja de todas las especialidades instrumentales[139]. Dos alumnos habían ingresado ese año. El tercero era Enrique Tapia, el único de los alumnos de Aguirre que permanecía en el conservatorio, matriculado en 5º curso, que reingresa para finalizar los estudios. No es de extrañar la baja matrícula teniendo en cuenta que Castellano se incorporaba al conservatorio el 8 de enero, y que en el curso 1866-1867 ya figuraban únicamente tres alumnos matriculados.

En el curso 1871-1872 la matrícula ascendió hasta los 8 alumnos. Entre ellos se encuentran Agustín Rubio y Luis Sarmiento, que finalizarían los estudios con Mirecki[140]. Agustín Rubio comenzará el aprendizaje del violonchelo en la Escuela Nacional de Música con Castellano durante el curso 1871-1872. Ya con Mirecki como profesor, finalizará los estudios en el curso 1878-1879 con la calificación de Sobresaliente y 1º Premio. Luis Sarmiento Revuelta iniciará los estudios de violonchelo con Castellano en 1872, obteniendo Sobresaliente y 1º Premio en el curso 1877-1878 con Mirecki.

En el acta de examen del aula de violonchelo de 1873, se vislumbra que los progresos de los alumnos de violonchelo no debían ser los adecuados, pues los siete alumnos que componían la matrícula de ese curso obtuvieron la calificación de «Aprobado». Similar situación se refleja en la última acta de firmada por Castellano en 1874, donde la calificación más alta es la de «Aprobado», además de ser alto el número de alumnos no presentados, tres de ocho, de los que dos habían dejado de ir a clase durante el curso. O tal vez, la capacidad pedagógica de Castellano o su exigencia no fueran las adecuadas. Quizá, esas fueran las causas de que en el listado de ese curso no figure Luis Sarmiento, que había abandonado los estudios en el conservatorio, y que reingresará con la incorporación del nuevo profesor, Víctor Mirecki, en el curso 1874-1875.

[139] ARCSMM, Libro 165, *Actas de Exámenes Generales, Concursos y Premios 1865-1872*, pág. 247.

[140] Las biografías de Agustín Rubio y Luis Sarmiento serán tratadas en el capítulo dedicado al alumnado de Victor de Mirecki.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CLASE DE Violoncello (Profr. Sr. Castellano)

Exámenes generales dia 9 de Junio de 1874.

NOMBRES.	FECHAS EN QUE INGRESARON.	FALTAS Á LA CLASE Y SU CAUSA.	APLICACION.	OPINION DEL PROFESOR ACERCA DE LA DISPOSICION Y APTITUD.	CENSURA DEL JURADO.
Sr. Antonio Olmedo	1.er año	dejó de asistir desde Enero	muy buena	su disposicion bastante buena	No se presentó
Federico Barroeta	1.er año	poca asistencia por falta de salud	mediana	su disposicion regular	Aprobado
Gabriel Mallafré	2.º año	asistió siempre	buena	disposicion buena	Aprobado
Enrique Maquieta	2.º año	asistió siempre	buena	disposicion buena	Aprobado
Mariano Alegre	2.º año	asistió siempre	buena	disposicion muy buena	Aprobado
Agustin Rubio	2.º año	asistió siempre	muy buena	disposicion excelente	Aprobado
Manuel Gimenez	1.º año	faltas algunas de asistencia	buena	Disposicion ~~excelente~~ buena	No se presentó
Francisco Iglesias	4.º año	dejó de asistir por falta de vista	buena	su disposicion y aptitud	No se presentó

Ilustración 5.8. Última acta de examen de violonchelo de Castellano (1874)[141].

Y si bien Reglamento de la Escuela Nacional de Música de 1871 establecía en su artículo 29 que «en todas las clases de la Escuela podrán matricularse alumnos de ambos sexos», aunque debía asistir a las lecciones a distintas horas, aún habrá que esperar algunos años para encontrar una mujer matriculada en el aula de violonchelo.

5.2.10. *Cese*

En 1873 se anunciaba la «muy probable creación de una cátedra de violoncello en la Escuela nacional de música»[142], que sería provista por oposición[143]. Castellano, que había estado impartiendo las clases de violonchelo de manera provisional como profesor auxiliar de violín, no se presentará a las oposiciones. Pero sí formaría parte como vocal

[141] ARCSMM, Libro 3, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1871-1876*.

[142] *La Iberia*, 13 de septiembre de 1874, pág. 3.

[143] *La Correspondencia de España*, 20 de septiembre de 1874, pág. 1.

del tribunal de oposiciones, junto a Arrieta, Monasterio, Rafael Pérez, Lestán, Manuel Muñoz, Tomás Fernández, Fermín María Álvarez y Miguel Benavent[144].

Tras la resolución de la oposición, Castellano será cesado en su puesto como profesor de violonchelo de la Escuela Nacional de Música el 2 de noviembre de 1874. Su labor sería reconocida por Arrieta, que «tiene el sentimiento de verse privado de sus buenos servicios le felicita por su buen comportamiento durante el desempeño de su cargo»[145].

> Al Ilmo. Sr. Director General de Instrucción Pública
> Madrid 1 de diciembre de 1874
> Tengo el honor de manifestar a V. I. Que ha tomado posesión de la Cátedra de Violoncello el Profesor de número de esta escuela D. Víctor Mirecki, nombrado por esa superioridad en virtud de oposición y en su consecuencia ha cesado, desde el día de ayer, en el ejercicio es su cargo de profesor auxiliar D. Ramón Castellano que venía desempeñando dicha cátedra desde el 8 de enero de 1870 en que fue nombrado por esa dirección a propuesta de este Claustro; debiendo advertir a V.I. para los efectos consiguientes que dicho Sr. Castellano ha cumplido siempre su cargo con aprobación general de este claustro y Dirección por el esmero en inteligencia con que lo has desempeñado[146].

Tras su dimisión en la Sociedad de Cuartetos, y su cese en el Conservatorio, Castellano mantendría su puesto en la Real Capilla. Había ingresado en la institución palatina el 13 de enero de 1872 «para el cargo de Violoncello para solos y fabordón» de la Real Capilla, con un sueldo anual de 2.000 pesetas[147]. Aquel proceso de adjudicación de la plaza, sin pasar por una oposición, fue muy criticado por Goizueta,

> El nombramiento de señoras para cantar las partes de soprano y contralto en la capilla es una novedad acerca de la cual nada tengo que decir: lo que sí me parece que habría sido muy acertado es que todas las plazas de la capilla, absolutamente todas, se hubiesen dado por una rigurosa oposición: puestos de esa importancia deben ocuparlos los compositores y profesores más eminentes. No es esto decir que los nombrados carezcan de las dotes necesarias para desempeñar las funciones a que son llamados; pero es indudable que, si hubiesen sido nombrados después de ganar por oposición sus plazas respectivas, los nombramientos estarían mas justificados, y nadie

[144] *La Correspondencia de España*, 21 de octubre de 1874, n.º 6.167, pág. 1.

[145] ARCSMM, leg. 461/5*, Ramón Castellano, Su nombramiento de Profesor Auxiliar de Violoncello, y otros incidentes relativos a dicho Señor*.

[146] *Ibídem*; AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

[147] AGP, Sección Personal, Caja 16.771, Exp. 49.

> podría decir que la parcialidad o las simpatías personales hablan prevalecido sobre el verdadero mérito[148].

Hay una carta, sin fecha, que pudiera ser una prueba de que, tal vez, Castellano contó con alguna recomendación para ocupar la plaza. Escrita por Guelbenzu, indica a Castellano que «debe cuanto antes presentar una solicitud pidiendo la plaza que resulte vacante [...] y yo la presentaré al Señor Patriarca [...] contando con el mayor sigilo puede usted disponer y haré cuanto pueda en su favor»[149].

[148] *La Época*, 18 de enero de 1872, pág. 4.

[149] BNE, Mss. 12.943/63.

CAPÍTULO 6

LA RESTAURACIÓN

VICTOR DE MIRECKI

1874-1918

Alfonso XII, Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII

6.1. INFANCIA

Victor Alexandre Marie Mirecki Larramat nació en la localidad francesa de Tarbes el 21 de julio de 1847[1]. Su padre era Antoine Aleksander de Miretzki, (Chrzanów, Cracovia, 13 de abril de 1809; Madrid, 18 de noviembre de 1894), un conde polaco que, tras participar en el fallido Levantamiento de Noviembre en Varsovia contra el gobernador ruso de Polonia, el Gran Duque Constantino, hermano del zar Nicolás I, había huido a Francia a finales de 1831[2]. Tras unos años en París, Antoine se instalaría como profesor de violín en Tarbes en 1840. En esta ciudad de los Altos Pirineos, contraería matrimonio en 1847 con Marie Zelinne Larramat (Clairac, Hautes Pyrénées, 15 de abril de 1829-Madrid, 10 de mayo de 1909), con la que tendría tres hijos: Maurice[3], Victor y Françoise.

En 1855, la familia se traslada a Burdeos, tras obtener el cabeza de familia la cátedra de violín de su conservatorio[4], y Victor inicia los estudios de la carrera militar en el Liceo de esa ciudad[5]. La llegada a Burdeos del violonchelista Adrien François Servais (1807-1866)[6], en gira de conciertos en compañía del violinista Henri Vieuxtemps (1820-1881), sería el acontecimiento que marcaría el futuro del joven Mirecki. Victor tendría la ocasión

---

[1] ARCSMM, Exp. 472/7, «Don Víctor Mirecki. Su nombramiento de Profesor Numerario de Violoncello y otros incidentes relativos a dicho señor». Acta de nacimiento de Victor de Mirecki, Registro Civil de Tarbes (Francia).

[2] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero, bisnieto de Victor de Mirecki. 7 de noviembre de 2019.

[3] Maurice Antoine Lucien de Mirecki (1845-1900), pianista y compositor de las óperas *En avant* (1891), *Poetico-Pereo* (1888), *Fanfan et Colas* (1892), de polkas (*Ikanowa*, 1875; *Chambertin*, 1876; *Kiss me quick*, 1879) y estudios para piano.

[4] La tradición musical de la familia Mirecki se inicia con Franciszek Wincenty Mirecki (Cracovia, Polonia, 1791; Cracovia, Polonia, 1862), tío abuelo de Victor. Alumno de Hummel en Viena y de Cherubini en París, fue profesor de canto, pianista y compositor de ópera y música de cámara, y desempeño la dirección del Teatro San Carlo de Lisboa y del Teatro de Ópera de Cracovia. En: Stanley S. SOKOL, *The Polish Biographical Dictionary*, Illinois, Bolchazy-Carducci Publishers, [en línea], <https://archive.org/details/polishbiographic00soko>, [consultado el 22 de junio de 2020], 1992, pág. 264; Albert SOWINSKI, *Les Musiciens polonais et slaves, ancients et modernes*, Paris, Librairie Adrien le Clere et Cie, [en línea], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167052z>, [consultado el 22 de junio de 2020], 1857, págs. 404-411.

[5] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de noviembre de 2019.

[6] Adrien François Servais nació el 6 de junio de 1807 en Halle, cerca de Bruselas. Estudió en el Conservatorio de Bruselas con Nicolas-Joseph Platel, fundador de la Escuela Belga de violonchelo y alumno de Jean-Louis Duport. Servais llegaría a ser asistente de Platel, asumiendo la cátedra tras el fallecimiento de aquel en 1848. Reconocido como el «Paganini del violoncello», Servias fallecería en Halle el 26 de noviembre de 1866.

de escuchar al virtuoso belga, pues los dos músicos, amigos íntimos de su padre, se acogerían en casa de los Mirecki. Impresionado por la interpretación de Servais, Mirecki tomaba la decisión de iniciar con diez años el aprendizaje del violonchelo en el Conservatorio de Burdeos.

> el entusiasmo que el violoncelista produjo en el jovencito escolar fue tal que, previo permiso de su señor padre, se dedicó a estudiar con ardor el instrumento en el que andando los tiempos había de formar el fin y objetivo principal de su vida artística[7].

Sería su primer profesor Lejeune (*ca*. 1820-¿?), primer premio de violonchelo del Conservatorio de Bruselas en 1845, solista del Teatro de Burdeos y profesor de la *Société de Sainte-Cécile* de Burdeos (1843)[8]. Pasados dos años de intenso estudio, Victor ya intervenía con gran éxito como solista, y Servais, que se encontraba de nuevo en Burdeos, y había acudido a uno de sus conciertos, manifestaba «el entusiasmo producido por el joven violoncelista y le abrazaba conmovido ante el público».

> M. Victor de Mirecki donnait, dans la salle des concerts du Grand-Théâtre, a matinée musicale.
> Le jeune bénéficiaire et son frère ont interprété, sous l'aile paternelle, un fragment do trio de Mayseder. Il y a de l'avenir dans le talent de ces jeunes gens. Le huitième concerto de Dotzauert, qu'ils ont fait entend ensuite, était peut-être un peu sérieux pour un concert. Quoi qu'il en soit, il a été très applaudi.
> M. Victor de Mirecki a exécuté, seul, une fantaisie de Servais. Ce jeune violoncellista possède déjà tout ce qu'il faut pour devenir en peu de temps un véritable artiste: il a du son, de la justesse, et, ce qui est plus rare dans une jeune organisation, du goût. Un parell élève fait le plus grand honneur à son habile et excellent professeur M. Lejeune[9].

[7] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

[8] Edmund VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello, the Viol da gamba, their precursors and collateral instruments*, London, Travis & Emery Music Bookshop, 1915, págs. 549-550.

[9] «El señor Victor de Mirecki ofrecía, en la sala de conciertos del Grand-Théâtre, una *matinée* musical. El joven becario y su hermano han interpretado, bajo la protección paterna, un fragmento del trío de Mayseder. Hay porvenir en el talento de estos jóvenes. El octavo concierto de Dotzauert, que interpretaron a continuación, era quizá un poco serio para el concierto. En cualquier caso, fue muy aplaudido. El señor Victor de Mitecki ha ejecutado, solo, una fantasía de Servais. Este joven violonchelista posee ya todo lo necesario para convertirse en poco tiempo en un verdadero artista: tiene sonido, precisión y, lo que es más raro en un joven, organización y gusto. Un alumno así hace el mayor honor a su hábil y excelente profesor el señor Lejeune». En: *La Gironde*, 21 de diciembre de 1863, pág. 1.

Ante los avances de Victor, Servais convencía a Aleksander para que el joven abandonase la carrera militar. Y así, «desde aquel día en adelante, se dedicaría exclusivamente al cultivo de un instrumento que parecía inventado para alimentar sus aptitudes y talentos naturales»[10].

Ilustración 6.1. Adrien François Servais (ca. 1862)[11].

6.2. CONSERVATORIO DE PARÍS

Finalizados los estudios en el Conservatorio de Burdeos con Primer Premio y Medalla de honor, Mirecki se trasladó a París a comienzos de 1864 para perfeccionar estudios en el *Conservatoire national de musique et de déclamation*, ingresando en el aula de violonchelo de Auguste Franchomme (1808-1884)[12]. Alumno de Levasseur[13],

[10] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

[11] Servais, en la época en que conoció a Victor de Mirecki, con su Stradivarius de 1701 (fotografía: Louis Ghémar, Bruselas, *ca.* 1862). Collectie Servais, Hall [en línea], <https://www.europeana.eu/es/item/2058628/KF_objecten_13134043262565370051 67>, [consultado el 26 de diciembre de 2020].

[12] Tras recibir las primeras lecciones en el Conservatorio de Lille, su ciudad natal, con Maes y Pierre Bausmann, Franchomme había ingresado con 17 años en el Conservatorio de París, continuando los estudios bajo la dirección de Levasseur. Antes de finalizar los estudios ya era violonchelo de la orquesta del Théâtre Ambigue-Comique en 1826. También ocuparía la plaza de violonchelo solista del Théâtre Italien, así como de la Chapelle Royale desde 1828, y sería miembro fundador del Cuarteto Alard, junto al violinista Jean-Delphin Alard, maestro de Pablo de Sarasate, y el pianista Charles Hallé, creador de la Orquesta Hallé[12]. En: Lynda LLOYD REES, «Franchomme, Auguste», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, (ed. 1995), Vol. 6, pág. 774-775; W. WASIELEWSKI, *The Violoncello and its history*…, pág. 154; E. ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los* siglos…, pág. 49.

[13] Jean-Henry Levasseur (1765-1823), alumno de Cupis y de Jean-Louis Duport, primer violonchelo del Teatro de la Ópera de París, sería músico de la Cámara de Napoleón Bonaparte. Fue el primer Profesor del Conservatorio de París, cargo que ocupó entre 1793 y 1825. También fue uno de los colaboradores, con Baillot, Catel y Baudiot, del *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement* (París, 1805), considerado como uno de los métodos más importantes para el instrumento en ese momento, adoptado por el *Conservatoire Imperial de Musique pour servir à l'Etude dans cet Établissement*.

Franchomme fue profesor del Conservatorio de París entre 1846 y 1884, siendo el principal exponente de la escuela francesa de violonchelo del siglo XIX, heredera de Jean-Louis Duport[14].

Ilustración 6.2. Auguste Franchomme (ca. 1860)[15].

> Acknowledged as the most distinguished French cellist of the day, Franchomme advanced the elegant, smooth, light 'French' bow technique developed by Duport, combining with this a facile, accurate left hand and producing expressive, singing tone[16].

[14] Además de Mirecki, fueron alumnos de Franchomme, entre otros, Vidal, Rabaud, Salmon y Delsart. Jules Delsart (1844-1900), que sería condiscípulo de Mirecki, sustituirá a Franchomme en la cátedra de violonchelo del Conservatorio de París, a la muerte de su maestro, continuando la escuela por él iniciada. Entre su alumnos figuran Louis Feuillard (1872-1941), Marcel Casadesus ((1882-1914) y Bazelaire (1886-1958), que sería profesor de Pierre Fournier (1906-1986) y de Hekking, que, a su vez, lo sería de Paul Tortelier (1914-1990) y Maurice Gendron (1920-1990).

[15] Retrato de Auguste-Joseph Franchomme (fotografía: A. Gerschel, *ca.* 1860). Bibliotheque du Conservatoire de Musique, Paris [en línea]. <https://tinyurl.com/5n6rnbw9>.

[16] «Reconocido como el violonchelista francés más distinguido del momento, Franchomme perfeccionó la elegante, suave y ligera técnica de arco 'francés' desarrollada por Duport, combinada con una mano izquierda fácil y precisa, produciendo así un tono expresivo y cantábile». En: L. LLOYD REES, «Franchomme, Auguste»…, Vol. 6, pág. 774-775.

Martin Berteau (1709-1771)[17]
Jean-Pierre Duport (1741-1818)[18]
Jean-Louis Duport (1749-1819)[19]
Jean-Henri Levasseur (1765-1823)
Auguste Franchomme (1808-1884)
Victor de Mirecki (1847-1921)

Tabla 6.1. Escuela francesa de violoncello XIX. Línea Berteau-Mirecki.

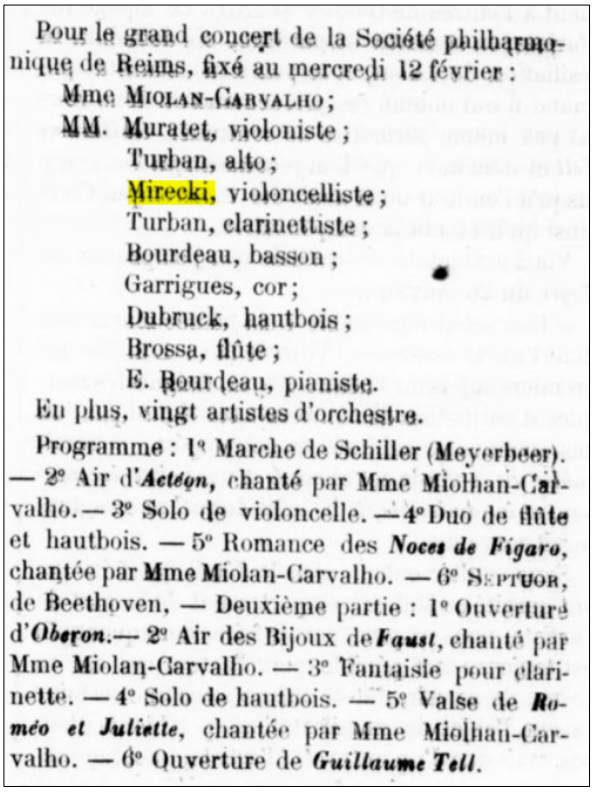
Durante los años que Mirecki fue alumno de Franchomme en el Conservatorio de París, «realizó todos sus estudios sin ayuda de ninguna clase de pensión, ganándose la vida noble y dignamente tocando en los teatros, a la par que estudiaba en el Conservatorio»[17], con orquestas y sociedades filarmónicas de Lyon, Burdeos, Reims, Béthune, Poitiers, Lille, Valenciennes, y en los Conciertos Clásicos de Pasdeloup de París[18].

> La Société Philharmonique de Béthune a donné samedi dernier son premier concert de la saison. On y a entendu Mlle Godefroy, de l'Opéra, le jeune ténor Nicot et le violoncelliste Mirecki.
> Le jeu de M. Mirecki est rond, net, perlé et d'une pureté merveilleuse. Ce violoncelliste a une expression calme plutôt qu'entrainante et passionnée; il se maitrise, sans pourtant priver son expression de cette chaleur et de ces sentiments exigés par l'œuvre qu'il veut rendre.
> En véritable artiste, il sait retenir les passions fougueuses et dompter les sentiments vifs qui entraineraient l'exécution et lui enlèveraient cette rare pureté, cette mesuré, extraordinairement précise qui constitue l'un de ses plus grands mérites.
> Dans une romance de Franchomme, una fantaisie sur un thème de Haendel, le succès de M. Mirecki a été grand et digne de son talent[19].

[17] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

[18] Jules Pasdeloup (1819-1887), director de orquesta y fundador de la « *Societé des Concerts populaires»*.

[19] «La Sociedad Filarmónica de Béthune dio el sábado pasado su primer concierto de la temporada. Escuchamos a la señorita Godefroy de la Ópera, al joven tenor Nicot y al violonchelista Mirecki. La interpretación del Sr. Mirecki es redonda, limpia, nacarada y maravillosamente pura. Este violonchelista tiene una expresión tranquila en lugar de impulsiva y apasionada; se domina a sí mismo, sin privar por ello a su expresión del calor y sentimientos requeridos por la obra que ha de intepretar. Como verdadero artista, sabe cómo contener las pasiones ardientes y amansar los sentimientos vívidos que afectarían a la ejecución y le restarían esa rara pureza, esa medida, extraordinariamente precisa, que constituye uno de sus mayores méritos. Con un romanza de Franchomme y una fantasía sobre un tema de Händel, el éxito del Sr. Mirecki fue grande y digno de su talento». *La Presse musicale* (París), 10 de diciembre de 1868, pág. 3.



Pour le grand concert de la Société philharmonique de Reims, fixé au mercredi 12 février :

Mme Miolan-Carvalho ;
MM. Muratet, violoniste ;
Turban, alto ;
Mirecki, violoncelliste ;
Turban, clarinettiste ;
Bourdeau, basson ;
Garrigues, cor ;
Dubruck, hautbois ;
Brossa, flûte ;
E. Bourdeau, pianiste.

En plus, vingt artistes d'orchestre.

Programme : 1° Marche de Schiller (Meyerbeer). — 2° Air d'*Actéon*, chanté par Mme Miolhan-Carvalho. — 3° Solo de violoncelle. — 4° Duo de flûte et hautbois. — 5° Romance des *Noces de Figaro*, chantée par Mme Miolan-Carvalho. — 6° Septuor, de Beethoven. — Deuxième partie : 1° Ouverture d'*Oberon*. — 2° Air des Bijoux de *Faust*, chanté par Mme Miolan-Carvalho. — 3° Fantaisie pour clarinette. — 4° Solo de hautbois. — 5° Valse de *Roméo et Juliette*, chantée par Mme Miolhan-Carvalho. — 6° Ouverture de *Guillaume Tell*.

Ilustración 6.3. Programa del concierto en la Sociedad Filarmónica de Reims (1868)[20].

En 1864, año de su ingreso en el Conservatorio de París, Mirecki obtenía el 3er Accésit en el concurso de violonchelo, tras interpretar el *Concierto nº 9, Op. 56*, de Romberg[21]. En 1865[22], el 1º Premio era para Schidenhelm, logrando Mirecki el 2º Premio compartido con Delsart[23], esta vez, con el primero movimiento de un concierto de Platel como obra obligada[24]. Al año siguiente, fallecía Servais, y Mirecki, en señal de la gratitud

[20] *La Presse musicale* (París), 6 de febrero de 1868, pág. 3.

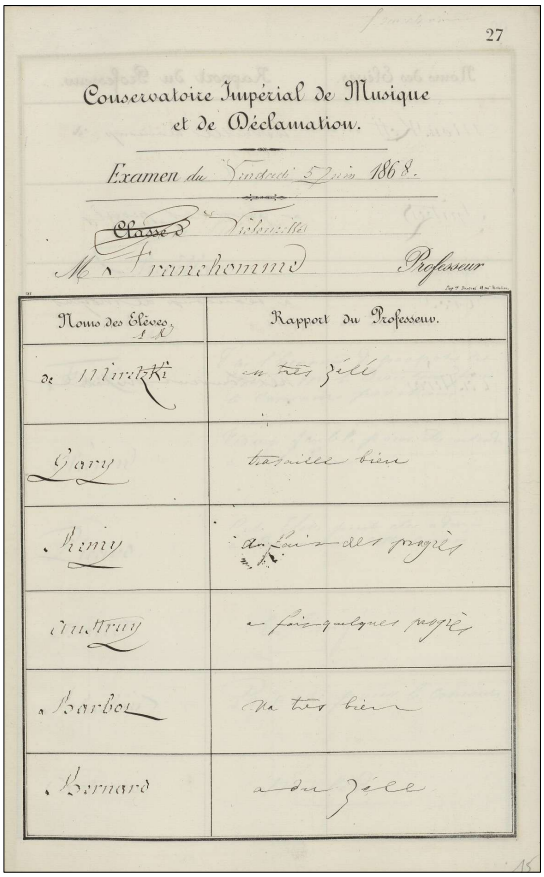
[21] Constant Pierre et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administraitifs, recueillis ou reconstitués par Constant Pierre; sous-chef du secrétariat*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, págs. 615 y 617.

[22] «Liste des laureats», *Almanach Musical pour 1865*, París, Collignon Éditeur, pág. 23.

[23] Jules Delsart (1844-1900), condiscípulo de Mirecki y Primer Premio de Violonchelo en 1866, sustituyó a Franchomme en la cátedra de violonchelo del Conservatorio de París a la muerte de su maestro, continuando la escuela por él iniciada. Fue profesor del Conservatorio de París entre 1884 y 1900, y tuvo como alumnos, entre otros, a Louis Feuillard (1872-1941), Marcel Casadesus ((1882-1914) y Bazelaire (1886-1958), que sería profesor de Pierre Fournier (1906-1986) y de Hekking, que, a su vez, lo sería de Paul Tortelier (1914-1990) y Maurice Gendron (1920-1990).

[24] Señala Pierre que la obra obligada era el Concierto nº 8, pero se trata de un error, ya que Platel sólo escribió cinco conciertos para violonchelo y orquesta. En: C. Pierre et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, págs. 615 y 617; Paul Raspe, «Platel, Nicolas-Joseph», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, (ed. 1995), Vol. 14, pág. 853.

que profesaba a su mentor y descubridor, se trasladaba hasta la ciudad flamenca de Halle para participar en el homenaje tributado en su funeral[25].



27

Conservatoire Impérial de Musique
et de Déclamation.

Examen du Vendredi 5 Juin 1868.

Classe de Violoncelle

M. Franchomme Professeur

Noms des Élèves.	Rapport du Professeur.
de Mirecki	a très zélé
Gary	travaille bien
Remy	a fait des progrès
Austray	a fait quelques progrès
Barbot	ne travaille pas bien
Bernard	a du zèle

Ilustración 6.4. Acta de examen del último curso de Victor de Mirecki en el Conservatorio de París (5 de junio de 1868), con la observación «Et [¿] très zélé» (Y muy aplicado)[26].

Sería en 1868 cuando Mirecki lograse el Primer Premio de Violonchelo, en liza con otros cuatro competidores, con la interpretación del primer movimiento del *Concierto para violonchelo y orquesta nº 2, Op. 3,* de Romberg[27], obra obligada del concurso. El 2º Premio sería para Célestin Cros-Saint-Ange[28]; el resto de los laureados en esa edición fueron Édouard-André Harndorff , 1º Accésit; Spitzer 2º, Accésit; y Austray, 3º Accésit.

[25] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de noviembre de 2019.

[26] «Conservatoire national supérier de musique. Registres de rapports des professeurs sur leurs élèves pour les examens *(1842-1925)*», *Archives Nationales*, [en línea], <https://tinyurl.com/4xspad9z >, [consultado el 1 de diciembre de 2020] .

[27] Bernhard Romberg (1767-1841), violonchelo de la Corte de Berlín, sería profesor del Conservatorio de París (1801-1803), teniendo entre sus alumnos a Norblin, profesor de Franchomme.

[28] Célestin Cros-Saint-Ange (1855-1919), 1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París en 1870, fue miembro del Cuarteto Alard y sucedería a Jules Delsart en la cátedra de violonchelo del Conservatorio de París en 1900.

> Tan reñido fue el tal premio y tan encumbrado el éxito alcanzado por Mirecki, que la historia de aquel concurso público ha quedado como leyenda en la clase de violoncello de dicho Conservatorio[29].

618 VIOLONCELLE. — LAURÉATS.

	PREMIERS PRIX.	SECONDS PRIX.	1ers ACCESSITS.	2es ACCESSITS.	3es ACCESSITS.
1868.	De Miretzki.	Cros.	Harndorff.	Spitzer.	Austruy.
1869.	Bernard. Gary.	Harndorff.	Spitzer. Loeb.	Schwartz.	Fock. Blachier.
1870.	Cros.	Loeb.	Fock. Frémaux.	Austruy. Picard.	//
1872.	Loeb.	Tolbecque. Frémaux.	Schwartz. Austruy.	Gillet.	Hussonmorel.

Ilustración 6.5. Victor de Mirecki, 1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París (1868)[30].

6.3. UN VIOLONCHELISTA FRANCO-POLACO EN MADRID

Finalizados sus estudios en el conservatorio, Mirecki presentaría en 1969 su dimisión en los puestos del Teatro y de la Sociedad de Conciertos para, de esta manera, poder dedicarse exclusivamente a su carrera de solista[31].

[29] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

[30] C. PIERRE et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, pág. 618.

[31] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

Samedi 6 *février* 1869, *à* 8 *heures précises du soir*,
Salle du Cirque,

Grand Festival Vocal et Instrumental

dans lequel on entendra

Mlle THÉRÉSA

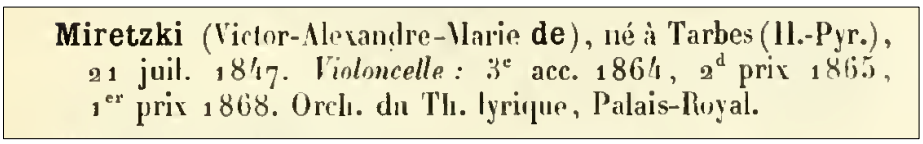
Avec le concours de Mlle ZAREMBA, contralto, artiste du théâtre Lyrique impérial ;
M. AUBÉRY, baryton, artiste du même théâtre ;
M. HENRY, fort ténor ;
M. PAUL HUMBLOT, pianiste, 1er prix du Conservatoire;
M. HEYMANN, violoniste. 1er prix du Conservatoire;
M. DE MIRECKI, violoncelliste, 1er prix du Conservatoire;
MM. LÉVY, CHARLES BRUN et VISEUR, premiers prix du Conservatoire, exécutant dans les quintetti.

PREMIÈRE PARTIE.

1° Ouverture de l'*Italienne à Alger*, pour quintette et piano, — Rossini.
2° Duo du 4e acte du *Trouvère*, chanté par Mlle Zaremba et M. Aubéry, — Verdi.
3° Marche hongroise, exécutée par M. Paul Humblot, — Kowalski.
4° Polonaise de *Jérusalem*, chantée par Mlle Zaremba, — Verdi.
5° Grande fantaisie sur des airs suisses, exécutée par M. V. de Mirecki, — Servay.
6° Grand air de *Guido et Ginevra*, chanté par M. Henri, — Halévy.
7° LE RETOUR DE SUZON, chanté par Mlle THÉRÉSA.

Ilustración 6.6. Programa de Concierto en la Salle du Cirque de Troyes (1869)[32].

Una de sus últimas actuaciones como violonchelo primero de la orquesta del Théâtre Lyrique de París sería su participación en el estreno de una nueva versión de la ópera *Faust* de Gounod[33], celebrada el 3 de marzo de 1869[34].



Miretzki (Victor-Alexandre-Marie **de**), né à Tarbes (H.-Pyr.), 21 juil. 1847. *Violoncelle :* 3e acc. 1864, 2d prix 1865, 1er prix 1868. Orch. du Th. lyrique, Palais-Royal.

Ilustración 6.7. «Miretzki (Victor-Alexandre-Marie de)».
Diccionario de Laureados del Conservatorio Nacional de París[35].

[32] *L'Aube* (Troyes, Francia), 3 de febrero de 1869, pág. 3.

[33] *Ibídem.*

[34] En la nueva versión de *Faust*, Gounod sustituyó los dialogos hablados por recitados cantados, e incluyó el ballet del Acto V.

[35] C. PIERRE et al., «Dictionnaire des Laureats», *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, pág. 815.

Fue en esa época cuando Sarasate, con el que había entablado amistad, le introducía en las academias musicales de la emperatriz Eugenia de Montijo y del palacio parisino de la exiliada reina Isabel II, que sería quien le alentaría a realizar una gira de conciertos por España[36]. Su primera escala en España fue en San Sebastián, a donde llegaba en 1870 formando parte de la orquesta que actuaba en el Kursaal.

> San Sebastián presenta con una animación extraordinaria, aquella bella población y su admirable y concurrida playa. Diariamente están llegando muchas familias conocidas de Madrid, así como de París y de otras ciudades de Europa, las cuales han tomado habitaciones para todo el verano. El circo establecido en aquella población está próximo a abrirse, y en el mes de agosto habrá corridas de toros. El teatro donde habrá compañía de ópera y los bailes del Kursaal y del Casino seguirán este año, como los anteriores, dando una gran animación aquel centro de los bañistas de Europa[37].

La pequeña orquesta estaba dirigida por el violinista y pianista británico Max Scherek, calificado por la prensa de la época como «el nuevo Paganini»[38]. Se componía de músicos de teatros parisinos, como Carl Beck, primer premio de piano del Conservatorio de París[39]; Dupuis, violín de los Campos Elíseos y del Teatro Italiano de París; Buken, viola del Teatro Lírico de París; y Elena, contrabajo del Teatro de los Campos Elíseos. Completaban la plantilla, Alejandro Czeké, violín y viola solista, profesor del Conservatorio de Pesth; y Muller, cornetín[40]. Victor de Mirecki era presentado como «primer premio del Conservatorio y violoncello solista del Teatro Lírico de París»[41].

---

[36] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de noviembre de 2019; Rafael DEL PINO, «Víctor Mirecki: de los Salones de París al Palacio Real» *La Opinión de Granada,* 2 de abril de 2006, pág. 36.

[37] *La Época*, 14 de julio de 1870, pág. 4.

[38] Max Scherek, compositor de obras para violín y piano, como *Ânes et sauterelles, op.* 13; *Argentine*, *Sérénade et boléro, Op, 27*; *Souvenir de Brissac, Op. 25*, y profesor de piano del Royal College of Music de Londres desde 1914.

[39] Carlos Beck, como Mirecki, decidió abandonar París y trasladarse a España tras el estallido de la guerra Franco-Prusiana en 1870. Colaborador de la Sociedad de Cuartetos, fue maestro, entre otros, de Anselmo González del Valle (1852-1911) y Luisa Chevallier (1869-1951), concertista «fija» de la Sociedad de Cuartetos.

[40] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17 de octubre de 1870, pág. 4.

[41] *La Época*, 15 de octubre de 1870, pág. 4.

Y fue estando en San Sebastián cuando estallaba la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871)[42] y Mirecki, a pesar de la gran inestabilidad política que reinaba en España[43], tomaba la decisión de encaminarse a Madrid.

> Se presentó en Madrid, en donde alcanzó una acogida tan simpática que le decidió a pasar en la corte, solicitado por distinguidas personas, una buena temporada[44].

Una de sus primeras actuaciones en Madrid tendrá lugar en el salón de los señores de Ochoa[45], donde se celebraban veladas musicales a las que «acudían tanto músicos españoles como extranjeros, debido a la gran influencia de los Madrazo y Ochoa como protectores del arte»[46], y entre los que se encontraban el pianista y compositor Santiago Masarnau (1805-1882)[47] y Francisco Asenjo Barbieri [48].

> El salón de los Sres. de Ochoa fue quizás el último que se cerró en la primavera, y es el primero que se ha abierto en el otoño. El martes hubo en él un improvisado concierto, a fin de dar a conocer a dos jóvenes y distinguidos artistas que acaban de llegar a Madrid, precedidos de una notable reputación. El uno es un polaco, Mr. Mirecki, violoncellista de gran mérito; el otro es Mr. Beck, eminente pianista, a los 22 años, primer premio en el Conservatorio de París. Ambos forman parte de una pequeña orquesta que el verano último ha hecho las delicias de los concurrentes al

[42] La Guerra Franco-Prusiana enfrento al Segundo Imperio de Napoleón III y al Reino de Prusia entre el 19 de julio de 1870 y el 28 de enero de 1871. El detonante fue el ofrecimiento del gobierno del general Prim del trono vacante, tras el derrocamiento de Isabel II, al príncipe Leopoldo de Hohenzollern, lo que suponía una grave amenaza para Francia. Tras ser hecho prisionero Napoleón III tras la batalla de Sedán (1 y 2 de septiembre de 1870), era proclamada la Segunda Republica, que mantendría la lucha hasta la capitulación de París el 28 de enero de 1871. Tras el cese de las hostiliades, Guillermo I sería proclamado del Imperio Alemán, que se anexionaba los territorios franceses de Alsacia y Lorena.

[43] Durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874) y tras el breve reinado de Amadeo I, entre 1871 y 1873, se proclamaba la I República el 11 de septiembre de 1873. En este periodo la nación española afrontaba tres conflictos armados: la 3ª Guerra Carlista (1872-1876), el levantamiento cantonal y la *Guerra de los Diez Años* en Cuba, la primera de las tres guerras de independencia en la isla (1868-1878).

[44] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 214.

[45] Eugenio de Ochoa y Montel (1815-1872) escritor y crítico, y fundador de la revista literaria *El Artista* y académico de la Real Academia Española, casado con Carlota Madrazo, hija del pintor José Madrazo.

[46] 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», Ramón Sobrino Sánchez, dir., Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/54028>, 2019, pág. 211.

[47] Véase la tesis doctoral de Gemma María Salas Villar, «El piano romántico español (1830-1855)», Ramón Sobrino Sánchez, dir., Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1998, 1.063 págs.

[48] Véase Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 497 págs; *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 2. Escritos*, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994, 481 págs.

> Kursaal de San Sebastián, y que se propone darse a conocer muy pronto del público madrileño[49].

En octubre de ese año, y con la residencia ya fijada en Madrid, Mirecki, que mantenía el contacto con la Sociedad de Artistas del Kursaal de San Sebastián, participaba en el ciclo de conciertos que la sociedad celebraba en la Escuela Nacional de Música y en el Teatro Circo. Como anunciaba la prensa, la sociedad se componía de «artistas de gran reputación, que el público elegante de Madrid habrá seguramente aplaudido en San Sebastián durante la estación de verano»[50]. La primera actuación de la sociedad fue en la Escuela Nacional de Música el 18 de octubre de 1870. Mirecki interpretó *Recuerdo de Suiza*, Fantasía para violonchelo solo, de Servais[51], y en compañía de Beck y Dupuis, el *Trío en Re menor* de Mendelssohn. Completó el programa el grupo instrumental con la interpretación de la Obertura de la ópera *Martha*, de Flotow; Fantasía sobre el *Freyschut*, de Weber; *Le roi des aulnes*, de Schubert; y la Marcha de *Tannhauser*, de Wagner.

La actuación de Mirecki, que ofreció una obra de su mentor Servais, tuvo una excelente acogida de la crítica.

> El violoncelista Sr. Mirecki ejecutó, también con rara habilidad una composición del célebre Servais (el rey del violoncello) erizada de dificultades de ejecución, siendo aplaudido con entusiasmo[52].

En el 2º concierto, celebrado en el Teatro Circo el 23 de octubre, se volvió a interpretar el mismo programa del concierto inicial, siendo Mirecki uno de los más aplaudidos, «en cuyas hábiles manos canto el violoncello de un modo notable»[53]. El 6 de noviembre tenía lugar el 3º concierto de la Sociedad Kursaal, de nuevo el Teatro Circo, y esta vez Mirecki interpretaba por primera vez, acompañado por Beck, la *Introducción y Polonesa Brillante, en Do mayor, Op. 3, para violoncello y piano*, de Chopin, una obra en la que había participado su maestro Franchomme reescribiendo la parte de violonchelo[54]. Volvería a tocar la Polonesa de Chopin el 11 de noviembre en el cuarto concierto, pero esta vez en el Salón de la Escuela de Música. En el quinto y último concierto del ciclo, celebrado en el mismo escenario el 27 de noviembre, Mirecki

[49] *La Época*, 16 de octubre de 1870, pág. 4.

[50] *La Época*, 15 de noviembre de 1870, pág. 4.

[51] *Ibídem*, 17 de octubre de 1870, pág. 4.

[52] *La Época*, 19 de octubre de 1870, pág. 4.

[53] *La Nación*, 26 de octubre de 1870, pág. 3.

[54] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6 de noviembre de 1870, pág. 4.

presentaba las *Variaciones sobre un tema de Händel para violoncello solo*, de su maestro Franchomme[55].

Muy pronto empezó la prensa a considerar a Mirecki, un «artista del Kursaal», como el maestro que podría formar una escuela de violonchelo de prestigio, lo que al mismo tiempo era una velada crítica a la enseñanza que se ofrecía en el conservatorio[56].

> Sabemos que de los artistas que forman la sociedad del Kursaal de San Sebastián y que tan aplaudidos han sido en Madrid, se establecen en esta corte para dedicarse a la enseñanza el pianista Sr. Beck y el violoncelista Sr. Mirecki. Lo celebramos, especialmente por el segundo, que contribuirá a forma una buena escuela de violoncelistas[57].

6.3.1. *Sociedad de Conciertos*

Aún tenía tiempo Mirecki, sin faltar a sus compromisos con la sociedad del Kursaal, para ofrecer un concierto en el Teatro Circo a beneficio de los pobres de la parroquia de San José de Madrid. Era la primera ocasión en la que Mirecki y Monasterio coincidían en un concierto. Monasterio dirigía «una orquesta compuesta de 93 profesores», con un programa variado, que incluía la Obertura de *La Part du Diable*, de Auber; la Obertura de *Der Freischütz*, de Weber; el Andante de la *4ª Sinfonía*, de Mendelssohn; y la *Marcha de las Antorchas N.º 3*, de Meyerbeer, entre otras obras. También participaron en el concierto la Srta. de San Martín, el pianista Carl Beck y el fagotista Camilo Melliez. Mirecki, por su parte, interpretaba la *Pieza de concierto sobre un tema de Händel*, de su maestro Franchomme, acompañado al piano por Moderati[58].

Y podría haber sido por Monasterio por quien Mirecki hubiera tenido noticia de la convocatoria de oposiciones para cubrir varias plazas en la Sociedad de Conciertos, entre ellas dos de violonchelo. Al poco de conocerse la convocatoria volvía la prensa a elogiar a Mirecki, dando por hecho su incorporación a la Sociedad de Conciertos.

> Es probable que la Sociedad de Conciertos saque a concurso las vacantes que hay en la orquesta a fin de que esté completa cuando dé los conciertos de primavera. Creemos que los profesores contarán desde luego con el

[55] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 27 de noviembre de 1870, pág. 4.

[56] No parece que Mirecki continuara con la Sociedad de Conciertos del Kursaal. En los programas de concierto que la Sociedad ofreció en diciembre de ese año en Madrid Mirecki ya no figura como solista.

[57] *La Correspondencia de España*, 2 de diciembre de 1870, pág. 2.

[58] *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 26 de octubre de 1870, pág. 3; *El Imparcial*, 27 de octubre de 1870, pág. 3.

> violoncellista Sr. Mirecki, que piensa avecindarse en Madrid y que será excelente adquisición para la orquesta[59].

El 3 de febrero de 1871 presentaba Mirecki su solicitud en la calle de Huertas 29 principal, de Madrid, donde tenía su sede la Sociedad de Conciertos:

> D. Victor de Mirecki, deseando formar parte de la Sociedad de Conciertos de que Usted es tan digno secretario, le ruega se le admita al certamen que esa dignísima Sociedad celebra, como aspirante a una de las plazas de Violoncello que se encuentran vacantes.
> Gracia que espera merecer de su bondad.
> Victor de Mirecki[60].

Realizadas las pruebas, el Jurado le otorgaba la primera de las vacantes, «en vista del incuestionable mérito que Usted ha demostrado y del brillante ejercicio que ha hecho en dicha oposición»[61], siendo nombrado Socio de Número el 11 de febrero de 1871[62].

Recibido el nombramiento, Mirecki comunicaba a Pedro Sarmiento, secretario de la sociedad, que

> con la mayor satisfacción he recibido el oficio fecha doce del presente, en que me manifiesta Usted que he sido agraciado por el Jurado para ocupar la primera de las dos plazas de Violoncello vacantes en la Sociedad, en vista de la oposición verificada el día doce del presente, en su consecuencia me adhiero gustoso a dicha Sociedad, así como al cumplimiento de su reglamento, lo que participo a Usted para los efectos consiguientes.
> Dios guarde a V.M.
> Madrid, 14 de febrero de 1871.
> Victor de Mirecki[63].

La otra plaza de violonchelo en disputa sería ocupada por Mateo Espinosa de los Monteros.

> La sociedad de Conciertos ha provisto por oposición una plaza de violín primero, dos de violoncello, y la de timbalero que estaban vacantes, habiendo obtenido la de violín primero el Sr. Alcaraz, que pertenecía a los segundos, y la vacante de éste el joven Sr. Banquer; las de violoncello, el notable artista señor Mirecki y el Sr. Espinosa, y la de timbalero el Sr. Páramo. Esta sociedad, que cada día adquiere mayor importancia, se halla

[59] *La Correspondencia de España*, 3 de febrero de 1871, pág. 4.

[60] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos, Expedientes Personales, Nº 108.

[61] *Ibídem*.

[62] Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, « Mirecki Larramat, Víctor », Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 613.

[63] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos,…

> ensayando desde 1º de este mes bajo la dirección del Sr. Monasterio, para los grandes Conciertos que se han de verificar en los meses de marzo y abril próximos, en el elegante teatro y circo de Madrid[64].

Tras obtener la plaza de violonchelo de la Sociedad de Conciertos Mirecki continúa con su actividad como concertista, celebrando gran parte de sus conciertos en la Escuela de Música. No hemos de descartar que su intención fuera la de darse a conocer en la institución académica. En esa época, el aula de violonchelo, que estaba a cargo de Ramón Castellano, en calidad de profesor auxiliar y sin haber pasado por oposición, no atravesaba un buen momento, con una matrícula testimonial de tres alumnos. Hemos documentado dos conciertos en 1871, en los meses de marzo y abril, y otros dos en 1872, en febrero y marzo. En el primero de ellos participaba en el trío con piano de Mendelssohn junto a Manuel Pérez, discípulo de Jesús de Monasterio, y el compositor y pianista austriaco Titus D'Ernesti[65]. En compañía de Beck, organizaba otro concierto en la Escuela el 27 de abril, esta vez con la participación de Pastora[66] y de los aficionados marqués de Martorell[67] y Gerner[68], que intervenían con Mirecki en el *Adagio per Quatre Violoncelli, en Re mayor*, de Laboccetta[69].

> Muy aplaudidos los distinguidos aficionados, especialmente el marqués de Martorell que ejecutó la parte principal en un precioso adagio cuarteto de violoncelos de Laboccetta, con el talento y precisión de un consumado artista, habiendo tenido que salir a la escena en medio de grandes aplausos. Los Sres. Mirecki, Pastora y Gerner contribuyeron con su reconocida maestría a la perfecta ejecución de la obra de Laboccetta[70].

---

[64] *La Correspondencia de España*, 19 de febrero de 1871, pág. 2; *El Imparcial*, 20 de febrero de 1871, pág. 2.

[65] *El Imparcial*, 14 de marzo de 1871, pág. 3.

[66] Salvador Pastora, violoncello de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos, obtendría la plaza de violoncello supernumerario de la Real Capilla en 1876.

[67] Alonso Álvarez de Toledo y Silva (1835-1895), marqués de Martorell, violonchelista aficionado, discípulo de Casella, era uno de los músicos fundadores de la Sociedad Filarmónica de Madrid (1872-1874), habitual vocal en los tribunales de los ejercicios públicos de violonchelo del conservatorio.

[68] Francisco Gerner, violonchelista aficionado, que sería nombrado profesor honorario de la Real Capilla en 1879, solía formar parte de los tribunales de los ejercicios públicos de violonchelo del conservatorio al igual que el Marqués de Martorell.

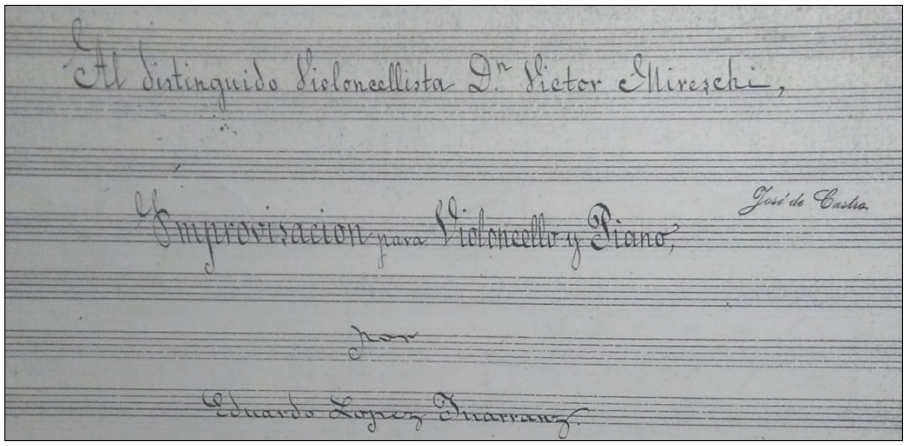
[69] Domenico Laboccetta (1823-1896), alumno de Ciandelli, fue, además de violonchelista, *tenore di grazia* que debutó con éxito en La Scala de Milán en 1857. Profesor del Conservatorio S. Pietro a Maiella de Nápoles y violonchelista solista del Teatro di San Carlo, dejó muchas composiciones para violonchelo. El violonchelista alemán J. F. Dotzauer, amigo de Laboccetta, le dedicaría su *Le Carnaval de Venise : morceau brillant pour violoncelle*, op. 177 (ca. 1850).

[70] *El Imparcial*, 28 de abril de 1871, pág. 3.

Mirecki mostraba en este concierto su virtuosismo con la interpretación de la exigente *Souvenir de Spa, Op. 2*, de Servais, y la *Polonesa para piano y violoncello*, de Chopin, acompañado al piano por Beck.

La presencia de Mirecki en el conservatorio empezó a ser habitual. Durante más de dos meses acudiría al salón-teatro de la Escuela para asistir a los ensayos de la ópera *Don Fernando el Emplazado* del maestro de la Real Capilla Valentín de Zubiaurre (1837-1914)[71]. El estreno de la obra tendría lugar el 12 de mayo de 1871 en el madrileño Teatro de la Alhambra, con Mirecki y el marqués de Martorell en el atril de violonchelos. La obra había ganado el «Gran certamen nacional de ópera española» convocado por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Antonio Romero en 1869, cuyo fin era incentivar la creación de óperas españolas y en español. Pero a pesar de esas intenciones, la obra sería estrenada finalmente con libreto en italiano en el Teatro Real en 1874.

No habían transcurridos dos años de la llegada de Mirecki a Madrid y ya era un artista admirado. Así, López Juarranz[72] compone en 1871 la romanza para violonchelo y piano *¡El primer amor!*, dedicada «al distinguido violoncellista D. Victor de Mirecki».



[71] ARCSMM, Leg. 20, nº 13. Citado por Francisco Manuel LÓPEZ GÓMEZ, «La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)», Juan José Pastor Comín, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras, <http://hdl.handle.net/10578/10716>, 2016, pág. 231; *El Imparcial*, 15 de mayo de 1871, pág. 3.

[72] Eduardo López Juarranz (1844-1897), alumno de Arrieta y 1º Premio de Composición en 1871, fue director de la Banda de Música del Real Cuerpo de Alabarderos.

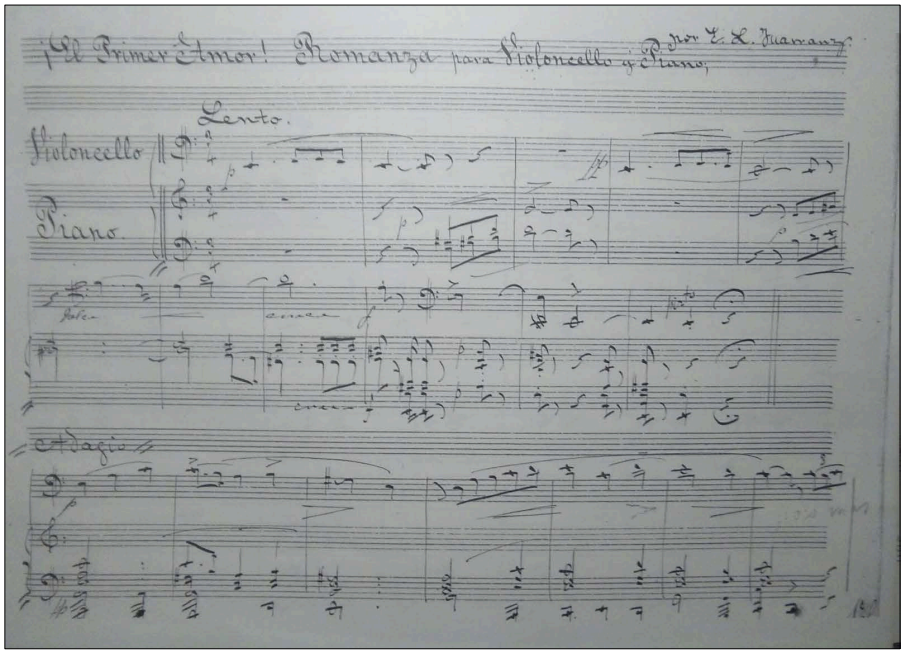


Ilustración 6.8. *¡Mi primer amor!* (López Juarranz, 1871)[73].

6.3.2. *Enseñanza libre de violonchelo*

Las apariciones de Mirecki en el salón de la Escuela Nacional de Música continuaron durante 1872. Acompañado del marqués de Martorell, Gerner, Beck, Pastora y Luis Amato[74], se celebraba el 14 de febrero «un notable gran concierto ofrecido por el brillante artista Victor Mirecki»[75]. El repertorio del concierto estaba constituido en su práctica totalidad con obras que contaban con la intervención de Mirecki, «tan conocido ya en los salones madrileños, donde es tan querido»: *Trío para flauta, piano y violoncello* de Weber, con el marqués de Bogaraya[76] y Francisco de Asís de la Peña[77]; *L'abandono, piccola melodia a due violoncelli con accomp. di pianoforte, Op. 9*, de Pezze[78], acompañado del marqués de Martorell; y la *Oda a Santa Cecilia*, de Lebouc, con

[73] El manuscrito, facilitado por José Carlos Gosálvez Lara, había pertenecido al violonchelista gaditano José de Castro

[74] Luis Amato, que sería alumno de Mirecki y Primer Premio de violonchelo en los conservatorios de Madrid y París (1886).

[75] *La Independencia Española: diario liberal de la tarde*, 15 de febrero de 1872, pág. 3.

[76] Gonzalo de Saavedra y Cueto, marqués de Bogaraya (1831-1899), fue militar y alcalde de Madrid. Era además un reputado flautista aficionado. Presidente de la Sociedad de Conciertos, tuvo gran influencia en la consolidación de la influencia wagneriana y en la introducción de la figura del director invitado.

[77] Francisco de Asís y de la Peña y Yélamos (1832-¿?), compositor y pianista, alumno de Masarnau.

[78] Alessandro Pezze (1835-1914), violonchelista italiano, fue solista del teatro de La Scala de Milán, violonchelo de la Philharmonic Society y del Covent Garden (1870-1873), y sucesor de Piatti en la Royal Academy of Music de Londres.

acompañamiento de violonchelo, con la soprano Clara Nueros de Hunt[79]. En la segunda parte, la *Serenata para cuatro violoncellos*, de Lachner[80], junto a Gerner, el marqués de Martorell y Pastora; *Il primo baccio*, una romanza con acompañamiento de violonchelo, de Moderati, a cargo de Luján y el marqués de Martorell; *Guillermo Tell*, de Rossini, para tres violonchelos, «arreglado por Álvarez»[81], con Gerner, Mirecki y el marqués de Martorell[82]. Y no podía faltar en el programa del concierto una pieza de su admirado Servais, la *Fantaisie et Variations*, sobre motivos de la ópera «La Fille du Régiment» de Donizetti, op. 16.

Volvería a presentarse Mirecki en el salón del conservatorio en los conciertos organizados en marzo por el pianista Ángel Quílez, discípulo de Dámaso Zabalza[83]. Y en abril lo haría en el concierto que ofrecía Beck, tocando el *Trío para piano, violín y violonchelo*, de Beck, junto a su autor y Rafael Pérez[84]. Completaba el programa la *Serenade, para violín, viola y violonchelo*, de Beethoven, en la que sería su primera audición en Madrid, junto a Pérez y Luis Amato[85].

De esta manera, con el aval de los conciertos ofrecidos en el conservatorio, con el reconocimiento de la prensa y del público, y ya reconocido como un «reputado violoncelista»[86], Mirecki se dirigió en febrero de 1872 a Arrieta, director de la Escuela, solicitando «una sala de la Escuela para establecer en ella una clase de dicho instrumento»[87]. La petición se presentaba conforme al Decreto de 26 de diciembre de 1868, que autorizaba la creación de cátedras de enseñanza libre en los centros públicos.

---

[79] Clara Nueros de Hunt, soprano, asidua de los salones de Eugenia de Montijo. Participó con el papel principal de Estrella en el estreno de la ópera *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre. Sidorowitch le dedicó la habanera *Amor y* desdén (1873). Casada con el barítono Guillermo Lennon Hunt, Inzenga les dedicaría el dúo para soprano y barítono de la zarzuela en tres actos *Oro, astucia y amor* (1872).

[80] Se trata de la *Serenade, op. 29, para cuatro violonchelos*, del compositor y director de orquesta Franz Paul Lachner (1803-1890), compuesta en 1829.

[81] Pudiera tratarse de Fermín María Álvarez Mediavilla (1833-1898), fundador de la Sociedad Filarmónica Madrileña.

[82] *La Independencia Española: diario liberal de la tarde*, 15 de febrero de 1872, pág. 3.

[83] *La Iberia*, 16 de marzo de 1872, pág. 3.

[84] Rafael Pérez era segundo violín de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894), integrada aquel año por Jesús de Monasterio (1º violín), Tomás Lestán (viola), Ramón Rodríguez Castellano (violonchelo) y Juan María Guelbenzu (piano).

[85] *La Nación*, 18 de abril de 1872, pág. 3.

[86] *La Correspondencia de España*, 25 de octubre de 1872, pág. 3.

[87] ARCSMM, Libro 153, *Reales Órdenes e Índice General de los expedientes*…, Leg. 20/50.

> Los Claustros de las Facultades, Institutos y Escuelas especiales, que dependan de la Dirección General de Instrucción Pública, concederán o negarán el permiso necesario a los que necesiten abrir Cátedras de cualquier género en los Establecimientos de la Nación que estén bajo su dependencia[88].

Las condiciones que debía cumplir Mirecki en el caso de que su petición fuera aprobada pasaban por tener que correr con los gastos que ocasionasen sus clases, en el caso de que el conservatorio no dispusiera de fondos para este apartado. Y en el ámbito docente, su alumnado sería examinado por un tribunal especial, del cual Mirecki podría formar parte como vocal.

En la reunión del Claustro de Profesores del 17 de marzo de 1872 se daría cuenta de la petición suscrita por Mirecki, «y después de opinar todos los Sres. porque no había inconveniente en concedérsela, en atención a ser un artista distinguido, se procedió a la votación resultando unanimidad de pareceres». En aquella sesión del claustro, sólo el profesor numerario de Canto, Lázaro Puig, expuso alguna reticencia, pues opinaba que «teniendo en cuenta que la clase que se pretendía establecer estaba desempeñada por uno de los profesores de la Escuela [Castellano], encontraba algo violento el conceder al Sr. Mirecki lo que pedía». Arrieta le replicó que la ley no preveía esa circunstancia, y que había precedentes, como la concesión a Faustina Sáez de Melgar[89] de establecer en el conservatorio «un Ateneo Artístico-Literario en que había clases de Solfeo, Canto, Piano».

Tras la llegada del verano, y aún sin resolver su petición para impartir de manera privada la enseñanza del violonchelo en el conservatorio, Mirecki hacía su presentación como solista con orquesta ante el público madrileño. Era el 26 de junio, y lo hacía participando en los conciertos que la Sociedad de Conciertos celebraba en los Jardines del Buen Retiro durante la temporada de verano. Bajo la dirección de Juan Bautista

---

[88]«Decreto de 26 de diciembre de 1868, autorizando a los claustros de las Facultades, Institutos y Escuelas especiales para conceder o negar el permiso á los que necesiten abrir Cátedras de cualquier género en los establecimientos de la Nación», Art 1, *Gaceta de Madrid*, 31 de diciembre de 1868, págs. 1-2.

[89] Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), escritora, directora y propietaria de publicaciones periódicas, como la revista femenina *La Violeta* y *La Mujer*. En 1868 fundó el Ateneo Artístico y Literario de Señoras, donde se enseñaba historia universal, francés, italiano, dibujo, pintura, aritmética, geografía, religión y moral. La petición de Sáez de contar con unos espacios en la Escuela de Música se debería a las condiciones poco apropiadas en las que el Ateneo realizaba sus actividades. Mientras que los exámenes se hacían en los salones del palco regio del teatro de la Ópera, las funciones de canto, piano, declamación y armonium se celebraban en el teatrillo cedido por los señores de Piquer. En Carmen SIMÓN PALMER, «Faustina Sáez de Melgar», *Real Academia de la Historia*, [en línea], <https://dbe.rah.es/biografias/5570/faustina-saez-de-melgar>, [consultado el 22 de octubre de 2021].

Dalmau, Mirecki interpretaba la «Fantasía y variaciones» op. 16, sobre motivos de *La figlia di reggimento* de Donizetti, compuesta por Servais en 1856[90].

Ilustración 6.9. «Aspecto de los Jardines del Buen Retiro en las noches de concierto»[91].

Y aún tendría tiempo en septiembre, antes de reanudar sus clases de enseñanza libre en la Escuela de Música, de viajar a Santander para participar en los conciertos organizados en los «Salones de Toca» de aquella ciudad.

> ARTISTAS DISTINGUIDOS. Hace pocos días han llegado a nuestra ciudad el célebre violonchelista Mirecki, al que acompaña el señor Espino, quien, según hemos oído decir, toca con notable perfección el violonchelo. Parece que mañana o pasado darán ambos artistas un concierto en los Salones de Toca, al que no dudamos asistirá gran concurrencia[92].

Allí, acompañado del violinista Casimiro Espino[93] y de los músicos de la ciudad cántabra, los pianistas Anievas y Aguirre, presentaba un programa donde interpretaba, de nuevo, la Fantasía de *La figlia del reggimento* de Donizetti, de Servais. El recital se completaba con *Polonesa*, de Chopin; *Souvenir de Spa*, de Servais; *Ave María*, de

[90] *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 26 de junio de 1872, pág. 4.

[91] *La Ilustración española y americana*, 5 de agosto de 1871, pág. 8.

[92] *Boletín de Comercio*, 21 de septiembre de 1872, pág. 3.

[93] Véase Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «Espino Teisler, Casimiro», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 778-779.

Gounod; y un trío para piano, violín y violonchelo, del violinista y compositor austriaco Joseph Mayseder (1789-1863)[94].

> FUERON APLAUDIDOS. En el concierto verificado anoche en los Salones de Toca por los distinguidos artistas señores Mirecki y Espino, demostraron cuan justificada es la fama de que venían precedidos.
> El Sr. Mirecki está considerado en el mundo musical como una notabilidad, por lo que excusamos encomiar su indisputable competencia en aquel difícil y bello arte. En la fantasía de *La Hija del Regimiento* demostró, en el manejo del violoncello, una ejecución y limpieza extraordinarias, al par que inimitable sentimiento y gusto en la linda pieza *Recuerdos de Spa*[95].

A la vuelta de su «expedición veraniega», Mirecki comenzó a impartir en la Escuela Nacional de Música la «clase de enseñanza libre» de violonchelo[96], pudiendo tener entre sus alumnos alguno de los violonchelistas aficionados con los que había compartido escenario. Lo cierto es que, mientras que la institución de los exámenes libres perduraría la figura del profesorado libre acabaría desapareciendo con el tiempo[97]. Como apunta Delgado, «bien fuese por falta de nervio en la sociedad musical española, bien por la recuperación de las plantillas de profesores del Conservatorio oficial durante la Restauración», convirtiéndose en una figura residual en los primeros años postrevolucionarios[98].

6.3.3. *La Sociedad Filarmónica de Madrid*

Tan sólo llevaba Mirecki dos años en Madrid y, respetado como un virtuoso del violonchelo, ingresaba como Socio Honorario en la Filarmónica de Madrid, de la que eran miembros, entre otros, Arrieta, Beck, Barbieri, Eslava, Guelbenzu, Inzenga, Lestán, Monasterio, Romero, Zubiaurre y Zabalza[99]. La entidad había sido creada a iniciativa del

---

[94] *Boletín de Comercio*, 23 de septiembre de 1872, pág. 2.

[95] *Ibídem*, 25 de septiembre de 1872, pág. 3.

[96] *La Correspondencia de España*, 25 de octubre de 1872, pág. 3.

[97] El *Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Músic*a será la última norma que regule la matrícula libre, que desaparecerá con la promulgación de la *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo*.

[98] F. DELGADO GARCÍA, «Los Gobiernos de España y la formación del músico…, pág. 240.

[99] Miguel Ángel RÍOS MUÑOZ, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 30, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, [en línea], <https://doi.org/10.5209/CMIB.58566>, [consultado el 21 de octubre de 2021], 2017, pág. 160.

abogado, compositor y pianista Fermín María Álvarez Mediavilla[100], en cuya casa se celebraban veladas a las que acudía Mirecki.

> En la noche del sábado próximo se cantará en el lindo teatro de los Sres. de Álvarez, la bella ópera cómica de Gounod *El médico a palos*, traducida al castellano por Mr. Lennon-Hunt e instrumentada por el Sr. Álvarez. [...] En la orquesta toman parte los marqueses de Bogaraya y Martorell, y los Sres. Cerner, Mirecki, Romero, Peñas, Broca, Bala, Campos y Amato, dirigiendo al piano el maestro Inzenga[101].

En el salón de los Álvarez se estrenaban «obras inéditas de compositores noveles españoles, y composiciones del propio Álvarez, autor destacado en el género de la canción lírica española»[102].

> En casa de los Álvarez los cantantes más eminentes asistían a aquel sancta sanctorum del arte, donde se rendía culto a lo bello: allí conciertos, allí audiciones, allí las primicias de obras próximas a estrenarse, allí esas inspiradas melodías del modesto y amable anfitrión de la casa: allí asistían infantas, marquesas y lo más granado de la aristocracia: allí recibían el bautismo del arte o el deseado sacramento de confirmación, artistas y aficionados tales como Romero, Mirecki, Casella, los marqueses de Bogaraya, Martorell y Villa-Alcázar, Zabalza, Tragó, Inzenga, Marqués, Serrano, y otros no menos distinguidos: allí la prensa toda, allí los poetas Grilo, Palacio, Madrazo, Pedrosa, Serrano Alcázar, Santisteban, Salvany, Eusebio Blasco, etc.; allí se fundó la renombrada Filarmónica de Madrid[103].

Notables de la aristocracia madrileña como el marqués de Bogaraya o el marqués de Martorell, serían algunos de los socios cofundadores de la institución que «dos veces al mes reúnen en el salón de la Escuela de Música, no sólo a los *dillettanti*, sino a gran parte de la alta sociedad»[104]. El objetivo de la sociedad era «fomentar el arte musical, celebrando academias para sus ensayos, verificando cuantos conciertos permita el estado de sus fondos»[105]. Contaba con una «excelente orquesta dirigida por Zubiaurre, compuesta de dieciséis a veinte individuos», entre los que se encontraban, entre otros, Romero y Casella[106].

---

[100] M. Á. RÍOS MUÑOZ, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874)…, pág. 139.

[101] *La Época*, 8 de febrero de 1872, pág. 3.

[102] Mª Almudena SÁNCHEZ MARTÍNEZ, «José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español», Sobrino Sánchez, Ramón, dir. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, pág. 129.

[103] *Ilustración musical hispano-americana*, 30 de abril de 1890, pág. 2.

[104] *La Moda elegante*, 22 de marzo de 1873, pág. 6.

[105] M. Á. RÍOS MUÑOZ, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid…, pág. 157.

[106] *La Época*, 10 de junio de 1872, pág. 3.

A pesar del entusiasmo y los esfuerzos de los socios, la Filarmónica de Madrid sería una entidad de efímera existencia. Su presentación había tenido lugar el 5 de junio de 1872, y ofrecía su último concierto el 2 de junio de 1874. Mientras que en la primera temporada, la de 1872-1873, la sociedad había celebrado 12 conciertos, en la segunda se habían reducido a siete. En ese corto periodo de tiempo, la Filarmónica de Madrid programó todos sus conciertos en el salón pequeño de la Escuela Nacional de Música. Como apunta Ríos, el conservatorio madrileño «se convirtió en un espacio apto para la difusión de la música, pero además se instauró como un emplazamiento de sociabilidad, ideal para personalidades del mundo aristocrático y del poder»[107].

En la primera temporada Mirecki participó en cuatro conciertos. Intervino en el de la presentación de la sociedad, celebrado el 5 de junio, con el estreno en España del *Dúo para violonchelo y piano* del compositor cubano Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), acompañado por Adolfo de Quesada[108]. En el segundo concierto, que tuvo lugar el 27 de junio, interpretó *L'abbandono* de Pezze, junto a Leal (piano) y Francisco Gerner (violonchelo); el *Trío para piano, violín y violonchelo*, de Anton Rubinstein (1829-1894), con Quesada (piano) y Espino (violín); y la *Oda a Santa Cecilia*, *para soprano y violonchelo*, de Rubinstein, donde Mirecki acompañó a Clara Nueros de Hunt[109]. El 8 de noviembre de 1872 participaba en el 3º concierto, con el *Trío para flauta, violonchelo y piano*, de «Verregust»[110], junto al marqués de Bogaraya (flauta) y Beck (piano)[111].

La prensa elogió las dotes artísticas de los socios de la Filarmónica tras la celebración de los tres primeros conciertos, a la que «sólo le falta la adquisición de un local espacioso y bien decorado» [112].

> La sociedad que bajo el titulo de «La Filarmónica de Madrid» ha dado ya tres lucidísimas sesiones en el salón pequeño del Conservatorio de música, la forman todas las notabilidades líricas y aristocráticas que encierra Madrid, así como los socios son de lo más *comme il faut* del *dilletantismo* que se conoce en nuestros centros elegantes.

[107] M. Á. RÍOS MUÑOZ, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid…, págs. 140-141.

[108] *La Época*, 10 de junio de 1872, pág. 3.

[109] *Ibídem*, 26 de junio de 1872, pág. 1.

[110] Se trata de Stanislas Verroust (1814-1863), compositor y oboísta, y la obra interpretada un arreglo del trío para oboe, fagot y piano, Op. 72.

[111] *La Época*, 13 de noviembre de 1872, pág. 4.

[112] *La Iberia*, 29 de junio de 1872, pág. 4.

Su última participación en esa temporada sería en el 6º concierto, celebrado el 17 de enero de 1873, con la interpretación del 1º movimiento del *Concierto para violonchelo y orquesta nº* 9 de Romberg[113], obra con la que había obtenido en 1864 el 3º Accésit en el concurso de violonchelo del Conservatorio de París.

Volvería Mirecki a intervenir en la segunda temporada de la Filarmónica. Los cuatro conciertos en los que participó se continuaron celebrando en el salón pequeño de la Escuela Nacional de Música, «por no hallarse arreglado todavía el principal del antiguo Conservatorio» de los desperfectos sufridos tras el incendio de 1867[114], y cuya reinauguración tendría que esperar hasta 1878. En el 2º concierto de la temporada, celebrado en la Nochebuena de 1873, Mirecki, Quesada (piano) y Espino (violín), interpretaron el *Trío para piano, violín y violonchelo*, de Rubinstein[115]. La siguiente aparición de Mirecki en la programación de la Filarmónica sería el 26 de marzo de 1874. En la crítica musical del concierto se reflejaba el triste ánimo de la sociedad, ante el grave momento por el que pasaba la nación como consecuencia de la 3ª Guerra Carlista (1872-1876).

> No sé qué pasa ahora en Madrid, pues en medio de los placeres y diversiones, todo el mundo habla de cosas lúgubres y sombrías. Pensándolo un poco es fácil comprender el motivo de este fenómeno. La situación del país es aflictiva, dolorosa, horrible: la guerra civil lo desangra y lo aniquila; y los hombres, distraídos momentáneamente de su idea fija y constante, vuelven a ella en cuanto la reflexión se la ofrece de nuevo. Así, ayer en el salón del antiguo Conservatorio, el blanco de las conversaciones eran los desastres de la patria; era esa lucha impía que mancha y deshonra nuestro nombre; era las inmensas desgracias que en todas partes contemplamos[116].

Para este 5ª sesión de la segunda temporada, además del *Trío para violín, violonchelo, piano y órgano sobre motivos de la ópera Rienzi*, de Wagner, acompañado por Espino (violín), Zabalza (piano) y Mata (órgano), Mirecki tocaba la *Fantasía característica para violonchelo sobre motivos de la ópera Robert le diable* de Servais[117],

[113] *El Imparcial*, 17 de enero de 1873, pág. 4.

[114] *Ibídem*, 31 de octubre de 1873, pág. 4.

[115] *El Imparcial*, 24 de diciembre de 1873, pág. 3.

[116] *La Época*, 29 de marzo de 1874, pág. 4.

[117] M. Á. Ríos Muñoz, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid…, pág. 151.

en arreglo de Enrique Broca[118]. La crítica elogiaba a Mirecki, que recogía los aplausos del público por su interpretación de la Fantasía de Servais:

> …donde hubo verdadero frenesí, y los aplausos y los bravos se prolongaron y obligaron al célebre señor Mirecki a presentarse repetidas veces en la escena, fue al terminar éste la preciosa fantasía de Servais. El señor Mirecki tiene el privilegio de hacer llorar, gemir y estremecerse al violoncello; arranca de él sonidos lastimeros, *ayes* de dolor, cadencias especiales que hieren de tal suerte el corazón de los asistentes, que, absortos durante la ejecución, prorrumpen en atronadoras exclamaciones al dejarse oír las vibraciones producidas por el inspirado artista. Al escucharle no se puede razonar jamás su relevante mérito; sólo se siente con él y se establece entre su violoncello y el público una corriente eléctrica, identificando a uno y otro por completo. Este es el mejor elogio que podemos hacer del señor Mirecki[119].

Y si participó en el primer concierto de la sociedad, también lo haría en el último, el 7º que cerraba la 2ª temporada, celebrado el 2 de junio de 1874[120], interpretando la *Rêverie española para violonchelo*, de Marqués[121].

Al repertorio de violonchelo interpretado por Mirecki en la Filarmónica hay que añadir el dúo *Mira la blanca luna*, de Rossini, arreglado para violín, violonchelo y piano por Espino[122]. Otras obras para violonchelo, tocadas por los aficionados Francisco Gerner y el marqués de Martorell, fueron *Eternamente!, Romanza per soprano con pianoforte ed obbligazione di violoncello*, de Amilcare Ponchielli (1834-1886); *Tu y yo*, *Romanza para voz y violonchelo*, de Sidorowitch; *Une larme*, de Dunkler; y el *Andante para violonchelo*, de Mendelssohn[123].

A pesar de la exitosa actividad desarrolla por la Filarmónica de Madrid, tan sólo dos años después de su creación cerraría sus puertas. Ante la ausencia de noticias en la prensa

---

[118] Enrique Broca Rodríguez (1843-1900). Músico militar, dirigió la banda de música del Regimiento de Artillería de Zaragoza entre 1887 y 1885. En 1881 obtuvo el primer premio de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid por la marcha militar compuesta con motivo del segundo centenario de Calderón de la Barca. Rebeca MADURGA CONTINENTE, «Una música para el pueblo: los precedentes de la banda de música municipal La Pamplonesa (1833-1919)», *Príncipe de Viana*, Año LXXVIII, nº 268, [en línea], < https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6471876>, [consultado el 21 de octubre de 2021], Gobierno de Navarra, 2017, pág. 24.

[119] *La Iberia*, 27 de marzo de 1874, pág. 3.

[120] *La Época*, 5 de junio de 1874, pág. 3.

[121] Probablemente sea obra del compositor Miguel Marqués (1843-1918). Aunque no hemos podido recuperar la partitura para despejar su autoría, en el programa de concierto figuraba otra obra de Marqués, su Sexteto para cuerda y piano.

[122] M. Á. RÍOS MUÑOZ, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid…, pág. 151.

[123] Se trata de la *Canción sin palabras en Re menor, Op. 109* (1845).

que puedan explicar las causas de la desaparición de la Filarmónica de Madrid, Ríos apunta la hipótesis de que la decisión de finalizar la actividad musical, tanto en la casa de los Álvarez como en la sociedad, se deba a la muerte de la esposa de Álvarez, Eulalia Goicoerretea, en 1874. Dama de la aristocracia y diletante como él, unidos en su afición por la música, se habían convertido en referentes de la vida musical madrileña, desarrollando el mecenazgo artístico y organizando veladas musicales en los salones de su casa[124].

6.3.4. *Romero y Monasterio*

Continuaba Mirecki sin dejar pasar la ocasión de presentarse al público en el salón del conservatorio. En el programa del «concierto de Mirecki», celebrado el 14 de febrero de 1873, presentaba obras tocadas con anterioridad, entre ellas el *Adagio para cuatro violonchelos*, de Laboccetta; una Fantasía de Servais; la *Serenata para cuatro violonchelos* de Lachner; y *L'abbandono, Op. 9*, de Pezze. Y también introducía nuevo repertorio, como el «Allegro vivace» del *Dúo en Re mayor* de Mendelssohn, con Beck al piano. Otra de las nuevas obras, donde Mirecki volvía a acompañar a la soprano Clara Nueros de Hunt era *In ogni fiore*, una romanza con acompañamiento de piano y violoncello obligado[125]. Había sido compuesta por el diplomático ruso Sidorowitch[126], a quién Mirecki dedicaría ese mismo año una de las dos únicas transcripciones para violonchelo y piano que realizó en su carrera.

[124] M. Á. RÍOS, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid…, pág. 146.

[125] BNE, Mp. 2743/15, *In ogni fiore del verde prato. Romanza accompagnata dal pianoforte, col violoncello obligato o violino ad libitum*, de Sidorowitch. Publicada por Antonio Romero en 1873 (A. R. 2622).

[126] Constantin von Sidorowitch, compositor y diplomático ruso, llegó a España como encargado de negocios de Rusia en 1870, para terminar siendo Primer Secretario de la Embajada Rusa en España entre 1878 y 1880. Traductor al francés y al ruso de la obra de Gustavo Adolfo Becquer, compuso, entre otras obras, la canción *Tú y yo. Melodía para el canto con acompañamiento de piano y violoncelo*, sobre texto de la rima XV [Cendal flotante de leve bruma] de Gustavo Adolfo Becquer. Otra de sus obras donde interviene el violonchelo es *L'Etoile Filante*, *Romanza para violonchelo y piano*, publicada por Romero. Antes de partir a su nuevo destino en Alemania como embajador ruso, sería nombrado profesor honorífico de la Escuela Nacional de Música el 23 de febrero de 1880.

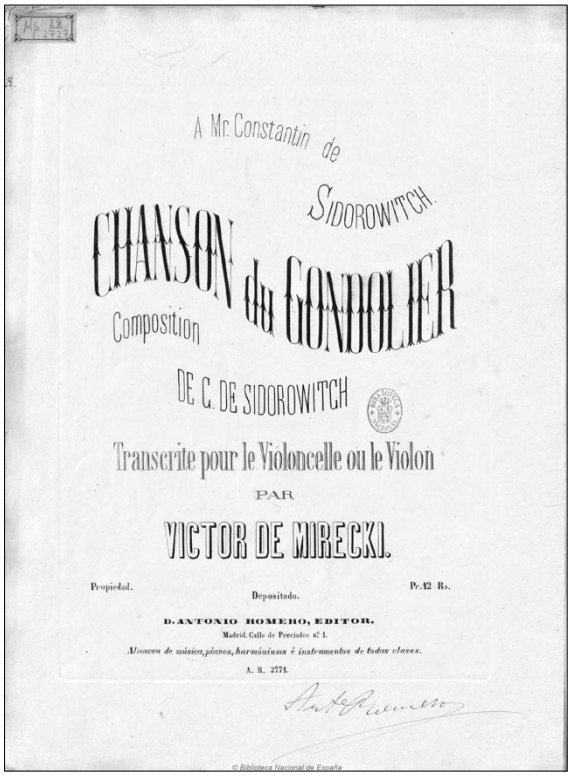


Ilustración 6.10. *Chanson du Gondolier. Composition de C. de Sidorowitch. Transcrite pour le violoncelle ou le violon par Victor de Mirecki*[127].

Otra de las obras interpretadas en ese concierto sería el *Trío en Si bemol mayor, Op. 11, «Gassehauer»*, de Beethoven, junto Beck y Antonio Romero[128].

Con estas actuaciones, a pesar de su juventud y de los pocos años transcurridos tras su llegada a Madrid, Mirecki había logrado ya el reconocimiento del público madrileño.

> Gran parte de la alta sociedad española y extranjera había acudido el miércoles a llenar el salón de la Escuela Nacional de Música, vulgo Conservatorio.
> Veíase allí casi todo el cuerpo diplomático; muchas de las mas lindas jóvenes de la aristocracia; los principales artistas y filarmónicos de Madrid; gran número de periodistas y literatos.
> ¿Qué atraía tan brillante y escogido concurso? El concierto de un excelente artista, que á pesar de sus pocos años [25] ha sabido alcanzar una reputación honrosa y envidiable. El Sr. Victor Mirecki, arrojado de Francia por los tristes sucesos de 1870, vino a Madrid en el otoño del mismo año y obtuvo desde el principio la estimación que merece por su talento. Después sus especiales circunstancias, las prendas de instrucción y de

[127] BNE, Sala Barbieri, M. Guelbenzu/1150.

[128] Véase la tesis doctoral de Alberto Veintimilla Bonet, «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)», Ramón Sobrino Sánchez dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/2921>, 2002, 706 págs.

> carácter que le distinguen, le han hecho sumamente simpático para cuantos le conocen[129].

Sería tras este primer contacto de Mirecki y Romero, cuando los dos artistas, en compañía de Beck, decidiesen asociarse «para dar en el Salón del Ateneo Artístico y Literario cuatro sesiones de música clásica» en el mes de abril de 1873[130]. Los conciertos estaban programados para los días 1, 8, 15 y 22. Para facilitar la asistencia de público se ponían a la venta, en el almacén de Romero, varios tipos de abonos: para asistir a las cuatro sesiones, al precio de 80 reales; a dos sesiones, 50 reales. También se podían adquirir entradas sueltas a 30 reales. En el primer concierto se interpretó el *Trio en Si bemol Mayor «Gassenhauer», Op. 11*, y en la *Serenata en Re Mayor, Op. 8, para violín, viola y violonchelo*, de Beethoven[131].

Mirecki participó junto a Monasterio y Guelbenzu en el concierto celebrado en el salón del conservatorio a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Se interpretaba el *Trío nº 1 en Re menor para piano, violín y violonchelo, Op. 49*, de Mendelssohn, y se escuchaba por primera vez *Rêverie, Adagio pour le violon, Op. 22, nº 3,* de Vieuxtemps[132], la segunda de las obras transcritas para violonchelo por Mirecki.

[129] *La Época*, 21 de febrero de 1873, pág. 4

[130] *La Correspondencia de España*, 23 de marzo de 1873, pág. 3

[131] Tan sólo hemos podido recuperar noticias del primer concierto. Al concierto del día 22 no debió asistir Mirecki, pues tenemos noticia de su participación ese día en otro concierto en la Escuela de Música a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

[132] *La Correspondencia de España*, 21 de abril de 1873, pág. 2.

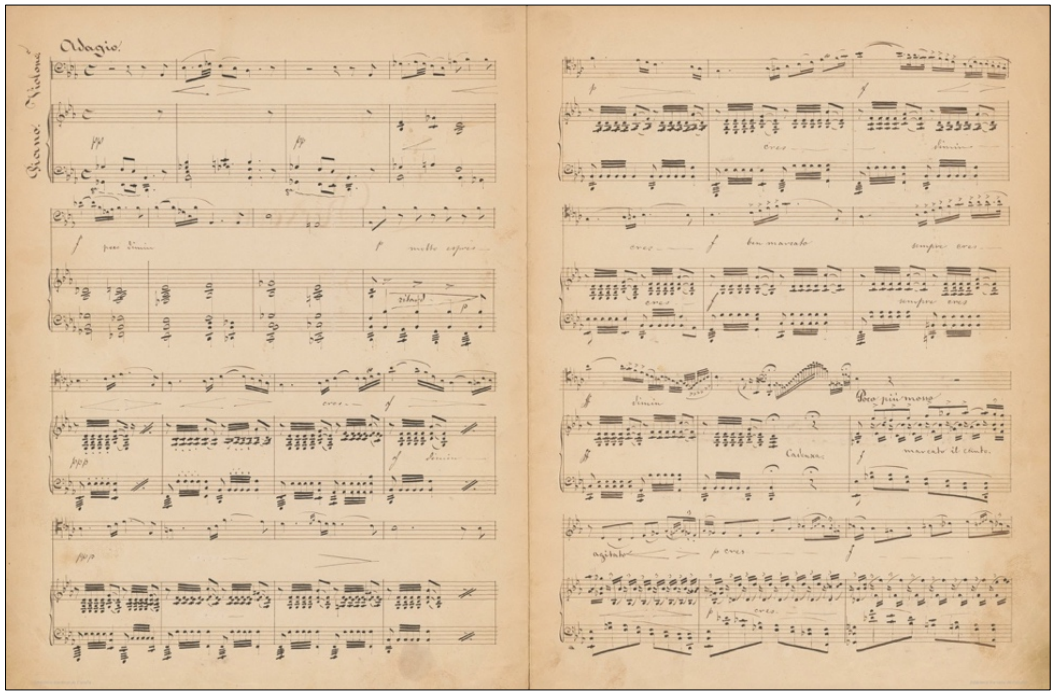


Ilustración 6.11. *Rêverie*, de Henry Vieuxtemps (arr. Victor de Mirecki)[133].

Tras el concierto la prensa no escatimaba elogios a Mirecki, «uno de esos artistas concienzudos que van escaseando de día en día por desgracia del arte»[134]. También se denunciaba que en la Escuela Nacional de Música todavía no hubiera sido cubierta la vacante de profesor de violonchelo, siendo esta cuerda la «más débil de nuestras orquestas». Y se llegaba a considerar incluso si «¿no sería conveniente dar aquella plaza al distinguidísimo violoncellista Mirecki?»[135].

6.4. Oposiciones a la Escuela Nacional de Música

Se iniciaba el curso 1873-1874 en la Escuela Nacional de Música con algunos cambios. Arrieta aprobaba «una novedad importante, de origen alemán», por la que el alumnado que se presentaba a los ejercicios de concurso debía presentar la lista de estudios y obras estudiadas durante el curso, y así el tribunal poder «escoger cualquiera de las obras incluidas en ellas y sea ejecutada en el acto»[136]. Se trataba de evitar que el

[133] BNE, Sala Barbieri, M.Guelbenzu/1535.

[134] *La Época*, 29 de abril de 1873, pág. 2.

[135] *Ibídem.*

[136] ARCSMM, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875 en la Escuela Nacional de Músic, el día 2 de octubre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1874, pág. 13.

alumnado se dedicara exclusivamente al estudio de unas pocas obras durante todo el curso.

> En la capital de Austria presencié los exámenes y concursos del Conservatorio de Música [...] Me llamó mucho la atención que los alumnos y alumnas se presentaran el jurado con una lista de las obras que habían estudiado durante el curso, hallándose en disposición de ejecutarlas todas [...] Causa verdadero asombro su lectura por el número extraordinario de piezas, que en forma de programa contienen. Es verdad que allí la juventud estudia en serio, y aquí salvo honrosas excepciones, estudia… para salir del paso[137].

También se ponía en marcha la biblioteca del centro, que remediaba el difícil acceso del alumnado a los métodos y obras de música, pues «todo lo que pertenece a la Música es caro, sumamente caro, y superior por lo tanto a nuestros recursos pecuniarios». Y se creaba una cátedra para la enseñanza de la Estética «ciencia que tiene por objeto investigar y determinar los caracteres de lo bello en las producciones de la naturaleza o del Arte».

Mientras tanto, Mirecki, que continuaba impartiendo la clase de «enseñanza libre» de violonchelo, desplegaba su actividad artística en el centro. Intervenía el 6 de febrero de 1874, en un concierto a beneficio de la «distinguida profesora de canto» Salvadora de Avella y Baroni[138], interpretando la *Fantasía sobre motivos de La figlia del reggimento* de Donizetti, arreglada por Servais[139], el *Trío para piano, flauta y violoncello*, de Verroust, junto a José Tragó y González[140]. Y pocos días después, el 10 de marzo, repetía escenario. Se celebraba «el concierto del reputado violoncelista D. Victor Mirecki», en el que, además del repertorio habitual, presentaba la *Sonata para violonchelo y piano, op. 39*, de Rubinstein, y la *Serenata para cuarteto de violonchelos*, de Lachner, acompañado de Gerner, Martorell y Bisbal. La otra *premier* fue *Souvenir du Passé*, de Sidorowitch,

[137] ARCSMM, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1873 a 1874 en la Escuela Nacional de Músic, el día 1 de octubre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1873, pág. 5.

[138] Salvadora Abella sería la segunda mujer nombrada profesora numeraria de Canto en 1911. La primera había sido Carolina Casanova, en 1892. En: F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 241.

[139] *La Época*, 5 de febrero de 1874, pág. 3; *La Iberia*, 5 de febrero de 1874, pág. 3.

[140] Pudiera tratarse de Joaquín González Ramos, profesor numerario de Flauta de la Escuela Nacional de Música, o de Emilio González Val, profesor interino, ambos nombrados en 1882.

compuesto expresamente para este concierto, que Mirecki estrenaba junto a Fernández y Ulrich[141].

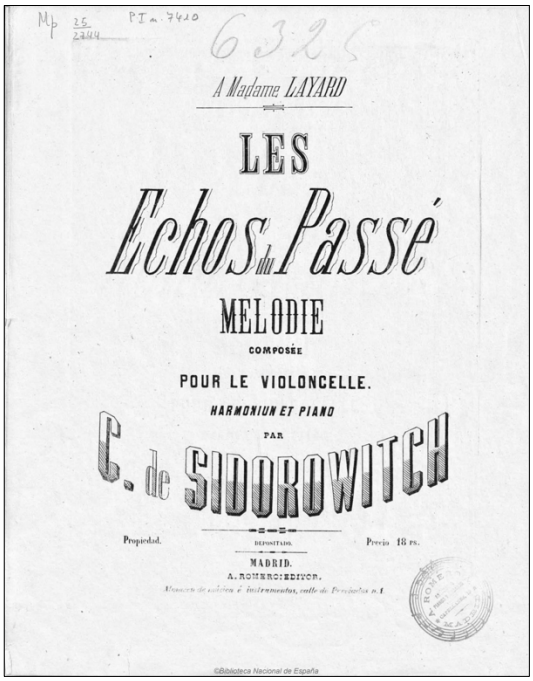


Ilustración 6.12. *Les echos du passé* (C. de Sidorowitch, 1874)[142].

Mirecki recibía al finalizar el concierto «una elegante corona de sus discípulos» del aula de enseñanza libre[143].

> Respecto al beneficiado... ¿qué hemos de decir del señor Mirecki, si basta haberle oído una vez para comprender que es un corazón de artista, cuyos latidos buscan y hallan su eco en las vibraciones de su violoncello. Entre las muchas obras que ejecutó de una manera magistral hubo una que conmovió profundamente al auditorio, que la escuchó en medio del más profundo silencio, y si así pudiéramos decir, con el alma asomada a los oídos. Era ésta una *Rêverie* de Vieuxtemps, transcrita y ejecutada por el beneficiado. No hemos oído nunca una melancolía mejor expresada ni más sentida que la que lanzaba el violoncello que, bajo el arco movido por el sentimiento artístico más exaltado, gemía, suspiraba, lloraba, murmuraba, y cada nota parecía un lamento que se perdía en los aires, una frase que hablaba al alma, un estremecimiento que conmovía los corazones...
> Apenas espiró la última vibración cuando una nube de aplausos y entusiastas aclamaciones saludó al simpático artista, a cuyos pies cayó una corona de laurel y oro, y en cuya alma debió caer al mismo tiempo ese purísimo rocío que, formado por las lágrimas de las almas que saben sentir,

[141] Su verdadero título es *Les Echos du Passé, melodie composée pour le violoncelle, harmoniun et piano*, dedicada a Madame Layard. Se trataría de la esposa de Henry Layard (1817-1894), arqueólogo, padre de la moderna asiriología, que fue embajador inglés en España entre 1869 y 1877.

[142] BNE, Mp. 2744/25.

[143] *La Correspondencia de España*, 11 de marzo de 1874, pág. 3

> refrescan esa flor que se llama sentimiento y que perfuman el espíritu del artista…[144]

Poco antes de finalizar el curso académico, volvería a plantearse la situación del aula de violonchelo. Monasterio manifestaba en la Junta General la necesidad de proveer por oposición la plaza de profesor de violonchelo «elevándola a la categoría de número»[145]. A su juicio, «como director que es de la Sociedad de Conciertos, donde él encuentra las mayores necesidades es en la rehabilitación de las clases de Trompa y Violoncello». Asimismo, defendía que se debía permitir la admisión a la prueba de músicos extranjeros en competición con los nacionales, exposición que Monasterio realizaba, muy probablemente, pensando en Mirecki.

Mientras esto ocurría en la Escuela de Música, Mirecki volvía a participar como solista en los conciertos celebrados por la Sociedad de Conciertos en los Jardines del Buen Retiro en el verano de 1874. Esta vez, bajo la batuta del director invitado, Cristóbal Oudrid, interpretaba la Fantasía para violonchelo *Souvenir de la Suisse, Op. 10*, de Servais[146]. Y se elogiaba su interpretación como solista en la obertura de *Poeta y aldeano*, de Suppé, obra que se repitió varias veces, «cuyo solo de violoncelo tocó admirablemente el señor Mirecki»[147].

Se iniciaba el nuevo curso 1874-1875 con la aceptación de la propuesta de Monasterio, incluyéndose en el presupuesto la dotación de una plaza de violonchelo[148]. De acuerdo con el artículo 12 del reglamento, la plaza, al ser de número, se debía proveer por oposición, y «el programa de ejercicios se determinará en cada caso por la Junta de Profesores, con el propósito de exigir siempre los últimos adelantos del arte»[149]. Siguiendo el procedimiento establecido, en el Claustro del 5 de julio de 1874, al que no asistió Castellano, se procedió a determinar el programa del ejercicio de oposición, que quedó establecido de la forma siguiente:

---

[144] *La Iberia*, 12 de marzo de 1874, pág. 3.

[145] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 25 de marzo de 1874.

[146] *La Discusión*, 29 de agosto de 1874, pág. 3

[147] *La Correspondencia de España*, 6 de septiembre de 1874, pág. 3.

[148] ARCSMM, Libro 154, *Índice de órdenes y expedientes generales que da principio en 1 de enero de 1873, y que es continuación del que terminó en 31 de diciembre de 1872*, Leg. 21/60.

[149] BNE, *Reglamento de la Escuela Nacional de Música, aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871*, art. 12.

Comenzaría con la interpretación de una «pieza estudiada previamente a elección del opositor». Seguiría la lectura a primera vista de una pieza manuscrita, primero en su tono, y después transportada al tono que indicara el Tribunal.

A continuación, defender una Memoria que versaría sobre las siguientes materias:

> 1.ª Ligera descripción del instrumento y la historia de su construcción hasta el día.
>
> 2.ª Reseñan de los diferentes sistemas de enseñanzas más conocidos y las obras elementales más notables que se hayan publicado para el violoncello.
>
> 3.ª El programa detallado de la enseñanza de dicho instrumento, dividido por años escolares que, a juicio del opositor, sea el más conveniente para que pueda ser adoptado en la referida Escuela[150].

La Memoria se leería en su día en presencia del Tribunal por el mismo opositor. El opositor, tras la lectura de la memoria ante el tribunal, debía responder a las observaciones que le hicieran los coopositores. Sólo en el caso de que no hubiera competidores, respondería «al individuo del Tribunal que tenga por conveniente hacerlo».

Después, se pondrían los «ligados, picados, posiciones, arcos, etc., etc., a una lección escrita ad hoc», y se contestaría a cuantas preguntas tuviera por conveniente hacer el Tribunal al opositor sobre el contenido de este ejercicio. Continuaría con la impartición de una lección práctica a dos alumnos de la Escuela, «el primero, sin conocimientos del instrumento, y el segundo con ellos, y responder a todas las observaciones que haga el Tribunal». Finalizaba la oposición con el acompañamiento de un recitado de ópera bufa italiana, elegida por el Tribunal, «dando los acordes que marque el bajo numerado».

En un principio, ante el previsible anuncio de la convocatoria, Mirecki había tomado la decisión de suspender una gira que tenía prevista realizar por el extranjero. Pero al final, el retraso en la publicación de la convocatoria le permitiría trasladarse «a Londres para interpretar una seria de conciertos con gran éxito, y después a París»[151].

Entretanto, unos días antes de la publicación de la convocatoria de la oposición en la *Gaceta de Madrid*, se aprobaba un real decreto por el que la Escuela Nacional de Música

[150] *La Idea: revista semanal de instrucción pública*, 28 de septiembre de 1874, págs. 5-6.

[151] R. SOBRINO SÁNCHEZ, « Mirecki, Víctor…, pág. 613.

pasaba a denominarse Escuela Nacional de Música y Declamación[152]. Se creaban dos cátedras de Declamación, y su provisión, a diferencia de la de violonchelo, no se hacía por el procedimiento de oposición, sino por libre designación, una a propuesta del Consejo de Instrucción Pública, y la otra de la Academia Española. Como se expone,

> el de la oposición, que es el ordinario, no cabe adoptarlo en el caso presente, porque el público certamen, que tiene la ventaja de impedir que entren en el Profesorado los ineptos y los desaplicados, ofrece el inconveniente, gravísimo en ocasiones como ésta, de alejar del ejercicio de la enseñanza a los que, teniendo ya adquirida alta reputación, repugnan someterse a pruebas de las que pudiera acaso sin razón bastante salir lastimada su fama.

Continuaba el legislador argumentando la necesidad de proveer las cátedras de declamación por el sistema de urgencia, con el fin de que el alumnado pudiera recibir la enseñanza en el curso que iba a dar comienzo, por lo que «no permite aguardar a que se dicte el reglamento que el Gobierno prepara, y en el cual, adoptando el principio general de que en el Profesorado se debe entrar por oposición, se harán las excepciones convenientes». De esta manera, la plaza de violonchelo, a diferencia de las de declamación, no sería cubierta por el procedimiento excepcional, sino por oposición, de acuerdo con el ya citado artículo 12 del Reglamento de 1871. Con el curso a punto de comenzar, se publicaba en la Gaceta de Madrid del 20 de septiembre la convocatoria de oposición para cubrir la recién creada plaza de violonchelo, y tal como había solicitado Monasterio, abierta a nacionales y extranjeros.

> El presidente del Poder Ejecutivo de la República se ha servido disponer que la Cátedra de Violoncello nuevamente creada en la Escuela de Música y Declamación se provea por oposición aprobando además los programas para que se verifiquen los ejercicios[153].

Una vez finalizado el plazo de treinta días para la presentación de solicitudes, Arrieta comunicaba al Director General de Instrucción Pública que

> en virtud de la convocatoria y programas publicados por esa superioridad en la Gaceta del 20 de septiembre último [1874] para la provisión por oposición de las Cátedras de Fagot y Violoncello vacantes en esta Escuela, cuyo plazo de admisión terminó en el día de ayer, han sido presentadas

[152] «Real Decreto de 28 de agosto de 1874, disponiendo que la Escuela Nacional de Música se denomine en lo sucesivo Escuela Nacional de Música y Declamación». En: *Gaceta de Madrid*, 29 de agosto de 1874, págs. 521-522.

[153] ARCSMM, Libro 193, *Actas de Oposiciones Públicas a Cátedra 1849-1895*, pág. 29; «Orden disponiendo que se provea por oposición la cátedra de Violoncello, creada en la Escuela Nacional de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 20 de septiembre de 1874, pág. 725.

> oportunamente en esta Dirección tres solicitudes suscritas por los Sres. D. Victor Mirecki, D. Manuel Rodríguez y D. Manuel Lucientes, pretendiendo el 1º tomar parte en la oposición de Violoncello, y los dos segundos en la de Fagot.
> Madrid, 21 de octubre de 1874.
> El Director. Emilio Arrieta[154].

Bajo la presidencia del director Arrieta se constituía el tribunal, actuando de vocales los profesores Jesús de Monasterio (numerario de violín), Rafael Pérez (auxiliar de violín), Manuel Muñoz (numerario de contrabajo), y Tomás Fernández Grajal (auxiliar de composición), que actuaría como secretario del tribunal[155]. También se designaba vocal a Ramón Castellano que, ocupando hasta ese momento la plaza de profesor de violonchelo de manera auxiliar, no había presentado su solicitud de participación en la oposición. Completaban el tribunal, en su condición de personalidades de la vida musical madrileña, Tomás Lestán (viola de la Sociedad de Cuartetos)[156], Fermín María Álvarez y Miguel Benavent (violonchelo de la Sociedad de Conciertos desde 1869).

La noticia de que la oposición a la cátedra de violonchelo estaba próxima a verificarse fue bien acogida en los medios musicales. José Parada y Barreto manifestaba su satisfacción por la convocatoria, reafirmando la opinión expuesta por Monasterio ante la Junta General[157].

> Llenándose así el vacío que se observaba en la enseñanza respecto al violoncello y a la trompa[158], instrumentos que carecían en nuestro país de una buena dirección escolar, encaminada a formar artistas de verdadero mérito que se distinguiesen por la pureza del sonido, lo correcto de la ejecución y la buena y distinguida escuela de arco.
> Todo esto demuestra el vivo interés que el gobierno y la dirección de la Escuela nacional de música se han tomado y se toman por el mejoramiento del arte musical en nuestra patria, elevándolo así a la altura que le corresponde y que debe tener para ponernos en este ramo del saber humano al nivel de las naciones más adelantadas[159].

---

[154] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

[155] «Orden nombrando los señores que han de constituir los Tribunales de oposiciones a las cátedras de violoncello y fagot de la Escuela de música y declamación», *Gaceta de Madrid*, 21 de octubre de 1874, pág. 173.

[156] Tomás Lestán sería nombrado profesor honorario del conservatorio en 1875, profesor auxiliar en 1884 y supernumerario en 1896.

[157] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 25 de marzo de 1874.

[158] Parece que Parada no se dio cuenta de que la otra plaza convocada no era de trompa, como pedía Monasterio, sino de fagot.

[159] *La Iberia,* 25 de octubre de 1874, pág. 2.

El tribunal se constituía el 25 de octubre[160], siendo uno de sus primeros acuerdos el de que, a pesar de que las bases de la oposición establecían que el opositor debía leer él mismo la memoria, «la lectura de la memoria presentada por dicho Sr. Mirecki la hiciera cada uno de los Sres. Vocales separadamente para estudiarla con más intención»[161]. También se acordaba que la composición de la obra «de repente» y de la lección fueran encomendadas a Monasterio y Fernández Grajal.

En la segunda junta, verificada el 5 de noviembre, se aprobaron las composiciones de Monasterio y Fernández Grajal, y se confirmó que todos los miembros del tribunal habían leído la memoria presentada por el candidato.

El 11 de noviembre, reunida la Junta, y tras leer el secretario la memoria, se hicieron observaciones respecto al programa de enseñanza y de los métodos de estudios. Además, se designó a Benavent, para que fuera el vocal encargado de hacer las observaciones a Mirecki en el acto de oposición. También se decidió que la pieza que debía ser transportada fuera la leída a primera vista, y a un tono por debajo.

Concluidos los preparativos, la oposición se inició al día siguiente, el 12 de noviembre, en el Salón-Teatro de la Escuela.

> Los ejercicios públicos de oposición a la cátedra de violoncello, que se halla vacante en la Escuela de Música y Declamación, tendrán lugar el jueves 12 del corriente, a las dos de la tarde, en el salón-teatro del establecimiento. Se ha presentado como opositor el distinguido concertista Sr. Mirecki[162].

Mirecki, de acuerdo con el programa de ejercicios de la oposición, comenzó interpretando como obra de libre elección *el Concierto para violonchelo y orquesta Nº 5*, Op. 30 de Romberg. La obra elegida por el tribunal para realizar el acompañamiento a primera vista de un recitado de ópera bufa italiana fue un «recitativo para tiple sacado de la ópera 'Giannina et Bernardone' de Cimarosa, con el bajo numerado para que el opositor le acompañe en el violoncello al estilo antiguo»[163]. Y tras la realización del transporte, como indicó el tribunal, a un tono bajo[164], siguió la defensa de la memoria.

---

[160] *La Iberia*.

[161] ARCSMM, Libro 193, *Actas de Oposiciones*…, págs. 29-31.

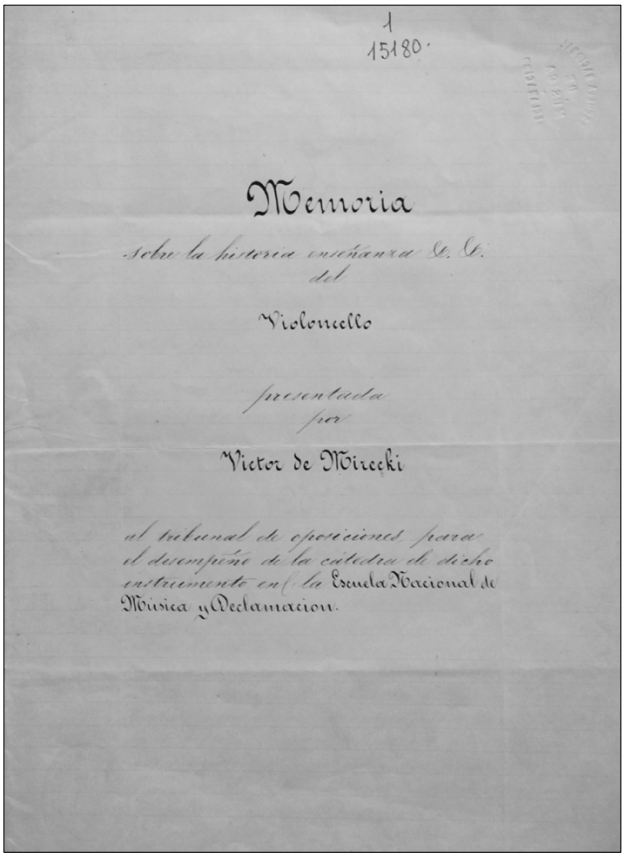
[162] *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 7 de noviembre de 1874, pág. 1.

[163] ARCSMM, Leg. 1/15180.

[164] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

6.4.1. *Memoria de Violonchelo*

Mirecki presentó una memoria estructurada en cinco apartados, a pesar de que las bases de la convocatoria de la oposición establecían tres; se ajustó a los contenidos exigidos en la convocatoria, pero con otra distribución, desglosando cada uno de los apartados 1º y 2º en otros dos.


1
15180.

Memoria

sobre la historia enseñanza &. &.
del

Violoncello

presentada
por

Victor de Mirecki

al tribunal de oposiciones para
el desempeño de la cátedra de dicho
instrumento en la Escuela Nacional de
Música y Declamacion.

Ilustración 6.13. *Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1874)[165].

6.4.1.1. 1º Ligera descripción del instrumento

Tan sólo se enumeran las maderas utilizadas en la construcción de las distintas partes del instrumento, sin entrar a describir sus características morfológicas y estructurales.

> El Violoncello se compone de tres clases de maderas que son el arce, el pinabete y el ébano.
> El arce se emplea para el fondo, los aros, el mango, la cabeza y el puente.
> El pinabete para la tapa, la vara del alma y todas las piezas interiores.
> El ébano sirve para hacer el diapasón, el cordal, botón, clavijas y la cejilla.

[165] ARCSMM, Leg. 1/15180.

6.4.1.2. 2º La historia de su construcción hasta el día

Le sigue una breve narración de la evolución del instrumento a partir de la *viola da gamba*[166] y una presentación de las escuelas de luthería, con un recuerdo para Servais y Franchomme cuando describe los dos tamaños de violonchelos construidos por Antonio Stradivarius:

> A la primera de estas categorías pertenecía el bajo de Mr. Servais, profesor del Conservatorio Real de Bruselas. La sonoridad de este hermoso instrumento tiene una potencia extraordinaria. La mayor parte de estos bajos han sido recortados por su gran tamaño, pues era preciso tener la elevada estatura del célebre violonchelista, para poder hacer uso de ellos. El violonchelo del célebre profesor Monsieur Franchomme es del otro modelo; perteneció antes a Duport y es el instrumento de más precio que se conoce. Se prefiere hoy este modelo en el que las dimensiones son más cómodas para la ejecución de las dificultades.

6.4.1.3. 3º Diferentes sistemas de enseñanza más conocidos.

El siguiente capítulo, titulado «Memoria sobre diferentes sistemas de enseñanza», está articulado en tres secciones: instrucciones para la colocación del instrumento, «Posición de la mano izquierda», y «Posición de la mano derecha o del arco».

Comienza haciendo hincapié en la importancia de los primeros años de estudio, pues, en su opinión, «la enseñanza elemental es una de las cosas que más deben llamar la atención, pues de ellas depende el porvenir del discípulo». Mirecki, que dice llevar «dedicado por espacio de 10 años a la enseñanza del violoncello», manifiesta que la enseñanza elemental del instrumento es un aspecto de los «más descuidados en toda Europa». Y esto se debe, en su opinión, a que los profesores no siguen un sistema de enseñanza, pues «cada maestro enseña a sus discípulos a su manera y casi sin orden haciendo que el discípulo mismo le sirva de estudio al profesor». De este modo, su concepción de la necesidad de sistematizar la enseñanza contrasta con la opinión mostrada por Aguirre en 1854, contraria a la organización de los estudios[167].

[166] Hoy sabemos que la familia del violín no procede de la familia de las violas. Los violines derivan de la vihuela o fídula de arco medieval, que evolucionó en el Renacimiento a la *viola da braccio*, mientras que las *violas da gamba* podrían provenir del laúd de la Meca.

[167] ARCSMM, Leg. 9/57, *Noticias mandadas por los profesores del Conservatorio acerca del método de enseñanz*a.

Colocación del instrumento

Continúa describiendo la colocación del instrumento, pues «la parte más importante quizás es la posición del violoncello». Mirecki sujetaba el instrumento entre las piernas, sin hacer uso de la pica, mientras que algunos violonchelistas

> por evitar el peso, se sirven de un regatón; esta manera de tener el instrumento la usan las personas imposibilitadas, o se emplea en la orquesta; también la han usado varios artistas que poseían instrumentos de mucho precio y que tenían la parta más baja demasiado ancha para tenerla entre las piernas, la usaban así por no recortarlo.

Desconocemos a qué se refiere Mirecki con «personas imposibilitadas». Pudiera referirse a Servais, su mentor en Francia y al que se le atribuye la invención de la pica. Según Campbell[168], Servais, como consecuencia de haber engordado demasiado, experimentaba dificultad para mantener el violonchelo sujeto entre las pantorrillas, y de ahí su brillante invención de la pica[169]. Para Markevitch, los más probable es que Servais hubiera adoptado la pica debido a que su Stradivarius de 1701 era un modelo de violonchelo grande y sus dimensiones le dificultaban sostenerlo con las piernas[170].

Cuando Mirecki explica su método para colocar el instrumento, lo hace «siguiendo la opinión de los mejores maestros», en referencia a su maestro Franchomme, que no utilizaba la pica para sostener el violonchelo sobre el suelo, como se puede apreciar en el grabado de F. Hillmacher del Cuarteto Alard[171]. Franchomme rehusaba la pica porque en su opinión modificaba el sonido natural del violonchelo; su rechazo sería el motivo por el cual su uso no estaría permitido en el Conservatorio de París hasta su fallecimiento en 1884, momento en el que sería introducida por su sucesor y alumno Delsart[172]. Para Mirecki, la correcta colocación del instrumento empezaba por situar el pie izquierdo

[168] Margaret CAMPBELL, «Nineteenth-century virtuosi», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Cambridge University Press, 1999, pág. 63.

[169] Antes de Servais, el violonchelo se sujetaba entre las rodillas, lo que restaba movilidad, flexibilidad y comodidad en la ejecución, además de reducir la sonoridad. Otra postura, que recoge el *Méthode de violoncelle* del Conservatorio de París (1804), y que desaconseja por «fatiguer la poitrine en ce qu'elle oblige a courber le corps», es utilizada por algunos músicos de orquesta, que, con el fin de ganar espacio, hacían descansar el violonchelo sobre el pie izquierdo del músico.

[170] D. MARKEVITCH, *Cello Story*…, pág. 70.

[171] V. WALDEN, *One hundred years of Violoncello*…, pág. 87.

[172] Louis DUBIN, *Selected works for Cello and Piano*, *Auguste Franchomme*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 2017, pág. xi.

ligeramente por delante del derecho, y a continuación se apoyaba el borde posterior del violonchelo contra la pantorrilla izquierda y el borde delantero contra la derecha.

> Es preciso sentarse al borde anterior del asiento, separar enseguida el pie izquierdo hacia adelante, y aproximar el derecho; entonces se coloca el instrumento entre las piernas, de manera que la punta interior del centro izquierdo del fondo se encuentra encima del tendón interior de la rodilla izquierda, a fin de que el peso del instrumento lo soporte la pantorrilla de la pierna izquierda. Si la rodilla se encuentra, por el contrario, apoyada en la punta superior del centro, impedirá que pase el arco libremente cuando haya necesidad de servirse de la prima. La pierna derecha se apoya contra el borde de la tapa del instrumento, para mantenerle seguro y dejar libres los aros y todas las partes vibrantes del instrumento.

La postura descrita por Mirecki era la más extendida entre los violonchelistas y se mantendría hasta las últimas décadas del siglo XIX. Empleada por Franchomme y otros ilustres violonchelistas, entre los que se encuentran Alfred Piatti, Friedrich Grützmacher, Robert Hausmann, Rabaud y W. E. Whitehouse, así la describe Broadley:

> The player to sit on the front part of the chair with the feet advanced, the left a little more forward than the right. The cello to be held with the legs, the lower part of the front edge [table] of the instrument being held in position by the right calf –the edge of the back being supported by the left calf– the legs of the player not to cover the ribs of the instrument so that the vibration is not impeded. The upper part of the back to the right of where the neck of the instrument is fitted should rest against the chest of the performer; this will throw the scroll of the instrument a little to the left of the face. The instrument to be held high enough for the bowing to clear the knees of the player[173].

[173] «El intérprete ha de sentarse al borde de la silla con los pies adelantados, el izquierdo un poco más que el derecho. El violonchelo se sostendrá con las piernas, con la parte inferior del borde superior del instrumento (tapa) sujeta por la pantorrilla derecha -el borde de la tapa inferior mantenida por la pantorrilla izquierda- las piernas del intérprete no deben tapar las fajas del instrumento para que no se impida la vibración. La parte superior derecha de la tapa inferior, donde se coloca el mástil del instrumento, ha de apoyarse sobre el pecho del intérprete; así, se ladeará ligeramente la voluta del instrumento hacia la izquierda del rostro del intérprete. El instrumento ha de sostenerse lo suficientemente alto para sortear las rodillas del intérprete». En: Arthur BROADLEY, *Chats to cello Students*, The Strad Library, London, 1899, pág. 6.

Ilustración 6.14. Auguste Franchomme con el Cuarteto Alard: Jean-Delphin Alard (violín 1º), Franchomme (violonchelo), Trombetta (viola) y Jules Garcin (violín 2º). Grabado de F. Hillmacher, 1878[174].

Otra de las maneras de colocar el violoncello, apoyado sobre el pie izquierdo, era rechazada por Mirecki,

> porque todos los discípulos no tienen la misma estatura y porque siendo en todos la altura del pie próximamente la misma, obliga al instrumento a estar siempre a la misma distancia del suelo, perjudicando no solamente al sonido, sino al brazo derecho, que en lugar de irse desarrollando de día en día, no puedo hacerlo, por la mala posición que le impide tener la flexibilidad que necesita.

Ilustración 6.15. *Méthode Elémentaire de Violoncelle, op.60*, de F. A. Kummer (Paris, Richault, 1840).

[174] L. DUBIN, *Selected works for Cello and Piano*…, pág. ix.

Con el paso del tiempo, la pica se iría imponiendo gradualmente entre los violonchelistas solistas. Entre los primeros solistas defensores que la adoptaron estuvieron Carl Davidoff (*Violoncell-Schule* de 1888) y Jules de Swert (1843-1891). Y hemos de recordar que Cosme de Benito ya recomendaba su utilización en una fecha tan temprana como 1860:

> Para elevar el violoncello conviene tener un pitón de madera con la punta de hierro, y encajarlo en un rebajo que deberá hacerse en el botón. Creo esto muy preferible, a colocarlo sobre un pequeño banquillo, o sobre el borde del pie izquierdo[175].

Alrededor de 1900 todavía era opcional. La edición revisada de 1910 del *Violoncello Method* de Piatti realizada por su alumno William Whitehouse ofrecía ambas posturas:

> There are two ways of holding the cello, without the pegg (Piatti's method), and with the pegg, the latter being that generally at the present time[176].

E incluso después de lograr la aceptación general, violonchelistas posteriores del siglo XX, como Piatti, Grützmacher, Whitehouse y Hausmann rehusarían utilizarla durante toda su vida. En esta fotografía de Carl Fuchs de principios del siglo XX podemos apreciar cómo la colocación del violonchelo sin la utilización de la pica aún perduraba:

Ilustración 6.16. *Violoncello Method* (Carl Fuchs, 1906)[177].

[175] Cosme José DE BENITO, *Método Elemental de Violoncello*, *Op. 133*, Madrid, Antonio Romero, 1860, pág. 1.

[176] «Hay dos formas de sujetar el violonchelo, sin la pica (método de Piatti), y con la pica, siendo esta última la mas habitual en la actualidad». En: Alfredo PIATTI, *Violoncello Method*, rev. W. E. Whitehouse and R. V. Tabb, London, Augener, Vol. 1, 1911, p. ii.

[177] R. Caroline BOSANQUET, « The development of cello teaching in the twentieth century», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Cambridge University Press, 1999, pág. 195.

Posición de la mano izquierda

Para Mirecki «la posición [de la mano izquierda] es una de las cosas más esenciales, pues de ella depende la afinación».

Ilustración 6.17. Victor de Mirecki
(tarjeta de visita del fotógrafo Kâulak-1914)[178].

En esta fotografía de 1914, la única que tenemos de Mirecki tocando el violonchelo, podemos observar la colocación de la mano izquierda y el agarre del arco. El violonchelo está en posición vertical, bastante bajo, lo que podría indicar la ausencia de pica, o bien una pica con una longitud reducida. El codo izquierdo se muestra caído, como recomendaba Duport «le coude bas et près des côtes, sans les toucher»[179], con la muñeca doblada, y con una sujeción del arco algo alejada del talón, lo que conforma una posición común entre los violonchelistas de finales del siglo XIX[180]. Era frecuente mantener el codo derecho algo bajo, incluso cuando se tocaba a la punta del arco, y la parte superior del brazo apenas se utilizaba, partiendo la mayor parte del movimiento del antebrazo.

[178] A la vuelta de la fotografía aparece la siguiente dedicatoria: «A su querido amigo, discípulo y compañero Dn. Quintín Esquembre. V. de Mirecki. Madrid, 2 de julio de 1914». En: Javier SUÁREZ PAJARES, «Quintín Esquembre (1885-1965). Vida y obra de un maestro independiente», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, [en línea], <https://tinyurl.com/ymeefcbf>, [consultado el 23 de enero de 2021], 2009, pág. 59.

[179] «El codo bajo y cerca de las fajas, sin tocarlas». En: *Correspondance des amateurs musiciens*, nº 45, 1 de octubre de 1803, pág. 1.

[180] «El brazo, desde el hombro hasta el codo, deberá moverse lo menos posible». En: G. KENNAWAY, *Playing the Violoncello*…, pág. 19.

> The arm from the shoulder to the elbow should move as little as possible[181].

Como nos relata Casals en sus memorias, en los años de aprendizaje del violonchelo en la Escuela Municipal de Barcelona con el maestro Josep García, le resultaba

> muy extraño e innatural en tener que tocar con el brazo rígido y el codo pegado al costado, como se les enseñaba a los cellistas por esos días, ¡teníamos que sostener un libro debajo del sobaco de nuestro brazo de arco mientras estudiábamos![182]

En relación con la mano izquierda, exponía Mirecki que algunas escuelas mantenían la posición inclinada de la mano izquierda de los violinistas –un elemento incorporado de la técnica violinística–, «lo que les impide alcanzar con facilidad las distancias y tienen necesariamente que cambiar la posición cuando hay que hacer uso del pulgar». Así se recoge en el método de Romberg, donde se aprecia el ángulo oblicuo de los dedos sobre la *tastiera*. Una posición que lleva a situar el pulgar el borde exterior del mástil del violonchelo o bajo la 4ª cuerda «Do», en lugar de colocarlo en una posición centrada bajo el mástil.

Ilustración 6.18. *Violoncell Schule* (Bernhard Romberg, 1840).

[181] J. G. C. SCHETKY, *Practical and Progressive Lessons for the Violoncello*…, pág. 2.

[182] Albert E. KHAN, *Vivir con alegría: Pablo Casals. Sus memorias*. Grupo Editor de Buenos Aires, 1975, pág. 26.

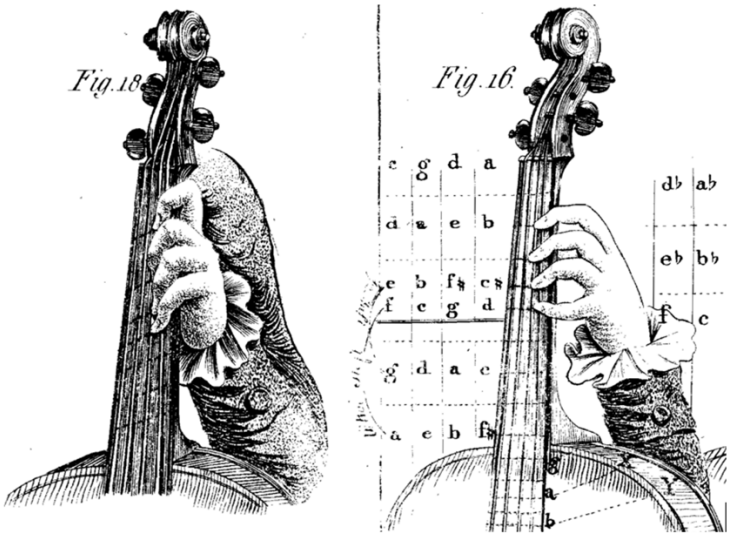


Ilustración 6.19. *The theory and practice of fingering the violoncello* (John Gunn, 1789), pág. 7.

La colocación de la mano izquierda violinística ya había sido rechazada por J. L. Duport.

> By holding the hand faultily, we mean the manner and habit of holding the neck of the instrument, as it is done with the violin, in the palm of the hand; by this the fingers are shortened, and the stretch from the l to the 4 finger, when the interval of two tones is to be taken, will be found almost impossible, unless the hand be unusually large. Those, therefore, who have adopted this vicious manner, are obliged continually to change the holding of hand, even while playing one and the same position[183].

Indicaba Duport que la mano inclinada dificultaba las extensiones para la realización del intervalo de 2ª mayor con la digitación 1-4, y obligaba a continuas correcciones de la colocación de la mano, como en el ejemplo para dar las notas E, F y G en la primera posición de la cuerda D[184].

[183] «Por colocar la mano incorrectamente, nos referimos a la manera y hábito de sostener el mango del instrumento como se hace con el violín, con la palma de la mano; de esta manera, los dedos se acortan, y la extensión desde el 1º hasta el 4º dedo para realizar el intervalo de dos tonos resulta imposible, salvo que la mano sea de gran tamaño. Por lo tanto, aquellos que han adoptado esta incorrecta técnica, se ven obligados a modificar continuamente la colocación de la mano, incluso mientras tocan en una misma posición». En: Jean Louis DUPORT, *Essai sur le doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'archet avec une suite d'exercices, dédié aux Professeurs de Violoncelle* (ed. August Lindner), London, Augener & Co., (ed. *ca.* 1880), pág. 7. De la edición trilingüe al francés, alemán e inglés, de August Lindner, más redactada que la original.

[184] J. L. DUPORT, *Essai sur le doigté du Violoncelle*…, pág. 7.

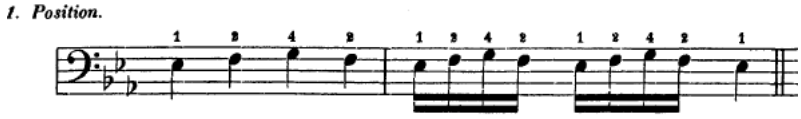


Ilustración 6.20. *Essay,* de J.-L. Duport (Lindley, *ca.* 1806).

Esta enseñanza sería transmitida por Duport a sus alumnos, entre ellos a Levasseur, profesor de Franchomme, que a su vez se la enseñaría a Mirecki.

> La vraie position de la main gauche sur la touche de la basse, suivant la belle école, celle de Duport, est tout-à-fait horizontale, comme celle de da guitare. Le poignet bien arrondi, le coude bas et près des côtes, sans les toucher; tous les doigts à distances égales; le pouce, placé sur le dos du manche doit répondre au milieu des deux premiers doigts[185].

Como se aprecia en la imagen, Mirecki, mantiene una posición perpendicular de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas, con el pulgar bajo el mango y el codo bajo, cono los dedos redondeados sobre la cuerda, como recomendaba Duport[186]. Defendía Mirecki en su memoria que

> 1.º El pulgar se debe colocar naturalmente de plano en la parte posterior del mango, paralelo al segundo y tercer dedo, cuando están colocados sobre el diapasón en la primera posición.

Y como Duport, que señalaba que «il faut que les doigts soient bien arrondis sur la Corde, de manière qu'ils frappent dessus, comme de petits marteaux[187]», Mirecki afirma que

> es preciso que los dedos estén bien arqueados sobre las cuerdas, de manera que puedan caer encima como martillos. Esta manera es la más perfecta y la mano se encuentra naturalmente siempre en la misma posición.

[185] «La correcta posición de la mano izquierda sobre el diapasón del bajo, de acuerdo con la bella escuela, la de Duport, es completamente horizontal, como la de la guitarra. La muñeca bien redondeada, el codo bajo y cerca de las fajas, sin tocarlas; todos los dedos a la misma distancia; el pulgar, colocado en la parte posterior del mango, debe situarse entre los dos primeros dedos». En: *Correspondance des amateurs musiciens*, nº 45, 1 de octubre de 1803, pág. 1.

[186] «Les doigts doivent être arrondis dessus la corde: pour que cela ait lieu, il faut que les doigts touchent la corde bien du bout, aussi près de l'ongle que possible». [Los dedos deben estar redondeados sobre la cuerda: para que esto suceda, los dedos deben tocar la cuerda solo con la punta, lo más cerca posible de la uña]. En: J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, págs. 8-9 .

[187] «Es preciso que los dedos estén bien redondeados sobre la cuerda, de manera que golpeen sobre ella como pequeños martillos». En: J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, pág. 6.

Con el tiempo, esta posición de la mano será la predominante en la técnica violonchelística, aunque todavía el método de Schroeder y la revisión del método de Kummer realizada por Becker presente una mano izquierda claramente inclinada.

Ilustración 6.21. *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht, Op.60* (Kummer, rev. Becker), Fotografía de la mano izquierda de Becker[188].

Respecto a la colocación del pulgar detrás del mástil no había un patrón definido. Mientras que Mirecki lo colocaba entre el segundo y tercer dedos, algunos métodos, como el de Duport, recomendaban ubicarlo entre el primer y segundo dedo[189]. Otros, entre los que se encontraban Romberg y Levasseur, lo situaban frente al segundo dedo[190]. Crouch, que lo colocaba, como Mirecki, entre el segundo y el tercero, lo hacía redondeando el mango, tras la 4ª cuerda.

[188] George KENNAWAY, *Playing the Violoncello, 1780-1930*, London, Routledge, 2014, pág. 48.

[189] «Le pouce doit se poser tout naturellement à plat dessous le manche, parallèlement entre le premier et le second doigt, quand ils sont posés sur la touche». [El pulgar debe colocarse de forma natural a lo largo de la parte posterior del mango, en paralelo entre el primero y el segundo dedo, cuando éstos se colocan sobre el diapasón]. En: J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, pág. 6.

[190] «Le milieu de la première phalange du pouce sera vis-à-vis le doigt du milieu». [El centro de la primera falange del pulgar estará frente al dedo corazón]. En: *Méthode de Violoncelle et de Basse d'accompagnement, rédigée par MMrs Baillot, Levasseur, Catel et Baudiot*, Paris, I'imprimerie du Conservatoire, 1804, pág. 5.

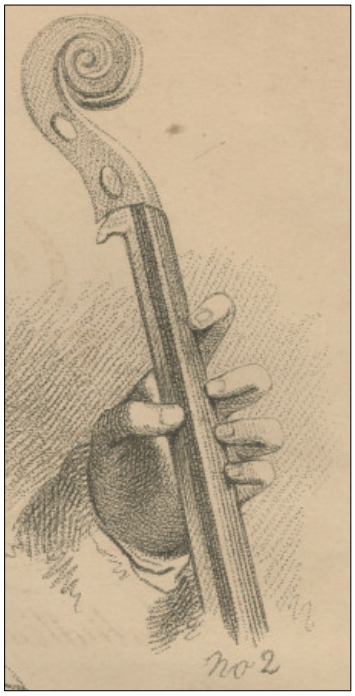


Ilustración 6.22. *Compleat Treatise on the Violoncello* (Crouch, 1826).

Posición de la mano derecha o del arco

> La posición de esta mano no es menos importante que la de la mano izquierda: de ella depende la calidad y la cantidad de sonido [...] Hay una grandísima variedad de maneras viciosas de coger el violoncello, como el arco.

Mientras que durante el siglo XIX hubo un consenso sobre la postura básica del violonchelista, la unanimidad en cómo se debía sostener el arco fue menor. Mirecki adoptaría una posición de agarre del arco intermedia entre aquellos que «al tomar el arco colocan la mano demasiado lejos de la nuez; otros, por el contrario, apoyan el pulgar sobre la nuez misma».

> Según mi juicio se debe colocar el dedo meñique en medio de la nuez; el anular al lado del meñique; el del corazón sobre las cerdas; el índice se debe arquear un poco sobre la vara y el pulgar deberá apoyarse en el sitio que resulta enfrente de los dedos segundo y tercero [corazón y anular]. Cuando se encuentren colocados en la parte exterior de aquel, según he indicado más arriba, se debe cuidar además de no juntar los dedos, sino tenerlos siempre algo separados.

Ilustración 6.23. Detalle del agarre del arco de Victor de Mirecki
(tarjeta de visita del fotógrafo Kâulak, 1914).

De esta manera, conservaba la técnica de agarre del arco de la escuela francesa indicada por Duport, que colocaba «le pouce doit correspondre entre le doigt du milieu et l'annulaire»[191].

Ilustración 6.24. *Jean-Louis Duport* (Rémy-Fursy Descarsin, 1788).
Museo de la Cité de la Musique, Philharmonie de Paris.

[191] «El pulgar debe coincidir entre el dedo corazón y el anular». En: J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, pág. 156.

Al igual que Franchomme, Mirecki modificaría algo el agarre, situándolo algo más cercano al talón[192], una posición que sería adoptada durante todo el siglo XIX entre los intérpretes franceses y belgas[193].

Ilustración 6.25. Detalle del agarre de arco de Franchomme (F. Hillmacher, 1878).

En cambio, Romberg, aunque situaba también el pulgar entre el 2º y 3º dedo, agarraba el arco más cercano al talón, en su búsqueda de un golpe de arco con mayor sonoridad, especialmente para los requerimientos exigidos a las cuerdas inferiores en las nuevas composiciones románticas; esta manera de sostener el arco al talón, seguida por la escuela rusa y alemana, junto con el uso del arco Tourte[194], permitía al ejecutante una mayor presión sobre las cuerdas[195].

[192] En el siglo XVIII había violonchelistas, como Berteau, que sostenían el arco con la mano bajo la vara, imitando el agarre de los gambistas. Durante el XIX, ya con la colocación de la mano por encima de la vara, el agarre del arco, que al principio estaba alejado del talón, iría aproximándose a éste. Como indica Correte, algunos violonchelistas franceses del siglo XVIII llegaban a colocar todos los dedos sobre la vara, con el pulgar colocado bajo las crines del arco. En: Michel CORRETTE, *Méthode Théorique et Practique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans la perfection*, París, 1741, p. 8.

[193] J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, págs. 156 .

[194] François Tourte (1747-1835), reconocido por Fétis en su *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* (vol. 8, págs. 247-248), como el inventor del arco moderno. Construyó un modelo de arco combinando los avances de sus predecesores, caracterizado por su balance equilibrado, un mayor peso y longitud, la curvatura cóncava de la vara, así como un tornillo ajustable en la nuez que tensaba las cerdas.

[195] V. WALDEN, *One hundred years of Violoncello*…, pág. 87.

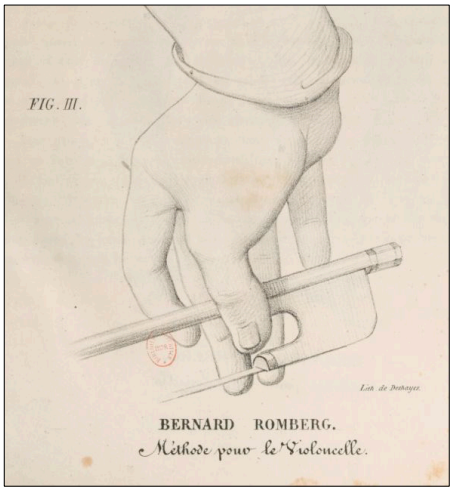


Ilustración 6.26. *Méthode de Violoncelle adoptée par le Directeur du Conservatoire Royal de París*, de B. Romberg (París, Lemoine, 1840).

Ilustración 6.27. *Méthode de Violoncelle*, de B. Romberg (París, Lemoine, 1840).

El agarre del arco de Mirecki, deudor de Duport y Franchomme, sería adoptado en la escuela española de violonchelo, como podemos comprobar en esta fotografía de Pau Casals de 1907, con la mano derecha fuera del talón, en contraposición al agarre alemán, sobre el talón[196].

[196] Albert E. KHAN, *Vivir con alegría: Pablo Casals…*

Ilustración 6.28. Pau Casals en 1907.

La sujeción moderna estándar del arco, con el pulgar más o menos opuesto al segundo dedo, no evolucionó rápidamente, aunque, como indica Kennaway, ya había sido empleada en el siglo XVIII por Joseph Reinagle (1762-1825), Johann Schetky (1737-1824), Jean-Baptiste Bréval (1753-1823), John Peile (1764-1820) y John Gunn (1765-1824)[197].

Digitación

No menciona Mirecki en su memoria el asunto de la digitación. Pero indudablemente, los patrones de *doigté* que utilizaría y que transmitiría a sus alumnos, serían los aprendidos de Franchomme, basados en la tradición de la escuela francesa. La técnica de la digitación había evolucionado gracias al trabajo de sistematización realizado por J.-L. Duport[198], tras su rechazo de la digitación utilizada en el violín. Algunos violonchelistas «todavía creían que la digitación violinística era perfectamente aplicable al

[197] Encontramos descrita esta sujección de arco en la «Introduction to the Art of Cello Playing» de Joseph Reinagle, compuesta hacia 1800, pero no hemos podido encontrar en los restantes autores señalados por Kennaway. En: G. KENNAWAY, *Playing the Violoncello, 1780-1930*…, pág. 20.

[198] El grado de formulación de patrones de digitación desarrollado por Duport «El Joven» fue tan avanzado, que la literatura posterior a Duport no trató suficientemente la cuestión de la digitación violonchelística. Hasta el propio Casals, en el prólogo al manual de Alexanian –profesor de la Ecole Normale de París, fundada en 1919 por Alfred Cortot–, mostraba su preocupación si «Duport were he to come to life again. One could imagine him exclaiming 'What! The violoncello is still at the same point. I had therefore reached the limit of technical possibilities'». En: Diran ALEXANIAN, *Theoretical and practical treatise of the Violoncello*, Paris, A. Z. Mathot, 1922, pág. 3.

violonchelo»[199]. El mismo Romberg, con su posición oblicua de la mano, debido, según Arizcuren, a haber recibido clases de algún violinista, seguiría utilizando patrones antiguos de digitación[200]. Estos violonchelistas, a diferencia de Duport, usaban la misma digitación tanto para los intervalos de semitono como para los de tono, a pesar de la diferencia de tamaño de los dos instrumentos[201]. Así, Duport, por ejemplo, digitaba cada semitono con dedos diferenciados en las cuatro primeras posiciones, no realizando la tercera menor en la tercera y cuarta posición digitando 1-2-3, sino empleando 1-(2-3)-4[202].

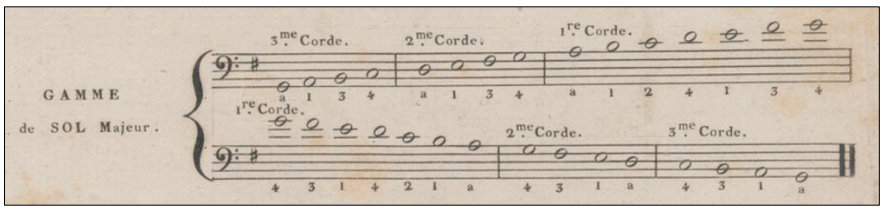


Ilustración 6.29. Gamme de Sol Majeur[203].

También evitaba ejecutar el cambio de posición entres dos notas consecutivas con el mismo dedo, salvo para lograr el efecto de *portamento* en tiempos lentos[204], técnica que sí era utilizada en la escuela alemana. Y en las digitaciones por encima de la cuarta posición Duport asignaba los dedos primero, segundo y tercero, con poco uso del 4º dedo en el registro agudo, digitación que había sido introducida por Romberg[205].

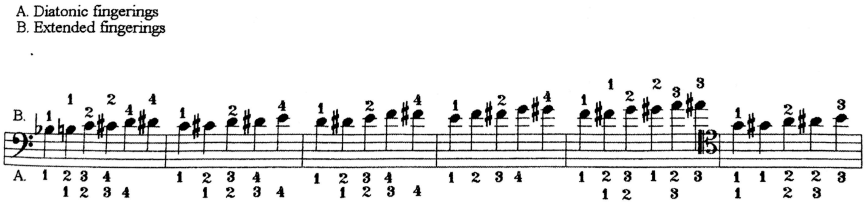


Ilustración 6.30. Digitaciones sistematizadas por Jean-Louis Duport[206].

---

[199] Nikola CHAKALOV, *La digitación en el violonchelo: arte y técnica*, Huelva, Idea Books, 2004, pág. 12.

[200] E. ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 60.

[201] Valerie WALDEN, «Technique, style and performing practice to c. 1900», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Robin Cambridge University Press, 1999, pág. 185.

[202] *Ibídem*.

[203] J.-L. DUPORT, *Essai sur le doigté du Violoncelle*…, pág. 15.

[204] *Ibídem*, pág. 17.

[205] W. WASIELEWSKI, *The violoncello and its history*…, pág, 154.

[206] V. WALDEN, «Technique, style and performing practice to c. 1900…, pág. 185.

Además, estableció una digitación uniforme para las dobles cuerdas, inexistente hasta ese momento, otra para las escalas de todas las tonalidades sobre una misma cuerda, y el uso preferente del 2º dedo en las extensiones entre una 3ª menor y una 3ª mayor en las cuatro primeras posiciones.

Respecto a la *técnica de capotasto* de Franchomme, es la que normalmente utilizan hoy los violonchelistas, empleando el pulgar como cualquier otro dedo de la mano izquierda[207]. Una novedad introducida por Duport fue el uso de la posición de cejilla manteniendo el pulgar en la posición, mientras que el resto de los dedos se mueven ascendiendo, como se puede apreciar en su estudio nº 20[208]. En sus obras, el pulgar es con frecuencia dedo de llegada tras un salto, o un dedo que canta en el medio de una melodía. Lo usaba para facilitar la ejecución de pasajes en cambios de cuerda y la realización de dobles cuerdas, o como bisagra para realizar estiramientos de la mano de hasta un intervalo de sexta. Aunque como recuerda Dubin, la técnica de pulgar de Franchomme recogía elementos de la de Romberg, que había sido profesor del Conservatorio de París entre 1801 y 1803; los patrones de digitación de esa técnica habrían sido recogidos por Baudiot en el volumen segundo de su *Méthode de Violoncelle* (1827), entre ellos, su uso en las posiciones inferiores, cerca de la cejilla, así como el uso del cuarto dedo[209].

6.4.1.4. 4º Obras elementales más notables que se hayan publicado para el violoncello

En el tercer capítulo de la memoria Mirecki procede a revisar los métodos empleados en los inicios del aprendizaje del instrumento. Critica la inexistencia de una enseñanza elemental, pues cada profesor «tenían cada uno su método particular». No considera adecuado el método de Duport para los primeros años de aprendizaje, criticando aquellos profesores que hacían tocar sus estudios en el 2º curso de la enseñanza, «cuando en el 5º sólo se pueden tocar algunos». Los maestros empleaban ese texto que «por equivocación aún se llama método, pues no es más que una recopilación de consejos y ensayos, con el

[207] L. DUBIN, *Selected works for Cello and Piano*…, pág. x.

[208] Aunque Duport ya la utilizaba, y era conocida por Franchomme, la técnica es conocida como «Davydov's hinge», la bisagra de Davidov (1838-1889), violonchelista ruso que fue director del Conservatorio de San Petersburgo. En: Lev GINSBURG, *History of the Violoncello*, ed. H. R. Axelrod, Paganiniana Publications, 1983, pág. 25.

[209] *Ibídem*.

objeto de facilitar los pasajes difíciles del violoncello y establecer una manera casi regular de *doité*».

Considera excelentes, en cambio, los trabajos realizados por Sebastian Lee para el inicio del aprendizaje[210], pues, «comprendiendo el defecto del que adolecía este nivel inicial de enseñanza», subsanará este vacío con la publicación de «su método y los 40 estudios», obras que, a juicio de Mirecki, sirven de estudio para los tres primeros años. Cuando Mirecki se refiere a «los 40 estudios» no está pensando en el Op. 70 (1854), una colección de 40 estudios fáciles en 1ª posición, con acompañamiento de un segundo violonchelo, sino en los *Melodische Etüden*, op. 31 (1843), que trabaja en el 2º curso «en las cinco posiciones». Son ejercicios de mayor dificultad, aunque sin llegar a la exigencia de los 21 estudios de Duport, con uso de dobles cuerdas, adornos, cejilla, staccato, arpegios, octavas. Mirecki elogia el *Méthode Pratique pour le Violoncelle*, op. 30, de Lee (1842); como indica su autor en su «Introduction», y en opinión compartida por Mirecki, es de suma importancia la elección de un método que guíe los primeros pasos del estudio del instrumento, presentando la enseñanza en lecciones progresivas al alcance del alumno.

> Le succès d'un élève dépend presque toujours de la méthode qui a dirigé ses premières études. Il est donc de la plus haute importance de lui mettre les mains une méthode qui puisse guider sûrement ses premiers pas, et le préserver de toutes les mauvaises habitudes dont il ne peut se défaire plus tard qu'avec beaucoup de travail et d'ennui [...] renfermer toute la partie didactique dans des leçons d'un style à la portée de l'élève[211].

Tras Lee, Mirecki continua con Romberg, al que define como «el jefe de la escuela de violoncello», y recomienda sus sonatas y tríos, que aún no pudiéndose ejecutar hasta el 3º curso, «son la base del estudio completo del violoncello». Y se completa con las obras de Dotzauer, Merck, Duport, Stiasny, Servais y Franchomme, que «han pasado a la enseñanza en todos los conservatorios de Europa».

---

[210] Sebastian Lee (1805-1887), violonchelo solista del Teatro de la Ópera de París (1837-1843).

[211] «El éxito de un alumno depende casi siempre del método que dirigió sus primeros estudios. Es pues de suma importancia, poner en sus manos un método que pueda guiar con total seguridad sus primeros pasos, y que lo preserve de todos los malos hábitos de los que solo podrá deshacerse más tarde con mucho trabajo y aburrimiento […] y contener toda la parte didáctica en lecciones de un estilo al alcance del alumno. En: *Méthode Pratique pour le Violoncelle, Op. 30*, de Sebastian Lee (1842), pág. 4.

6.4.1.5. 5º Programa detallado de la enseñanza de dicho instrumento, dividido por años escolares

Finaliza la memoria con su programa de obras, clasificadas por años, y atendiendo al «sistema de enseñanza a que se me sujetó siendo alumno». Utiliza, pues, el empleado por Franchomme en el Conservatorio de París, que se completa con la experiencia adquirida «desde que ejerzo el profesorado», en clara alusión al desempeño como profesor de la enseñanza libre del violonchelo en la Escuela Nacional de Música. Por primera vez, se presenta un programa de violonchelo en ocho cursos[212], pues argumenta Mirecki que, siendo numerosas las dificultades técnicas e interpretativas que se han de superar para alcanzar el dominio del instrumento, «creo que la generalidad de los discípulos no podrá conseguirlo en menos tiempo».

En el 1er año se utiliza el *Méthode Pratique pour le Violoncelle*, op. 30, de Sebastian Lee, escrito en 1842, y adoptado como método oficial del Conservatorio de París. El programa de este curso de iniciación es ambicioso. Además del trabajo de la posición del violoncello y del arco sobre las cuerdas, se incluye el estudio de las cinco primeras posiciones, desde la media posición hasta la 4ª posición, y las escalas mayores y menores con cuatros sostenidos y cuatro bemoles con sus ejercicios correspondientes.

Para el 2º año, además del repaso de los estudios anteriores, se incluyen los 20 primeros estudios de la primera serie de los *Melodische Etüden*, op. 31, que abarcan hasta la 5ª posición, y el *Trío nº 1*, op. 38 para violonchelo, viola y segundo violonchelo, de Romberg[213]. Los objetivos para este curso, como los del anterior, son exigentes, con el «desarrollo del brazo derecho, de ligados y picados, y tresillos y de varios golpes de arco, síncopas, corcheas con puntillos, apoyaturas, empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos, y la escala cromática».

La programación del 3er año incluye el repaso de «algunos de los estudios anteriores», además de «estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco» y a las escalas cromáticas. Se inicia el estudio de dobles cuerdas y la posición del pulgar. Como repertorio, programa la *Sonata Op. 38, nº 2, en Sol* mayor, de Romberg, aunque también en versión original de trío. Esta sonata es de mayor

[212] Aguirre había fijado en seis cursos los estudios de violonchelo (l854), al igual que Castellanos (1871).

[213] Es el primero de los *Trois Trios d'une Difficulté Progressive pour le Violoncelle Viola et Violoncelle Op. 38*, y que se interpretan habitualmente como sonata para violonchelo y piano.

complejidad técnica que la primera de la serie, con pasajes en posición de pulgar, registro agudo (Sol5) con uso de las claves de Sol y Do en cuarta.

En el 4º curso, además de la «segunda serie de los estudios de Lee sobre la posición de pulgar», se empiezan los estudios de Dotzauer –sin concretar– y «algunos de Duport». El repertorio de obras de este curso completa el *Trío n.º 3 en Si bemol mayor, op. 38*, de Romberg.

Se inicia el 5º año con el «repaso de algunos de los estudios anteriores». Además, se incorporan los «12 estudios de Dotzauer», la primera serie de estudios de Merck[214] y «algunos estudios de Duport»[215]. Desconocemos de qué estudios de Dotzauer se trata. Del violonchelista alemán se habían publicado varias colecciones de estudios hasta esa fecha. Los *Twelve Exercises for the Violoncello Solo*, Op. 47 (Banister, London, 1829), que aparecen recopilados por Klingenberg en la colección de *113 Etuden für Violoncello* con la numeración 1, 2, 26, 32, 39, 41, 43, 45, 76; los *Douze Exercises ou Études pour le Violoncelle*, Op. 54 (Richault, Paris, *ca.* 1828), también recogidos por Klingenberg con los números 28, 35, 47, 51, 56, 61, 73, 92, 112. Atendiendo a la numeración de Klingenberg en su recopilación, que sigue una escala progresiva de dificultad, muy probablemente Mirecki estaría pensando en los estudios op. 47 de Dotzauer[216].

En relación con la primera serie de estudios de Merck que utiliza Mirecki en este 5º curso, el violonchelista austríaco compuso únicamente dos colecciones de estudios, los *6 Etudes pour le Violoncelle*, Op. 20 (1838), y los *20 Etuden für Violoncello*, Op. 11. (1833), dedicados a Schubert. Debemos pensar que Mirecki se refiere al op. 11 cuando habla de «primera serie» y que la «segunda serie» es la colección posterior op. 20.

Continua con los *21 Études* del *Essai sur le doigtés du violoncelle et la conduite de l'archet*, de J.-L. Duport (1806), más exigentes técnicamente que los de Merck, y que a

[214] Joseph Merk (1795-1852), primer cello de la «Teatro de la Ópera de la Corte Imperial y Real de Viena» (1816), fue profesor de violonchelo del Conservatorium del Gesellschaft der Musikfreunde de Viena (1822-1848).

[215] Los 21 estudios de Jean Louis Duport están recogidos a continuación de su disertación *Essai sur le doigtés du violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercises.* El sexto es de Berteau; el octavo y el décimo, 3er movimiento de la Sonata No. 5, Op. 4, de su hermano mayor, Jean Pierre. El resto son originales.

[216] La recopilación de los *113 Etuden für Violoncello* de Dotzauer realizada por Johannes Klingenberg (1852-1905) es la versión más utilizada. La primera edición fue publicada por H. Litolff's Verlag, de Frankfurt, en 1891.

criterio de Mirecki no debían ser empleados hasta el 5º curso y «sólo se pueden tocar algunos».

Respecto a los contenidos del curso, se incluyen «arpegios, estudios de octavas, el staccato, estudios de sonidos armónicos naturales, trinos en todas las posiciones».

En cuanto al repertorio, Mirecki selecciona el *Concertino* de Romberg y «piezas fáciles de Franchomme». Romberg escribió tres concertinos para violonchelo y orquesta: el Mi menor, Op. 41 (1824), que es un arreglo del *Concertino para dos trompas en Fa mayor* del mismo autor; el Op. 51 (1830); y el Op. 57 (1836). El *Concertino* Op. 51 sería tocada en varias ocasiones por el alumnado de la clase de violonchelo en los ejercicios y concursos, por lo que podríamos que es ésta la obra apuntada por Mirecki [217].

En cuanto a su maestro Franchomme, fue autor de varias «piezas fáciles» para violonchelo. Similares en dificultad al Concertino de Romberg, serían algunas de las *10 Mélodies Italiennes arrangées pour le Violoncelle, avec Accompagnement de Piano*, Op. 17 (1840), con arreglos de arias de ópera de Donizetti, *Norma* de Bellini, *La Straniera* de Bellini y *Otello* de Rossini. También están los *3 Nocturnes*, Op. 14 (1837); o la *Romance pour le Violoncelle*, Op. 10; Algo más exigentes, pero asequibles al nivel establecido por Mirecki para este curso, son los *3 Thémes Variés pour Violoncelle ave Acc. de Piano*, Op. 22 (1841), sobre temas de Donizetti, Beethoven y Bellini.

En el sexto año, se continua con la «segunda serie» de los estudios de Merck, que, como ya indicamos, sería el Op. 20; lo completa con algunos estudios de Duport y los *12 Études pour le Violoncelle*, Op. 35 (1853), de Franchomme. Se trabajan los sonidos armónicos artificiales, y de obras de repertorio, dos composiciones de alto nivel de exigencia técnico: *Air russe varié*, op. 32, de Franchomme; y el *Concierto para Violoncello, Nº 2, Op. 3* (*ca.* 1808) de Romberg.

Para el séptimo año, Mirecki, además del repaso de los estudios del curso anterior, introduce los *12 Caprices, op. 7* (1835), de Franchomme, y los estudios de Stiastny. Tampoco aquí tenemos certeza de cuáles son los estudios que ha seleccionado Mirecki, pues hay dos Stiastny violonchelistas. Podría estar refiriéndose a Bernard Stiastny (1760-1835), autor de un *Methode de Violoncelle*, con 86 lecciones para dos violonchelos, compuesto y dedicado al Conservatorio de Música de Praga. Aunque lo más probable es

[217] *La Correspondencia Musical*, Año I, Núm. 28, 13 de julio de 1881, págs. 2-3

que se tratara de su hermano Jan Stiastny (1764-1826), que compuso varias obras para violonchelo, entre ellas, el *Divertimento en La menor*, Op 3 –dedicada a los alumnos del Conservatorio de París–, y el *Concertino en Mi menor*, Op. 7, que fueron obras obligadas de los concursos de violonchelo del Conservatorio de París en los años 1870 y 1876, respectivamente. Las obras didácticas escritas por Jan Stiastny y seleccionadas por Mirecki, podrían ser las *XII pièces faciles et progressives*, Op. 4 (*ca*. 1814), las *Six pièces faciles*, Op. 5 (*ca*. 1815), o las *Six pièces faciles*, Op. 9d (*ca*. 1821)[218].

Las obras de este 7º año serán un concierto de Dotzauer, piezas originales de Stiastny y el *Concierto nº1, Op. 2, en Si bemol mayor* 1803), de Romberg. Dotzauer escribió al menos diez conciertos para violonchelo y orquesta, el último, Op. 112, por lo que desconocemos cuál de ellos eligió, o si bien dejaba abierta la elección del opus. De Bernard Stiastny tenemos una obra interesante de este autor, las *6 Sonatines progressives et instructives*, pero son de nivel muy elemental. En cambio, de Jan Stiastny hay varias composiciones más exigentes: un *Divertissement*, Op. 3, en La menor; *Six Solos pour Violoncelle avec acc. d'un 2d. Violoncelle ou de* Piano, op. 11., escritas como tema con variaciones, con uso de pulgar, clave de Sol y registro agudo; y las *6 Pièces fáciles*, op. 5, más sencillas, en la forma de tema y variaciones, escritas también en el registro agudo, dobles cuerdas y posición de pulgar.

Finaliza la carrera en el octavo año, y

> siendo este el último año, el discípulo debe tocar las obras siguientes: conciertos de Franchomme, Romberg, Stiastny, Servais y fantasías y piezas originales a juicio del profesor.

El repertorio incluido en el ultimo año del programa de Mirecki sería el que era el habitual en los premios del Conservatorio de París. Hasta la fecha en que Mirecki redacta su programa, en París ya se habían exigido al alumnado que concursaba, entre otras obras obligadas, los nueve primeros conciertos de Romberg, el de Franchomme y el *Divertissement* de Stiastny[219]. De Franchomme sería el *Premier Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre* (1852), el único concierto para

[218] Milan POŠTOLKA, «Jan Štastny», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, (ed. 1995), Vol. 18, pág. 84.

[219] C. PIERRE et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, pág. 615.

violonchelo que compuso[220]. Romberg escribió 10 conciertos para violonchelo y orquesta, además de lo concertinos Op. 51 y Op. 77. Podría ser el nº 9, el *Grand Concert*, Op. 56 (1836), obra interpretada por Mirecki en alguno de sus conciertos en Madrid, o el nº 2, obra obligada cuando obtuvo el Premier Prix en 1868. De Stiastny tenemos un *Concertino en Mi menor, op. 7*. Y de Servais dos conciertos, el *Concerto pour violoncelle*, Op. 5 (1848) y el *Concerto Militaire*, Op. 18 (1861).

1818.	1er concerto ..... Romberg.	1853.	Concerto (fragment.)... Franchomme
	1er concerto ..... Platel.	1854.	Concerto..... Romberg.
1824.	2e concerto..... Baudiot.	1855.	9e concerto..... Romberg.
1832.	Concerto..... Romberg.	1856.	8e concerto (fragment.). Romberg.
1833.	Concerto..... Romberg.	1857.	1er et 2e (1er solo.) (op. 33).. Franchomme.
1835.	Concerto..... Romberg.	1858.	9e concerto (1er morc.). Romberg.
1836.	1er concertino..... Baudiot.	1859.	8e concerto (1er morc.). Romberg.
1837.	2e concerto..... Romberg.	1860.	15e concerto (1er morc.). Romberg.
1838.	4e concerto (frag.)..... Romberg.	1861.	Concerto (1re pie) *la* min. Lamare.
1839.	8e concerto..... Romberg.	1862.	2e conc. (2e pie) *ré* min. Romberg.
1840.	Cantilena ..... Romberg.	1863.	4e concerto (1er morc.) . Romberg.
1841.	Concertino ..... Meinhard.	1864.	9e concerto..... Romberg.
1842.	2e concerto, *la* mineur. Baudiot.	1865.	8e concerto (1er morc.). Platel.
1843.	2e concerto..... Romberg.	1866.	Concerto..... Lamare.
1844.	Solo..... Franchomme.	1867.	5e concerto ..... Romberg.
1845.	4e concerto..... Romberg.	1868.	2e concerto (1er morc.). Romberg.
1846.	9e concerto..... Romberg.	1869.	1er concerto ..... Platel.
1847.	Concerto..... Delamarre.	1870.	Divertissement *la* min.. Sziastny.
1848.	5e concerto..... Romberg.	1872.	9e concerto..... Romberg.
1849.	2e et 3e *la* min. (1er morc.). Baudiot.	1873.	8e concerto..... Romberg.
1850.	2e conc. *ré* maj. (all°).. Romberg.	1874.	1er concerto *mi* min.... Platel.
1851.	4e concerto, *mi* mineur. Romberg.	1875.	6e concerto..... Romberg.
1852.	9e concerto..... Romberg.	1876.	Concertino *mi* mineur.. Striastny.

Ilustración 6.31. Listado de obras del Concurso de Violonchelo del Conservatorio de Música de París (1818-1876)[221].

Además de estos conciertos, se completaba el programa de obras del último curso con «fantasías y piezas originales a juicio del profesor». Pudieran ser éstas algunas de las que hasta esa fecha él mismo había estado interpretando en los teatros: *Souvenir de Spa*, Op. 2, de Servais; *Fantaisie et Variations*, sobre motivos de la ópera «La Fille du Régiment» de Donizetti, op. 16, de Servais; *Pieza de concierto sobre un tema de Händel*, de Franchomme (se trata de la *Fantaisie sur un Thème de Händel*); *Polonaise* para violoncello y piano, de Chopin; *Andante para violonchelo*, de Mendelssohn; *Une larme*, de Dunkler; o la *Rêverie*, de Vieuxtemps, transcrita para violonchelo por el propio Mirecki. Sin olvidar las composiciones de autores españoles del repertorio de Mirecki,

[220] Otra obras concertantes para violonchelo de Franchomme fueron *Duo concertant sur un motif d' «Anna Bolena»*, Op.41; y tres *Morceau de Concert* (Op. 34, Op. 37, Op. 42).

[221] C. PIERRE et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, pág. 615.

como la *Fantasía característica para violonchelo sobre motivos de la ópera Roberto le diable de Servais*, en arreglo de Enrique Broca, o la *Rêverie española* para violonchelo, de Marqués. O aquéllas habituales en los exámenes de violonchelo y en los conciertos de entrega de premios del Conservatorio de París: *Air varié pour violoncelle* y *Thème de Haendel varié pour le violoncelle*, de Franchomme; y *Airs russes variés pour violoncelle*, *Rondo*, *Andante et polonaise*, *Élégie* y *Fantasia*, de Romberg[222].

Curso	Estudios y obras
1	Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30, de Lee.
2	Melodische Etüden, op. 31, de Lee. Trío nº 1, op. 38 para violonchelo, viola y segundo violonchelo, de Romberg.
3	Melodische Etüden, op. 31, de Lee. Sonata Op. 38, nº 2, en Sol mayor de Romberg (y en versión de trío).
4	Melodische Etüden, op. 31 (2ª serie), de Lee. Estudios de Dotzauer y Duport. Trío n.º 3 en Si bemol mayor, Op. 38, de Romberg.
5	12 estudios de Dotzauer. Estudios de Merck (1ª serie). 21 estudios de Duport. Concertino de Romberg. Piezas fáciles de Franchomme.
6	Estudios de Merck (2ª serie). 21 estudios de Duport. 12 Études pour le Violoncelle, Op. 35 (1853), de Franchomme. Air russe varié, op. 32, de Franchomme. Concierto nº 2 para Violonchelo, Op. 3, de Romberg.
7	Estudios de Stiastny. Concierto de Dotzauer. Concierto nº 1 de Romberg.
8	Conciertos y piezas de Franchomme, Romberg, Stiastny y Servais.

Tabla 6.2. «Programa de obras» de la Memoria de Oposiciones, presentada por Victor de Mirecki en las oposiciones a la catedra de Violonchelo de la Escuela Nacional de Música de Madrid (1874).

[222] «Exercises des éléves (concerts et représentations). Programmes». En: C. PIERRE et al., *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*…, págs. 470-507.

6.4.2. *Nombramiento de profesor de la Escuela Nacional de Música*

Según recoge el acta de la sesión pública de oposición, Mirecki ejecutó todos los trabajos conforme al programa anunciado, y contestó a todas las observaciones y preguntas que los miembros del tribunal estimaron conveniente hacerle. Terminados los ejercicios públicos, tras la deliberación y hecha la votación nominal, el tribunal decidió otorgar «por unanimidad la plaza de violoncello al señor Mirecki, después de unos magníficos ejercicios, ejecutados ante la lucida y numerosa concurrencia que asistió al acto»[223]. Firmaban el acta, el 12 de noviembre de 1874, el presidente Emilio Arrieta, y los Vocales, Jesús de Monasterio, Tomás Plo, Manuel Muñoz, Miguel Benavent, Rafael Pérez, Ramón Castellano, Fermín Álvarez, actuando de secretario Tomás Fernández[224].

Con fecha de 22 de noviembre de 1874 «el Presidente del Poder Ejecutivo de la República, en vista de la propuesta unánime del tribunal de oposición a la cátedra de violoncello», nombraba catedrático numerario a Mirecki con el sueldo anual de 2.500 pesetas[225].

> Mirecki, el violoncellista ilustre, cuya condición de extranjero no fue obstáculo para que se le concediese por aclamación una cátedra[226].

[223] *La Iberia*, 22 de noviembre de 1874, pág. 3

[224] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2. 12 de noviembre de 1874.

[225] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos,...

[226] Julián ORBÓN, «Hablando con el Maestro Bretón», *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, Año LXXXII Número 302, 31 de octubre de 1914, pág. 4.

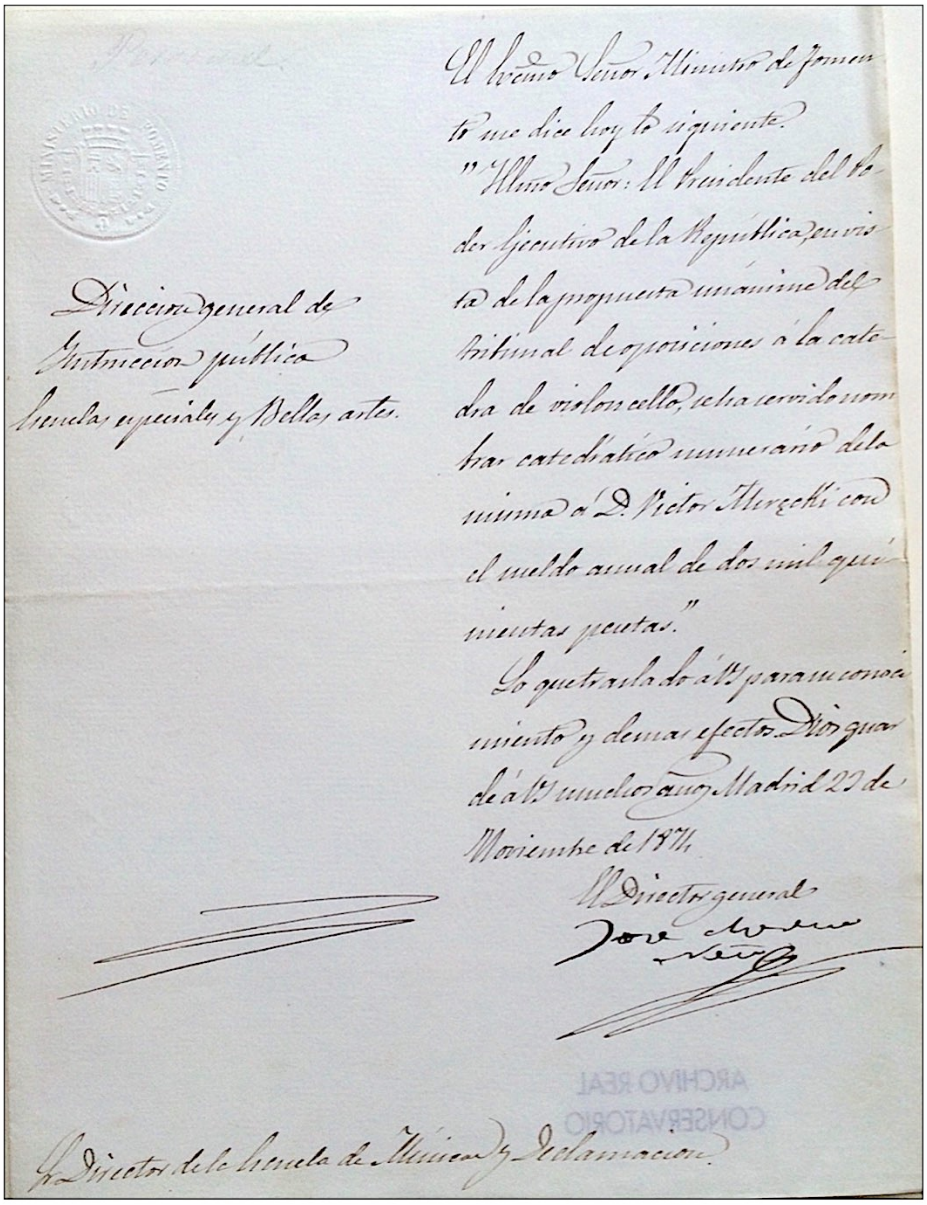


Ilustración 6.32. Nombramiento de Victor de Mirecki como profesor de la Escuela Nacional de Música[227].

[227] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos,...

6.5. ETAPA DE ARRIETA

6.5.1. *Los primeros años en la Escuela Nacional de Música*

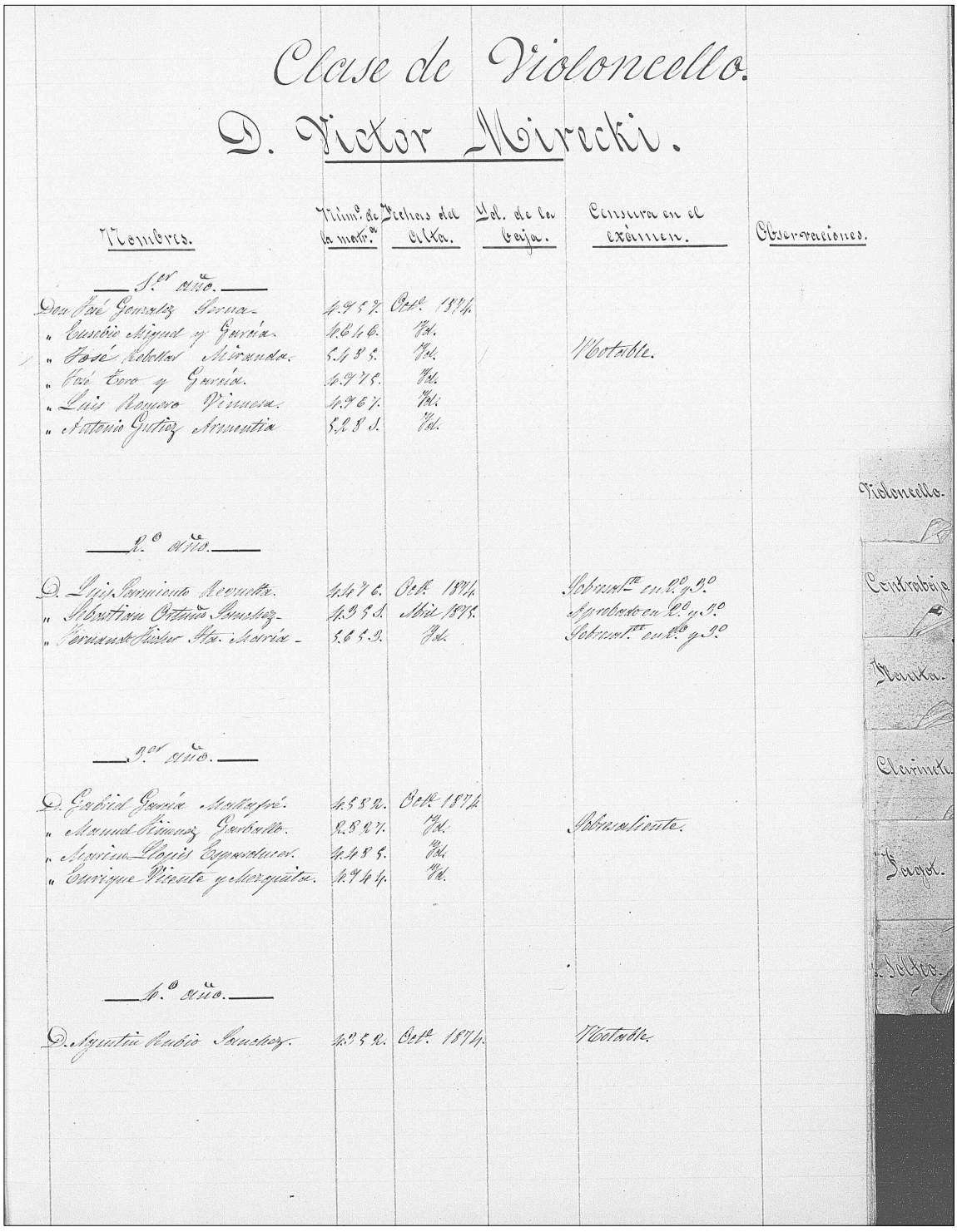
Mirecki tomaba posesión de su cargo el 1 de diciembre, iniciándose las clases de violonchelo ese mismo día.

> Hoy empezará en la Escuela nacional de Música la enseñanza en la clase de violoncello que ha obtenido por oposición el reputado profesor Sr. Mirecki. La matricula para dicha clase estará abierta durante algunos días[228].

Ante el retraso en la resolución de la oposición, con el curso ya iniciado, y con el fin de aumentar el número de alumnos matriculados, se decidió mantener abierto «durante algunos días» el plazo de presentación de solicitudes. La medida surtió efecto, pues, si en el último curso que había impartido Castellano había ocho alumnos matriculados, durante el primer año de Mirecki en el conservatorio se incrementó la matrícula hasta los 14 alumnos. De ellos, cinco eran antiguos alumnos de Castellano del curso anterior, uno reingresaba, y ocho eran nuevas incorporaciones, entre los que se podrían encontrar alumnos de Mirecki del aula de «enseñanza libre» de violonchelo [229].

[228] *La Correspondencia de España*, 1 de diciembre de 1874, pág 6

[229] ARCSMM, Libro 226, *Libros de Altas y Bajas de las Clases 1874-1875*.



Clase de Violoncello.

D. Victor Mirecki.

Nombres.	Núm.º de la matr.ª	Fechas del alta.	Id. de la baja.	Censura en el exámen.	Observaciones.
1.er año.					
Don José Gonzalez Serna	4.957.	Oct.e 1874.			
" Eusebio Miguel y García	4.646.	Id.			
" José Rebollar Miranda	5.485.	Id.		Notable.	
" José Toro y García	4.975.	Id.			
" Luis Romero Vinuesa	4.967.	Id.			
" Antonio Gutiez Armentia	5.283.	Id.			
2.º año.					
D. Luis Sarmiento Revuelta	4.476.	Oct.e 1874.		Sobresal.te en 2.º y 3.º	
" Sebastian Ortuño Sanchez	4.351.	Abril 1875.		Aprobado en 2.º y 3.º	
" Fernando Fischer Sta. María	5.653.	Id.		Sobresal.te en 2.º y 3.º	
3.er año.					
D. Gabriel García Mallafré	4.582.	Oct.e 1874.			
" Manuel Jimenez Garballo	2.827.	Id.		Sobresaliente.	
" Marino Llopis Esparducer	4.485.	Id.			
" Enrique Vicente y Mezquita	4.944.	Id.			
4.º año.					
D. Agustin Rubio Sanchez	4.352.	Oct.e 1874.		Notable.	

Ilustración 6.33. Primera Clase de Violonchelo de Victor de Mirecki (1874-1875)[230].

[230] ARCSMM, Libro 226, *Libros de Altas y Bajas de las Clases 1874-1875*.

Al poco de ocupar Mirecki la cátedra de violonchelo de la Escuela Nacional de Música, antes de acabar el año, tenía lugar el pronunciamiento del General Martínez Campos en Sagunto[231]. Se proclamaba a Alfonso XII, hijo de Isabel II, rey de España, y «nacía la Restauración, acunada por la apatía y el deseo de tranquilidad que los sobresaltos anteriores habían hecho crecer en una sociedad completamente desmovilizada»[232]. En la Escuela Nacional de Música, Arrieta, el que había sido maestro de canto de Isabel II se mantenía en el cargo, a pesar de que había accedido a la dirección del Conservatorio con la Revolución de 1868, poniendo también entonces en música el himno de García Gutiérrez *¡Abajo los Borbones!* Durante el periodo que comenzaba, el Conservatorio verá aumentar su plantilla de profesores y se establecerán contactos con conservatorios europeos. Aunque lo que caracterizará de manera especial a esta etapa será el incremento de la matrícula oficial, ocasionado por la ausencia de requisitos de acceso y por la «democratización musical», al ponerse de moda entre la burguesía el hecho musical. El aumento del alumnado será de tal magnitud que hará insostenible el correcto funcionamiento del centro en los cursos siguientes, llegando a verse obligada la dirección a solicitar al gobierno la suspensión de admisión en la especialidad de Piano en 1886[233]. Pero aún mayor aún será el aumento de alumnado de la enseñanza libre, que pasará de las 17 matrículas de 1869 a las 445 de 1891, suponiendo, además, casi el 25% del total de la matrícula. El elevado número de alumnado y las pocas aptitudes musicales de muchos de ellos, hacían a Arrieta señalar como causa principal

> la *presión española*, vulgo *recomendación*, más poderosa que todas las presiones en la mecánica moderna, logra desgraciadamente que se

[231] Los acontecimientos se habían precipitado desde que el 11 de septiembre de 1873 se proclamase la I República tras la abdicación de Amadeo de Saboya. La nación española se enfrentaba a tres conflictos armados que amenazaban con destruir el régimen republicano: la 3ª Guerra Carlista (1872-1876), el levantamiento cantonal y la *Guerra de los Diez Años* en Cuba, la primera de las tres guerras de independencia en la isla (1868-1878). El 3 de enero de 1874, el General Pavía daba un golpe militar y se disolvían las cortes republicanas. El General Serrano ocupaba la Presidencia del Poder Ejecutivo de la República en enero de 1874, y se inicia un régimen presidencialista, sin representación parlamentaria que precipitó el éxito de la causa alfonsina. Tras el levantamiento del 29 de diciembre de 1874 en Sagunto del general Martínez Campos era proclamado rey Alfonso XII. La alternancia en el poder de los partidos Conservador y Liberal ideada por Cánovas del Castillo, liderados, respectivamente, por Cánovas y Sagasta, y la Constitución de 1876, mas moderada que la de 1868, traerían consigo el periodo político mas estable de todo el siglo XIX en España, que se cierra con el Desastre de 1898. La Restauración sería providencial para solucionar el problema dinástico y controlar al carlismo.

[232] Fernando GARCÍA DE CORTÁZAR y José Manuel GONZÁLEZ VESGA, *Breve historia de España*, Barcelona, Ediciones Altaya (ed. 1996), 1993, pág. 528.

[233] María del VALLE DE MOYA MARTÍNEZ, «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XX», *Ensayos*: *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 12, Albacete, Escuela Universitaria de Magisterio, 1997, págs. 164-165.

introduzcan jóvenes que roban un tiempo precioso a los buenos alumnos y acaban con la paciencia de los celosos Profesores[234].

CUADRO COMPARATIVO *del número de alumnos de ambos sexos matriculados en cada uno de los años que se expresan á continuación:*

MATRICULADOS			MATRICULADOS			MATRICULADOS		
AÑOS	Enseñanza oficial.	Enseñanza libre.	AÑOS	Enseñanza oficial.	Enseñanza libre.	AÑOS	Enseñanza oficial.	Enseñanza libre.
1830	95	»	1851	343	»	1872	746	28
1831	74	»	1852	393	»	1873	749	59
1832	79	»	1853	391	»	1874	358	47
1833	85	»	1854	333	»	1875	1.000	58
1834	64	»	1855	511	»	1876	914	47
1835	51	»	1856	423	»	1877	1.055	78
1836	42	»	1857	478	»	1878	1.156	82
1837	25	»	1858	512	»	1879	1.265	83
1838	76	»	1859	540	»	1880	1.408	94
1839	150	»	1860	529	»	1881	1.395	156
1840	121	»	1861	581	»	1882	1.441	124
1841	253	»	1862	568	»	1883	1.587	179
1842	264	»	1863	631	»	1884	1.642	234
1843	255	»	1864	645	»	1885	1.625	261
1844	276	»	1865	646	»	1886	1.571	282
1845	280	»	1866	639	»	1887	1.617	348
1846	258	»	1867	606	»	1888	1.456	394
1847	304	»	1868	497	»	1889	1.474	395
1848	401	»	1869	507	17	1890	1.433	407
1849	361	»	1870	582	23	1891	1.356	445
1850	415	»	1871	678	47			

Ilustración 6.34. Cuadro comparativo de matrícula oficial y libre (1830-1891)[235].

Otra circunstancia que estaba detrás del aumento de la matrícula fue la paulatina emancipación de la mujer, que hallaba en el ejercicio de la enseñanza de la música una salida profesional. Vetadas las orquestas y el acceso a la mayor parte de los instrumentos, las clases particulares y la aparición de las «clases de adorno» en los colegios serán la única salida de la mujer en el campo de la música. Otro factor que también tendría incidencia en el aumento de la matrícula sería la ampliación del panorama profesional de los varones, requeridos en los teatros, en los cafés y en las ceremonias religiosas[236]. En la última década del siglo XX existían en Madrid once teatros dedicados al teatro musical

[234] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1883 a 1884, en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre, por su director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1884, págs. 6-7.

[235] ARCSMM, *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la Música y el Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, pág. 301.

[236] Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)…, pág. 155.

popular o teatro por horas, con funciones de género chico y sainetes: Apolo, Zarzuela, Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Romea, Maravillas y El Dorado. Frente a ellos, el único teatro dedicado a la ópera era el Teatro Real. Es también el periodo en el que toman fuerza los casinos, ateneos, salones de conciertos –los de Romero y Eslava–; y el café, otro de los centros de la actividad musical, «hogar musical del aficionado socialmente bajo»[237].

Y por último, entre los factores que también pueden explicar el incremento de la demanda de matrícula estaría la autorización gubernativa para la creación de «escuelas musicales y de arte en todas las provincias», uno de los objetivos de Manuel Ruiz Zorrilla, ministro de Fomento[238], que abría nuevos horizontes laborales. Por el principio de libertad de enseñanza plasmado en la Constitución de 1869[239] y recogida en la de 1876, «todo español podrá fundar y sostener establecimientos de instrucción o de educación».

> Artículo 12.
> Cada cual es libre de elegir su profesión y de aprenderla como mejor le parezca.
> Todo español podrá fundar y sostener establecimientos de instrucción o de educación, con arreglos a las leyes.
> Al estado corresponde expedir los títulos profesionales y establecer las condiciones de los que pretendan obtenerlos, y la forma en que han de probar su aptitud.
> Una ley especial determinará los deberes de los Profesores y las reglas a que ha de someterse la enseñanza en los establecimientos de instrucción pública costeados por el Estado, las provincias o los pueblos[240].

6.5.1.1. «El Monasterio del violoncello»

Recién nombrado profesor de violonchelo Mirecki ofrecía un concierto en la Escuela Nacional de Música. El entusiasmo que suscitaban las actuaciones de Mirecki era tal, que los cuerpos diplomáticos extranjeros llegaban a reprogramar sus actos:

---

[237] Emilio CASARES RODICIO, «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», *La Música Española en el Siglo XIX*, Colección de Estudios Sociales Iberoamericanos nº 4, Universidad de Oviedo, 1995, pág. 44.

[238] «Decreto del 15 de diciembre de 1868, de creación de la Escuela Nacional de Música», *Gaceta de Madrid*, 20 de diciembre de 1868.

[239] «Constitución Española de 1869», artículo 24, *Gaceta de Madrid*, 7 de junio de 1869, pág. 1.

[240] «Constitución de la Monarquía Española», artículo 12, *Gaceta de Madrid*, 2 de julio de 1876, pág. 1.

> Con motivo del concierto de D. Victor de Mirecki, que se verificará el lunes próximo, 1 de marzo, en el salón del Conservatorio, no tendrá lugar la acostumbrada recepción semanal en la embajada de Inglaterra[241].

En este concierto Mirecki interpretaba obras de su repertorio habitual: la *Polonesa* de Chopin; la *Fantasía sobre un tema de Händel para violonchelo y orquesta, Op. 36,* de Franchomme; y acompañando a la soprano Clara de Nueros de Hunt, la romanza *In ogni fiore*, de Sidorowitch. Y se incluía una nueva obra, la *Barcarola para piano y violoncello*, de Fernández Grajal[242], dedicada a Emilio Arrieta, que Mirecki interpretaba acompañado al piano por el compositor.

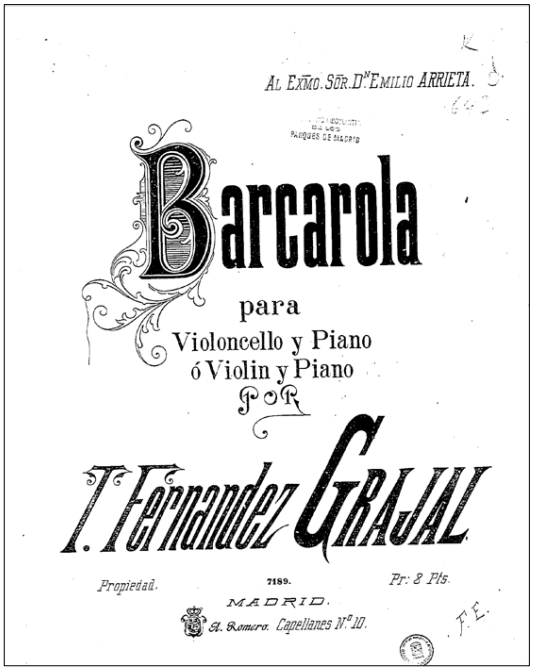


Ilustración 6.35. *Barcarola para violoncello y Piano* (T. Fernández Grajal)[243].

Completaba la programación el estreno de la *Melodía para violoncelo y piano*, obra de Jesús de Monasterio. Dedicada «Al distinguido artista Mirecki», había sido publicada uno meses antes, en noviembre de 1874 por Eslava, una obra en la que la «melodía pueden ejecutarla el Violín y el Violoncello juntamente».

---

[241] *La Correspondencia de España*, 26 de febrero de 1875, pág. 2.

[242] Tomás Fernández Grajal (1839-1914), compositor de ópera y zarzuela, fue Auxiliar de Composición desde 1868 y Numerario en 1896. Escribió otra obra para violonchelo y piano, un *Nocturno*, también dedicada a Emilio Arrieta, uno de sus maestros en el Conservatorio de Madrid. Un artículo de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, en su número del 30 de mayo de 1891, recoge «un *Concierto* para violonchelo y piano y seis pequeños dúos para violín y violoncello» que no hemos podido localizar.

[243] Bibioteca Musical Víctor Espinós, sig. M-BMM BMDE Depósito K 643 0100782698 2.745.

> El salón estaba lleno de escogida concurrencia, en la cual alternaban la *high life* y los artistas y profesores: todas las piezas fueron aplaudidas, y varias se repitieron á petición general. En fin, Mirecki, que cada año en ocasión semejante recibe pruebas del aprecio en que tiene su talento la sociedad de Madrid, no habrá quedado descontento ahora del éxito y del producto de su anual función[244].

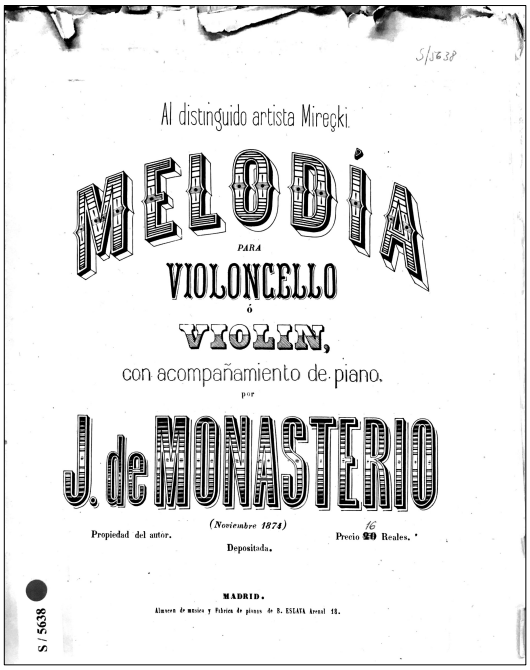


Ilustración 6.36. *Melodía para violoncello con acompañamiento de piano* (Jesús de Monasterio, 1874)[245].

Como señala Matía Polo, la *Melodía para violoncello con acompañamiento de piano*, «con un discurso musical lleno de encanto y de aparente simplicidad, responde al gusto musical, de la sociedad romántica del momento», con una melodía cantábile de clara influencia italiana, donde prevalece la expresión por encima del virtuosismo [246].

En marzo de 1875, Mirecki acudió con el pianista Beck a la Embajada de Rusia, donde ejecutó «algunas piezas con su perfección de costumbre»[247]. Ese mismo mes, participaba en el concierto del pianista Teobaldo Power, celebrado en el Salón del

[244] *La Época*, 2 de marzo de 1875, pág. 1.

[245] ARCSMM, S/5638.

[246] Inmaculada MATÍA POLO, «El repertorio para violonchelo y piano en el Romanticismo español», *Melodías, Romanzas y Nocturnos para violonchelo y piano*, DCD.298. Dep.Leg. GC.274.2013. SEdeM.

[247] *La Época*, 24 de marzo de 1875, pág. 1.

Conservatorio[248]. Mirecki volvía a demostrar ante el público que era uno de los grandes artistas del momento, al que se llegaba a calificar como «el Monasterio del violoncello»:

> El Sr. Mirecki no se necesita que se diga, ni cómo interpreto en el violoncello la *Fantasía característica* de Servais, ni cuánto fue aplaudido. Casi diríamos que Mirecki es el Monasterio del violoncello, y no sería poco decir, aunque en el casi lo dejemos[249].

Completaba su actuación con la *Introducción y Polonesa Brillante*, *en Do mayor, Op. 3* (1829), de Chopin, acompañado por Power, «que fue calurosamente aplaudida».

Y tan sólo un mes más tarde, volvía a tocar en el Salón de la Escuela Nacional de Música, esta vez en un concierto a beneficio de Beck. Además del *Trío para piano, violín y violoncello, en Do menor,* de Mendelssohn, Mirecki interpretaba

> con gran sentimiento en el violoncello la *Rêverie*, de Vieuxtemps; acaso podría indicarse que a veces prescindía un tanto del ritmo por dejarse llevar de la *Rêverie*; pero sobre que el carácter mismo de la pieza lo permitía, la sentida delicadeza que empleó en la ejecución no nos permite otra cosa que aquel ligerísimo apunte. El público concedió los honores de la repetición a la *Rêverie*, y fue distinción merecida[250].

6.5.1.2. Programa de Violonchelo de 1875

Concluía el primer curso académico de Mirecki en el conservatorio, y con fecha de 1 de agosto de 1875 entregaba a la dirección del conservatorio, para su revisión por una Comisión Facultativa, el nuevo programa de la enseñanza del violonchelo. Se daba cumplimiento a la *Real Orden de 18 de octubre de 1871*, que regulaba la publicación de los programas de estudio con la finalidad de garantizar la coordinación entre los estudios oficiales y los libres. El programa de violonchelo estaba dividido en siete años escolares, con la distribución de las materias y estudios por cursos.

> PRIMER AÑO. Método de Lee, comprendiendo la posición del violoncello y del arco sobre las cuerdas. Escala de Do mayor, con todos sus intervalos. Escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con el ejercicio para cada una. Estudios de notas sueltas sobre todas las cuerdas. Las cinco posiciones, las escalas mayores y menores,

[248] Teobaldo Power Lugo-Viña (1848-1884), compositor y concertista de piano, fue profesor numerario de piano de la Escuela Nacional de Música y Declamación (1882) y 2º Organista de la Capilla Real.

[249] *El Imparcial*, 28 de marzo de 1875, pág. 3.

[250] *Ibídem*, 6 de abril de 1875, pág. 3.

> con cuatro sostenidos y cuatro bemoles con el ejercicio para cada una de ellas.
> SEGUNDO AÑO. Repaso de los estudios anteriores. Los 20 estudios de Lee, en las cinco posiciones. Estudios para desarrollar el brazo derecho en ligados y notas sueltas; tresillos y varios golpes de arco; síncopas, corcheas con puntillos, apoyaturas. Empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos. Escala cromática.
> TERCER AÑO. Repaso de algunos de los estudios anteriores. Estudios sobre escala cromática —doble cuerda— estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco. Escalas en las posiciones del pulgar; algunos estudios en dicha posición. Empezar a ligar algunas de las cinco posiciones. Sonata y primer trío de Romberg.
> CUARTO AÑO. Continuar los estudios anteriores. Conocimiento de las escalas en general. Los 20 estudios de Lee (segunda serie); algunos ejemplos de Duport, continuando [con] los estudios de Dotzauer. Segundo trío de Romberg.
> QUINTO AÑO. Repaso de varios de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Dotzauer; piezas fáciles de Lee, Franchomme, etc. Estudios de Merck (primera serie). Estudios de Duport. Arpegios. Estudios de octavas. Staccato. Trinos en todas las posiciones. Piezas de estudio de Romberg. Ejercitarse es tocar de repente música manuscrita.
> SEXTO AÑO. Repaso de algunos de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Merck. Sonidos armónicos. Once estudios de Duport. Doce estudios de Franchomme. Aires rusos del mismo. Concertino de Romberg. Ejercitarse en el transporte.
> SÉPTIMO AÑO. Repaso de algunos de los estudios y piezas anteriores. Conciertos de Dotzauer. Estudios; caprichos de Franchomme. Segundo concierto de Romberg, piezas y estudios de Stiastny, Servais, Franchomme[251].

No aparecía la programación del octavo curso, a pesar de que en la memoria presentada a las oposiciones Mirecki si la había previsto, con un repertorio de conciertos y piezas de Franchomme, Romberg, Stiastny y Servais. Tampoco se incluía el estudio de la historia del instrumento, ni nociones sobre su conservación y mantenimiento. Y eso que Arrieta se había propuesto exigir esos conocimientos al alumnado al terminar la carrera.

> …mas ilustración a los instrumentistas. Quisiera que conocieran la historia del instrumento a cuyo estudio se dedican; las condiciones buenas que deben tener; quiénes han contribuido principalmente a su perfeccionamiento; cuáles son los métodos y obras más celebres y útiles para el estudio, y cuál es el nombre de sus respectivos autores[252].

[251] ARCSMM, *Memoria presentada por la Escuela de Música*…., 1875, págs. 275-276.

[252] ARCSMM, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1875 a 1876 en la Escuela de Música y Declamación, el día 2 de octubre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1875, pág. 16.

Si comparamos el programa de violonchelo de 1875 con el presentado a la Memoria de oposiciones en 1874, comprobamos que el nivel de exigencia es similar, y que se incluyen los mismos estudios y ejercicios de escalas. Donde hay modificaciones significativas es en el apartado de las obras de repertorio; varias de ellas son desplazadas al curso superior, con toda probabilidad debido a que Mirecki se encontraría, pasado el primer curso académico en la Escuela, con un nivel de formación del alumnado más bajo del esperado. En cambio, incluía nuevos contenidos, como la lectura a primera vista de música manuscrita en el 5º año y la práctica del transporte en el 6º año.

En el 1º año se mantiene el *Méthode Pratique pour le Violoncelle*, op. 30, de Lee. Mientras que en el programa de la Memoria exigía escalas mayores y menores hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles, ahora sólo «hasta dos sostenidos y dos bemoles»; aunque tal vez se trate de un error de escritura, pues al incluir el estudio de las cinco posiciones, menciona las «escalas mayores y menores, con cuatro sostenidos y cuatro bemoles».

En 2º mantiene los 20 primeros estudios de la primera serie de los *Melodische Etüden*, op. 31, que trabajan las cinco primeras posiciones, pero descarta incluir el *Trío nº 1*, *op. 38 para violonchelo, viola y segundo violonchelo*, de Romberg.

En 3º conserva los estudios de dobles cuerdas y las escalas cromáticas, así como el inicio del estudio de la posición de pulgar. El repertorio de obras comprende la *Sonata* y *Primer trío*, de Romberg, retirando la *Sonata Op. 38, nº 2, en Sol mayor*, del mismo autor, que traslada al curso siguiente.

En 4º continúan los estudios de Duport y los estudios de Dotzauer, y retira la *Sonata n.º 3 en Si bemol mayor op. 38*, de Romberg.

En 5º no aparece *el Concertino Op. 51*, de Romberg, que es desplazado al 6º curso.

En 6º se mantienen los *20 Etuden für Violoncello*, Op. 11, de Merck; los *12 Études pour le Violoncelle*, Op. 35 (1853), de Franchomme; «once estudios de Duport»; y el *Air russe varié*, op. 32, de Franchomme; y se retiran el *Concierto para Violoncello, Nº 2, Op. 3* (*ca.* 1808) de Romberg que se programa en el curso siguiente. Como novedad, se incluye el aprendizaje del transporte.

Y en el 7º curso, último año de la carrera, se conservan los estudios de Stiastny y los conciertos de Dotzauer, y se incluyen los *12 caprichos* de Franchomme. Los conciertos

de Romberg y de Franchomme, que en el programa de la memoria aparecían en el octavo curso, se presentan ahora aquí.

6.5.1.3. Los problemas de la Escuela Nacional de Música

En las primeras reuniones de la Junta de Profesores a las que asistió Mirecki, Arrieta insistía en la necesidad de elevar el nivel de exigencia en los exámenes.

> Habló también el Sr. Director de la rigidez que debe establecerse en los exámenes teniendo en cuenta que, después de la propaganda que se ha hecho al establecimiento en los años anteriores, están en el caso de exigir a los alumnos el perfeccionamiento en el arte, con el objeto de crear modelos y no vulgaridades[253].

También se abría el debate de cómo reducir el excesivo número de alumnos, llegando a proponerse la formación de las clases superiores estableciendo *numerus clausus*, como era práctica habitual en los principales conservatorios europeos, o bien, exigiendo más rigor en los exámenes ordinarios y de ingreso.

> Los Sres. Monasterio, Compta y Hernando hablaron de los medios que deben emplearse para reducir el número de alumnos, con el objeto de que no se dediquen más que los que posean buenas condiciones. Los dos primeros Profesores opinaron porque se formen pronto las clases superiores, fijando un número determinado de alumnos, conforme lo tiene propuesto el Sr. Director en una comunicación pasada al Ministerio con fecha 1 de julio de 1874, y según la práctica que rige en los principales Conservatorios de Europa. El Sr. Hernando dijo que [...] no era conveniente reducir de pronto el número, sino establecer gran rigor en los exámenes ordinarios y de nuevo ingreso. En este estado se suspendió la discusión, por tener que asistir varios Sres. Profesores a la Capilla Real[254].

[253] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 14 de marzo de 1875.

[254] *Ibídem*, acta del 23 de mayo de 1875.

Matrícula de alumnado De las cifras entre paréntesis, la primera corresponde a la matrícula de alumnas y la segunda a la de alumnos.				
Curso	**Piano**	**Violín**	**Canto**	**Violonchelo**
1874-1875	357 (272-85)	60 (2-58)	46 (37-9)	14
1877-1878	521 (414-107)	66 (2-64)	63 (49-14)	22
1878-1879	587 (468-119)	69 (4-65)	88 (71-17)	19
1880-1881	678 (555-123)	74 (2-72)	93 (81-12)	16

Tabla 6.3. Matrícula de alumnado en los cursos de 1874, 1877, 1878 y 1881[255].

Además, en opinión de Arrieta el excesivo número de alumnos no permitía a los profesores dar las clases con desahogo, «ni preparar la ejecución de algunas obras importantes o curiosas para los ejercicios públicos que se verifican mensualmente en la Escuela».

Iniciado el curso 1876-1877, Arrieta proponía al Claustro la inclusión en el Reglamento de un año de observación al alumnado de nuevo ingreso, fórmula ya recogida en el Reglamento de 1857. Sería éste un curso preparatorio, como el que había en el Conservatorio de Milán. Otra medida que se adoptó, a imitación del Conservatorio de Bruselas, encaminada a elevar el nivel del alumnado y a limitar el crecimiento desmesurado de la matrícula, fueron los exámenes de paso de grado cada dos años.

> habló de que, a imitación del Conservatorio de Milán, se estableciera en el Reglamento de la Escuela un año de observación, que será el 1.º de la enseñanza para todos los alumnos y alumnas que ingresen en ella, así como a imitación de el de Bruselas, que acababa de visitar durante las vacaciones, eliminar de dos años en dos años, previo un examen especial, a los alumnos que durante dicho tiempo no hayan demostrado la actitud y aplicación necesarias para seguir el arte[256].

Además, Romea y Romero eran de la opinión de que, para no recargar las clases, no se admitieran más solicitudes de ingreso una vez iniciado el curso, «a no ser que sean recomendadas por el mismo Profesor a quién haya de pertenecer el alumno».

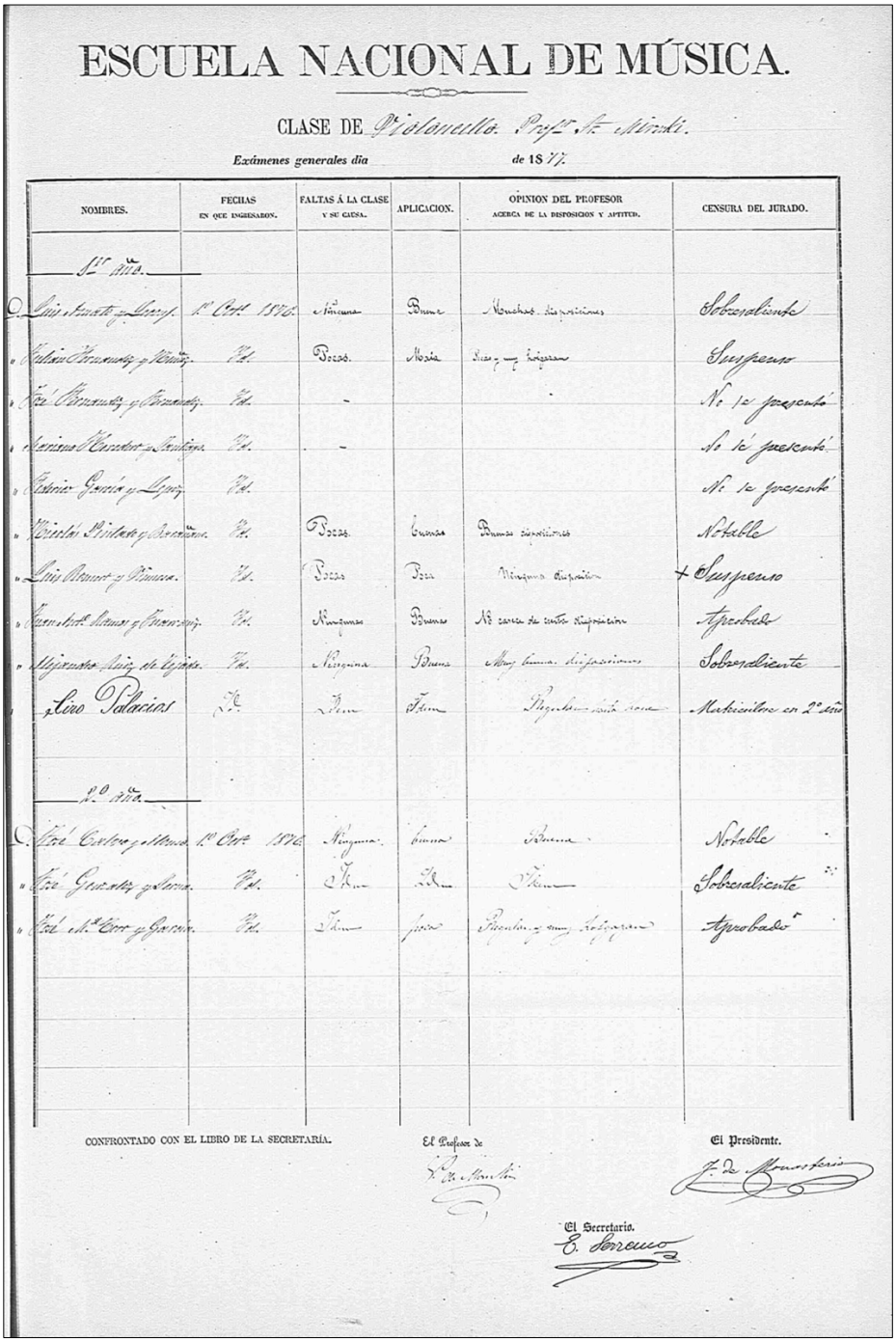
[255] Tabla de confección propia, sobre los datos extraidos de los apéndices de los discursos leídos en las inauguraciones de los cursos escolares, depositados en el ARCSMM.

[256] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 14 de septiembre de 1876.

La propuesta de Arrieta, partidario de «que todos los primeros años de las enseñanzas se consideren como de observación»[257], se puso en práctica ese curso. En el aula de violonchelo habían ingresado ocho nuevos alumnos, entre ellos, Luis Amato y Alejandro Ruiz de Tejada, ascendiendo la matrícula a 21. Uno de los alumnos, Siro Palacios Sánchez, ingresaba el 1 de octubre, y Mirecki anotaba en el acta de junio de 1877 que el alumno había estado «en observación» y debía «matricularse en 2º año».

Mirecki aplicaría con rigor las instrucciones dictadas por Arrieta al otorgar las calificaciones a sus alumnos. A la finalización del curso, y tras el año de observación, uno de los alumnos de 1º sería dado de baja. Otros tres alumnos de 1º curso no se presentarían al examen final y dos serían calificados con un suspenso.

[257] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*…, acta del 18 de febrero de 1877.



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

CLASE DE Violoncello. Profr. Sr. Mirecki.

Exámenes generales dia de 1877.

NOMBRES.	FECHAS EN QUE INGRESARON.	FALTAS Á LA CLASE Y SU CAUSA.	APLICACION.	OPINION DEL PROFESOR ACERCA DE LA DISPOSICION Y APTITUD.	CENSURA DEL JURADO.
1er año.					
Luis Amato y Lecoq.	1º Oct. 1876.	Ninguna	Buena	Muchas disposiciones	Sobresaliente
Julian Fernandez y Muñoz.	Id.	Pocas.	Mala	Pocas y muy holgazan	Suspenso
José Fernandez y Fernandez.	Id.	-			No se presentó
Mariano Herrera y Santiago.	Id.	-			No se presentó
Federico García y Lopez.	Id.				No se presentó
Nicolás Pintado y Bacañano.	Id.	Pocas.	Buenas	Buenas disposiciones	Notable
Luis Romero y Vinuesa.	Id.	Pocas	Poca	Ninguna disposicion	+ Suspenso
Juan Antº Ramos y Fernandez.	Id.	Ningunas	Buenas	No carece de cierta disposicion	Aprobado
Alejandro Ruiz de Tejada.	Id.	Ninguna	Buena	Muy buenas disposiciones	Sobresaliente
Ciro Palacios	Id.	Idem	Idem	Regular hasta hoy	Matricúlese en 2º año
2º año.					
José Castro y Alonso.	1º Oct. 1876.	Ninguna.	Buena	Buena	Notable
José Gonzalez y Serna.	Id.	Idem	Idem	Idem	Sobresaliente
José Mª Cort y García.	Id.	Idem	poca	Regular y muy holgazan	Aprobado

CONFRONTADO CON EL LIBRO DE LA SECRETARÍA.

El Profesor de

El Presidente.

El Secretario.

Ilustración 6.37. Acta de calificación de los exámenes de Violonchelo (1877)[258].

En el curso siguiente, 1877-1878, se alcanzaba la matrícula de 22 alumnos oficiales de violonchelo[259]. Desde la llegada de Mirecki el número de alumnos no había dejado de aumentar: 1873, 8 alumnos; 1874, 14 alumnos; 1875, 14 alumnos; 1876, 21 alumnos;

[258] ARCSMM, Libro 4, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1877-1879*.

[259] ARCSMM, Libro 146, *Índice Numérico de Alumnos Matriculados (4171-5625) 1869-1874*; ARCSMM, Libro 4, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1877-1879*.

1877, 22 alumnos. Tampoco cesaba de crecer la matrícula del conservatorio, especialmente en Piano y Solfeo. Y para Arrieta, ese exceso de alumnado estaba afectando a la calidad artística de los ejercicios mensuales, hasta el punto de que manifestaba que podría verse en la obligación de verificarlos en el mes de julio, una vez realizados los exámenes y concursos.

> Recordar a los Sres. Profesores, cuyos alumnos están en disposición de tomar parte en los ejercicios mensuales, que conforme se había hecho otras veces, aunque con pocos resultados, les volvía a recomendar y suplicar que se tomasen un grande interés para que dichos actos tengan verdadero interés artístico, eligiendo piezas, bien sean en conjunto o a solo, dignas de ejecutarse ante las personas ilustradas que concurren a dichos actos.
> El Sr. Compta observó lo difícil que es organizar tales obras en atención a los numerosos alumnos que tiene cada clase y, por tanto, a la falta material de tiempo para enseñar individualmente las materias que constituyen el año[260].

Tampoco las críticas sobre la prodigalidad en la concesión de premios y titulaciones cesaban en la prensa:

> – El Conservatorio de Madrid deja mucho que desear.
> – Está usted equivocado, amigo mío, y la prueba la tiene usted en que de ese gran establecimiento oficial han salido muchísimos artistas.
> – Es verdad; tantos han salido, que no ha quedado ninguno dentro[261].

En esta línea de eliminar deficiencias en el funcionamiento del conservatorio se llegaba a recomendar al profesorado que los días que no acudieran a clase, notificaran con la debida anticipación su ausencia, «a fin de que las alumnas y alumnos no tengan que esperar inútilmente y evitar las consiguientes quejas de las madres»[262].

La situación se volvería insostenible con el paso de los años. Una vez abierto el plazo de presentación de solicitudes de matrícula en la Escuela Nacional de Música y Declamación para el curso 1881-1882, se alcanzaba la cifra de 1925 alumnos matriculados. En Piano se llegaba a 565 alumnas y 132 alumnos matriculados, mientras que en Solfeo se superaban los 500.

[260] ARCSMM, Libro 175, *3° Libro de actas del Claustro*, acta del 18 de febrero de 1877.

[261] «Murmuraciones», *Crónica de la Música*, Año II, Núm. 60, 13 de noviembre de 1879, pág. 3.

[262] ARCSMM, Libro 175, *3° Libro de actas del Claustro*, acta del 30 de septiembre de 1877.

Ante esta situación, Arrieta consideraba imprescindible restringir el acceso de nuevo alumnado con pruebas de nivel más exigentes, habiendo observado la excesiva tolerancia en los exámenes de ingreso:

> es de todo punto indispensable restringir la entrada de alumnos, exigiendo conocimientos de alguna importancia, ya que ha observado en diferentes ocasiones que los Sres. Profesores tiene muchísima tolerancia en los exámenes de ingreso para la admisión resultando de ello un número excesivo de matriculados que ya no caben en el Establecimiento[263].

En vista de la imposibilidad de que 68 profesores pudiesen atender más alumnos, «se dispuso por orden superior que desde el día 11 del corriente [octubre] no se admitiesen en secretaria solicitudes de ingreso, por ningún concepto».

> Esperamos confiadamente que el señor ministro de Fomento, cuyo amor al arte es bien notorio, y cuyo celo no nos cansaremos de excitar, procurará que no se reproduzca en lo sucesivo la medida que hoy lamentamos y que a este fin arbitrará los medios de dotar a la Escuela de Música y Declamación de local mas espacioso y proporcionado a sus necesidades y en armonía con el notable desarrollo que ha adquirido últimamente entre nosotros la afición al arte lírico-dramático»[264].

También sería objeto de discusión en la Junta de Profesores la nueva norma que prohibía al Profesorado «dar lección particular a sus alumnos matriculados en la enseñanza oficial». Desde la promulgación de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 se permitía a los profesores de la enseñanza pública enseñar en centros privados, así como dar lecciones particulares, siempre que contaran con la «expresa licencia del Gobierno»[265]. Las inspecciones oficiales y las repetidas «quejas particulares» señalando abusos, traerían como consecuencia la publicación de la Real Orden de 22 de octubre de 1875.

> El Profesor está en su perfecto derecho buscando el fruto de sus estudios y desvelos en la enseñanza privada en tanto que esto no redunde en perjuicio de la pública, de que se aprovecha la mayoría de los jóvenes que siguen los estudios académicos, y que es el único recurso de las familias poco acomodadas para la instrucción de sus hijos. No le es lícito dedicarse a ocupaciones que le distraigan de sus deberes, promover poco noble competencia en la esfera de la enseñanza privada prevaliéndose del carácter de que se halla investido, y menos hacerse sospechoso de miras interesadas y de parcialidad en sus actos oficiales, sobre todo desde que los

[263] ARCSMM, Libro 175, *3° Libro de actas del Claustro*, acta del 9 de octubre de 1881.

[264] *La Correspondencia Musical*, 19 de octubre de 1881, pág. 3

[265] «Ley de Instrucción Pública de 9 de setiembre de 1857», artículo 175. En: *Gaceta de Madrid*, 10 de septiembre de 1857, pág. 2.

> Profesores particulares no intervienen en los exámenes para la prueba de los estudios académicos[266].

Con la nueva norma se regula la incompatibilidad de los profesores de la enseñanza pública para dirigir centros privados «ni para [impartir] lecciones o repasos particulares de las asignaturas que desempeñan con carácter oficial» Además, el profesorado que tuviera una «autorización especial para el ejercicio de la privada», no podría formar parte de los tribunales de exámenes, «ni en su asignatura, ni en ninguna otra, aunque sea de distinta Facultad o Escuela». Arrieta, de acuerdo con la norma, dictaría unas instrucciones específicas, de modo «que en las hojas y listas que presenten los Profesores en los exámenes se determine y se haga constar los discípulos que reciben lección particular y los que no la reciben».

Hernando[267] estimaba «que puede haber casos extraordinarios en que sea preciso que el Profesor dé al alumno lección particular en su casa además de la oficial». Pero que siempre sería sin retribución alguna, pues seria censurable obligar al alumnado a recibir clases particulares retribuidas, «ofreciéndoles en compensación de sus sacrificios pecuniarios, un premio en los concursos públicos». Arrieta, Inzenga y Romero, entre otros, apoyaban la opinión de Hernando, pues, sin exigir retribución, los profesores podían «valerse de todos los medios posibles para que sus alumnos adelanten», y así, se acordó permitir las clases particulares al alumnado oficial sin «exigir intereses»[268]. Otros profesores, en cambio, opinaban que habría que prohibir dar lecciones particulares al alumnado oficial, «bien fuera retribuida o gratis, ateniéndose solo a las horas de clase que marca el reglamento».

6.5.2. *Real Capilla y Sociedad de Cuartetos*

Al año siguiente de haber obtenido la plaza de profesor en el conservatorio, Mirecki presentaba su solicitud de participación a la oposición de una plaza de violonchelo en la Real Capilla. «Hallándose dentro de las condiciones que prescribe el edicto publicado con fecha 31 de mayo próximo pasado», constaban en la solicitud los méritos de ser

[266] «Real Orden de 22 de octubre de 1875, regulando el ejercicio de la enseñanza privada por los profesores de la enseñanza pública», *Gaceta de Madrid*, 26 de octubre de 1875, pág. 233-234.

[267] Rafael Hernando Palomar (1822-1888), compositor de zarzuela, fue secretario del Conservatorio de Madrid (1852-1868), Profesor Numerario de Armonía del Conservatorio de Madrid (1858-1868), Secretario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y miembro de la Real Academia de San Fernando (1873).

[268] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 7 de noviembre de 1875.

Profesor de Violoncello del Conservatorio de Música y Declamación y Primer Violoncello de la Sociedad de Conciertos[269].

> El día 30 del presente mes de junio habrá oposiciones en la capilla real de S. M. el rey D. Alfonso XII a las plazas de soprano primero, contralto segundo y tercero, segundo bajo, viola, violoncello, fagot, segunda trompa (corno) y segundo clarinete, dotadas con 2.000 pesetas anuales, y no debiendo pasar la edad de los opositores de 38 años[270].

Desconocemos las bases de la oposición que tuvo que superar Mirecki, pero no debían ser muy diferentes a las recogidas en un edicto de oposición del 8 de marzo de 1898, para cubrir la plaza vacante de Violoncello segundo de la Real Capilla.

> Los que quisiesen oponerse a ella han de tener las circunstancias siguientes: tono claro, sonoro, lleno e igual en toda su extensión y términos; la ejecución en él ha de ser limpia, firme y afinada, con la inteligencia, agilidad y destreza correspondiente a su clase y al perfecto desempeño de esta plaza; edad que no pase de treinta y ocho años, reservándonos tomar los informes secretos que nos pareciere de su conducta moral y adhesión a S.M. [...] con fe de bautismo legalizada[271].

Finalizados los ejercicios, y reunido el tribunal de censura el 14 de julio de 1875 para juzgar a los opositores, se acordaba, por unanimidad, otorgar la plaza a Mirecki.

> el único opositor que se presentó y que fue D. Victor de Mirecki y Larramat desempeñó todos los ejercicios brillantemente, probando en ellos que, tanto en el mecanismo como en la repentización y buen gusto, es excelente. Que consideran a aquel distinguido y reputado Profesor muy digno de la plaza que pretende[272].

El 24 de julio Mirecki prestaba el juramento prevenido en la Real Casa ante el Capellán Mayor Interino José Joaquín Cafranga Pando:

> D. Victor de Mirecki y Larramat. ¿Juráis servir bien y fielmente al Rey Don Alfonso XII en la plaza de Violoncello de la Real Capilla, para que habéis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta a los Jefes de cuanto sepáis que pueda ser contrario a su Real servicio y perjudicial a su Real Persona e interés?
> R. Sí, juro.
> Si así lo hiciereis, Dios os ayude, y si no, os lo demande.
> R. Amén[273].

---

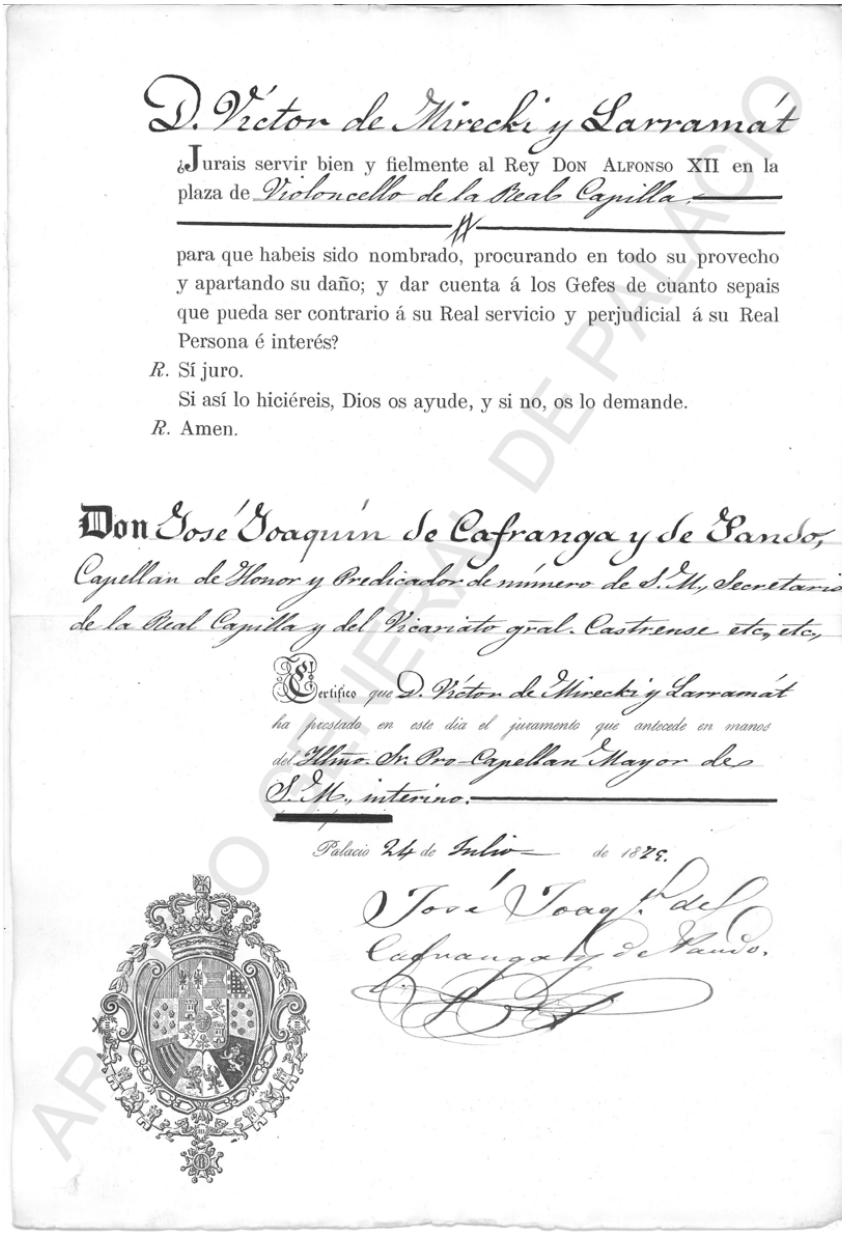
[269] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7. 21 de junio de 1875.

[270] *La Época*, 27 de junio de 1875, pág. 4.

[271] AGP, Personal, Caja 1245, Exp. 24.

[272] AGP, Caja 2703, Exp. 7, 14 de julio de 1875.

[273] AGP, Caja 1212, Exp.13, 24 de julio de 1875.



D. Víctor de Mirecki y Larramát

¿Jurais servir bien y fielmente al Rey Don Alfonso XII en la plaza de Violoncello de la Real Capilla

para que habeis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta á los Gefes de cuanto sepais que pueda ser contrario á su Real servicio y perjudicial á su Real Persona é interés?

R. Sí juro.

Si así lo hiciéreis, Dios os ayude, y si no, os lo demande.

R. Amen.

Don José Joaquín de Cafranga y de Pando, Capellan de Honor y Predicador de número de S. M., Secretario de la Real Capilla y del Vicariato gral. Castrense etc, etc,

Certifico que D. Víctor de Mirecki y Larramát ha prestado en este dia el juramento que antecede en manos del Ilmo. Sr. Pro-Capellan Mayor de S. M., interino.

Palacio 24 de Julio de 1875.

José Joaq.n de Cafranga y de Pando.

Ilustración 6.38. Juramento de Mirecki como Violonchelo de la Real Capilla (1875).

Mirecki completaba el año 1875 siendo condecorado con la Cruz de Comendador de Carlos III[274] y con su entrada en la Sociedad de Cuartetos. El 5 de diciembre participaba en su primer concierto, sustituyendo a Castellano, que había solicitado su renuncia a continuar en el puesto. No hemos podido averiguar las razones que motivaron a Castellano a tomar esa decisión. Tal vez la relación con Monasterio se había deteriorado,

[274] *El Globo*, 8 de septiembre de 1875, pág. 3; *Le Menestrel* (París), 3 de octubre de 1875, pág. 6.

tras haber sido éste el impulsor de la convocatoria de oposiciones a la plaza de profesor que violonchelo en la Escuela de Música y que había obtenido Mirecki. En aquel momento, Monasterio se había expresado en los términos de una necesaria rehabilitación de la enseñanza del Violonchelo, ante las carencias observadas en la cuerda de violonchelos de la Sociedad de Conciertos, de la que era director[275]. Así mismo, había llegado a defender la entrada de músicos extranjeros en la Escuela, con toda probabilidad tratando de facilitar el ingreso de Mirecki, al que apreciaría por su actuación en la Sociedad de Conciertos desde 1871. Ante esta situación, Castellano no habría presentado la solicitud de participación en la convocatoria, conocedor de las escasas posibilidades que tenía obtener de la plaza. Tampoco debemos descartar que Castellano, como apuntaba Peña y Goñi, se hubiera retirado «por sus años»[276]. En todo caso, a punto de cumplir los cincuenta años, Castellano renunciaba al puesto de violonchelo de la Sociedad de Cuartetos y, al igual que había ocurrido con la plaza del conservatorio, era reemplazado por Mirecki.

> La Sociedad de Cuartetos anuncia la apertura de sus sesiones de música de cámara, que se verificarán, como de costumbre, en el salón del Conservatorio, los domingos a las dos en punto de la tarde. El violoncellista Sr. Castellano ha insistido en retirarse de la Sociedad y ha entrado a reemplazarle el Sr. Mirecki, quedando la Sociedad constituida, además de éste, por los antiguos socios Sres. Monasterio, Guelbenzu, Pérez y Lestán[277].

Antes del inicio del primer concierto de la temporada, la Sociedad manifestaba «las razones que había tenido para sustituir con el Sr. Mirecki al inolvidable Castellanos en la parte de violoncello [...] del puesto que durante trece años ha ocupado dignamente». Goizueta expresaba en su artículo de prensa respetar las razones expuestas, dejando constancia del «sentimiento que me causa la ausencia del Sr. Castellanos del puesto que durante trece años ha ocupado dignamente y sin interrupción en las sesiones de la Sociedad»[278]. En este primer concierto de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos se interpretó el *Cuarteto de cuerda en Fa Mayor, Opus. 18, Nº 1*, de Beethoven; el *Cuarteto en Sol mayor, Op. 64, nº 4*; y el *Cuarteto con piano en Si menor, nº 3*, de Mendelssohn[279].

---

[275] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 25 de marzo de 1874.

[276] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 30 de marzo de 1888, pág. 3.

[277] *El Imparcial*, 28 de noviembre de 1875, pág. 3.

[278] *La Época*, 10 de diciembre de 1875, págs. 1-2.

[279] *El Pabellón nacional*, 5 de diciembre de 1875, pág. 3.

La acogida de Mirecki como violonchelista de la Sociedad de Cuartetos era documentada por Peña y Goñi, que resaltaba su admisión en la entidad a pesar de su condición de extranjero:

> ¿Qué me dicen Vds. del relevo de Castellanos? Que me alegro yo que España proteja, siempre que lo merezcan, a los extranjeros. Ahí tienen Vds. a Mirecki. ¡Un gran violoncelista; de primer orden! Lo hemos hecho profesor del Conservatorio, lo hemos condecorado, y ahora le damos una plaza que, desde la fundación de la sociedad de cuartetos, desempeñaba Castellanos, un español. ¡Qué digan luego que nosotros no protegemos el verdadero mérito! [...] Hoy es Mirecki; un gran talento instrumental, un arte consumado, que viene a traer más bondad, a aumentar la monotonía del aplauso. Antes los cuartetos estaban en, con, por, sin, de y sobre Monasterio y Guelbenzu; ahora estarán en, con, por, sin, de y sobre Monasterio, Guelbenzu y Mirecki[280].

También *El Imparcial* se hacía eco del estreno de Mirecki, «que ha reemplazado al Sr. Castellano, demostró que la Sociedad debe felicitarse de contarle entre sus individuos»[281]. Y para Goizueta la incorporación de Mirecki a la agrupación elevaba la calidad del conjunto.

> Cuando el Sr. Mirecki adquiera la costumbre de tocar la música que se ejecutó el domingo ante una concurrencia como la que ordinariamente asiste a las sesiones, estará sin duda menos preocupado.
> Conste, sin embargo, que el tono del instrumento tocado por tan hábil solista, hermana mucho con el de los demás compañeros, y que resulta más homogeneidad que antes en la sonoridad y en la ejecución de las piezas. Doy la enhorabuena más completa al nuevo socio señor Mirecki[282].

6.5.3. *Conciertos benéficos*

Al año siguiente finalizaba la 3º Guerra Carlista y la Escuela Nacional participaba en los actos de celebración organizando un concierto «para solemnizar la entrada del ejército en Madrid»[283].

> …en el Palacio de Oriente volvía a sonar la marcha de alabarderos, volvían las recepciones y las capillas públicas, volvían también las fiestas

[280] *El Globo*, 6 de diciembre de 1875, pág. 3.

[281] *El Imparcial*, 6 de diciembre de 1875, pág. 2

[282] *La Época*, 10 de diciembre de 1875, págs. 1-2.

[283] Tras la derrota en la batalla de Estella ante Primo de Rivera, Carlos María Isidro (Carlos VII) cruzaba la frontera con Francia el 28 de febrero de 1876, justo en el día en que era liberaba la asediada Pamplona, dando fin a la 3ª Guerrra Carlista. El 20 de marzo de 1876 tenía lugar la entrada triunfal en Madrid de Alfonso XII al frente del ejército vencedor.

> mundanas en los viejos palacios de la aristocracia madrileña y en los palacetes que surgían a lo largo de la Castellana[284].

Mirecki, con Romero y Mendizábal, actuaba en el concierto interpretando el *Trío en Si para clarinete, violonchelo y piano*, de Beethoven[285], y junto a Monasterio y Compta el *Trío en Re menor, para violín, violonchelo y piano*, de Mendelssohn[286].

También colaboraba en el concierto organizado por el pianista Beck, interpretando la *Melodía para violonchelo* de Hunt[287], *Sexteto para piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo*, de Bertini[288], y un *Cuarteto* de Beethoven[289]. Y cerraba ese mes de marzo de 1876 con un concierto a su beneficio en el salón pequeño del conservatorio, que contaba con la presencia de la princesa de Asturias y del cuerpo diplomático extranjero, y que sería ocasión para que se recordase en la prensa el retraso en las obras de rehabilitación del salón, devastado tras el incendio de 1866:

> Todos los años semejante función atrae un público numeroso é inteligente, compuesto de *fashionables* y filarmónicos, al triste, al humilde, al prosaico saloncillo del Conservatorio de música.
> ¿Cuándo terminarán las obras de restauración del que se incendió el Sábado Santo de 1866? ¿Cuándo volverán a celebrarse en él los torneos musicales? Hora es ya de que suceda: de que artistas y elegantes abandonen el local donde hoy se les convoca y reúne, el cual no ofrece condiciones de ningún género, –ni da lujo ni da confort–, adecuadas al objeto. Obligar a la sociedad mas distinguida de Madrid a subir aquella empinada y sucia escalera; a sentarse en aquellas estrechas y durísimas sillas de paja, es en verdad indisculpable…[290]

El repertorio incluía, el primer movimiento de un *Trío para violín, violonchelo y piano* de Beethoven, con Mirecki, Power y Urrutia; *Tú y yo*, romanza para soprano y violoncello, de Sidorowitch, con la actuación de Clara Nueros de Hunt. Mirecki

---

[284] Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2000 (ed. 2007), pág. 326.

[285] Beethoven escribió dos tríos para violin o clarinete, violonchelo y piano. El «Trío en Si» interpretado en ese concierto es el *Trío en Si bemol mayor, op. 11* «Gassenhauer».

[286] *El Imparcial*, 22 de marzo de 1876, pág. 3.

[287] Guillermo Lennon Hunt, barítono aficionado, casado con Clara Nueros, fue socio fundador de la Sociedad Filarmónica de Madrid.

[288] Podría tratarse del compositor y pianista francés Henri Jérôme Bertini (1798-1876), amigo del violonchelista Franchomme, y que es autor de varios sextetos para piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo: Nº. 1, en Re menor, Op. 79 (Lemoine,1825); Nº. 2, en Mi bemol mayor, Op. 85 (1833); Nº. 3, en Mi mayor, Op. 90 (*ca.* 1834); Nº. 4, en Mi menor, Op. 114 (Breitkopf, 1839); Nº. 5, en Mi bemol mayor, Op. 124 (Schott, 1841);

[289] *El Globo*, 9 de marzo de 1876, pág. 4.

[290] *La Época*, 7 de abril de 1876, pág. 3.

interpretaba por primera vez la *Fantaisie burlesque sur le Carnaval de Venise, Op. 9*, de Servais, con la que obtendría «una verdadera ovación, a cuyo final fue llamado dos veces a la escena entre atronadores aplausos»; y *Les echos du passé,* melodía para violoncello, órgano y piano, de Sidorowitch, con Mirecki, de la Mata y Fernández Grajal.

El nuevo salón del concierto aún tendría que esperar hasta 1879 para abrir sus puertas. Sería en la celebración del concierto para recaudar fondos destinados a la construcción del «histórico santuario de Covadonga», con la presencia de otros artistas, entre los que se encontraba el tenor Julián Gayarre y la actriz Matilde Díaz[291]. Lo hacía con la *Romanza sin palabras*, de Mendelssohn, en la que Mirecki «ha parecido superior a muchas romanzas con ellas, que diariamente oímos. Oprimido el instrumento por el sensible arco del profesor, no canta, llora»[292]. El concierto se celebraba, por fin, en el restaurado Salón del conservatorio «destruido por un incendio hace muchos años y reconstruido a costa de grandes trabajos y muchísimo tiempo».

> La inauguración del nuevo local se ha verificado de hecho con un gran concierto organizado por las señoras de la buena sociedad de Madrid para dedicar sus productos a continuar las obras del templo que se construye á Nuestra Señora de Covadonga en el lugar histórico donde se venera[293].

No tendría que pasar mucho tiempo para que Mirecki comenzase a tener dificultades para compatibilizar sus obligaciones como profesor de violonchelo de la Escuela Nacional de Música con los puestos de primer violonchelo de la Sociedad de Conciertos, Real Capilla y Sociedad de Cuartetos. Acabado el curso, la Sociedad de Conciertos presentaba una instancia en su nombre a la Real Capilla, solicitando dos meses de licencia para participar en la gira de verano por las provincias. Además de Mirecki, la Sociedad de Conciertos tenía entre sus profesores más notables a aquellos que también pertenecía a la Real Capilla: Eduardo Fischer, Violín 2º; Ricardo Fischer, Violín 3º; Miguel Carreras, Viola 1º; Manuel Muñoz, Contrabajo 1º; Pedro Sarmiento, Flauta; Enrique Fischer, Clarinete 1º; Manuel Rodríguez Minaya, Fagot; y Luis Font, Trompa 2º. Como empleados

[291] El 22 de julio de 1879, con asistencia del rey Alfonso XII, «principiaron los trabajos preparatorios, volando con un barreno la cresta del cerro, donde había de asentarse el templo monumental», cuya primera piedra sería puesta el 11 de noviembre. En: Fermín CANELLA Y SECADES, *De Covadonga (contribución al XII centenario)*. Conmemoración del XIII centenario del reino de Asturias (718-2018), Madrid, Ministerio de la Presidencia, [en línea], <https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-DH-2018-58>, [consultado el 27 de diciembre de 2021], ed. facs. 2018, págs. 40-41.

[292] *La Época*, 20 de marzo de 1879, pág. 4.

[293] *Crónica de la música*, 27 de marzo de 1879, pág. 2.

de Palacio no podían ausentarse de Madrid sin permiso real, por lo que, de no concederse los permisos, se tendrían que suspender las funciones previstas. Y si así fuera, sería la «causa de que, en el próximo verano, quedarán sin recurso alguno para su preciso sustento las familias de muchos artistas que únicamente viven del producto de sus conciertos».

La solicitud, firmada por el vicepresidente de la sociedad Miguel Carreras y González, y el secretario Teodoro Rodríguez, decía así:

> Señor. La Sociedad de Conciertos, que hace años viene verificando sus funciones con gran aplauso del público en el Circo del Príncipe Alfonso y en el Jardín del Buen Retiro, se ve hoy en la imprescindible necesidad de salir a provincias en el próximo verano, con objeto de dar los conciertos de costumbre, y que por causas ajenas a su voluntad no puedes verificar en el expresado Jardín. La Sociedad, tiene vencidas grandes dificultades, mas le falta la mayor de todas y esta únicamente puede vencerla V.M., si como noble protector de las artes, le presta su poderoso apoyo. La Sociedad ruega a V.M. en atención a las razones expuestas, se digne conceder dos meses de licencia sin descuento del sueldo a los Profesores de vuestra Real Capilla que lejos de pensar en su propio interés, atienden únicamente a favorecer las necesidades de sus compañeros de Sociedad, y que ésta puesta de acuerdo con el Maestro de vuestra Real Capilla escogerá el medio más conveniente para que el servicio de V.M. que te preferentemente atendido. Madrid, 14 de mayo de 1877[294].

Mayordomía Mayor consideró que se podía atender la petición, puesto que el Maestro de la Real Capilla Hilarión Eslava, que había impuesto a los músicos «la obligación a cada uno de los individuos expresados, de dejar un Profesor con acuerdo y a satisfacción de aquel»[295], había informado que el servicio no quedaría desatendido. Recibida autorización expresa del Cardenal Patriarca de la Indias Pro-Capellán Mayor de S.M., se concedían «por esta vez únicamente» dos meses de licencia con el goce de todo el sueldo». La licencia sería comunicada a Mirecki, previniéndole de que

> ha de dejar Usted durante su ausencia un Profesor que le sustituya en cuantas asistencias ocurran en la Real Capilla, con acuerdo y a satisfacción del Maestro Director de la mencionada Real Capilla, D. Hilarión Eslava. Lo que de la propia Real Orden participo e V. para su noticia, satisfacción y a fin de que comunique a esta superioridad la fecha en que empiece y termine el uso de esta licencia, justificando mensualmente su inasistencia desde el punto donde se halle por medio de la oportuna fe de vía». Emitido por Pro-Capellanía Mayor de S. M.[296]

[294] AGP, RI2, 8782.31.

[295] *Ibídem*.

[296] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7. 13 de junio de 1877.

6.5.4. *Matrimonio*

Comenzaba el año 1879 y Mirecki dejaba de percibir el sueldo como profesor de violonchelo de la Escuela Nacional de Música. El motivo era no haber presentado al ordenador de Pagos del Ministerio de Fomento los documentos que certificaban estar exento de la responsabilidad de quintas, y que no eran otros sino el recibo de haber entregado 8.000 reales en concepto de redención del servicio de las armas, y la certificación de la comisión provincial de la exención concedida[297].

> Parece que al Sr. Mirecki, profesor de violoncello del Conservatorio, nacido, creemos que en Polonia, no le quieren pagar el sueldo que disfruta, por exigirle el ordenador de Pagos la certificación de haber entrado en quintas en España. De manera que, enseñando y sin cobrar, ahora sí que toca el violón, como nunca el Sr. Mirecki. Quien ha tocado esta vez el violón es el señor ordenador de Pagos del ministerio de Fomento, que si llega a ser ministro, en lugar de ser ordenador, de seguro no firma el nombramiento del Sr. Mirecki para la plaza que ocupa en el Conservatorio, fundándose en que un polaco no podía tocar el violoncello en castellano, y, por consiguiente, sus discípulos no le entenderían[298].

La situación fue transitoria, hasta que el funcionario del ministerio fue advertido de que Mirecki «era extranjero, y que en la convocatoria para la provisión de la plaza que el Sr. Mirecki desempeña se prescindió de la condición de la nacionalidad española en el agraciado»[299].

> Mirecki, el violoncellista ilustre, cuya condición de extranjero no fue obstáculo para que se le concediese por aclamación una cátedra[300].

Ante el problema surgido, Mirecki elevaba más tarde un ruego a la Dirección General de Instrucción Pública, de «prescindir de la naturalización en el Reino conservando la extranjera que en la actualidad ostenta, y si es compatible esta circunstancia con el desempeño del cargo que ejerce»[301].

El interés de Mirecki por tener regulada su situación en España estaría también provocada por su nueva situación civil. Había contraído matrimonio con María Luisa Bach Comella, nacida en Barcelona en 1859, con la que tendría 7 hijos: María Teresa,

---

[297] *La Época*, 26 de enero de 1879, pág. 3.

[298] *El Imparcial*, 25 de enero de 1879, pág. 2.

[299] *La Época*, 26 de enero de 1879, pág. 3.

[300] Julián ORBÓN, «Hablando con el Maestro Bretón», *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, 31 de octubre de 1914, pág. 4.

[301] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

Pablo (1882-1936), María Luisa, que fallecería a corta edad el 29 de abril de 1885[302], Ernesto Hipólito (1888-1928), Alejandro Víctor (1892-1981), Adela (¿?-1920) y Rafael. María Teresa se casaría con un discípulo de Mirecki, Juan Ruiz-Casaux, del que se divorciaría en 1937[303]. Y Adela lo haría con el periodista Luis Zozaya. Tan sólo Alejandro Víctor y Rafael continuarían la tradición musical de la familia. Alejandro, alumno de Jesús de Monasterio, sería el primer ganador del Premio Nacional de Violín «Pablo Sarasate» en 1911. Catedrático de violín y director del Conservatorio de Tánger, además de violín de la Orquesta Sinfónica de Madrid, contraería matrimonio con Carmen Ruiz Casaux, hermana de Juan Ruiz Casaux. En cuanto a Rafael, realizaría los estudios de violonchelo con su padre, llegando a obtener en 1942 una de las plazas de la recién creada la Orquesta Nacional de España.

6.5.5. *Salud*

En junio de 1879 Mirecki solicitaba una licencia de tres meses «para pasar a Panticosa a tomar las aguas a fin de restablecer su salud»[304].

> Paso a manos de V.E. la adjunta instancia documentada que eleva a S.M. el Rey Ntro. Sr. (q.D.g.) D. Victor de Mirecki y Larramat, Violoncello de la Real Capilla, en solicitud de tres meses de licencia para pasar a tomar las aguas de Panticosa y después a su país natal (Francia) según dictamen de los facultativos. En vista de que el interesado justifica en la forma prevenida en la Ordenanza General de la Real Casa su padecimiento y la necesidad de pasar a los puntos indicados como remedio a sus dolencias, no hallo reparo en que S.M. se digne acceder a la gracia que solicita[305].

Se le concedía el permiso, con la obligación de comunicar al Maestro de la Real Capilla la fecha de comienzo de la licencia, «justificando mensualmente su existencia». Mirecki volvería a presentarse en su destino el 4 de octubre, tras agotar los tres meses de permiso concedidos.

Mirecki había comenzado años a padecer los problemas de salud que le acompañarían el resto de su vida con tan sólo 29 años. En 1876, teniendo que ir a tomar baños de mar por prescripción médica, «aprovechaba la licencia concedida a los

[302] *El Imparcial,* 30 de abril de 1885, pág. 4.

[303] *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 4 de junio de 1937, pág. 4.

[304] AGP, Caja 2703, Exp. 7.

[305] *Ibídem*.

profesores durante las vacaciones para pasar a las provincias Vascongadas»[306], lo que ponían en conocimiento de la dirección de la Escuela Nacional de Música y Declamación[307]. Y a su vez solicitaba una licencia de un mes en la Real Capilla para restablecerse de su salud tomando baños en Santander[308].

Su dolencia se agravó en 1880, y haciendo uso de la licencia por vacaciones, informaba a la dirección de la Escuela que partía, «según la orden del médico a Panticosa y a pasar la cuarentena a Castres Gironde, Francia»[309]. Esta circunstancia también era comunicada a Antonio Cuéllar[310], secretario de la Sociedad de Conciertos:

> Teniendo que pasar a Panticosa según orden del médico y pasar la cuarentena en Francia, lo pongo en conocimiento de Usted por lo que pudiera suceder y por lo que manda el reglamento[311].

Estando hospedado en el Château de Pomarède de Castres Gironde, Mirecki se dirigió por carta a Cuéllar, comunicándole que no podría acudir a San Sebastián, donde la orquesta tenía previstos varios conciertos, tres de ellos con la participación de Pablo Sarasate[312].

> el médico me ha mandado una vida muy tranquila y sobre todo no tocar el violoncello en la cuarentena de las aguas. Me veo imposibilitado de complacer a la Sociedad y a mi querido amigo el Sr. Vázquez. Creo inútil decirle que he salido de Madrid con el objeto de restablecer mi salud y debo conformarme a lo mandado por los médicos[313].

---

[306] ARCSMM, S.C. 30/10, Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 19 de julio de 1876.

[307] BNE, *Reglamento de la Escuela Nacional de Música, aprobado por S. M. en 2 de julio de 1871*, artículo 16, pág. 10.

[308] AGP, Personal, Caja 1212, Exp. 13.

[309] ARCSMM, *Personal, Carpeta del expediente del Profesor, Sr. Mirecki, exp. 472/7*, 7 de julio de 1880.

[310] Antonio Cuéllar, que empezó como sexto 2º violín en la Sociedad de Conciertos desde su creación, pasaría en 1890 a ser primer violín de esa cuerda. El 9 de octubre de 1884 sería elegido secretario de la Sociedad de Conciertos, coincidiendo más o menos con la etapa de dirección de Bretón, permaneciendo en el cargo secretario hasta el 29 de noviembre de 1889, siendo sustituido por Miguel González Salazar. El 16 de noviembre de 1891 fue nombrado 3º Vocal de la Junta directiva, a propuesta del primer vocal (que actuaba como presidente), siendo aclamado por unanimidad. El 19 de octubre de 1894, tras ser nombrado Contador, con 49 votos, de la nueva Junta directiva, dejaría el puesto de primer violín de segundos. Falleció hacia abril o mayo de 1897, pues en la junta general de 26 de mayo se informaría sobre su fallecimiento (la junta anterior había sido el 22 de marzo de 1897). *Libro de actas y certificados de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Cortesía de Ramón Sobrino.

[311] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 1 de julio de 1880.

[312] *Diario oficial de avisos de* Madrid, 25 de agosto de 1880, pág. 2.

[313] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 3 de agosto de 1880.

A punto de comenzar la temporada Mirecki vio desestimada su solicitud, pues su presencia, como primer violonchelo, era imprescindible.

> como comprendería hay un compromiso muy formal con el público, y siendo que hoy es víspera del primer concierto, y además ocupando Usted un sitio de importancia, a esta Sociedad no es nada fácil poderlo arreglar mucho más cuando el número de violonchelos ha quedado tan exiguo[314].

El compromiso formal que había adquirido la Sociedad de Conciertos era la participación de «una orquesta reclutada en las filas de la Sociedad de Conciertos»[315], compuesta por 42 profesores, bajo la dirección musical de Mariano Vázquez, en el espectáculo de zarzuela de la compañía Lírico-Española, que tendría lugar en el Teatro de Apolo del 15 al 25 de septiembre[316]. Mirecki, que mantendría su postura, contestaría reiterando su necesidad de no tocar en el inicio de la temporada, pues «tengo demasiado trabajo y llegaría a comprometer mi salud [...] y crea que siento con el alma tener que retirarme de estos conciertos»[317].

A finales de año, Mirecki, parecía haber recuperado las fuerzas y la salud, pues participaba desde el atril de primer violonchelo en las dos funciones de *La Traviata* del Teatro de la Ópera, con la soprano Adelina Patti.

> La orquesta, si bien en general, tuvo sin embargo momentos de flaqueza y en algunas partes, como el preludio del último acto, esperábamos más de la fama y talento del Sr. Goula. El Sr. Mirecki en el solo de violoncello del segundo acto logró muestras generales de agrado[318].

También intervenía en la inauguración oficial del nuevo Salón-Teatro que tenía lugar en diciembre, con la presencia de Alfonso XII y de su segunda esposa, la reina María Cristina de Habsburgo y Lorena, con la que había contraído matrimonio tras quedarse viudo por el repentino fallecimiento de María de las Mercedes de Orleans. La función estaba organizada por Arrieta, que había compuesto una cantata dedicada «a la nueva reina». Contaba con la presencia de la Sociedad de Cuartetos, que interpretaba la

[314] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 30 de septiembre de 1880.

[315] *Crónica de la música*, 23 de septiembre de 1880, pág. 2.

[316] *Ibídem*, 2 de septiembre de 1880, pág. 5.

[317] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 1 de octubre de 1880.

[318] *El Demócrata*, 12 de diciembre de 1880, pág. 3.

canzonetta y final del *Cuarteto en Mi bemol*, de Mendelssohn; y de Gayarre, con fragmentos de *I Marinari* de Rossini[319].

> Después que, a consecuencia del voraz incendio de 1867, a la vez que el antiguo gran salón-teatro perdimos un órgano precioso y otros instrumentos y objetos de arte de gran mérito; después que la marcha de los acontecimientos políticos hubo influido en la reducción sensible de los elementos con que contaba la Escuela para atender a sus más apremiantes necesidades; cuando todo parecía conducir a la extinción completa y triste de la fundación artística de la Augusta Soberana que le dio su propio nombre, la actividad de los que tenían obligación de mirar por la conservación logró afortunadamente que el atribulado establecimiento recobrara nuevas fuerzas y prestigios…[320]

Con motivo del «embellecimiento del gran salón y de todas las dependencias del establecimiento, efectuada en la época de las bodas reales», el curso escolar se había visto interrumpido debido a las obras, y ese sería el motivo por el que Arrieta declarase que

> estaba en el deber de todos los Señores Profesores compensar el tiempo perdido, aprovechando los pocos meses que restaban en beneficio de sus respectivos alumnos, idea que tuvo presente cuando dispuso como Director la continuación de las clases durante las vacaciones de Carnaval[321].

6.5.6. *Los primeros resultados académicos*

En el aula de violonchelo los progresos del alumnado de Mirecki eran notorios y su método de enseñanza comenzaba a dar sus primeros frutos. Habían transcurrido tan sólo seis años desde su llegada al conservatorio, y ya se reconocía su prestigio como profesor y creador de una escuela de violonchelo. El aula de violonchelo participaba en el concierto del 19 de marzo de 1880 con la *Serenata para cuatro violonchelos*, de Lachner, ejecutada por Mirecki y sus antiguos alumnos Sarmiento, Rubio y Fischer, que se llevaban el merecido aplauso «a la perfecta escuela de violoncello, que ha tomado asiento honroso en la de música y declamación»[322].

> El violoncello es acaso el instrumento mas difícil da ser manejado cuando ha de sonar apartado de la orquesta. Anoche no era uno, eran cuatro de

[319] *Crónica de la* música, 18 de diciembre de 1879, página 2.

[320] ARCSMM, *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880 en la Escuela de Música y Declamación, el día 22 de octubre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1879, pág. 4.

[321] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 30 de marzo de 1880.

[322] *El Demócrata*, 20 de marzo de 1880, pág 4.

> estos instrumentos los que declarándose independientes, había de ejecutar la *Serenata* de J. Lachner. Pero olvidábamos decir que quienes hablan de manejarlos eran Mirecki, Sarmiento, Rubio y Fischer, y esto vale tanto como decir que en tales manos la fiera estaba dominada, y de ella, ofreciendo el mas extraño contraste, brotaba un raudal de notas dulces, melodiosas, llenas de encanto y de belleza. El público so sintió arrebatado cuando vibró la última nota, y los aplausos estallaron con tal fuerza, quo sólo pudo apagarlos la repetición. Apagarlos momentáneamente, porque al terminar ésta volvieron a resonar tan justa y espontáneamente como la vez primera[323].

Y cuando intervenía Ruiz de Tejada, alumno de quinto año de violonchelo, en el ejercicio público de 1881 celebrado en el Salón-Teatro del conservatorio, interpretando la *Romance pour le Violoncelle, en Do mayor*, de Franchomme, una de las piezas del 5º año incluidas en la memoria de oposición de su maestro, la prensa elogiaba las «muestras de sus extraordinarios progresos, que demuestran la excelencia del método empleado»[324].

La llegada de Mirecki al Conservatorio de Madrid elevó la calidad de la enseñanza, y es prueba de ello el hecho de que los primeros premios de violonchelo del centro madrileño fueron obtenidos por sus alumnos. En 1878, su alumno Luis Sarmiento recibía por primera vez el preciado galardón[325]. Un año más tarde, concluía los estudios con Primer premio Agustín Rubio. Y en los concursos públicos de 1881 hasta cuatro alumnos de violonchelo lograban varios galardones, con «el segundo premio los Sres. Ruiz de Tejada y Amato, y el accésit los Sres. Calvo[326] y González»[327]. En aquella ocasión la obra de concurso para optar al Premio de Violonchelo sería el *Concertino, op. 51*, de Romberg[328]. Formaron parte del tribunal, además de Lestán, Ricardo Fischer, Pedro Ayuso y Rafael Pérez, Rubio, el antiguo discípulo de Mirecki. Los triunfos de los alumnos de Violonchelo continuarían con el paso de los años, pues Ruiz de Tejada conseguiría el Primer premio en 1883, y Luis Amato lo haría en 1884.

Resulta extraño, que a pesar de su reconocida y manifiesta capacidad pedagógica, Mirecki nunca escribiera su propio método de violonchelo para el conservatorio. Así lo

---

[323] *El Imparcial*, 20 de marzo de 1880, pág. 3

[324] *La Correspondencia Musical*, 2 de febrero de 1881, págs. 2-3

[325] *Crónica de la música*, 10 de octubre de 1878, pág. 2.

[326] Se trata del alumno de violonchelo José Calvo Alonso, que ingresó en la Escuela Nacional de Música en el curso 1875-1876, y que no hay que confundir con Manuel Calvo, solista de violonchelos de la Sociedad de Conciertos.

[327] *La Correspondencia Musical*, 6 de julio de 1881, págs. 2-3

[328] *Ibídem*, 13 de julio de 1881, págs. 2-3.

habían hecho algunos de sus antecesores en el puesto, entre ellos Brunetti, Ribas o Campos. Y a pesar de que, además, el Reglamento de 1871, en su Capítulo III, artículo 10, fomentaba con complementos económicos la creación de materiales didácticos por parte del profesorado.

> Los que siendo profesores de número o auxiliares publicaren una obra importante, dieren a conocer un nuevo sistema de enseñanza o hicieran un descubrimiento notable, serán propuestos por la Junta de Profesores al Gobierno para una recompensa especial.

Comprobamos que muchos de sus colegas en el conservatorio dejaron impresas sus ideas sobre la enseñanza de su instrumento. Jesús de Monasterio fue autor de *20 estudios artísticos de concierto (Estudios para dos violines)*. Antonio López Almagro, profesor interino de Piano (1877), escribió el *Método completo teórico-práctico de Harmonium*, editado por Romero en 1872, y dedicado a Soriano Fuertes. En este sentido, Antonio Romero y Andía, profesor numerario de Clarinete (1852), fue prolífico. Escribió el *Método de Trompa de pistones o cilindros, con nociones de la de mano*, editado por él en 1871, primer método de trompa publicado en español; el *Método completo de clarinete, adaptado para la enseñanza del Real Conservatorio de Música de María Cristina* (1845); y el *Método completo de Fagot*, editado por Unión Musical Española. Otros profesores del conservatorio que escribieron su propio método de enseñanza fueron Valeriano Bustos, *Método para trompa* (1913); José de Juan Martínez, *Método de Clarín para la enseñanza del Real Conservatorio de Música María Cristina* (1830); Robustiano Montalbán, *Método de piano* y *Curso Infantil de Piano: introducción a su método*, editado por Zozaya (*ca.* 1893); y Román Jimeno, *Método teórico práctico de órgano*, *Segundo Método de Órgano de fácil ejecución*, *Método práctico elemental de piano*.

6.5.6.1. Becas para estudios en el extranjero

En 1882 los presupuestos del Estado incluían, por primera vez, pensiones dotadas destinadas a perfeccionar estudios musicales en el extranjero. Como se trataba de seis pensiones dotadas con 3.000 pesetas cada una, Hernando proponía que dos de las pensiones fueran divididas, resultando de esta manera cuatro de 1.500 pesetas cada una, «aplicables a otros tantos jóvenes de provincias o de Madrid que, poseyendo voces y notables condiciones físicas, quisieran dedicarse al Canto, para en su día debutar en el

Teatro Lírico Español»[329]. En el Claustro del 12 de marzo se comunicaba que la propuesta de Hernando, que había sido aprobada por el Claustro del 4 de diciembre al año anterior, no había podido llevarse a término; la premura con que habían sido concedidas había impedido realizar los trámites para su modificación en los presupuestos.

A continuación, se procedía a la elaboración del borrador de las bases de la convocatoria. Se decidía que podrían optar a ellas el alumnado de Violín, Violonchelo, Trompa, Canto, Declamación y Piano. La duración de la pensión sería de dos años, y las pruebas de oposición se realizarían en «los ocho días primeros de julio de este año». Se requería al profesorado correspondiente la elaboración de un programa de ejercicios prácticos y teóricos a los que debían someterse los aspirantes, «tratando de no darles mucha extensión y teniendo presente que en igualdad de circunstancias serán preferidos los que posean conocimientos del Francés o Italiano». Y era requisito para poder optar a las becas estar en posesión de primeros o segundos premios en el año correspondiente a la convocatoria, aunque podrían presentarse aquellos alumnos que, sin estar galardonados, a juicio de los profesores lo merecieran por sus adelantos[330].

Monasterio era partidario de que no se enviase ningún alumno pensionado a un conservatorio extranjero sin tener la seguridad completa de que fueran a representar dignamente a la Escuela, siendo preferible que acudieran como oyentes y no como alumnos oficiales.

> Opinó que los que vayan pensionados, no se matriculen en los conservatorios extranjeros para no darse el caso de que, habiendo sido premiados en España, no lo fueron allí, y si sólo puede consentírseles el que asistan a dichos establecimientos con el carácter de oyentes[331].

Y proponía Hernando que también se admitiera algún alumno de Composición que reunieran «la condición de ser entendido en la literatura-didáctico-musical, para que pueda estudiar en el extranjero todo lo perteneciente a este ramo y dedicarse, a su vuelta en España, a los trabajos crítico-musicales que son tan necesarios en nuestra patria».

Mirecki entregaría el programa para las oposiciones a las pensiones en el extranjero en la reunión del Claustro de Profesorado del 25 de marzo de 1882. Como la búsqueda de ese documento ha resultado infructuosa, podemos pensar que las obras habrían sido

[329] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 4 de diciembre de 1881.

[330] *Ibídem*, acta del 12 de marzo de 1882.

[331] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 19 de marzo de 1882.

seleccionadas del programa de los últimos cursos. Finalmente, la propuesta de las bases de la convocatoria presentada en esa sesión del Claustro sería aprobada por la Dirección General de Instrucción Pública, aunque con algunas modificaciones y añadiendo nuevas condiciones[332]. Entre los requisitos para poder optar a las becas se incluían además las de tener la nacionalidad española, y no más de 25 años. La pensión se cobraría en Madrid por mensualidades cumplidas, a cuyo efecto debía el pensionado nombrar una persona que le representase. Asimismo, sería obligación del becado remitir cada trimestre un informe al director del conservatorio con el detalle de las actividades de formación y artísticas realizadas, «y acreditar su permanencia en la población donde se encuentre, por medio del representante de España»[333]. Y a la finalización del periodo de la beca, el pensionado debía demostrar el resultado de sus estudios en el extranjero «en una sesión pública que al efecto organizará la dirección del Conservatorio». Además, no se permitía optar a los alumnos «adelantados» ni a los segundos premios, restringiéndose la convocatoria al alumnado que hubiera obtenido Primer Premio en la enseñanza correspondiente. Por otra parte, no se cerraba la convocatoria a los primeros premios de ese año, pues «tendrán derecho a concurrir los alumnos que hayan terminado sus estudios en uno de los tres años escolares anteriores al acto de verificarse las oposiciones». Y para el alumnado que obtuviera primer premio en los concursos del año de la convocatoria, se abriría un plazo de 48 horas, tras la finalización de su concurso, para presentar la solicitud de participación.

Los Tribunales se compondrían de siete individuos en la forma siguiente: el director, que actuaría de presidente, tres profesores y tres vocales ajenos a la Escuela. Las pruebas se realizarían en la primera quincena del mes de Julio, «después de terminados los exámenes y concursos que anualmente se celebran». Y el plazo de presentación de solicitudes sería de 30 días desde la publicación de la convocatoria en la *Gaceta de Madrid*.

Se publicaba el programa de ejercicios que «en la enseñanza de violoncello siguen el mismo orden que los de la enseñanza de violín», y en el que se incluían dos requisitos

[332] *Reglamento para la provisión de las pensiones recientemente creadas en la Escuela Nacional de Música y Declamación para que sus alumnos puedan pasar a completar los estudios en el extranjero, de 7 de junio de 1882*, Dirección General de Instrucción Publica, Bellas Artes, Ministerio de Fomento. En: *Gaceta de Madrid*, núm. 166, de 15 de junio de 1882, pág. 786.

[333] *Crónica de la música*, 19 de julio de 1882, pág. 7.

más: el opositor debía estar en posesión de premio o mención honorífica en Armonía, y además tener conocimientos del idioma francés.

> 1.º Ejecutar una obra que será la misma para todos los opositores, y que el Tribunal designará con 80 días de antelación.
> 2.º Ejecutar otra a primera vista, concediéndose al opositor cinco minutos para examinarla.
> 3.º Trasportar una pieza en el tono indicado por el Tribunal, quien igualmente concederá cinco minutos para examinarla.
> 4.º Ejecutar una obra elegida por el Tribunal entre ocho de diversos géneros y autores que deberá presentar el opositor.
> 5.º Leer y traducir un trozo del idioma francés al español.
> Nota. El opositor deberá acreditar haber obtenido algún premio o mención honorífica en la enseñanza de armonía.

En la primera convocatoria de estas becas sólo se presentaría un alumno de declamación que, por superar la edad de 25 años establecida como máximo en el artículo 4º de la convocatoria, no sería admitido[334]. En ese curso ningún alumno de violonchelo se había presentado a premio; los últimos premiados habían sido Luis Amato y Alejandro Ruiz de Tejada, y aunque eran del curso 1880-1881, eran segundos premios, por lo que no cumplían uno de los requisitos. En cambio, Sarmiento, Primer Premio en el curso 1877-1878, y Rubio, que también lo había obtenido en el curso 1878-1879, no cumplían el requisito de haberlo obtenido en alguno de los tres cursos anteriores a la convocatoria.

Habría que esperar a la segunda convocatoria de becas para que un alumno de violonchelo cumpliera los requisitos establecidos en las bases, pues finalizaba el curso 1882-1883, y Alejandro Ruiz de Tejada, alumno de 8º curso, obtenía el Primer Premio[335]. Arrieta había manifestado a los profesores su preocupación ante la falta de solicitudes presentadas en la anterior convocatoria de oposiciones a pensiones. Por este motivo, ante la celebración de las siguientes pruebas, solicitaba de los profesores su colaboración para «que animen, estimulen y preparen a los alumnos que consideren que tienen las condiciones necesarias para hacer un papel digno, y que hayan de cumplir todo lo que exige el Reglamento publicado al efecto»[336].

---

[334] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 7 de julio de 1882.

[335] *La Correspondencia Musical*, 29 de junio de 1883, pág. 3.

[336] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 5 de noviembre de 1882.

Las pruebas tendrían lugar el 3 de julio de 1883, y el resultado sería la adjudicación de dos pensiones de 3.000 pesetas, una de violín, para Fernández Murrio, y otra de violonchelo, para Alejandro Ruiz de Tejada[337].

> Sólo se presentaron dos opositores, uno para cada enseñanza: los Sres. Fernández Murrio y Ruiz de Tejada. Ambos hicieron brillantes ejercicios y se conquistaron los aplausos y los plácemes del auditorio»[338].

Al quedar sin adjudicar las dos pensiones de Trompa y Declamación, Arrieta, para no perder esa partida presupuestaria, propondría dedicarla a pensionar los estudios del alumnado matriculado en el Conservatorio.

> Tenía el pensamiento de proponer a la Superioridad la subdivisión interina en cuatro pensiones de a 1.500 pesetas con destino a los alumnos que hayan de hacer su carrera artística dentro del Establecimiento.

6.5.7. *Popper en Madrid*

El 30 de abril de 1883, dos alumnos del conservatorio, Ruiz de Tejada y Amato interpretaban *Tempo di marcia, para dos violonchelos, Op. 16a*, compuesta por David Popper[339] en 1879. Ambos serían felicitados «por los notables progresos que los últimos ejercicios de la Escuela de Música revelan»[340].

Unos meses antes, en noviembre de 1882, Madrid había sido una de las ciudades europeas de la gira de Popper en compañía del violinista Sauret y el pianista Stasni. El primero de los conciertos se había celebrado en el Palacio Real, en presencia de la Familia Real, seguidos de un segundo en el Teatro Circo Price, y del tercero y último, en el Teatro Español[341]. Además de la *Polonesa* de Chopin, *Rêverie* de Schumann, y un *Adagio* de Boccherini, Popper interpretó en Madrid algunas de sus composiciones, casi todas ellas compuestas tan solo unos años antes: *Nocturno N.º 1*, en Sol Mayor, Op. 22 (1879);

---

[337] ARCSMM, Libro 154, *Índice de órdenes y expedientes* generales…., Leg. 26/12. 3 de julio de 1883.

[338] *El Imparcial*, 4 de julio de 1883, pág. 3.

[339] David Popper (1843-1913), violonchelista checo, alumno de Julius Goltermann, fue cellista principal de la Vienna Hofoper en 1868 y profesor del Royal Conservatory de Budapest desde 1896 hasta su fallecimiento. Autor de cuatro conciertos para violonchelo, pequeñas piezas como *Polonesa de concert*, *Gnomentanz*, *Elfentanz*, *Papillon*, *Spinningsong*, *Arlequin* y *Tarantella*, y de la *Hohe Schule des Violoncello-Spiels, Op.73*, colección de 40 estudios de virtuosismo.

[340] *La Correspondencia Musical*, 3 de mayo de 1883, pág. 3

[341] *Diario oficial de avisos de Madrid,* 9 de noviembre de 1882, pág. 3; *Crónica de la música*, 15 de noviembre de 1882, pág. 4.

Elfentanz, Op. 39 (1881); *Gavotte*[342]; «Wie Schmetterlinge», *Fünf Gesänge*, n.º 5, Op. 2 (1865); *Fantasía Cosaca*[343]; y *Tarantella*, en Sol mayor, Op. 33 (1880) [344].

Evidentemente, la mayoría de las obras interpretadas por Popper en Madrid no podían figurar en el programa de obras presentado por Mirecki en la memoria de oposiciones en 1874 ni en el programa de 1875. Pero parece indudable que, aunque todavía no habían pasado seis meses de los conciertos de Popper en Madrid, la presencia del virtuoso bohemio había despertado el evidente entusiasmo de Mirecki, que no tardaría en incorporar a su repertorio las obras del violonchelista bohemio.

La primera referencia de Mirecki interpretando una obra de Popper es la que recoge la noticia del concierto para recaudar fondos destinados a la construcción del mausoleo del actor Julián Romea, director del conservatorio desde agosto de 1866 hasta diciembre de 1868, y de la actriz Matilde Díaz. En esa ocasión, Mirecki había tocado una *Mazurka* de Popper. En esa fecha Popper ya había compuesto varias de estas danzas polacas, y no hemos podido concretar cuál de ellas fue la elegida por Mirecki para este concierto[345]. Completaba su participación con la «Cantinela» del *Concierto para violonchelo y orquesta N.º 1, Op. 14, en La menor*, de Goltermann, y el «Adagio» y el «Vals», de la *Sonata en Do mayor*, para violonchelo y piano, de Bonifacio Asioli (1769-1832)[346]. La prensa elogiaba la interpretación de Mirecki, que «juzgado como uno de los primeros concertistas de violoncello en toda Europa, estuvo a la altura de su reputación»[347].

> El señor Mirecki arrancaba de las cuerdas de su violoncello una *Cantilena* de Goltermann y una *Mazurka* da Popper, que eran acogidas con ruidosos aplausos, y porque ambos artistas unían sus facultades, para conseguir un triunfo en el Adagio y Vals de la *Sonata para violoncello y piano*, de Asioli[348].

[342] Posiblemente, se trate de la *Gavotte n.º 2*, en Re mayor, compuesta en 1878. Auntque había escrito otras dos gavotas, iban precedidas de un tiempo lento: *Sarabande anda Gavotte*, en Re menor (1868), y *Präludium (Andante serioso) and Gavotte n.º 3* (1880).

[343] Puede tratarse de la *Concert-Polonaise*, n.º 2, en Fa mayor, compuesta en 1880.

[344] *La Correspondencia de España*, 6 de noviembre de 1882, pág. 2; *La Iberia*, 9 de noviembre de 1882, pág. 3.

[345] Op. 11, n.º 3 (1874); Op. 12, en Re Menor (1874); Op. 32, n.º 2 (1880); y Op. 35, nº. 2 (1880).

[346] *El Globo*, 21 de marzo de 1884, pág. 4.

[347] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 23 de marzo de 1884, pág. 3.

[348] *El Globo*, 22 de marzo de 1884, pág. 3.

6.5.8. *El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy*

No había acabado el primer trimestre de clases de 1883 y Arrieta nuevamente recibía críticas y quejas de familias de alumnos que no recibían lección de los profesores. En el curso anterior, 1882-1883, Arrieta había informado en el Claustro de las críticas aparecidas en artículos de prensa «respecto a las academias particulares dirigidas por profesores que pertenecen a los establecimientos oficiales del Gobierno». Insistía en la obligación del profesorado de atender por igual a todos los alumnos matriculados en el conservatorio, no postergando a aquellos, que «por falta de recursos u otras circunstancias, no puedan asistir a dichas academias particulares, para evitar así que acudan en queja a la dirección, como alguna vez suelen hacerlo»[349]. De nuevo, el director «recomendaba muy encarecidamente» a esos profesores que tratasen de repartir equitativamente las dos horas de clase diarias, para que así todos los alumnos recibiesen lección. Como entendía que el excesivo número de alumnos de algunas clases, como la de violín, dificultaba la impartición de la clase, proponía alargar la duración de la clase un cuarto de hora.

El momento complicado que atravesaba el conservatorio podría explicar la aparición de un nuevo centro de enseñanza musical, el Instituto Filarmónico del Conde de Morphy (1836-1899), crítico musical y secretario particular de Alfonso XII[350]. El centro «inauguraba sus tareas el día 15 de enero de 1884 en la calle de Esparteros, número 3, segundo derecha»[351]. En opinión de *El Liberal*,

> en Madrid se nota la falta de algunos centros artísticos que ayuden a difundir la enseñanza de la música, respondiendo a las verdaderas necesidades del arte y a la creciente afición que por él se ha despertado en todas las clases. Por esa razón merece todo género de elogios el pensamiento de los distinguidos profesores que se han asociado para fundar lo que podríamos llamar una escuela libre de música, y ellos modestamente *Instituto Filarmónico*. En este nuevo centro de enseñanza, la recibirán completa y esmerada cuantos jóvenes quieran dedicarse al cultivo de la música en sus diferentes ramos, ya sea con objeto de dedicarse

[349] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 1 de octubre de 1882.

[350] Véase la tesis doctoral de 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», Ramón Sobrino Sánchez, dir., Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/54028>, 2019, 683 págs.

[351] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, pág. 55

> a la profesión del divino arte, ya para adquirir conocimientos de él, como mero adorno[352].

El Instituto se concebía como «una escuela libre de música para dar enseñanza a cuantos jóvenes se sienten inclinados a cultivar aquel arte, y donde los que salen del conservatorio puedan desenvolver sus aptitudes, dando a conocer sus adelantos»[353]. Al tiempo que era un centro de perfeccionamiento de aquellos de aquellos alumnos que habían finalizados sus estudios en la Escuela Nacional de Música, abría sus puertas «a los que se dedican a la música por recreo»[354].

Con 60 alumnos matriculados en el primer año de apertura, el Instituto impartía las enseñanzas de composición, y las instrumentales de clarinete, contrabajo, cornetín, fagot, figle, flauta, piano, trombón, trompa, violín y violonchelo, completando la oferta educativa con solfeo, armonía, acompañamiento y transporte al piano, francés, italiano, declamación, canto en español y literatura musical.[355]. Entres sus socios fundadores se encontraba el violonchelista Rubio. Otros profesores eran Isaac Albéniz (piano), Emilio Serrano y Tomás Bretón (composición) Enrique Fernández Arbós (violín), Vicenta Tormo (arpa)[356].

Como apunta García, la Escuela Nacional de Música y Declamación, con un reglamento obsoleto, no había modernizado sus enseñanzas, ni atendía las necesidades de profesionalización. En las clases coincidían el alumnado que buscaba una salida profesional a sus estudios, en orquestas o teatros de ópera con el, cada vez más numeroso grupo de amateurs. Jimeno de Lerma había criticado la ausencia de una formación integral del alumnado, y Giner de los Ríos reclamaba la inclusión en los planes de estudios de asignaturas como Historia de la Música, Estética y del Arte[357]. La matrícula oficial del conservatorio madrileño casi se había cuadriplicado entre 1870 y 1884, pasando de 582 a 2.190 alumnos[358], mientras que el presupuesto del centro se había reducido. Las aulas

---

[352] *El Liberal*, 5 de febrero de 1884, pág. 2.

[353] *El Imparcial*, 3 de febrero de 1884, pág. 3.

[354] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, pág. 55

[355] 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*, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2016, [en línea], <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/45054>, [consultado el 4 de febrero de 2021], pág. 93.

[356] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, pág. 55.

[357] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy…, pág. 82.

[358] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, pág. 51-54.

estaban masificadas, con mezcla de niveles en una misma clase. La falta de calidad de enseñanza empujaba a algunos alumnos a recurrir a las clases particulares. Continuaban apareciendo críticas acerca del excesivo número de premios y las altas calificaciones otorgadas al alumnado, además del espinoso asunto de las «recomendaciones» que buscaban el trato de favor para el alumnado en los exámenes[359].

Para Morphy, el conservatorio era más un centro de propaganda del gobierno que un establecimiento para la perfección del arte. En su opinión, la enseñanza de la música era una de las necesidades más apremiantes para el desarrollo y fomento del arte musical:

> El mismo Conservatorio de Madrid, por circunstancias especiales, está forzosamente destinado a ser más bien un centro de propaganda que una escuela de perfeccionamiento, mientras no cambien las condiciones oficiales en que nuestros Gobiernos lo han colocado. Su dotación, no tan considerable como sería de desear, está continuamente amenazada, cada vez que se imponen las economías, y la poca consideración de que disfruta la música entre la mayoría de nuestros políticos, que miran esta partida del presupuesto casi como un gasto superfluo, la pone en grave peligro el día que entre a ocupar el ministerio de Fomento un ministro anti-filarmónico, de aquellos que creen que la música es el ruido más desagradable, más frecuente y más caro[360].

Con su proyecto innovador el Instituto Filarmónico ponía en evidencia las carencias de la Escuela Nacional de Música, «percibido como un centro anquilosado, con un reglamento obsoleto».

> El Instituto Filarmónico busca el beneficio de la sociedad al extender la educación a todas las capas populares y, al mismo tiempo, ofrece una sólida formación a los futuros profesionales de la música, muchos de ellos procedentes del Conservatorio de Madrid[361].

Entre las diferencias de organización y funcionamiento de ambas instituciones estaba la división que presentaba el Instituto en las enseñanzas instrumentales con dos niveles, elemental y superior. Otra era la limitación de la ratio, no admitiendo «en las clases más número de alumnos que los que puedan dar lección alterna»[362]. El número máximo de alumnos por aula en las clases de instrumento era de entre 8 y 12 alumnos en el nivel

[359] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy…, págs. 82-83.

[360] *La España moderna*, enero de 1890, págs. 66-67

[361] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy…, pág. 102.

[362] *La Época*, 11 de septiembre de 1885, pág. 3.

elemental, y de entre 4 y 6 en el nivel superior, y el alumnado recibía como mínimo tres clases semanales.

> El personal docente del Instituto ha dispuesto sus trabajos de modo que los alumnos reciban el número de lecciones necesarias para adelantar rápidamente en su instrucción, asistiendo a las Clases, cuando menos, tres veces por semana[363].

Para ser admitido era requisito, como en la Escuela de Música, tener los conocimientos de la primera enseñanza: saber leer, escribir y las cuatro reglas de Aritmética. Tampoco se exigían conocimientos musicales previos, y los que los tuvieran, eran examinados para asignarles un grupo con el nivel adecuado. Las clases se impartían de 7 a 9 de la noche. Y mientras que en la Escuela Nacional de Música los alumnos y las alumnas debían asistir a las lecciones a distintas horas, en el Instituto lo hacían en días distintos. Para fomentar la matrícula se establecía una rebaja de la quinta parte de las tasas para el alumnado que se inscribiese en dos o más asignaturas, y se concedían cuatro matrículas gratis que provenían de una subvención de 2.000 pesetas del Ministerio de Fomento al Instituto Filarmónico de Madrid «como auxilio para la enseñanza»[364]. Los conciertos se celebraban durante los meses de febrero y junio en el Salón Romero, cedido de manera altruista por Antonio Romero. Y en cuanto a los exámenes, a diferencia del conservatorio, eran trimestrales, con asistencia de público y ante un tribunal. También el calendario escolar era más amplio, pues, mientras que en el conservatorio se finalizaban las clases en mayo, el Instituto lo hacía a finales de junio[365].

Desde el Instituto se trató en todo momento de no generar controversia con el conservatorio pues «no fueron ideas de rivalidad las que impulsaron a los profesores asociados a fundar el Instituto Filarmónico, y sí otros ideales encaminados noble y principalmente al bien y prosperidad del Arte y de la enseñanza»[366]. Pero lo cierto es que, con fecha de 25 de agosto de 1885, se aprobaba el Real Decreto que regulaba la enseñanza libre, y en su artículo 25 se otorgaba validez académica a los estudios realizados en centros de enseñanza libre, mediante pruebas de suficiencia conforme a los programas

[363] *Almanaque musical para 1885*, Salón Romero, pág. 55.

[364] *La Correspondencia de España*, 7 de julio de 1887, pág. 3.

[365] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy…, pág. 94.

[366] *Memoria 1884-1885*, pág. 8. Citado por B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy…, pág. 93.

oficiales de exámenes de los establecimientos públicos[367]. Tras la aprobación del decreto, la competencia del Instituto Filarmónico pondría al conservatorio en una posición incomoda.

En esos años, las críticas a Arrieta arreciaron y eso puede explicar la puesta en marcha de muchas de las medidas que se adoptarían en los siguientes años encaminadas a mejorar la calidad de la enseñanza del conservatorio. Una de las propuestas de mejora adoptadas sería la de solicitar al profesorado su asistencia a los conciertos públicos del Conservatorio.

> Si todos los Profesores asistiesen a dichos actos escolares, pudiendo juzgar así, por sí mismos, del estado en que se encuentra la enseñanza y defender el Establecimiento con plena seguridad, de lo mucho que trabajan los respectivos Profesores y compañeros cuando es atacado por enemigos que desgraciadamente tiene la Escuela[368].

Otras de las actuaciones dispuestas para mejorar el funcionamiento del centro fue la de celebrar los ejercicios mensuales del conservatorio cada quince días «a fin de que los alumnos puedan mostrar con más frecuencia las dotes que reúnen para dedicarse al arte de la música o al de la declamación»[369]. En uno de ellos «participa el alumno de Mirecki, Luis Amato, alumno del 8.º año, interpretando la *Gavota* de David Popper», continuando con la incorporación de obras de Popper en la programación de los últimos cursos[370]. Mirecki también introducía en los ejercicios del alumnado composiciones de sus colegas del conservatorio, como la *Barcarola* para violonchelo y piano de Grajal, dedicada a Emilio Arrieta, que sería interpretada por Amato, acompañado de Daniel Ruiz de Tejada[371]. Otra de las obras de autores españoles que Mirecki había incorporado a su repertorio era la *Melodía Dramática, para violonchelo con acompañamiento de piano*, de Zabala, obra publicada por Pablo Martín en 1876[372]. La obra, dedicada al violonchelista aficionado Francisco Gerner, formaría parte del programa del concierto de

[367] *Gaceta de Madrid*, 25 de agosto de 1885, pág. 598.

[368] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 2 de marzo de 1884.

[369] *La Correspondencia Musical*, 10 de enero de 1884, pág. 3.

[370] *Ibídem*, 24 de enero de 1884, pág. 3.

[371] *La Correspondencia Musical*, 28 de febrero de 1884, pág. 3.

[372] Cleto Zabala Arambarri (1847-1912), alumno de Emilio Arrieta, Primer Premio de Composición en 1870.

la Sociedad de Conciertos, dirigida por Vázquez, celebrado en el Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1884[373].

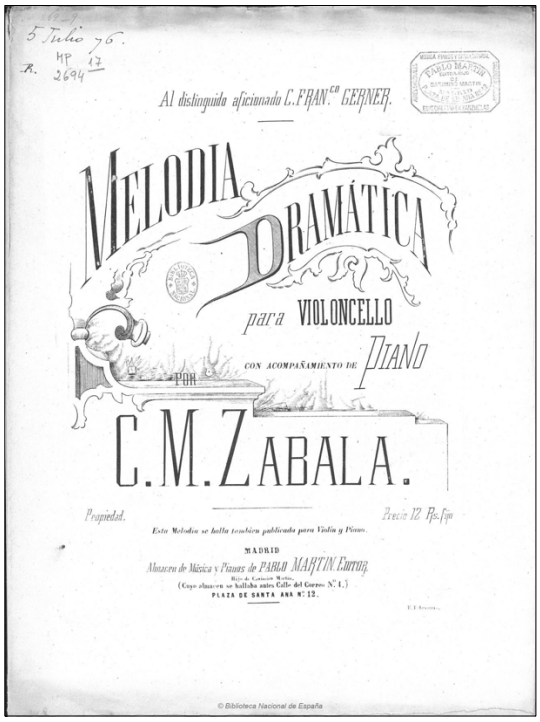


Ilustración 6.39. *Melodía dramática para violoncello con acompañamiento de piano* (Zabala, 1876).

6.5.9. *Salón Zozaya*

El 16 de abril de 1884, Mirecki «el violoncellista notable, que tantos triunfos alcanzó en óperas y conciertos» participaba en la velada inaugural del salón de música del editor de música Benito Zozaya Guillén, situado en la planta baja de la casa editorial en la Carrera de San Jerónimo, n.º 34.

La Sala Zozaya sería la primera sala de audiciones creada por un comerciante del ramo de la música, seguida del Salón Romero, que abriría sus puertas un año más tarde.

> Sentíase en Madrid la necesidad de una sala donde, a imitación de las que en París tienen las casas Erard, Pleyel, Herz y otros distinguidos instrumentistas y compositores, se reunieran alguna vez los aficionados a las audiciones musicales, para juzgar el mérito de determinados artistas o confirmar sus juicios sobre los que ya tienen hecha una reputación [...] Mirecki es nuestro querido violoncellista de siempre, que hace sentir las

[373] *El Pabellón Nacional*, 16 de marzo de 1884, pág. 3

más opuestas impresiones en el instrumento sobre el que tiene absoluto dominio[374].

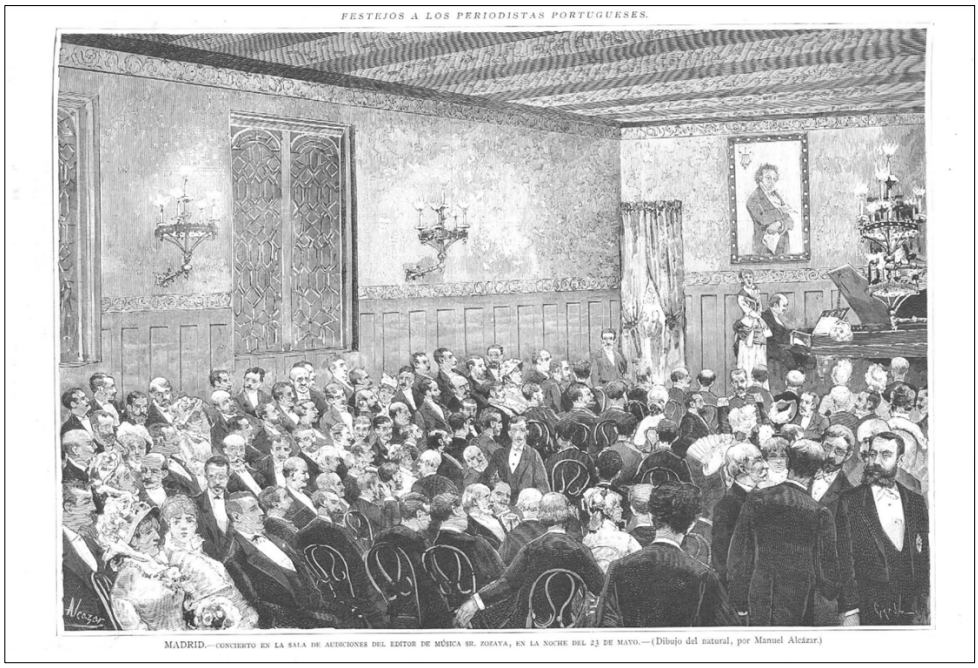


Ilustración 6.40. Salón Zozaya[375].

Mirecki, «muy aplaudido en la *Cantilena*, de Goltermann, y la *Rêverie,* de Vieuxtemps, que ejecutó en el violoncello admirablemente»[376], y «que le valió una llamada, por su elegante fraseo»[377], acompañaría a la mezzosoprano Elena Sanz[378] en *Il Sogno*, canción con violonchelo obligado y piano de Saverio Mercadante (Altamura, Nápoles, 1795-Nápoles, 1870), con Inzenga al piano[379].

Mientras tanto, en el conservatorio, el magisterio de Mirecki continuaba dando sus frutos. En junio tenían lugar los ejercicios públicos, donde se apreciaron «los grandes adelantos, los verdaderos progresos que durante el último curso han realizado los

[374] *El Pabellón Nacional*, 19 de abril de 1883, pág. 5.

[375] *La Ilustración Española y Americana*, 8 de junio de 1883, pág. 357.

[376] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17 de abril de 1883, pág. 3.

[377] *La Correspondencia Musical*, 24 de abril de 1884, pág. 6.

[378] Elena Sanz Martínez de Arizala (1844-1898), mezzosoprano muy estimada en la época. Alumna de Baltasar Saldoni en el Conservatorio de Madrid, continuaría estudios en Milán. Realizó una carreta exitosa en París y en numerosos teatros de Italia, llegando a cantar en 28 noches consecutivas con Gayarre en La Scala *La Favorita* de Donizetti. De su relación amorosa con el rey Alfonso XII tendría dos hijos varones. En: Florentino HERNÁNDEZ GIRBAL, *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. Siglos XIX y XX*, Ediciones Lira, 1994, pág. 35.

[379] *La Correspondencia Musical*, 24 de abril de 1884, pág. 4.

alumnos». En el tribunal, junto a Monasterio, Muñoz y Fernández Grajal, los ajenos al centro, Espinosa y Lestán, y los violonchelistas aficionados, el marqués de Martorell y Gerner. Al concurso de violonchelo se presentaban dos alumnos, que matriculados en cursos diferentes, no presentaban las mismas obras al ejercicio. Concursaban Amato, alumno de 8º curso, que ya había obtenido el 2º Premio en 1881; y Fernández, alumno de 6º curso. Además de la pieza leída a primera vista, Amato interpretaba el primer movimiento del *4º Concierto de Romberg op. 7*, y Fernández el *Concertino de Romberg op. 51*. Tras la realización de la prueba obtendría el Primer Premio de Violonchelo, Amato, y el accésit, Fernández[380].

Tal vez, los progresos de su alumnado y el reconocimiento de su labor como profesor de violonchelo en el conservatorio de Madrid fueran la causa de que, tras el fallecimiento el 21 de enero de 1884 de su maestro Franchomme, hubiera rechazado el ofrecimiento del Conservatorio de París para cubrir, sin oposición, la plaza vacante de profesor de violonchelo[381]. La cátedra de violonchelo del centro parisino sería ocupada finalmente por Delsart, otro de los alumnos de Franchomme, y con el que Mirecki había coincidido en sus años de estudio en París. La postura de Mirecki guarda, así, cierto paralelismo con la de Monasterio, que «desechó los ofrecimientos de Fetis para desempeñar la vacante de Beriot en el Conservatorio de Bruselas»[382].

6.5.10. *Dimisión en la Sociedad de Conciertos*

Todavía antes de finalizar ese año de 1884, Mirecki debería tomar otra importante decisión. El director de orquesta Mariano Vázquez Gómez (1831-1894), que había estado al frente de la Sociedad de Conciertos desde 1877, renunciaba a su puesto; no tardaría mucho en encontrar una nueva ocupación, pues sería presentado al Claustro de la Escuela de Música, en la sesión del 14 de diciembre de 1884, para ocupar la cátedra de Conjunto Coral creada para él. La renuncia de Vázquez se había debido a la controversia con algunos músicos sobre el repertorio por él programado. Tras su marcha, otros miembros de la orquesta, entre ellos Mirecki, tomarían la decisión de abandonar la sociedad.

---

[380] ARCSMM, *Libro 167 Actas de Concursos y Premios 1883-1892*; *El Imparcial*, 22 de junio de 1884, pág. 3.

[381] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de marzo de 2022.

[382] *Ritmo*, Año III, Núms. 43 y 44, noviembre de 1931, pág. 10

> La orquesta de la sociedad de conciertos que dirigía el maestro Vázquez ha sufrido en su personal muy sensibles bajas por haber dejado de pertenecer a la misma un importante número de profesores, entre los que se cuentan nombres de maestros y concertistas como Márquez, Pérez, Mirecki, Muñoz, González, Ruiz, Aguilar, Fischer (clarinete), Fischer (violín), Amato padre e hijo y otro cuyos nombres sentimos no recordar.
> Se asegura que alguno de estos artistas pasará a formar parte de la sociedad de conciertos Unión Artístico-Musical fundada por el maestro Bretón y pedestal de sus triunfos artísticos[383].

El 25 de abril de 1884 Mirecki dirigía su carta de renuncia al presidente de la sociedad, aduciendo problemas de salud.

> Excmo. Sr. Presidente.
> Encontrándome en un estado delicado de salud, no me es posible continuar trabajando como hasta ahora lo he hecho, por lo que, a mi pesar y sentimiento, me veo obligado a renunciar al cargo que he venido desempeñando en la Sociedad de Conciertos.
> Suplico a V.E. se sirva admitir la dimisión que presento en este día, favor que espera merecer de V.E. y de la Sociedad[384].

La última ocasión en la que Mirecki se había excusado ante la Sociedad de Conciertos había sido también por motivos de salud, en concreto, para no participar en los conciertos de los meses de verano en Lisboa, del año de 1882,

> en el caso de que se discuta el proyecto de los conciertos a Lisboa siento muchísimo no poder tomar parte en ellas, pues mi salud me obliga a ir a Panticosa y como tengo mandado por los médicos pasar la cuarentena fuera de Madrid y tengo que volver por el mes de diciembre no puedo aprovechar más que los meses de julio y agosto para seguir el tratamiento al cual estoy sujeto[385].

Si bien es cierto que Mirecki arrastraba problemas de salud que le obligaban a solicitar frecuentes permisos para ausentarse de Madrid a tomar los baños en balnearios como el de Panticosa, el motivo principal de su renuncia fue su disconformidad con la postura crítica manifestada por algunos de los profesores de la sociedad contra Vázquez. Y es que Vázquez había sido elegido director de la sociedad, sucediendo a Monasterio, con el apoyo de un grupo de músicos de la orquesta liderados precisamente por Mirecki, con el que guardaba una relación de amistad[386]. Habría que esperar hasta el 12 de

---

[383] *La Correspondencia de España*, 22 de enero de 1885, pág. 2; *El Globo*, 22 de enero de 1885, pág. 4; *El Pabellón nacional*, 23 de enero de 1885, pág. 3.

[384] ARCSMM, S.C. 30/10. Archivo de la Sociedad de Conciertos…, 25 de abril de 1884.

[385] *Ibídem*, carta de fecha 18 de julio de 1882.

[386] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero, bisnieto de Victor de Mirecki. 7 de noviembre de 2019.

noviembre para que la Junta General de la Sociedad de Conciertos se reuniera y resolviera admitir las peticiones de dimisión de algunos de los socios, «haciendo excepción de los Sres. Mirecki y Ramos, que no ha habido ocasión de hablarles», por lo que la decisión quedaba aplazada. Sería en la siguiente Junta General, de 24 de noviembre, cuando se acordaba que, «respecto a las dimisiones aplazadas de los Sres. Mirecki y Ramos, seguían dichos señores en su propósito, por lo que fueron admitidas»[387].

Aceptada su renuncia de la Sociedad de Conciertos, Mirecki dejaba atrás una trayectoria de cerca de catorce años. Con ella actuó como solista en varias ocasiones, recibiendo el aplauso de la crítica. El 26 de junio de 1872 había participado en los conciertos que la Sociedad de Conciertos celebraba en los Jardines del Buen Retiro durante la temporada de verano; bajo la dirección de Juan Bautista Dalmau, interpretó la «Fantasía y variaciones» op. 16, sobre motivos de *La figlia di reggimento* de Donizetti, compuesta por Servais en 1856[388]. Con Cristóbal Oudrid, que dirigía la temporada del verano de 1874 en el Jardín del Buen Retiro, Mirecki tocó el 29 de agosto la Fantasía para violonchelo *Recuerdos de Suiza*, de Servais[389], y se elogió su interpretación como solista en la obertura de *Poeta y aldeano*, de Suppé, obra que se repitió varias veces, «cuyo solo de violoncelo tocó admirablemente el señor Mirecki»[390].

En el 5º concierto de la temporada de verano de 1875, que tuvo lugar el 14 de julio en el Jardín de la Alhambra, con Oudrid al frente de la orquesta, Mirecki interpretó la *Fantasía sobre un tema de Händel para violonchelo y orquesta, Op. 36*, de Franchomme[391], «admirablemente interpretada en el violoncello por el Sr. Mirecki, mereciendo [...] los honores de la repetición»[392].

> La concurrencia, escasa, aunque escogida, aplaudió todas las piezas o hizo repetir [...] la fantasía sobre un motivo de Haendel, ejecutada en el violoncello por el socio Sr. Mirecki, que ejecutó admirablemente[393].

[387] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, Vol. V, págs. 111-112.

[388] *Diario Oficial de avisos de Madrid*, 26 de junio de 1872, pág. 4.

[389] *La Discusión*, 29 de agosto de 1874, pág. 3

[390] *La Correspondencia de España*, 6 de septiembre de 1874, pág. 3

[391] *La Época*, 13 de julio de 1875, pág. 3.

[392] *Ibídem*, 15 de julio de 1875, pág. 4.

[393] *El Globo*, 15 de julio de 1875, pág. 3.

En el 7º concierto de verano, celebrado en el Jardín de la Alhambra el 21 de julio de 1875, también bajo la dirección de Oudrid, Mirecki intervino como solista en la obertura *Poeta y Aldeano* de Suppé, siendo «muy aplaudido el solo de violoncello»[394].

Peña y Goñi también reseñó su admirable interpretación en el segundo concierto de la temporada de primavera de 1876, celebrado en el Teatro y Circo de Príncipe Alfonso en el mes de marzo, en el solo de la obertura de Suppé, *Poeta y Aldeano*, dirigido por Monasterio.

> La obertura de Suppé, *Poeta y Aldeano*, con que terminó el concierto, proporcionó una grande y merecida ovación al violoncelista Sr. Mirecki que ejecutó admirablemente su solo, y se vio precisado a repetirlo en medio de ruidosas y unánimes muestras de aprobación[395].

Y en la actuación del 13 de abril de 1879, en el Teatro del Príncipe Alfonso, bajo la dirección de Rivière, Mirecki obtenía una sobresaliente actuación interpretando la *Rêverie Au bord de la mer*, de Dunkler[396].

> Salvose únicamente del naufragio la lindísima *Rêverie* de Dunkler, *A orillas de la mar*, muy bien interpretada por todos los instrumentos de cuerda, y principalmente por el notable violonchelista señor Mirecki[397].

En el 2º concierto de primavera de 1884, celebrado el 16 de marzo en el teatro de la Zarzuela bajo la dirección de Vázquez, Mirecki interpretó la *Melodía dramática* para violoncello y orquesta, de Zavala, que «fue repetida […] en cuya interpretación se ha distinguido el Sr. Mirecki»[398].

Bastante más adelante, el 26 de marzo de 1893, Mirecki colaboraría de nuevo con la Sociedad de Conciertos en la interpretación del solo de la obertura *Prometeo* de

---

[394] *El Imparcial*, 22 de julio de 1875, pág. 3

[395] *El Globo*, 13 de marzo de 1876, pág. 3.

[396] Emile Dunkler (1838-1871), violonchelista de los Países Bajos, fue condecorado con los títulos de caballero de Isabel Católica y de Carlos III de España. Es autor de composiciones para violonchelo: *Au bord de la mer*, *Caprice hongrois, Op. 18*, *La Fileuse, Op. 15, Fantaisie originale, Op. 11*, *Rêverie, Op. 20*, *Valse de concert, Op. 23*. En: J. H. LETZER, *Muzikaal Nederland, 1850-1910: Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch gebied*, Utrecht, JL Beijers, [en línea], <file:///Users/srp/Downloads/letz001muzi01_01.pdf>, [consultado el 4 de febrero de 2022], 1913, pág. 46.

[397] *El Liceo*, 20 de abril de 1879, pág. 8.

[398] *El Imparcial*, 17 de marzo de 1884, pág. 4.

Beethoven, bajo la dirección de Mancinelli, en el 10º concierto de la temporada de primavera.

En 1898, la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el maestro Jiménez, presentó su programa de conciertos, donde figuraban Richard Strauss y el «notable violoncellista señor Mirecki, primer premio del Conservatorio de París y Profesor de nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación».

> Junta General de 18 de enero de 1898 [...] El Sr. Mirecki, animado del mejor deseo en pro de Arte, se dirigió a la Junta directiva manifestando la idea de tomar parte en uno de los Conciertos y ésta, teniendo en cuenta sus condiciones excepcionales como Artista y al mismo tiempo la de ser socio honorario de la Sociedad, no tuvo inconveniente en admitir su propuesta[399].

En el programa del tercer concierto de abono ofrecido el 6 de febrero, bajo la dirección de Gerónimo Giménez, en el Teatro Príncipe, Mirecki interpretó el primer tiempo del *Concierto para cello y orquesta n.º 2* en *Mi menor, Op. 24*, de Popper, y el *Kol Nidrei, Adagio para violonchelo y orquesta, Op 47.* de Max Bruch[400].

Se aplaudía su estilo interpretativo, perfecta afinación y elegante fraseo, comparando su técnica con el violonchelo a la de Sarasate con el violín,

> El Sr. Mirecki, el concertista de violoncelo, es más que conocido, amigo da todos los aficionados a la música clásica y maestro de casi todos los buenos violoncelistas que ahora tenemos, a quienes ha enseñado con el consejo y el ejemplo. Su correcto estilo, la perfecta afinación, la elegancia en el fraseo, el tono vigoroso al par que dulce, siempre limpio y puro los ha probado una vez más esta tarde tocando las dos obras anunciadas [...]. Los aplausos para el Sr. Mirecki han sido ruidosísimos y lo que más vale, muy justos y merecidos. S A. la infanta doña Isabel ha asistido al concierto desde el principio[401].

> El atractivo del concierto de hoy residía en la presentación de este concertista de violoncello. Mirecki es hoy una personalidad con importancia propia entre nosotros. No es sólo un gran virtuoso, sino que la autoridad que su talento en el instrumento que cultiva le ha procurado, la dedica al mayor lustre y difusión del arte. Su iniciación fue larga y fatigosa, y su instrucción reúne, a una disciplina conveniente, una práctica abundante. [...] Mirecki toca el violoncello como Sarasate el violín, y sabe sacar de él un gran partido, dando a las obras que ejecuta la más acaba la expresión por medio de un mecanismo cuya pulsación indica el estudio constante y sostenido que ha hecho de tan difícil arte. Tiene una ejecución

[399] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, Vol. V, pág. 230.

[400] *Ibídem*, pág. 607.

[401] *El Día*, 6 de febrero de 1898, pág. 3.

> extraordinaria; asombra cómo evita la fuerza del arco para quitar dureza a algunas frases, cuyo efecto cuando se produce no puede menos de hacerse desagradable, y cómo procura armonizar la mano derecha con la incomparable destreza y agilidad de la izquierda. Pero no ha sobresalido únicamente por su extraordinario mecanismo, sino que en las obras ejecutadas probó que sus facultades de interpretación no son inferiores a las de mecanismo. G. y A. [402].

Para Morphy, Mirecki había mostrado al público no sólo su talento artístico, sino además una gran profesionalidad y temple, pues «arriesgar toda una vida de trabajo y de consideración ante un publico tan temido por los artistas, es acción patriótica y meritoria, y que deben imitar los demás artistas españoles»[403].

> Constituyó principalmente la fiesta de ayer un triunfo, más que cariñoso, entusiástico, para el gran violoncellista Victor Mirecki. Este artista, a quien podemos considerar como de casa por los muchos años que lleva de permanencia en Madrid, nada tenía que demostrar ante el público respecto a sus méritos singulares que le han colocado justamente en el rango de los virtuosos. Sus campañas en la Sociedad do cuartetos, sus trabajos en la cátedra del Conservatorio, sus desvelos por la vulgarización de la música *di camera* le hacen acreedor al respeto y a la gratitud de los buenos aficionados.
> Ayer tocó Victor Mirecki como siempre; domina el ingrato instrumento en absoluto, no hay dificultad que no venza ni sentimiento que no acierte a expresar por modo maravilloso. Es el gran violoncellista un profesor meritísimo y así lo proclamó el público prodigándole ovaciones ruidosísimas[404].

Cecilio de Roda elogiaba a Mirecki que, tras finalizar las obras del programa, y accediendo a las reiteradas peticiones y aplausos del público tocaría, acompañado al piano por Luna, el *Andante Chant d'amour* de Goltermann, la *Canción napolitana* de Casella, y la *Danza de los Elfos* y la *Mazurca* de Popper.

> En el concierto de hoy ha tomado parte el célebre violonchelista D. Victor Mirecki, una de las figuras artísticas más sobresalientes de esto tiempo y digna de figurar en primera línea entre las que más han trabajado por el arte español.
> Como profesor del Conservatorio, ha formado una escuela da violonchelistas, en la que figuran los nombres de Ruiz de Tejada, Rubio Sarmiento y otros; como aficionado de corazón, no ha cesado nunca de trabajar, ya al lado de Monasterio en aquellas inolvidables sesiones del Salón-Romero, ya en los cuartetos con F. Bordas en el Ateneo, ya

[402] «El Maestro Mirecki», *El Heraldo de Madrid*, 6 de febrero de 1898, pág. 2.

[403] *La Correspondencia de España*, 15 de febrero de 1898, pág. 1.

[404] *El Imparcial*, 7 de febrero de 1898, pág. 1.

> entregándose al público, como esta tarde, para dejar admirar su indiscutible maestría como virtuoso[405].

6.5.10.1. La relación con Bretón

Tras la dimisión de Vázquez, la dirección musical de la Sociedad de Conciertos sería asumida por Tomás Bretón, libre de obligaciones tras haber dimitido de su cargo de director en la Unión Artístico-Musical[406]. Esta agrupación había sido creada en 1877 por el empresario Felipe Ducazcal, tras la falta de acuerdo con la Sociedad de Conciertos para celebrar sesiones en los Jardines del Buen Retiro. Después del éxito conseguido, los músicos acordaron mantenerse unidos, siendo nombrado Bretón, que hasta entonces era el concertino de la agrupación, director artístico de la nueva agrupación[407]. En el concierto inaugural de la Unión Artístico-Musical, celebrado el 11 de abril de 1878 en el Teatro Apolo, se estrenaría con gran éxito la *Danza macabra* de Saint-Saëns, lo que les valdría a los músicos de la orquesta el apelativo de los «macabros»[408].

---

[405] *La Época*, 6 de febrero de 1898, pág. 3.

[406] Véase el libro de Víctor Sánchez, *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Colección Música Hispana, N.º 13, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, 525 págs.

[407] Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 8, [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61211>, [consultado el 5 de febrero de 2022], 2001, pág. 146.

[408] Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, «Repertorio sinfónico español y orquestas españolas. Del siglo XIX al XXI: el complejo camino desde el olvido a la normalidad», *Actas del I Congreso Nacional sobre sinfonismo español,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, [en línea], <https://tinyurl.com/yeynntwy>, [consultado el 5 de febrero de 2022], 2019, pág. 132.

Ilustración 6.41. Teatro de Apolo[409].

Bretón, que había sido propuesto por el mismo Vázquez para sucederle en la dirección de la Sociedad de Conciertos, se vería obligado a replicar en prensa con motivo de la publicación de un artículo que explicaba que la dimisión de varios socios de la Sociedad de Conciertos había sido debida a su nombramiento o por la pretensión de aquéllos de pasarse a la Unión Artístico-Musical[410].

> 1.º Que ninguno de dichos señores socios ha hecho dimisión por mi entrada en la Sociedad de Conciertos, pues ni había regresado a mi patria, cuando aquellas tuvieron lugar.
> 2.º Que dichos señores socios, siguen siendo honorarios de la de Conciertos, y no piensan, como en el suelto se asegura, en tomar parte en los trabajos de la Unión artístico-musical.
> 3.º Que en mayo de 1881, a mi llegada a Roma, dirigí a Madrid mi dimisión de director de dicha sociedad, no habiendo habido desde entonces a la fecha, la menor relación entre ella y yo.
> 4.º Que encontrándome absolutamente libre, y no habiendo podido realizar otro plan artístico que concibiera, y viéndome solicitado por segunda vez y propuesto por mi querido e ilustre amigo el maestro Vázquez, para la dirección de la Sociedad de Conciertos, no he vacilado en admitir tal honor, con la idea de contribuir al progreso del arte de mi patria en la medida de mis escasas fuerzas.
> Añadiré que de la Unión artístico-musical ha venido a la Sociedad de Conciertos buen número de profesores, convencidos por la experiencia, de que no puede existir hoy en Madrid dos sociedades de la misma índole[411].

[409] «Teatro Apolo», Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*…, pág. 567.

[410] *El Pabellón nacional*, 23 de enero de 1885, pág. 3.

[411] *La Correspondencia de España*, 25 de enero de 1885, pág. 3.

Que la dimisión de Mirecki no se debió al nombramiento de Bretón en sustitución de su amigo Vázquez, es prueba de ello la buena relación que, a lo largo de los años, mantuvieron el violonchelista y el compositor. Como relata Bretón en su *Diario*, las visitas del compositor al domicilio de Mirecki eran frecuentes. El 11 de junio de 1884 se celebró en casa de Mirecki, en la calle San Quintín 1, 3º izquierda[412], un concierto privado. Mirecki, junto a Bretón y Tragó, interpretaban el *Trío nº 7 en Si bemol mayor, Op. 97 «Archiduque»*, de Beethoven, y el *Trío nº2 en Do menor, Op. 66*, de Mendelssohn. Mirecki, acompañado de Tragó, tocarían después la *Sonata en Re, Op. 183, para piano y violonchelo*, de Joachim Raff (1822-1882), y una de las sonatas de Rubinstein.

> Por la tarde fui a casa del señor Flores ¡y no le hallé! Por la noche a casa de Mirecki, tocamos él, Tragó y yo el Séptimo Trío de Beethoven y el Segundo de Mendelssohn, además ellos una Sonata admirable de Rubinstein y otra de Raff; el próximo martes tocaremos cuartetos[413].

Volvería a acudir Bretón a la casa de Mirecki el 17 de junio, «allí estaban Gerner y los hermanos Tragó, faltó Vidal. Tocamos los dos Tríos de Schubert. Hube de quedarme a comer»[414]. Como apunta Sánchez Martínez, los testimonios de Bretón hacen pensar que las nuevas obras de cámara se presentaban en audiciones privadas antes de ser presentadas al público[415]. En esos años, la única agrupación de música de cámara en Madrid era la Sociedad de Cuartetos, y estas sesiones, además de utilizarse como rodaje de las obras, servían a los músicos para valorar cómo sería la recepción por parte del público ante las novedades.

También recogerá Bretón en su *Diario* las veladas musicales que se celebraban en el salón del Conde de Morphy. En la del 29 de octubre de 1866, Mirecki junto con Bretón al violín y Tragó al piano, interpretaron el *Trío nº 2 en Do menor* de Mendelssohn y el *Trío en Si bemol mayor* de Beethoven[416]. Y el 17 de enero de 1887 tocarían los dos primeros tiempos del *Trío en Mi mayor* de Bretón,

---

[412] *La Correspondencia Musical*, 10 de enero de 1884, pág. 3.

[413] Tomas BRETÓN, *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres (ed.), Tomo I, 1881-1884, Madrid, Fundación Caja Madrid, Acento Editorial, 1995, pág. 404.

[414] *Ibídem*, pág. 406.

[415] Mª A, SÁNCHEZ MARTÍNEZ, *José Tragó y Arana (1856-1934)*…, pág. 713.

[416] T. BRETÓN, *Diario (1881-1888)*…, pág. 566.

> Por la noche volví a casa del Conde. Probamos de muy mala manera los dos tiempos del Trío. Como los tocamos muy mal, no puedo formar juicio definitivo, pero los cumplimientos que me hicieron fueron muy fríos. Mirecki no me hizo ninguno.
> Hoy empecé el Scherzo[417].

6.5.11. *Salón Romero*

El 29 de abril de 1885 fallecía con pocos años la tercera hija de Mirecki, María Luisa Mirecki y Bach[418]. También lo haría de tuberculosis Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885, a los 27 años, dejando como heredero un hijo póstumo, el futuro rey Alfonso XIII. La reina María Cristina de Habsburgo y Lorena asumirá la regencia hasta 1902, cuando Alfonso XIII asuma, cumplidos los 16 años, la jefatura del Estado. En la Escuela de Música, bajo la presidencia de la reina regente, comenzaba el año con un concierto en el Salón grande de los profesores y alumnos para recaudar fondos para el «socorro de los pueblos de Andalucía, víctimas de los terremotos» del día de Navidad de 1884. Mirecki, con Monasterio y Zabala, interpretaban el *Trío en Re menor*, Op. 49, para piano, violín y violonchelo, de Mendelssohn[419].

Será en ese año, cuando la Sociedad de Cuartetos, que había permanecido en el salón de cuartetos del conservatorio ininterrumpidamente desde la primera temporada, en el año 1863, traslade su actividad al Salón Romero.

> Siendo muy pronto insuficiente el local del Conservatorio, la Sociedad de Cuartetos [...] se trasladó al Salón Romero, que más tarde sería Teatro Cómico, conservando el sello de intimidad [...] Contaba con un público poco numeroso, pero muy entendido. No había acomodadores ni estaban numeradas las sillas, mas bien pronto cada una representaba un puesto inamovible, pues en aquel ambiente familiar siempre ocupaban todos el mismo sitio. [...] En la primera fila, detrás de la Infanta Dª. Isabel, se colocaba D. Salvador Albacete, persona tan aficionada a la música como anhelosa de oírla. Cuando empezó su última enfermedad seguía asistiendo a las sesiones, pero a veces se dormía sin poder evitarlo. Un indiscreto filarmónico le dijo cierto día: «Pero, D. Salvador, ¿cómo puede usted dormirse escuchando esta música tan sublime?», a lo cual repuso él: «Si no me duermo. Es que los reflejos de la sortija de Mirecki me marean y cierro los ojos»[420].

---

[417] *Ibídem*, pág. 584.

[418] *El Imparcial,* 30 de abril de 1885, pág. 4.

[419] *El Liberal*, 3 de enero de 1885, pág. 3.

[420] José SUBIRÁ, «Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos», *Academia,* Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 35, segundo semestre, 1972, pág. 33.

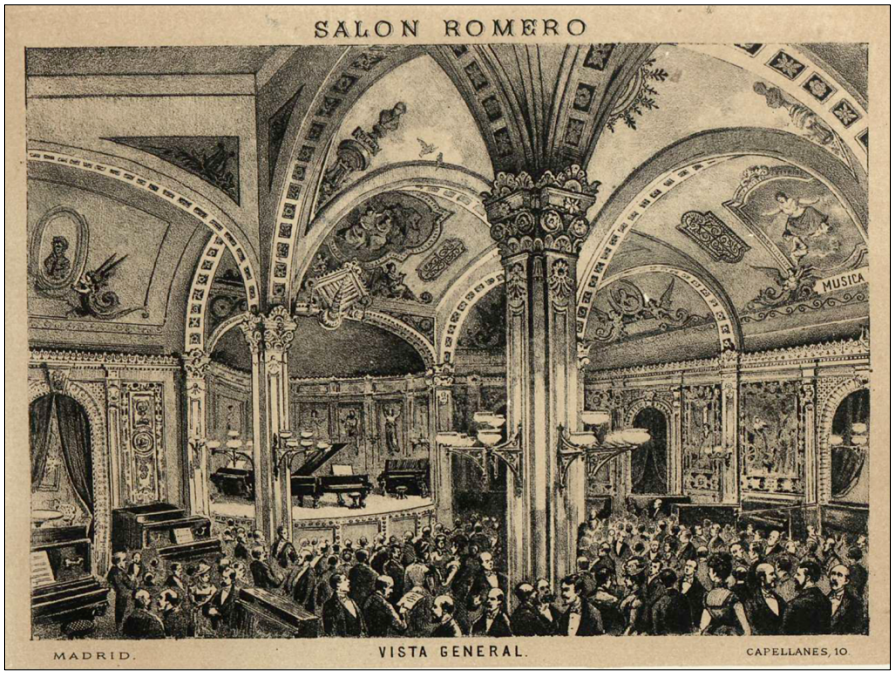


Ilustración 6.42. Salón Romero[421].

El Salón-Romero, situado en la calle Capellanes, número 10, cuyo propietario era el profesor de Clarinete de la Escuela Nacional de Música Antonio Romero y Andía, a la vez almacén de música y pianos, había sido inaugurado el 30 de abril de 1884, con un concierto a beneficio de la Junta de Señoras para la construcción del templo de la Almudena[422].

> En la parte central, y separada de las instalaciones de pianos y órganos por barandillas de hierro, con pasamanos de terciopelo, se hallan colocadas las 450 butacas, barnizadas de nogal, con asientos y respaldos de rejilla.
> Frente a estas butacas se encuentra la exhibición de artistas en un elegante estrado o escenario circular, construido con maderas finas y sonoras, capaz para 50 artistas[423].

El local trasladaba la música *di camara* del salón burgués y aristocrático al espacio escénico, desempeñando «un importante papel en un momento de escasez de este tipo de espacios en Madrid, donde actúan artistas consagrados y se dan a conocer jóvenes promesas»[424].

---

[421] *Almanaque Musical Salón-Romero*, Madrid, 1885, pág. 38.

[422] *La Ilustración española y americana*, 8 de mayo de 1884, pág. 283.

[423] *Almanaque Musical Salón-Romero*, Madrid, 1885, págs. 41-42.

[424] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy…, pág. 416.

El salón se completaba con un gabinete «para el descanso de la Familia Real»; un gabinete de artistas, comunicado con el escenario; un amplio salón de descanso «con cómodos divanes»; un tocador de señoras; un guardarropa y un despacho de billetes. Contaba con alumbrado de gas y bocas de riego «para casos de incendio».

> No había acomodadores ni estaban numeradas las sillas, mas bien pronto cada una representaba un puesto inamovible, pues en aquel ambiente familiar siempre ocupaban todos el mismo sitio. Como cada uno hacía comentarios con los oyentes más próximos, terminaban haciéndose amigos los que no se conocían al empezar la temporada[425].

En la sexta sesión de la Sociedad de Cuartetos, celebrada el 30 de enero, Mirecki interpretó la *Serenata en Re mayor, Op. 8, para violín, viola y violonchelo,* de Beethoven, mereciendo los elogios de la crítica por su intervención en el «Allegreto alla polacca» y el «Tema con variazioni»:

> Por lo referente á la ejecución, he de mencionar, en primer término, al Sr. Mirecki, quien ejecutó, con rara precisión y naturalidad, la parte de violoncello. Dijo, con la seguridad de loa grandes artistas y sin el menor esfuerzo, su frase de la polaca, muy difícil por la extrema posición y el manejo del dedo pulgar, que es violentísimo. De las variaciones, la que tocó estuvo muy detallada y precisa, siendo para su mayor mérito la naturalidad y el hermoso y limpio sonido que arranca del violoncello[426].

En la sesión del 6 de febrero, Mirecki y Guelbenzu volverían a interpretar la *Sonata Nº. 1* de Mendelssohn, con la que «alcanzaron muchos aplausos. El andante lo dijeron Guelbenzu en el piano y Mirecki en el violoncello de un modo magistral»[427]. El 13 de febrero sería el Andante de la *Sonata en Re mayor, Op. 183*, de Joachim Raff (1873), obra que era interpretada por primera vez por Mirecki en la Sociedad de Cuartetos[428], y que «fue repetida en medio de estrepitosos aplausos»[429].

Un salón Romero, que, tras las actuaciones de la Sociedad de Cuartetos, acabaría numerando los asientos debido a que «la concurrencia aumentaba de tal modo, que la

[425] J. SUBIRÁ, «Don Jesús de Monasterio…, pág. 33.

[426] *La Época*, 31 de enero de 1885, pág. 3.

[427] *El Liberal*, 7 de febrero de 1885, pág. 3.

[428] En la prensa aparece por error como Sonata en Re menor, Op. 18. La única sonata para violonchelo y piano de Raff es el op. 183, escrita en Re mayor. En: *El Día*, 12 de febrero de 1885, página 3.

[429] *La Correspondencia Musical*, 19 de febrero de 1885, pág. 5

mayor parte de las noches se quedaban muchos espectadores sin encontrar dónde sentarse»[430].

6.5.12. *Masificación, clases particulares, calificaciones.*

Volvía Arrieta a señalar en el Claustro las deficiencias del funcionamiento del centro, algunas aún sin resolver del pasado, que había que corregir. Una de ellas era el abuso de los alumnos, participando en «conciertos y fiestas organizadas fuera de la Escuela», en algunos casos afectando a la reputación artística del profesorado, «a quien deben todo lo que saben y valen», y al buen nombre de la Escuela. Esa situación empujaría a Arrieta a tomar la decisión de prohibir que «tomase parte ningún alumno ni alumna en dichas fiestas sin el consentimiento expreso de la Dirección»[431]. Tampoco estaba siendo adecuada la asistencia a las clases de conjunto. Para Arrieta, las asignaturas de Conjunto Vocal e Instrumental contribuían a dar una buena imagen de la Escuela, «por ser enseñanzas que, bien organizadas y bien ensayadas, producen siempre grandiosos efectos», que la prensa, que siempre era invitada a dichos actos, se encargaba de hacer llegar al público. Por ello rogaba a los profesores que transmitieran al alumnado la necesidad de asistir a esas clases colectivas, recordando que, de no hacerlo, perderían el derecho a presentarse en los exámenes de final de curso. Y así se procedió. Según consta en el acta de examen del aula de violonchelo de 9 de junio de 1890, el alumno Ricardo Castro González, de 5º curso, «no se presenta castigado por el Excmo. Director por su falta de asistencia a la clase de Conjunto».

Otro de los problemas era la escasa asistencia del alumnado a las actividades del conservatorio. Arrieta recordaba a los profesores los artículos 30 y 32 del reglamento, que establecían que los alumnos y alumnas debían asistir a los ensayos, las funciones y ejercicios públicos y privados organizados en el conservatorio, y que en caso contrario, ese alumnado no podría concurrir a los premios anuales. También se volvían a presentar quejas de las familias de alumnos cuyos hijos no recibían la lección. Y de nuevo Arrieta pedía a los profesores que

> repartiesen con mucha equidad las dos horas de clase para que todos los alumnos recibiesen lección, sin preferencias de ningún género, aunque comprendía bien la gran dificultad de realizarlo en vista del número

[430] *El Liberal*, 23 de enero de 1886, página 3.

[431] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 6 de enero de 1885.

> excesivo de alumnos matriculados en algunas enseñanzas, especialmente en las de Piano y Solfeo.

El 25 de marzo de 1886, tras haber recibido una comunicación del Director General de Instrucción Pública respecto al cumplimiento de las disposiciones vigentes, en concreto el Decreto de 22 de octubre de 1875, en relación con el ejercicio de la enseñanza privada, se convocó de manera extraordinaria al Claustro, solicitando a los profesores que considerase a todos los alumnos oficiales de la misma manera, atendiéndoles «con el mismo interés y equidad en el turno y reparto de las lecciones». De este modo, se evitarán las quejas al Ministerio de aquellos alumnos «que se creen abandonados de sus Profesores»[432]. Para algunos profesores, como Hernando, uno de los motivos de la falta de tiempo para atender debidamente al alumnado era «el número excesivo de alumnos en las clases». Y volvía a responder Arrieta que la elevada matrícula de algunas disciplinas era consecuencia de la falta de rigor de los profesores en el proceso de admisión.

> El Señor Director recordó lo que tantas veces tiene dicho y dijo que el remedio de los conflictos en que se encuentra el Profesor que tiene en su clase muchos alumnos, está en los exámenes de admisión y en los de fin de curso, estableciendo para en adelante mayor rigor del que se acostumbra ordinariamente en tales actos.

Arrieta había llegado a solicitar a los profesores que alargasen las clases un cuarto de hora más para poder atender a todo el alumnado[433]. Y a manifestar «la conveniencia de firmar las hojas de entrada y salida de las clases», tras los informes solicitado por el rector de la Universidad Central a la dirección de la Escuela sobre el cumplimiento estricto de la asistencia del profesorado a sus respectivas clases[434]. También requería mayor implicación e interés en los actos públicos de la Escuela por parte del profesorado, «a fin de defenderse de los muchos enemigos que desean rebajar lo que en ella se trabaja en beneficio de la enseñanza»[435]. Y exigía más rigor al cumplimentar las actas de evaluación, y «que las hojas que sirven para los tribunales de examen se llenen con el mayor número posible de datos relativos a los alumnos».

---

[432] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 25 de marzo de 1886.

[433] *Ibídem*, acta del 2 de noviembre de 1885.

[434] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 17 de enero de 1886.

[435] *Ibídem*, acta del 19 de diciembre de 1886.

Nombres	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del Jurado
Ismael Echazarra Duian 1º año	Ninguna	Muy buena	Buena disposición	Sobresaliente en 1º y 2º año
Manuel Giménez Ruiz 1º año	11 faltas	Buena	Muy pocas	No se presentó
Julia Terzi Capa 2º año	Ninguna	Muy buena	Buena disposición	Sobresaliente
Joaquín Tormo Serrano 3º año			Dejó de asistir a clase desde el mes el enero	No se presentó
Ricardo Castro González 4º año	31 faltas por asistir a los ensayos del teatro	Buena	Buena disposición	
José Rivera Dutasta 4º año	38 faltas	Buenas	Muy buenas	Sobresaliente
Francisco Montoliu Togores 5º año	Ninguna	Muy buena	Mediana, pero muestra deseos de aprender	Sobresaliente
Francisco Ibarra García 5º año	Ninguna	Muy buena	Mediana, pero muestra deseos de aprender	Bueno

Tabla 6.4. Acta del examen del aula de Violonchelo (junio de 1886).

Asimismo, exigía al profesorado más severidad al calificar al alumnado que concurría a los premios, alumnado que, en el caso de piano, debía superar, si se presentaba por primera vez, un examen previo de lectura a primera vista. Además, se acordaba en la Junta de Profesores exigir unas calificaciones mínimas para poder presentarse a concurso.

> Respecto a las notas que dan aptitud al alumno para concurrir a premios, previa la conformidad del Tribunal de examen y Profesor de la clase, se convino después de ilustrada la cuestión por el Sr. Director y el Sr. Hernando, en que fueran las de Sobresaliente y Notable[436].

Otro de los problemas enquistados era el de la masificación de las aulas en la Escuela Nacional de Música. Hasta el punto de que en el curso 1886-1887 se solicitó al Gobierno no admitir nuevos alumnos en las enseñanzas de Piano y Solfeo. Como su propuesta fue rechazada, a Arrieta no le quedó más que reiterar su petición a los tribunales de acceso de «no admitir y aprobar más alumnos que los que se hallen dentro de las condiciones que marca el Reglamento»[437]. Con una matrícula de más de dos mil alumnos, atendidos

[436] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 9 de mayo de 1886.

[437] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 19 de septiembre de 1886.

por treinta profesores numerarios y catorce auxiliares, en algunas enseñanzas apenas llegaban a los cinco minutos de clase por alumno. Y Mirecki, aunque no se encontraba en esa situación, tampoco disponía de mucho tiempo, pues en aquellos años, con una media de 12 alumnos, tan sólo podía dedicar 10 minutos de clase diarios a cada alumno.

> Hoy cuenta [el conservatorio] con más de dos mil alumnos, para los cuales hay treinta profesores numerarios y catorce auxiliares, personal insignificante, si se considera que la enseñanza de las bellas artes, y con especialidad la de la música, no puede asemejarse en nada á la de otros ramos del saber humano. En cualquier aula de la Universidad multitud de alumnos pueden oír con provecho las explicaciones de un sólo profesor. En la enseñanza de las bellas artes es indispensable hacer practicar a cada discípulo particularmente y, por lo tanto, consideramos insuficiente el número de profesores; porque, teniendo éstos sólo dos horas de clase, apenas pueden dedicar cinco minutos a cada alumno, tiempo que no basta, como saben los que conocen las grandes dificultades del arte, para lograr que el discípulo pueda llegar a ser un artista. [...] Esta es una de las principales causas de que sólo los que pueden ser instruidos particularmente por los profesores de dicha Escuela alcancen a concluir su carrera: los demás (salvo alguna rara excepción) pasan en aquélla años y años, y, desalentados, acaban por abandonar el arte que emprendieron, quizá con fé y entusiasmo[438].

Nuevamente se tenían que regular las condiciones del ejercicio de la enseñanza privada por parte del profesorado público, que ya lo estaban por la Real Orden de 22 de octubre de 1875, en respuesta a las nuevas «reclamaciones de autoridades académicas y quejas de particulares» por el incumplimiento de las citadas normas. Arrieta convocaba una Junta General Extraordinaria el 3 de octubre para dar a conocer el Real Decreto de 24 de septiembre que establecía que el periodo de validez de las licencias sería anual, y sólo se concedería «siempre que sea para dar lecciones a alumnos no matriculados en el establecimiento público a que corresponda el profesor autorizado», y con la condición de que no formen parte de los tribunales de examen de esos alumnos[439].

También el asunto de las clases particulares era un asunto que requería constantes instrucciones por parte de Arrieta. Esta vez, manifestaba su preocupación por aquellos alumnos de pocos recursos que acudían a las clases particulares para completar la enseñanza del conservatorio:

> Recomendó [Arrieta] también mucha caridad y consideración con los alumnos pobres para que reciban sus lecciones con todo el esmero que sea

[438] *La Época*, Año XXXVIII, Núm. 12.072, 27 de febrero de 1886, pág. 2.

[439] *Gaceta de Madrid*, 26 de septiembre de 1886, pág. 920; ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 24 de abril de 1887.

> posible, pues ha llegado a sus oídos que algunos de ellos buscan Profesores particulares que les repasen, privándose del alimento necesario para economizar la que han de pagar a dichos Profesores particulares[440].

Contestaba Mendizábal que, si bien había casos como los descritos por el director, no era menos cierto que muchos profesores atendían a los alumnos pobres dándoles repasos gratuitos y «en algunas ocasiones hasta la comida y vestido».

Y para tratar de fomentar el estudio entre el alumnado, se pedía a los profesores que trasladasen a sus alumnos que en los tribunales de los exámenes finales se observaría un mayor rigor en las calificaciones.

> Como medio de hacer estudiar mucho a los alumnos en el tiempo que resta hasta el de los exámenes, habló de los conveniente que será hacerles saber por sus respectivos profesores que, en dichos actos, se ha de observar mucho rigor por los Tribunales, y que es necesario que terminen las materias de que consta el año escolar, antes del primero de junio próximo, pues de lo contrario se expondrán a no ganar curso.

6.5.13. *Premier Prix de Violoncelle de Paris: Tejada y Amato*

Pero no todo eran problemas en la Escuela de Música. El alumno de violonchelo Alejandro Ruiz de Tejada, que había sido pensionado en 1883 para perfeccionar sus estudios en el extranjero, alcanzaba el Primer Premio de Violonchelo del Conservatorio de París en 1885, mientras que otro exalumno de Mirecki, Luis Amato Lecouf, obtenía el 2º Premio. Arrieta alababa los triunfos logrados por Ruiz de Tejada en París, donde se encontraba pensionado por el gobierno, correspondiendo parte del logro «a su antiguo profesor Sr. Mirecki»[441]. Así relataba Arrieta lo sucedido en su discurso con motivo de la distribución de premios del curso escolar de 1884 a 1885:

> Amados alumnos: una noticia agradable y satisfactoria en extremo tengo que comunicaros. Dos compañeros vuestros, discípulos de la clase del señor Mirecki, acaban de coronarse de gloria luchando con expertos competidores, allá donde los acontecimientos musicales adquieren mayor importancia y renombre, esparciéndose su fama por el mundo con la velocidad del rayo. En los últimos concursos a premios verificados en el Conservatorio de París presentó el distinguido profesor Delsart su brillante

[440] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 16 de octubre de 1887.

[441] *Ibídem*, acta del 2 de noviembre de 1885.

> clase de violoncello. He aquí la relación de lo sucedido que se me comunicó por persona autorizada[442].

Pero el mayor elogio que podía recibir la Escuela de Música vendría de Delsart, profesor de violonchelo del centro parisino, que alababa la excelencia de la escuela de violonchelo de su antiguo condiscípulo Mirecki. Los dos antiguos alumnos de Mirecki habían ganado el certamen en competencia con primeros premios de los conservatorios de Lieja, Viena, París y Turín, quedando «muy por encima de los demás oposicionistas, en cuanto a escuela».

> Los concurrentes eran 14, entre los que se encontraban: un 1.er premio del Conservatorio de Lieja, que en los concursos del 83 en París obtuvo un 2.º premio; otro 1.er premio del Conservatorio de Viena, también premiado en París el 84, con 2.º premio; otro 1.er premio del Conservatorio de Turín, y dos 1.ros premios del Conservatorio de Madrid. El resto de los concurrentes eran holandeses, alemanes y franceses. Los dos alumnos del de Madrid han quedado muy por encima de los demás concurrentes —en cuanto a escuela— según confesión del profesor de violoncello del Conservatorio de París, Mr. Delsart, quien dijo que la gloria del concurso de este año había sido para el Conservatorio de Madrid, pues había probado la excelencia de su escuela, en la especie de certamen universal que acababa de celebrarse[443].

Volvería Arrieta a proclamar el triunfo en París de la clase de Mirecki, reiterando el apoyo que había tenido el antiguo alumno con la pensión obtenida del gobierno:

> El Sr. D. Alejandro Ruiz de Tejada, antiguo alumno de la Clase del Sr. Mirecki, que después de haber obtenido aquí el primer premio y ganado por oposición una de las seis pensiones de 3.000 pesetas cada una creadas por el exministro de Fomento Excmo. Sr. D. José Luis Albareda, marchose a París, en cuyo Conservatorio se matriculó, previo el riguroso examen que allí sufren todos los aspirantes. En el único concurso en que se presentó, como ya lo sabe el respetable auditorio, a luchar con temibles campeones que acudieron al torneo artístico de países lejanos, triunfó galladarmente de todos, haciendo exclamar a su Profesor Delsart, en presencia de sus discípulos, que la gloria del certamen correspondía al Conservatorio de Madrid. ¡Vítor, pues, al Sr. Ruiz de Tejada, que en tan elevada altura del arte logró enarbolar el pabellón español como buen hijo de esta Escuela![444].

---

[442] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1884 a 1885, en la Escuela de Música y Declamación, el día 22 de noviembre, por su Director Don Emilio Arrieta*, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, pag. 8.

[443] *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1887, pág. 16.

[444] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1885 a 1886, en la Escuela de Música y Declamación ,el día 28 de noviembre por su Director Don Emilio Arrieta*, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, pag. 14.

Un año más tarde, volvía Amato a presentarse en el concurso, y esta vez lograba el Primer Premio de París[445]. De esta manera lo recogía Arrieta en el discurso de entrega de premios del curso 1885-1886, elogiando la calidad de enseñanza ofrecida en la Escuela Nacional de Música:

> Seis de nuestros distinguidos discípulos han ganado laureles honrosísimos, allende los Pirineos. D. Enrique Fernández Arbós, en el Conservatorio de Bruselas, y D. José Tragó, D. Genaro Vallejo, D. Alejandro Ruiz de Tejada, D. Luis Amato y D. Manuel González en el Conservatorio de París. Todos conquistaron el primer premio[446].

6.5.14. *Julia Terzi: la primera alumna de violonchelo del Conservatorio de Madrid*

Aunque desde su fundación hubo alumnas en el Conservatorio de Madrid, habría que esperar más de 57 años para tener la primera noticia sobre una alumna de violonchelo[447].

> En él [conservatorio] se formarán alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España Profesoras que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los Profesores en la enseñanza de las señoritas. Producirá también este establecimiento cantores y cantoras para la Escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a la Italia por sus operistas de ambos sexos...[448]

En los primeros años sólo había alumnas en especialidades asociadas al mundo femenino, como canto, piano y arpa, y excepcionalmente en violín[449], aunque para ellas el futuro profesional se reducía prácticamente a impartir clases particulares. Así, muchas de las antiguas alumnas del conservatorio cubrían la demanda de una enseñanza musical de adorno para las hijas de las familias acomodadas[450].

---

[445] *La Correspondencia de España*, 13 de agosto de 1886, pág. 3.

[446] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1885 a 1886*…, pag. 11.

[447] *La Correspondencia de España*, 20 de mayo de 1887, pág. 3

[448] BNE, *Reglamento interior*…, Exposición, 1831, pág. 21

[449] Nieves HERNÁNDEZ ROMERO, «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid», *Trans, Revista Transcultural de Música*, Vol. 15, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5964091>, [consultado el 25 de enero de 2022], 2011, pág. 8.

[450] Nieves HERNÁNDEZ ROMERO, «La clase particular de música como opción profesional para las alumnas del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: algunos apuntes», *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Sevilla, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7079700>, [consultado el 25 de enero de 2022], 2016, pág. 481.

Habría que esperar hasta 1885, para que, por primera vez desde la fundación del conservatorio, las mujeres pudieron opositar a una plaza del conservatorio, en este caso, a una vacante de profesor auxiliar de piano.

> A dichas oposiciones pueden concurrir las señoras a disputar la plaza al sexo fuerte, siendo de advertir que esta circunstancia ocurre ahora por primera vez en esta clase de certámenes. No se dirá, pues, que la mujer no va ensanchando su esfera de acción y que el hombre la tiene relegada a los cuidados domésticos con menoscabo del progreso científico y artístico de la humanidad[451].

Como exponía Arrieta ante la audiencia del Científico, Literario y Artístico de Madrid,

> ¿Y qué diremos de las notables discípulas de las clases de piano que, logrando pingües resultados, ejercen admirablemente la profesión de leccionistas, conquistando el aprecio general en las casas que frecuentan, por su irreprochable comportamiento?
> ¡Cuantos beneficios deben a la Escuela esas apreciables jóvenes!
> Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas a manejar el pedal de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los pedales de un piano de Érard o de Montano[452].

En lo que respecta al violonchelo, una de las razones que puede explicar la ausencia de alumnas sería que, hasta finales del siglo XIX, el violonchelo había estado considerado un instrumento masculino, siendo socialmente inaceptable su práctica por parte de las mujeres. Debido a las ideas victorianas acerca del decoro femenino, se consideraba que ninguna dama se atrevería a colocar sus piernas alrededor de un instrumento de la misma manera que los hombres. Por este motivo, hasta la invención de la pica por Servais, las mujeres que tocaban el violonchelo tenían que sentarse girando ambas piernas hacia la izquierda, doblando la rodilla derecha y colocándola por debajo de la izquierda; luego el borde izquierdo de la tapa del fondo se apoyaba contra la rodilla izquierda, y el instrumento contra el pecho, en una posición inclinada. Otro método, también poco natural, consistía en apoyar la rodilla derecha sobre un cojín o taburete oculto por la parte posterior del instrumento, este último inclinado contra la rodilla izquierda. Algunas

[451] *La Correspondencia Musical*, 9 de abril de 1885, pág. 4

[452] Emilio ARRIETA, «La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones. La educación musical. Influencia del italianismo», *La España del siglo XIX*, 17ª Conferencia, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, [en línea], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000057786&page=1>, [consultado el 25 de enero de 2022], 1886, pág. 179.

violonchelistas llegaban a cruzar la pierna derecha sobre la izquierda, y hacían descansar el instrumento contra la pierna derecha[453].

La primera alumna de violonchelo del Conservatorio de Música de Madrid fue Julia Terzi Capa. Había iniciado los estudios en el conservatorio en el curso 1884-1885, y era la única mujer de los trece alumnos matriculados. Su primera aparición documentada fue en un concierto celebrado en el gran salón-teatro del conservatorio.

> Se verificó ayer el solemne acto anual de la entrega de premios en virtud del concurso por la «Liga madrileña contra la ignorancia» [...] Siguieron tres tiempos del trío IX para piano, violín y violoncello, de Haydn, por las señoritas Pérez, Arregui y Terzi (Dª Luisa y doña Julia), de la clase de conjunto de Sr. Zubiaurre, que estuvieron muy bien, y recibieron aplausos[454].

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.—SESIÓN DE LA «LIGA MADRILEÑA CONTRA LA IGNORANCIA» PARA ENTREGAR LOS PREMIOS ADJUDICADOS POR CONCURSO, BAJO LA PRESIDENCIA DEL SR. GALDO, EL 27 DEL CORRIENTE.

Ilustración 6.43. Nacional de Música y Declamación. Sesión de la «Liga Madrileña contra la ignorancia»[455].

Volverá Terzi, como alumna de 5º curso, a participar en un ejercicio lírico-dramático celebrado en el Salón del conservatorio, interpretando la *Gavota* de Popper. La crítica

[453] Edmund VAN DER STRAETEN *The Technics of Violoncello Playing*, London, The Strad Office, [en línea], <https://tinyurl.com/546nr58e>, [consultado el 27 de enero de 2022], 1898, pág.19

[454] «Art. 1. La Liga tiene por objeto fomentar la ilustración pública por la propagación de la instrucción y la ilustración de las clases populares, especialmente en los ramos de la primera enseñanza y de las enseñanzas de aplicación…». *Estatutos de la Liga Madrileña contra la ignorancia*, Madrid, Imprenta y fundación de M. Tello, 1881, pág. 3.

[455] *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1890, pág. 260.

musical, que alababa la interpretación de Terzi, no dejaba de indicar la impresión que causaba ver a una mujer tocando el violonchelo.

> Prescindiendo del efecto más o menos estético causado al ver tocar el violoncello a una joven, hemos de consignar, sin embargo, la admirable ejecución de la Srta. Terzi en su «Gavota», que le valió muy buenos aplausos[456].

La alumna interpretaría nuevamente la pieza en el Círculo de la Unión Mercantil con motivo de la «velada musical para solemnizar el XI aniversario de la fundación de *La Galerna*»[457]. Terzi, es «discípula del insigne violoncellista Mirecki, es artista de corazón, como lo probó al interpretar magistralmente una Gavota de Popper»[458].

Terzi obtendría el 2º Premio de Violonchelo en 1891, cuando se encontraba cursando el 7º año, con una opinión de Mirecki acerca de su disposición y aptitud de poseer «grandísimas facultades» y «mucha» aplicación[459].

> Ante un jurado que se componía de los señores: Director, presidente: Arche, Banquer, Torres, Fernández Bordas y Sarmiento, vocales; y Fontanilla, secretario, han obtenido: […] Violoncello.— Segundo premio, Señorita doña Julia Terzi; accésit, D. Francisco Ibarra, alumnos del Sr. Mirecki[460].

Además, recibía una

> pensión artística donada por la señora Nilssón, con laudabilísimo propósito de proteger en sus estudios musicales a una alumna de aquel aventajado centro de instrucción oficial, y ampliada por nuestro querido y respetable amigo el señor marqués de Santa Ana[461].

Terzi no finalizaría la carrera en el curso siguiente. Según consta en el acta de examen «ha estado gravemente enferma y por esto no se puede presentar». Pero sí sería calificada con sobresaliente en Piano, especialidad que cursaba con Saturnino Sainz de del Castillo[462]. La aplicación de Terzi fue «regular» en el curso 1892-1893, y tampoco se

---

[456] *La Unión Católica*, 24 de marzo de 1889, p. 5

[457] *El Día*, 21 de abril de 1889, pág. 2.

[458] *La España artística*, 23 de abril de 1889, pág. 2.

[459] ARCSMM, Libro 7, *Actas de exámenes de la enseñanza oficial, 1888-1891*.

[460] *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28 de junio de 1891, pág. 3.

[461] *La Correspondencia de España*, 8 de marzo de 1892, pág. 3.

[462] *Ibídem*, 26 de junio de 1892, pág. 4; ARCSMM, Libro 8, *Actas de exámenes de la Enseñanza Oficial 1892-1895*.

presentaba al examen. Mirecki anotaba en las observaciones del acta que Terzi poseía «grandes disposiciones, pero estudió muy poco»[463]. A pesar de ello, participaba en el programa del ejercicio lírico-dramático del domingo 30 de abril de 1893, con la obra *Arlequín* de Popper[464].

Terzi se examinaría del ultimo curso en el año 1894, finalizando los estudios de violonchelo con la calificación de «Notable y concurre». El jurado, en el que estaba Mirecki, acompañado de José del Hierro y Valentín de Arín, dejaba anotada la observación de ser una alumna con «grandes facilidades, pero poco sentimiento artístico». Ya en el concurso, obtendría el Primer Premio por unanimidad de un jurado presidido por Monasterio[465].

Tenemos la última referencia sobre su actividad como violonchelista, cuando de vuelta a su ciudad natal, Jerez de la Frontera, participa en un recital en el Casino Nacional, a beneficio del Asilo de la Infancia de la ciudad.

> Julia Terzi, quien cursó en el Conservatorio de Madrid con notable aprovechamiento, llegando a ser una de las discípulas más distinguidas de aquel centro artístico musical, cautivó a los inteligentes que tuvieron el gusto de oír su dificilísimo cuanto brillante trabajo en el violoncello. No faltó entre los concurrentes quien recordara al famoso maestro de esta distinguida joven artista, Sr. Mirecki, pues tanto en la pulsación como en la magnífica mano del arco, honra de veras a su eminente profesor.

Con un programa que incluía el Concierto de Romberg y *La Fileuse* de Dunkler, «la Srta. Terzi notabilísima en el violoncello, no es menos digna de aplausos como cantante», tras interpretar arias de soprano de las óperas *Roberto Devereux* y *La Gioconda* [466].

Otra de las alumnas de Mirecki sería María Luisa Chevallier (1869-1951), aunque no de violonchelo, sino de «Acompañamiento»[467].

> En esta época empezó a tomar lecciones de acompañamiento con el distinguido profesor de violoncello Sr. Mirecki, bajo cuya dirección ha estudiado un abundante repertorio[468].

---

[463] ARCSMM, Libro 8, *Actas de Exámenes de la Enseñanza Oficial 1892-1895*.

[464] *Ritmo: revista musical* ilustrada, 1 de noviembre de 1940, pág. 6.

[465] ARCSMM, Libro 168, *Actas de Concursos y Premios 1892-1901*.

[466] *El Guadalete: periódico político y literario*, 7 de abril de 1896, pág. 2.

[467] Nieves HERNÁNDEZ ROMERO, «María Luisa Chevallier (1869-1951): pianista , compositora y docente», *Allegro Cum Laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 2018, pág. 374.

[468] *Ilustración musical hispano-americana*, 22 de noviembre de 1889, pág. 3.

No hemos localizado ningún acta de examen del conservatorio de esta asignatura en el periodo en el que Chevallier estuvo matriculada, por lo que con toda probabilidad se tratarían de clases privadas. En el conservatorio era alumna de Arrieta en Composición, y de Eduardo Compta en Piano, con el que obtendría el Primer Premio en 1882.

La relación de Mirecki con su alumna Chevallier se mantendría en el tiempo. En la casa familiar de los Chevallier se organizaban veladas musicales en las que se reunían importantes personalidades de la vida musical madrileña. A ellas acudía Mirecki, que con María Luisa al piano y el violinista Nicolás Tragó[469] interpretaban un repertorio poco frecuente en los salones de la época, como el *Trío n.º 7, en Si bemol, Op. 97 «Archiduque»*, de Beethoven, o el *Trío n.º 3 en Si bemol mayor, Op. 52*, de Rubinstein[470]. Estas veladas, a las que acudían profesores de la Escuela de Música, como Vázquez, Hernando, Inzenga, Aranguren y Font, o el secretario Manuel de la Mata, también contaban con la presencia del violonchelista Manuel Calvo[471] y de Chapí[472].

En otras ocasiones, la velada musical se celebraba en el domicilio de Mirecki, estando el violonchelista y Chevallier, «admirables en la ejecución de piezas escogidísimas del repertorio clásico, muchas muy difíciles de ejecutar y algunas no oídas todavía»[473]. Se trataba de audiciones privadas, organizadas con la intención de pasar el nuevo repertorio antes de ser interpretado en público. Además de Chevallier, que le acompañó, «repentizando perfectamente al piano», participaría en la velada Luisa Bach de Mirecki, que «a ruegos del auditorio, cantó también, con mucho gusto y delicada voz,

[469] Nicolás Tragó, hermano de José, profesor numerario de piano del Conservatorio desde 1886, «totalmente ciego, tocó de memoria causando asombro en los espectadores, pues las piezas eran de verdadero empeño para los tres ejecutantes». En: *La Correspondencia de España*, 4 de junio de 1887, pág. 3.

[470] En la crónica de prensa figura como op. 32. En: *El Liberal*, 4 de junio de 1887, pág. 3.

[471] Manuel Calvo, primer violonchelo de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos, y socio del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy. Tras dimitir de la Sociedad de Conciertos en 1903, sería solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y presidente de la asociación de Profesores de Orquesta de Madrid. Autor de las obras *Ideal, Melodía para violonchelo y arpa, y Capricho de salón, para violonchelo obligado con acompañamiento de piano*. En 1926, Unión Musical Española, de la que era directivo Calvo, publicó su transcripción para violonchelo y piano de la «Andaluza» de las *Danzas Españolas* de Enrique Granados. En 1929 escribió el *Boceto de concierto, para violonchelo y piano*, escrita para servir de lectura a primera vista en las oposiciones, verificadas en febrero de ese año, a la plaza de 1.er violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, editada por Unión Musical Española. Estaba casado con la profesora de Arpa del Conservatorio de Madrid, Vicenta Tormo.

[472] *El Liberal*, 4 de junio de 1887, pág. 3.

[473] En ese año, la familia de Mirecki vivía en la calle Villalar 3, entre el Paseo de Recoletos y la Puerta de Alcalá. En: *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1888, pág. 22.

algunas composiciones italianas»[474]. No tenemos más referencias de actuaciones de la esposa de Mirecki, a la que Fermín María Álvarez le dedicaría la canción «Gracia española», para voz y piano, sobre texto poético de F. Gras y Elías, editada por Zozaya en 1895.

María Luisa Chevallier se incorporaría a la Sociedad de Cuartetos en octubre de 1889, en sustitución de Guelbenzu, entidad con la que participaría en veinte conciertos, hasta diciembre de 1890. A pesar de su prometedor porvenir, tras contraer matrimonio su actividad se iría reduciendo a tocar en veladas particulares[475].

6.5.15. *Conciertos con Patti, Sarasate y el Trío Sarasate-Mirecki-Saturnino del Fresno*

Mirecki, que estaba en posesión de la orden de la Concepción de Villaviciosa, otorgada en 1882 tras la gira de las Sociedad de Cuartetos en Lisboa[476], sería nombrado en 1889 oficial de la orden civil de la Academia de Francia[477]. Ese mismo año recibía el título de Maestro Honorario del Conservatorio de Valencia[478], en señal de agradecimiento por su participación en la gira de cuatro conciertos que la Sociedad de Cuartetos realizaba, entre el 27 de marzo y el 2 de abril, en el conservatorio de la ciudad. Mirecki, Monasterio y Lestán, habían dirigido una instancia a la Dirección General de Instrucción Pública, solicitando diez días para ausentarse del conservatorio[479]. Los músicos no tendrían problemas para lograr el permiso solicitado pues las relaciones entre las distintas instituciones musicales favorecían la compatibilidad de funciones de sus integrantes, incluso cuando había conflicto de horarios:

> Un director puede negar el permiso para que no falten a sus prácticas a cuarenta, cincuenta o sesenta de sus individuos; pero no a los que pertenecen a Conservatorio, a la Capilla Real o al Cuerpo de Alabarderos. Éstos, llegada la hora de su obligación en uno de los centros citados, no

[474] *La Correspondencia de España*, 4 de mayo de 1889, pág. 3.

[475] N. HERNÁNDEZ ROMERO, «María Luisa Chevallier…, pág. 377.

[476] *La Época*, 27 de abril de 1882, pág. 3.

[477] *La Correspondencia de España*, 31 de julio de 1889, pág. 3.

[478] *Ibídem,* 29 de mayo de 1889 , pág. 2.

[479] ARCSMM, Libro 155, *Índice de órdenes y expedientes generales que da principio en treinta de marzo de mil ochocientos ochenta y seis, y que es continuación del que terminó el día veintinueve de dicho mes y año*, Leg. 27/57, 26 de marzo de 1889.

> tienen más que alzarse, saludar al director y marcharse, continuando los demás su trabajo, si el maestro así lo dispone[480].

En el tercer concierto de la gira, celebrado el 31 de marzo, Mirecki, acompañado de Segura[481], interpretó por primera vez el «Adagio non tropo» de la *Sonata en Re menor Op. 104*, de Benjamin Godard (1849-1895) [482]. La obra había sido compuesta dos años antes, recién nombrado Godard profesor del Conservatorio de París, y nos muestra a un Mirecki perfecto conocedor de la música francesa del momento. En el concierto extraordinario del 2 de abril, la obra tocada por Mirecki y Segura sería la *Melodía para violonchelo y piano, op. 3*, de Rubinstein.

Tras su retorno a Madrid, intervendría en los tres conciertos que la soprano Adelina Patti, contratada por el empresario Francisco Arderius, ofreció en el Teatro de la Zarzuela, entre el 13 y el 19 de marzo de 1886. Junto a ellos, el barítono Napoleón Verger y los pianistas Albéniz y Zabalza. Fue maestro concertador al piano Inzenga, y se contó con los 60 profesores de la Unión Artístico-Musical bajo la dirección de la batuta del maestro Espino[483]. En el primer concierto Mirecki interpretó la *Melodía para violonchelo y piano, Op. 3, Nº 1*, de Rubinstein[484], con Cándido Peña al piano; y acompañó a la Patti en el *Ave María*, de Gounod, con Inzenga al órgano expresivo –esto es, al armonio–. El programa en tres partes, con dos descansos, anunciaba que «en atención a lo dilatado del programa no se repetirá ningún número»[485].

---

[480] Tomás BRETÓN, *Los conciertos de Madrid y la Sociedad de Profesores. El Publico y la Crítica. Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 26 de enero de 1903,* Madrid, Imprenta Ducazcal, 1903, pág. 8.

[481] Pudiera tratarse de Roberto Segura Villalba (1849-1902), compositor y pianista valenciano, autor de un *Método elemental de Piano* en dos volúmenes (1880-1882), dedicado «Al Excmo. Sr. Emilio Arrieta, Director de la Escuela Nacional de Música». Primer Premio del Conservatorio de Madrid como alumno de Compta (1874), fue fundador de la Sociedad Valenciana de Cuartetos (1890) y el primer profesor de piano del Conservatorio de Música de Valencia (1879), del que sería también director (1894). En: Vicente GALBIS LÓPEZ, «Segura Villalba, Roberto», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pág. 911; Ana FONTESTAD PILES, «El Conservatorio de Música de Valencia. Antecendentes, fundación y primera etapa (1879-1910)», Vicente Galbis López y Mª. Ángeles Martí Bonafé, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, <https://tinyurl.com/yp6ahkff>, 2006, pág. 295.

[482] Por error se hace constar el op. 14. En: *Ilustración musical hispano-americana*, 23 de abril de 1889, pág. 8.

[483] *El Imparcial*, 24 de febrero de 1886, pág. 3; *El* Liberal, 11 de marzo de 1886, pág. 3.

[484] El opus 3 de Rubinstein comprende dos piezas para piano. Es probable que la obra interpretada por Mirecki sea la transcripción para violonchelo y piano de la *Melodía en Fa mayor, Op. 3, nº 1*. La *Melodía en Op. 3, nº 2, en Si mayor*, no suele ser habitual del repertorio violonchelístico.

[485] *La Época*, 11 de marzo de 1886, pág. 2.

> Mirecki tocó una deliciosa melodía de Rubinstein tan a conciencia, da modo tan perfecto y con el sonido hermoso que distingue al notable violoncellista[486].

> …el señor Mirecki hiciese prodigios en su violoncello en la delicada melodía de Rubinstein[487].

En el segundo concierto, Mirecki tocó la *Cantilena* de Goltermann, *Mazurka* de Popper y *Nocturno* de Chopin[488]. Del tercer concierto, celebrado el 19 de marzo, no hemos podido documentar el repertorio interpretado por Mirecki, que junto con Albéniz e Inzenga «ejecutaron perfectamente varias piezas en el piano y en el violoncello»[489].

Mirecki, que mantenía una incesante actividad, volvía a participar en conciertos privados de música de cámara. Esta vez con Pablo Sarasate, en los salones del Lhardy, en la Carrera de San Jerónimo, donde se hospedaba el violinista. Cuenta Gómez Amat, que ya en 9 de junio de 1883 habían tocado juntos en una fiesta musical organizada por Sarasate un cuarteto de Schumann, un quinteto de Schubert y el *Sexteto en Si bemol* de Brahms, «que entonces estaba en sus cincuenta años y era un músico no muy apreciado fuera de sus dominios austriacos». El programa de mano de este concierto organizado por Sarasate, en poder de Gómez Amat, es una litografía con el título «Sarao de Sarasate a sus íntimos amigos», entre los que se encontraban, además de Mirecki, Manuel Pérez, Pedros Urrutia, Rubio y Feliciano Cuenca[490].

En esta nueva ocasión, Sarasate ofreció «en su casa dos sesiones íntimas destinadas a ejecutar música *di camera*, de autores modernos y poco menos que desconocidos en Madrid»[491]. En la sesión del 19 junio de 1886 se ejecutarían el C*uarteto nº 2 en La mayor, Op. 90,* de Raff, a cargo de Sarasate, Pérez, Urrutia y Mirecki; y el *Cuarteto para piano nº 1 en Sol menor, Op. 25,* de Brahms.

> Los Sres. Pérez, Urrutia y Mirecki son también artistas de sobra conocidos y reputados para que sea necesario elogiarlos. Fueron dignísimos intérpretes de aquella hermosa música y acompañaron a Sarasate de una manera digna del artista incomparable que honra a España como pocos. [...] Todos fueron espléndidamente obsequiados al final de la sesión

[486] *La Época*, 14 de marzo de1886, pág. 2.

[487] *El Día*, 14 de marzo de 1886, pág. 2.

[488] *La Época*, 15 de marzo de 1886, pág. 3.

[489] *La Correspondencia de España*, 20 de marzo de 1886, pág. 3.

[490] C. GÓMEZ AMAT, *Historia de la música española: siglo* XIX…, pág. 69.

[491] «Sesión dedicada a sus amigos por Sarasate», *La Correspondencia Musical*, Año VI, Núm. 286, 24 de junio de 1886, págs. 2-3.

> musical con otra estupenda sesión gastronómica que sirvió para que el estómago llamase al orden a los nervios, de sobra excitados por las grandes emociones que produjeron las ejecuciones de los dos cuartetos.

En la segunda sesión, que tuvo lugar el 28 de junio, se interpretaron el *Quinteto en Fa menor, Op. 34, para piano y cuarteto de cuerda*, de Brahms, con Sarasate en el primer violín, Pérez de segundo violín, el viola Urrutia y Mirecki; y el *Octeto en La mayor, Op. 3, para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos*, de Johan Severin Svendsen (1840-1911), obra que sería programada por la Sociedad de Cuartetos en la temporada 1889-1890. Junto a Mirecki, su alumno Ruiz de Tejada en el segundo violonchelo, completando el octeto Sarasate, Pérez, Jiménez y Goñi, violines; Urrutia y Cuenca, violas; y Trago en el piano. «Los acompañantes a la altura de su dificilísimo cometido. El buffet, servido por el propio Lhardy, digno de un emperador romano»[492].

Volvería Mirecki a coincidir con Sarasate en los escenarios, esta vez en el trío que completaba el pianista Saturnino del Fresno, alumno de Tragó[493], con el que darían dos giras por el extranjero[494]. Unos años más tarde, Sarasate sería el padrino del bautizo del hijo de Mirecki, Ernesto Hipólito, ceremonia a la que asistían Arrieta, Monasterio y González de la Oliva.

> En la iglesia de San José ha sido bautizado solemnemente el último hijo de nuestro amigo el reputado maestro Mirecki, del cual ha sido padrino el insigne Sarasate, a la sazón en América dando notabilísimos conciertos, representado por el joven abogado D. José González de la Oliva. La madrina lo ha sida la señora doña Pilar Cidon de Romero, y testigos el abuelo del niño, Sr. Bach y varios amigos de unos y otros. Después de la ceremonia religiosa han dado los señores de Mirecki en su casa un espléndido banquete de confianza, al que entre otros íntimos y respetables amigos han asistido Arrieta y Monasterio que, como el resto de los invitados salieron satisfechísimos de tan íntima fiesta familiar y religiosa[495].

[492] «La segunda serie de Sarasate», *La Correspondencia Musical*, Año VI, Núm. 288, 8 de julio de 1886, pág. 6.

[493] Saturnino del Fresno Arroyo (1867-1952), alumno de Tragó, Primer Premio de Piano del Conservatorio de Madrid, sería profesor auxiliar de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, y en 1923, catedrático de piano del recién creado Conservatorio Provincial de Música de Oviedo.

[494] «1907-1957, Bodas de Oro de la Sociedad Filarmónica de Oviedo», *Ritmo*, Año XXVII, Núm. 287, mayo-junio 1957, pág. 8; Gabriel MARTÍNEZ GARCÍA, *Dos vidas paralelas: Baldomero Fernández y Manuel del Fresno*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Imprenta La Cruz, 1975, págs. 31-32.

[495] *La Correspondencia de España*, 5 de febrero de 1890, pág. 1.

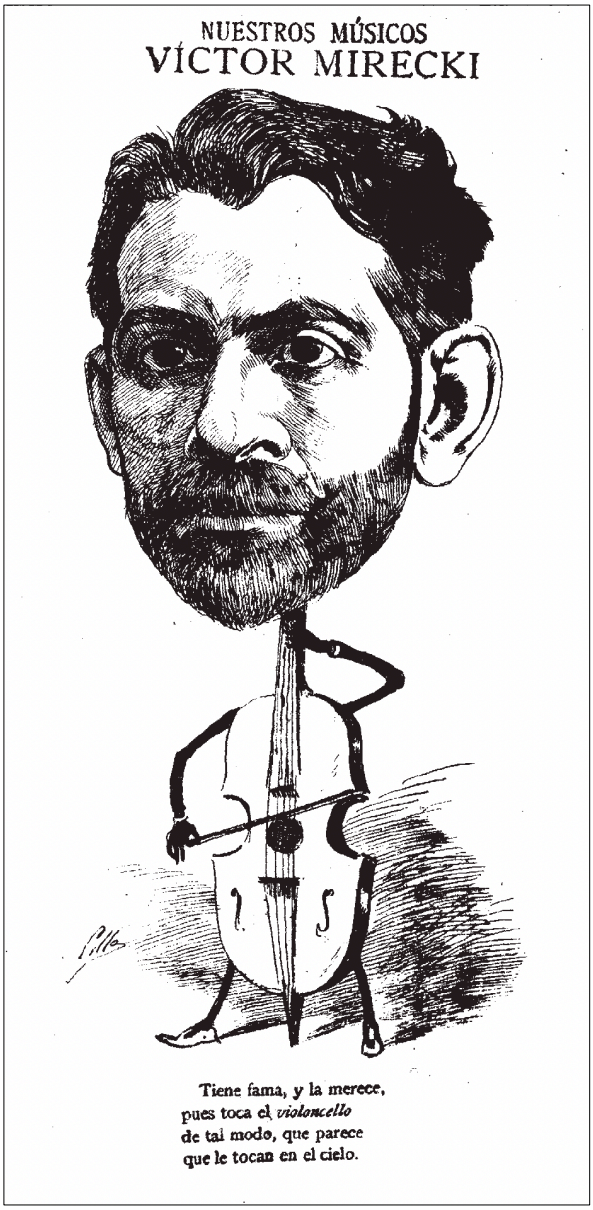


Ilustración 6.44. «Nuestros músicos. Víctor Mirecki»[496].

6.5.16. *Los Stradivarius de Palacio*

Tras su ingreso en la Capilla Real, Mirecki tenía encomendado el cuidado y mantenimiento de los Stradivarius de Palacio; un encargo que contaba con el respaldo de Alfonso XII, «que le tenían en muy buena estima por haberle escuchado en las sesiones que ofrecía la reina Isabel II en su palacio de París»[497]. En 1889 era comisionado por la Casa Real para trasladar el violonchelo «Stradivarius 1700» a los lutieres Gand y

[496] *Madrid Cómico*, 3 de julio de 1886.

[497] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de marzo de 2022.

Bernardel, Hermanos, de París[498]. Su estado era lamentable, debido a la humedad y a los arreglos sufridos. Había sido reparado en 1785 por José Contreras *el Granadino*; en 1792, por Asensio; y el último arreglo lo había realizado Sánchez Torres en 1882[499].

> This violoncello is the property of the Spanish Court and is preserved in the Chapel of the Royal Palace in Madrid, where it is played upon by Señor Victor de Mirecki, an excellent artiste, who, after repeated solicitations, prevailed upon the Court authorities to allow the instrument to be sent to Paris in 1889 for sorely needed restoration[500].

A pesar de su mal estado de conservación, el violonchelo Stradivarius de 1700 de la colección de Palacio era uno de los pocos violonchelos del patrón grande de esa época que no había sido recortado ni sufrido modificaciones en su estructura. Por el contrario, el otro violonchelo Stradivarius de Palacio, integrante del «Cuarteto Palatino», único conjunto de instrumentos decorados por Stradivari que se ha mantenido unido, sí sería modificado. Este cuarteto había empezado a ser construido por Stradivarius en 1694, que se lo había ofrecido al monarca Felipe V. Como consecuencia del estallido de la Guerra de Secesión la entrega no llegaría a producirse, retrasándose su llegada a España hasta ser adquirido por el príncipe Don Carlos para su orquesta de la Real Cámara. La primera revisión y reparación del violón ornamentado de Stradivarius tuvo lugar en 1785, siguiendo instrucciones de Gaetano Brunetti, «a fin de mejorar el sonido en lo posible». El encargado sería Vicente Asensi, violero de la Real Casa que, en relación con el «violón», manifestó:

> Este Violón es extremadamente grande, y fuera de aquella marca que regularmente hizo otros el mismo autor; quise hacer una una reforma en él, achicándole de su largo y ancho de caja, para dejarlo del mismo tamaño que el que tiene del mismo autor Don Francisco Brunetti[501].

Informado el infante Don Carlos por medio de Gaetano Brunetti, se ordenó que no se hiciese la reforma, «sino que se compusiera lo mejor que fuera en su propia estatura».

---

[498] En 1899 sería Fernández Arbós, concertino de la Real Capilla, el encargado de llevar los dos violines del cuarteto al taller de los hermanos Arthur F. & Alfred E. Hill, en Londres.

[499] José GARCÍA MARCELLÁN, *Historia de los instrumentos de música construídos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Capilla*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1918, pág. 42.

[500] «Este violonchelo es propiedad de la Corte española y se conserva en la Capilla del Palacio Real de Madrid, donde lo toca el señor Víctor de Mirecki, excelente artista, el cual, tras reiteradas peticiones, convenció a las autoridades de la Corte para que le permitieran enviar el instrumento a París en 1889 para una muy necesaria restauración». En: Henry HILL, *Antoni Stradivari: his life and work (1644-1737)*, London, MacMillan and Co., Limited, 1909, pág. 124.

[501] J. GARCÍA MARCELLÁN, *Historia de los instrumentos de música*…, pág. 38.

Sería en 1837 cuando Silverio Ortega, el sucesor de Asensio, acometería la desafortunada reforma, acortando el mango y reduciendo el ancho y largo de la caja.

> Ortega, the pupil and successor of Dom Vicenzo Asensio, performed this everdelicate operation in the most drastic and barbarous manner conceivable, and the instrument, ill-conditioned and uncared for, a ruin of its former self, is today to be seen reclining against the wall of the organ-loft of the Chapel Royal at Madrid[502].

En cuanto al «Stradivarius 1700», una vez restaurado por la casa Grand y Bernardel, que «ha valorado esta joya instrumental en doce mil duros de precio», regresaba Mirecki de París.

> Uno de los mejores Stradivarius conocidos, ha causado la admiración del mundo artístico hasta el punto de haber una especie de jubileo perpetuo donde se hallaba restaurándose, para verlo, incluso maestros que han hecho el viaje ex profeso para verlo y oírlo tocar por dicho señor Mirecki. Entre los visitantes se cuenta el insigne Sarasate, que lo hizo varias veces, quedando prendado materialmente del instrumento, y haciendo grandes elogios del señor Mirecki, que dio algunas audiciones con él[503].

Para Rafael del Pino[504], la restauración no fue realizada por Gand y Bernardel, sino por otro luthier, también parisino, Collin-Mezin[505]. No hemos podido recuperar ningún documento que respalde esta afirmación. Podría caber esa posibilidad, ya que Mirecki sería conocedor de las habilidades del luthier parisino; Collin-Mezin estaba considerado, junto a la Casa Bernardel de París, entre los mejores constructores de instrumentos de cuerda de la época. Además, Mirecki habría tenido la oportunidad de escuchar y valorar la calidad del violonchelo Collin-Mezin que poseía su maestro Franchomme, y tal vez hubiera mantenido alguna relación con el luthier parisino tras su época de estudiante en el Conservatorio de París.

Muy pronto se pudo admirar la calidad del recién reparado Stradivarius. Con motivo de la celebración del Patrocinio de Nuestra Señora, con asistencia de la reina y la infanta doña Isabel, se interpretaba en la Real Capilla la *Misa en Si bemol*, del maestro Zubiaurre.

---

[502] «Ortega, discípulo y sucesor de Don Vicenzo Asensio, realizó esta operación siempre delicada de la manera más drástica y bárbara imaginable, y el instrumento, mal acondicionado y descuidado, una ruina de lo que fue, se puede ver hoy reclinado contra la pared del órgano de la Capilla Real de Madrid». En: H. HILL, *Antoni Stradivari: his life and work*…, pág. 81.

[503] *Ilustración musical hispano-americana*, 8 de septiembre de 1889, pág. 8.

[504] Rafael DEL PINO, «Víctor Mirecki…, pág. 36.

[505] Charles Jean Baptiste Collin-Mezin (1841-1923), luthier francés que aprendió el oficio con su padre y Nicolas-François Villaume, y que ganó medallas de oro y de plata en las exposiciones universales de París de 1878, 1889 y 1900.

En el Ofertorio Mirecki interpretó una melodía, a solo de violonchelo, acompañado de orquesta, escrita exprofeso por Zubiaurre.

> Con objeto de hacer oír el inapreciable violoncello *Stradivarius*, sin ejemplar el mundo y propiedad de la Real Casa, que ha sido restaurado recientemente en París […] Fue opinión de personas autorizadas que se han prendado, digámoslo así, esta mañana del magnífico y valiosísimo instrumento (está justipreciado en *doce mil duros*) […] Respecto a la ejecución hay que decir sinceramente y en justicia, que ha sido una verdadera y nueva ovación para el primer violoncellista de la capilla, maestro de esta asignatura en la Escuela de Música e individuo distinguidísimo de la Sociedad de Cuartetos, Sr. Mirecki, que estuvo, si cabe así decirlo, a mayor altura de inspiración, de delicada ejecución y de finura de mecanismo que ha estado nunca, con ser tan reputado y apreciado ya en el más elevado mundo artístico[506].

6.5.17. *Salón Montano. Giras por provincias de la Sociedad de Cuartetos: Burgos, Barcelona, Zaragoza, Oviedo, Bilbao, Pamplona.*

Interrumpía Mirecki su actividad docente en la Escuela Nacional de Música con ocasión de una nueva gira de la Sociedad de Cuartetos. Tras el éxito de los conciertos en Valencia, la Sociedad de Cuartetos emprendía en marzo de 1890 una gira por ciudades españolas, y obligaba a Mirecki, Monasterio y Lestán a tener que solicitar, de nuevo, un permiso para ausentarse del conservatorio, justificando que lo hacían «para dar algunas sesiones de cuartetos en provincias»[507]. Para ello, hacían uso de los quince días de licencia de los que disponían los profesores de la Escuela para ausentarse durante el curso[508]. Como requisito para la concesión del permiso, según establecía el reglamento vigente, el profesor debía presentar a la Junta de Catedráticos el nombre de «un sustituto competente que sirva en su clase en ausencias y enfermedades»[509]. Es posible que Mirecki presentara como sustituto a González Serna, antiguo alumno que será propuesto un año más tarde.

[506] *La Correspondencia de España*, 11 de noviembre de 1889, pág. 2.

[507] ARCSMM, Libro 155, *Índice de órdenes y expedientes generales*…, Leg. 27/57, 26 de febrero de 1890.

[508] *Reglamento de la Escuela Nacional de Música*…, Capítulo III, De los Profesores, art. 7, 1871.

[509] *Ibídem*, Capítulo III, De los Profesores, art. 11.

La primera cita fue en Burgos el 4 de marzo. Luego acudieron a Barcelona, actuando en el Teatro Lírico en tres ocasiones. En el segundo concierto, celebrado el día 16, Mirecki, acompañado de Chevallier, interpretó la *Sonata en Re de Mendelssohn*.

> En el *allegretto scherzando* y en el *adagio* rivalizaron en hacer primores de ejecución la señorita Chevallier y el señor Mirecki. Sobre todo, en el *adagio* la distinguida pianista hizo unos arpegios dignos de todo aplauso, y el señor Mirecki en el violoncello hizo los *cantabiles* con gran colorido y sobriedad, sin recurrir a exageraciones. Ambos obtuvieron extraordinarios aplausos mereciendo los honores de la repetición los dos tiempos indicados[510].

A la vuelta de su último concierto de la gira, celebrado el 19 de marzo en el Teatro Circo de Zaragoza, cerraron la temporada en Madrid, tocando en el Ateneo[511].

Ilustración 6.45. Sociedad de Cuartetos. Lestán, Mirecki, Monasterio y Pérez[512].

El 19 de mayo de 1890 se inauguraba un nuevo salón de conciertos en la calle de San Bernardino, número 3. Propiedad de los Montano, constructores de pianos, se había habilitado en la planta baja del edificio-fabrica una sala similar a las de los editores y

[510] *La Dinastía*, 17 de marzo de 1890, pág. 2.

[511] *El Día*, 7 de abril de 1890, pág. 1.

[512] *Ilustración Musical hispano-americana*, 18 de febrero de 1890, pág. 213.

almacenistas de instrumentos y partituras Benito Zozaya en 1880 y Antonio Romero en 1884[513].

Ilustración 6.46. Salón Montano.

Mirecki actuaba en el concierto inaugural interpretando la *Sonata en Sol menor* de Mendelssohn acompañado al piano de Vallejo, un *Nocturno* de Chopin, y presentando al público por primera vez *Korrigane para violoncello*, un arreglo de Jules Delsart (1844-1900), del ballet *La Korrigane*, de Charles Marie Widor (1880).

> Los Sres. Vallejos y Mirecki interpretaron de prodigiosa manera la sonata en *sol menor* [sic] de Mendelssohn. Estos artistas, uno con el piano y otro con el violoncello, dieron verdadero colorido expresando de una manera admirable los sentimientos tristes y conmovedores de la sonata de Mendelssohn. El público no pudo menos de manifestarles su admiración con muchos aplausos, por la destreza y el exquisito sentimiento con que tocaron. […] El insigne violoncellista Mirecki realizó maravillas tocando un *Nocturno*, de Chopin, y *La Korrigane*, de Delsart. En el violoncello se entienden mejor las notas de la naturaleza, los susurros de las hojas y los arpegios del ruiseñor, que las notas del mundo interno, la música de las pasiones, las armonías de las ideas. Mirecki interpreta la buena música con

[513] En el Salón Montano tocaría el joven Pau Casals durante su estancia en Madrid. Interpretaría la Sonata Op. 69 de Beethoven, el *Impromptu en Fa sostenido* y la *Balada* de Chopin, la *Elegie* de Fauré, el *Allegro apassionatto*, de Saint-Saëns, el *Nocturno* de Field, la *Berceuse* de Dunkler, la *Napolitaine* de Casella, y la *Tarantella* de Popper. Le acompañaba al piano Josep Sabater. En: *El Heraldo de Madrid***,** 14 de abril de 1899, pág. 1.

> un encanto tal que fascina al público. Tuvo que repetir *La Corrigane*, no en medio del entusiasmo, sino del frenesí[514].

Tras el descanso estival, y aprovechando que el curso escolar se iniciaba el 1 de octubre, Mirecki emprendía una nueva gira por provincias con la Sociedad de Cuartetos en el mes de septiembre. Esta vez, se abría la temporada 1890-1891 en Oviedo, actuando en su Teatro del Fontán entre los días 14 y 18.

En el primer concierto se interpretaron el *Cuarteto en Re menor* de Mozart, la *Sonata para violín y piano en La menor Kreutzer* de Beethoven, por Monasterio y Chevallier, finalizando el concierto con el *Cuarteto op. 81* de Mendelssohn.

> Sociedad de Cuartetos. Gracias a Dios, ha llegado la ocasión de renovar críticas musicales, después de dos años de interregno. Desde aquellas cortas sesiones del Casino, en que Sáenz, Torres[515], Fresno y otros profesores nos dieron a conocer algunas *sonatas* clásicas, no han vuelto a resonar en nuestros oídos las obras inspiradas de Mozart, Beethoven, Haydn y Mendelssohn. Y no es que por Oviedo falte atención a este género tan culto y propio de naturaleza distinguida y delicada, [...] Otras diversiones, otros espectáculos, las comedias, las zarzuelas y ¡horror! los toros [...] tienen más arraigo y más aficionados […] Solo nos basta decir que el público distinguido y selecto, como pocas veces hemos visto en nuestro Teatro del Fontán, salió complacidísimo de la sesión musical que tan a la ligera y de tan insuficiente manera reseñamos[516].

En el segundo concierto, celebrado el día 16, Mirecki y Chevallier presentaban en Oviedo la *Sonata para violonchelo y piano núm. 1, Op. 18, en Re mayor* de Rubinstein.

> Al Sr. Mirecki, bien podemos llamarlo español, por adopción. Es de esos *cazadores* que donde ponen el ojo ponen la bala. Cuántas oposiciones ha hecho, tantas veces ha conseguido la palma de la victoria. Veinte años hace que reside en Madrid, y es ya por oposición primer violoncelo de la Capilla Real y del Teatro Real, de las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos, y profesor, también por oposición, del Conservatorio nacional de Música[517].

Elogiaba el articulista de *El Carbayón* el trabajo de Mirecki como maestro de violonchelo del Conservatorio de Madrid y su labor en la difusión del nuevo repertorio.

> Mirecki, como Monasterio, desde su modesta cátedra de la Plaza de Isabel II, han formado y siguen formando multitud de artistas notables, algunos de los cuales ya hemos tenido ocasión de aplaudir en Oviedo. ¡Honor pues

[514] *La Justicia*, 20 de mayo de 1890, pág. 2

[515] Joaquín Torres, alumno de Jesus de Monasterio, era profesor de la clase de Violín de la Academia de Bellas Artes de Oviedo.

[516] *El Carbayón: diario asturiano de la mañana,* 16 de septiembre de 1890.

[517] *Ibídem,* 18 de septiembre de 1890.

> al artista que viene a recoger nuevos laureles a este olvidado rincón de Asturias! Los tres tiempos de la Sonata fueron ejecutados muy bien y concienzudamente, mereciendo los aplausos de todos. Desde las columnas de nuestro humilde diario, les enviamos una felicitación tan cordial como sincera. ¿Quién ha oído hablar de Rubinstein como compositor por estas tierras hasta que la Srta. Chevallier y el Sr. Mirecki nos han dado a conocer esta obra magnífica?

En el tercer concierto, el 18 de septiembre, que cerraba su presencia en Oviedo, el concierto se iniciaba con el arreglo para violonchelo y piano del *Nocturno en Mi bemol* de Chopin. Completaba el programa el *Cuarteto en Si bemol*, de Mozart, y el *Cuarteto en Si bemol, Op. 16,* de Beethoven.

> La tercera parte estaba dedicada a hacernos oír algunas obras del género brillante y de concierto. Empezó el Sr. Mirecki, que nos dio a conocer una transcripción del famoso *Nocturno en Mi bemol*, del poético Chopin, que tuvo que repetir a petición del público…[518]

A continuación, Mirecki interpretaba *Korrigane para violoncello* de Delsart.

> Esta última es una miniatura a la manera de algunas composiciones de Leo Delibes, llena de gracia y de humorismo; sólo puede hacer efecto siendo interpretada como el Sr. Mirecki la interpretó. Como este distinguido artista es capaz de *mucho más*, hubiéramos preferido que nos hubiese *servido un plato más fuerte de su rica cocina*.

La gira de la Sociedad de Cuartetos finalizaría en Bilbao con cuatro sesiones en el Nuevo Teatro, entre el 25 y el 30 de septiembre. En el tercer concierto, que tenía lugar el día 28, y Mirecki y Chevallier tocaron la *Sonata nº 1* de Rubinstein.

Volvería a solicitar un mes de licencia «para dar conciertos en provincias» en marzo de 1891[519], y en su ausencia proponía como sustituto a uno de sus antiguos discípulos, González Serna, 1º Premio de Violonchelo en 1889.

---

[518] *El Carbayón: diario asturiano de la mañana,* 20 de septiembre de 1890.

[519] ARCSMM, Libro 155, *Índice de órdenes y expedientes generales*…, Leg. 27/57, 4 de febrero de 1891.

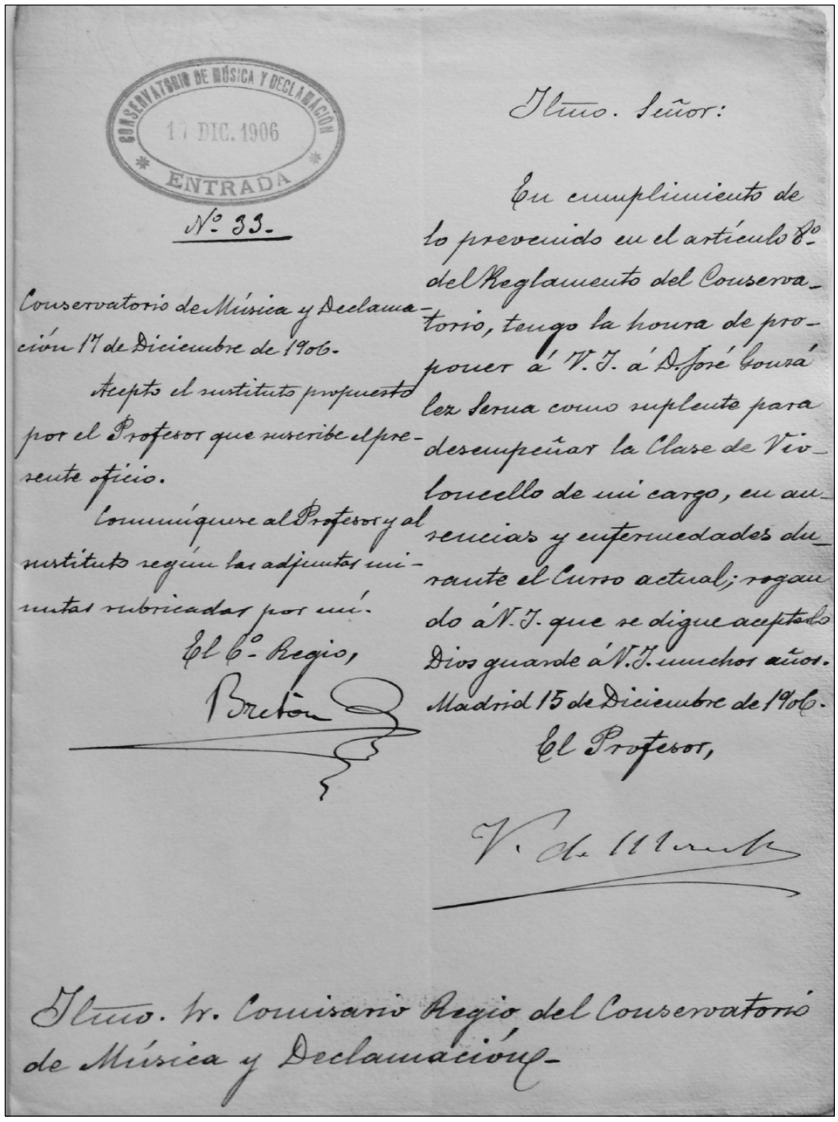


Ilustración 6.47. Propuesta de Victor de Mirecki de González Serna como profesor sustituto[520].

Arrieta transmitía a la Dirección General de Instrucción Pública la propuesta, «encontrando muy razonable la petición y mereciendo mi confianza la persona que ha de sustituir en ausencia al Profesor D. Victor Mirecki, no tengo inconveniente, por mi parte, en que se conceda al interesado lo que solicita»[521].

Con el permiso ya concedido, Mirecki se encaminaba a Pamplona para dar dos conciertos organizados por el Nuevo Casino de aquella ciudad. Volvería a estar

[520] ARCSMM, Exp. 472/7.

[521] *Ibídem*.

acompañado de Chevallier, completando el grupo el joven violinista Fernández Bordas[522].

> Ya que de conciertos hablamos, no podemos menos de felicitar a la Junta directiva por la feliz idea de haber invitado el último domingo a los artistas que bajo la dirección de Victor Mirecki había dado uno en el teatro de esta ciudad. [...] He aquí el programa del de esta noche: Primera parte. 1. º *La Part du Diable*, Auber. 2.º Scherzo y Andante de *Quinteto obra 114*, Schubert. 3.º *Trío en Do menor, para violín, piano y violoncello, op. 1, núm. 3*, Beethoven. Segunda Parte. 4.º a) *Mulier ecce filius tuus, 3 palabra*, b) *Deus meus ut quid dereliquisti me, 4 palabra*, Haydn. 5.º *Concierto en Sol, op. 79, para violín y piano*, Bériot. 6.º *Minueto y Andante Pastoral* (año 1825), Arriaga. 7.º *Fausto*, Gounod[523].

Con ellos continuaba la gira, de la que ya se presentaba en prensa como la Sociedad de Música de Cámara de Madrid, actuando en el Teatro Eldorado de Barcelona, donde estaban previstos dos conciertos[524], pero

> por falta de local a propósito y por haber sido llamados apresuradamente desde Madrid, viéronse en la imposibilidad de dar el segundo concierto anunciado de Música di camera los tres distinguidos artistas señorita Chevallier, Mirecki y Fernández Bordas[525].

En el único concierto que pudieron celebrar interpretaron el *Gran Trio para piano, violín y violoncello op. 40*, de Mendelssohn. Mirecki y Chevallier, la *Sonata para piano y violoncello op. 18*, de Rubinstein, y la *Korrigane*. Chevallier, *La Fileuse*, de Mendelssohn; y acompañando a Bordas, la *Jota aragonesa* y *La Partida*, un arreglo de Sarasate sobre la composición de Fermín María Álvarez.

---

[522] Antonio Fernández Bordas (1870-1950) fue discípulo de Monasterio en la Escuela Nacional de Música de Madrid. Con tan sólo once años se presenta al Concurso de Violín, siéndole concedido el 2º Premio debido a su corta edad, pues según el artículo 37 del reglamento, al Primer Premio sólo podía optar los alumnos que hubieran concluido los estudios. Un año más tarde, un tribunal del que formaba parte Sarasate le otorga el Primer Premio. En 1897 sustituye a Monasterio en la cátedra de violín del Conservatorio de Madrid, del que sería nombrado director en 1921, cargo que desempeñaría, con el lapso de la Guerra Civil Española (1936-1939) hasta 1940. En 1916 sería nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupando el sillón vacante tras el fallecimiento de Tomás Fernández Grajall. Su discurso de ingreso versó sobre «Los instrumentos de arco: tres momentos interesantes de su evolución».

[523] *La Democracia: periódico semanal republicano*, 8 de marzo de 1891, pág. 3.

[524] *La Dinastía*, 4 de marzo de 1891, pág. 3.

[525] *Ilustración musical hispano-americana,* 15 de marzo de 1891, pág. 8.

6.5.18. *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación, 1891*

En el curso 1890-1891 se introducían modificaciones en la normativa de los exámenes de junio. Había que solucionar el problema de falta de estudio del alumnado, que únicamente se dedicaba a preparar a los fragmentos de algunas de las obras exigidas en el curso. Para evitarlo, a partir de ese curso se exigirá al alumnado el estudio completo del programa de obras del curso. En el discurso de la entrega de premios del curso 1890-1991, Arrieta exponía la nueva normativa, aplicable también a las obras de concurso:

> Sabemos que la gran mayoría de nuestros alumnos tenían la fatal costumbre de relegar al olvido las materias que constituyen la enseñanza, en cuanto habían llegado a estudiarlas superficialmente, y que el día del juicio se presentaban ante el Tribunal de exámenes con trozos de los últimos estudios, piezas y sonatas del curso, para ser por ellos calificados. Si los alumnos eran concurrentes a premios, extremaban el sistema y se ceñían, durante largo tiempo, al estudio exclusivo de la obra de concurso[526].

A partir de este curso el alumno deberá extraer «a la suerte las otras con las que ha de ser examinado, para lo cual presentará numeradas las que pertenezca al curso, por cuya circunstancia, se verá obligado a tenerlas todas ellas en ejercicio».

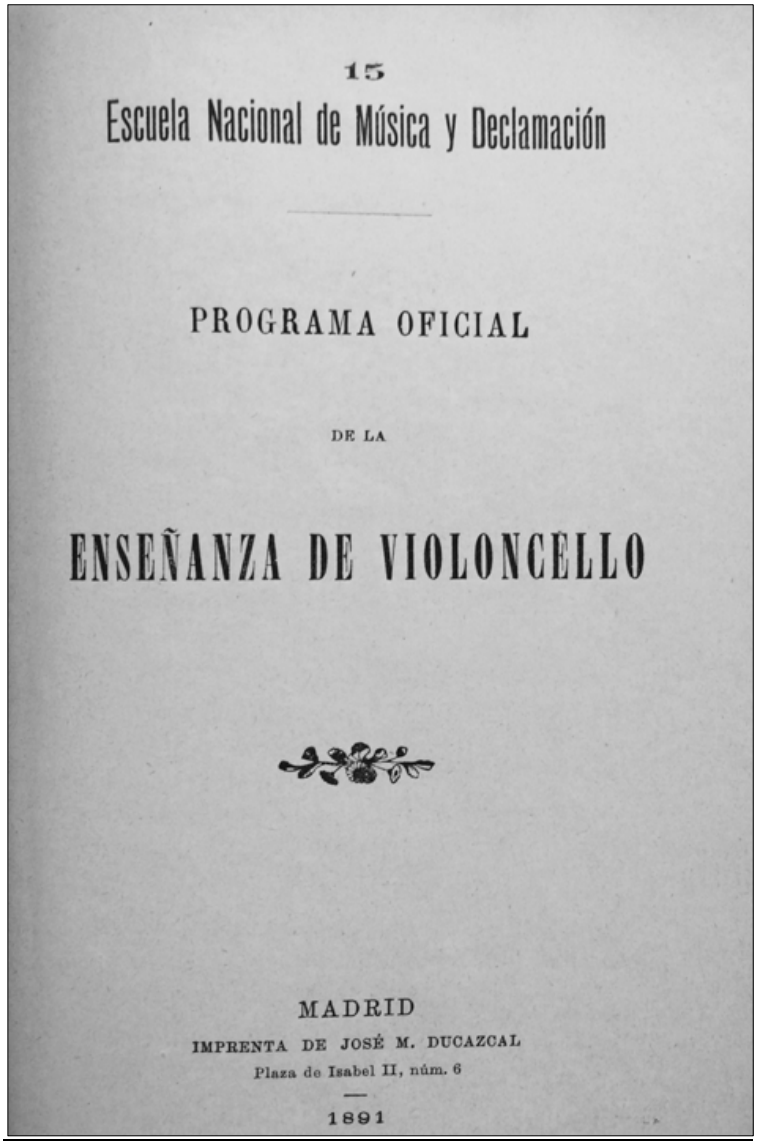
La norma también se aplicaba la norma a los exámenes libres, pues

> los aficionados a que se les reconozcan años de carrera sin merecerlo dejarán ya de mortificarnos con sus ridículas pretensiones. La moneda falsa no circulará fácilmente en las pruebas de capacidad. La piedra de toque de un riguroso examen acusará siempre la ley del examinando.

Por otro lado, esta modificación en la normativa de los exámenes finales obligó a los profesores a actualizar las programaciones de aula, con la inclusión de la relación detallada de obras y estudios en todos los cursos. En el nuevo *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, del año 1891, Mirecki introdujo algunos cambios respecto al programa de la enseñanza de violoncello de 1875.

---

[526] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1890 a 1891 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1891 por su Director Don Emilio Arrieta*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1891, pág. 6.


15

Escuela Nacional de Música y Declamación

PROGRAMA OFICIAL

DE LA

ENSEÑANZA DE VIOLONCELLO

MADRID

IMPRENTA DE JOSÉ M. DUCAZCAL

Plaza de Isabel II, núm. 6

1891

Ilustración 6.48. *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello*. Escuela Nacional de Música y Declamación (1891)[527].

[527] ARCSMM, *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello* (1891).

Primer año
Método de Lee, comprendiendo la posición del violoncello y del arco.
Escala de Do mayor.
Escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con un ejercicio para cada una.
Estudio de notas sueltas sobre todas las cuerdas.
Las cinco posiciones.
Las escalas mayores y menores con cuatro sostenidos y cuatro bemoles, cada una con su ejercicio[528].

***Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30*, de S. Lee** **1º año**			
Pág.	Aulanger 1842	Pág.	Boileau 1950
4-5	Introduction. Position du violoncelle. Position de la main gauche et des doigts. Position de la main droite. Position et mouvement de l'archet.	3	Introducción. Posición del violonchelo. Colocación de la mano izquierda y de los dedos. Colocación de la mano derecha. Posición y movimiento del arco.
6	Accord du violoncelle. Premiers exercises sur les quatres cordes a vides.	4	Afinación del violoncelo. Primer ejercicio en las cuatro cuerdas al aire.
7-8	Echelle naturelle du violoncelle a la premiere position.	4-5	Escala natural del Violoncelo en primera posición.
9-13	Gammes et leçons dans la premiere position.	6-9	Escalas y 11 ejercicios en primera posición (son las «escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con un ejercicio para cada una»).
18-47	Gammes et lecons.	16-31	Escalas mayores y menores con cuatro sostenidos y cuatro bemoles, con el ejercicio para cada una.

Tabla 6.5. *Programa Oficial de Violoncello* (1891), 1º curso.
Ejercicios del *Método de violoncello* de S. Lee.

Mirecki no realizará modificaciones en la programación de primer año, manteniendo el *Méthode Pratique pour le Violoncelle*, *op. 30*, de Lee, *admise au nombre des ouvrages élémentaires servant a l'enseignement dans le conservatoire de musique*. Es comprensible que Mirecki mantuviera en la programación el Método de Lee para los inicios de la enseñanza. Publicado en 1842, estaba dedicado a Norblin, profesor de Franchomme, y había sido adoptado por el Conservatorio de París. Es muy probable que Mirecki utilizara la primera edición del método, realizada por Aulagnier (París, 1842),

[528] ARCSMM, *Programa Oficial de la Enseñanza de Violoncello*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1891, pág. 3.

pues los contenidos incluidos en su programación van de la página 4 a la 47 de ese método, y Mirecki pide en el 2º curso continuar desde la página 48[529].

Segundo año
Repaso de los estudios anteriores.
Los 20 estudios de Lee en las cinco posiciones.
Estudios para desarrollar el brazo derecho.
Empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos.
Escalas cromáticas.
Continuar el Método de Lee, desde la página 48 a la 61.

***Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30*, de S. Lee** **2º año**			
Pág.	Aulanger 1842	Pág.	Boileau 1950
48	Exercises du détaché ordinaire des doubles crochés.	10	Ejercicios para el destacado ordinario de semicorcheas.
49	Etude. Changement des coups d'archet.	33	Ejercicio. Cambio de las arcadas.
50-51	Exercises des triolets.	34-35	Ejercicios de tresillos.
52	Exercice de la syncope.	——	(no aparece en la edición de Boileau)
53-54	Exercice sur des notes pointées.	36-37	Ejercicio de notas con puntillo
55	Exercice de l'appogiatura et du grupetto.	38	Ejercicios para la apoyatura y el grupeto
56	Exercice pour preparer a l'ètude du trille ou cadence.	39	Ejercicios preliminares del estudio del trino
57	Exercice du trille.	40	Estudio del trino
58	Exercice du trille brisé (ou mordant).	41	Estudio del mordente
60-61	Gamme chromatique. Etude chromatique.	42-43	Escala cromática. Ejercicio cromático.

Tabla 6.6. *Programa Oficial de Violoncello* (1891), 2º curso.
Ejercicios del *Método de violoncello* de S. Lee.

Se continúa con el estudio del *Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30*, «desde la página 48 a la 61», que corresponderían al estudio del detaché en semicorcheas y distintos golpes de arco, tresillos, síncopas, notas con puntillo, apoyaturas, grupetos, trinos, mordentes y escala cromática.

[529] Hemos utilizado la edición en español del *Método práctico para Violonchelo* de Lee, en su Edición Ibérica, de la Editorial Boileau, para facilitar la identificación de los estudios programados por Mirecki.

Tercer año
Repasos de algunos de los estudios anteriores.
Estudios sobre las escalas cromáticas.
Doble cuerdas.
Estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco.
Escalas en las posiciones del pulgar; algunos estudios en dicha posición.
Doce Estudios de Dotzauer.

***Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30*, de S. Lee** **3º año**			
Pág.	Aulanger 1842	Pág.	Boileau 1950
63	Exercises et gammes en doubles notes. Trille en doubles notes. Doubles trilles. Exercises en doubles notes.	44-45	Ejercicios y escalas en doble cuerda. Trinos en doble cuerda. Trinos dobles. Ejercicio en doble cuerda.
66	De l'emploi du pouce. Gammes aux positions du pouce. Exercice pour le quatrieme doigt.	46	Colocación del pulgar. Escalas para las posiciones del pulgar. Ejercicio para el cuarto dedo.
67	Gammes pour préparer le démanche.	47	Escalas para prepararse a la colocación del pulgar.
68	Exercices aus positions du pouce.	48	Ejercicio para la posición del pulgar.
69	Moderato (position du pouce).	——	(no aparece en la edición de Boileau)
70	Exercise pour s'habituer à change le pouce du position.	49	Ejercicio para cambiar la posición del pulgar.
70- 71	Pastorale. Pour s'habituer à prendre et a quitter les positions au pouce.	50	Pastorale. Ejercicio para que el pulgar se acostumbre a tomar y dejar las diversas posiciones.

Tabla 6.7. *Programa Oficial de Violoncello* (1891), 3º curso.
Ejercicios del *Método de violoncello* de S. Lee.

Aunque no menciona el uso del Método de Lee, que sí volverá a incluir en el 4º año, debió de utilizarlo para el estudio de las dobles cuerdas y las escalas en las posiciones de pulgar. La novedad respecto al programa de 1875 es la inclusión de *Doce Estudios* de Dotzauer; el violonchelista alemán escribió varias colecciones de 12 estudios[530], pudiendo ser la elegida por Mirecki la Op. 47 (*ca.* 1829), que contiene estudios de nivel elemental y medio. Y no hay estudio de repertorio de obras al retirar la *Sonata* y el *Primer trío* Op. 38 de Romberg.

[530] Op. 47, Op. 54, Op. 70, Op. 148 y Op. 158.

Cuarto año

Continuar los estudios anteriores.
Conocimiento de las escalas en general.
Seguir el Método de Lee, desde la página 72 a la 85.
Estudios de Duport, desde la página 94 a la 129, y algunos Andantes de Concierto, de Romberg y otros autores.

***Méthode Pratique pour le Violoncelle, op. 30*, de S. Lee** **4º año**			
Pág.	Aulanger 1842	Pág.	Boileau 1950
72	Pour s'habituer à jouer par extention sans quitter la positions du pouce.	51	Ejercicio para acostumbrarse a tocar con los dedos extendidos sin cambiar la posición de pulgar.
72	Exercice pour s`habituer à jouer sur les quatre cordes dans les différentes positions du pouce.	52	Ejercicio para acostumbrarse a tocar en todas las cuerdas en las diferentes posiciones del pulgar.
73	Détaché léger.	——	(no aparece en la edición de Boileau)
74-75	Exercice aux differentes positions du pouce.	——	(no aparece en la edición de Boileau)
76-77	Staccato.	54-55	El staccato.
78-80	Arpéges. Arpéges sur trois cordes. Arpéges sur quatre cordes. Changement des coups d'archet. Arpéges sur quatre cordes.	56-59	El arpegio. Arpegio de tres cuerdas. Arpegio de cuatro cuerdas. Cambio de las arcadas. Arpegio de cuatro cuerdas.
81-83	Sons harmoniques. Sons harmoniques artificiels. Gammes en sons harmoniques naturels et artificiels. Exercice en sons harmoniques naturels. Exercice en sons harmoniques naturels et artificiels.	59-61	Sonidos armónicos. Sonidos armónicos artificiales. Ejercicio en sonidos armónicos naturales y artificiales. Ejercicio en sonidos armónicos naturales. Ejercicio en sonidos armónicos naturales y artificiales.
84-85	Exercices d'octaves.	62-63	Ejercicios en octavas.

Tabla 6.8. *Programa Oficial de Violoncello* (1891), 4º curso.
Ejercicios del *Método de violoncello* de S. Lee.

Se continúa con el estudio del *Método de Violonchelo*, de Lee, «desde la página 72 a la 85» con el que se trabaja la posición de pulgar, staccato, arpegio, armónicos naturales y artificiales, y octavas en dobles cuerdas.

Se retiran los estudios de Dotzauer y «la segunda serie de los estudios de Lee sobre la posición de pulgar». En su lugar, se incluyen los estudios de Duport, «desde la página 94 a la 129»[531]. Mirecki, que había expresado en su memoria de oposiciones que estos estudios establecían una manera casi regular de *doité* que facilitaba los pasajes difíciles

[531] J. L. DUPORT, *Essai sur le Doigté du Violoncelle*…, pág. 8.

del violoncello, y que no debían ser empleados hasta el 5º curso y «sólo se pueden tocar algunos», ahora los incluye en el 4º curso.

Las ediciones de Cotelle (1840) y Bishop (1852), que son las que podría haber manejado Mirecki, mantienen la paginación de la edición original de Imbault (*ca.* 1805). Según todas estas ediciones la página 94 corresponde a la lección 5 del capítulo XII, «Passages propres à developper et mettre en pratique tous les príncipes du Doigté»[532].

La lección 5, «Pour s'exercer à monter et à descendre sur la première corde»[533], que llega hasta el Do^5, se continua con las lecciones 6 y 7. Le sigue la práctica de digitaciones de escalas (lección 8), de escalas cromáticas en pasajes ligados y en pasajes en *detaché* (lecciones 9 y 10), del arpegio de séptima disminuida (lecciones 11 y 12), excepciones a los patrones de digitaciones (lección 13), de tercera menor y tercera disminuida (lección 14), dobles cuerdas en sextas (lecciones 15-16), estudios para mantener un dedo fijo sobre la cuerda (lecciones 17-18), desplazamiento del pulgar (lección 19), de intervalos de 2ª con el mismo dedo (lección 20) y de octavas (lección 21). La página 126 corresponde al Capítulo XIII, que presenta el estudio del trino.

Respecto al repertorio de obras, no aparece el *Trío nº 3* de Romberg, y en su lugar se introducen «algunos Andantes de Concierto, de Romberg y otros autores».

Quinto año
Repaso de los estudios anteriores.
Continuación de los estudios de Duport.
Piezas fáciles de Lee, Franchomme, etc. Estudios de Merck (primera serie).
Arpegios.
Estudios de octavas.
Staccato.
Trinos en todas las posiciones.
Piezas de estudio de Romberg.
Ejercitarse en tocar de repente música manuscrita, y asistir a la clase de Conjunto.

Se continua el estudio del trino, octavas, staccato y arpegios iniciado en el curso anterior. Se retiran los «12 estudios de Dotzauer», y se contempla el repaso de estudios del curso anterior, la «continuación de los estudios de Duport» y la primera serie de los

[532] «Pasajes para desarrollar y poner en práctica todos los principios de la digitación».

[533] «Para practicar el ascenso y descenso por la primera cuerda».

estudios de Merck. Lo mas novedoso, es la inclusión de la lectura a primera vista, «ejercitarse en tocar de repente música manuscrita» y asistir a la clase de Conjunto.

Del repertorio del curso se retira el *Concertino* de Romberg y se incluyen «piezas fáciles de Lee».

Sexto año
Repaso de algunos de los estudios anteriores.
Continuación de los estudios de Merck.
Sonidos armónicos.
Once Estudios de Duport.
12 estudios de Franchomme.
Aires rusos del mismo.
Concertino de Romberg.
Ejercitarse en el transporte.

Incluye «ejercitarse en el transporte», los *12 Estudios* de Franchomme y *Once Estudios* de Duport. Las obras programadas son *Air russe varié*, op. 32, de Franchomme y el *Concertino* de Romberg. Se retira el *Concierto n.º 2* de Romberg.

Séptimo año
Repaso de algunos de los estudios y piezas anteriores.
Conciertos de Dotzauer.
Seis Estudios caprichos de Franchomme (primera serie).
Segundo Concierto de Romberg.

Elimina de la programación los Estudios y obras de Stiastny. Sustituye el 1º concierto de Romberg por su 2º concierto. Se trabaja la «primera serie» de los 12 Caprichos de Franchomme.

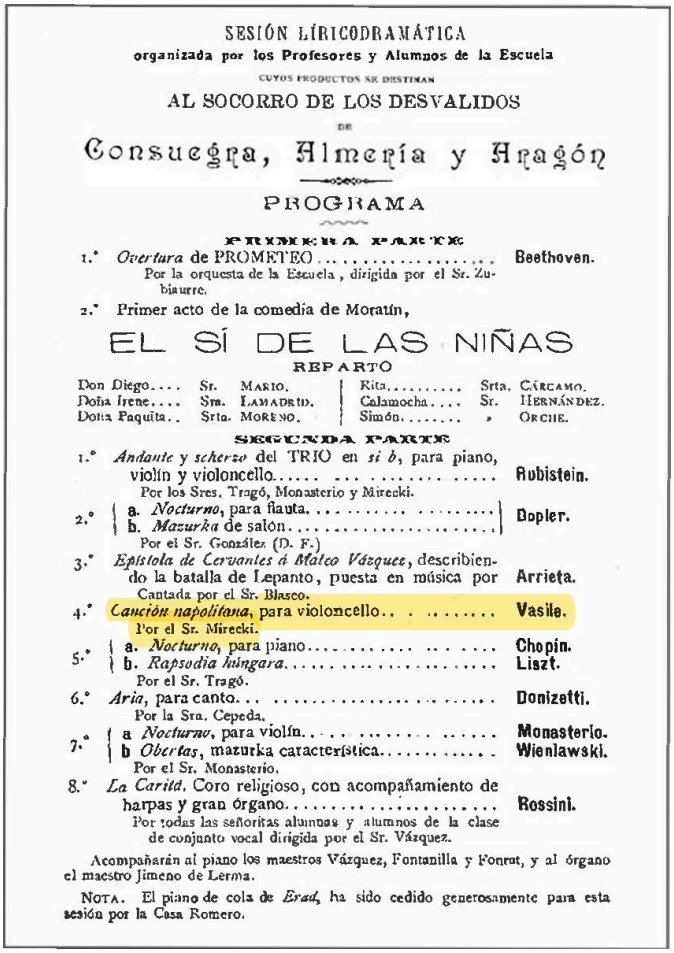
A diferencia de programa de 1875, pero de acuerdo con el presentado en la memoria de oposiciones, incluye el 8º año.

Octavo año
Seis estudios caprichos de Franchomme (segunda serie).
Conciertos de Romberg, y piezas de Servais, Stiastny, Franchomme, Popper, etc.

Mantiene los conciertos de Romberg y retira los de Franchomme y Stiastny. El repertorio de obras incluye piezas de Servais, Stiastny, Franchomme y Popper.

6.6. ARRIETA: LOS ÚLTIMOS AÑOS

El 16 de octubre de 1891 se celebraba en el Salón Teatro de la Escuela Nacional de Música y Declamación una sesión lírico-dramática en beneficio de los damnificados por las inundaciones ocurridas el 11 de septiembre de 1891 en Consuegra, Almería y Aragón[534]. En ellas participaría Mirecki, interpretando el Andante y scherzo del *Trío en Si bemol para piano, violín y violoncello*, de Rubinstein, con Tragó y Monasterio; y *Canción napolitana para violoncello*, de Vasile, con la que Mirecki «despertó en el violoncello ecos semejantes a los que Sarasate arranca de su mágico violín en *El Carnaval de Venecia*»[535].



SESIÓN LÍRICODRAMÁTICA
organizada por los Profesores y Alumnos de la Escuela
CUYOS PRODUCTOS SE DESTINAN
AL SOCORRO DE LOS DESVALIDOS
DE
Consuegra, Almería y Aragón

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.° *Overtura* de PROMETEO ..... Beethoven.
Por la orquesta de la Escuela, dirigida por el Sr. Zubiaurre.

2.° Primer acto de la comedia de Moratín,

EL SÍ DE LAS NIÑAS

REPARTO

Don Diego....	Sr.	MARIO.	Rita.....	Srta.	CÁRCAMO.
Doña Irene....	Sra.	LAMADRID.	Calamocha....	Sr.	HERNÁNDEZ.
Doña Paquita..	Srta.	MORENO.	Simón.....	»	ORCHE.

SEGUNDA PARTE

1.° *Andante* y *scherzo* del TRIO en *si b*, para piano, violín y violoncello..... Rubistein.
Por los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki.

2.° a. *Nocturno*, para flauta..... Dopler.
b. *Mazurka* de salón.....
Por el Sr. González (D. F.)

3.° *Epístola de Cervantes á Mateo Vázquez*, describiendo la batalla de Lepanto, puesta en música por Arrieta.
Cantada por el Sr. Blasco.

4.° *Canción napolitana*, para violoncello.. . ..... Vasile.
Por el Sr. Mirecki.

5.° a. *Nocturno*, para piano..... Chopin.
b. *Rapsodia húngara*..... Liszt.
Por el Sr. Tragó.

6.° *Aria*, para canto... ..... Donizetti.
Por la Sra. Cepeda.

7.° a *Nocturno*, para violín..... Monasterio.
b *Obertas*, mazurka característica..... Wienlawski.
Por el Sr. Monasterio.

8.° *La Caridad*. Coro religioso, con acompañamiento de harpas y gran órgano..... Rossini.
Por todas las señoritas alumnas y alumnos de la clase de conjunto vocal dirigida por el Sr. Vázquez.

Acompañarán al piano los maestros Vázquez, Fontanilla y Fonrat, y al órgano el maestro Jimeno de Lerma.

NOTA. El piano de cola de *Erad*, ha sido cedido generosamente para esta sesión por la Casa Romero.

Ilustración 6.49. Programa de la «Sesión Lírico-dramática organizada por los Profesores y Alumnos de la Escuela, cuyos productos se destinan al socorro de los desvalidos en Consuegra, Almería y Aragón»[536].

[534] *La Correspondencia de España*, 14 de octubre de 1891, pág. 1.

[535] *La Época*, 17 de octubre de 1891, pág. 2.

[536] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1890 a 1891*…, pág. 11.

El concierto contaba con la participación de la orquesta y coro de la Escuela, y aunque «fue digno del objeto a que se destinaba y de aquella Escuela Nacional», Arrieta introduciría en el reglamento una norma para tratar de mejorar el funcionamiento de las Clases de Conjunto Instrumental.

> Muchos alumnos de las enseñanzas de instrumental de orquesta dejaban de asistir a los ensayos y funciones a que eran invitados, imposibilitando así la formación de una orquesta digna de la Escuela

Desde ese momento, las faltas de asistencia a esa asignatura traerán como conciencia la pérdida del derecho de poder ser examinados en junio, lo que significaba, además, no poder presentarse al concurso de premios[537].

En febrero de 1892, Arrieta sufrió un ataque cardiovascular que hizo temer por su vida. Superada la crisis, seguiría al frente del Conservatorio cumpliendo con sus obligaciones como director, en su empeño por solucionar los sempiternos problemas que seguían sin resolverse: el excesivo número de alumnos, las recomendaciones, las clases particulares como fuente de ingresos complementaria y la benevolencia en las calificaciones. Llevaba años Arrieta expresando su preocupación por esta situación, denunciando que la práctica de la recomendación conducía al exceso de matrícula, además de un descenso del nivel artístico del alumnado por el ingreso de «jóvenes sin talento»[538].

> Hablando un día [Monasterio] con Arrieta le dijo éste: «Nosotros vamos más allá de lo que mandan las obras de misericordia, pues no enseñamos tan solo al que no sabe, sino al que no quiere aprender, a lo cual mi padre repuso: «Y a menudo el padre que tiene un hijo muy torpe suele expresarse así: 'Como el chico no sirve para nada, lo dedicaremos a la música'»[539].

Como medida disuasoria que frenara lo que Arrieta denominaba la *presión española*, se había llegado a autorizar a los tribunales para publicar en las actas de la sesión las recomendaciones recibidas, al tiempo que la circunstancia de haber sido recomendado constaría en el expediente personal del alumno como «nota desfavorable».

---

[537] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1890 a 1891*…, pág. 7.

[538] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al curso escolar 1883-1884*…, págs. 6-7.

[539] Anécdota recogida en las Memorias de Antonia de Monasterio. En: J. SUBIRÁ, «Don Jesús de Monasterio…, págs. 37-38.

Debido al excesivo número de concursos que realizaban los alumnos de Piano, limitó el número de concursos que podría realizar el alumnado a los dos últimos años. También acordó conceder una convocatoria de gracia «al alumno que después de verificado el examen del último año no hubiese podido realizar el ejercicio de Concurso por enfermedad debidamente justificada»[540]. El 2 de octubre de 1892, Arrieta convocaba una reunión de la Junta general extraordinaria en la que valoraba las transformaciones habidas en la Escuela desde la época de los decretos de Catalina y Zorrilla, cuando la plantilla había quedado reducida a 12 profesores, con una matrícula que rondaba los 400 alumnos.

> A este propósito, recordó el número de clases que se han repuesto, el aumento de Profesores y unificación de sueldos de los mismo, así como el constante crecimiento de la matrícula que obligó a solicitar, en julio de 1886, de la Dirección de Instrucción Pública, se suspendiera la inscripción para las enseñanzas de Solfeo y Piano por ser excesivo el número de alumnos en estas enseñanzas, petición que fue denegada[541].

Informaba de los datos administrativos de la Escuela, con unas cifras de inscripciones de matrícula en el último curso de 1300 alumnos, y de 500 en la enseñanza libre.

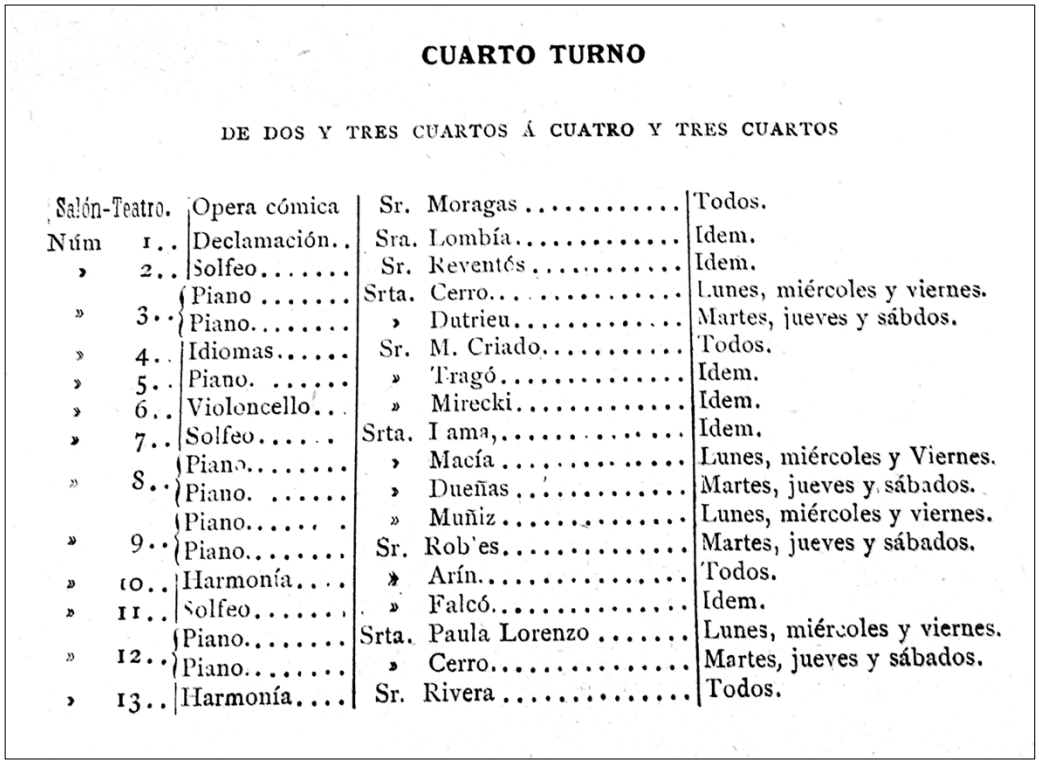
Y el 19 de noviembre de 1893 convocaba de manera extraordinaria a la junta general, tras tener conocimiento de que algunos profesores obtenían remuneración por clases particulares al alumnado oficial, hecho expresamente prohibido por la normativa vigente, así como denuncias de que ciertos profesores fumaban durante las clases.

> había llegado a noticia suya, que algunos profesores de la Escuela obtenían remuneración por las lecciones extraordinarias o particulares de los alumnos, así como que durante el tiempo se la clase se permitían fumar; siendo esto motivo de calificaciones poco lisonjeras de parte de personas extrañas a la Escuela[542].

[540] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 1 de octubre de 1893.

[541] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 2 de octubre de 1892.

[542] *Ibídem*, acta del 19 de noviembre de 1893.



CUARTO TURNO

DE DOS Y TRES CUARTOS Á CUATRO Y TRES CUARTOS

Salón-Teatro.		Opera cómica	Sr.	Moragas	Todos.
Núm	1..	Declamación..	Sra.	Lombía	Idem.
»	2..	Solfeo	Sr.	Reventós	Idem.
»	3..	Piano	Srta.	Cerro	Lunes, miércoles y viernes.
		Piano	»	Dutrieu	Martes, jueves y sábdos.
»	4..	Idiomas	Sr.	M. Criado	Todos.
»	5..	Piano.	»	Tragó	Idem.
»	6..	Violoncello	»	Mirecki	Idem.
»	7..	Solfeo	Srta.	I ama,	Idem.
»	8..	Piano	»	Macía	Lunes, miércoles y Viernes.
		Piano.	»	Dueñas	Martes, jueves y sábados.
»	9..	Piano	»	Muñiz	Lunes, miércoles y viernes.
		Piano	Sr.	Rob'es	Martes, jueves y sábados.
»	10..	Harmonía	»	Arín	Todos.
»	11..	Solfeo	»	Falcó	Idem.
»	12..	Piano	Srta.	Paula Lorenzo	Lunes, miércoles y viernes.
		Piano	»	Cerro	Martes, jueves y sábados.
»	13..	Harmonía	Sr.	Rivera	Todos.

Ilustración 6.50. Clase de violonchelo de Victor de Mirecki, Aula 6, Cuarto turno[543].

A finales de 1893 se empezaron a publicar en la prensa artículos muy críticos con la labor de Arrieta. Había salido a la venta el primer número del *Boletín Musical*, del que eran colaboradores Barbieri y Bretón, y en el que su director, Valera Silvari (1848-1926), lanzaba duras reproches a la gestión al frente de la primera institución docente musical del país. Se criticaba la postura inmovilista de Arrieta, que frenaba las aspiraciones de reforma planteadas por parte del profesorado. Para Silvari, Arrieta, que se había convertido en una rémora para la reorganización de la Escuela, debía dimitir o ser cesado en el cargo:

> La Escuela Nacional de Música ha entrado en un periodo tal de desconcierto, que nada serio puede esperarse de ella. Cuando la opinión pide con insistencia que la reforma tiempo ha proyectada sea un hecho en plazo breve; cuando la prensa periódica de Madrid pide a voz en grito que la Escuela se reorganice por completo; cuando el mismo profesorado de la Escuela, y aún el que es ajeno a ella se asocia para ver de mejorar la enseñanza, no sólo por honor del arte, sino mirando por sus mismos intereses quizá comprometidos…el director de la Escuela Nacional convoca a los profesores de número para protestar de la asociación y reunión del profesorado, de los clamores de la prensa y de todo acto individual que tienda a excogitar los medios de mejorar la enseñanza en

[543] ARCSMM, *Anuario de la Escuela de Música y Declamación, Año 1, 1894-1895*, Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1895, pág. 9.

> ese centro docente, llamada irónicamente Escuela Nacional de Música y Declamación[544].
> Ni el director de la Escuela es tal director como no sea de nombre; ni tiene merecimientos para ello; ni ha hecho en su vida cosa que justifique, ni a priori ni a posteriori, su nombramiento para aquel elevado puesto; ni siquiera ha promovido reforma ni mejora alguna que acredite por lo menos la intención laudable de hacer algo en beneficio del Establecimiento, cuya dirección le está encomendada[545].

Ya en 1892, Peña y Goñi había indicado cuál debía ser la labor formativa de la Escuela:

> Día llegará en que el Estado lo comprenda, día llegará en que nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación, ese Conservatorio de donde han salido Gaztambide y Barbieri, Fernández Caballero, Marqués y Chapí, caiga en la cuenta de que allí donde se educa al artista creador, debe a la par educarse al intérprete[546].

Para Peña y Goñi, no toda la culpa era del director o de los profesores:

> Esta Escuela, desde que fue fundada con el título de Conservatorio, ha prestado y sigue prestando eminentes servicios al arte, y que si hoy en ella se notan muchos abusos, que no pueden ser imputados a su Director ni a la mayor parte de sus profesores, obligado como se halla el primero a obedecer los mandatos de la Superioridad [...] Júzguese, por tanto, del estado en que se hallará actualmente la referida Escuela, cuando en ella se albergan personas que sirven cátedras de dudosa utilidad, debidas más que a la conveniencia artística, al favor, verdaderos sinecuras que ningún bien producen a la enseñanza, y aumentan, en cambio, un presupuesto que podría utilizarse con provecho en el muy pobre material de la Escuela[547].

Continuaba Peña y Goñi denunciando el abuso de ciertos profesores que abandonaban sus obligaciones docentes por otras actividades más lucrativas en España y en el extranjero, teniendo que ser sus clases atendidas por suplentes. Denunciaba el alto número de alumnos matriculados, debido a una admisión poco rigurosa, la poca severidad en los exámenes y las clases particulares impartidas por el profesorado al alumnado oficial. También Barbieri, en carta con fecha del 14 de febrero de 1893, había aconsejado a Arrieta sobre la necesidad de nombrar una comisión en el seno del Claustro de

---

[544] Valera SILVALI, «La Escuela Nacional de Música y su actual dirección», *Boletín Musical*, Año I, Núm. 1, 10 de octubre de 1893, págs. 1-2.

[545] *Ibídem*, Núm. 8, 25 de enero de 1894, págs. 1.

[546] Antonio PEÑA Y GOÑI, «Recuerdos del artisa Salvador Saldoni», *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Recepción Pública el día 10 de abril de 1892*, Madrid, Tipografía de Manuel Ginés Hernández, 1892, pág. 44.

[547] Antonio PEÑA Y GOÑI, *Moción sobre las enseñanzas de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Sesión Ordinaria de la Sección de Música de la Real Academia de San Fernando, 6 de marzo de 1893. En: M. GARCÍA VELASCO, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, págs. 52-53.

Profesores encargada de redactar una propuesta de reforma de la Escuela al gobierno, para que «desaparezcan los centenares de alumnos inútiles, los millares de premios injustos, los profesores que no cumplen o no son necesarios»[548].

Poco podría hacer Arrieta ante las críticas vertidas en la prensa, pues fallecía muy poco después, el 11 de febrero de 1894. Se suspendían las clases en la Escuela por tres días en señal de luto[549] y Peña y Goñi glosaba su labor al frente de la institución. Volvía a reconocer su labor al frente de un centro masificado, abandonado a su suerte por el estado, regulado por un reglamento de 1871, obsoleto y «absurdo».

> Arrieta era en el Conservatorio una verdadera institución, y hay que hacerle justicia de consignar que, en ocasiones sumamente difíciles, la influencia personal del maestro sirvió para conjurar situaciones muy críticas y salvar quizá de alguna catástrofe al establecimiento [...] Arrieta hizo en el Conservatorio cuanto humanamente pudo hacer, y esto por la sencilla razón de que no le era posible hacer más, tratándose de un establecimiento totalmente desamparado por el Gobierno y regido por un reglamento absurdo, y que exige reforma radical. [...] Y así han ido introduciéndose en la Escuela corruptelas sin cuento, hasta convertirla en una especia de tienda asilo, donde se da albergue a los menesterosos de todo linaje. [...] Los discípulos de la Escuela se cuentan por centenares, rebasan el millar. Ahí está el cáncer; no hay más que extirparlo con mano fuerte para salvar definitivamente la situación. [...] De ahí las clases particulares en casa del profesor; de ahí las desigualdades, las jerarquías que se establecen entre los alumnos; de ahí la prodigalidad escandalosa en los premios…[550]

Con Arrieta se había dignificado el papel del profesorado con nuevos derechos económicos al conseguir la gratificación de 500 pesetas por cada quinquenio de antigüedad, y el derecho a percibir los derechos de examen. Entre sus logros, la reconstrucción del gran Salón-Teatro, la instalación del órgano en su escenario, la recuperación de las veladas musicales y la creación de las clases de Conjunto Instrumental. Además, se establecieron convenios con centros europeos, especialmente con el Conservatorio de Bruselas, y se reanudaron las clases de Declamación en 1874. También se adoptó el *diapasón normal*, «el que produce la nota *la* a 870 vibraciones por segundo».

> La Escuela Nacional de Música adoptará desde luego este diapasón en todos los ramos de su enseñanza, así como en sus oposiciones, concursos

[548] Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Informes y dictámenes de la Sección de Música, 1892*-1900, Leg. 85-2/4. En: M. GARCÍA VELASCO, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, pág. 54.

[549] *Ibídem*, acta del 11 de febrero de 1894.

[550] Antonio PEÑA Y GOÑI, «Crónicas Madrileñas: El Conservatorio», *La Época*, 25 de febrero de 1894.

> y cualesquiera otros actos de los que por su índole profesional esté llamada a intervenir[551].

Arrieta pondría en funcionamiento la biblioteca musical, que se enriquecía de modo principal con donaciones de particulares y de editoriales, pues el exiguo presupuesto impedía la suscripción a periódicos extranjeros y la adquisición de obras para la biblioteca. En el discurso de la entrega de premios del curso 1889-1890 ya se quejaba de la reducida partida presupuestaria asignada a la Escuela, pues si desde 1857 a 1868, con una cuarta parte de la matrícula actual, el dinero disponible para gastos de material era de 20.000 pesetas anuales, en 1890 se había reducido a 6.500. Comparaba el abandono de la Escuela con la situación del Conservatorio de París, que contaba con grandes medios y recursos, y donde «recientemente Érard había retirado todos los pianos, ya muy usados, para devolverlos nuevos», y donde los alumnos premiados recibían premios en metálico, pianos Érard y Pleyel, y violines y violonchelos de Gand[552].

En cambio, las recomendaciones y la masificación de la matrícula fueron problemas que no sabría resolver, y que con el tiempo le obligaría a modificar su postura inicial de que en la admisión de alumnos «es llegado ya el caso de preferir la calidad a la cantidad». Y así, con un exceso de matrícula que impediría dirigir la enseñanza hacia la profesionalización, llegaría a manifestar que en el conservatorio, en vez de «enseñar al que no sabe [...] tenemos que enseñar al que no quiere aprender»[553].

6.7. Etapa de Monasterio

Tras el fallecimiento de Arrieta era nombrado Monasterio para ocupar la dirección del conservatorio el 24 de febrero de 1894. Con una antigüedad en el centro de 37 años, «nadie con mejores títulos de antigüedad, sabiduría y prestigio social, pero pocos también más perezosos para la dura labor de mandar»[554]. Se abría una etapa que, en palabras de Sopeña, se caracterizará por la provisionalidad, y que, aún siendo breve, hasta diciembre de 1896, será significativa por las reformas acometidas. El 3 de marzo de 1894 tenía lugar

---

[551] ARCSMM, «Real Decreto de 21 de febrero de 1879, para la adopción del diapasón normal en España», *Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1879 a 1880*…, pág. 12.

[552] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1889 a 1890, en la Escuela de Música y Declamación, el día 22 de noviembre de 1890, por su Director Don Emilio Arrieta*, Imprenta de José M. Ducazcal, 1886, pág. 8.

[553] *Ibídem*, pág. 471.

[554] F. Sopeña Ibáñez, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 89.

la toma de posesión de Monasterio ante el Claustro de Profesores, presidida por el ministro de Fomento, y que no podrá presenciar Mirecki, ausente por enfermedad. Ante el Claustro, Monasterio solicitaba «la benevolencia del Gobierno de S.M. y el apoyo cariñoso del claustro»[555].

En el discurso de la ceremonia de entrega de premios de ese año, Monasterio elogiaba la labor de su antecesor en el cargo. Recordaba como Arrieta restableció el número de cátedras suprimidas en 1868, tras la reforma que transformó el Real Conservatorio de Música María Cristina en Escuela Nacional de Música y Declamación; de él fue la iniciativa para la creación de las de Conjunto Instrumental, Conjunto Vocal, Harmonium, Perfeccionamiento del Violín y de Música de Cámara, junto con las de Ópera Cómica Española, Francés e Italiano en la Sección de Declamación, aunque dejaba sin mencionar las de Acústica e «Historia y crítica del Arte de la música», a cargo de Antonio Peña y Goñi, creadas en el curso 1879-1880[556].

> Sabido es de todos, que ni los reiterados esfuerzos de cuantos en este sitial precedieron a Arrieta, ni el exquisito celo desplegado por tan esclarecido maestro, en pro de esta Escuela, lograron elevarla a la altura en que se hallan los principales conservatorios de música del Extranjero. Dificultades originadas, unas veces por los vaivenes de la política, y otras por motivos de orden económico, fueron causa de que los loables propósitos de tan insignes varones no llegaran a realizarse en toda la extensión, por ellos tan justamente anhelada[557].

Y recordaba Monasterio a algunos de los alumnos de Arrieta, como Bretón, Chapí, Miguel Marqués, Eduardo López Juarranz, Casimiro Espino, Emilio Serrano y Ángel Rubio, donde «la savia del maestro ha germinado [...] frondísimas ramas bajo las cuales se cobijan hoy nuestras aspiraciones»[558].

No tendría que pasar mucho tiempo sin que Monasterio se enfrentase a los mismos problemas que sus antecesores en el cargo. Se volvían a remitían escritos a la dirección de la Escuela denunciando clases particulares, incumplimiento de horarios, exigencia de

---

[555] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 3 de marzo de 1894.

[556] ARCSMM, *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1893 a 1894 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1894 por su Director Don Jesús de Monasterio*, 1894, págs. 3-4.

[557] *Ibídem*, pág. 7.

[558] A. PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España*…, págs. 468-470.

clases privadas, recomendaciones, obligación de adquirir las ediciones revisadas por el profesorado, retrasos en el comienzo de las clases.

> Hay profesor que tolera la estancia en Provincias de alumnas que, viniendo con ocho o quince días a lo sumo de anticipación a los exámenes, los presenta a éstas como tales alumnas oficiales, siendo ignorada la orden que V. tiene, dada de borrar de lista al alumno que tenga seis faltas. Queda sin efecto, y tienen los mismos derechos aquellos alumnos que los que pasan todo el año estudiando en Madrid[559].

De ahí, que manifestase su preocupación por los males permanentes que arrastraba el conservatorio.

> Tenemos en el orden moral un deber de conciencia de llevar a los discípulos por el buen camino y creyendo que se debe decir a los padres o encargados de esos alumnos cuando éstos no sirvan, y aún más, juzgo necesario hacer algo y eso deber ser no abusar de las notas. Siendo esto un descrédito del establecimiento y exigiendo que así lo reconozcan todos los señores profesores, pregunto si no sería posible poner remedio al mal[560].

Criticaba Monasterio la generosidad de los profesores a la hora de otorgar calificaciones. Ya Arrieta había solicitado al Claustro rigor en las calificaciones y que sólo se otorgase la de Sobresaliente a los alumnos que lo merecieran,

> Para evitar en las estadísticas que se publican todos los años el que resulte en mayoría esta calificación, lo cual da lugar a grandes críticas de todas las personas sensatas y observadoras, y a que los alumnos que las obtienen se envanezcan con méritos que no les pertenecen[561].

Manifestó Monasterio que como consecuencia de que en las enseñanzas musicales «existen vínculos de cariño entre maestros y discípulos», había un exceso de benevolencia del profesorado con sus alumnos, que era funesto para la Escuela y no menos para aquellos que obtenía un título, en más de un caso, del que no eran merecedores[562].

> Los fueros de la verdad exigen reconocer que en este centro docente, acaso más que en otro alguno, existen vínculos de cariño entre maestros y discípulos, y tal vez por esto notábase en los exámenes y en los concursos de oposición a premios, un exceso de benevolencia, que, si por el momento alagaba el amor propio de unos y otros, a la larga venía siendo funesto (permitidme la frase) para el buen nombre de esta Escuela, no menos que

[559] ARCSMM, Leg. 3/545. En: M. GARCÍA VELASCO, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, págs. 67-68.

[560] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 30 de mayo de 1894.

[561] *Ibídem*, acta del 2 de mayo de 1893.

[562] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 2 de mayo de 1893.

> para los que de ella salían con un título, del que, en realidad y en más de un caso, no eran completamente merecedores[563].

Por ello, solicitaba a los profesores que, «dentro de la justicia y de la bondad» se restringieran las calificaciones de Notable y Sobresaliente. Y con el fin de que no fuera preciso obtener Sobresaliente para tomar parte en los premios, y de este modo evitar un alto número de sobresalientes, planteaba que se pudiera concurrir con la nota de Notable en los concursos, propuesta que el Claustro aprobaría por unanimidad. En ese curso de 1892-1893, había 1.122 alumnos examinados, de los que 762 obtendrían la calificación de sobresaliente, y 236 la de notable, «y viendo que se ríen los señores Profesores dice que si aquí produce tal efecto cual ha de ser el que produzca fuera»[564]. No era este el caso de Mirecki, que no procedía con ligereza a la hora de calificar el rendimiento de sus alumnos. De una matricula de 11 alumnos en ese curso 1892-1893, dos que se encontraban en el último curso no finalizaron los estudios, hubo un abandono, otro repitió curso, y de las calificaciones, un suspenso, dos aprobados y tan sólo dos notables y dos sobresalientes. Esta dinámica se mantendría en los cursos siguientes. En el curso 1894-1895 otorgaría cuatro sobresalientes y un notable de una matrícula de 12 alumnos; y en el curso 1895-1896, con 9 alumnos matriculados, tres sobresalientes y un notable.

Respecto a otro de los problemas del conservatorio, la masificación, Monasterio leía las estadísticas del curso 1892-1893, que recogían un número de matrículas que ya alcanzaba la cifra de 1.900. Como consta en los anuarios del conservatorio, hasta 1855, la matrícula oficial se había mantenido por debajo de los 500 alumnos. Tras la proclamación de la I República la matrícula, que había crecido de manera constante, caía bruscamente a los 358 alumnos. Un curso más tarde, proclamado Alfonso XII, se alcanzaría por primera vez desde la fundación del conservatorio la cifra de 1.000 alumnos matriculados. Por su parte, la matrícula libre se había multiplicado casi por ocho desde el comienzo de la Restauración, aumentando desde las 58 inscripciones de 1875 a las 445 de 1891. En cuanto a la matrícula de violonchelo se había pasado de los 3 alumnos de 1869 a los 22 alumnos de 1877, descendiendo a la mitad en ese curso 1892-1893.

[563] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 2 de mayo de 1893.

[564] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 19 de marzo de 1894.

6.7.1. *Disolución de la Sociedad de Cuartetos*

El viernes 5 de enero de 1894 la Sociedad de Cuartetos de Madrid celebraba su último concierto en el Salón Romero, con obras de Beethoven, Brahms y Tchaikovsky[565].

> Aquella Sociedad de Cuartetos que dirigía Monasterio, y que durante tantos años hizo las delicias de los aficionados a la buena música, ha roto este año sus tradicionales costumbres. El cargo de Director del Conservatorio, ejercido a conciencia, no deja horas libres para el estudio, y Monasterio tuvo que desistir de tomar parte en las sesiones de música *di camera*[566].

La presencia de Mirecki en la Sociedad de Cuartetos, sustituyendo a Castellano, había favorecido cierta renovación del repertorio interpretado por la sociedad. En la tercera sesión de la temporada de su ingreso, la de 1875-1876, celebrada el 19 de diciembre, se había presentado por primera vez al público una obra del repertorio de cámara de violonchelo y piano. Mirecki, acompañado al piano por Guelbenzu, presentaba al público la *Sonata Nº. 1, en Si bemol mayor, Op. 45, para violoncello y piano*, de Mendelssohn.

> En cuanto a la ejecución, a menos de repetir lo que otras veces hemos dicho, poco podemos aquí consignar: aplausos a Monasterio, aplausos a Guelbenzu, aplausos a Mirecki, lo mismo de siempre; podría decirse que los aplausos al final de cada tiempo [...] forman parte integrante del programa…[567]

Las intervenciones de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos, aunque meritorias, se limitaron en las primeras temporadas a la música de Mendelssohn: la *Sonata Nº. 1*, *en* Si bemol mayor (Op. 45) en 1876, 1877 y 1879; y la *Sonata Nº. 2*, en Re mayor (Op. 58) en 1877. La prensa y el público anhelaban novedades.

> Una cosa oímos en la última sesión a varios concurrentes habituales a estas fiestas musicales, y de la cual nos hacemos eco, y es que contando la Sociedad con un violoncellista tan notable como el Sr. Mirecki, podía dar a conocer algunas sonatas de piano y violoncello, habiendo no poco que escoger entre las escritas por Bach, Beethoven y Mendelssohn, y en estos tiempos, por Rubinstein, Raff, Brahms, etc., oídas con gusto hasta por los más apegados al antiguo clasicismo. ¿Significa este silencio de Sr. Mirecki modestia exagerada? Si así es, le aconsejamos la deje a un lado, que dotes

[565] «Salón Romero», *El Día*, 6 de enero de 1894, pág. 3; *La Época*, 4 de enero de 1894, pág. 3.

[566] «La Semana Musical», *El País*, 3 de diciembre de 1894, pág. 2.

[567] *El Imparcial*, 20 de diciembre de 1875, pág. 2.

> le sobran para dar a conocer tan importantes obras y recoger al propio tiempo nuevos aplausos[568].
>
> ¿Por qué no han de variar ustedes el repertorio, y entonces elogiaríamos, tanto como ahora censuramos? Pero nada, se acabará la temporada sin haber oído ninguna obra *nueva* de verdadera importancia.
> Gracias a que la infanta Isabel, verdadera aficionada a la música, asiste a las sesiones, y gracias a los restos que la moda ha dejado para el salón viejo del Conservatorio. De lo contrario, pronto faltaría el público por completo. Veremos el domingo[569].

Mirecki pronto satisfizo los deseos del público de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos. En la sesión extraordinaria del 22 de enero, que cerraba la temporada 1881-1882, acompañado de Guelbenzu, interpretó la *Introduction et Polonaise Brillante*, Op. 3, de Chopin (1829), logrando «verdadero éxito, habiendo sido muy aplaudidos ambos celebrados artistas»[570].

A pesar de la excelente acogida por parte del público, durante los casi veinte años de permanencia de Mirecki en la sociedad, Chopin, uno de sus compositores más interpretados a lo largo de su carrera, tan sólo sería incluido en el programa de la sociedad una vez más, el 20 de mayo de 1890, con la interpretación de la adaptación del *Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, nº 2*. En cuanto a Servais, interpretado en numerosas ocasiones por Mirecki en sus primeros años en Madrid, nunca llegaría a ser escuchado en las veladas de la sociedad. Lo mismo les ocurriría a Franchomme y Popper, habituales en los programas ofrecidos por Mirecki. Serían Mendelssohn, uno de los compositores preferidos de Monasterio, y Rubinstein, los más interpretados por Mirecki en la Sociedad de Cuartetos. Mirecki interpretaría en nueve ocasiones la *Sonata nº 1*, en Si bemol mayor, Op. 4, y en siete, la *Sonata nº 2*, en Re mayor, Op. 58.

La prensa siempre fue elogiosa con las actuaciones de Mirecki en la Sociedad de Cuartetos. Opinaba que su incorporación había sido beneficiosa para el resultado del conjunto, pues con solo dos temporadas tocando juntos, Monasterio y Mirecki «parecía que no tocaban más que un instrumento entre los dos; los ligados de frases entre el violín

[568] *La Correspondencia Musical*, 11 de enero de 1882, págs. 3-4.

[569] Juan GÓMEZ-LANDERO Y MORENO, «Sociedad de Cuartetos», *Crónica de la Música*, 30 de diciembre de 1880, pág. 5.

[570] *La Correspondencia Musical*,, 25 de enero de 1882, págs. 3-4

y el violoncello eran tan perfectos, que hacían la ilusión de un nuevo y prodigioso instrumento»[571]. Su técnica instrumental era alabada:

> Por lo referente a la ejecución, he de mencionar, en primer término, al Sr. Mirecki, quien ejecutó, con rara precisión y naturalidad, la parte de violoncello. Dijo, con la seguridad de loa grandes artistas y sin el menor esfuerzo, su frase de la polaca, muy difícil por la extrema posición y el manejo del dedo pulgar, que es violentísimo. De las variaciones, la que tocó estuvo muy detallada y precisa, siendo para su mayor mérito la naturalidad y el hermoso y limpio sonido que arranca del violoncello[572].

Su interpretación adecuada al estilo de las obras también era reconocida.

> El segundo tiempo, *adagio*, es una melodía para el violoncello, algo vaga, por escasear las cadencias, pero de buen efecto, que el Sr. Mirecki dijo con la elegancia y estilo correcto que son en él habitúales. Este tiempo fue repetido y los otros dos muy aplaudidos. La señorita Chevallier tocó bien la parte de piano, aunque, especialmente en el primer tiempo, resultó con más sonido del que convenía al violoncello[573].

El equilibrio entre la sonoridad del piano de cola y el violonchelo volvería a ser expuesto en la prensa con motivo de la interpretación de la *Sonata Nº. 1, para violonchelo y piano*, de Mendelssohn. A pesar de

> la incontestable maestría con que toca el Sr. Mirecki el violoncello, y el reconocido mérito de Guelbenzu en el piano, no han impedido que desapareciese muchas voces aquel instrumento, sofocado por la brillante sonoridad del último.
> El primer tiempo de esta sonata nos ha parecido algo confuso…»[574].

Mirecki poco podía hacer para que el sonido de su violonchelo no fuera tapado por el volumen sonoro del piano de cola. Conforme las innovaciones técnicas del piano iban incrementando su intensidad, con el paso del *pianoforte* al piano de cola, se hacia cada vez más difícil para los cellistas mantener el equilibrio sonoro. A finales del XIX, los cellistas utilizaban cuerdas de tripa sin cubrir para la 1ª y 2ª, y tripa entorchada de plata o

[571] *Crónica de la música*, 21 de noviembre de 1878, pág. 1.

[572] *La Época*, 31 de enero de 1885, pág. 3. Crítica a la interpretación de Mirecki en la *Serenata en Re mayor, Op. 8, para violín, viola y violonchelo,* de Beethoven, mereciendo los elogios de la crítica por su intervención en el «Allegreto alla polacca» y el «Tema con variazioni».

[573] *El Día*, 14 de diciembre de 1889, pág. 3. Crítica a la interpretación de la *Sonata en Re menor, Op. 104, para piano y violoncello*, de Benjamin Godard, con María Luisa Chevallier al piano

[574] *La Época*, 10 de diciembre de 1876, pág. 4.

cobre para las cuerdas mas graves, unas cuerdas de menor sonoridad que las modernas[575]. En la única fotografía que conservamos de Mirecki tocando el violonchelo, podemos apreciar que el ángulo de inclinación del batidor respecto a la tapa es poco agudo, y que lleva colocado un puente de no mucha altura, con lo que la tensión de las cuerdas sobre el puente y la tapa no sería excesiva. Si añadimos el agarre del arco de Mirecki, alejado del talón, y la sujeción de violonchelo entre las piernas, era inevitable producir un sonido menos potente, en claro desequilibrio con el del piano de cola.

Esta sería la razón, y no la desacertada explicación dada en la prensa:

> El piano y el violoncello son dos instrumentos que no se unen bien: los sonidos del primero son demasiado brillantes para que puedan casar, digámoslo así, con los del segundo mas dulces, y que resultan sordos comparados con los del piano[576].

6.7.2. *Pau Casals*

En el año en que se disolvía la Sociedad de Cuartetos fallecía Antoine Aleksander Mirecki.

> Ha fallecido el comandante de lanceros D. Antonio Alejandro Schliga Maghera, conde de Mirecki, caballero de la orden da San Jorge de Polonia, y padre de nuestro particular amigo y eximio violoncellista y concertista D. Víctor de Mirecki, a quien, como á su apreciable familia, enviamos nuestro pésame»[577].

[575] En la primera decada del siglo XX las cuerdas se comenzarón a hacer de metal. Son cuerdas más estables en la afinación que las de tripa, al ser menos sensibles a los cambios de humedad y de temperatura, más duraderas y de mayor potencia sonora. En la actualidad se fabrican de metal o de un material sintético como el nylon entorchado con acero, aluminio, plata o tungsteno.

[576] *La Época*, 10 de diciembre de 1876, pág. 4.

[577] *La Correspondencia de España*, 28 de noviembre de 1894, pág. 3.

Ilustración 6.51. Victor de Mirecki, con uniforme, luciendo la Encomienda de Número de Carlos III. Madrid, 15 de noviembre de 1894 (fotografía de estudio de Amador)[578].

Y en diciembre, tan sólo un mes más tarde del fallecimiento de su padre, recibía Mirecki el nombramiento de Caballero de la Legión de Honor, a título extranjero.

Nous apprenons la nomination au grade de chevalier de la Légion d'honneur, au titre étranger, de M. Victor de Mirecki, ancien élève du Conservatoire de Paris, où il remporta, en 1869, le premier prix de violoncelle, actuellement professeur au Conservatoire de Madrid.

Ilustración 6.52. Victor de Mirecki, Caballero de la Legión de Honor, a título extranjero[579].

[578]«Del Ministerio de Fomento, Instrucción Pública, Negociado 2º, al Ministro de Estado, 26 de abril de 1893. Excmo. Sr., en vista de los relevantes y extraordinarios servicios prestados por D. Víctor Alejandro Mirecki con motivo de las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América, por los cuales se le considera acreedor a una distinción honorífica cono recompensa a los mismos, S.M. el Rey (q.D.g.) y en su nombre la Reina Regente del Reino, ha tenido a bien disponer que se signifique a V.E., como en su Real nombre lo verifico, para que se le conceda a dicho Señor una Encomienda de número de Carlos III, libre de gastos». AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2

[579] *Vert-vert* (París), 27 de diciembre de 1894, pág. 2.

También era el año en que llegaba a Madrid Pau Casals, protegido por la reina María Cristina y por el Conde de Morphy. Ingresaba en la Escuela, pero no en el aula de Violonchelo, sino como discípulo de Monasterio en Música de Cámara. Matriculado en la 3ª sección de la clase de «Música instrumental de Cámara», la de «Cuartetos para instrumentos de arco», valoraba Monasterio en el acta del examen de 1894 su «Inteligencia de las más privilegiadas, oído y sentimiento delicadísimo, excelente mecanismo y gran entusiasmo artístico»[580]. En 1895, realiza el 2º curso de la asignatura obteniendo la calificación de Sobresaliente con la «opinión de su profesor acerca de la disposición y aptitud» de tener una «naturaleza artística extraordinaria».

No hemos podido localizar ningún documento en el que se recoja una posible relación entre Mirecki y Casals. Resultaría extraño que Casals no recibiera algún consejo o clase particular de Mirecki, considerado en aquella época uno de los mejores violonchelistas de España. Tampoco habría sido inverosímil que Monasterio, que mantenía una estrecha relación con Mirecki en el conservatorio, en la Sociedad de Cuartetos y en la Sociedad de Conciertos, hubiera aconsejado a Casals tomar algunas lecciones de violonchelo con aquél. Y no deberíamos descartar que Mirecki hubiera tenido alguna influencia en la decisión de Casals de elegir el Conservatorio de Bruselas para continuar sus estudios de violonchelo. En todo caso, Casals, en sus memorias, sólo menciona a Monasterio tras su estancia en el Conservatorio de Madrid, al que describe como «un maestro magnífico, no pude haber tenido un maestro mejor en esa etapa formativa de mi carrera»[581].

Y aunque el periódico *La Gran Vía*, que publica la relación del alumnado premiado en los concursos públicos de 1895, señala a Casals como ganador del Primer Premio de Violonchelo[582], ninguna otra fuente recoge esa noticia. Lo cierto es que ese año Casals si sería galardonado en el Conservatorio de Madrid, pero con el Primer Premio de Música de Cámara, tras su paso por el de Jesús de Monasterio. Sopeña no recoge este dato, apuntando, erróneamente, que fue el alumno de violonchelo Luis Villa el ganador del premio de ese año de 1895[583], cuando, lo cierto, es que Villa obtuvo el premio en 1899[584].

---

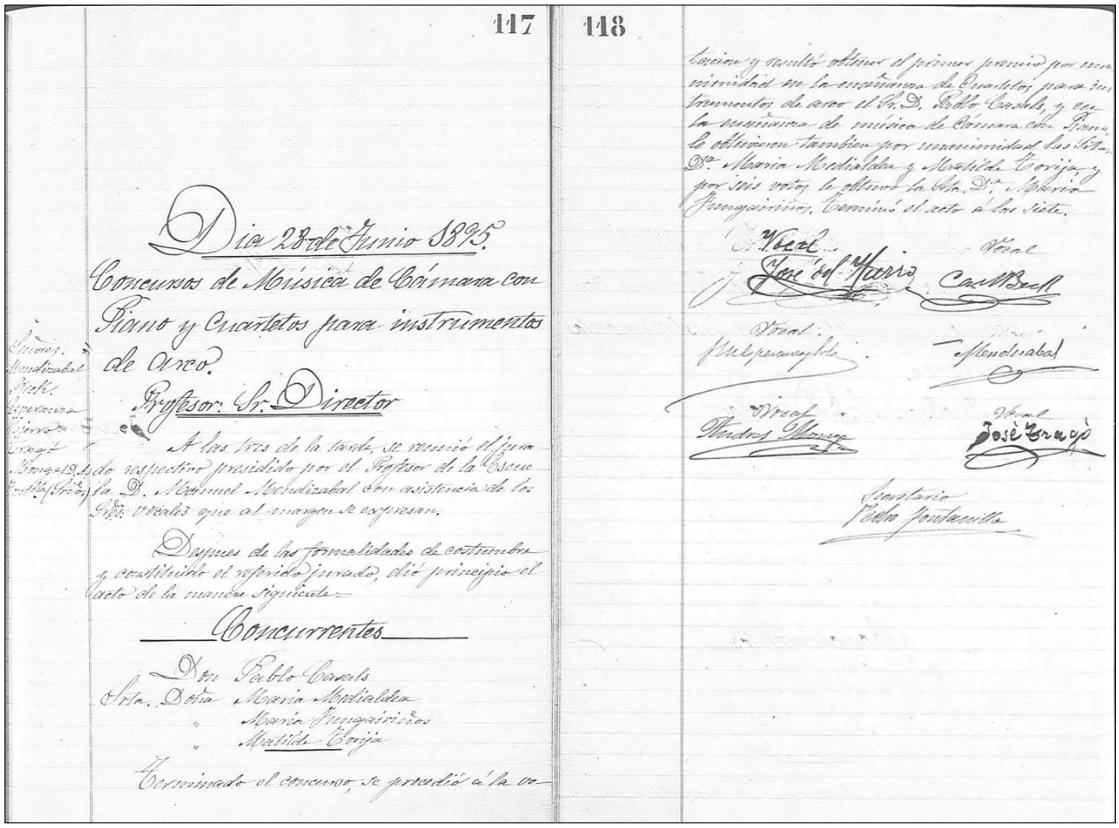
[580] ARCSMM, Libro 8, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1892-1895*.

[581] A. E. KHAN, *Vivir con alegría: Pablo Casals*…, pág. 39.

[582] *La Gran Vía*, 14 de diciembre de 1895, pág. 10.

[583] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, «Antología de Premios», *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 257.

[584] ARCSMM, Libro 170, *Registro de Premios y Concursos 1856-1900*.



117

Dia 28 de Junio 1895.

Concursos de Música de Cámara con Piano y Cuartetos para instrumentos de Arco.

Profesor: Sr. Director

A las tres de la tarde, se reunió el jurado respectivo presidido por el Profesor de la Escuela D. Manuel Mendizabal con asistencia de los Sres. vocales que al margen se expresan.

Despues de las formalidades de costumbre y constituido el referido jurado, dió principio el acto de la manera siguiente:

Concurrentes

Don Pablo Casals
Srta. Doña Maria Medialdea
" Maria Jungairiños
" Matilde Torija

Terminado el concurso, se procedió á la vo-

118

tacion y resultó obtener el primer premio por unanimidad en la enseñanza de Cuartetos para instrumentos de arco el Sr. D. Pablo Casals, y en la enseñanza de música de Cámara con Piano, le obtuvieron tambien por unanimidad las Srtas. Dª. Maria Medialdea y Matilde Torija, y por seis votos le obtuvo la Srta. Dª. Maria Jungairiños. Terminó el acto á las siete.

Vocal José del Hierro — Vocal Carl Beck

Vocal J. Melpeanayldo — Vocal Mendizabal

Vocal Andres Monge — Vocal José Tragó

Secretario Pedro Fontanilla

Ilustración 6.53. Pau Casals, 1º Premio de Música de Cámara. Acta del Concurso de 1895[585].

6.7.3. *Ateneo de Madrid*

Tras el cese de la actividad por parte de la Sociedad de Cuartetos, Mirecki se integró en una nueva agrupación camerística, junto a los violinistas Fernández Bordas y José Agudo, el pianista Carlos Beck y el viola Rafael Gálvez. Las sesiones del nuevo conjunto se celebraban en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, en la calle de la Montera, núm. 22, todos los domingos desde febrero a abril[586]. Desde 1884, el mismo año de la apertura del Salón Romero, bajo la presidencia de Arrieta en la sección de Bellas Artes, y más tarde del Conde de Morphy, el Ateneo había abierto sus puertas a la música de cámara[587]. En ella había tocado en 1889 la recién creada Asociación de Música *di Camera* de Tragó, Fernández-Arbós, Rubio y Albéniz, y se darían a conocer nuevos

[585] ARCSMM, Libro 168, *Actas de Concursos y Premios 1892-1901*.

[586] Á. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*…, 543.

[587] En 1884 la sección de Literatura y Bellas Artes se dividió en dos secciones, incluyendo la Música en ésta última. Y en 1895, ante el auge de la actividad musical, la Sección de Bellas Artes, se escindirá en Artes Plásticas y Música. En: Beatriz GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy», *Revista de Musicología*, Vol. 40, Nº 2, julio-diciembre, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 2017, pág. 470.

talentos, como el trío de Pau Casals con el violinista Julio Francés y la pianista cubana María Adam[588].

El 3 de febrero de 1895, algo más de un año después del cese de actividades de la Sociedad de Cuartetos, la nueva agrupación hacía su presentación al público.

> El domingo 3 de febrero se verificará en el Ateneo la primera de las cuatro sesiones de música di camera que van a dar en docta corporación los Sres. Beck, Bordas, Agudo, Gálvez y Mirecki. El programa de esta sesión lo formarán el cuarteto (obra 54) de Haydn, para instrumentos de arco; el adagio gracioso, de Beethoven, para piano; la Polonesa (obra 28), de Chopin; la Rapsodia húngara número 12 de Liszt, y el célebre quinteto de Schumann[589].

Ya en abril, Mirecki compartía ese mismo escenario del Ateneo con Sarasate, en la interpretación del *Cuarteto nº 4 en Re menor* de Schubert, junto a Bordas y Gálvez[590].

> Dicen que lo bueno nunca es caro, y podemos afirmar que esto es una verdad en el caso del concierto, para socios y invitados, que se celebrará el próximo lunes en el Ateneo. Como todos saben, las veladas que organiza este ilustrado centro se celebran para recreo de los socios y se reparten escasísimas invitaciones; esta es mala noticia para los que aspiran a concurrir a todo espectáculo o fiesta sin dolorosa merma en el bolsillo, y sentimos no poder dar otra a los interesados. El programa se compone del precioso cuarteto número 4, de Schubert, obra que el público oyó por primara voz después de muerto su autor. En la segunda parte, Leyenda y aires rusos, de Wieniawski. La ejecución a cargo del gran Sarasate y los maestros Fernández Bordas, Gálvez y Mirecki[591].

También sería el escenario del Ateneo el lugar de presentación al público de algunos de los alumnos de Mirecki:

> Los niños Cecilio Esteban (de diez años), Juanito Enguita (de once años) y Ricardo Arnillas (de trece años) ejecutaron anoche en el Ateneo, en el violín, piano y violoncello, escogidos trozos de Beethoven, Mendelssohn, Raff y Mirecki. Los diminutos ejecutantes, que son verdaderos artistas, fueron muy aplaudidos por la concurrencia[592].

---

[588] B. GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid…, pág. 470.

[589] *El Día*, 27 de enero de 1895, pág. 2.

[590] *La Época*, 9 de abril de 1895, pág. 3

[591] *El Heraldo de Madrid*, 6 de abril de1895, pág. 3.

[592] *El Liberal*, 23 de diciembre de 1895, pág. 2.

Como lo sería el Casino Militar de Madrid, en la Carrera de San Jerónimo, donde algunos de sus alumnos presentaban obras de Beethoven, Mendelssohn, Raff y el arreglo de Mirecki de la *Rêverie* de Vieuxtemps[593].

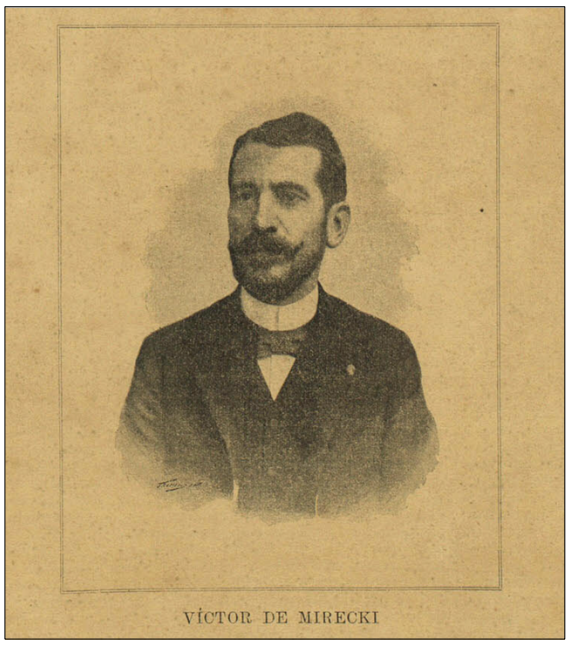


Ilustración 6.54. Victor de Mirecki[594].

6.8. Etapa de Jimeno de Lerma

El 31 de diciembre de 1896 Monasterio renunciaba al cargo de director de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Su temperamento, ajeno a las tareas burocráticas que exigía el cargo, sus problemas de salud, y su posición ante disposiciones que reducían sus competencias, provocarían la rápida dimisión[595]. La prensa había continuado con su crítica del funcionamiento del conservatorio, reclamando al Ministerio de Fomento una reforma que le dotara de una organización similar a las de otras enseñanzas.

> La música tendrá entonces cuatro divisiones: la elemental o solfeo, segunda enseñanza (hasta el cuarto año inclusive), la superior (hasta el séptimo inclusive) y luego la de *perfeccionamiento*, que en el Conservatorio no existe sino para la *facultad* de violín, como si el piano y el canto no fueran enseñanzas más generales.

[593] *La Correspondencia de España*, 3 de enero de 1896, pág. 3

[594] *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 15 de febrero de 1895, pág. 1.

[595] M. García Velasco, «El violinista y compositor Jesús de Monasterio…, pág. 33.

> Es preciso que el Conservatorio sea tal y deje de ser una escuela sin condiciones de ningún género, y esto se logrará si son verdad las reformas que se anuncian y que seremos los primeros en aplaudir[596].

Además, se demandaban cambios en la plantilla del profesorado, con «gente acostumbrada a la enseñanza, antes que inútiles e improvisadas celebridades».

Con este panorama, la publicación del *Real decreto de 11 de diciembre de 1896, dictando reglas relativas á la reforma de la organización de la Escuela Nacional de Música y Declamación*[597], dejaría a Monasterio en una posición incomoda ante la Junta de Profesores. Los cambios en el procedimiento del nombramiento de profesores no le habían sido consultados, y desde el ministerio «no se había creído necesario oír su opinión, y el primer conocimiento que el exponente tuvo de su real decreto de 11 del actual, expedido por ese ministerio, fue al verlo publicado en la *Gaceta de Madrid*».

Publicaba Monasterio en la prensa la carta dirigida al ministro de Instrucción Pública explicando las causas de su dimisión:

> Seguramente, Excmo. Sr., en dicho real decreto se dictan disposiciones que merecen cumplido elogio, como aquellas por las cuales se asciende al profesorado a maestros dignísimos que han prestado por largos años muy buenos servicios en la referida escuela. Pero al lado de ellas aparecen otras, sobre las cuales, el que suscribe, se hubiese permitido someter al recto juicio e ilustración de V. E. algunas consideraciones que tal vez hubieran pesado en su ánimo y le hubiesen hecho reformar a tiempo su criterio sobre el particular. Porque, en efecto, es harto doloroso que, como va a suceder, profesores beneméritos, que algunos cuentan no pocos años en la enseñanza, de cuyas clases han salido aventajados discípulos, y que prestan importantes y hasta necesarios servicios, sin retribución alguna ni otro aliciente que la natural creencia de que algún día recibirían la recompensa de su trabajo ingresando en el profesorado de la escuela, vean hoy del todo frustradas sus fundadas aspiraciones, y lo que es aun más duro, se vean separados de aquel centro de enseñanza[598].

La renuncia sería admitida el 16 de enero de 1897, fecha en la que se nombraba director a Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903), profesor numerario de Órgano desde el 11 de marzo de 1892. Era además «musicólogo, académico, es figura un tanto al margen de la vida musical madrileña, al margen, precisamente, por su dedicación a la

[596] *La Correspondencia de España*, 10 de mayo de 1896, pág. 2.

[597] *Gaceta de Madrid*, 12 de diciembre de 1896, pág. 1.

[598] Jesús DE MONASTERIO, «El Conservatorio de Música y Declamación. Una exposición del Sr. Monasterio», *El Imparcial*, 24 de enero de 1897, pág. 1.

música religiosa»[599]. Jimeno de Lerma era el elegido para acometer la reorganización de la Escuela, corrigiendo los abusos ya denunciados en el pasado y que aún pervivían. En su discurso, recogido en el Anuario del Curso 1897-1898, insistía en la necesidad de hacer desaparecer los abusos del excesivo número de alumnos, la elevada cifra de premios y el abuso de las recomendaciones.

> Número excesivo de alumnos tenemos en determinadas clases, y como corolario, número excesivo de Profesores a ellas consagradas, y aún así no bastan; número muy excesivo en las recompensas de exámenes y concursos; supraexcesivo en las recomendaciones, funesto fantasma que nos sigue, que nos cerca, que nos asedia, que nos ahoga durante dos meses en la cátedra y en la casa, en la mesa, en el lecho, en la vía pública, en el teatro, en el templo, dondequiera…[600]

> Encareceré a los alumnos la necesidad de que con su aplicación coadyuven directamente a esta tan delicada tarea del profesorado; profesorado al que deben fe, respeto, cariño y obediencia; y que no olviden ni un momento el valor negativo de las calificaciones brillantes, ni el de los premios, ni el de los diplomas, si fueron alcanzados por la astucia y no por el saber, o por cualquiera de los medios abusivos ya consignados; pues que los artistas deben vivir siempre en constante lucha, en perpetuo combate consigo mismos para lograr por sí propios el favor y la consideración de sus adeptos, sin que éstos se vean en la necesidad de buscar en los títulos los merecimientos que no pudieron encontrar en las personas[601].

> …espera poder felicitar de nuevo a los alumnos por los mayores y aún más legítimos triunfos de sus estudios escolares, les encarece para ello la imprescindible necesidad de que se fíen en absoluto de sus propios merecimientos personales y prescindan por completo del hábito funesto, aquí con harta frecuencia usado, de acudir a las recomendaciones con el fin de lograr propósitos poco justificados…[602]

En la línea de tratar de impedir las recomendaciones, Jimeno de Lerma no aprobaría la solicitud de Pinilla, profesor de Solfeo, que defendía ante el Claustro que «no se podía negar a los padres el derecho de elegir profesor para sus hijos». Para el director, «la honra de la enseñanza no estaba vinculada en un Profesor determinado sino en todos los de la casa»[603]. Por otro lado, se trataba de mantener la misma ratio en todas las clases, por lo que no se podía ofrecer al alumno la opción de elegir al profesor.

---

[599] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 95.

[600] ARCSMM, *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III. 1896 a 1897*, Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1897, pág. 5.

[601] *Ibídem*, pág. 6.

[602] ARCSMM, *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III. 1896 a 1897*…, pág. 10.

[603] ARCSMM, Libro 175, *3º Libro de actas del Claustro*, acta del 26 de octubre de 1898.

Tras la promulgación del Real decreto de 1 de agosto de 1897 quedaría aprobada la nueva plantilla de personal, con un presupuesto para el ejercicio de 189.000 pesetas. Los profesores numerarios cobrarían 3.000 pesetas anuales, con la única excepción del de Composición, cuyo salario alcanzaba las 4.000 pesetas, y el profesor encargado de la dirección, que tenía un complemento de 500 pesetas[604]. Por su parte, los supernumerarios percibirían la mitad del sueldo del un numerario, 1.500 pesetas.

El Desastre del 98, con la pérdida de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam, que se convirtieron en dependencias coloniales de Estados Unidos, acabó por desangrar al país. Tras la Guerra de Independencia, la pérdida de las primeras colonias americanas, y las tres guerras carlistas, revoluciones y pronunciamientos, el siglo XIX llegaba a su término con un descalabro económico, social, y de identidad como nación, que había tenido su preámbulo en el asesinato de Antonio Cánovas del Castillo, el artífice de la Restauración, el 8 de agosto de 1897[605].

Los decretos que debían aprobarse para acometer las reformas previstas y anunciadas por Jimeno de Lerma en el curso anterior quedaban en suspenso, y se producía «la disminución progresiva del presupuesto en consideración al estado del país…»[606].

> Aunque realmente la coordinación presupuestaria de 1896 y 1897 había contribuido a regular más eficazmente los sueldos, el desastre del 98 y el plan de economías a rajatabla corta en flor muchas de las ambiciones[607].

Jimeno de Lerma, en el discurso del curso 1898-1899, no podía dejar de mencionar «las infaustas desdichas [...] que ha atravesado nuestra patria infortunada», y que habían tenido como consecuencia que las necesarias reformas planteadas en los años anteriores, no se hubieran podido llevar a término.

> Y que a pesar de tener que atender y llevar a cabo, como resultado de tan aflictivas circunstancias, importantes economías, que se han demandado recientemente para los próximos presupuestos a la Dirección de este Centro de enseñanza, el Director del mismo tiene la inmensísima satisfacción de poder afirmar, sin falsas modestias, que al contribuir

---

[604] «Real decreto de 1 de agosto de 1897, aprobando la planta de personal de la Escuela de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1897, pág. 520.

[605] Jimeno de Lerma recuerda el magnicidio, «día infausto para nuestra historia patria», en su discurso de entrega de Premios del Curso 1896-1897. En: ARCSMM, *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III. 1896 a 1897*…, pág. 8.

[606] ARCSMM, *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año III. 1897 a 1898*, Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1898, pág. 8.

[607] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 95.

> relativamente como el que más a tan patriótico y sagrado objeto, con desvelos y combinaciones prolijas que no cree pertinente enumerar en esta ocasión, lo ha logrado sin perder un momento el triple punto de vista enunciado en la redacción de su proyecto de reformas[608].

6.8.1. *Sociedad de Cuartetos. Sociedad Cuartetos de Madrid.*

Durante esta etapa, y a pesar de sus problemas de salud, Mirecki mantuvo su actividad como solista de violonchelo. En 1897, Bordas y Mirecki, «bajo la presidencia honoraria y el patronato de S. A. R. la Infanta Isabel»[609], habían constituido una nueva agrupación camerística, la Sociedad de Cuartetos. El conjunto estaba constituido por la pianista Pilar Fernández de la Mora, el violín Fernández Bordas, el 2º violín M. Sancho, profesor de orquesta en el Teatro Real, el viola Lestán y Mirecki como violonchelo [610].

> Con artistas tan notables y afamados como estos, y dados los deseos que los aficionados madrileños tienen de oír *música di camera*, pueden augurársele a la Sociedad de Cuartetos grandes triunfos[611].

El concierto inaugural de la nueva agrupación camerística fue el 26 de febrero de 1897, y tuvo lugar en el Salón del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.

> La sesión celebrada anoche en el Ateneo por los Sres. Fernández Bordas, Sancho, Lestán y Mirecki, primera de la serie que ha de celebrarse en este año. Figuraban en el programa dos cuartetos para instrumentos de arco: el en Si bemol (ob. 76 núm. 4), de Haydn, y el en La menor (ob. 29), de Schubert[612].

Al año siguiente, en enero, la Sociedad Cuartetos actuaría de nuevo en el Ateneo. En el concierto, que rendía homenaje a Schubert, se interpretó el *Quinteto para dos violines, viola y dos violonchelos*, con la participación como segundo violonchelo de González.

> La maestría y el arte tan hermoso de F. Bordas (que, a pesar de no querer salir de su condición de amateur, vale más que muchos que se llaman maestros consumados), la perfección con que toca Mirecki esta clase de música y la seriedad y corrección de los Sres. Sancho, Lestán y González,

---

608 ARCSMM, *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año V. 1898 a 1899*, Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1899, pág. 6.

609 *El Día*, 14 de mayo de 1897, pág. 2.

610 *Ibídem*.

611 *El Liberal*, 13 de mayo de 1897, pág. 3.

612 *La Época*, 27 de febrero de 1897, pág. 3.

> merecían realmente que hicieran un sacrificio e intentaran de nuevo la continuación de aquellas inolvidables sesiones del Salón-Romero[613].

En 1899 se constituía la Sociedad Cuartetos de Madrid. La agrupación, que tomaba el relevo de la Sociedad de Cuartetos, y de la que formaba parte Mirecki, estaba constituida por el violín 1º José del Hierro; Manuel Sancho como 2º violín; el viola Julio Francés; y los pianistas José González de la Oliva y Fabián Furundarena[614].

> Aquellas memorables sesiones del Conservatorio, y más tarde del Salón Romero, en las que las maestros Monasterio, Pérez, Urrutia, Lestán, Mirecki y Tragó, interpretaban las más notables obras da este género, y que parecían definitivamente abandonadas en vista del fracaso que posteriores tentativas alcanzaron, van a reanudarse merced a la acertada iniciativa de artistas tan ilustres como los profesores D. José del Hierro, D. Manuel Sancho, don Julio Francés, D. Víctor Mirecki, D. Fabián de Furundarena y D. José González de la Oliva, los cuales, constituidos en sociedad, inaugurarán el jueves 9 del actual, a las cuatro y media de la tarde, en el teatro de la Comedia, una serie de cuatro conciertos, en cuyos programas figurarán las más notables producciones de los autores clásicos, alternando con obras nuevas de compositores españoles[615].

[613] *La Época*, 30 de enero de 1898, pág. 2.

[614] «José del Hierro, primer violín de la Sociedad, es de Cádiz. Estudió en el Conservatorio de París, pero su mayor orgullo es haber sido discípulo del famoso violinista Léonard. Es profesor de una de las clases de violín del Conservatorio, profesor también de la Real Capilla, y concertino de la Sociedad de Conciertos y de la Orquesta del Teatro Real. [...] D. Julio Francés, viola de la Sociedad, es nacido en esta corte. Estudió en este Conservatorio, en donde ahora es también profesor de violín, y después estudió y obtuvo primer premio en el Conservatorio de Bruselas en la clase del admirable violinista y maestro Isaye. Comparte con Hierro el primer atril de la Sociedad de Conciertos y del Teatro Real. [...] D. Manuel Sancho, segundo violín de la Sociedad, es natural de Burgos. Ha estudiado en este Conservatorio con D. Jesús Monasterio, de cuya clase es primer premio. Es profesor de la Real Capilla y primer violín en la Sociedad de Conciertos y en el Teatro Real. [...] Victor Mirecki, violoncelo. Su reputación es tan grande y tan conocida que no hace falta repetir una vez más los méritos del primero de los maestros del violoncello y del cuartetista sin rival. [...] Fabián Furundarena, pianista. Es natural de Tolosa (Guipúzcoa). Estudió en este Conservatorio, en donde obtuvo primer premio, y después en París con el gran Mtro. Marmontel». Artículo firmado por José González de la Oliva. En: *La Música Ilustrada hispano-americana*, 1 de febrero de 1900, pág. 8.

[615] *El Imparcial*, 4 de febrero de 1899, pág. 2.

Ilustración 6.55. Sociedad de Cuartetos de Madrid (1900)[616].

La Sociedad Cuartetos de Madrid, que daría sus conciertos en el Teatro de la Comedia, se mantendría activa durante los años 1899 y 1900, con una media de un concierto semanal[617]. Tan sólo hemos podido encontrar dos sesiones en las que Mirecki interpretó repertorio para violonchelo y piano con la agrupación. En la primera de ellas, Mirecki, acompañado de González de la Oliva tocaba la *Sonata nº 2 en Re mayor, Op. 58, para piano y violonchelo*, de Mendelssohn:

> De la *Sonata en Re* op. 58 de Mendelssohn, tan bien recibida siempre de los aficionados, se repitió el *allegretto scherzando*, cuya interpretación brillantísima por los Sres. González de la Oliva y Mirecki, era interrumpida por entusiastas aplausos[618].

[616] *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Núm. 27, 1 de febrero de 1900, pág. 3.

[617] B. Hernández Polo, «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX…, pág. 81.

[618] *La Reforma*, 17 de marzo de 1899, pág. 2.

Y será en la 7º sesión de la 2º Temporada, cuando Mirecki interprete por primera vez ante el publico madrileño la *Sonata, Op. 65, para piano y violoncello*, de Chopin[619].

> La sonata de Chopin para piano y violoncello que ocupaba la segunda parte del programa, tuvo por acertadísimos intérpretes á los Sres. Furundarena y Mirecki, que escucharon nutridos y justos aplausos por la interpretación magistral que dieron a la obra del gran compositor cuyo nombre veneran los buenos aficionados[620].

En la 5º sesión de la 2º Temporada, tras la interpretación del *Cuarteto en Si bemol,* de Mozart, el *Cuarteto Op. 41, nº 1*, de Schumann y el *Cuarteto Op. 16 de Beethoven*, y la prensa destacaba

> el aplomo y seguridad de Mirecki, en el doble papel de base armónica sin abdicar de la intervención melódica que se adjudica al violoncello, hicieron meritísima la labor[621].

6.8.2. *Sociedad Filarmónica Madrileña. Cuarteto de Madrid.*

Finalizaba el siglo XIX, y el nuevo modelo de consumo musical traído por las sociedades filarmónicas de San Sebastián (1895) y Bilbao (1896) pronto era imitado en otras localidades. Como escribía Cecilio de Roda, tras la desaparición de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, «la vida musical española parecía completamente muerta en el cultivo de la música de cámara»[622]. La Sociedad Filarmónica Madrileña, que en su primer discurso se denomina a sí misma como «Asociación Cooperativa de consumidores de música», se constituía el 30 de abril de 1901, con sede en la calle Carretas, números 27 y 29, y daba su primer concierto el 4 de noviembre, dedicado a la música de cámara de Beethoven.

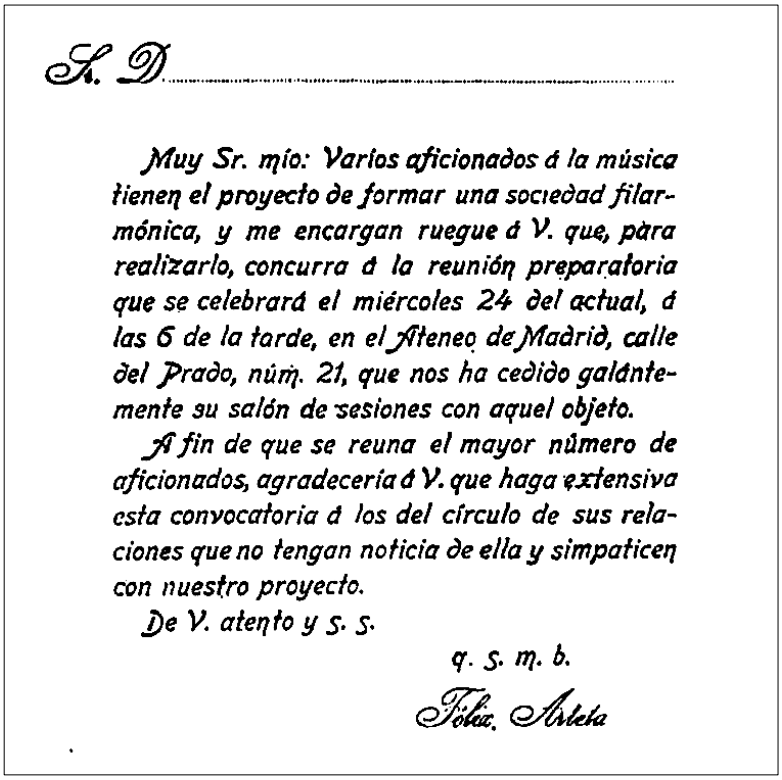
---

[619] La parte de violonchelo de la *Sonata en Sol menor, Op. 65*, de Chopin, fue escrita por Franchomme al dictado del compositor. Está dedicada al violonchelista, y juntos la estrenaron en 1848, en el último concierto público del compositor.

[620] *El Día*, 24 de febrero de 1900, pág. 2.

[621] *El País*, 9 de febrero de 1900, pág. 2.

[622] Cecilio DE RODA, «El año musical», *La España Moderna*, febrero de 1908, pág.6.



S. D.

Muy Sr. mío: Varios aficionados á la música tienen el proyecto de formar una sociedad filarmónica, y me encargan ruegue á V. que, para realizarlo, concurra á la reunión preparatoria que se celebrará el miércoles 24 del actual, á las 6 de la tarde, en el Ateneo de Madrid, calle del Prado, núm. 21, que nos ha cedido galantemente su salón de sesiones con aquel objeto.

A fin de que se reuna el mayor número de aficionados, agradecería á V. que haga extensiva esta convocatoria á los del círculo de sus relaciones que no tengan noticia de ella y simpaticen con nuestro proyecto.

De V. atento y S. S.

q. s. m. b.

Félix. Arteta

Ilustración 6.56. Sociedad Filarmónica de Madrid. Circular de 21 de abril de 1901.[623]

> Artículo1.º La SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID tiene por objeto la celebración de conciertos instrumentales y vocales organizados con artistas profesionales de reconocido mérito contratados al efecto[624].

En la circular que la Sociedad envía en 1905 a sus más de mil socios[625], se abogaba por una interpretación fiel a la partitura y el apoyo a los jóvenes artistas españoles.

> La interpretación de las obras la colocamos en segundo término. No quiere esto decir que despreciamos el concurso de los intérpretes más hábiles de que podamos disponer. Por el contrario, lo creemos indispensable para la mayor exposición de la obra musical, y lo solicitamos con ahínco en la medida que lo consienta nuestro fondo social; mas como pudiera ocurrir que alguno de aquellos se preocupara excesivamente de hacer gala de su destreza, juzgamos oportuno el manifestar que profesamos el principio de colocar por encima de todo la fiel reproducción de las obras musicales tal como fueron concebidas. Con este objeto encargaremos que se utilicen las ediciones mejor revisadas y más conformes con el original, que se interpreten al pie de la nota, y que se desentrañe de ésta el espíritu que

[623] *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901-1916*, Pág. VIII.

[624] «Reglamento», *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901-1916*, pág. 3.

[625] Entre sus primeros socios se encontraban Agustín Llardy, Cecilio de Roda, Manuel Manrique de Lara, Benito Pérez Galdós, Alejandro Ruiz de Tejada, Marqués de Martorell, José Tragó, Arturo Saco del Valle, Tomás Bretón, Carlos Beck y Conrado del Campo. En: *Lista cronológica y alfabética de Señores Socios en enero de 1905*, Sociedad Filarmónica Madrileña, 1905, 91 págs.

> encierra y que en ella puso el alma de su autor: sobre estas bases tienen los intérpretes mucho campo para lucir su talento. Esta Junta demostrará que concede la debida importancia al arte de la interpretación razonable variándola con artistas de mérito nacionales y extranjeros e invitando a los artistas españoles que no hayan tenido la suerte de crearse una reputación[626].

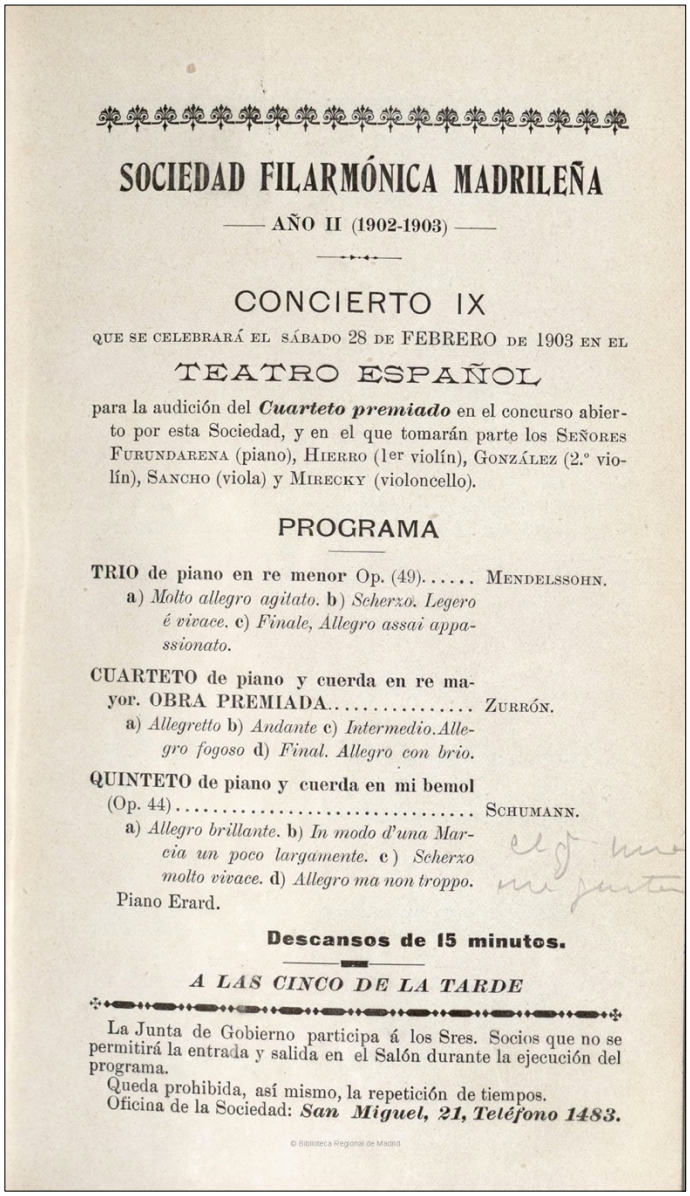
Mirecki participaría el 28 de febrero de 1903, en el concierto nº 9, Año II de la sociedad, esta vez, integrado en el «Cuarteto de Madrid», también conocido como «Cuarteto Hierro». El nuevo grupo se había reconstituido con los mimbres de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, y estaba formado por José del Hierro, 1º violín; Humberto González, 2º violín; Manuel Sancho, viola; y Mirecki, violonchelo. En la 2ª parte del concierto se incorporaba el pianista Furundarena, y el grupo se constituía como «Quinteto Furundarena»[627].

> La antigua Sociedad de Cuartetos de Madrid, que con justo éxito trabajó durante varias temporadas, se ha reconstituido para emprender nueva campaña. Forman el cuarteto los distinguidos profesores señores Hierro, González, Sancho y Mirecki, contando además con el concurso de otros aplaudidos artistas[628].

[626] Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, «La Edad de Plata de la Cultura Española (1896-1936). La Música», *Historia de España*, Vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pág. 680.

[627] *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901-1916*, 1917, págs.19- 33.

[628] *La Época*, 27 de noviembre de 1902, pág. 3.



SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO II (1902-1903)

CONCIERTO IX

QUE SE CELEBRARÁ EL SÁBADO 28 DE FEBRERO DE 1903 EN EL

TEATRO ESPAÑOL

para la audición del ***Cuarteto premiado*** en el concurso abierto por esta Sociedad, y en el que tomarán parte los SEÑORES FURUNDARENA (piano), HIERRO (1er violín), GONZÁLEZ (2.° violín), SANCHO (viola) y MIRECKY (violoncello).

PROGRAMA

TRIO de piano en re menor Op. (49)..... MENDELSSOHN.
a) *Molto allegro agitato.* **b**) *Scherzo. Legero é vivace.* **c**) *Finale, Allegro assai appassionato.*

CUARTETO de piano y cuerda en re mayor. OBRA PREMIADA..... ZURRÓN.
a) *Allegretto* **b**) *Andante* **c**) *Intermedio. Allegro fogoso* **d**) *Final. Allegro con brio.*

QUINTETO de piano y cuerda en mi bemol (Op. 44)..... SCHUMANN.
a) *Allegro brillante.* **b**) *In modo d'una Marcia un poco largamente.* **c**) *Scherzo molto vivace.* **d**) *Allegro ma non troppo.*
Piano Erard.

Descansos de 15 minutos.

A LAS CINCO DE LA TARDE

La Junta de Gobierno participa á los Sres. Socios que no se permitirá la entrada y salida en el Salón durante la ejecución del programa.
Queda prohibida, así mismo, la repetición de tiempos.
Oficina de la Sociedad: ***San Miguel, 21, Teléfono 1483.***

© Biblioteca Regional de Madrid

Ilustración 6.57. Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica de Madrid (28 de febrero de 1903)[629].

En el programa se anunciaba «la audición del *Cuarteto premiado* en el concurso abierto en esta Sociedad», de Vicente Zurrón (1871-1915). Completaba el programa el *Trío en Re menor*, Op. 49, de Mendelssohn, y el *Quinteto de piano y cuerda en Mi bemol mayor*, Op. 44, de Schumann. El concierto, que se celebraba en el Teatro Español, comenzaba a las cinco de la tarde, con un descanso de quince minutos, y la prohibición expresa de la repetición de los tiempos de las obras.

[629] *Biblioteca Digital de Madrid*, [en línea], <https://tinyurl.com/w2unff3f>, [consultado el 15 de febrero de 2021].

La Sociedad de Cuartetos Hierro-Mirecki, también llamada Cuarteto Hierro y Cuarteto Madrid, había dado su primer concierto el 23 de enero en el Ateneo de Madrid[630]. La institución que,

> en su deseo de extender a todas las esferas la función educadora que desde su establecimiento se propuso, ha creído conveniente inaugurar este año una serie histórica de cuartetos, en la cual pueda estudiarse la evolución de tan importante género musical[631].

Como señala Hernández Polo, «la actividad desempeñada por el Cuarteto Hierro en Madrid tras la disolución de la Sociedad de 1899 fue de carácter más bien puntual y anecdótico». Junto a la serie de siete conciertos celebrados en el Ateneo entre el 23 de enero y el 7 de mayo, y el concierto celebrado en la Sociedad Filarmónica de Madrid, celebrarían otro para el estreno del cuarteto de Joan Manén (1883-1971), otras de las obras que había sido premiada en el concurso de cuartetos españoles convocado por la Sociedad Filarmónica de Madrid[632].

Dos de los alumnos de Mirecki actuarían en la Sociedad Filarmónica en los primeros años. Luis Villa lo haría en 1902, con el «Cuarteto Francés», en los conciertos nº 7, nº 8 y nº 9 de la primera temporada, dedicados a Beethoven[633]. El cuarteto estaba integrado por Julio Francés, 1º violín; Odón González, 2º violín; Conrado del Campo, viola; y Luis Villa, violonchelo. Y Ruiz-Casaux lo haría en los conciertos nº 8, nº 9 y nº 12 de la XV temporada (1915-1916), con el «Trío Cubiles-Ortiz-Casaux», donde tocaría, entre otras obras, la *Sonata en La mayor* de Boccherini, la *Elegía* de Fauré y varias obras de Popper: *Nocturno, nº 3, Op. 42, en Sol mayor; Op. 84*; *Spinnlied Op. 55, nº 1 (Canción de rueca)*; y *Papillon Op. 3, nº 4*[634].

---

[630] *El Imparcial* (Madrid. 1867), 23 de enero de 1903, pág. 2; B. HERNÁNDEZ POLO, «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX…, pág. 97.

[631] *La Época* (Madrid. 1849), 24 de enero de 1903, n.º 18.902, pág. 2.

[632] B. HERNÁNDEZ POLO, «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX…, pág. 100.

[633] *El País*, 2 de marzo de 1903, pág. 3.

[634] *Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico*…, págs. 22 y 66-67.

6.9. 1ª ETAPA DE TOMÁS BRETÓN

El 17 de mayo de 1902, Alfonso XIII cumplía los dieciséis años y era declarado mayor de edad, asumiendo la jefatura del Estado. Los primeros años de su reinado serían convulsos, con acontecimientos como el atentado perpetrado frente al número 88 de la calle Mayor contra su persona y la reina Victoria Eugenia el 31 de mayo de 1906, del que salieron ilesos; la guerra de Marruecos y los disturbios de la Semana Trágica de Barcelona en 1909 en contra de la llamada a filas; o el asesinato de presidente del Consejo, José Canalejas, en 1912, quince años después del de Antonio Cánovas del Castillo, y nueve antes del de Eduardo Dato. La pérdida de las colonias de Cuba y Filipinas había provocado un llamamiento a la autenticidad en todas las esferas de la vida española, desde la estructura política a los moldes de expresión cultural. Una generación de pensadores que llamaba a las puertas de Europa, y que frente a oligarquía y caciquismo señalaba cuál era la dirección que la nación debía tomar: fomento e instrucción[635]. Aunque, como reflexiona Marías, «sería un error atribuir a la guerra con los Estados Unidos y la pérdida de los restos españoles de ultramar la nueva manera de sentirse de los españoles [...] no fue el origen de la nueva situación, pero sí su revelador». Desde antes de 1898 ya existía una impresión de naufragio que la crisis del 98 acentuó; las deficiencias de la realidad española, disimuladas o encubiertas por la inercia y la cotidianeidad, se revelaban ahora con fuerza tras la pérdida de las colonias de ultramar[636].

En contraste con las debilidades del sistema, con la etapa que había terminado y con lo que habría de venir, la cultura inició un periodo de luz y de enriquecimiento, la *Edad de Plata* de la cultura española, que discurre entre la crisis finisecular que supuso el Desastre del 98 hasta la conclusión de la Guerra Civil[637]. En el campo musical se creó la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1901, la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1904, y 1915 la Orquesta Filarmónica de Madrid. En el ámbito educativo se produjo la intervención estatal en la configuración de un marco de instrucción pública para todo el estado, que reconocía la validez de los estudios de los conservatorios y escuelas de música

[635] Fernando GARCÍA DE CORTÁZAR y José Manuel GONZÁLEZ VESGA, *Breve historia de España*, Barcelona, Ediciones Altaya (ed. 1996), 1993, pág. 530.

[636] Julián MARÍAS, *España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)*, España Calpe, 1996, págs. 14-15.

[637] Otros autores consideran como inicio de la Edad de Plata el año de 1915, con el estreno de *El amor brujo* de Falla, pues con los triunfos de Falla y Turina «llegarán al fin los reconocimientos internacionales de un músico español que al fin podía considerarse universal». En: B. HERNÁNDEZ POLO, «La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX…, pág. 56.

elementales de las provincias, y que daría lugar al sistema nacional de conservatorios de España.

> Artículo 1. Las Corporaciones provinciales y municipales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música, y deseen que los estudios elementales en ellos cursados tengan validez académica, como incorporados al Conservatorio de Madrid, lo solicitarán del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que resolverá de Real orden, con sujeción a lo determinado en este decreto[638].

El decreto de 17 de junio de 1905 reconocía además notable preeminencia al Conservatorio de Madrid, pues aquellos que aspirasen a ingresar como profesores en los Conservatorios Provinciales tendrían necesariamente que revalidar sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid, además de otorgar preferencia a los que estuvieran en posesión de un primer premio del Conservatorio.

> Art. 2.2. Que todo el Profesorado encargado de las enseñanzas de Solfeo y las elementales de Piano y Violín, así los numerarios como sus auxiliares respectivos, tengan aprobados en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid todos los estudios de la especialidad, o hayan demostrado su capacidad en oposición especial, o por los premios obtenidos en los concursos en el Conservatorio Nacional o en otros de autoridad universalmente reconocida.

Para obtener la validez de los estudios de estos centros de música de provincias sus planes de estudio debían ajustarse a los programas oficiales del Conservatorio de Música y Declamación, y ofertar la «enseñanza completa» de Solfeo y los cuatro cursos de las elementales de Piano y Violín.

> Artículo 4. Que los programas de enseñanza se ajusten a los oficiales del Conservatorio de Música y Declamación, si se solicita validez de los estudios de Solfeo y los elementales de Piano y Violín. Para conceder la validez académica de los estudios de los demás instrumentos, cursos y asignaturas que constituyen la enseñanza de la Música, habrán de someterse a los planes, programas y condiciones especiales que formule el Claustro de Profesores del Conservatorio de Madrid y apruebe el Consejo de Instrucción pública[639].

[638] «Real decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid», *Gaceta de Madrid*, 17 de junio de 1905, págs. 1107-1108.

[639] «Real decreto disponiendo que las Corporaciones provinciales que sostengan Conservatorios y Escuelas de Música y deseen que los estudios en ellos cursados tenga validez académica soliciten su incorporación al Conservatorio de Madrid», *Gaceta de Madrid*, 17 de junio de 1905, págs. 1107-1108.

En el conservatorio el profesorado mostrará su preocupación por la perdida de derechos económicos. Además de la disminución de ingresos por derechos de examen debidos al aumento de las matrículas gratuitas, la eliminación del cobro del complemento por *residencia* produjo un gran malestar entre el profesorado. En estas circunstancias presidía el Claustro de inicio del curso 1901-1902 el Comisario Regio Tomás Bretón, recién nombrado el 15 de septiembre. Bretón dirigirá el centro desde 1901 hasta su jubilación el 21 de enero de 1921, con el intervalo de enero de 1911 a febrero de 1913, en la que Cecilio de Roda estuvo al frente del establecimiento. Llegaba al Conservatorio Bretón, una vez fracasado su intento de implantación de la Ópera Nacional, y, como reflexiona Moya, era lamentable que hubiera tenido que esperar tantos años para hacerlo y que lo hiciera por la puerta de la política gracias al conde de Romanones[640].

En su primer discurso, Bretón exponía cuál era el ideario de su proyecto de dirección, que, como aprecia Sopeña[641], eran fiel reflejo de las ideas regeneracionistas de Joaquín Costa:

> Después de los últimos desastres de España, repiten sin cesar nuestros labios esa palabra –regeneración– como penitencia de nuestras culpas…, pero al propio tiempo, en la conducta que generalmente observamos, parece como si pusiéramos en acción la aguda frase –«justicia y no por mi casa»– y cada uno pedimos al vecino que se regenere, creyendo que nosotros hacemos bastante con aconsejarlo[642].

No dudaba Bretón en comparar el Desastre del 98 con la delicada situación del Conservatorio, donde el nivel artístico no se correspondía con las calificaciones otorgadas.

> Es preciso que la verdad sustituya a la ficción convencional. Por haber ocupado ésta el puesto de aquélla en nuestra política, la pobre España ha pasado por los más atroces dolores, ha sufrido las más vergonzosas sorpresas. Seguirnos engañando será seguirnos perdiendo, como amargamente nos lo ha demostrado la experiencia…

---

[640] Y triste para el Conservatorio será la marcha de Pedrell a Barcelona en 1904, abandonando sus clases de Conjunto Vocal y de Historia y Filosofía de la Música. O los infructuosos intentos de Bretón de incorporar al Claustro de Profesores a Isaac Albéniz, que prefiere París; a Enrique Granados, que optará por Barcelona; y a Manuel de Falla, que tras lograr ganar el Concurso de Piano Ortiz-Cussó y el certamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con *La vida breve*, parte hacia París, gracias a la ayuda, entre otros, de Mirecki.

[641] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 105.

[642] ARCSMM, *Memoria del curso de 1900 a 1901, precedida del Discurso leído por el Comisario Regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Año VII, Madrid, Imprenta Ducazcal, 1901, pág. 12.

> Si, porque los cuadros de este Instituto presentan 1.104 Sobresalientes, 506 Notables, 261 Buenos, etc., etc., en un solo año, cifras probablemente mayores que las de otros Conservatorios de Música, tuviéramos la arrogancia de creer que valíamos tanto y más que ellos, incurriríamos en la candidez que tan cara pagó España, cuando por nuestras candorosas estadísticas creyó que podría medirse de igual a igual con la nación que la derrotó; y de presumir es también que puesto a prueba nuestro Haber con el de otras naciones, en el particular terreno de la música, no faltase a la española su Cavite y su Santiago de Cuba[643].

Bretón, que pensaba en los últimos desastres de España, hablaba de *regeneración*, «que vendrá por el esfuerzo de todos, o no vendrá, porque no hemos tenido fuerza moral para que venga». Iniciaba su labor con novedades. Facilitaba al alumnado de Composición estrenar y dirigir sus propias obras con los alumnos de la clase de Conjunto Instrumental, para así «aprender a manejar algo la dificilísima paleta del color musical», al tiempo que propiciaba su transformación en orquesta del conservatorio; se unificaban los diversos sistemas de enseñanza empleados en la clase de Armonía; se destinaba un profesor supernumerario para la nueva clase de lectura a primera vista; y se recuperaban los exámenes públicos.

> A la costumbre de acompañar los Sres. Profesores a sus respectivos alumnos en el ejercicio de concurso, ha sustituido la de permanecer aquéllos en el Tribunal y salir la alumno o alumno solo, según el número que en previo sorteo le había correspondido[644].

Continuaba su crítica con la frívola costumbre que se estaba extendiendo, de llevar a la prensa la «*importante noticia*» de las calificaciones obtenidas en el Conservatorio, que sólo servían para enaltecer las vanidades y que tan poco ayudaban en la formación del alumnado.

> Sí, queridos Alumnos, pensad hondo y para adentro, no para afuera; tened en cuenta que un premio, aún el más modesto, ya es una distinción muy estimable que libra de ser confundido en el montón anónimo. No puede aceptarse el caso aquí repetido, de romper en copioso llanto una señorita, por ejemplo, porque en los exámenes obtuvo la calificación de Notable o el Segundo Premio en concursos; ni tampoco es digna de aplauso, y sí de censura, la frívola costumbre que cada vez se extiende más, de llevar a la Prensa de gran circulación la *importante noticia* de que la Srta. C. de B. obtuvo en primer año de Solfeo la nota de Sobresaliente, etc. etc.; porque si la vanidad se manifiesta ya en los estudios elementales y en edad tan tierna, ¿qué manifestaciones alcanzará cuando la alumna sea una artista, y

[643] ARCSMM, *Memoria del curso de 1900 a 1901*…, págs. 9-10.

[644] *Ibídem*, pág. 9.

> más si llega a ser artista de punta…? Aunque esto no suele ocurrir cuando se empieza de tal suerte[645].

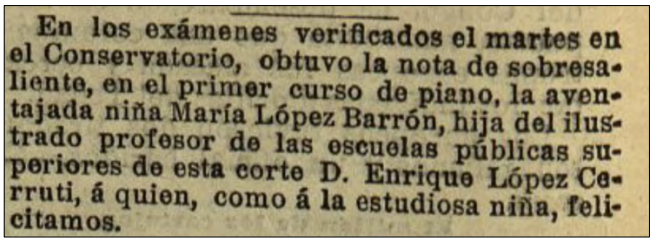

En los exámenes verificados el martes en el Conservatorio, obtuvo la nota de sobresaliente, en el primer curso de piano, la aventajada niña María López Barrón, hija del ilustrado profesor de las escuelas públicas superiores de esta corte D. Enrique López Cerruti, á quien, como á la estudiosa niña, felicitamos.

Ilustración 6.58. Felicitación por la calificación de sobresaliente obtenida por una alumna en la asignatura de 1º de piano, publicada en el *Diario Universal*[646].

Además, de conformidad con el artículo 18.3 del nuevo reglamento, se procedía a la elaboración del cuadro de asignaturas y horas de clases, que era remitido al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para su aprobación. Algunos profesores solicitaban distanciar en lo posible las clases de instrumento de viento de las otras enseñanzas, así como programar las clases de conjunto en horas que no impidiera al alumnado la asistencia a otras asignaturas. Ambas propuestas serían aceptadas por el Claustro[647]. También se informaba de las gestiones realizadas por la dirección para resolver el problema de escasez de aulas, así como para contar con un espacio adecuado «para sala de los Señores Profesores donde puedan guardar la hora que se señale para la entrada a sus respectivas clases». El asunto se resolvería con la utilización de dos locales contiguos al Conservatorio cedidos por la Comisaría del Teatro Real, que se destinarían a aulas, «permitiendo esto convertir una de las piezas de la entrada en Sala de Profesores».

Como habían hecho sus predecesores en el cargo, Bretón recordaba a los profesores la prohibición para el ejercicio de la enseñanza privada o particular sin obtener previamente la oportuna autorización,

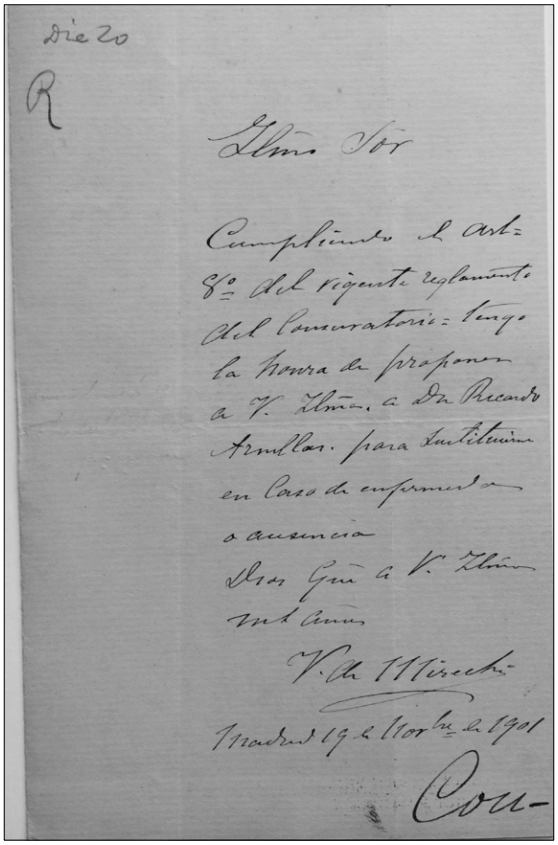
> y apreciando que el Profesorado del Conservatorio no habrá menester de requerimientos de su parte para el cumplimiento estricto de sus deberes, les recomienda que presten toda su atención y celo a la idea de mantener y levantar el nivel y los prestigios de la enseñanza oficial del Centro a que pertenecen.

[645] ARCSMM, *Memoria del curso de 1900 a 1901*…, pág. 11.

[646] *Diario Universal*, 16 de junio de 1904, pág. 3.

[647] ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 2 de octubre de 1901.

Mirecki propondría como sustituto a su exalumno Ricardo Arnillas, «para desempeñar la clase de su digno cargo en ocasión de enfermedades y ausencias debidamente justificadas».


Dic 20

R

Ilmo Sor

Cumpliendo el Art.
8º del vigente reglamento
del Conservatorio tengo
la honra de proponer
a V. Ilma. a Dn Ricardo
Arnillas para sustituirme
en caso de enfermedad
o ausencia
Dios Gue a V. Ilma
mt años

V. de Mirecki

Madrid 19 de Novbre de 1901

Con-

Ilustración 6.59. Propuesta de Victor de Mirecki de Ricardo Arnillas como profesor sustituto (1901)[648].

La propuesta sería aceptada por el Comisario Regio Bretón, al tiempo que informaba a Mirecki de su responsabilidad para avisar al sustituto en los días que considerara necesarios sus servicios[649].

Volvería Bretón, en su primer discurso de inauguración del curso 1901-1902, a relatar las quejas de anteriores directores sobre las deficiencias del centro[650]. Era necesaria la reforma para que no se repitieran casos como el de un profesor de piano que había llegado a tener 150 alumnos.

> Una benevolencia extremada, tan extremada que rebasaba sus prudentes límites tocando y traspasando los de la debilidad, engendró verdaderos

[648] ARCSMM, Exp. 472/7.

[649] *Ibídem*.

[650] ARCSMM, *Memoria del curso de 1900 a 1901…*, pág. 6.

> vicios de conducta –sin aludir con estas palabras, de cerca ni de lejos, a la moralidad–, los cuales han dado los resultados que era lógico que dieran. Uno de ellos ha sido aceptar, aún en clases que siempre debieron considerarse superiores, alumnos en número sin tasa, llegando algún señor Profesor de piano a contar en un solo año escolar ciento cincuenta. ¿Qué lecciones podrían tomar ciento cincuenta alumnos de piano en dos horas diarias de clase? Otro, consecuencia del anterior, fue ir rebajando poco a poco el nivel de la competencia artística.

No dejaba Bretón de censurar a Arrieta, que se había defendido de las críticas valorando el exceso de matrícula como prestigioso para el centro y beneficioso para las arcas del Estado:

> Que había que considerar este Instituto como centro de *propaganda* más bien que de enseñanza superior; que la fuerza del mismo estribaba en su numerosa matrícula, juzgando quizás que un centro de enseñanza del Estado debía ser mirado como fuente de ingresos y elemento contributivo.

Para Bretón, la *propaganda* no había dado los felices resultados que tal vez se esperaban. La Sociedad de Conciertos de Madrid, tras «un tiempo de prospera y brillante vida, llévala hoy anémica y azarosa», costeando la contratación de directores extranjeros, la principal atracción del espectáculo. La Sociedad de Cuartetos no había sido reemplazada, por lo que, para escuchar música de Cámara, unos aficionados, que habían creado la Sociedad Filarmónica, tuvieron que contratar a un cuarteto francés[651].

6.9.1. *Reglamento de 1901*

También el espíritu regeneracionista llega al Conservatorio, y en pocos años vieron la luz tres reglamentos, publicados en 1901, 1911 y 1917, que trataban de adecuar a los nuevos tiempos la organización y la orientación pedagógica del centro.

El reglamento de 1901 establecía criterios de admisión del alumnado para ingresar en la clase de Solfeo: tener cumplidos los nueve años, y superar un examen de entonación de «las escalas mayor, menor y diatónica», y de intervalos mayores y menores[652]. Por otro lado, el alumnado de nuevo ingreso era admitido provisionalmente, como en el Reglamento de 1857, y lo era definitivamente si superaba un examen realizado por el

[651] ARCSMM, *Memoria del curso de 1900 a 1901*…, pág. 7.

[652] *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación de 1901*, Capítulo VII, De los alumnos, art. 24.4º. En: *Gaceta de Madrid*, 15 de septiembre de 1901, págs. 1359-1361.

profesor de cada clase en el mes de enero[653]. En caso de no ser aptos, eran sometidos a una prueba ante un tribunal presidido por el Comisario Regio.

La enseñanza se dividía en Estudios Elementales y Estudios de Perfeccionamiento para las especialidades más demandadas, piano y violín. Las clases de perfeccionamiento tendían un número limitado de alumnos, y a ella accederían «aquellos que hayan demostrado más definida vocación y mejores aptitudes para el ejercicio de la profesión artística».

6.9.1.1. Alumnas de violonchelo

Las competencias más amplias del Claustro de Profesores[654], el sistema de oposición como fórmula para el ingreso del profesorado, o la validación de los estudios realizados fuera del Conservatorio, tanto en la enseñanza privada como «de fuera de España» tras superar el examen correspondiente ante un tribunal de profesores del Conservatorio, recogidos en el Reglamento de 1901, reflejan el talante progresista y democrático que reinaba en Europa a finales del siglo XX[655].

Se admitía por primera vez la matricula de las mujeres en cualquiera de las enseñanzas, si bien continuaba la separación de sexos en las clases, que debían asistir «a las lecciones a distintas horas cada uno, a excepción de aquellas enseñanzas en que sea indispensable el concurso de ambos, como las de Conjunto, Declamación, etc.»[656]. A pesar de la autorización, el sexo femenino seguirá inclinándose por aquellos instrumentos considerados femeninos, como el piano y el arpa. Durante todo el periodo investigado tan sólo hemos podido constatar la presencia en el aula de violonchelo de Julia Terzi Capa y de otras tres alumnas. Una de ellas era Martina Blázquez Córdoba, que a pesar de los ocho años en los que estuvo matriculada el conservatorio, entre 1910 y 1917, sólo llegó a completar los estudios del 2º curso, con una calificación de sobresaliente. Otra sería Artura Lambea García, matriculada en el curso 1884-1885, con once faltas de asistencia,

---

653 ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 4 de enero de 1902.

654 El Claustro amplia sus competencias y obligaciones, pues ha de elaborar el presupuesto anual, aprobar las cuentas y el reglamento interior, formar el cuadro de asignaturas y horas de clases, proponer el nombramiento de supernumerarios cuando concurran vacantes, y constituir el Consejo de Disciplina para juzgar al alumnado que incurriese en faltas graves. «Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 1901, pág. 1360.

655 Mª Á. SARGET ROS, «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)…, págs. 163-164.

656 *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación de 1901*, Capítulo VII, De los alumnos, art. 26. En: *Gaceta de Madrid*, 15 de septiembre de 1901, págs. 1359-1361

una aplicación «regular» y una «disposición mediana», no se presentaría al examen final y abandonaría los estudios. Y por último, Mª Dolores Ventosa Montserrat (1912-1923), que completaba el 5º curso con Mirecki, obteniendo la calificación de sobresaliente, y que continuaría los estudios con Ruiz-Casaux.

Ilustración 6.60. Dolores Ventosa en la Clase de Música de Cámara de Rogelio Villar (1923)[657].

La lenta incorporación de la mujer a los estudios oficiales de violonchelo traería como consecuencia su tardía incorporación al mundo profesional. En el periodo investigado no hemos localizado ninguna mujer violonchelista en las plantillas de las orquestas madrileñas ni en los claustros de los conservatorios españoles. Tan sólo pudimos localizar a una violonchelista, Elvira Paparelli, que figura en el *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid* de 1909 con el número 36 de un total de 42 violonchelistas[658]. Esta situación se alargaría en el tiempo; todavía en la cuerda de violonchelos de la plantilla de la Orquesta Nacional de Música de 1950, y en la de la Orquesta de la Radio Televisión Española de 1965, año de su fundación, no figuraba ninguna violonchelista.

[657] *La Esfera: ilustración mundial*, 9 de junio de 1923, pág. 9.

[658] *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, Asamblea del 22 de junio de 1909, Madrid, R. Velasco, Imp., 1909, pág. 21.

6.9.2. *Campaña contra el Conservatorio desde el Diario Universal*

El 20 de abril de 1904, Bretón convocaba al Claustro, a petición de todos los profesores, con motivo de otra campaña de prensa emprendida contra el conservatorio, esta vez por el periodista Alejandro Miquis desde el *Diario Universal*. Se lanzaban duras críticas al profesorado, a los tribunales, al sistema de provisión de plazas, las clases particulares, etc. De la crítica se salvaban «violoncello, flauta, clarinete y algún otro instrumento por excepción, y para usted de contar»[659].

> Desde hace muchos años no entra allí un profesor por el camino recto; todo se da al favor [...] A veces se anuncian las oposiciones, y luego, cuando los aspirantes han hecho los gastos y han invertido tiempo y trabajo en prepararse, las plazas se dan por otro procedimiento [...] para que el resultado de ellas fuese justo habría que empezar por ser competentes los tribunales.

El segundo artículo dedicado al conservatorio denunciaba el alto número de profesores gratuitos que había llegado a tener el Conservatorio. Profesores que no cobraban un sueldo, pero que adquirían derechos que luego podrían ser esgrimidos en concursos de oposición.

> [Los repetidores] eran profesores gratuitos y su categoría una de las muchas puertas falsas por donde se podía entrar en aquella casa. [...] se nombraba a ese género de profesores sin ninguna formula de oposición ni concurso. [...] Con los repetidores ocurría en aquella casa algo muy curioso: casi todos ellos eran tan malos y tenían tan bien demostrada su insuficiencia, que los alumnos huían de ellos como de la peste, y al hacer la matrícula pedían todos ser destinados a una de las tres o cuatro clases bien regentadas. De ahí resultaba que en las demás no había alumnos o había sólo los incautos y ayunos de influencia, y fue necesario apelar a un sorteo [...] Afortunadamente, aquello cesó al implantarse el nuevo reglamento, y ahora los profesores son menos, aunque no por eso son mejores [...] ni uno sólo de ellos tiene discípulos conocidos que puedan envanecerse poniendo junto al propio el apellido de su maestro [...] los profesores auxiliares, algo semejante a los repetidores, con el inconveniente mayor de que cobran[660].

Proseguía el artículo relatando cómo se imponía al alumnado la adquisición de cuadernos confeccionados por el profesorado con selecciones de estudios, a precios más altos que las editoriales musicales.

---

[659] *Diario Universal*, 14 de abril de 1904, pág. 1.

[660] *Ibídem,* 16 de abril de 1904, pág. 1.

> Es un negocio sin riesgo y que tiene otra segunda parte en unas entregas de música autógrafa, unos ejercicios de mecanismo, convenientemente plagiados casi siempre…

Bretón respondería al *Diario Universal*, con el artículo *En defensa del Conservatorio*, publicado el 19 de abril. En él, Bretón respaldaba el sistema de oposiciones, que ya está solicitado al ministerio, retirando el de concurso, «por el cúmulo de influencias que los interesados ponen en juego». Defendía las lecciones particulares y la calidad del profesorado, y negaba que se obligase al alumnado a adquirir las obras editadas por el profesorado.

Ese mismo día saldría en la edición de tarde del *Diario Universal* otro artículo denunciando prácticas irregulares en el Conservatorio, pues seguían los profesores, «contra lo que dispone la ley, dando repasos en sus domicilios a las alumnas oficiales y cobrando por esas lecciones forzadas todo lo que se les antoja»[661]. El día 25 de abril el crítico musical volvía a arremeter a Bretón, acusándole de transigir a las presiones del Claustro al haber retirado de la Memoria anual el estado de faltas del profesorado, de no formar expedientes por esas ausencias, de no haber acabado con el abuso de las clases particulares, y de permitir la venta al alumnado de recopilaciones de estudios a precios elevados. Finalizaba el artículo denunciando que Bretón no contaba con el apoyo y el aprecio de parte de un profesorado, que no le habían «perdonado que estando él allí les hayan suprimido las Cortes las 500 pesetas anuales que cobraban en concepto de residencia»[662].

Continuaba el periodista Miquis con su campaña de descrédito del Conservatorio, esta vez, comparando el mejor rendimiento académico de los alumnos no oficiales con el de los oficiales,

> Dije, en efecto, que la enseñanza oficial de Música cuesta al Estado la friolera de 209.250 pesetas anuales era completamente inútil, y lo demostré con las estadísticas oficiales, según las cuales, los alumnos de la enseñanza no oficial obtenían en aquella casa mejores notas que los oficiales. Alejandro Miquis[663].

[661] *Diario Universal*, 20 de abril de 1904, pág. 2.

[662] *Ibídem*, 23 de abril de 1904, pág. 1.

[663] *Diario Universal*, 15 de junio de 1904, pág. 2.

No sucedía lo mismo en la clase de violonchelo de Mirecki, donde el rendimiento de los alumnos oficiales y no oficiales era similar. En el curso 1903-1904 estaban matriculados cuatro alumnos no oficiales, que obtenían la calificación de sobresaliente, por los seis sobresalientes, un notable, un aprobado y un no presentado de los oficiales.

A la denuncia del *Diario Universal* se sumó Cecilio de Roda, asegurando que el 75% del profesorado del conservatorio era pedagógicamente incompetente.

> Y no es lo malo que no sirvan, sino que, encargado de formar compositores e instrumentistas, pasan y pasan los años sin que se obtenga resultado. La ineptitud del profesorado trae consigo el que los alumnos que de allí salen con su diploma de primer premio no pasen de la categoría de aprendices[664].

Aunque para Cecilio de Roda las excepciones eran Mirecki, que junto a junto Arín, en Harmonía, Tragó y la Mora, como pianistas, Bordas, en el violín, y Francisco González, en flauta, son profesores del conservatorio «que pueden sacar fruto, y lo sacan, formando alumnos de verdad».

> Lo más curioso del caso es que el Conservatorio puede dividirse en dos grupos: los que han entrado por oposición y los que entraron por concurso de méritos. Casi todos los primeros son buenos profesores; casi todos los segundos son detestables. [...] Un ministro del ramo me decía en una ocasión: «Más trabajo y más disgustos me da el Conservatorio, que todo el resto del ministerio». Y Bretón, disculpándose de lo poco que allí se hacía, exclamaba: «¿Querrá usted creer que en los dos años que llevo de comisario Regio, no he podido ocuparme apenas más que de la cuestión de personal?»

Bretón acabaría presentando su dimisión del cargo, como en el pasado había hecho Monasterio ante sucesos similares. Los artículos del *Diario Universal*, además de denunciar deficiencias en el funcionamiento del Conservatorio, le achacaban falta de autoridad para corregir las deficiencias del conservatorio. Por otro lado, Bretón consideraba haber quedado «en una situación poco airosa» tras la decisión del Ministerio de Fomento de ordenar una inspección en el Conservatorio sin estar acordada con la dirección. Al final, su dimisión no sería aceptada, y desde el Ministerio se le convencía para continuar en la dirección, pues se consideraría «un acto de debilidad de su parte y de deserción del deber dejar el cargo en tales circunstancias»[665].

---

[664] *La Época*, 23 de agosto de 1904, pág. 2.

[665] ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 12 de diciembre de 1905.

6.9.3. *Orquesta Sinfónica de Madrid*

Como indica Delgado, en el campo musical el comienzo de siglo traía consigo una transformación de las estructuras decimonónicas musicales en otras más acordes a los nuevos tiempos. En 1904 se constituía la Orquesta Sinfónica de Madrid, creada con los mimbres de la Sociedad de Conciertos.

> Lo de la Sociedad de Conciertos no acaba de estar claro. Parece que surgieron diferencias entre sus socios después de la temporada, tan llena de desventuras, en el teatro Lírico. La Sociedad partióse por gala en dos, y ambas mitades aspiran a trabajar, a dar conciertos y a obtener los favores del público. Casi todas las primeras partes de la orquesta forman en un bando, el más animoso y el más decidido, mientras la antigua Junta, con sus prosélitos, cuenta con los contratos hechos en la última temporada de conciertos, entre ellos los den. La primera se ha organizado ya, sumándose con algunos elementos nuevos. Han contratado, como director permanente, a Cordelas, el primer director que oímos el año pasado, y tiene el propósito de dar sólo seis conciertos en marzo y abril, refrescando considerablemente sus programas. Dios quiera que la suerte les ayude[666].

Tras el desastre económico sufrido por la Sociedad de Conciertos en el Teatro Lírico, y que sería la causa de su desaparición,

> los más valiosos elementos, lo más florido del arte musical, entre los que se encontraban artistas tan eminentes como José del Hierro, Julio Francés, Francisco González, Miguel Yuste y otros, concibieron, con sin igual entusiasmo, la idea de formar una Orquesta, que figurando en ella lo mejor del Profesorado musical, pudiera competir con aquellas Orquestas extranjeras de más renombre. Para ello hicieron una minuciosa selección de las huestes de la referida Sociedad de Conciertos y del elemento joven del Profesorado madrileño: primeros premios del Conservatorio[667].

Tras una minuciosa selección entre los músicos de la Sociedad de Conciertos y primeros premios del Conservatorio se constituyó la primera cuerda de violonchelos de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Eran violonchelos de la Sociedad de Conciertos en 1896, José González Serna, Mateo Espinosa, Manuel Jiménez Garballo, Gabriel García Mallafré, José Calvo, Ricardo Chané, Luis Villa y Alfredo Larrocha[668]. De esta cuerda de ocho violonchelos, seis habían sido alumnos de Mirecki: González Serna, Jiménez,

---

[666] «Musiquerías», *La Época*, 29 de noviembre de 1903, pág. 5.

[667] *Orquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical*, 1904-1929, Folleto histórico, Madrid, 31 de diciembre de 1929, pág. 3.

[668] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, pág. 390.

Mallafré, Calvo, Villa y Larrocha. Y de éstos, pasarían a la Orquesta Sinfónica de Madrid Jiménez, González, Villa y Mallafré.

Además, se completaba la cuerda con Ángel Mesa Fernández, Ricardo Arnillas y Florentino Jubera, todos ellos excelentes antiguos alumnos de Mirecki[669]. Arnillas, había obtenido el 1º Premio de Violonchelo en 1898 y Jubera, era 1º Premio de Violonchelo en 1903, y Mesa, que colaboraba como violonchelo 2º con el Cuarteto Francés, constituido por Julio Francés (violín 1º), Conrado del Campo (2º violín), Odón González (viola) y Villa (violonchelo)[670].

> Tras innumerables trabajos para el acoplamiento de las diferentes cuerdas, que deben constar en toda Orquesta de concierto, tuvieron una reunión en el Teatro Real (diciembre de 1903), y en ella quedó constituida la Sociedad, poniéndola por nombre Orquesta Sinfónica de Madrid[671].

Gómez Amat y Turina incluyen a Mirecki en la nueva agrupación desde su fundación, ocupando el puesto de solista[672]. En algunas fuentes la plaza aparece cubierta por Manuel Calvo[673]. Resultaría extraño que Mirecki no fuese el destinatario de esa plaza, habida cuenta de que el resto de la plantilla estaba constituida en su mayor parte por sus exalumnos. Además, Calvo, en ese año, era violonchelo solista del Teatro Real, puesto que pudiera resultar incompatible con las actividades de la nueva agrupación. En 1918 ese puesto de responsabilidad pasaría a ser desempeñado por González[674], apareciendo Calvo como solista de la plantilla de 1934[675].

6.9.4. *Incapacidad de Luisa Bach*

En noviembre de 1906, el Pro-Capellán Mayor de S.M. daba traslado a Mirecki de una comunicación enviada por el Intendente General de la Real Casa y Patrimonio. Mirecki recibía la noticia de que el Juzgado de Primera Instancia del Distrito de la Latina le había abierto un expediente promovido por el procurador don Félix Castillejo y

---

669 *La Esfera,* 28 de abril de 1928, pág. 44.

670 *El País*, 2 de marzo de 1903, pág. 3.

671 *Orquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical*…, pág. 3.

672 Carlos GÓMEZ AMAT y Joaquín TURINA GÓMEZ, *La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, 1994, págs. 195-196.

673 *Orquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical*…, pág. 44.

674 *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, 30 de abril de 1918, pág. 2.

675 C. GÓMEZ AMAT y J. TURINA GÓMEZ, *La Orquesta Sinfónica de Madrid*…, págs. 195-196.

Velasco. El juzgado «dispone que se le retenga la parte legal del sueldo que usted disfruta, hasta cubrir la cantidad de 2.000 Pts.», a causa de la provisión de fondos que había de realizarse en virtud de los autos sobre declaración de incapacidad de María Luisa Bach, esposa de Mirecki. María Luisa Bach, aficionada a los juegos de cartas y al casino, había contraído numerosas deudas. Para afrontarlas «trasladaba de domicilio a toda la familia y con esa excusa vendía los muebles. Al final, dejó a deber 2.000 pesetas al pañero de la reina»[676].

Mirecki sería amonestado por el Pro-Capellán, a tenor de lo que prescribía la disposición quinta de la Real Orden de 7 de abril de 1897. Tratando de evitar que el nombre de un empleado sea llevado a los tribunales de justicia, afectando al decoro que ha de tener la Real Capilla, la norma imponía que a

> la primera retención judicial que se ordene contra el sueldo o haber de cualquier empleado o dependiente dará lugar a una amonestación por parte del jefe respectivo; la segunda llevará consigo la suspensión de sueldo o haber, hecho que se pondrá en conocimiento del tribunal que oficie a la Intendencia, concediéndole al interesado un plazo para que durante él, gestione el levantamiento de la retención, y apercibiéndoles de que, si no lo hiciere, se le declarará cesante, y la acción será una causa de cesantía[677].

Las deudas contraídas por María Luisa Bach podrían haber sido el motivo por el que, aún con el sueldo como profesor del conservatorio, y miembro de la Sociedad de Cuartetos y de la Sociedad de Conciertos, Mirecki se hubiera visto obligado a solicitar en el pasado un aumento de sueldo en la Real Capilla. Con fecha 25 de marzo de 1887, Mirecki, junto con Manuel Banquer, Manuel Cobo y Luis Font, profesores de violín, viola y trompa de la Real Capilla, habían solicitado un sueldo anual de tres mil pesetas, debido a las penurias económicas sufridas como consecuencia de «la subida del precio de las habitaciones y el de los artículos de subsistencia».

> Que los exponentes la obtuvieron así, con la dotación de dos mil pesetas anuales, con arreglo a la plantilla actual, y que aun cuando existe diferencia entre el que ha ganado la plaza de primer Profesor en su cuerda y los demás que están en la segunda, es lo cierto que aquél y éstos disfrutan de igual sueldo de dos mil pesetas. Que parecería conforme a equidad en sentir de los exponentes, conceder algún mayor sueldo a la mayor categoría. Que esto se observa en los organistas, pues el primero disfruta 3000 pesetas, en tanto que el segundo goza 2000. Que teniendo en consideración este precedente y que los que exponen ocupan como aquel el lugar primero en las cuerdas respectivas.

[676] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de noviembre de 2019.

[677] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7.

> Suplican a S.M. se digne concederles el sueldo anual de 3000 pesetas, quedando igualmente retribuidos los profesores que han ganado por oposición el puesto primero en sus respectivas cuerdas, mereciendo de S.M. el recurso para atender a las necesidades de la familia, habida consideración al celo y exactitud con que desempeñan el aumento de trabajo en los domingos, aun cuando está fuera de las obligaciones del Reglamento, lo cual demuestra su voluntad y deseo de responder a cuánto se les ordena[678].

El informe del secretario José Morales Prieto sería favorable, en base a lo expuesto por el Maestro Director de la Real Capilla de Música, Valentín Zubiaurre, que consideraba que el aumento de sueldo que solicitan los firmantes de la instancia, «sería conveniente y acertado por ser un poderoso aliciente, para que en su día vayan acudiendo a ocupar las plazas de la Real Capilla de la Música por la correspondiente oposición, artistas de indiscutibles méritos.

6.9.5. *Manuel de Falla*

A pesar del delicado momento personal por que el que estaba pasando, Mirecki no dudaría en prestar su ayuda a Manuel de Falla, que se encontraba en Madrid desde el año 1900. Con él mantenía una amistad, al menos desde 1903, cuando habían tocado juntos en la Sala Riazza de Sevilla, interpretando «varias piezas clásicas, que entusiasmaron al auditorio por su admirable ejecución»[679]. Unos años más tarde, en 1906, Mirecki había realizado las gestiones para que se estrenara *La vida breve*, ópera que había sido premiada por la Real Academia de Bellas Artes de Madrid; ante la imposibilidad de su estreno en el Teatro Real de Madrid, Mirecki había aconsejado a Falla para que partiera hacia París[680]. Ahora, con el fin de ayudar económicamente a Falla, le solicitaba su participación en una serie de conciertos por el norte de España para principios de 1908, con un trío que completaría el violinista Fernández Bordas. Esta gira no le vendría mal a Mirecki, que así obtendría unos ingresos extras para hacer frente a las deudas contraídas por su esposa.

---

[678] AGP, Caja 2703, Exp. 7.

[679] *La Época*, 17 de abril de 1903, pág. 3.

[680] La *première* de *La vida breve* tendría lugar en Niza, en 1913, y ese mismo año, se estrenaría en el Théâtre national de l'Opéra-Comique de París. «Dice [Bretón] que dicha ópera fue premiada hace años por la Real Academia de San Fernando, pero que a pesar de los esfuerzos del autor y de sus amigos no pudo ver colmados sus deseos de que se representase en el Teatro Real de Madrid». En: ARCSMM, Libro 177, *5º Libro de Actas del Claustro de Profesores*, acta del 22 de enero de 1914.

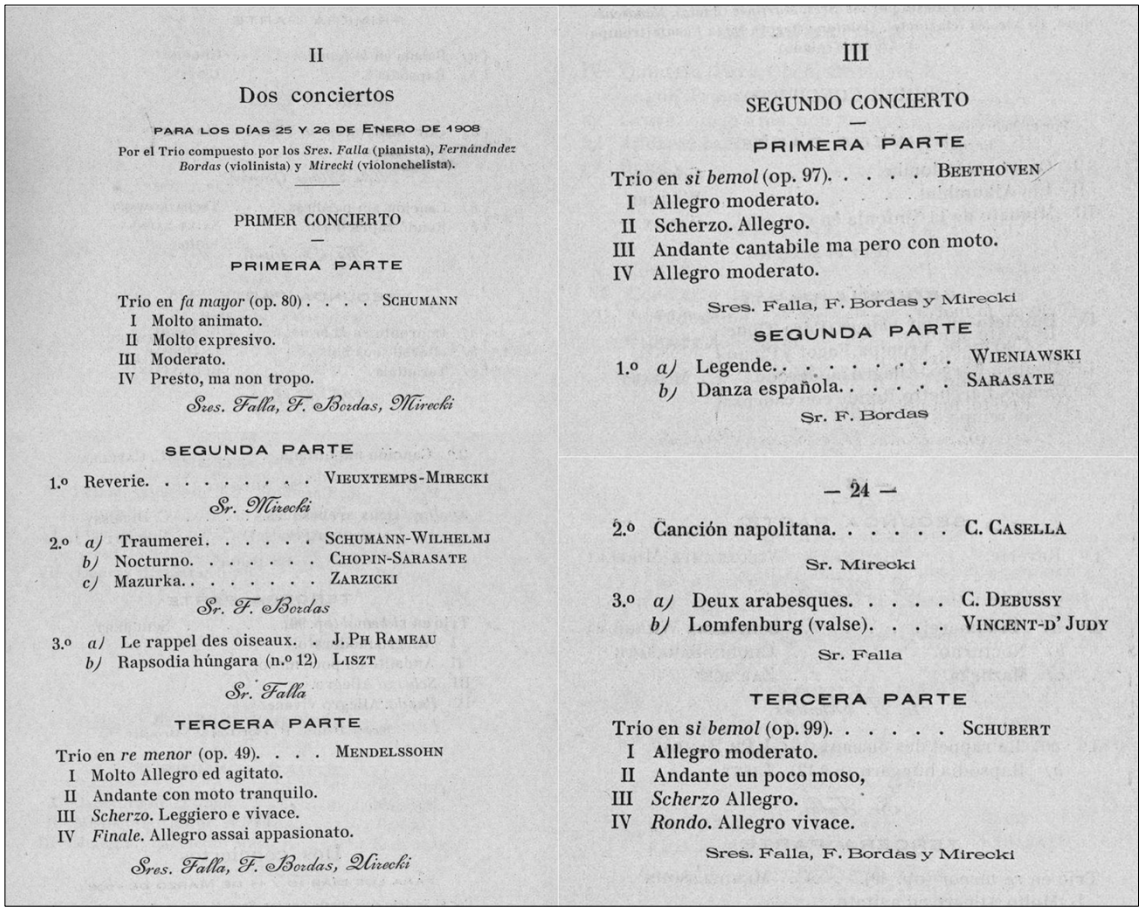
Falla aceptaría la propuesta, y partirá a «Bilbao y Oviedo, donde tendré que tocar a fines de este mes seis tríos con Mirecki y Bordas»[681], aunque estas giras le contrariaban y «parece claro que el objetivo era obtener ingresos suficientes para su manutención en la capital francesa, pues Falla ya había decidido que su camino era el de la composición»[682]. Tras el concierto en la Sociedad Filarmónica de Bilbao[683], celebrado el 19 de enero, actuaron el 25 y 26 en la Sociedad Filarmónica Ovetense. Se trataba del segundo concierto de la segunda temporada de la joven sociedad, constituida el 30 de abril de 1907. El primer concierto lo integraron el *Trío en Fa mayor, Op. 80*, de Schumann y el *Trío en Re menor, Op. 49*, de Mendelssohn. Mirecki tocaba su arreglo de la *Rêverie*, de Vieuxtemps, acompañado de Falla. El segundo concierto se compondría del *Trío en Si bemol, Op. 97*, de Beethoven, y el *Trío en Si bemol, Op. 99*, de Schubert, interpretando Mirecki la *Canción napolitana* de Casella[684].

[681] Carta de Manuel de Falla a Isaac Albéniz. París, 11 de enero de 1908. *Archivo Manuel de Falla*, Catálogo de correspondencia, sign. nº 6683-002. En María Dolores CISNEROS SOLA, « La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción», Yvan Nommick y Elena Torres Clemente, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51745/1/T40994.pdf>, 2019, pág. 116.

[682] Mª D. CISNEROS SOLA, «La obra para voz y piano de Manuel de Falla…, pág. 116.

[683] Pablo BILBAO ARÍSTEGUI, «Cuatro actuaciones de Falla en la Sociedad Filarmónica de Bilbao», *Bilbao*, Nº 40, 1991, pág. 11.

[684] *Memoria presentada por la Junta de Gobierno a la Junta General celebrada el día 8 de enero de 1909*, *Sociedad Filarmónica Ovetense* (Tip. Mnéndez y Carbajal, 1909), págs. 22-24.



II

Dos conciertos

PARA LOS DÍAS 25 Y 26 DE ENERO DE 1908

Por el Trio compuesto por los *Sres. Falla* (pianista), *Fernándndez Bordas* (violinista) y *Mirecki* (violonchelista).

PRIMER CONCIERTO

PRIMERA PARTE

Trio en *fa mayor* (op. 80) . . . . SCHUMANN
I Molto animato.
II Molto expresivo.
III Moderato.
IV Presto, ma non tropo.

Sres. Falla, F. Bordas, Mirecki

SEGUNDA PARTE

1.º Reverie. . . . . VIEUXTEMPS-MIRECKI

Sr. Mirecki

2.º *a)* Traumerei. . . . . SCHUMANN-WILHELMJ
b) Nocturno. . . . . CHOPIN-SARASATE
c) Mazurka. . . . . ZARZICKI

Sr. F. Bordas

3.º *a)* Le rappel des oiseaux. . J. PH RAMEAU
b) Rapsodia húngara (n.º 12) LISZT

Sr. Falla

TERCERA PARTE

Trio en *re menor* (op. 49). . . . MENDELSSOHN
I Molto Allegro ed agitato.
II Andante con moto tranquilo.
III *Scherzo.* Leggiero e vivace.
IV *Finale.* Allegro assai appasionato.

Sres. Falla, F. Bordas, Mirecki

III

SEGUNDO CONCIERTO

PRIMERA PARTE

Trio en *si bemol* (op. 97). . . . . BEETHOVEN
I Allegro moderato.
II Scherzo. Allegro.
III Andante cantabile ma pero con moto.
IV Allegro moderato.

Sres. Falla, F. Bordas y Mirecki

SEGUNDA PARTE

1.º *a)* Legende. . . . . WIENIAWSKI
b) Danza española. . . . . SARASATE

Sr. F. Bordas

— 24 —

2.º Canción napolitana. . . . . C. CASELLA

Sr. Mirecki

3.º *a)* Deux arabesques. . . . C. DEBUSSY
b) Lomfenburg (valse). . . . VINCENT-D' JUDY

Sr. Falla

TERCERA PARTE

Trio en *si bemol* (op. 99). . . . . SCHUBERT
I Allegro moderato.
II Andante un poco moso,
III *Scherzo* Allegro.
IV *Rondo.* Allegro vivace.

Sres. Falla, F. Bordas y Mirecki

Ilustración 6.61. Programas de los dos conciertos de Falla, Bordas y Mirecki en la Sociedad Filarmónica Ovetense (1908)[685].

Al día siguiente se desplazaron a León, donde inauguraron la 2ª temporada de la Sociedad Filarmónica de la ciudad. Los conciertos se celebraron el 27 y 28 de enero. En la tercera parte del primer concierto, Mirecki, acompañado de Falla, estuvo «colosal» interpretando un *Andante* de Goltermann, y la *Canción Napolitana* de Casella. En la segunda parte del segundo concierto ofreció al publico la *Rêverie* de Vieuxtemps-Mirecki, y *La Korrigane* de Widor, en arreglo de Delsart[686]. Completaron los programas con obras virtuosísticas para violín y para piano, y los *Trío en si bemol, Op, 97*, de Beethoven; el *Trío en Re menor, Op. 49*, de Mendelssohn; el *Trío en Si bemol, Op. 99*, de Schubert; y el Trío en Si bemol mayor, Op. 97, «Archiduque».

[685] Biblioteca Virtual del Principado de Asturias, *Memoria presentada por la Junta de Gobierno a la Junta General celebrada el día 8 de enero de 1909*, *Sociedad Filarmónica Ovetense*, Tip. Mnéndez y Carbajal, 1909, págs. 22-24. [en línea], <https://tinyurl.com/2p86xjhe>, [consultado el 17 de febrero de 2021].

[686] José Ignacio SUÁREZ GARCÍA, «La etapa fundacional de la Sociedad Filarmónica de León (1907-1914)», *Anuario Musical*, N.º 73, enero-diciembre 2018, págs. 255 y 266.

> Esta Sociedad ha entrado en el segundo año de su existencia, habiendo realizado durante el que acaba de transcurrir, el plan de consolidación de la misma y cumplidos sus fines con la celebración de nueve conciertos, la mayor parte de ellos ejecutados por notabilísimos artistas y otros por profesores y aficionados de esta localidad, que merced a un estudio sostenido y concienzudo de las obras ejecutadas, llegaron á interpretarlas con buen acierto
> Los que más han agradado han sido los dos conciertos de inauguración a cargo del trío Bordas, Mirecki, Falla, cuyas obras más importantes fueron el trío en si bemol (op, 97) de Beethoven, el en Re menor (op. 49) de Mendelssohn y el en Si bemol (op. 99) de Schubert…[687]

Ilustración 6.62. Victor de Mirecki.
Caricatura realiza por su alumno Ruiz-Casaux[688].

Con los años, Mirecki mantendría su apoyo a Falla. En 1919 le escribiría una carta de recomendación para entregar al coleccionista londinense de Stradivarius Alfred E. Hill, para que facilitara la estancia de Falla en Londres durante el estreno de *El sombrero de tres picos*.

[687] *Revista musical* (Bilbao), enero de 1909, N.º 2, pág. 38.

[688] Marta Clara ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español, pág. VIII, Figura 9.

Madrid 22 Juillet 1919

À Monsieur Alfred E. Hill
Cher Monsieur Hill,
Combien de temps sans nouvelles.
Je vous présente mon cher ami Monsieur Manuel De Falla, distingué concertiste [?] compositeur espagnol qui se rend à Londres et je profite de son voyage pour avoir de vos nouvelles et vous dire que je ne vous ai pas oublié et vous dire en quelle condition artistique il va vous trouver et je vous serais [?] très connaissant de vouloir bien le recevoir comme un de mes bons amis, ce dont je ne doute pas [1] votre toujours charmante amabilité.
Merci d'avance pour votre protection et croyez toujours à l'ancienne amitié de votre toujours devoué.

V. de Mirecki

Souvenirs de ma femme et respects et souvenirs à Madame Hill[689].

6.10. ETAPA DE CECILIO RODA

6.10.1. *Director Interino*

Mirecki actuó por primera vez como director interino del conservatorio en septiembre de 1910[690]. El motivo fue el viaje de Bretón a Buenos Aires, en compañía de Emilio Serrano y Felipe Pedrell, para asistir a los estrenos de sus óperas en aquella ciudad[691]; de acuerdo con el reglamento, en ausencias, enfermedades y vacantes del Comisario Regio, éste sería sustituido por el profesor más antiguo del conservatorio[692]. Pocos días después de la festividad de Santa Cecilia de 1910, el 25 de noviembre de 1910 dimitía Bretón de su cargo. El carácter más bien adusto y la lucha diaria, cumplidos ya los sesenta años, hacen que «las medidas restrictivas en calificaciones y en premios, la lucha permanente con la administración para mejoras económicas, el valladar continuo

[689] «Madrid, 22 de julio de 1919. Al señor Alfred E. Hill. Estimado señor Hill: Cuánto tiempo sin noticias. Le presento a mi querido amigo el señor Manuel de Falla, distinguido concertista y compositor español, que va a Londres, y aprovecho su viaje para tener noticias de usted a quien nunca he olvidado, y decirme en qué condición artística va a encontrarle a usted, y yo le quedaría muy agradecido si quisiese recibirle como a uno de mis buenos amigos, de lo que no dudo conociendo su exquisita amabilidad. Muchas gracias por adelantado por su protección, y crea usted siempre en la vieja amistad de su seguro servidor. V. de Mirecki. Recuerdos de mi mujer, y saludos y recuerdos a la señora Hill». «Carta de Victor de Mirecki a Alfred E. Hill. Madrid, 22 de julio de 1919». *Archivo Manuel de Falla*, Catálogo de correspondencia, sign. Nº 7287/003.

[690] ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 17 de noviembre de 1910.

[691] Los estrenos se realizaron en el Teatro Colón de Buenos Aires: *La maja de rumbo* (Serrano), *Los amantes de Teruel* (Bretón) y *Los Pirineos* (Pedrell).

[692] «Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación», *Gaceta de Madrid*, 15 de septiembre de 1901, pág. 1360.

contra los nombramientos interinos, quebraron su paciencia»[693]. El 1 de enero aparecía en la *Gaceta* el Real Decreto nombrando Comisario Regio a Fernández Arbós. Al poco, Arbós, que había presentado reparos a aceptar el nombramiento, presentaba la dimisión «fundándose en que sus compromisos en el extranjero no le permitían desempeñar con asiduidad conveniente su misión [...] y que no es compatible el hecho de pasar largas temporadas fuera de España». Su compromiso en el extranjero era su nombramiento como profesor del Royal College of Music de Londres. Para cubrir su puesto, la prensa especulaba con el nombramiento de Tragó o de Mirecki[694]. De los rumores se hacía eco la prensa francesa:

> M. Thomas Breton, commissaire royal, c'est-à-dire directeur du Conservatoire de musique et de déclamation de Madrid, a donné récemment sa démission de cette fonction, et l'on est encore à la recherche de son successeur. On avait songé d'abord à mettre à la tête de l'École M. Fernandez Arbós, qui n'a pu accepter, étant retenu á Londres, où il dirige les séances des Concerts symphoniques. Aujourd'hui, on met en avant les noms de plusieurs artistes, entre autres ceux de MM. Tragó, Mirecki, et surtout Cecilio de Roda, membre de l'Académie des beaux-arts et critique musical très estimé[695].

Así, tras ser aceptada la renuncia de Fernández Arbós el 24 de enero[696], y según consta en el acta del 25 de enero, Mirecki actuó como director interino del conservatorio entre el 24 y el 25 de ese mes. Mirecki sería llamado por el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, que le daría instrucciones para proceder al nombramiento de un nuevo director. Los profesores debían proponer uno o varios nombres de personas de reputación artística ajena al Claustro que fueran de su agrado. Mirecki había contestado que el Claustro «unánimemente deseaba que el director fuera un Profesor de la casa». El

---

693 F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 115.

694 *El País*, 10 de enero de 1911, página 2.

695 «El Sr. Tomás Bretón, Comisario Regio, es decir, Director del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, renunció recientemente a su cargo, y desde entones se está buscando a su sucesor. Primero se pensó en poner al frente de la Escuela a D. Fernández Arbós, quien no pudo aceptar, al estar retenido en Londres, donde dirige las sesiones de los Conciertos Sinfónicos. A día de hoy, se destacan los nombres de varios artistas, incluidos los del Sr. Tragó, el Sr. Mirecki y especialmente Cecilio Roda, miembro de la Academia de Bellas Artes y muy estimado crítico musical». En: *Le Menestrel* (París), 4 de marzo de 1911, pág. 7.

696 *Gaceta de Madrid*, 25 de enero de 1911, pág. 236.

ministro, no obteniendo la respuesta a la propuesta que había solicitado, procedería a nombrar a Cecilio de Roda y López[697] como director[698].

El nombramiento de Cecilio de Roda, personalidad de reconocido prestigio como crítico musical, no agradó en un principio al Claustro, que anhelaba ser dirigido por un profesor de la casa. Sus primeras palabras en el Conservatorio mostraban un perfil de dirección alejado del aula y de la enseñanza musical, un reconocimiento humilde de su condición de aficionado a la música, pero con el compromiso de dedicación y el propósito de solucionar los problemas del centro.

> El Sr. Roda dirigió la palabra al Claustro, exponiendo que no habiendo sido nunca más que un aficionado y un entusiasta del Arte, sólo deseaba al encontrarse aquí entre sus maestros, sus compañeros de la Academia y sus amigos, trabajar todo lo posible por el bien de todos y principalmente por el prestigio de la Casa y por fomentar una corriente de amor hacia ella, añadiendo que para emprender, según el deseo del Ministro, la reforma del Reglamento creía que el primer paso que debía darse era el de pedir los Reglamentos de los principales Conservatorios de Europa, para estudiarlos y ver lo que aquí pudiera utilizarse de ellos[699].

Reiteraría su condición de administrador del centro, ajeno a la docencia musical, en el discurso de inauguración del Curso 1911-1912:

> Que yo no veo en este puesto, sino las funciones de un administrador; administrador de los fondos del Conservatorio, administrador de la enseñanza; sólo y únicamente administrador, encargado de ejecutar las órdenes de un Jefe y encargado de transmitir a ese Jefe las necesidades de la Casa y las aspiraciones del Profesorado, pero ajeno por completo a toda función técnica y pedagógica, responsable, cuando más, de una labor crítica[700].

A pesar del poco tiempo que pudo estar al frente de la dirección, Roda hará innovaciones, como los concursos a premios en la clase de Solfeo y las conferencias a

---

[697] Cecilio de Roda (1865-1912), abogado con gran entusiasmo por la música, fue crítico musical en los diarios madrileños *La Justicia*, *El Imparcial*, *La Época*, y colaborador de revistas *La Lectura*, *Ateneo*, *Revista Musical* y *La España Moderna*. Durante años redactó las notas explicativas de los programas de concierto de la Sociedad Filarmónica Madrileña, en la que ingresó al fundarse en mayo de 1901. Académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando, sería socio del Ateneo de Madrid, presidiendo su Sección de Música desde 1904.

[698] *Gaceta de Madrid*, 25 de enero de 1911, pág. 236; ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, 25 de enero de 1911.

[699] ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 25 de enero de 1911.

[700] ARCSMM, *Memoria del curso de 1910 a 1911, leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenidos en dicho año escolar*, Madrid, Hijos de Gaisse, 1911, pág. 8.

cargo de alumnos[701]. También defenderá en el Claustro la existencia de la clase de Música de Cámara, «que no se reducirá tan sólo al campo de acción del cuarteto de cuerda, sino que también abarcará la enseñanza de la música de cámara de todos los instrumentos de madera y metal[702]. Otros de sus logros sería la aprobación del reglamento del Premio Sarasate, cuyo primer ganador sería Alejandro Mirecki, en 1911. Sarasate había legado en su testamento 100.000 francos al conservatorio, que «servirán para distribuir cada año, si procede y bajo mi nombre, un premio en dinero a un alumno que haya terminado sus clases de violín y atestigüe un mérito muy excepcional»[703].

> Se crea un premio extraordinario de 4.000 pesetas que sólo se concederá al alumno que haya revelado en dichos ejercicios y en el curso de sus estudios, aptitudes y méritos asimismo no extraordinarios. Si no ha lugar al premio extraordinario, se otorgarán ordinarios de 1.000 pesetas a los concurrentes que hay en obtenido primer premio y si estos fueran tantos en número que la renta no alcanzará, se distribuirá por partes iguales. [...] La relación del conservatorio con el alumno cesa en el momento de la entrega del premio y a nada material compromete; mas confía en que el propio estímulo, el lazo moral que al Conservatorio une, por cuyos altos prestigios deberá velar, y la memoria venerada del gloriosísimo fundador de los premios, serán acicates bastante poderosos para que los agraciados sepan en todo tiempo hacerse dignos de tan generosa merced[704].

También consiguió Roda la instalación de la calefacción, un hecho que le enorgullecía, pues en su opinión no era sólo es cuestión de mayor comodidad, sino también asunto que mejoraba el funcionamiento de la enseñanza:

> No era un problema de comodidad, era cuestión hasta de funcionamiento de la enseñanza. Durante los meses de invierno, podía darse las clases más o menos cómodamente, pero este salón era imposible utilizarlo. Por caridad a los alumnos, la clase de Conjunto instrumental habíase quedado reducida a un solo día a la semana: las clases de Declamación, tenían que prescindir del escenario a causa de la temperatura glacial que en él hacía: este salón era inútil o poco menos durante cinco meses de los ocho del curso, y como en él, y sólo en él, podía hacerse labor colectiva de importancia verdadera, el Conservatorio había venido reduciendo sus clases, cada vez más, a la labor individual del Profesor con el alumno, a la lección en el aula. Ahora podrá intentarse una labor colectiva duradera y constante, instrumental y coral, labor que es la característica de todo Conservatorio bien organizado, que es, en último término lo que separa y

[701] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 116.

[702] ARCSMM, Libro 177, *5º Libro de Actas del Claustro de Profesores*, acta de 1 de julio de 1912.

[703] «Premios y concursos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Premio de Violín Pablo Sarasate», *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, [en línea], <https://rcsmm.eu/actividades/premios/?m=3&s=14>, [consultado el 4 de marzo de 2021].

[704] *Ibídem*, acta de 14 de mayo de 1911.

> distingue un Conservatorio de una reunión de profesores, lo que condensa y resume el trabajo de todos en una resultante única[705].

A pesar de las buenas intenciones y del desarrollo normativo, los problemas del conservatorio seguían sin resolverse. Roda, como sus antecesores en el cargo, volvía a pedir al profesorado más rigor a la hora de calificar al alumnado. Un porcentaje del 84% de sobresalientes en el curso 1910-1911 hacía que el Conservatorio tuviera «fama de pródigo en sus calificaciones».

> El Sr. Director hace presente al Claustro que el resultado obtenido el curso pasado en los exámenes tanto oficiales como libres ha sido deplorable en cuanto a la prodigalidad de notas máximas; hasta el punto se extremó la benevolencia, que la estadística acusa un 84 por ciento de sobresalientes y como esta cifra es elocuentísima para demostrar que no en vano el Conservatorio de Música y Declamación tiene fama de pródigo en sus calificaciones, el Sr. Director encarece la necesidad absoluta de proceder en lo sucesivo con muchísimo más rigor[706].

También Roda «cree ver en las recomendaciones la causa de tanta benignidad y encarece también la conveniencia de prescindir de afectos personales para acercarse más a la justicia»[707]. Hasta tal punto, que llega a confeccionar un modelo de contestación a los peticionarios de las recomendaciones para facilitar a los profesores eludir el compromiso. Debatido el asunto, se decidiría publicar un anuncio «para conocimiento general, en el que conste el propósito del Profesorado de no atender a recomendaciones».

> Manifiesta que él jamás hace una recomendación y que si el profesorado encuentra que una carta, de la que da lectura, puede ser la solución para que los Señores Profesores eludan los compromisos naturales nacidos de la amistad, que en ese caso se podrá imprimir dicha carta entregando ejemplares a todos, para que no tengan que hacer otra cosa que llenar la parte dedicada a la dirección y la firma del Profesor respectivo.

Volvería otra vez a actuar Mirecki como «profesor decano, en funciones de director accidental», en el claustro del 28 de mayo de 1911. Roda, que había sido nombrado delegado del Gobierno de España en el Congreso Internacional que se iba a celebrar en Londres a partir del 29 de mayo, solicitaba a Mirecki que se hiciera cargo de la dirección en su ausencia, en cumplimiento del art. 6º del reglamento vigente[708].

---

[705] ARCSMM, *Memoria del curso de 1910 a 1911*…, págs. 6-7.

[706] ARCSMM, Libro 177, *5º Libro de Actas del Claustro de Profesores*, acta del 19 de mayo de 1912.

[707] *Ibídem*, acta del 19 de mayo de 1912.

[708] ARCSMM, Exp. 472/7, 26 de mayo de 1911.

La ausencia de Cecilio de Roda no pasaba desapercibida y el agravio comparativo mostrado con Fernández Arbós era objeto de crítica:

> ¿Quiere decirme por qué causas se hizo dimitir en el cargo de director del Conservatorio de Música y Declamación al eminente maestro Arbós, siendo así que no cometió otro delito que el de anunciar al anterior ministro que, por haber adquirido compromisos anteriores relacionados con su profesión de director de orquesta, no podía hallarse en Madrid para la época de loa exámenes en aquel Centro? ¿Quieren decirme por qué motivo el distinguido aficionado D. Cecilio de Roda puede marcharse a Londres y abandonar el Conservatorio precisamente en el momento de los exámenes? ¿Por qué esa ridícula diferencia de criterio? ¿O es que lo que se permite a un a*ficionado a libros musicales* no debe de tolerarse a un gran músico español? ¿Puede creer alguien que es racional el nombramiento de D. Cecilio de Roda para representarnos musicalmente en el Congreso internacional de Londres, a donde van los músicos más universalmente conocidos? ¿Qué papel podrá desempeñar el Sr. Roda en dicho Congreso? El mismo que desempeña en el Conservatorio, donde ha formado unos Tribunales de exámenes tan absurdos y desatinados, que el actual director interino, Sr. Mirecki, tuvo necesidad de reformarlos a petición de todo el profesorado[709].

6.10.2. *Reglamento de 1911*

Durante el mandato de Roda se promulgó el reglamento de 1911, cuya principal novedad fue la inclusión en el currículo de las «asignaturas accesorias», encaminadas a completar la formación del músico.

> Lo que el Reglamento trata de hacer es dar el primer paso hacia la cultura del músico o del actor que sale de esta Casa; tratar de que sepa, no sólo la técnica del instrumento a que se ha dedicado, sino algo de música general, algo de Arte[710].

El currículo de violonchelo comprendía asignaturas principales y asignaturas accesorias obligatorias. Eran las primeras, los ocho cursos de instrumento y los tres cursos de Solfeo. Completaban el currículo las asignaturas accesorias que pretendían la formación integral del músico: el «curso breve de Armonía»; cuatro cursos de «estudio accesorio del Piano», que debían realizarse durante los primeros cuatro años de instrumento; y el curso de Estética e Historia de la Música. Además, el alumnado de violonchelo debía asistir a la clase de Conjunto Coral tras tener aprobado el segundo año

[709] *El Heraldo de Madrid*, 2 de junio de 1911, pág. 5.

[710] ARCSMM, *Memoria del curso de 1910 a 1911*…, pág. 12.

de Solfeo, excepto si les estaba cambiando la voz, y a las clases de Música de Cámara y de Orquesta durante los tres últimos años de la carrera[711].

Asignaturas	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Violonchelo			1	2	3	4	5	6	7	8
Solfeo	1	2	3							
Estudio accesorio del piano			1	2	3	4				
Conjunto Coral			1	2	3	4	5			
Curso breve de Armonía				1						
Estética e Historia de la Música										1
Orquesta								1	2	3
Música de Cámara								1	2	3

Tabla 6.9. Plan de estudios de Violonchelo. Reglamento de 1911.

El Solfeo era una «asignatura llave», debiendo tener aprobados los dos primeros cursos para poder iniciar los estudios de instrumento; además, era requisito tener el tercer curso de solfeo aprobado, para matricularse en Armonía y en el segundo curso de instrumento[712]. También había que tener aprobado el curso breve de Armonía para promocionar al curso 8º, mientras que el curso de Estética e Historia de la Música se haría en el último año de carrera[713].

También se trataba de resolver la dificultad de enseñar instrumento de manera colectiva.

> Uno de los problemas que más difícil solución presentan en la práctica, es el del número de alumnos que pueden asistir a cada clase. Por su índole especial, la mayor parte de las enseñanzas que en el Conservatorio se cursan no pueden darse colectivamente; de nada sirve que el profesor ejecute una obra delante de los alumnos; es necesaria, indispensable, la

[711] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación*, Título I, De la enseñanza, Capítulo III, De las enseñanzas principales y accesorias, art. 8º.

[712] *Ibídem*, art. 15º.

[713] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911*…, Título I, De la enseñanza, Capítulo III, De las enseñanzas principales y accesorias, art. 9º.

> lección especial a cada uno para corregir los defectos, para hacer el mecanismo, para orientar el estudio[714].

El curso se iniciaba el 1 de octubre y finalizaba el 30 de mayo, con un horario de clases desde las ocho de la mañana hasta las cinco de la tarde. Mirecki impartía clases todos los días, durante dos horas, debiendo distribuir el alumnado, de manera que asistiera a clase al menos dos veces a la semana. Por lo demás, se mantenía la separación de sexos ya regulada en los reglamentos anteriores, con la salvedad también indicada de las clases donde fuera indispensable la asistencia de ambos, como Orquesta y Coro. Asimismo, el alumnado tenía derecho a recibir clase individual, que no podía ser inferior a veinte minutos. En los conservatorios extranjeros, en cambio, se limitaba el número de alumnos en cada clase, que en la enseñanza superior oscilaba de los 12 a los 16, con clase diaria de dos horas, en horario de nueve de la mañana a cinco de la tarde. En esos centros, el alumnado debía asistir a dos o tres clases semanales, con lo que cada alumno recibía de tres cuartos de hora a una hora de lección semanal.

Con la nueva reglamentación se suprimen los exámenes públicos de final de curso, siendo el alumnado evaluado por su profesor en el aula. Sólo se conservaba el examen público para los finales de carrera, al que se podía presentar el alumno siempre que hubiera aprobado todas las demás asignaturas[715]. En estos exámenes, además de la obra elegida por el alumno, y de dos obras sacadas a suerte del listado de obras del último curso –Seis estudios caprichos de Franchomme (segunda serie), Conciertos de Romberg y piezas de Servais, Stiastny, Franchomme, Popper, etc.–, el alumno debía realizar un ejercicio de lectura a primera vista.

> Los alumnos de enseñanzas instrumentales y los de canto ejecutarán una obra a su elección, dos sacadas a la suerte entre las de una lista numerada que presentará el alumno, y que comprenderá, las obras correspondientes al programa del último año que haya estudiado, y en los de fin de carrera harán un ejercicio de lectura a primera vista. Este último ejercicio podrá disponer el Tribunal que lo hagan consecutivamente todos los alumnos que hayan de sufrir examen, como ejercicio separado, cuidando de que no oigan los que hayan de actuar a los que ya hubieren actuado[716].

---

[714] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento para el funcionamiento del Conservatorio de Música y Declamación*, Exposición. En: *Gaceta de Madrid*, 14 de septiembre de 1911, pág. 691.

[715] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Título I, De la enseñanza, Capítulo III, De las enseñanzas principales y accesorias, art. 14º.

[716] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo IV, Examen de los alumnos oficiales, art. 84º. 3.ª, pág. 697.

Respecto al profesorado, el régimen de incompatibilidades recogía parte de la normativa anterior, pues impedía impartir clases particulares «con el carácter de repaso o preparación» a los alumnos libres que se fueran a examinar en el centro. Pero sí permitía impartir la enseñanza privada a los alumnos libres, siempre que las lecciones se realizasen de manera constante, a lo largo del curso, y que hubieran solicitado la autorización «en cada caso particular» a la dirección. En el caso de que se concediese el permiso, el profesor no podría tomar parte en los exámenes de capacidad de ese alumno[717].

Pero lo que destaca del articulado del nuevo reglamento es la mayor flexibilidad que se permitirá al alumnado para confeccionar su horario y organizar sus estudios. Una de las novedades más llamativas del reglamento de 1911 fue la autorización al profesorado de impartir clases privadas al alumnado oficial. De este modo, el alumno podía elegir entre recibir la clase especial en el Conservatorio, o de modo particular con el profesor oficial, debiendo asistir a las aulas del Conservatorio para el resto de las asignaturas accesorias. Para ello debía solicitar la autorización, en los primeros ocho días de octubre, «del director en instancia firmada por él y por el Profesor respectivo»[718]. Si se autorizaba, el alumno oficial «particular» no podía simultanear la enseñanza de la asignatura principal en las aulas del Conservatorio con la lección particular del Profesor, ni el profesor ser miembro del tribunal examinador[719]. Con esta medida, quedando plazas sin ocupar, se podían admitir nuevas matrículas de alumnado, lo que solucionaba el ingreso en aquellas clases que tenían limitado el número de alumnos.

Otra posibilidad que se ofrecía al alumnado oficial era la de poder pasar a la enseñanza libre durante el curso, «renunciando a todas las matrículas oficiales en que estuvieren inscritos», salvo en los casos de tener abierto un expediente disciplinario o haber sido convocado a los exámenes de septiembre por superar el número de faltas de asistencia. Y también se le permitía estar matriculado en las enseñanzas oficial y libre en un mismo curso académico, pero sólo en asignaturas de distinta denominación[720].

---

[717] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Título II, Del personal del Conservatorio, Capítulo VI, De los Profesores, art. 45º.

[718] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, , Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo II, De la matrícula, art. 68º.

[719] *Ibídem*.

[720] *Ibídem*, Título IV, De los alumnos no oficiales o libres, arts. 116º y 117º.

Otras novedades eran la posibilidad de solicitar a la dirección el cambio de profesor durante el curso académico, así como la de ampliar la matrícula en un mismo curso académico en el mes de abril. Para esto último, se requería contar con el informe favorable del profesor de la asignatura y haber obtenido la calificación de Sobresaliente en el examen del año anterior[721].

> La instancia pasará a informe del Profesor respectivo para que manifieste si el alumno se encuentra en aptitud de poder absolver a la vez los dos cursos que pretende aprobar, y si se ha distinguido por su aprovechamiento, excelente conducta y asiduidad durante el curso[722].

Respecto al ingreso de nuevos alumnos, la prueba de acceso se realizaba en septiembre. La edad mínima de nueve años para acceder a la clase de Solfeo que se exigía en el anterior reglamento sería eliminada, al considerarla exagerada en comparación con otros países donde el estudio del solfeo era parte de la instrucción primaria[723]. La prueba de ingreso consistía en una primera prueba escrita, con un dictado, unas operaciones aritméticas, y un ejercicio sencillo de escritura de notas y figuras musicales. Le seguía una parte oral, que comenzaba con la lectura de un pasaje del Quijote de Miguel de Cervantes, seguido de un cuestionario sobre Aritmética, «hasta la división de enteros y sistema métrico decimal inclusive», Religión y Moral[724]. Por el contrario, los conocimientos musicales exigidos eran exiguos, limitándose a un conocimiento de colocación de notas sobre un pentagrama y en valores de redonda y blanca, no realizándose en ningún caso pruebas que mostrasen las aptitudes musicales del aspirante. La excepción era el alumnado de canto, que debía tener realizado los dos primeros años de Solfeo, y realizar una prueba de interpretación de un «trozo de música a su elección y leyendo a primera vista otro manuscrito»[725].

Y como disposición transitoria se incluía por primera vez la revisión de los programas al finalizar el curso, y la distinción entre obras obligatorias y obras

---

[721] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo III, Obligaciones de los alumnos oficiales, art. 76º.

[722] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Capítulo IV, Examen de los alumnos oficiales, art. 83º.

[723] *Ibídem*, Exposición.

[724] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo I, Del ingreso, art. 60º.

[725] *Ibídem*, art. 61º.

seleccionadas por el profesor que fueran adecuadas al nivel de desarrollo técnico y artístico de cada alumno.

> Durante el próximo curso y antes de que termine el mes de mayo, se revisarán los programas de todas las enseñanzas del Conservatorio, para que dentro de un solo tipo de unidad didáctica se especifiquen en cada asignatura y cada año los conocimientos que cada curso comprende, las obras cuyo estudio es obligatorio y las demás que el alumno puede estudiar, o el Profesor elegir, según las condiciones del discípulo y lo que exija su disposición especial[726].

6.11. 2ª ETAPA DE TOMÁS BRETÓN

Roda ocuparía el cargo poco tiempo, pues fallecía el 27 de noviembre de 1912, cuando todavía no se había cumplido un año de su nombramiento. Sus primeras palabras en el Conservatorio habían sido premonitorias, cuando se preguntaba «quién sabe si tarde o temprano volveremos a ver al maestro Bretón al frente del Conservatorio»[727].

Nuevamente, Mirecki tuvo que actuar como director interino, entre el 27 de noviembre de 1912, tras el fallecimiento de Roda, y el 15 de febrero de 1913, fecha de la segunda toma de posesión en el cargo de dirección de Bretón. En esta ocasión, Mirecki solicitó a Instrucción Pública y Bellas Artes la retribución de un complemento por el desempeño del cargo de director interino, que ya había desempeñado en varias ocasiones, al ser el profesor más antiguo del conservatorio.

> Desempeñando reglamentariamente el que suscribe la Dirección del Real Conservatorio de Música y Declamación por fallecimiento de D. Cecilio Roda, y necesitando acreditar estas circunstancias ante la ordenación de pagos de este Ministerio, para que se acredite la gratificación asignada a dicho cargo mientras lo desempeña, ruega a V.S.I. se sirva dar las órdenes oportunas a dicha ordenación y a los efectos indicados.[728].

Aunque no aparecía previsto en el Real Decreto de 11 de septiembre de 1911, que regía el funcionamiento del conservatorio, Mirecki obtendría la gratificación por el desempeño del cargo de director accidental.

---

[726] *Real decreto del 11 de septiembre de 1911, aprobando el Reglamento*…, Disposiciones Transitorias, núm. 7.

[727] ARCSMM, *Memoria del curso de 1910 a 1911*…, pág. 7.

[728] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2. 16 de diciembre de 1912.

> la petición formulada por el señor Mirecki resulta justa puesto que determinando dicha soberana disposición, en su artículo 25, que el profesor más antiguo sustituya al director en ausencias, enfermedades y vacantes, es lógico, sobre todo cuando la sustitución se prolonga por largo tiempo, que a la par que se aceptan todas las responsabilidades del cargo, se goce de sus ventajas[729].

6.11.1. *Oposiciones a una plaza de Supernumerario de Violonchelo.*

Mientras que la provisión de la plaza de violonchelo de Mirecki tuvo que esperar varios años, ahora, y por primera vez desde la fundación del conservatorio, se plantea en el Claustro la posibilidad de contar en la plantilla con dos profesores de violonchelo. Tras la creación de una plaza supernumeraria el 1 de enero de 1913, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes había consultado al Claustro, con fecha de 29 de enero, cuál era la especialidad a la que debía destinarse dicha plaza. Después de amplia deliberación, el Claustro acordaba que «convendría aplicarla a la enseñanza de Violoncello, en atención a lo numeroso de la matrícula»[730]. Según consta en los cuadros de exámenes, en el curso 1912-1913 había matriculados 22 alumnos, la cifra más alta del registro histórico; tendríamos que remontarnos al curso 1877-1878 para encontrar el mismo número de alumnos de violonchelo.

En la sesión del Claustro del 21 de mayo de 1913 a la que asiste Mirecki, «se lee el programa que habrá de servir para las oposiciones a la clase supernumeraria de Violonchelo creada recientemente y que tendrá que someterse a la aprobación de la Superioridad». El programa era similar a que había tenido que superar Mirecki en 1874 para obtener la plaza de catedrático. En la 1ª prueba el aspirante debía acreditar conocimientos de Armonía, «poniendo ésta a un bajo cifrado» (este ejercicio se hará en clausura en el término que el tribunal señale)»[731]. La 2ª prueba era la ejecución del primer tiempo «Allegro non troppo» del *Concierto Nº 4 para violonchelo y orquesta* de Romberg. A continuación, la interpretación de una obra elegida por el tribunal, de una lista de tres obras presentada por el aspirante. El 4º ejercicio era la ejecución de una obra de libre elección del opositor. Seguía la repentización de una obra manuscrita, repentizada

[729] ARCSMM, Exp. 472/7, 14 de agosto de 1911.

[730] ARCSMM, *Memoria del curso de 1912 a 1913, precedida del Discurso leído por el Director Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios*, Madrid, Hijo de Gaisse, 1913, pág. 6.

[731] La primera ocasión en la que se introdujo la prueba de conocimientos de Armonía fue en la oposición a la vacante de Arpa, por jubilación de Roaldes, en 1882. Se volvería a exigir en las oposicione para cubrir las plazas de Fagot, Trombón y Contrabajo de 1902.

primeramente en su tono y después transportada al tono que indicase el tribunal. Después, la defensa de una memoria

> que verse sobre las siguientes materias: Primero. Ligera descripción del instrumento. Segundo. Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos en los principales conservatorios de Europa y de las obras didácticas más notables que se hayan publicado para el instrumento objeto de la oposición.

La memoria, que se remitiría adjunta a la solicitud, sería leída en presencia del tribunal por el opositor, tras lo cual, debería responder a las preguntas que le hicieran los coopositores y, de no haberlos, las de un individuo del tribunal.

Seguía un ejercicio en el que el aspirante debía poner los «ligados, picados y demás signos de expresión una lección ad hoc y contestar a las preguntas que le dirija el tribunal». Concluía la prueba con la impartición de una lección práctica en presencia del jurado a dos alumnos del conservatorio, el primero sin conocimientos de instrumento y el segundo con ellos, seguido de un turno de preguntas del tribunal.

A pesar de que el procedimiento administrativo para cubrir la segunda plaza de violonchelo estaba muy avanzado no llegaría a término. Con fecha 19 de agosto, desde el Ministerio de Instrucción Pública se ordenaba que la plaza de supernumerario se destinase a la enseñanza de violín, plaza que sería ocupada por Salvador Tello de Meneses Flores, con lo que «alguna sorpresa causó en el Conservatorio la disposición ministerial, después de la consulta aludida, si bien aplaudió sin reserva el nombramiento»[732].

[732] ARCSMM, *Memoria del curso de 1912 a 1913*…, pág. 6.

Ilustración 6.63. «Don Victor de Mirecki, eminente artista, Profesor de violoncello del Real Conservatorio de Madrid» (1914)[733].

6.11.2. *Rafael Mirecki*

Con el paso de los años, Mirecki, que había visto como su salud se iba deteriorando, comenzaba a plantearse dejar su puesto en la Real Capilla tras más de cuarenta años de servicio. En abril de 1914 presentaba una instancia en la Mayordomía de Palacio solicitando el nombramiento de sustituto suyo en la Real Capilla, con opción a la vacante, en caso de su fallecimiento, para su hijo Rafael. Argumentaba Mirecki que su hijo

> viene sustituyéndole en enfermedades y ausencias, no solamente a él, sino al Sr. Tejada, 2º Violoncello de la Real Capilla, desde hace cuatro años, con autorización del entonces Maestro Director de la Real Capilla D. Valentín Zubiaurre[734].

Solicitaba este favor en recompensa de los 40 años de servicios y de que su hijo venía haciendo sustituciones desde hacía cuatro años. La plaza de 2º violonchelo que ocupaba Ruiz de Tejada ya había sido cubierta por González de la Serna, y Mirecki,

[733] «Don Víctor de Mirecki», *Lira española*, 15 de diciembre de 1914, pág. 1.

[734] AGP, RI2 8782.21.

comprendiendo que no se podía dejar sin efecto ese nombramiento, y habiendo en la Real Capilla 1º y 2º violoncello, esperaba de S.M. el nombramiento de su hijo como «suplente mío por considerar con actitud de ocupar mi puesto».

Mirecki, no recibiría comunicación a la solicitud de nombramiento de su hijo Rafael para ocupar su plaza en la Real Capilla, por lo que reiteraría su petición, que tampoco tendría respuesta.

> Que teniendo presentado a V.M. desde el mes de abril del año próximo pasado una instancia en la que pedía a V.M. la gracia de nombrar a mi hijo Rafael sustituto personal mío, con opción a mi vacante en el caso de mi fallecimiento, del cargo citado que hoy tengo la honra de desempeñar, en atención no sólo a los méritos artísticos que concurren en mi hijo, que naturalmente no me corresponde incoar, si no de los servicios prestados por el mismo, sustituyéndome en ausencias y enfermedades con entera satisfacción del Maestro e individuos de la Real Capilla desde hace más de tres años, y no habiendo sido aún resulta, la reitero ante V.M. mediante la presente, por el temor de aquella pueda haber sufrido extravío. Madrid, 6 de mayo de 1915[735].

6.11.3. *Salud*

Desde comienzos de la segunda década del siglo XX, las apariciones de Mirecki en el escenario habían empezado a reducirse, limitándose a ofrecer conciertos privados en su domicilio.

> Ha reverdecido sus legítimos laureles a reiterada instancia de íntimos amigos y personas de su estimación, dando un concierto clásico y, para decirlo así, de familia, en su propia casa, al que, según se nos figura, seguirá algún otro, pues el eminente maestro se halla más decidido y más encariñado con su honroso arte que lo ha estado antes, si así cabe decirlo[736].

Los achaques de la edad obligaban a reducir sus apariciones en público, pasando largas temporadas en Puente del Viesgo «para reestablecer su salud»[737]. Al menos su ánimo se recuperaba, pues tras cuatro años viendo como parte del sueldo de la Real Capilla era retenido a causa del expediente de incapacidad de su esposa, Luisa Bach, Mirecki recibía, por el Pro-Capellán Mayor, oficio del Juez de 1.ª Instancia e Instrucción del distrito de la Latina de Madrid, que le comunica que, en relación con la

[735] AGP, RI2 8782.21.

[736] *La Correspondencia de España*, 13 de enero de 1911, pág. 5.

[737] *Ibídem*, 1 de agosto de 1911, pág. 6.

> provisión de fondos del procurador Sr. D. Félix Castillejo contra Don Victor Mirecki dimanante del expediente de incapacidad de la esposa de éste, Doña Luisa Bach, se ha presentado por dicho Procurador escrito solicitando que se alce la retención que el expresado Sr. Mirecki viene sufriendo del sueldo [2000 pesetas] que disfruta como Profesor de Música de la Real Capilla […] para que deje sin efecto dicha retención y se entreguen desde luego las cantidades retenidas al expresado Don Victor Mirecki[738].

Pero la tranquilidad para Mirecki parecía no llegar. Concluido las deudas contraídas por Luisa, su mujer, su hijo Pablo, que había ingresado en el ejercito como soldado voluntario en abril de 1911, era procesado por deserción del ejército y estafa.

> REGIMIENTO INFANTERIA DE GERONA, NUM. 22. Mirecki Bach (Pablo), hijo de Víctor y de Luisa , natural de Madrid, de estada soltero, profesión jornalero, de veintiún años de edad, su estatura un metro seiscientos setenta milímetros, sus señas: pelo castaño, cejas al pelo, ojos claros, nariz regular, barba naciente, boca regular, color sano, frente despejada, domiciliado últimamente en Zaragoza, procesado por los delitos de deserción y estafa, comparecerá en el término de treinta días ante el Juez instructor Don José Bernal Zapata, Comandante del Regimiento Infantería de Gerona, núm. 22, de guarnición de Zaragoza. Zaragoza, 31 de agosto de 1911. José Bernal[739].

Su bronquitis crónica[740] aún se quebrantaría más, tras recibir la noticia de que sobre su otro hijo Ernesto pesaba una orden de busca y captura por estafa y otros delitos del Juzgado de San Lorenzo del Escorial.

> Por la presente se cita, llama y emplaza como comprendido en el art. 835 de la ley de Enjuiciamiento criminal al procesado Ernesto de Mirecki y Bach, de veinticuatro años de edad, soltero, mecánico, hijo da Víctor y Luisa, natural y vecino de Madrid, con domicilio en la calle de las Hileras, número 9, y cuyo actual paradero se ignora, para que en el término de diez días, contados desde el siguiente a en que esta requisitoria se inserte en la Gaceta de Madrid y Boletín Oficial de esta provincia, comparezca ante este Juzgado con el objeto de ingresar en la Prisión preventiva de este partido, según está acordado en el sumario que se le instruye en este Juzgado en unión de otros, sobre tentativa de estafa y otros delitos; apercibido que, de no verificarlo, será declarado rebelde y le parará el perjuicio a que hubiere lugar. Al propio tiempo ruego y encargo a todas las Autoridades, tanto civiles como militares, y ordeno a los Agentes de la Policía judicial procedan a la busca y captura del expresado procesado, cuyas señas personales son: estatura baja, pelo castaño oscuro, ojos castaños, nariz larga, boca regular, color sano, viste traje completo de paño a rayas café y

[738] AGP, Caja 2703, Exp. 7, 20 de abril de 1911.

[739] *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 23 de agosto de 1911, de pág. 4; *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 3 de octubre de 1911, de pág. 4;

[740] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero…, 7 de noviembre de 2019.

> negras, gabán oscuro, sombrero y botas, y como seña particular tiene una cicatriz en la mano izquierda, parte interior, de bala, y en el caso de ser habido le pongan a mi disposición en la Prisión preventiva de este partido con las seguridades convenientes y en concepto de preso comunicado[741].

Los disgustos hicieron mella en Mirecki. El 16 de junio de 1915, un informe médico certificaba una hemiplejia que afecta a los movimientos de brazo y pie de Mirecki, aconsejándole descanso en el campo, con clima seco.

> Los que suscriben Médicos de Familia de la Real Casa.
> Certifican que: habiendo padecido D. Victor Mirecki un ataque de hemiplejía, con el fin de conseguir que los movimientos dificultados en el brazo y pierna afectos vuelvan a la normalidad, le conviene asistir a un establecimiento termal para tomar baños y permanecer el resto del tiempo hasta dos meses en el campo, para reponer su quebrantada salud.
> Y para que pueda hacerlo constar expedimos la presente en Madrid a 16 de junio de 1915. Doctor Peña Galarza[742].

Mirecki solicitaba dos meses de licencia para reponer su deteriorada salud, adjuntando la certificación médica, que le concedía Arturo Saco del Valle[743], pues «no hay inconveniente en acceder a lo que solicita, dejando un sustituto en su lugar, Madrid, 25 de junio de 1915»[744].

En febrero de 1916 su hijo Ernesto debía comparecer de nuevo ante la justicia, esta vez en el Juzgado de 1ª Instancia e Instrucción del distrito de Palacio en Madrid, para prestar declaración en la «causa por estafa instruida por denuncia de casa Yort»[745]. Esta noticia debió afectar negativamente a la ya quebrantada salud de Mirecki. Los médicos de Palacio, Antonio Piga Pascual y Manuel Iglesias, certificaban

> que D. Victor de Mirecki y Larramat, 1º Violoncello de la Real Capilla de S.M. ha padecido un estado bronco-pulmonar, que por la coexistencia de lesiones vasculares degenerativas no cedió completamente a la medicación empleada. Y considerando necesario que el enfermo reponga sus fuerzas, y se beneficie de la acción saludable de la vida del campo, con clima seco y altura de 600 a 700 metros sobre el nivel del mar; y para que pueda solicitar la oportuna licencia de dos meses, libramos la presente

[741] *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, 1 de mayo de 1915, págs. 3-4.

[742] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7, 16 de junio de 1915.

[743] Arturo Saco del Valle, Maestro mayor de la Capilla de Música de Palacio desde 1914, tras el fallecimiento de Valentín de Zubiaurre

[744] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7, 25 de junio de 1915.

[745] *Ibídem*, 28 de febrero de 1916, pág. 2.

> certificación en Madrid a 14 de junio de 1916. Antonio Piga. Manuel Iglesias[746].

Y de nuevo, Mirecki, cuya salud no mejoraba, solicitaba dos meses de licencia durante los meses de verano,

> Victor de Mirecki y Larramat, primer violoncello de la Real Capilla de V.M. a V.M. respetuosamente expone: que teniendo que pasar una larga temporada en el campo para atender al restablecimiento de su quebrantada salud, extremo que acredita con la certificación facultativa que acompaña. Suplica a V.M. se digne concederle dos meses de licencia al fin indicado. Gracia que espera alcanzar del magnánimo corazón de V.M. cuya vida guarde Dios muchos años. Madrid, 19 de junio de 1916[747].

Al menos, Mirecki tuvo la satisfacción de ver reconocida su labor al frente del aula de violonchelo. Aunque las críticas al conservatorio volvían a aparecer en la prensa, para Zubialde, fundador de la *Revista Musical Hispano-América*, en España había una excelente escuela de violín y violoncello, y una muy apreciable de instrumentos de metal, flauta y clarinete.

> Tratemos de establecer una relación entre las deficiencias didácticas del Conservatorio y las que presentan nuestras orquestas y hallaremos, como observación de carácter general, que padecen de cierta debilidad de ritmo. Es un defecto apenas perceptible y que sólo resulta al contrastarlas con otras buenas orquestas extranjeras. [...] Hay que atribuir más bien esta anomalía a defectos fundamentales de enseñanza, los antiguos métodos de solfeo que dejaron un sedimento de dejadez rítmica, y quizá a una aplicación un poco lánguida también de los modernos.
> [...] Pero descendamos de lo general a lo particular y examinemos la cuerda de nuestras orquestas. Han pasado ya los tiempos en que se decía, como una verdad que no necesita demostración, que la cuerda del Real (entonces no había otra para todo) era la mejor del mundo. Pero, aunque no sea así, es lo cierto que no se ha perdido la tradición y que la enseñanza del violín y del violoncello se mantiene dentro de un excelente estilo.
> Del Conservatorio salen, indudablemente, y en cantidad, muchachos sabiendo tocar, con sonido, con mecanismo, en disposición, en fin, de ser materia útil con un poco de práctica. [...] Consecuencias: que en España tenemos una excelente escuela de violín y violoncello[748].

[746] AGP, Personal, Caja 2703, Exp. 7, 14 de junio de 1916.

[747] *Ibídem*, 19 de junio de 1916.

[748] Ignacio de ZUBIALDE, «Las orquestas españolas y la enseñanza del Conservatorio», *Revista Musical Hispano-Americana*, 30 de noviembre de 1916, págs. 8-10.

También le sería gratificante ver reconocida su antigüedad por Real Orden de 4 de marzo de 1915, que creaba el Escalafón de profesores numerarios del Conservatorio de Música y Declamación[749].

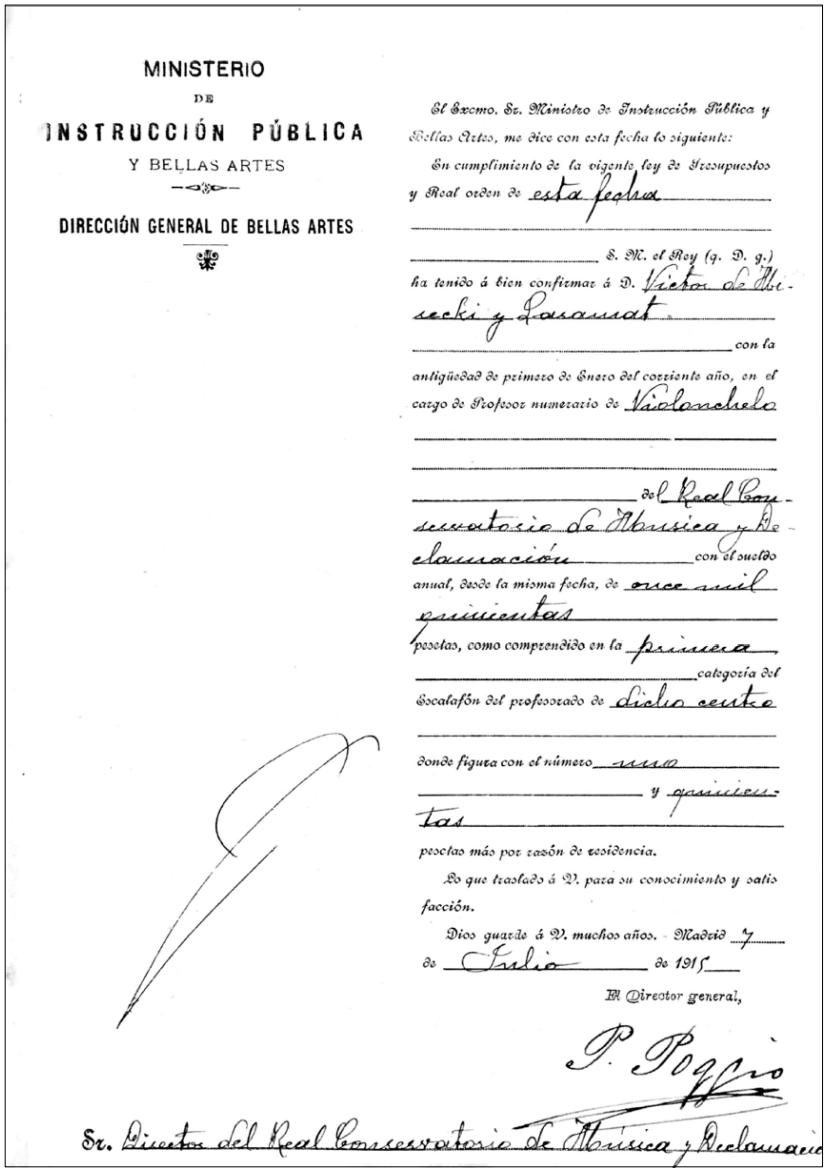
> El sueldo de dicho Profesorado queda determinado para lo sucesivo con arreglo a la siguiente escala: Un Profesor a 11.500 pesetas. Un Profesor a 10.500. Un Profesor, a 9.500. Dos Profesores a 8.500. Tres Profesores a 7.500. Cuatro Profesores a 6.500. Seis Profesores a 5.500. Ocho Profesores a 4.500. Los restantes Profesores a 3.500.

Y sería por la Real Orden de 7 de julio de 1915, del director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuando se otorgase a Mirecki el primer puesto en el escalafón, atendiendo a su antigüedad en el Conservatorio:

> S.M. el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien confirmar a D. Víctor de Mirecki y Larramat, con la antigüedad de primero de enero del corriente año, en el cargo de Profesor numerario de Violonchelo del Real Conservatorio de Música y Declamación con el sueldo anual de 11.500 pesetas, como comprendido en la primera categoría del escalafón del profesorado de dicho centro donde figura con el número uno y 500 pesetas más por razón de residencia[750].

[749] «Real orden de 4 de marzo de 1915, determinando para lo sucesivo la escala gradual de sueldos del Profesorado numerario del Conservatorio de Música y Declamación, y disponiendo se publique, con carácter provisional, el escalafón del referido Profesorado», *Gaceta de Madrid*, 10 de marzo de 1915, pág. 754.

[750] *Gaceta de Madrid*, 16 de julio de 1915, pág. 160; ARCSMM, Exp. 472/7.



MINISTERIO
DE
INSTRUCCIÓN PÚBLICA
Y BELLAS ARTES

DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

El Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, me dice con esta fecha lo siguiente:

En cumplimiento de la vigente ley de Presupuestos y Real orden de esta fecha

S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido á bien confirmar á D. Victor de Mirecki y Laraudat con la antigüedad de primero de Enero del corriente año, en el cargo de Profesor numerario de Violonchelo del Real Conservatorio de Música y Declamación con el sueldo anual, desde la misma fecha, de once mil quinientas pesetas, como comprendido en la primera categoría del escalafón del profesorado de dicho centro donde figura con el número uno y quinientas pesetas más por razón de residencia.

Lo que traslado á V. para su conocimiento y satisfacción.

Dios guarde á V. muchos años. Madrid 7 de Julio de 1915

El Director general,

P. Pozzio

Sr. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación

Ilustración 6.64. Victor de Mirecki, n.º 1 del escalafón (1915)[751].

6.11.4. *Reglamento de 1917*

Todavía contemplaría Mirecki, antes de su jubilación, la aprobación de un nuevo reglamento para el conservatorio. Opinaba Villar, que el descrédito del Conservatorio, centro oficial y oficialista de la enseñanza de la música en España era grande, y como ejemplo, el que, a pesar de los aproximadamente 2.000 alumnos matriculados cada curso escolar, no se hubiera logrado formar una masa de público que de modo regular asistiera a los conciertos y otras actividades musicales. Apuntaba Villar como causa que el profesorado no tuviera vocación artística o, al menos, una vocación docente, y que la

[751] ARCSMM, Exp. 472/7.

enseñanza oficial se limitara a aprender un oficio, sin despertar en ellos una curiosidad por el hecho artístico y los valores estéticos[752].

El *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación, de 25 de agosto de 1917*, trataría de enmendar los problemas señalados por Villar. Básicamente en vigor hasta la reforma del *Decreto 2618/1966*, asentaría principios organizativos que no sería modificados hasta la *Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.* Si el reglamento anterior trataba de mejorar la calidad de la enseñanza con una regulación más estricta de las pruebas de ingreso, de la atención individual en las clases de instrumento, de las compatibilidades del profesorado, o de la enseñanza libre, esta vez, desde el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dirigido por Rafael Andrade se exponía la necesidad de contemplar la especialización de los estudios de música.

> La organización actual del Real Conservatorio de Música y Declamación fue, a no dudarlo, un paso seguro en el camino de su desenvolvimiento pedagógico, orientado a crear verdaderos artistas dentro de las tendencias modernas, pero quedó incompleta y por ende defectuosa, por no llegar hasta una consecuencia necesaria, que lógicamente se impone cuando integran una entidad elementos diversos: la especialización[753].

De esta manera, se desarrolla el nuevo reglamento con la pretensión de tener en cuenta las singularidades de las tres vías de enseñanza presentes en el conservatorio: la de Maestro Compositor, la de Cantante y la de Instrumentista. Separadas las secciones de Música y de Declamación, se subdivide la Sección de Música en enseñanza de Compositores, Instrumentistas y Cantores.

El currículo del instrumentista se incrementa. Junto a la «lección especial de la asignatura en que el alumno se matricule» se aumenta el número de las «lecciones anejas». A las asignaturas de Solfeo y Teoría de la Música al Curso compendiado de Armonía, se añaden Conjunto Vocal, Música de Salón, Historia de la Música, especialmente de la española, y Estética[754].

---

[752] Rogelio VILLAR, *Ensayos de crítica musical*, Albarán, Murcia, 1917, pág. 66. En: María del Valle de MOYA MARTÍNEZ, *La música madrileña del siglo XIX*…, pág 264.

[753] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación, de 25 de agosto de 1917*, Exposición. En: *Gaceta de Madrid*, 30 de agosto de 1917, págs. 545-551.

[754] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título I, De las enseñanzas, Capítulo II, De la enseñanza en general, art. 5º, 1917.

> Con lo que no puede transigirse, es con un sistema de enseñanza arcaico y anticuado en moldes y procedimientos. No basta en la actualidad, armonizar con perfección e instrumentar con gusto y leer partituras de corrido, no basta, en una palabra, hacer músicos, hay que crear artistas, y una de las artes más descuidadas en el estudio es la relativa a la Estética. [...] si la enseñanza no se desenvuelve en esas condiciones sería preferible cerrar el Conservatorio y dedicar el edificio a café cantante lo que seguramente produciría mayores rendimientos al Estado[755].

Se mantienen los ocho cursos de violonchelo, así como los tres cursos de Solfeo y Teoría de la Música, que seguirá siendo asignatura llave, al ser requisito para el inicio del instrumento tener aprobado el 2º curso. Los alumnos de violonchelo debían asistir además a las clases accesorias del curso compendiado de Armonía; a las asignaturas de Historia de la Música «especialmente española» y de Estética, que se dan separadamente; y en los tres últimos cursos a la clase de Conjunto Instrumental, que sustituye a la Orquesta[756]. Mientras que el artículo 5º del reglamento presenta un curso de «Música de Salón» en el currículo de la carrera de instrumentista, no aparece, en cambio, en la distribución de asignaturas por instrumento del artículo 6º. Lo mismo ocurre con la asignatura de Conjunto Vocal, antes Conjunto Coral. Si se mantuviera la distribución del Reglamento de 1911, «Música de Salón» se impartiría en los tres últimos cursos, y Conjunto Vocal, tras haber superado el 2º curso de Solfeo, hasta iniciar la asignatura de Conjunto Instrumental en el 6º año de Violonchelo. Desaparece del currículo el estudio accesorio del Piano, aunque el alumnado tenía la posibilidad de cursar, sin matricularse, el primer curso. Otros cambios son la asignatura de Conjunto Instrumental, que sustituye a la asignatura de Orquesta, y la nueva denominación de Música de Cámara, que pasa a llamarse «Música de Salón».

[755] Manuel F. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, «Acerca de la enseñanza en el Conservatorio», *Revista Musical Hispano-Americana*, época III, año VIII, núm. 111, marzo de 1916, págs. 4-5.

[756] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título I, De las enseñanzas, Capítulo III, Distribución de las enseñanzas, art. 6º, 1917.

Asignaturas	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Violonchelo			1	2	3	4	5	6	7	8
Solfeo y Teoría de la Música	1	2	3							
Conjunto Vocal			¿?							
Curso compendiado de Armonía							1			
Estética										1
Historia de la Música										1
Conjunto Instrumental								1	2	3
Música de Salón								¿?		

Tabla 6.10. Plan de estudios de Violonchelo. Reglamento de 1917.

El calendario escolar se mantenía, iniciando el curso académico el 1 de octubre y finalizando la actividad lectiva el 31 de mayo. Las clases seguían teniendo una duración de dos horas, aunque iniciándose ahora una hora más tarde, a las 9 de la mañana, y manteniendo su finalización a la misma hora de las 5 de la tarde. Como en el reglamento anterior, el alumnado debía asistir al menos dos días a la semana a la clase de la asignatura, debiendo permanecer en el aula hasta la finalización de la clase, con derecho a recibir clase individual[757].

Aunque se mantienen los requisitos para el ingreso, se introducen cambios en el contenido de las pruebas. Mientras que se mantiene un examen «consistente en lectura, escritura y operaciones de Aritmética con números enteros», ya no se exige a los aspirantes instrumentistas la realización del ejercicio de escritura de notas y figuras musicales y del cuestionario sobre Religión y Moral, como tampoco la lectura de un pasaje literario. Como en el reglamento de 1911, no se contempla en la prueba de ingreso la realización de ejercicios que permitan valorar las aptitudes musicales del aspirante,

[757] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título I, De las enseñanzas, Capítulo IV, De las clases, arts. 7º y 9º, 1917.

salvo para los que pretendían ingresar en el aula de Canto, que debían cantar un fragmento musical de libre elección, para «demostrar que poseen voz susceptible de ser educada»[758].

Aunque se podrá seguir solicitando el cambio de profesor, ahora sólo se autorizará cuando sea por incompatibilidad de horarios que impidan la asistencia[759]. Además, se mantiene la ampliación de matrícula en el mes de abril, si bien ahora el alumno deberá realizar un examen ante un tribunal con el programa de obras de los dos cursos.

> La instancia pasará a informe del Profesor respectivo para que manifieste si el alumno se encuentra en aptitud de poder aprobar a la vez los dos cursos y si se ha distinguido por su aprovechamiento, conducta y asiduidad durante el curso. Los alumnos á quienes se conceda este derecho efectuarán un examen de los dos años ante el Tribunal correspondiente[760].

Los exámenes de final de carrera, que serán públicos, se realizarán ante un tribunal, que verá reducido su número de cinco a tres profesores, nombrados por el director. Respecto al programa del examen, sufrirá modificaciones. Del reglamento de 1911 se mantiene una obra elegida por el alumno y el ejercicio de lectura a primera vista, pero se reduce a una la obra sacada a suerte de una lista presentada por el alumno con obras del programa del último curso. Las calificaciones serían las de Sobresaliente, Notable, Aprobado y Suspenso. Continúa siendo inapelable el fallo del tribunal, ante el que no cabe reclamación alguna[761]. A los alumnos que aprobasen el examen final de carrera, si lo solicitaban y previo pago de 150 pesetas, se les extendía el Diploma de Capacidad[762].

Otra reforma sustancial del nuevo reglamento es la referida al régimen de incompatibilidades del profesorado. Ahora el profesor no podrá impartir la enseñanza privada de la asignatura de que son titulares, ya sea «lección particular o de repaso», a ningún alumno que haya de presentarse a examen en el conservatorio. Aún podrían dar clases privadas, pero de aquellas materias de las que no fueran titulares.

---

[758] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo I, Del ingreso, arts. del 41º al 45º, 1917.

[759] *Ibídem*, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo III, Obligaciones de los alumnos oficiales, art. 55º.

[760] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo IV, Exámenes de los alumnos oficiales, art. 61º, 1917.

[761] *Ibídem*, art. 62º.

[762] *Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio*…, Título III, De los alumnos oficiales, Capítulo IV, Exámenes de los alumnos oficiales, art. 63º, 1917.

6.11.5. *Prórroga en el servicio activo*

El 21 de julio de 1917 Mirecki cumplía 70 años, la edad de jubilación prevista para los catedráticos y profesores de los establecimientos docentes dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En vez de retirarse, el 31 de agosto presentaba instancia «en suplica de que se me conceda continuar en el servicio activo de la enseñanza»[763].

Se iniciaba un procedimiento para resolver si Mirecki era apto para continuar desempeñando la enseñanza del violonchelo, tras 43 años de servicios. Regulado por el «*Real decreto dictando las reglas a que en lo sucesivo han de ajustarse las jubilaciones de Catedráticos*, se le incoaba un expediente de aptitud y habilitación para continuar en el servicio activo, que se iniciaba con un reconocimiento médico «para determinar el grado de aptitud física e intelectual»[764]. De acuerdo con el artículo 5º del citado real decreto, Bretón, en calidad de director del conservatorio, emitía el 3 de noviembre la siguiente certificación de los servicios y conducta de Mirecki en el desempeño de su labor docente.

> 1º. Con referencia a las altas y bajas de personal, actas de sesiones y partes de asistencia, resulta que Don Victor de Mirecki se ha distinguido siempre por su asiduidad y exactitud en acudir puntualmente al cumplimiento de sus deberes. 2º. Con referencia a los permisos y licencias resulta que el Sr. Mirecki, no los ha solicitado en estos últimos años, salvo el permiso reglamentario de las vacaciones, dejando solo de asistir contadísimos días por enfermedades pasajeras. Refiriéndose este informe y certificación, según el Real Decreto de 1 de octubre de 1909, solo a la asiduidad y constancia en el desempeño de su cargo, nada más tiene que agregar esta Dirección.

Aunque Mirecki no asistía a los Claustros de Profesorado desde el 1 de octubre de 1915, Bretón certificaría que aquel cumplía estrictamente con sus deberes, «dejando solo de asistir contadísimos días por enfermedades pasajeras», por lo que podemos pensar que las ausencias a las reuniones del claustro estaban motivadas por su delicado estado de salud.

El 26 de febrero de 1918, la Comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública, visto el expediente médico y el informe favorable de la dirección del

[763] ARCSMM, Exp. 472/7, 31 de agosto de 1917.

[764] Art. 4º del «Real decreto dictando las reglas a que en lo sucesivo han de ajustarse las jubilaciones de Catedráticos». En: *Gaceta de Madrid*, 2 de octubre de 1909, pág. 14.

conservatorio, daba su visto bueno para que Mirecki continuase en el servicio activo como profesor de violonchelo del conservatorio.

> Expediente de aptitud física incoado a instancia del profesor numerario del Conservatorio de Música y Declamación, Don Victor de Mirecki Laramat, solicitando continuar en el servicio activo de la enseñanza no obstante haber cumplido setenta años. Resultando que en este expediente obran tres certificaciones médicas en las que se hace constar que el señor Mirecki se halla en condiciones de aptitud física e intelectuales para poder continuar en el servicio activo de la enseñanza y que también informan favorablemente la Dirección del Conservatorio de Música y Declamación, Rectorado y Consejo Universitario y Negociado y Sección correspondientes de este Ministerio. Considerando que en este expediente ha sido cumplido cuanto con relación al mismo dispone el Real Decreto de 1 de octubre de 1909. La Comisión opina, que procede que el profesor numerario del Conservatorio de Música y Declamación Don Victor Mirecki y Laramat a quien se refiere este expediente sea autorizado para continuar en el servicio activo de la enseñanza. Permanente del Consejo de Instrucción Pública[765].

El 6 de marzo de 1918 se resolvía favorablemente para los intereses de Mirecki el expediente, declarando «al expresado Don Victor Mirecki y Laramat con aptitud para seguir desempeñando el cargo»[766] . Y en marzo se publicaba en la *Gaceta* la resolución de Instrucción Pública y Bellas Artes

> …declarando con aptitud para seguir desempeñando su cargo a los profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación 1). José Mondéjar y Mendoza, D. Victor Mirecki, D. Avelino Fernández de la Cierva, D. Enrique Rodríguez y Sánchez Solís, D.ª Dolores Salvador y D.ª Dolores Muñoz Arnau[767].

6.12. Últimos años

Finalizado el curso 1917-1918, Mirecki recibía de nuevo de Bretón la comunicación para personarse en el expediente para proceder a su jubilación. En esta ocasión, Mirecki estará «desde luego conforme a ser estrictamente jubilado»[768], y «solo desea continuar explicando su cátedra en este Centro en la forma establecida por el artículo 2º del Real Decreto de 8 de agosto del año actual». Según esa norma, además de que el «Catedrático Profesor jubilado seguirá formando parte del Claustro a que pertenezca, y en él continuará

[765] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

[766] ARCSMM, Exp. 472/7, 6 de marzo de 1918; AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

[767] *La Época*, 8 de marzo de 1918, pág. 4.

[768] AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

teniendo voz y voto, si lo tuviere en activo», podría Mirecki continuar impartiendo enseñanza en cursos de perfeccionamiento, percibiendo el importe de las matrículas, y susceptibles de subvención por parte del Ministerio de Instrucción Pública.

> Cuando la importancia de estos trabajos académicos lo justifique, o así lo aconseje el reconocimiento de servicios eminentes prestados a la enseñanza o a la Ciencia por el Profesor de quien se trate, podrá otorgársele una subvención especial por el Ministerio de Instrucción Pública[769].

Por Real Decreto del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Santiago Alba, de fecha 19 de septiembre de 1918, Mirecki se retiraba de la enseñanza un año y dos meses más tarde de la edad reglamentaria.

> En cumplimiento de lo dispuesto en el art. 1 de la ley de 27 de julio último, y a propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, vengo a declarar jubilados, por haber cumplido la edad reglamentaria, con el haber que por clasificación les corresponda, a D. Victor de Mirecki y Laramat y D. Laura Romea y Parra, Profesores numerarios del Real Conservatorio de Música y Declamación. Dado en Palacio a diez y nueve de septiembre de mil novecientos diez y ocho. El ministro[770].

Bretón elogiaba la figura del profesor y artista en el discurso de entrega de premios del curso 1918-1919, recordando cómo había obtenido la plaza de profesor «con poco esfuerzo».

> Tan conocido, estimado y admirado es en España el Sr. Mirecki, que casi parece alarde ocioso ocuparme de tan relevante personalidad. Tuve el gusto de presenciar alguno de los ejercicios de oposición a la plaza que ha regido durante cuarenta y cinco años, la cual ganó con poco esfuerzo, pues en aquella época la práctica del violoncello en nuestro país era poco más que mediana así en calidad como en cantidad, hasta el punto de que el primer violoncellista del Teatro Real solía ser extranjero; de ahí que Mirecki, primer premio del Conservatorio de París en dicha asignatura, venciera fácilmente a los estimables coopositores con quienes luchó.

Señalaba Bretón que Mirecki, ya nombrado profesor de la Escuela Nacional de Música, al igual que Monasterio en la enseñanza del violín, habían creado

> sendas y brillantes falanges de artistas en ambos instrumentos, completando a maravilla las orquestas de Madrid, y haciendo fácil la fundación de la Sociedad de Conciertos, hecho trascendental y base del desenvolvimiento y cultura musical en España [...] Puede comparársele a

[769] «Ley de 27 de julio de 1918, disponiendo que todos los Catedráticos y Profesores que dependan de este Ministerio, sean jubilado al cumplir la edad de setenta años», *Gaceta de Madrid*, 2 de agosto de 1918, pág. 350.

[770] *Gaceta de Madrid*, 22 de septiembre de 1918, pág. 804; AGA, Fondo 05/1027, Caja 31/14959, Leg. 4976, Exp. n.º 2.

> un árbol fecundo y prolífico cuyos frutos no desaparecerán nunca en la actividad del arte español»[771]

En el acta del Claustro del 5 de octubre de 1918 el director Tomás Bretón volvía a recordar la jubilación de Mirecki, cuyas «brillantísimas oposiciones» presenció. Compara su labor con la de Monasterio, «prueba de ello es la falange numerosa y notable de discípulos que deja al retirarse de la enseñanza».

Habían sido 43 cursos académicos al frente de la cátedra de violonchelo. En la enseñanza oficial, 120 alumnos con 559 calificaciones: 205 sobresalientes, 57 notables, 15 buenos, 59 aprobados, 4 suspensos y 219 no presentados. En el apartado de los concursos, 13 primeros premios, 3 diplomas de honor, 1 diploma de 1ª clase, 10 segundos premios y 3 accésits. Hay los que habría que añadir los 4 diplomas de 1ª clase obtenidos por alumnos que iniciaron los estudios con él y los finalizaron con Ruiz-Casaux. A ello se suman los dos premios del Conservatorio de París de Ruiz de Tejada y Amato. En cuanto a la enseñanza no oficial, 18 inscritos, el primer de ellos del curso 1883-1884, con 16 sobresalientes, 1 aprobado y 1 suspenso.

No tenemos referencias que prueben que la intención de Mirecki de continuar ejerciendo la docencia una vez jubilado, ya fuera impartiendo clases de enseñanza libre o bien cursos de ampliación, se viese realizada. Los achaques de la vejez habían hecho mella en una salud ya deteriorada por los disgustos y problemas familiares, y probablemente acabaría desistiendo de su empeño por continuar en la enseñanza.

6.12.1. *Sustituto*

Tras su jubilación, Mirecki, al igual que había hecho en la Real Capilla, no dudó en proponer a su hijo Rafael como «profesor auxiliar» de la clase de violonchelo en su sustitución:

> Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón. Mi querido amigo y Director. Encontrándome enfermo y estando mi hijo Rafael titulado para sustituirme, pongo en su conocimiento que lo he nombrado profesor auxiliar de mi clase, expresando que Usted aprobará dicho nombramiento, para lo cual le da las más expresivas gracias. Suyo siempre, su amigo y subordinado. V. de Mirecki, Madrid, 4 de octubre de 1918[772].

---

[771] ARCSMM, *Memoria del Curso de 1918 a 1919 precedida del discurso leído por el Director Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios*, Madrid, Hijo de Gaisse, 1919, pág. 6.

[772] ARCSMM, Exp. 472/7, 4 de octubre de 1918.

De acuerdo con el artículo 27 del reglamento vigente, al producirse una vacante en una enseñanza que contaba con un solo profesor, el Claustro debía proponer a la Dirección General de Bellas Artes un interino, que disfrutaría de los dos tercios del sueldo. Habían presentado las instancias y hojas de méritos y servicios José González Serna, Juan A. Ruiz Casaux, Domingo Taltavull y Rafael Mirecki y Bach, ésta última presentada por los alumnos de Victor de Mirecki, «que pide la interinidad para el hijo de éste». Antes de proceder a tomar la decisión, se leía en el Claustro una carta presentada por Taltavull, en la que expresaba que no habiendo conseguido el apoyo solicitado a algunos profesores del claustro «para patrocinar su candidatura, creía prudente retirarse». Respecto a los méritos de los candidatos, Rafael Mirecki había finalizado la carrera en 1917, con Diploma de Honor; Ruiz Casaux, en 1908, con Primer Premio; y González Serna, el mayor de los tres, en 1889, con 1º Premio, compartido con Alfredo Larrocha González. Los tres candidatos eran alumnos de Mirecki. Tras la votación, resultaría elegido, como profesor interino de violonchelo, José González Serna con 16 votos. Le seguiría Ruiz Casaux con cinco votos y Rafael Mirecki con uno[773]. El Claustro se decidía por González Serna, «violoncellista de nota», que reunía experiencia docente, al haber sido «suplente durante muchos años de Mirecki»[774].

6.12.2. *Programa de oposiciones a la plaza vacante de la cátedra de violonchelo*

No había acabado el año y se procedía a elaborar el programa de oposición a la plaza de la cátedra de violonchelo vacante por la jubilación de Mirecki, cuya redacción correría a cargo de Bretón, Arbós y Hierro.

La oposición constaría de tres ejercicios, dos prácticos y uno teórico. El 1er ejercicio tendría dos partes. En la primera se ejecutarían tres obras para violonchelo, una de ellas obligada, el primer tiempo del *Concierto en La menor* de Saint-Saëns; y otras dos, una elegida por el opositor, y otra a sorteo de entre una «lista numerada que cada opositor presentará en este acto, conteniendo dicha lista, por lo menos, seis piezas de concierto para aquel instrumento». El tribunal valoraría la dificultad técnica e interpretativa del repertorio presentado. La segunda parte del 1er ejercicio consistiría en la lectura a primera

[773] ARCSMM, Libro 177, *5º Libro de Actas del Claustro de Profesores*, acta del 5 de octubre de 1918.

[774] ARCSMM, *Memoria del Curso de 1918 a 1919*…, pág. 8.

vista de una obra manuscrita escrita ad hoc. Esta pieza de repente sería compuesta por Arbós, siendo la única obra por él escrita tras iniciar su carrera como director en 1904[775].

El 2º ejercicio también constaba de dos partes. La primera era la impartición de una lección práctica a dos alumnos del conservatorio, «uno sin conocimientos del instrumento y otro del último año de la enseñanza»; continuando con la anotación de las articulaciones, digitaciones y signos de expresión a una obra compuesta expresamente para esta prueba, seguida de la respuesta a las preguntas del tribunal sobre ese ejercicio o de cualquier otro. La 2ª parte de este 2º ejercicio sólo debían hacerla aquellos aspirantes que no acreditasen tener aprobados en el conservatorio, al menos, los dos primeros cursos de Armonía. Y consistía en «un trabajo que oportunamente dispondrá el tribunal acerca de esta materia, equivalente también por lo menos a los conocimientos que comprenden los dos primeros años de esta enseñanza en el conservatorio».

El 3er ejercicio consistía en la lectura y defensa de la memoria y programa presentado por el aspirante. La memoria debía comprender la historia del violoncello, «una descripción del mismo de los tipos modernos y una reseña de los principales inventos aplicados hasta el día en su construcción». Debía reseñar las principales metodologías de la enseñanza del violonchelo y los métodos y obras, ordenados por años escolares, «según el método y forma que el opositor crea más conveniente para conseguir la mayor perfección en la dicha enseñanza del Violoncello». Tras la lectura de la memoria y del programa, concluía la oposición con la discusión entre los opositores, «para lo cual se hará oportunamente, por el Tribunal, el sorteo necesario para formar las trincas a que haya lugar»[776].

6.12.3. *Convocatoria de oposiciones*

El 24 de marzo de 1919, se publicaba en la Gaceta de Madrid la convocatoria y el programa de la oposición:

> Se halla vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación la Cátedra de Violoncello, dotada con el sueldo anual de 3.500 pesetas[777] y 500 de gratificación por razón de residencia, la cual ha de proveerse por

[775] José Luis TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939): Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2005, pág. 560.

[776] ARCSMM, Libro 177, *5º Libro de Actas del Claustro de Profesores*, acta del 22 de diciembre de 1918.

[777] Se corregiría el error advertido al consignar el sueldo con que estaba dotada la plaza, que era de 4.000 pesetas anuales y 500 de gratificación por residencia. En: *Gaceta de Madrid*, 1 de abril de 1919, pág. 8.

> oposición libre, según lo dispuesto en el artículo 25 del Reglamento aprobado por Real decreto de 25 de agosto de 1917. Los ejercicios se verificarán en Madrid en la forma prevenida en el Reglamento de 8 de abril de 1910 y con arreglo al programa que se inserta en esta convocatoria[778].

Los requisitos que debía reunir el aspirante para ser admitido a la oposición era tener la nacionalidad española, no hallarse incapacitado para ejercer cargos públicos, haber cumplido los veintiún años, circunstancia que habrá de acreditarse con la partida de nacimiento, y una certificación del Registro Central de Penados. Todos estos requisitos debían reunirse antes de terminar el plazo de esta convocatoria. El plazo de presentación de solicitudes era de dos meses a partir de la publicación de la convocatoria en la *Gaceta de Madrid*. Se debían adjuntar a la solicitud todos los documentos justificativos, y aquellos que considerase en orden a acreditar sus méritos y servicios. Respecto al programa de los ejercicios de la oposición, se recogía íntegramente la propuesta redactada por Bretón, Arbós y Hierro. Como disposición adicional, se ordenaba que el anuncio de la convocatoria se debía publicar en los *Boletines Oficiales* de las todas las provincias y en los tablones de los centros de enseñanza musicales.

El proceso continuaba, según lo dispuesto en el Real decreto de 1 de diciembre de 1917, con la publicación en la *Gaceta de Madrid* del nombramiento del Tribunal que habría de juzgar la oposición, y abriendo el plazo de presentación de solicitudes de admisión.

> Ilmo. Sr.: Vacante en este Real Conservatorio de Música y Declamación la plaza de Profesor de Violoncello, y de conformidad con lo que preceptúa el artículo 25 del Reglamento de ese Centro de enseñanza aprobado por Real decreto de 25 de agosto de 1917, S. M. el Rey (q. D. g.) se ha servido disponer se provea por oposición y ésta se efectúe con arreglo al Real decreto de 8 de abril de 1910, y se abra el oportuno plazos de admisión de instancias durante dos meses, a contar desde la publicación de la convocatoria en la Gaceta[779].

Sería presidente Juan Flórez Posada, consejero de Instrucción Pública, y vocales Enrique Fernández Arbós, Antonio Fernández Bordas, José del Hierro, Raimundo Juan José Torres García. Los suplentes eran José Tragó y Arana, Bartolomé Pérez Casas,

[778] *Gaceta de Madrid*, 24 de marzo de 1919, pág. 1126.

[779] «Disponiendo se provea por oposición la plaza de Profesor de Violoncello vacante en el Real Conservatorio de Música y Declamación, y nombrando el Tribunal para referidas oposiciones», *Gaceta de Madrid*, 24 de marzo 1919, págs. 1.125 a 1.126.

Benito García de la Parra y Rogelio del Villar, todos ellos profesores del Real Conservatorio de Música y Declamación[780].

Dentro del plazo señalado en la convocatoria presentaban la solicitud de participación en la oposición, reuniendo las condiciones legales requeridas, Juan Antonio Ruiz Casaux, Gaspar Cassadó Moreu, Ricarda Pichot Girones, Domingo Taltavull Pascual y Bernardino Gálvez Bellido[781].

Como las oposiciones se retrasarían hasta el 23 de febrero de 1920, ocho meses más tarde de la fecha de publicación de los aspirantes[782], la enseñanza del violonchelo, de manera interina, sería responsabilidad hasta ese momento de José González Serna.

Finalizados los ejercicios de oposición, y en virtud de la propuesta unánime del Tribunal, con fecha 12 de abril de 1920 sería nombrado por Real Orden «Don Juan Antonio Ruiz Casaux, Profesor numerario de violoncello del Real Conservatorio de Música y Declamación»[783].El 20 de mayo de 1920, Tomás Bretón mostraba ante el Claustro su «satisfacción por el ingreso como profesor numerario de Juan Antonio Ruiz Casaux tras brillantísima oposición y su competencia hace esperar de él grandes resultados para la enseñanza del violoncello». En el discurso de la entrega de los premios 1919-1920, Bretón tendría unas palabras de bienvenida para Ruiz Casaux,

> de antiguo bien conocido de nosotros y del público mismo [...] por su brillante y fecunda actuación en las primeras orquestas de Madrid, y cuya historia acredita sobradamente la acertada elección de los Tribunales que juzgaron sus ejercicios…[784]

Y para José González Serna, «mi querido amigo y muchos años compañero, que interinizaba la clase de Violoncello», lamentando su cese.

---

[780] *Gaceta de Madrid*, 24 de marzo 1919, págs. 1.125 a 1.126.

[781] *Ibídem*, 26 de junio de 1919, pág. 1043.

[782] *La Correspondencia de España*, 6 de febrero de 1920, pág. 4.

[783] *Gaceta de Madrid*, 18 de abril de 1920, pág. 200; *La Época*, 19 de abril de 1920, pág. 4.

[784] *Memoria del Curso de 1919 a 1920 precedida del discurso leído por el Director Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1920, pág. 7.

6.12.4. *Fallecimiento*

Victor de Mirecki fallecía en su domicilio de Madrid el 7 de abril de 1921, a la edad de 73 años[785]. Seis meses antes lo había hecho su hija Adela, esposa del periodista Luis Zozaya, hijo del editor Benito Zozaya[786]. Los periódicos de Madrid recogían la noticia de la muerte del violonchelista:

> Ha fallecido al gran violoncellista Víctor Mirecki. Aunque de origen polaco, residía en España desde muy joven, habiendo conquistado gran reputación artística por su intervención en la orquesta, del Real, el cuarteto Monasterio y como profesor del Conservatorio. Hallábase ya retirado, y su muerte será generalmente sentida entre cuantas personas le trataron. Descanse en paz el ilustre artista[787].
>
> Víctor Mirecki, el genial violoncellista, ha muerto. De origen polaco, llegó muy joven a España, después de obtener en París la más alta recompensa. En Madrid se dedicó a la enseñanza. Fue decano del Conservatorio, concertino del teatro Real y de la capilla de Palacio, y fundó con Monasterio un célebre cuarteto. El célebre Pablo Casals, a quien hoy admira el Mundo entero, fue discípulo suyo. Ha muerto cuando ya había llegado a la ancianidad, acompañándole siempre el afecto y la admiración de los aficionados a la música. Descanse en paz[788].
>
> Ha muerto Mirecki, el gran violoncellista que durante muchos años formó parte del célebre cuarteto Monasterio. Mirecki había nacido en Polonia; pero había venido a España muy joven, tomó aquí carta de naturaleza y bien pronto se distinguió como violoncellista excelente, llegando a ser primer violoncello del teatro Real y profesor del Conservatorio. En el cuarteto a que hemos hecho referencia, dio a conocer en Madrid, bajo la dirección de Monasterio, todo el gran repertorio clásico de música de cámara, haciendo una labor meritísima durante muchos años por la cultura musical. Una época en que dominaba casi en absoluto la afición a la ópera italiana. Descanse en paz el ilustre maestro[789].
>
> Víctor Mirecki, el gran «virtuoso» del violoncelo, cuyo arte exquisito tantos recuerdos despertará entre los amantes de la música, ha muerto, en la paz del hogar, lejos del bullicio y de la lucha.
> Aunque natural de Polonia, a Mirecki se le podía considerar como español, pues siendo casi un niño, y después de obtener en el Conservatorio de París la más alta recompensa, llegó a España dedicándose a la enseñanza, en la cual mereció el nombramiento de decano del Real Conservatorio, concertino del teatro y capilla Reales, y fundador, con el inolvidable Monasterio, de un célebre cuarteto de feliz recordación.

---

[785] AGP, Personal, Caja 1212, Exp. 13, 7 de abril de 1921.

[786] *La Correspondencia de España*, 4 de octubre de 1920, pág. 7.

[787] *La Acción*, 11 de abril de 1921, pág. 4.

[788] *La Correspondencia de España*, 11 de abril de 1921, pág. 3.

[789] *El Liberal*, 12 de abril de 1921, pág. 2.

> El genial violoncelista recorrió el mundo de triunfo en triunfo, y fue maestro de tan eminentes artistas como Pablo Casals, Rubio, Sarmiento, Amato, Ruiz de Tejada, Larrocha, Arnillas y Ruiz Casaux.
> La extremada bondad de su carácter le hizo acreedor a numerosas simpatías, tanto en nuestro país, como en el extranjero, donde el finado gozaba de gran reputación[790].

El recién nombrado director Fernández Bordas, también tuvo unas palabras de despedida en su primer discurso:

> Entre los acontecimientos del año escolar que no pueden pasar en silencio, hay uno que nos ha producido verdadero dolor, honda pena. Me refiero a la muerte de nuestro querido y llorado compañero el Ilmo. Sr. D. Victor de Mirecki y Laramat, fallecido en 7 de abril próximo pasado. El Sr. Mirecki ha dejado entre nosotros un enorme vacío muy difícil de llenar. Eminente profesor y admirable artista, verdadero sacerdote de la enseñanza, ha realizado durante cerca de ¡cincuenta años! una enorme labor; la falange numerosa de notables violoncellistas, entre los cuales descuellan algunas celebridades, es obra suya. La actuación del Sr. Mirecki, como concertista, fue de la mayor importancia, contribuyendo en la Sociedad de Cuartetos de Madrid a la vulgarización de la Música de Cámara, en cuyo género tanto se distinguió juntamente con el Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio y Agüeros, glorioso e inolvidable artista, Director y profesor de violín que fue de esta Casa durante muchos años. Los estrechos moldes de este escrito me impiden ocuparme, con toda la extensión que merece, figura tan eximia en el Arte y en el Conservatorio, donde todos aprovecharon de sus sabios consejos. Descanse en paz el gran artista, el maestro insigne y lloremos la desaparición del amigo entrañable, del leal compañero, del hombre caballeroso que, por sus relevantes cualidades, tanto morales como artísticas, vivirá en la memoria de cuantos tuvimos la dicha de tratarle[791].

Sus restos reposan en el cementerio de la Almudena de Madrid, junto a los de su esposa María Luisa Bach Comella, fallecida en 1925[792].

---

[790] *ABC*, Edición de la tarde, 11 de abril de 1921, pág. 20; *ABC*, Edición de la mañana, 14 de abril de 1921, pág. 22.

[791] ARCSMM, *Anuario del Curso de 1920-1921*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1921, pág. 8.

[792] Entrevista a Guillermo Mirecki Quintero..., 7 de noviembre de 2019.

CAPÍTULO 7

EL ALUMNADO DE VICTOR DE MIRECKI

6. 1. El legado de Victor de Mirecki

Desde su nombramiento en 1874 hasta su jubilación en 1918, Mirecki impartirá el magisterio de violonchelo de manera ininterrumpida. Durante esos 44 años pasarían por su aula en el Conservatorio de Madrid no menos de 125 alumnos. De ellos, tenemos constancia de 26 que desarrollaron una carrera profesional como violonchelistas. Hasta 17 de ellos obtendrían el máximo galardón en el Conservatorio de Madrid[1]. Los hubo que recibieron el reconocimiento en el extranjero, como Amato y Ruiz de Tejada, que lograrían el 1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París. Y algunos serían admitidos en conservatorios europeos para perfeccionar estudios, como Rubio en la Hochschule für Musik de Berlín, o Ruiz-Casaux en el Conservatorio de París.

La mayoría de sus alumnos fueron hombres. Tan sólo aparecen cuatro mujeres matriculadas en violonchelo desde la fundación del conservatorio hasta la jubilación de Mirecki, ninguna de las cuales se dedicó a la música de manera profesional. Además de Julia Terzi, Artura Lambea y Martina Blázquez, la cuarta alumna es Mª Dolores Ventosa, que comenzaría los estudios de violonchelo con Mirecki en la década de 1910, y que los continuaría con su sucesor Ruiz-Casaux.

Y tuvo alumnos ilustres, que no continuaron su carrera profesional con el violonchelo, y que descollaron en otras facetas del ámbito musical como el compositor Abelardo Bretón Matheu, hijo del también compositor Tomás Bretón, que finalizó 7º curso con Sobresaliente en el curso 1909-1910; o el compositor José Fonrat Alcoriza; también Luis Guridi Bidaola, hermano del compositor Jesús Guridi; o Rafael Benedito, director de orquesta y pedagogo.

Fueron componentes de los grupos de música de cámara mas significativos del momento, dignos sucesores de la Sociedad de Cuartetos a la que había pertenecido su maestro Mirecki y de la que fueron colaboradores en algún momento Rubio, Sarmiento y Larrocha. Rubio, que desarrollo una gran actividad camerística, formó parte del Trío Español, Quinteto Iberia, Trío Arbós, Quinteto Albéniz, Quinteto de la «Sociedad de Cámara» y Sociedad de Música Clásica di Camera; Ruiz-Casaux, fundador de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, del Trío Cubiles, Cuarteto Arbós y Trío

[1] Durante el periodo investigado el premio tuvo distintas denominaciones. Por ello, trece alumnos serían galardonados con el Primer Premio, tres obtendrían Diploma de Honor y uno Diploma de 1ª Clase.

Hispano-húngaro; Taltavull del Cuarteto Vela, Cuarteto Español y Quinteto Hispania; Villa del Cuarteto Francés y el Quinteto de Madrid; Rafael Mirecki del Trío Hispania; Puga del Trío Castilla; Coll del Quinteto Gabrielli, Roberto; Esquembre del Sexteto de Telmo Vela.

Y como no podía ser de otra manera, formaron parte de las orquestas de la época, ocupando plazas de solista, desde la Sociedad de Conciertos y la Orquesta del Teatro de la Ópera, pasando por la Filarmónica y Sinfónica de Madrid, hasta llegar a formar parte de la plantilla de violonchelos de la Orquesta Nacional de España en sus primeros tiempos[2]. Algunos fueron integrantes de prestigiosas orquestas extranjeras como Amato, en la Chicago Symphony Orchestra y en la Orquesta de la Ópera de París, y Ruiz-Casaux en la *Societé des Concerts Schiari* de París.

Otros, los menos, se dedicaron a la enseñanza, transmitiendo las enseñanzas del maestro a las generaciones posteriores. Así, Agustín Rubio en el Royal College of Music de Londres; Ruiz-Casaux, en el Conservatorio de Madrid; Amato en el Conservatorio de Bilbao; Larrocha en el Conservatorio de San Sebastián; Fidel Maya, en la Escuela Municipal de Música de Pamplona y Escuela Municipal de Gijón; Lorenzo Puga, en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca; Domingo Taltavull, del Conservatorio de Valencia.

[2] Real Capilla: González Serna, Ruiz de Tejada y Ruiz-Casaux; Sociedad de Conciertos: González Serna, Larrocha, Sarmiento; Orquesta del Teatro de la Ópera de Madrid: González Serna, Mesa, Villa; Orquesta Sinfónica de Madrid: Ruiz-Casaux, Arnillas, Coll, Calvo, Mesa, Hernández, Mompó y González Serna; Orquesta Filarmónica de Madrid: Taltavull, Elices, Esquembre, de la Fuente, García, Núñez Castellanos, Jubera, Palma, Villarrubia; Orquesta Nacional de España: Catalán, Rafael Mirecki, Palma, Ruiz-Casaux; Banda Municipal de Música de Madrid: Coll, Esquembre, Jubera, Villa; Orquesta del Palacio de la Música y Orquesta Lasalle: Rafael Mirecki; Orquesta Nacional de Conciertos: Coll y Puga; Orquesta Sinfónica de Bilbao: Arnillas. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional: Catalán y Coll; Orquesta de Cuerda de Julio Francés:Ruiz-Casaux, Rafael Mirecki, Navarro, Mesa y Coll.

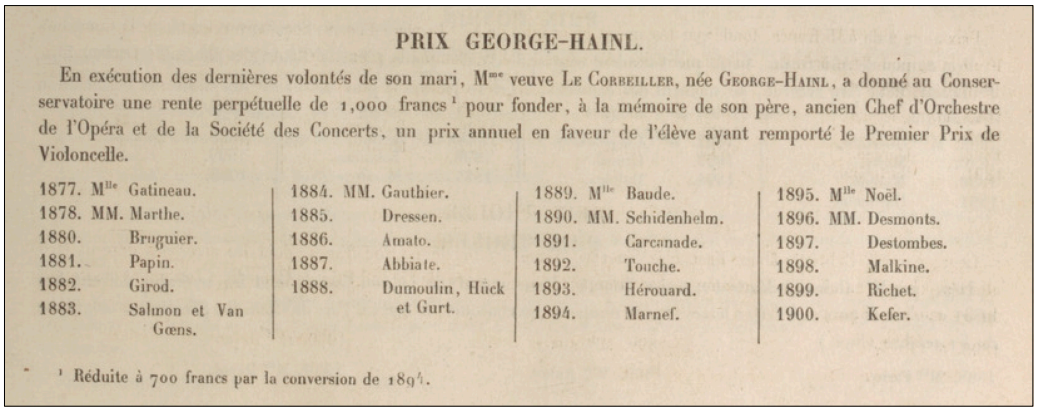
6.2. ALUMNOS DESTACADOS DE VICTOR DE MIRECKI[3]

Amato, Luis

Luis Amato Lecouf, nacido en París en 1864, ingresó con doce años en la Escuela Nacional de Música en el curso 1876-1877, presentando «muchas disposiciones» como refleja Mirecki en el acta del examen final del primer curso. Tras realizar los estudios de Violonchelo, Solfeo y Armonía, concluía la carrera en 1883 con la calificación de Sobresaliente en Violonchelo.

En el curso 1882-1883, tras finalizar el 8º año con Sobresaliente, concurría al concurso del premio de violonchelo que finalmente sería ganado por Ruiz de Tejada. Por esa razón, se le concedería un año de gracia que le permitiría obtener el 1er Premio en el curso 1883-1884, interpretando el primer movimiento del *Concierto nº 4 para violonchelo y* orquesta*, Op. 7* de Romberg, y una pieza a primera vista[4].

Tras obtener el 2º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París en 1885, por detrás de Ruiz de Tejada, lograría el 1er Premio en 1886[5] y el Prix George-Hainl, dotado con 1.000 francos[6].



PRIX GEORGE-HAINL.

En exécution des dernières volontés de son mari, Mme veuve LE CORBEILLER, née GEORGE-HAINL, a donné au Conservatoire une rente perpétuelle de 1,000 francs[1] pour fonder, à la mémoire de son père, ancien Chef d'Orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts, un prix annuel en faveur de l'élève ayant remporté le Premier Prix de Violoncelle.

1877. Mlle Gatineau.	1884. MM. Gauthier.	1889. Mlle Baude.	1895. Mlle Noël.
1878. MM. Marthe.	1885. Dressen.	1890. MM. Schidenhelm.	1896. MM. Desmonts.
1880. Bruguier.	1886. Amato.	1891. Carcanade.	1897. Destombes.
1881. Papin.	1887. Abbiate.	1892. Touche.	1898. Malkine.
1882. Girod.	1888. Dumoulin, Hück et Gurt.	1893. Hérouard.	1899. Richet.
1883. Salmon et Van Gœns.		1894. Marnef.	1900. Kefer.

[1] Réduite à 700 francs par la conversion de 1894.

Ilustración 7.1. Prix George-Hainl. 1886, Amato.

[3] Se sigue el orden alfabético en la presentación.

[4] Los datos académicos del alumnado han sido recogidos de las Actas de Exámenes de Enseñanza Oficial, Libros de Altas y Bajas de las Clases, Libros de Matrícula y Actas de Concurso y Premios, depositados en el Archivo Histórico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[5] C. PIERRE, et al. Le Conservatoire national de musique et de déclamation**…,** pág. 282.

[6] George François Hainl (1807-1873), alumno de violonchelo de Norblin, obtendría el 1er Premio de Violonchelo del Conservatorio de París en 1830. En 1840 fue nombrado «premier chef d'orchestre» del Grand-Théâtre de Lyon y dirigió la Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire entre 1863 y 1872. En: F. J. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique*, Tome Quatrième, Deuxième Édition, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1862, Pág. 203.

En 1890 se trasladó a EE. UU., uniéndose a la Chicago Symphony Orchestra, fundada por su director Theodore Thomas (1835-1905), donde permanecería hasta 1901[7]. De regreso a Europa ingresaba en la Orquesta de la Ópera de París. Estando en París, y por el ruego de su maestro Mirecki, acogería en su casa a Manuel de Falla en su etapa parisina, una circunstancia que se repetiría años después con Ruiz-Casaux.

Arnillas, Ricardo

Ricardo Arnillas Ricarte nació en Béjar, Salamanca, en 1882. Comenzaba los estudios en la Escuela Nacional de Música en el curso 1891-1892, matriculándose en las asignaturas de Violonchelo, Piano, Solfeo y Armonía. En opinión de Mirecki, era un alumno con una «naturaleza artística de primer orden» para el instrumento.

En el curso 1896-1897, un jurado constituido por Monasterio (presidente), Arche, Bordas, Larrocha, López, González y Francés, le otorgaba el Segundo Premio de Violonchelo. Al curso siguiente, en junio de 1898, obtenía al Primer Premio de violonchelo, concursando con el *Concierto nº. 5*, de Romberg.

> Joven por los años, casi un niño, parece Arnillas un veterano por la maestría y la experiencia. Los aplausos que escuchó al terminar el dificilísimo concierto V de Romberg y los que premiaron el fallo del tribunal, atestiguan que para obtener el primer puesto no fueron necesarias recomendaciones perniciosas ni censurables benevolencias[8].

En el reparto de premios Arnillas interpretaría la *Rapsodia Húngara*, de Popper demostrando «condiciones nada vulgares para el arte á que piensan dedicarse»[9].

> Todos los alumnos fueron muy aplaudidos, siendo especialmente celebrado por sus excepcionales condiciones artísticas, el Sr. Arnillas (violoncello), discípulo de Mirecki[10]

Arnillas sería el exalumno propuesto por Mirecki como su sustituto en el conservatorio para cubrir sus ausencias y bajas por enfermedad en el curso 1901-1902[11]. Como establecía el art. 8. ° del Reglamento de 1901, los Profesores estaban obligados a presentar

[7] «A Listing of All the Musicians of the Chicago Symphony Orchestra», *The Stokovski Legacy*, [en línea], <https://www.stokowski.org/Chicago_Symphony_Musicians_List.htm>, [consultado el 17 de octubre de 2021].

[8] *El Heraldo de Madrid*, 19 de junio de 1898, pág. 3.

[9] *Ibídem*, 22 de noviembre de 1898, pág. 1.

[10] *La Correspondencia de España*. 23 de noviembre de 1898, pág. 1.

[11] ARCSMM, Exp. 472/7, 15 de diciembre de 1906.

al Comisario Regio un sustituto que fuera competente para atender su clase en ausencias y enfermedades.

Sería Arnillas violonchelo fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid, figurando en el listado de violonchelistas del Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid de 1919. Profesor de Violonchelo y Música de Cámara del Conservatorio de Música de Bilbao, fundado en 1920[12], ocuparía la plaza de violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, creada en 1922 por el director del conservatorio vizcaíno, el compositor y director de orquesta Armand Marsick[13].

Benedito, Rafael

Rafael Benedito Vives (Valencia,1885; Madrid, 7 de septiembre de 1963), tras comenzar sus estudios musicales en el Conservatorio de Valencia con Amancio Amorós y Pedros Sosa ingresó en el Conservatorio de Madrid en 1904[14]. Sus inquietudes pedagógicas le llevarían a crear una orquesta de alumnos del conservatorio que suplía la ausencia en ese momento de una clase de conjunto instrumental[15]. Fue el fundador de la Orquesta Benedito, agrupación formada por estudiantes aventajados del Conservatorio de Madrid, en cuyo Salón de Actos que se presentó al publico el 7 de febrero de 1915[16]. Después pasó a actuar en el Monumental Cinema y, más tarde, en el Gran Teatro de la calle Marqués de la Ensenada, antes Teatro Lírico, inaugurado en 1902. La orquesta ofrecía conciertos matinales, los domingos a las once de la mañana,

> y populares, porque la finalidad exclusiva que persigue la agrupación artística que en estos días se ocupa de organizar estas fiestas musicales, es ofrecer a las clases populares madrileñas ocasión para oír buena música por muy poco dinero[17].

[12] Cornélis LIÉGEOIS y Édouard NOGUÉ, *Le violoncelle: son histoire, ses virtuoses*, Costallat & Cie, Paris, 1913, pág. 283; *Anuario del comercio, industria, profesiones y tributación del País Vasco*, 1930, pág. 379.

[13] *Ritmo*, *revista musical ilustrada*, Año II, Número 27, 31 de diciembre de 1930; María NAGORE FERRER, «La orquesta sinfónica de Bilbao: origen, fundación y primera etapa.», *Orquesta Sinfónica de Bilbao: Ochenta años de música urbana*, Carmen Rodríguez Suso (ed.), Bilbao, [en línea], <https://tinyurl.com/mryxtwfb>, [consultado el 17 de octubre de 2021], 2002, págs. 110 y 114 .

[14] Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO, «Benedito Vives, Rafael», Emilio Casares Rodicio (dir.), SGAE, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 2002, vol. 2, pág. 358.

[15] *Ibídem*.

[16] Ramón SOBRINO, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», Recerca Musicològica XIV-XV, 2004-2005, pág. 165.

[17] *La Correspondencia de España*, 12 de enero de 1917, pág. 4.

Tras el incendio del Teatro Lírico en enero de 1920, en el quedaría destruido todo el instrumental y material de la orquesta, Benedito centraría su actividad en la dirección coral y en la docencia como profesor de música en centros de enseñanza obligatoria de Madrid. Desde 1926 sería Inspector General de Enseñanza de Música del Ayuntamiento de Madrid[18], y desde 1929 ocuparía la plaza de profesor de música en la Universidad Central de Madrid, donde crearía la Orquesta Universitaria con alumnado del conservatorio y de las facultades[19].

Gran defensor de la enseñanza de la música en la escuela, impulsaría la creación de la Escuela Coral para los alumnos de los grupos escolares de Madrid, un antecedente de las actuales escuelas municipales de música. Este centro

> no será sino una preparación musical que, actuando durante la edad escolar de los niños, ponga a éstos –en la forma que lo haría una escuela de orientación profesional– en el rumbo de seguir sus propias inclinaciones y de ingresar en el Conservatorio ya dotados de una sólida iniciación en cultura musical, lo que facilitará notablemente la labor específica de los maestros[20].

Entre sus obras, todas ellas de carácter didáctico, tenemos *Cuadernos de Cantos infantiles* (1941-1943), *Colección de villancicos populares* (1941-1943), *10 Cuadernos de Canciones Populares Españolas* (1942-1946*), Cantos religiosos para la escuela* (1943), *La música a través de los tiempos* (1946), *Iniciación musical en la infancia* (1951) e *Historia de la Música* (1955).

Estaba en posesión de las encomiendas con placa de las órdenes de Alfonso X el Sabio y de Isabel la Católica, así como de la Medalla de Plata de Madrid[21].

Calvo Alonso, José

Alumno que logró el Accésit de violonchelo en el concurso de 1881, figura en la plantilla de la Sociedad de Conciertos en 1896.

Carvajal García, Vicente

Ingresó en el conservatorio en 1894 y permaneció hasta concluir los estudios de 3º. En 1917 consta como solista de contrabajo de la Banda Municipal de Música de Madrid,

[18] *El magisterio español: Periódico de Instrucción Pública*, 12 de enero de 1926, pág. 110.

[19] *Las Provincias: diario de Valencia*, 9 de noviembre de 1929, pág. 3.

[20] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año III, Núm. 45, diciembre de 1931, pág. 10.

[21] *Diario de Burgos: de avisos y noticias*, 8 de septiembre de 1963.

donde se mantuvo hasta 1935. Fue condecorado el 11 de noviembre de 1935 con la insignia de caballero de la Orden Civil de la República[22].

Ilustración 7.2. Vicente Carvajal[23].

Catalán, Rafael

Rafael Catalán Barajas nació en Madrid en 1905. Con diez años ingresó en el curso 1915-1916, finalizando los estudios con Ruiz-Casaux con Diploma de 1ª Clase en el Curso 1924-1925.

Fue violonchelo de la Orquesta Nacional de España desde su fundación en 1942[24]. En 1947 obtendría por concurso de méritos una plaza de violonchelo en la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dependiente de la Dirección General de Radiodifusión»[25]. Bajo la dirección musical de Conrado del Campo y Napoleone Annovazzi, y con Leopoldo Querol como asesor artístico, «la misión de esta Orquesta será la de propagar nuestra Música por todo el mundo a través de sus emisiones por Radio Nacional»[26]. Era violonchelo solista de la agrupación Rafael Sorni Villanueva, completando la cuerda Vicente Hernández García, Apolinar Cánepa Quinto y Roberto Coll Puigdebois.

---

[22] Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, *Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República*, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Tomo LIV, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5255567>, [consultado el 17 de octubre de 2021], págs. 255-310.

[23] *Música*, 1 de febrero de 1917, pág. 4.

[24] BOE, Orden de 28 de marzo de 1942 por la que se nombran profesores de la Orquesta Nacional en virtud de oposición; *Ritmo, revista musical ilustrada*, Año XXX, Núm. 225, 1 de enero de 1950.

[25] BOE, «Haciendo público el fallo del concurso convocado en el Boletín Oficial del Estado de 11 de noviembre del pasado año», núm. 315, Núm. 17, de 17 de enero de 1947, pág. 437.

[26] *Ritmo*, *revista musical ilustrada*, Año XVII, Núm. 201, enero-febrero de 1947, pág. 10.

Coll, Roberto

Roberto Coll Puigdebois nacido en Madrid en 1897, comenzó los estudios de Violonchelo en el curso 1908-1909. Diploma de Solfeo en 1909, obtendría el Diploma de 1ª Clase de Violonchelo en el Concurso Público del curso 1919-1920, ya bajo la tutela de Ruiz-Casaux.

Formó parte de la Orquesta de Cuerda de Julio Francés, compartiendo atril con Ruiz-Casaux, Rafael Mirecki, Ramón Navarro, Ángel Mesa y Vicente Hernández[27]. Entre 1924 y 1929 sería violonchelo del «Quinteto Gabrielli», junto a Humberto Gabrielli (violín 1º), Agustín Soler (violín 2º), Juan González (contrabajo) y Joaquín Fuster (piano), todos ellos miembros de la Orquesta del Teatro Real y de la Orquesta Sinfónica de Madrid[28].

Fue violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Madrid completando la cuerda, con Juan Ruiz-Casaux como violonchelo solista, y los *tutti* Manuel Calvo, Ángel Mesa, Vicente Hernández, Manuel Mompó, Francisco Medina y José González.

Profesor de violonchelo de la Banda Municipal de Música de Madrid desde 1930[29], fue luthier de la Orquesta Sinfónica de Madrid y de la Banda Municipal de Música de Madrid.

El Decreto de 28 de octubre de 1837, de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, creaba la Orquesta Nacional de Conciertos, con profesores de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid. El 11 de enero de 1838 Coll era nombrado violonchelo de la nueva agrupación, de la que sería su director Bartolomé Pérez Casas. La orquesta tenía su sede en Barcelona, debido a la Guerra Civil, siendo su presentación al público el 8 de abril en el Teatro del Liceo[30].

> Serán méritos preferentes el haber pertenecido a cualquiera de las Orquestas de Conciertos de Madrid subvencionadas por el Estado, y el poseer título de capacidad profesional otorgado por los Centros oficiales de enseñanza. El límite máximo de edad para ingresar en la Orquesta Nacional será el de sesenta años. Se exceptúa de esta condición a los Profesores que actualmente pertenezcan a las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid[31].

[27] *La Correspondencia de España*, 8 de diciembre de 1918, pág. 3.

[28] *La Atalaya: diario de la mañana* (Santander), 14 de noviembre de 1924, pág. 1.

[29] *Boletín del Ayuntamiento de Madrid*, nº 1770, 1 de diciembre de 1930, pág. 3.

[30] *Música* (Barcelona), nº. 4, abril 1838, pág. 51.

[31] *Gaceta de la República*, «Decreto creando la Orquesta Nacional de Conciertos, ajustándose a las bases que se insertan», 31 de octubre de 1937, págs. 401-402.

En 1947 Coll entraría a formar parte de la recién creada Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dirigida por Conrado del Campo, y que se presentaba al público el 24 de febrero en el Teatro Español.

Paralelamente a su actividad como violonchelista Coll era un excelente luthier. En abril de 1937 presentaba una solicitud al Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid para ocupar el puesto de luthier que había dejado vacante José Gorgé tras su fallecimiento, indicando que había trabajado para la Banda Municipal y Republicana de Madrid[32]. Su solicitud debió de ser admitida, pues figura como «restaurador» en el acta del Claustro del 12 de mayo de 1940. Al tiempo, abría un taller de luthería en la Calle de Valverde, número 29, 3º, que con el tiempo sería regentado por su hijo Roberto Coll Fabrellas (1931-2017).

Elices, Felipe

Felipe Elices Delgado (Madrid, 1890), iniciaría los estudios de violonchelo en el curso 1904-1905. Fue violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid (1916).

Enguita, Juan

Juan Enguita Cañadas, violonchelo de la Sociedad de Conciertos. Comenzó los estudios en el curso 1894-1895, completando hasta el 6º curso con la calificación de sobresaliente.

Esquembre, Quintín

Quintín Esquembre Sáenz (Villena, Alicante, 30 de marzo de 1885; Madrid, 2 de abril de 1965) ingresó a los 17 años en el curso 1902-1903 con una matrícula gratuita. En el primer año de sus estudios en el Conservatorio, Esquembre estaba matriculado en 1º de Violonchelo y en 1º de Armonía, lo que indica que habría demostrado en la prueba de ingreso su suficiencia en el conocimiento del Solfeo. En el Curso 1905-1906, completaba los estudios de Armonía con la calificación de Sobresaliente y Segundo Premio.

En 1910 interrumpe sus estudios de violonchelo cuando se encontraba matriculado en el último curso de la carrera para tocar como violonchelista en una orquestina de café dirigida por Arturo Escobar en Oporto, actuando también como guitarrista con el Sexteto

[32] Atenea FERNÁNDEZ HIGUERO, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la Guerra Civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa», Beatriz Martínez del Fresno, dir. Máster en Patrimonio Musical [en línea]. Universidad de Oviedo, <https://tinyurl.com/2p8besvf>, 2021, págs. 61-62.

de Telmo Vela. En 1911, se desplazaría a Roma y Génova donde continuaría su actividad profesional como músico de orquestina[33]. Retornaría a los estudios en el curso 1912-1913, finalizando la carrera de Violonchelo con la calificación de Sobresaliente y Diploma de Primera Clase.

Miembro de la *Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid* ya desde 1906, ingresó como Profesor de segunda de violonchelo en la Banda Municipal de Música de Madrid en 1912, donde permanecería en activo hasta 1935[34].

En 1915 conseguía una plaza en la recién creada Orquesta Filarmónica de Madrid.

> En la tarde del próximo jueves se presentará al público por primera vez la orquesta que dirige el maestro y compositor aplaudido D. Bartolomé Pérez Casas. Magnífico es el conjunto logrado con profesores entre loa que aparecen solistas prestigiosos, que alcanzaron primeros puestos en la Capilla Real, en el Claustro del Conservatorio y en la Banda municipal. [...] Violín concertino es el Sr. D. Fermín Ortiz, que está en posesión de varios diplomas de honor y del premio Sarasate. [...] En la cuerda de violoncello forman profesores tan notables como Taltavull, Palma, Esquembre y Cánepa[35].

Si el violonchelo era su medio de vida, su vocación fue la guitarra, como intérprete virtuoso y compositor. En 1935 se introducía en el cuadro de enseñanzas del Conservatorio de Madrid la especialidad de Guitarra y era nombrado profesor interino Regino Sainz de la Maza en 1935. El nombramiento sería una sorpresa, dada la trayectoria artística de Esquembre, como lo fue en 1947, cuando Sainz de la Maza fue nombrado profesor numerario. Para Suárez Pajares, «en el ambiente musical del franquismo nunca se pudo olvidar su militancia cultural en el sector aliado de Sorozábal y de la Banda Municipal de Madrid en favor del gobierno constitucional en tiempo de la guerra civil, aunque es posible, no obstante, que Esquembre, siendo funcionario con antigüedad del Ayuntamiento de Madrid, no se hubiera inclinado por plaza de profesor del Conservatorio[36].

Autor, entre otras obras, del *Cuarteto para* cuerda que obtuvo la Mención Honorífica del Concurso Nacional de Música de 1926, la zarzuela *Si vas a Calatayud*, el pasodoble

---

[33] J. SUÁREZ PAJARES, «Quintín Esquembre (1885-1965)…, pág. 63.

[34] E. FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid…, Tomo LIV, pág. 282.

[35] *El Liberal*, 16 de marzo de 1915, pág. 3.

[36] Sobre la faceta de Quintín Esquembre como guitarrista y compositor, véase Javier Suárez Pajares, «Esquembre, Quintín», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 797-798.

La Entrada, y obras para guitarra y orquesta como *Guitarra andaluza, Vals brillante, Canción playera* y *Zapateado*.

Fonrat Alcoriza, José

José Fonrat Alcoriza fue alumno de Mirecki durante los cursos 1890-1891 y 1891-1892, abandonando el violonchelo en el 2º curso del instrumento para dedicarse al estudio de la composición. Entre 1904 y 1911 compuso alrededor de 27 obras, entre las que se encuentra *El Canto de la Codorniz*, zarzuela, de Morales del Campo y Sainz de Rodríguez, con música de Fonrat y Zabala (1904); *Casablanca*, episodio melodramático, de Enrique Prieto (1907); *Imposible l'hais dejado*, tontería cómico-lírica, de Eduardo Gómez Gereda y Antonio Soler (1907); *El crimen de la sombra*, melodrama lírico, de Enrique Prieto (1907); *La influencia del tango*, entremés cómico lírico, de Luis Esteso y López de Haro (1907); *La pobre Dolores*, sainete lírico de costumbres madrileñas, de Luis Esteso y López de Haro (1907); *La Heredad*, drama lírico, de Ricardo Valero (1907); *El Perniles*, zarzuela cómica, de Enrique Prieto y Ricardo Valero (1907); *El castigo de la venganza*, melodrama lírico, de Enrique Prieto (1908); *María del Rosario*, boceto lírico-dramático, de José Miguel Gimeno (1909); *Vida Bohemia*, humorada cómico-lírica, de José Pérez López (1909); *El aderezo de Perlas*, drama lírico-social (1909); *Los esclavos*, comedia lírico-dramática, de Federico Riera y Joaquín Prats Peralta (1910); *Microbios Nacionales*, sátira cómico-lírica-fantástica-política, de Enrique Prieto y Federico Riera (1911).

Fuente Miguel, Julián de la

Julián de la Fuente Miguel nació en Madrid en 1893. Ingresó en el Conservatorio en el curso 1910-1911, completando cuatros cursos de la carrera con Mirecki. Fue violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid entre 1918 y 1934[37].

García Rodríguez, Manuel

Manuel García Rodríguez, nacido en Logroño hacia 1884, se matriculó en el Conservatorio con 24 años, accediendo directamente al 2º año de Violonchelo en el curso 1908-1909, que compaginaría con los estudios de la Flauta Travesera. Obtendría el

[37] Miriam BALLESTEROS EGEA, «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española», María Nagore Ferrer, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11071/>, 2010, pág. 66. Aparece ya en la plantilla de la orquesta de 1916. En: *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, 7 de octubre de 1916 pág. 1.

Diploma de 1ª Clase de Violonchelo en el Concurso Público celebrado el 27 de junio de 1915, y al finalizar el 4º curso de Armonía con Sobresaliente, el Diploma de 1ª Clase en Armonía en 1913.

Desarrollo su carrera profesional como violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid[38] y de la Orquesta Nacional de Conciertos[39].

Girona Crespo, Salvador

Violonchelista de la Sociedad de Conciertos. Comenzó los estudios de violonchelo en el curso 1877-1878 accediendo a 3º curso y ampliando a 4º, obteniendo la calificación de sobresaliente, dándose de baja en septiembre de 1878 cuando estaba cursando el 5º curso.

González Serna, José

José González Serna nacido en Santiago de Compostela en 1864, accedería al Conservatorio en el curso 1874-1875. En ese primer año no se presentaría al examen final en el mes de junio, probablemente debido a la observación anotada en el acta del examen general por Mirecki de que «hace dos meses que tiene violoncello». Tampoco se presentaría al examen de 7º año de Violonchelo en 1885, con la observación anotada en el acta de examen final de ser un alumno con «mediana disposición y además no estudia». La falta de rendimiento en los estudios de violonchelo del conservatorio pudiera deberse a sus nuevas exigencias profesionales, pues en enero de 1885 había obtenido la plaza por oposición en la Sociedad de Conciertos[40].

[38] M. BALLESTEROS EGEA, «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)…, pág. 66.

[39] *Gaceta de la República*, núm. 33, 2 de febrero de 1938, págs. 569-570.

[40] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, Vol. V, 1992, pág. 116.

Ilustración 7.3. Sociedad de Conciertos de Madrid (1891)[41].

Reanudaría los estudios en el curso 1886-1887, sin ninguna falta de asistencia, y con la opinión de Mirecki sobre su disposición y actitud a lo largo del curso de ser un alumno «muy aplicado y trabaja muchísimo». Al siguiente curso acumularía muchas faltas de asistencia «por ensayo», pero seguiría siendo un alumno «disposición mediana pero muy estudioso», al que Arrieta permitiría concurrir a premio «por habérsele concedido la gracia en los exámenes del año pasado»[42]. Finalizaría la carrera en 1889, con Sobresaliente y obteniendo el 1er Premio. Durante el curso 1906-1907 sería designado por Mirecki su sustituto en el conservatorio para cubrir sus ausencias[43].

Desarrolló su carrera profesional como Violonchelista del Teatro de la Ópera de Madrid[44]. Violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde su fundación, sería nombrado en 1915 Violonchelo Supernumerario sin sueldo de la Real Capilla, con opción a la primera vacante,

[41] «Sociedad de Conciertos de Madrid», *Ilustración musical hispano-americana*, 30 de junio de 1891, pág. 566.

[42] ARCSMM, Libro 7, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1888-1891*, acta de 7 de junio de 1888.

[43] ARCSMM, Exp. 472/7, 15 de diciembre de 1906.

[44] C. LIÉGEOIS Y É. NOGUÉ , *Le violoncelle: son histoire, ses virtuoses*…, pág. 282.

> por considerarlo de justicia, pues aparte de que reúne excelentes condiciones artísticas y personales para formar parte de la Real Capilla Música, el Sr. González Serna ha sustituido durante 11 años en distintas ocasiones a los profesores Sres. Gerner, Mirecki y Ruiz de Tejada[45].

Tras el fallecimiento de Mirecki, sería propuesto para ocupar la vacante de la Real Capilla el 12 de abril de 1921.

> Habiendo fallecido el Profesor de Violoncello de la Real Capilla Música Don Víctor de Mirecki y produciéndose por tal motivo una vacante en dicho cargo con la asignación en planta de dos mil pesetas anuales, tengo el honor de dar cumplimiento a la RO de 14 de abril de 1915, proponiendo para ocuparlo al primer Supernumerario con derecho a ella, Don José González Serna.

Jiménez, Manuel

Manuel Jiménez Garballo comenzó los estudios con Castellano en el curso 1871-1972, y llegó a cursar el 5º curso con Mirecki, que no finalizaría aún teniendo «buena aplicación». Fue violonchelo de la Sociedad de Conciertos desde 1884.

Jubera, Florentino

Florentino Jubera Zorzano nació en Logroño en 1879. Accedería a la Escuela Nacional de Música de Madrid en el curso 1894-1895, finalizando la carrera con Sobresaliente y 1º Premio de Violonchelo en el curso 1902-1903. Sería designado por Mirecki su sustituto en el aula de violonchelo durante el curso 1904-1905[46].

Miembro de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid[47], fue Violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid[48] y Violonchelo Primero de la Banda Municipal de Madrid, desde su fundación en 1909.

Fue condecorado el 11 de noviembre de 1935 con la insignia de caballero de la Orden Civil de la República.

[45] AGP, Personal, Caja 2691, Exp. 49.

[46] ARCSMM, Exp. 472/7, 10 de noviembre de 1904.

[47] *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid,* 7 de noviembre de 1904, pág. 20.

[48] *El Progreso: diario liberal* (Lugo), 14 de mayo de 1911, pág. 1.

Larrocha, Alfredo

Alfredo Larrocha González (Granada, 1866; San Sebastián, 1946), comenzó los estudios de violonchelo en Granada con Carlos Moreno. En 1881 ingresaba en el Conservatorio de Madrid para realizar los estudios de Violonchelo con Mirecki, Armonía con Juan Cantó y de Música de Cámara con Jesús de Monasterio[49].

En su primer año en el aula de violonchelo, como deja observado Mirecki en el acta del examen, sólo «dio tres lecciones y no volvió». Al curso siguiente, aunque se anota 22 faltas «por ensayos», su «buena organización» le permitió obtener la calificación de «Sobresaliente». En el curso siguiente solo asistiría hasta diciembre, por lo que tendría que repetir el 2º curso y, de nuevo, las 26 faltas de asistencia le impedirían presentarse a examen, pues, como indica Mirecki, tiene «buena disposición, pero estudia muy poco».

En el curso 1885-1886 no se matriculará en el conservatorio, tal vez debido a sus nuevos compromisos profesionales. Sin haber finalizado aún sus estudios, con tan sólo el primer año superado, había sido presentado como nuevo socio de la Sociedad de Conciertos en 1885, tras obtener por oposición una vacante de violonchelo[50].

[49] Emilio CASARES RODICIO, «Larrocha, Alfredo», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 768.

[50] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, Vol. V, 1992, pág. 116.

Ilustración 7.4. «Grupo del personal completo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el insigne Maestro Mancinelli» (1891)[51].

En el curso 1886-1887 superaba 2º, 3º y 4º año de violonchelo, a pesar de tener «muchas faltas por tener el servicio de soldado». Continuaría teniendo una asistencia irregular a las clases, con «muchas faltas por ensayos y ser soldado», lo que no le impide, por su «muy buena disposición», hacer dos años en el curso 1887-1888, obteniendo la calificación de «Sobresaliente» y 2º Premio.

Además de los estudios del conservatorio y de su actividad en la Sociedad de Conciertos, comparte escenario con su maestro Mirecki en las sesiones de las Sociedad de Cuartetos cuando se requería un segundo violonchelo:

> Salón Romero La Sociedad de Cuartetos, dirigida por el señor Monasterio, dará su tercera sesión mañana viernes, a las nueve en punto de la noche, con arreglo al siguiente programa: [...] 3.º Quinteto en Do (obra 163) para dos violines, viola y dos violoncellos, Schubert. [...] por los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán, Mirecki y Larrocha[52].

[51] *Ilustración musical hispano-americana*, 30 de junio de 1891, pág. 566.

[52] *El Día*, 6 de diciembre de1888, página 3.

Finalizaría la carrera al año siguiente, realizando los dos cursos que le restaban, 7º y 8º, con Sobresaliente y 1º Premio, otorgado por un jurado integrado por Emilio Arrieta (presidente) Jesús de Monasterio, Fernández Arbós, Clemente Santamarina, Pablo Fernández, Sesé y Valentín de Arín.

Curso académico	Curso	Faltas a la clase y su causa	Aplicación	Opinión del profesor acerca de la disposición y aptitud	Censura del Jurado	Premios
1881-82	1º	____	____	Dio tres lecciones y no volvió	No se presentó	
1882-83	1º	22 por ensayos	Buena	Buena organización	Sobresaliente	
1883-84	2º	Pocas	Buena	Desde diciembre no ha asistido	No se presentó	
1884-85	2º	26 faltas	Muy buena	Buena disposición, pero estudia muy poco	No se presentó	
1886-87	2º	Muchas faltas por tener el servicio de soldado	Buena	Mucha disposición	Bueno en 2º, 3º y 4º	
1887-88	5º-6º	Muchas por ensayos y ser soldado	Buena	Tiene buenas disposiciones	Sobresaliente y concurre	2º Premio
1888-89	7º	¿?	Muy buena	Grandes disposiciones	Sobresaliente en 7º y 8º año y concurre	1º Premio

Tabla 7.1. Expediente Académico de Alfredo Larrocha[53].

Después de unos años ampliando estudios con André Hekking[54] en París[55], sería contratado como solista de violonchelo de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián dirigida por Bretón[56].

[53] ARCSMM, Libros 1 al 9, *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1855-1901;* Libros 167 y 168, *Actas de Concursos y Premios 1883-1901;* Libro170, *Registro de Premios y Concursos 1856-1900*.

[54]André Hekking (1866-1925), violonchelista francés, alumno de Pierre Chevillard en el Conservatorio de París. Fue solista de la Orquesta Sinfónica de Boston y de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. En 1919 serían nombrado profesor del Conservatorio de París tras el fallecimiento de Cros-Saint-Ange.

[55] E. ARIZCUREN, El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos…, pág. 137.

[56] E. CASARES RODICIO, «Larrocha, Alfredo…, pág. 768.

En 1897 se traslada definitivamente a San Sebastián. El 14 de agosto la Junta Directiva de la Sociedad Bellas Artes de la ciudad había creado la Academia de Música[57], y como apuntaría el también profesor de la Academia y compositor Beltrán Pagola[58], «vistas las dificultades que había para formar conjuntos instrumentales, por falta de instrumentistas sobre todo de cuerda», acordó crear una Academia de instrumentos de cuerda para la que contrataron al maestro Larrocha que entonces residía en Madrid[59]. Nombrado Socio de Mérito y miembro de la Subcomisión de Música de la Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País, Larrocha pasaría a ocupar la plaza de profesor de violonchelo y contrabajo, convirtiéndose en un dinamizador de las actividades de la Sociedad de Bellas Artes, como relata Arbós en sus memorias:

> Alma de ellas [de las iniciativas artísticas] era el compañero que había de estar más tarde ligado a mí, el excelente violoncellista y después director de orquesta, inagotable animador de alegres y jocosas fiestas, Alfredo Larrocha [...] la Sociedad de Bellas Artes, no se limitaba a la música de cámara. Patrocinaba esta asociación, aparte los conciertos, exposiciones de cuadros, óperas improvisadas, recitales de órgano, representaciones humorísticas, producción de las primeras películas que se conocieron en la ciudad, etc.[60].

[57] «Art. 1º. Esta Academia tiene por objeto fomentar el arte musical, para que, facilitando su estudio a todos los jóvenes de la ciudad, y en particular a los de familias menos acomodadas, puede alguna vez ser para ellos honroso medio de subsistencia, y para que, en los días de solemnidad o regocijo público, constituya uno de los principales elementos que den realce a las fiestas, sirviendo en todo tiempo de honesto, a la par que moralizador entretenimiento para todos». En: *Reglamento Orgánico para la Academia de Música de San Sebastián*, Establecimiento tipográfico de Antonio Baroja, 1879, pág. 3.

[58] Beltrán Pagola Goya (1878-1950). Alumno del Conservatorio de Madrid, obtuvo el Primer Premio de Piano con Tragó y de Armonía con Arín. Pianista de la Orquesta del Casino de San Sebastián que dirigía Larrocha, fue nombrado en 1902 profesor de Armonía y Composición de la Academia de Música de Bellas Artes de San Sebastián, siendo algunos de sus alumnos José María Usandizaga, Pablo Sorozábal Juan Tellería y Francisco Escudero. En 1928 logró la Cátedra de Piano en el recién fundado Conservatorio de San Sebastián. Autor de un *Tratado práctico de Armonía* (1912), su obra compositiva incluye una *Sonata sobre motivos vascos para piano* (1918), *Primera Sinfonía* (1920), *Segunda Sinfonía «Trágica»*, *Sonata Vasca para violoncello y piano*, *Sonata para violín y piano «Trágica»*, *Humoradas Vascas* (1921)*, Tercera Sinfonía* (1949) y *Salve para coro y orquesta*.

[59] Jon BAGÜÉS ERRONDO, «Leo de Silka y su labor en la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País como promotor de la música y la enseñanza musical», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, vol. 76, Nos. 1 y 2, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7966194>, [consultado el 27 de octubre de 2021], 2020, pág. 453.

[60] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 381.

Ilustración 7.5. Retrato de Alfredo Larrocha dedicado a Arbós. «A mi querido amigo, Enrique Fernández Arbós, en prueba de cariño; su entusiasta Alfredo Larrocha, San Sebastián, 29 de septiembre de 1899»[61].

En 1905 sería nombrado director de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián y crearía un trío con Pagola al piano y César Figuerido[62]. Personalidad incansable, fundó en 1927, a la edad de 61 años, la Orquesta Sinfónica de San Sebastián, de la que fue su primer director.

También plasmó sus inquietudes pedagógicas en el *Manual del Violinista*[63], «una divulgación sencilla y clara de algunas ideas generales sobre la historia del violín, su técnica, estética, pedagogía e higiene, aplicables también a la enseñanza de los instrumentos de arco»[64].

[61] J. L. TEMES*, Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 268.

[62] César Figuerido Guelbenzu (1876-1956). Director de la Banda de Música de Irún, director de la Orquesta de Música de Cámara del Kursaal de San Sebastián (1922-1924), sería Catedrático de Violín del Conservatorio Municipal de San Sebastián entre 1930 y 1955

[63] Alfredo LARROCHA, *Manual del Violinista. Consideraciones generales sobre la historia del origen del violín, su técnica, estética, pedagogía higiene, aplicadas a la enseñanza de los instrumentos de arco*, San Sebastián, Martín y Mena, 1938, 234 págs.

[64] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XI, Número 137, agosto de 1940, pág. 19.

Ilustración 7.6. Alfredo Larrocha[65].

Como violonchelista, dio a conocer la *Sonata para violonchelo y piano* que le dedicó Vicente Zurrón[66], y estrenó el 26 de enero de 1909, en el Gran Casino de San Sebastián, la *Fantasía para violoncello y piano* de José María Usandizaga, acompañado al piano de Pagola.

Mallafré, Gabriel

Gabriel Mallafré García figura en la plantilla de la Sociedad de Cuartetos de la temporada 1887. Según las actas de exámenes tan sólo cursó hasta el 3º año de violonchelo en el año académico 1876-1877, con una calificación de notable.

Martín Cano, Eusebio

Realizó los estudios de violonchelo hasta el 7º año en el curso 1911-1912. Consta como Profesor Músico de la Banda Republicana en Valencia en 1937[67].

[65] Alfredo LARROCHA, *Manual del Violinista*...

[66] Vicente Zurrón (1871-1915), compositor y pianista, alumno de Tragó y Arrieta. Ganador con su *Cuarteto en Re para piano y cuerda* del Concurso de Composición de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1902, en cuyo jurado se encontraban Serrano y Arín.

[67] *Diario Oficial del Ministerio de la Guerra*, Valencia, nº 47, 23 de febrero de 1937, pág. 560.

Maya, Fidel

Fidel Maya Barandalla nació en Pamplona en 1859, y falleció en Gijón el 10 de abril de 1918. Inició sus estudios en 1867 en la Escuela Municipal de Música de Pamplona[68] con su padre Joaquín[69]. Tras unos años, su padre decidió enviarle a Madrid para «estudiar la parte estética del Arte»[70]. En el curso 1877-1878 ingresaba a la Escuela Nacional de Música de Madrid pensionado por la Diputación Foral de Navarra para completar su formación en piano, violonchelo, armonía y composición[71]. La amistad entre Joaquín Maya y Pablo Sarasate y las buenas aptitudes musicales demostradas por Fidel Maya, le permitieron acudir a Madrid con una carta de recomendación del afamado maestro para que le fuera concedida una beca de pensión para continuar los estudios en Madrid.

> París 23 y setiembre, 1880. Excmo. Señor, Me permito suplicar un gran favor, y es que se digne hablar a la Excma. Diputación de Navarra a favor del joven Fidel Maya que dio pruebas de un gran talento en los viajes que verificó en mi compañía en el verano último y que necesita para continuar sus estudios de la ayuda de la insigne corporación que ha servido de Padre a tantos artistas de nuestra querida patria, espero Excmo. Señor que me perdonará mi suplica pues ante todo me interesa el arte y los artistas y aún más cuando estos últimos son paisanos míos. El joven Fidel Maya está muy bien dotado y tomará rango sin duda ninguna entre los mejores artistas navarros. Se despide de su excelencia el muy respetuoso y agradecido hijo de la diputación de Navarra, Pablo Sarasate, 33, calle de San Petersburgo, París[72].

[68] María NAGORE FERRER, «La Escuela de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX», *Príncipe de Viana*, vol. 67, nº 238, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8224700>, [consultado el 27 de octubre de 2021], 2006, pág. 14.

[69] Joaquín Maya Ecenarro (1838-1926). Director y profesor de Piano de la Escuela Municipal de Música de Pamplona, fundó y fue director del Orfeón Pamplonés (1865) y de la Orquesta de Santa Cecilia de esa ciudad (1879). En: Aurelio SAGASETA ARÍZTEGUI, «Maya Ecenarro, Joaquín», Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 376.

[70] *Archivo Municipal de Pamplona*, Escuela de Música, Asuntos generales, leg. n.º 1, caja 154, años 1858-1877. En: Rebeca MADURGA CONTINENTE, «Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico», *Príncipe de Viana*, vol. 260, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953446>, [consultado el 27 de octubre de 2021], 2014, pág. 387.

[71] Rebeca MADURGA CONTINENTE, «Música y músicos en un espacio urbano: Pamplona a mediados del siglo XIX», Ángel García-Sanz Marcotegui y María Nagore Ferrer, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Pública de Navarra, Departamento de Geografía e Historia, <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/26428>, 2017, pág. 288.

[72] *Archivo General de Navarra*, caja 37415. En: R. MADURGA CONTINENTE, «Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico…, págs. 382-383.

Tras obtener la calificación de Sobresaliente en 1º y 2º de Violonchelo y estando matriculado del 3º año en el curso 1880-1881, abandonará Madrid para regresar a Pamplona tras su nombramiento como profesor de instrumentos de Cuerda, Armonía y Composición en la Escuela Municipal de Música de Pamplona[73], de la que era director su padre Joaquín. En la escuela, que admitía alumnos gratuitos, «debiendo tener la edad de 8 años cumplidos y saber leer y escribir», Maya impartía una «Clase especial de Música» para alumnos aventajados:

> Los que deseen ingresar en dicha clase dirigida por el profesor de música Fidel Maya han de haber cursado tres años de instrumentos de arco y piano; se practicarán obras de diferentes autores y con preferencia a los clásicos. Esta clase dará principio cuando se hayan reunido los alumnos necesarios[74].

También fue profesor de música en el Colegio de San Luis Gonzaga[75] y profesor de Solfeo, Violín y Violonchelo en la Casa de la Misericordia, centro dirigido por la Comisión de Beneficencia del ayuntamiento pamplonés, donde había instalada una escuela de música en la que se instruía a los alumnos asilados [76].

Sucedería a su padre en la dirección del Orfeón Pamplonés, institución que retomaba su actividad tras el parón debido a la Guerra Carlista[77].

> …en 1882 se reconstituye la vieja coral [la guerra carlista había supuesto la desaparición del orfeón durante diez años] bajo la dirección de D. Fidel Maya, hijo del primitivo fundador y también músico eminentísimo[78].

En las veladas que ofrecía el Orfeón en el Circo de la calle Estafeta, Maya, además de dirigir el coro, intercalaba entre los números corales interpretaciones al violonchelo,

> El número siguiente fue sin género de duda uno de los mejores entre todos los que han formado parte de los actos públicos del Orfeón. Con acompañamiento de armonium y piano, que tocaban respectivamente los acreditados profesores D. Joaquín Maya y D. Gregorio García, el señor Maya (hijo) interpretó de una manera acabada con su violoncello la preciosa *Stradella*.

[73] Mª NAGORE FERRER, «La Escuela de Música de Pamplona…, pág. 550.

[74] *La Democracia* (Pamplona), 7 de septiembre de 1890, pág. 3.

[75] *Lau-buru* (Pamplona), 10 de enero de 1885, pág. 3.

[76] *Ibídem*, 9 de febrero de 1883, pág. 3; 17 de junio de 1883, pág. 3.

[77] *El Debate*, 10 de noviembre de 1927, pág. 5.

[78] *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1927, pág. 8.

> El silencio profundo que reinaba en la sala permitía apreciar las dulces e inspiradas notas que el aventajado artista Fidel Maya arrancaba el violonchelo. Más de una vez lo hubiera interrumpido el público con ruidos los aplausos si no hubiese preferido saborear las melodías que escuchaba, interpretadas en toda su delicadeza y energía. Al terminar el señor Maya hijo recibió una verdadera ovación [...] Para corresponder a los plácemes que el público les tributaba, ejecutaron en la misma forma y con la misma precisión y maestría la inspirada composición que se conoce con el nombre de *Ave María* de Gounod, obteniendo repetidos aplausos que se prolongaron hasta después que aquellos señores habían abandonado el palco escénico[79].

También sería violonchelista de la orquesta de la Asociación Musical de Socorros Mutuos Santa Cecilia que había fundado Pablo Sarasate en 1878, una pequeña agrupación dirigida por su padre Joaquín, compuesta por entre 20 y 30 miembros, e integrada en su mayor parte por músicos de la ciudad.

> Con numerosa y brillante concurrencia se verificó en la mañana de ayer el primero de los conciertos que da la sociedad Santa Cecilia con la cooperación del incomparable violinista Navarro Pablo Sarasate. Todos los números del programa fueron interpretados admirablemente, pero lo que más gustó al público después del *Rondo caprichoso* de Saint-Saëns, fue la fantasía descriptiva de la victoria de los navarros en Roncesvalles y de ésta, los números 3 y 4, que son *La Batalla* y la *Victoria* respectivamente.
> Al final fue llamado su autor D. Fidel Maya, que se hallaba tocando en la orquesta, y el público le tributó muchísimos aplausos[80].

La orquesta actuaba en el Teatro Principal de Pamplona, y estaba encargada de acompañar las funciones de zarzuela y ópera de las compañías líricas que acudían a la ciudad[81]. Con la agrupación Maya estrenaría muchas de sus obras como *Polonesa de Concierto, Tarantela para gran orquesta*[82], *Rapsodia asturiana núm. 1 para oboe y orquesta*, y *Fantasía de la ópera La Favorita* (1885).

> …fue muy aplaudida, como también la *Fantasía* de la ópera *La Favorita* arreglada para Sexteto, particularmente en el *Spirto gentil*, interpretado al *violoncello* por D. Fidel Maya con dulzura y apasionada expresión, siendo interrumpido varias veces por los aplausos del público a instancias del cual repitió[83].

---

[79] *Lau-buru* (Pamplona), 28 de marzo de 1883, pág. 3.

[80] *El Tradicionalista* (Pamplona), 9 de julio de 1887, pág. 3.

[81] R. MADURGA CONTINENTE, «Música y músicos en un espacio urbano: Pamplona…, pág. 168.

[82] *El Eco de Navarra* (Pamplona), 13 de junio de 1893, pág. 2.

[83] «Segundo Concierto», *Lau-Buru* (Pamplona), 11 de julio de 1885, pág. 2.

Maya daba muestras también de su valía como compositor, al interpretar él mismo al violonchelo algunas de sus obras, como la *Gran Fantasía sobre motivos de Aida para sexteto* (1881).

> El Sr. Maya (hijo) en el solo de *Poeta y Aldeano*, en la *Fantasía de Aida* y en *Guillermo Tell* reveló sus constantes progresos en el violoncello. Reciba la enhorabuena de Uchin Mendaur[84].

Otras de sus obras, también interpretadas por la Sociedad Santa Cecilia, y dirigidas por el propio Fidel fueron *Fantasía de Lucrecia Borgia para piano con acompañamiento de orquesta, Divertimiento para orquesta*, *Gavota*, *Jota La Navarra para coro y orquesta*, *Fantasía descriptiva de la victoria de los navarros en Roncesvalles*[85].

Ilustración 7.7. Fidel Maya Barandalla[86].

En abril de 1891 Maya presentaba al Ayuntamiento de Pamplona su dimisión como profesor de la Escuela de Música y de la Casa-Misericordia[87]. Había solicitado la plaza de profesor de la Sección de Música creada por el Ayuntamiento de Gijón en la Escuela de Artes y Oficio, presentando un plan de enseñanza de violín, viola, violonchelo y

[84] «Revista Musical», *El Arga*, Año III, Núm. 313, 21 de marzo de 1881, pág. 2.

[85] María NAGORE FERRER, «Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX», *La historia musical de Navarra en el contexto europeo*, Tercer Congreso General de Historia de Navarra, [en línea], <http://sehn.org.es/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/A2205.pdf>, [consultado el 27 de octubre de 2021], 1994, págs. 13-14.

[86] «Principales entidades musicales del Viejo Pamplona (1865-1946)», *Memorias del viejo Pamplona*», [en línea], <https://tinyurl.com/sut5yja4>, [consultado el 27 de octubre de 2021].

[87] *El Eco de Navarra* (Pamplona), 1 de abril de 1891, pág. 3.

contrabajo. En 1893 sería nombrado profesor de Instrumentos de Cuerda, Composición y Armonía[88], tras ganar «en unas oposiciones la dirección del Conservatorio de Gijón y abandona Pamplona, quedando su orfeón sin batuta directiva»[89].

En Asturias formaría trío con Saturnino del Fresno (piano)[90] y Manuel Torres (violín) y sería director de la Estudiantina Gijonesa[91]. Crearía el «Sexteto Maya», formada por violín I, violín II (o viola), violonchelo (o contrabajo), flauta travesera, clarinete y piano, cuya primera mención en prensa es recogida por el diario *El Noroeste* en junio de 1897, y que tendría un importante papel en la difusión del repertorio de zarzuela y ópera en la región[92].

Será en 1914 cuando funde la Academia Maya, cuyos profesores serán los músicos del Sexteto. La Academia Maya «llena un vacío que se dejaba muy de sentir en Gijón, tal vez porque la competencia que se requiere para esta clase de Centros de enseñanza no está al alcance de todos, precisamente»[93].

Maya no olvida Pamplona, y será habitual su presencia en su ciudad natal durante las fiestas de San Fermín, como también lo era la de Pablo Sarasate, con el que compartía escenario en los conciertos ofrecidos por la Sociedad Santa Cecilia que dirigía su padre Joaquín Maya

> Un gentío inmenso acudió a la función de la Octava de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo, cuyo templo era pequeño para contener a las personas que desde dos horas antes se apresuraron a buscar sitio, desde el cual pudieran ir al eminente Pablo Sarasate.
> [...] Durante el Ofertorio el mágico violín de Sarasate ejecutó como él únicamente sabe hacerlo, la *Romanza* de Svendsen; después del Benedictus volvió a tocar la *Cavatina* de Raff. Solamente en lo sagrado del lugar impidió que el entusiasmado Auditorio prorrumpiera en aplausos.

[88] Emilio CASARES RODICIO, «Maya Barandalla, Fidel», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 376.

[89] *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1927, pág. 8.

[90] Saturnino del Fresno, alumno de Tragó, Primer Premio de Piano del Conservatorio de Madrid, sería profesor auxiliar de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, y en 1923, catedrático de piano del recién creado Conservatorio Provincial de Música de Oviedo.

[91] *Heraldo de Navarra*, 24 de febrero de 1898, pág. 3.

[92] José Ángel PRADO GARCÍA, «El papel del Sexteto Maya en la difusión de la música lírica en Asturias (1897-1917)», *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo (Editores), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2018, pág. 312.

[93] *El Noroeste*, 30 de abril de 1914. En: J. Á. PRADO GARCÍA, «El papel del Sexteto Maya…, pág. 318.

> Acompañó el piano el insigne artista con toda perfección, nuestro amigo don Fidel Maya, cuyas excepcionales condiciones de acompañante se hicieron más notables por la calidad del hermoso instrumento fabricado por Chasaigne y procedente del acreditado establecimiento de D. Conrado García[94].
>
> … el Señor don Fidel Maya, que tan justa reputación musical llegó a adquirir, demostró su pericia el piano, secundando las obras que ejecutó Sarasate[95].

Otras composiciones de Maya son la obertura *Sin arte no hay sabiduría*, inspirada en motivos populares vasco-navarros[96], *Miserere*[97], el himno *Gloria a Themis*[98], *El 7 de julio*, vals para dos gaitas y tamboril, compuesto «expresamente para que lo ejecuten los gaiteros en las próximas fiestas de San Fermín»[99]; *Arte y Trabajo*, para coro y orquesta[100]; *La mano negra*[101]; *En la emigración*[102]; *Misa sobre motivos de cantos asturianos*[103], y *Alma Asturiana,* primera parte de una colección de cantos y aires asturianos armonizados para voz y piano, en colaboración con Francisco Rodríguez Lavandera.

Su *Nocturno* para violonchelo y piano, compuesto en Gijón en marzo de 1892, es una obra de gran lirismo con un acompañamiento sencillo del piano, arpegiado en la presentación del tema, y de acordes marcando el tempo en la sección central, que deja todo el protagonismo al violonchelo.

---

[94] *El Eco de Navarra* (Pamplona), 15 de julio de 1893, pág. 2.

[95] *Ibídem,* 9 de julio de 1896, pág. 2.

[96] *Lau-buru* (Pamplona), 17 de julio de 1883, pág. 1.

[97] *Ibídem*, 14 de marzo de 1884, pág. 3.

[98] *La Democracia* (Pamplona), 24 de agosto de 1890, pág. 3.

[99] *El Eco de Navarra* (Pamplona), 21 de junio de 1893, pág. 2.; *El Tradicionalista* (Pamplona), 22 de junio de 1893.

[100] *Gijón Clavé*, agosto de 1903, pág. 18.

[101] *El Eco de Navarra* (Pamplona), 4 de abril de 1913, pág. 1.

[102] *Diario de la Marina* (La Habana), 30 de junio de 1913.

[103] J. Á. PRADO GARCÍA, «El papel del Sexteto Maya…, pág. 312.

Mesa, Ángel

Ángel Mesa Fernández ingresó en la Escuela Nacional de Música en el curso 1889-1890. Sería colaborador, como violonchelo 2º, del Cuarteto Francés y pertenecería a la plantilla del Teatro Real[104]. Ingresaría en la Sociedad de Conciertos, de la que sería socio hasta su dimisión el 14 de marzo de 1903[105], pasando a la Orquesta Sinfónica de Madrid en ese año de su fundación de 1903[106].

Mirecki, Rafael

Rafael Mirecki Bach comenzó los estudios de violonchelo con su padre, presentándose al público muy joven con excelentes críticas

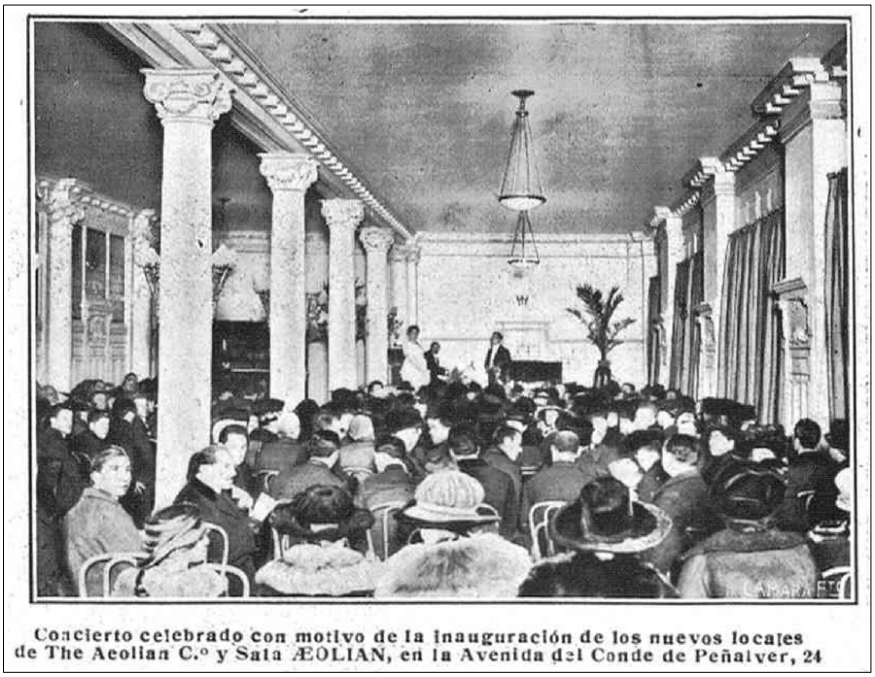
> En este Salón Aeolian se celebró ayer tarde un magnífico concierto vocal e instrumental en el que tomaron parte notables artistas llamando poderosamente la atención de la numerosa y distinguida concurrencia los jóvenes Alejandro y Rafael Mirecki, hijos del famoso violoncellista. El primero en el violín y el segundo en el violoncello, ejecutaron varias difíciles composiciones, obteniendo un triunfo grande e indiscutible. Son ambos dos artistas de cuerpo entero, que dominan perfectamente el instrumento y tocan con un buen gusto, una delicadeza y un sentimiento que para si quisieran muchos concertistas de campanillas. Uno de ellos no obtuvo el premio en el último concurso de Bellas Artes por no tener la edad reglamentaria; pero el Jurado se mostró conforme en que, a no ser por esa circunstancia, a él se le hubiera adjudicado[107].

[104] J. Á. PRADO GARCÍA, «El papel del Sexteto Maya…, pág. 312.

[105] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX…, Vol. 6, pág. 433.

[106] *Orquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical*, 1904-1929, Folleto histórico, Madrid, 31 de diciembre de 1929, pág. 5.

[107] *El Liberal*, 28 de abril de 1911, pág. 2.



Concierto celebrado con motivo de la inauguración de los nuevos locales de The Aeolian C.º y Sala ÆOLIAN, en la Avenida del Conde de Peñalver, 24

Ilustración 7.8. Concierto inaugural de la Sala ÆOLIAN (1918)[108].

El joven Mirecki, «que terminó sus estudios a los catorce años, y en seguida realizó una brillante tournée por varias provincias» ya interpretaba en público un repertorio exigente para su edad, como el *Concierto* de Lalo, la *Sonata nº 1* de Mendelssohn, el *Minueto* de Becker o *La Fileuse* de Dunkler, mostrando «excelentes y extraordinarias cualidades en el mecanismo»[109].

> Concierto Terán-Mirecki en el Salón Navas. Mirecki, sin exageración alguna, puede ser calificado ya como un violoncellista extraordinario. Sabe hacer cantar al instrumento con un sentimiento, un colorido y un tan expresivo acento, que seduce y conmueve. El difícil arte de aplanar lo posee Rafael Mirecki como pocos violoncellistas. Y es, además, siempre justo y sobrio. El notabilísimo y joven concertista ha de obtener triunfos colosales que le harán famoso en Europa y América[110].

[108] *La Esfera*, Año V, Núm. extraordinario, 1918, pág. 7.

[109] *La Correspondencia de España*, 16 de mayo de 1914, pág. 3.

[110] *El Liberal*, 16 de mayo de 1914, pág. 3.

En su presentación en el Círculo de Bellas Artes recibiría excelentes críticas:

> Rafael Mirecki, tan joven, con aspecto aun de adolescente, nos sorprende por su ejecución clara y diáfana, por su mecanismo pulcro y más que nada por su dicción expresiva y delicada, extraña para sus pocos años. Si este muchacho sigue estudiando con la fe, la veneración y el entusiasmo que hasta ahora manifiesta haberlo hecho, pronto su nombre habrá de ser conocido y respetado en todo el mundo del arte, como hoy lo es en España[111].

Dada la preparación y aptitudes musicales de Rafael Mirecki no es de extrañar que, aunque ingresase en el Conservatorio de Madrid para realizar los estudios de solfeo, accediera directamente, cumplidos ya los 17 años, al 7º año de violonchelo en el curso 1916-1917. Y que ese mismo curso ampliase la matrícula a 8º, finalizando la carrera con Sobresaliente y Diploma de Honor. Muy probablemente, su padre habría estimado la necesidad de que los estudios de violonchelo de Rafael adquirieran validez oficial pensando en su hijo para ocupar la plaza de profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid, estando su jubilación tan próxima.

Violonchelo de la orquesta de cuerda de Julio Francés, junto a Ruiz-Casaux[112], fue Solista de violonchelo de la orquesta del Palacio de la Música[113], también conocida como Orquesta Lasalle[114] y de la Orquesta Clásica.

> Dos gratísimos conciertos ha dado en el Español la Orquesta Clásica, que dirige José María Franco. Uno de los conciertos fue dedicado a la memoria siempre presente de su director, Saco del Valle [...] Para el primer violonchelista de la orquesta, Sr. Mirecki, una obra de Volkmann. En ella tuvo el mencionado solista acogida magnifica por su pulcra técnica instrumental[115].

Su actividad camerística la desarrolló en el «Trío Hispania» (1929), con Petra Cruz (violín) y Eugenio Barrenechea (piano)[116], y en «Trío Piedra» (1933), junto a Asunción del Palacio (piano) y Antonio Piedra (violín)[117].

---

[111] *Lira española*, 1 de diciembre de 1914, pág. 9.

[112] *El Imparcial* (Madrid. 1867), 9 de diciembre de 1918, pág. 5.

[113] *El Sol*, 11 de marzo de 1930, pág. 6.

[114] La Orquesta del Palacio de la Música fue fundada en 1926 y era su director José Lasalle (1874-1932).

[115] *La Voz*, 10 de mayo de 1933, pág. 3.

[116] *El Imparcial*, 22 de enero de 1929, pág. 3.

[117] Ángeles EZAMA GIL, *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Genueve Ediciones, 2019, pág. 220.

Obtendría por oposición una plaza de profesor de violonchelo tutti en la Orquesta Nacional de España por Orden de 28 de marzo de 1942.

Mompó, Vicente

Vicente Mompó Gil, violonchelo de la Sociedad de Conciertos y de la Sinfónica de Madrid desde 1911. Se matriculó en el curso 1897-1898, realizando un curso de preparación. Obtendría en el 7º curso la calificación de Sobresaliente, no presentándose al examen final de carrera en el curso 1908-1909.

Mompó, Antonio

Antonio Mompó Gil, violonchelo de la Sociedad de Conciertos. Al igual que su hermano Vicente, se matriculó en el curso 1897-1898, realizando un curso de preparación. Obtendría en el 7º curso la calificación de Sobresaliente, no presentándose al examen final de carrera en el curso 1908-1909.

Navarro, Ramón

Ramón Navarro García concluyó los estudios en el curso 1914-1915. Sería violonchelista de la Orquesta de instrumentos de cuerda de Julio Francés[118] y de la Orquesta Nacional de Conciertos[119].

Núñez Castellanos, José

Ricardo José Núñez Castellanos nació en Madrid en 1894. Ingresó en el curso 1909-1910, realizando el 3º año de Solfeo. Tras cursar el sexto año de violonchelo con la calificación de Notable, ingresaría en la Orquesta Filarmónica de Madrid[120].

> Violoncellista meritísimo de justa fama. Después de D. Víctor Mirecki (un profesor del Conservatorio) y de Calvo Burget, profesor también eminentísimo, nuestro biografiado es el violoncello de fama en Madrid actualmente.
> Es estudioso y culto, y esto basta a nosotros para dedicarle un recuerdo en las columnas de Galicia Pintoresca.
> Discípulo de violoncello de Mirecki—como queda dicho--y de armonía e instrumentación del maestro Varela Silvari, con su aprovechamiento y entusiasmo ha sabido distinguirse y elevarse; y se distinguirá y elevará un músico más, pues tiene méritos sobrados para ello.

[118] *La Correspondencia de Madrid*, 8 de diciembre de 1918, pág. 3.

[119] *Gaceta de la República*, núm. 33, 2 de febrero de 1938, págs. 569-570.

[120] M. BALLESTEROS EGEA, «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)…, págs. 65-66.

> Es autor de algunas obras, que él titula modestísimos ensayos, y colabora con éxito en el *Boletín Musical*, de Madrid, del cual es, técnicamente, el más valioso y significado, de sus redactores. El maestro Varela Silvari, le alienta y estimula, esperando de él algo bueno dentro del arte[121].

Ilustración 7.9. José Núñez Castellanos[122].

Pablos Barbudo, José de

José de Pablos Barbudo finalizó la carrera en 1913 con Sobresaliente y Diploma de Honor. Profesor de violonchelo del Conservatorio Oficial de Música de Córdoba, del que fue su director en 1938, fue director del Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena de esa ciudad.

Ilustración 7.10. José de Pablos[123].

[121] «José Núñez Castellanos», *Galicia Pintoresca*, 4 de octubre de 1917, pág. 4.

[122] «José Núñez Castellanos», *Boletín Musical* (Madrid), 27 de junio de 1917, pág. 9.

[123] *Mundo Gráfico*, 30 de julio de 1913, pág. 4.

Palma, Aniceto de

Aniceto de Palma Bryant nacido en Arenas de San Pedro, Ávila, en 1890, ingresó como alumno gratuito en el curso 1902-1903. Con un excelente expediente de Sobresaliente en los ocho cursos de Violonchelo, cursó los cuatro años de Armonía. Obtendría el 1º Premio en el año 1910, compartido con Domingo Taltavull.

Miembro de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid[124], fue Violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid[125] y de la Orquesta Nacional de España, en la que ingresó con carácter interino, por Orden de 12 de junio de 1940[126].

ANICETO DE PALMA
Notable violonchelista que se ha dado á conocer en un reciente concierto en el Ateneo

Ilustración 7.11. Aniceto de Palma[127].

Dos de los violonchelos de la colección del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid fueron donados por de Palma, construido uno por Esteban Maire Clará (1867-1935), fechado en 1919, y otro por Jacob Stainer, de 1659[128].

[124] *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 7 de noviembre de 1904, pág. 20.

[125] *El Liberal*, 16 de marzo de 1915, pág. 3.

[126] *Boletín Oficial del Estado*, «Orden por la que se nombran, con carácter interino, los Profesores que han de integrar la Orquesta Nacional», 19 de julio de 1940, págs. 5.024-5.025.

[127] *Mundo Gráfico*, 5 de enero de 1916, pág. 15.

[128] «Colección de instrumentos», *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, [en línea],

Puga, Lorenzo

Lorenzo Puga Aramendía nació en Madrid en 1904, iniciando los estudios con Mirecki en el curso 1915-1916. En enero de 1938 sería nombrado violonchelo-ayuda de solista de la Orquesta Nacional de Conciertos dirigida por Bartolomé Pérez Casas. Fue Profesor de Violonchelo del Conservatorio Regional de Música de Salamanca y colaborador habitual de la Orquesta Filarmónica de Salamanca.

Ilustración 7.12. Lorenz Puga (1942)[129].

Sería miembro del «Trío Castilla», agrupación creada en 1941, junto al violinista Antonio Arias-Gago Marino[130], profesor del Conservatorio de Salamanca y el pianista Gerardo Gombau, director de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942)[131]. Entre sus

<https://rcsmm.eu/museo/coleccion/?aid=coleccion&categoria=cuerda-frotada>, [consultado el 30 de octubre de 2021].

[129] *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, 2 de julio de 1942, pág. 4.

[130] Antonio Arias obtendría en 1944 plaza de profesor de violín de la Orquesta Nacional de España. En 1947 sería nombrado viola-solista de la Orquesta Filarmónica de Madrid, y desde 1951, de la Orquesta Nacional, a petición de Pérez Casas.

131 Gerardo Gombau, compositor, profesor de Armonía y Acompañamiento del Conservatorio Regional de Música de Salamanca desde 1935 y director de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942), obtendría una plaza de profesor de violín del Conservatorio de Madrid en 1947. El Adelanto: Diario político de Salamanca, 22 de mayo de 1942, pág. 4.

galardones cuenta con haber ganado el Concurso Nacional de Música de Cámara de 1943, organizado por la Vicesecretaría de Educación Popular[132].

Roldán, Alberto

Alberto Roldán Gardés nació en Madrid el 6 de agosto de 1902. Inicio los estudios de violonchelo en el curso 1913-1914. Tras obtener la calificación de Sobresaliente en 1º curso se le concedería la ampliación al 2º curso en ese mismo año, siendo calificado con Sobresaliente. Al finalizar los estudios con Ruiz-Casaux, se trasladaría a París para perfeccionarse en violonchelo con Hekking, y en música de cámara en la cátedra de Vincent D'Indy. En 1927 fundaría, con su hermano Amadeo Roldán –violinista y director de la Orquesta Filarmónica de La Habana desde 1932–, Rafael Cabrera y José Sinielnikov, el Cuarteto de La Habana. Tras ocupar el puesto de primer cello de la Orquesta Sinfónica de Caracas, se trasladaría a Venezuela en enero de 1931, donde sería nombrado profesor de cello y contrabajo del Conservatorio de Caracas. A su regreso a La Habana, fundaría la Escuela Normal de Música[133]. Falleció en esta ciudad el 24 de mayo de 1942.

Rubio, Agustín

Agustín Rubio Sánchez nació en Algezares, Murcia, el 17 de febrero de 1856, y falleció en Londres el 4 de abril de 1940.

Comenzó los estudios de violonchelo con Castellano en 1871, finalizando su aprendizaje con Mirecki. Alumno de «muy buenas disposiciones», obtendría el 2º Premio de Violonchelo en 1877, finalizando la carrera en el 7º año tras lograr el 1º Premio de Violonchelo. Entre sus compañeros de estudio, con los que entabló una gran amistad que perduraría a lo largo de los años, estaban Enrique Fernández Arbós e Isaac Albéniz.

[132] María Isabel GEJO SANTOS, «Tradición y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960», Santiago Díez Cano, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Salamanca, <https://gredos.usal.es/handle/10366/127745 >, 2015, pág. 356.

[133] «Alberto Roldán Gardés», *EcuRed*, [en línea], <https://www.ecured.cu/Alberto_Rold%C3%A1n_Gardes>, [consultado el 2 de noviembre de 2021]. Fuente: Radamés GIRO, *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, 2009.

Ilustración 7.13. Rubio, Albéniz y Arbós (*ca*. 1879)[134].

Sería uno de los discípulos más apreciados por Mirecki:

> Velada musical en la Institución Libre de Enseñanza. Y el discípulo favorito del Sr. Mirecki tiene la palabra, es decir, el arco para deleitarnos con una romanza de Mendelssohn para violoncello y piano; y tan bien la ejecutó, tan expresivo y sonoro timbre hizo producir al instrumento que el publico entusiasmado pidió con aplauso la repetición[135].

Con su maestro compartiría en varias ocasiones escenario en la Sociedad de Cuartetos. Lo haría como segundo violonchelo en el estreno en España del *Quinteto en Do mayor, D.956*, de Schubert, celebrado el 8 de enero de 1882[136], y en su repetición en la inauguración de la temporada 1882-1883 (3 de diciembre)[137].

Fue Socio fundador y profesor de violonchelo del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy[138], instalado en la calle Esparteros, número 3, el 22 de diciembre de 1883. En el centro, Rubio impartía 1º y 2º curso de violonchelo a un número máximo de ocho alumnos, cuatro para la clase de 1º y cuatro para la clase de 2º.

---

[134] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 67. Como apunta Temes, el personaje de la izquierda aparece rotulado en la fotografía como Agustín Rubio, afirmación que, aunque posible, debe tomarse con cautela, pues los tres músicos debieron conocerse hacia 1883, y la imagen pudiera ser de 1879.

[135] *El Demócrata*, 18 de mayo de 1880, pág. 3.

[136] *El Imparcial*, 8 de enero de 1882, pág. 4.

[137] *La Correspondencia de España*, 2 de diciembre de 1882.

[138] B. GARCÍA-ÁLVAREZ DE LA VILLA, «Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy…, pág. 87.

Instituto Filarmónico
Asignatura Violonchelo 1º y 2º Grado.
Precio mensual 15 pesetas.
Número máximo de alumnos: 1º grado, 8; 2º grado, 4.
Profesor Agustín Rubio[139].

Rubio no desempeñaría por mucho tiempo esa labor docente, pues a comienzos de 1884 sería contratado, junto con Arbós y Alexandre Rey Colaço, «para que hiciéramos música de cámara» en el palacio de los vizcondes de Daupias en Lisboa[140].

Ilustración 7.14. El «Trío Arbós»: Rubio, Colaço y Arbós, en 1884, durante su estancia en Lisboa[141].

Sería Arbós quien persuadiese a Rubio para que viajara con él hasta Berlín en la primavera de 1884 e ingresase en la Hochschule für Musik. Allí perfeccionaría sus estudios de violonchelo, pensionado por el rey D. Alfonso XII[142], bajo la dirección de Hausmann[143] y de música de cámara con Joachim[144], siendo designado primer violonchelo de la orquesta de alumnos.

[139] *Almanaque musical para 1885*, Romero, pág. 55. Junto a Isaac Albéniz, que impartía Piano, parte de su profesorado llegaría a formar parte del Claustro del Conservatorio de Música de Madrid: Enrique Fernández Arbós y Pedro Urrutia (violín); Francisco González (flauta travesera); Fermín Ruiz (oboe); José Valderrama (trombón); Vicenta Tormo (arpa); Emilio Serrano (Composición).

[140] José Mª FRANCO, *Arbós,* Madrid, Ediciones Cid, 1963, pág. 115.

[141] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 153.

[142] *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1889, pág. 3-4.

[143] Robert Hausmann (1852-1909), profesor de la Berlin Hochschule y miembro del Cuarteto Joachim.

[144] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 155.

> En Berlín estudió con Hausmann, quien no sólo le admitió en la *Hochschule* sitio a que no llegan sino los artistas ya formados, sino que le puso el primero en la orquesta de sus alumnos, dándole el puesto de primer violoncellista, entre otros diez y ocho de diversos países que allí se encontraban. En marzo del año anterior hubiera tocado en la Sociedad de Conciertos a no retenerle en Berlín una enfermedad que puso en peligro su vida[145].

En marzo de 1888 tenía previsto tocar en la Sociedad de Conciertos, pero una hemoptisis, que puso en peligro su vida le obligó a permanecer en Berlín. Tras pasar la convalecencia en Murcia, ya en Madrid, se integró en 1889 en la «Sociedad de Música Clásica di Camera», junto a Arbós y Tragó. Cuenta Arbós en sus memorias que en repetidas veces había tratado de convencer a Monasterio para revitalizar la Sociedad de Cuartetos, ampliando el repertorio camerístico que habitualmente se escuchaba en Madrid. La negativa de aquél haría que Arbós y Tragó creasen la «Sociedad de Música Clásica di Camera», que conviviría durante sus dos años de existencia, 1889 y 1890, con la Sociedad de Cuartetos, llegando a tener que compartir el Salón Romero[146].

> La nueva Sociedad de Cuartetos, compuesta de los Sres. Arbós, Rubio, Tragó, Urrutia, Gálvez y Agudo, ha inaugurado sus tareas con éxito extraordinario. Sensible es que, por causas que respetamos, no se hayan fundido en una ambas sociedades, aumentando así el prestigio del arte y dando mayor variedad y atractivo á las sesiones de música instrumental, tan propias para formar el buen gusto del público. [...] La cualidad que más distingue y avalora la nueva Sociedad de Cuartetos es la igualdad *y* homogeneidad en la ejecución. Compuesta de artistas jóvenes y entusiastas, hay tal igualdad entre ellos, que resulta un conjunto perfecto[147].

[145] *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1889, págs. 3-4.

[146] Mª A. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, *José Tragó y Arana (1856-1934)*…, pág. 37.

[147] *La España moderna*, enero de 1890, págs. 68-72

Ilustración 7.15. Arbós, Rubio y Tragó (Rico, 1889)[148].

Completaban el grupo Pedro Urrutia (segundo violín) y Rafael Gálvez (viola), que en ocasiones se ampliaba con el violinista Agudo y el viola Cuenca[149].

> Vino a verme Tragó, exponiéndome su deseo de formar un cuarteto con gente joven. Como Tragó era pianista del Cuarteto Monasterio, la idea inicial que desarrollamos fue fundir el nuevo cuarteto con el ya constituido, dejando ambas agrupaciones bajo la dirección de Monasterio: nosotros podríamos orientar nuestro esfuerzo hacia lo moderno y ellos continuar con lo clásico, actuando reunidos para ciertas obras de conjuntos. Pero cuando expusimos a mi viejo maestro nuestro proyecto, se negó a toda idea de cooperación: nuestra iniciativa no hizo más que despertar aquel descontento nervioso tan característico en él siempre que no se seguían exactamente las normas que él mismo hubiera trazado.
> Entonces fundamos nuestro cuarteto con carácter independiente y hubo lucha.
> Rubio, compañero de toda mi vida, alma exaltada de verdadero artista, ya repuesto de su dolencia[150], había vuelto a Madrid. Con él como violonchelo, Urrutia –y más tarde Agudo–como segundo violín y el excelente viola Gálvez, formamos nuestro Cuarteto que, naturalmente, se completaba con la colaboración del admirable pianista José Tragó.

[148] *Ilustración musical hispano-americana*, 23 de abril de 1889, pág. 60; *La Ilustración Española y Americana*, 30 de marzo de 1889, pág. 189.

[149] Mª Almudena SÁNCHEZ MARTÍNEZ, «La Sociedad de Música Clásica di Camera», *Cuadernos de música iberoamericana*, Nº. 8, [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61213>, [consultado el 4 de noviembre de 2021], 2001, pág. 195.

[150] Como relata Arbós en sus memorias, Rubio había estado convaleciente en Berlín de hemoptisis, expectoración de sangre, una dolencia ocasionada por bronquitis, neumonía o tuberculosis.

Ilustración 7.16. Tragó, Arbós y Rubio (*ca*. 1889)[151].

En el Salón Romero, que era al mismo tiempo editorial y almacén de música, con un pequeño escenario, un reducido patio de butacas y, alrededor, galerías con los pianos y los instrumentos[152], se presentaría al público la Sociedad de Música Clásica di Camera. La prensa elogiaba el talento artístico y la técnica de arco de Rubio.

> Esta noche inauguran sus sesiones de música di camera en el Salón Romero. Fernández Arbós, Rubio, Tragó, Urrutia, Gálvez y Agudo componen este grupo de artistas. [...] El violoncellista Rubio, que ha logrado en la juventud la maestría, demostró su talento de artista admirando a los oyentes. Alguien ha dicho que, si las cuerdas del violín están hechas de fibras de la garganta, las cuerdas del violoncello son de fibras del corazón. La frase es exagerada, pero revela la naturaleza de ambos instrumentos. El arco de Rubio arrancaba a los recios tendones de su violoncello un canto varonil y gallardo[153].

En 1891 actuaba en el Teatro Príncipe como solista, interpretando *el Concierto para violonchelo y orquesta en La menor* de Saint-Saëns, acompañado de la Unión Artístico-Musical, bajo la dirección del maestro Juan Goula (1843-1917)[154]. Ese mismo año sería condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica[155].

Además de formar dúos con los pianistas José Tragó y Antonio Puig, y de integrar el Trío Arbós, junto a Arbós y Colaço, más tarde sustituido por Tragó, formaría parte del

---

[151] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 251.

[152] Indica Temes que Arbós no cita el nombre que tomaría su cuarteto, «Sociedad de Música de Camera», y que, no obstante, aparecería en numerosas referencias como «el segundo cuarteto de la Sociedad de Cuartetos». En: J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, págs. 254-255.

[153] *El Imparcial*, 18 de noviembre de 1889, pág. 3.

[154] *El Día*, 2 de abril de 1891, págs. 3-4.

[155] *El Diario de Murcia*, 14 de mayo de 1891, pág. 3.

«Cuarteto Arbós», junto a Agudo, Arbós, Gálvez, que con la incorporación de Isaac Albéniz tomaba el nombre de «Quinteto Albéniz».

Ilustración 7.17. «Quinteto Albéniz»: Agudo, Arbós, Gálvez, Albéniz y Rubio (1894)[156].

Otras de sus actuaciones son tres sesiones de música de cámara en el Salón Romero en 1891, en compañía Luisa Chevalier y Julio Francés.

> El primer concierto de música instrumental de cámara se verificará hoy con el siguiente programa en el Salón Romero: [...] Gran Trío en Mi bemol, op. 100, para piano, violín y violoncello (primera vez), Schubert. [...] Por la señorita María Luisa Chevallier y los Sres. Francés y Rubio. [...] Sonata en re menor, op.18, para piano y violoncello, Rubinstein. [...] Por la señorita Chevallier y el Sr. Rubio. [...] a. Romanza para violoncello (primera vez), Saint-Saëns. b. Polonesa brillante, op. 3, para piano y violoncello, Chopin. Por la señorita Chevallier y el Sr. Rubio[157].

En las siguientes sesiones celebradas en el Salón Romero, Rubio interpretaría obras inéditas en España, como la *Sonata nº 2, Op. 5, en Sol menor*, de Beethoven, y la *Sonata en Do mayor, G. 6*, de Boccherini, en arreglo de Piatti[158]. Completaría el programa su composición *Escenas de Carnaval para violoncello*, integrada por «Duetino, Mariposa y Mascarada»[159].

En 1895, Rubio viaja a Londres y fija allí su residencia. Un año antes había iniciado Arbós su etapa londinense como profesor de violín de el Royal College of Music. Con Arbós y con el pianista Carlos Sobrino, profesor de la Escuela de Guild Hall Rubio

[156] *Ilustración musical hispano-americana,* 30 de abril de 1894, pág. 60.

[157] *El Imparcial*, 30 de noviembre de 1891, pág. 2.

[158] *La Época*, 25 de noviembre de 1891, pág. 3.

[159] Pudieran tratarse de alguna de sus *Quatre Morceaux pour le violoncell avec accompagnement de pianoforte*, que se publicarían unos años mas tarde, en 1894. La pieza «Mascarada» aparecerá denominada como «Arlequín» en el concierto celebrado un año más tarde, el 6 de mayo de 1892, en el Salón Romero.

formará un trío que ofrecía veladas privadas[160]. La personalidad de Rubio puede apreciarse en este relato recogido por Arbós en sus memorias:

> Los *at home's* o conciertos privados en casas particulares [...] Rubio –que por entonces se vino a Londres, instalándose aquí y que trabajaba en unión de un tal Rafael Rocha que cultivaba esta especialidad– trató de convencerme de que se podía hacer fortuna y, en efecto, había muchos que lo lograban.
> Yo que [...] no había sentido nunca gusto por este género [...] seguí un camino diferente, ocupándome con verdadero entusiasmo de mi cátedra en el Royal College y trabajando el tiempo que ésta me dejaba libre para hacer frente a mis conciertos. Trate de persuadir a Rubio para que me siguiera en esta orientación, empresa nada fácil y en la que varias veces habíamos fracasado tanto Albéniz como yo, pues Rubio, a un carácter en extremo independiente, unía una fantasía ilimitada que le tenía alejado del lado práctico de la vida. Sin embargo, como yo le profesaba un cariño fraternal, ya añoraba la época tan grata de nuestras actividades artísticas en compañía de Colaço y de Albéniz, pensé en formar un cuarteto con él como violoncello, Inwar, segundo violín –que también lo era en los Conciertos Populares– y Emil Kreuz, excelente viola. Y nos pusimos al trabajo.
> Rubio me amonestaba continuamente; le indignaba ver que carecía de la flexibilidad o el talento necesarios para sacar partido de aquello que él consideraba como una fuente de oportunidades e ingresos[161].

Estando en Londres, Rubio, que había sido uno de los primeros en apreciar el genio de un Casals aún adolescente «protegido por el conde Morphy y por el rey Alfonso XII»[162], será su mentor en la ciudad, proporcionándole varios conciertos[163]. Rubio alcanzaría un gran prestigio en la capital inglesa, gozando de la más alta estimación artística y social hasta su fallecimiento en abril de 1940[164].

---

[160] José DOMENECH PART, «Arturo Rubinstein: el último mito musical del siglo XX», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año LIII, Número 530, febrero de 1983, pág. 34.

[161] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, págs. 348-349.

[162] «Fue en un café [Café Tost, en el Paseo de Gracia de Barcelona] en el que el azar facilitó el encuentro [de Casals] con Isaac Albéniz y sus cómplices musicales, el violinista Arbós y el violonchelista Rubio, buen músico que pasó la mayor parte de su vida en Londres y que, según la leyenda, tras haber oído a Casals, pronunció la famosa frase: 'Este niño nos comerá el pan a todos`». En: E. ARIZCUREN, *El violonchelo*…, págs. 122 y 136.

[163] Elena Mª GARCÍA SÁNCHEZ, «El Violonchelo en la Región de Murcia: una aproximación histórica y una propuesta didáctica para la enseñanza de Grado Elemental», José F. Ortega Castejón, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Murcia, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica, <http://hdl.handle.net/10803/345230>, pág. 72.

[164] G. MESEGUER (2012), *Life and work of Agustín Rubio, a forgotten composer*, Trabajo de Máster, Universidad Mozarteum de Salzburgo. Citado por: E. Mª GARCÍA SÁNCHEZ, «El Violonchelo en la Región de Murcia…, pág. 72.

Ilustración 7.18. Agustín Rubio (Londres, *ca*. 1900)[165].

De Rubio decía estas palabras Edmun van der Straeten en su *History of the Violoncello*:

> Agostino Rubio, who settled in London a number of years ago, is well known to the British public as an excellent soloist, possessing a brilliant technique of both left hand and bow combined with a fine tone. He has a remarkable technique of the pizzicato, which he employs in solos of his own composition as an accompaniment to a sustained melody, treating it much like a guitar or mandolin, and changing from accompaniment to melody with extraordinary rapidity. Together with Messrs. Fernandos [sic] Arbos (violin) and Carlos Sobrino (pianoforte), he has frequently appeared at the Spanish court. Rubio is living in London at the present time (1914)[166].

[165] J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)…,* pág. 337.

[166] «Agustín Rubio, establecido en Londres desde hace algunos años, es bien conocido por el público británico como un excelente solista, poseedor de una técnica brillante tanto de mano izquierda como de arco, combinada con un bello sonido. Posee una notable técnica del pizzicato, que emplea tanto en solos de su propia composición como en el acompañamiento de una melodía sostenida, tratándolo de forma muy parecida a una guitarra o mandolina, y cambiando de acompañamiento a melodía con extraordinaria rapidez. Junto con los Sres. Fernández Arbós (violín) y Carlos Sobrino (pianoforte), ha actuado frecuentemente en la corte española. Rubio reside actualmente en Londres (1914)». En: E. VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello*…, pág. 658.

Ilustración 7.19. Empezando por el 2º a la izquierda: Arbós, Colaço y Rubio (Londres, *ca*. 1900)[167].

Junto a su actividad camerística y docente, Rubio desarrolló una labor compositiva que desafortunadamente se ha perdido en parte y que conocemos por referencias hemerográficas, como su *Concierto para violonchelo*[168], *Adagio, Estudio de concierto* y *Sevillanas*[169], *Marcha Fúnebre* (para banda)[170], *Rêverie, Diablillo y Peteneras*[171].

Su faceta de compositor podemos apreciarla en las obras que se ha podido conservar:

1. *Quatre Morceaux pour le violoncell avec accompagnement de pianoforte*, obra editada en Londres por Stanley Lucas & Co. en 1894, y que contiene: nº1. Romanza. Op. 15. Nº2. Arlequín. Op. 21. Nº3. Gavota. Op. 22. Nº4. Papillon. Op. 23.

[167] Nota de José Luis Temes: «Arbós, Rey Colaço y Agustín Rubio (es decir, el primitivo Trío Arbós) flanqueados por dos personajes que no hemos identificado. El montaje fotográfico está realizado en Lisboa hacia 1900». En: J. L. TEMES, *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939)*…, pág. 371.

[168] *El Diario de Murcia*, 7 de marzo de 1893, pág. 2.

[169] *Ibídem*, 11 de marzo de 1893, pág. 1.

[170] *La Paz* (Murcia), 14 de abril de 1889, pág. 4.

[171] *El Diario de Murcia*, 23 de febrero de 1894, pág. 2.

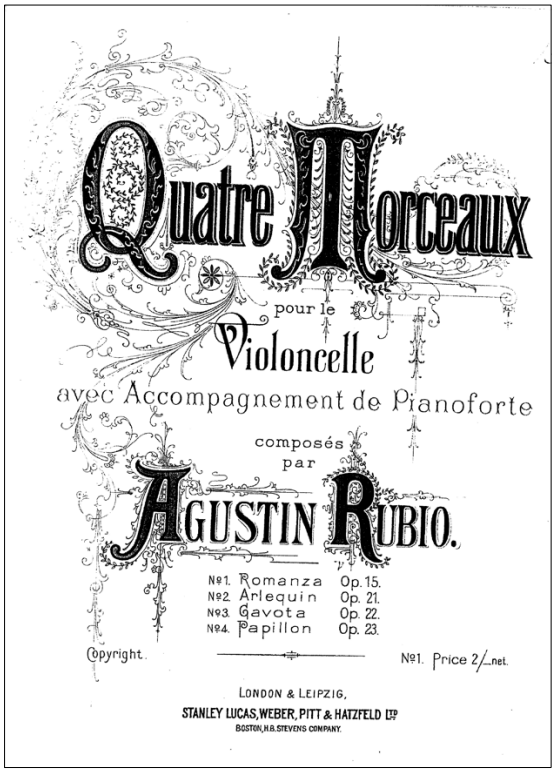


Ilustración 7.20. *Quatre Morceaux pour le Violoncelle* (A. Rubio, 1894).

2. *Habanera, Danse Espagnole, pour violoncelle avec accompagnement de Piano, Op. 26,* editada por Girord (París) en 1895 y dedicada «A Magdalena».

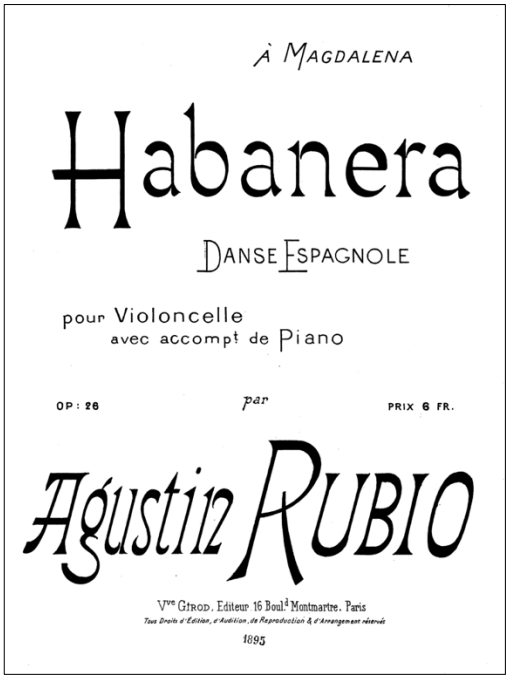


Ilustración 7.21. *Habanera, Danse Espagnole* (A. Rubio, 1895).

3. *3 Morceaux fáciles pour violoncelle avec accompagnement de Piano, op. 12*, dedicada «A mi querido amigo Alejandro Rey Colaço», y publicada en 1899 por Simrock (Berlín). Nº 1 «Une plainte», Nº 2 «Chanson Guerrière» y Nº 3 «Histoire d'Enfant».

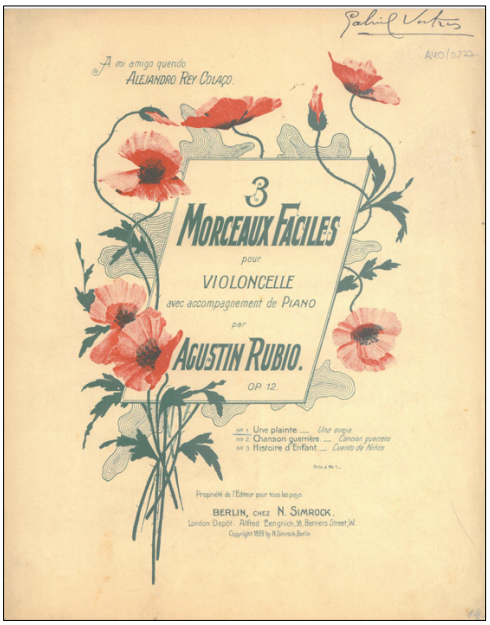


Ilustración 7.22. *3 Morceaux Faciles pour violoncelle, Op. 12* (A. Rubio, 1899).

4. *Bolero, Danse Espagnole pour violoncelle avec accompagnement de Piano, Op. 34*, editada por Alphonse Leduc (París) en 1920.

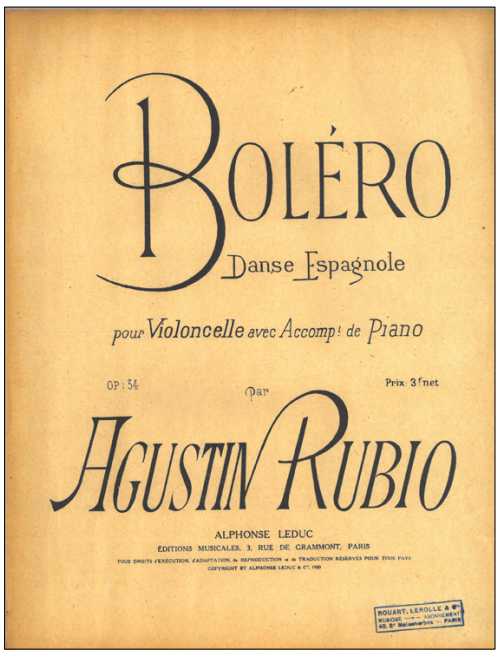


Ilustración 7.23. *Bolero* (A. Rubio, 1920).

Ruiz-Casaux, Juan

Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal nació en San Fernando, Cádiz, el 23 de diciembre de 1889, y falleció en Madrid el 16 de enero de 1972. Inició sus estudios de violonchelo en la Academia de Música de Santa Cecilia de Cádiz con el violonchelista Salvador Viniegra[172].

Ilustración 7.24. Salvador Viniegra[173].

Como su maestro Mirecki, los hizo simultaneándolos con estudios militares, en concreto, con los preparatorios para el ingreso en la Academia de la Armada Española[174]. Sería en la casa de Viniegra donde Ruiz-Casaux conociese a Mirecki. Como había ocurrido con Mirecki, que abandonaba la carrera militar siguiendo los consejos de Servais, era ahora éste el que, ante el talento musical del joven violonchelista, le animó a trasladarse a Madrid para perfeccionar sus estudios bajo su dirección[175].

[172] Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (1862-1915). Violonchelista aficionado, fundador de la Academia Santa Cecilia de Cádiz. Manuel de Falla le dedicaría su *Melodía para violonchelo y piano* (1897) y la *Romanza para violoncello y piano* (1898). Sería mecenas de José de Castro (ca.1855-¿?), violonchelista gaditano que estudió con Gerónimo Giménez en el Instituto de Música de la Academia Filarmónica de Cádiz. Con la ayuda de Viniegra, Castro se trasladaría a Dresde para perfeccionar con Friedrich Grützmacher, y en 1905 sería nombrado profesor del Conservatorio del Liceo de Barcelona. En Trino ZURITA, «José de Castro: virtuoso romántico», *Música oral del Sur*, nº 12, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6285915>, [consultado el 4 de noviembre de 2021], 2015, págs. 123-135.

[173] *Archivo Manuel de Falla*, [en línea], <https://twitter.com/FallaAr/status/1415235389837688833/photo/1>, [consultado el 4 de noviembre de 2021].

[174] José SUBIRÁ, «Necrológica Juan Antonio Ruiz-Casaux», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* nº. 34, primer semestre, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea], <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-antonio-ruiz-casaux>, [consultado el 4 de noviembre de 2021], 1972, pág. 7.

[175] Sobre Juan Antonio Ruiz-Casaux, véase Javier SUÁREZ-PAJARES, «Ruiz-Casaux, Juan», Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispano-Americana*, Vol. 9, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 475; y Marta Clara ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor», Ana María Botella Nicolás y Rafael Polanco Olmos, dirs. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Valencia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/51537>, 2016, 577 págs.

Según su expediente académico, Ruiz-Casaux se examinó en los exámenes libres de septiembre de 1903 de los dos primeros cursos de Solfeo, obteniendo la calificación de Sobresaliente. En el curso 1903-1904, obtiene la misma calificación en la convocatoria oficial del curso 3º de Solfeo. Ese mismo curso, pero en la convocatoria libre de septiembre, superaba con Sobresaliente los cuatro primeros cursos de Violonchelo. Será desde el curso 1904-1905 cuando ya realice el resto de las asignaturas en la convocatoria oficial, según consta en una certificación académica emitida en 1918.

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA
CURSO DE 1917 Á 1918
Núm. 24

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

Don Antonio Fernandez Bordas
SECRETARIO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CERTIFICO: Que D. Juan Antonio Ruiz y Casaux natural de San Fernando provincia de Cadiz, tiene hechos en este Conservatorio los estudios siguientes.

Asignaturas	Cursos	Calificación en los exámenes		Observaciones
		Ordinarios	Extraordinarios	
Solfeo, 1º año	1902 á 1903	Sobresaliente		Libre Septiembre
Solfeo, 2º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Solfeo, 3º año	1903 á 1904	Sobresaliente		Oficial
Violoncello, 1º año	id	Sobresaliente		Libre Septiembre
Violoncello 2º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello 3º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello 4º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello 5º año	1904 á 1905	Sobresaliente		Oficial
Violoncello, 6º año	1905 á 1906	Sobresaliente		id.
Armonia, 1º año	id.	Sobresaliente		id.
Violoncello, 7º año	1906 á 1907	Sobresaliente		id.
Armonia, 2º año	id.	Sobresaliente		id.
Violoncello, 8º año	1907 á 1908	Sobresaliente		Primer Premio unanimidad
Armonia, 3º año	id.	Sobresaliente		Oficial

En el curso de 1907 á 1908 obtuvo el premio Bernardelli, consistente en un Violoncello donacion de dicha casa.

Y para que conste donde convenga al interesado, y á su instancia, libro la presente de orden y con el V.º B.º del Sr. Director de este Real Conservatorio y con el sello del mismo, en Madrid á Diecinueve de Enero de mil novecientos diez y ocho

V.º B.º
El Director,

El Secretario,

Ilustración 7.25. Expediente académico de Juan Antonio Ruiz-Casaux[176].

[176] Marta Clara ASENSI CANET y Ana María BOTELLA NICOLÁS, «Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación a la didáctica y pedagogía del violonchelo español», Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega», Vol. 30, Universidad Católica Argentina, [en línea], <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/944/1/aproximacion-figura-ruiz-casaux.pdf>, [consultado el 4 de noviembre de 2021], Anexo IV, figura 5, 2016.

Siendo alumno del conservatorio, y con el apoyo de Mirecki, forma el «Cuarteto Vela» con Telmo Vela[177], Francisco Cano y Enrique Alcoba, bajo la supervisión de Jesús de Monasterio, profesor con el que realizaban los estudios de Música de Cámara.

TELMO VELA, FRANCISCO CANO, JUAN R. CASAUS y ENRIQUE ALCOBA
que componen el cuarteto Vela FOT. CALVET

Ilustración 7.26. Cuarteto Vela: Telmo Vela, Francisco Cano, Juan Ruiz-Casaux y Enrique Alcoba[178].

En 1908 se graduaría con la calificación de Sobresaliente, obteniendo el Premio Extraordinario Bernardel, dotado con un violonchelo donado por el luthier parisino León Bernardel.

> El susto ante la ruptura que podía suponer la despedida de Mirecki se transforma en esperanza cuando Juan Antonio Ruiz-Casaux gana brillantemente el primer premio de violoncello en el concurso de 1908[179].

[177] Telmo Vela de Lafuente (1889-1979), alumno de Monasterio, fue catedrático de Música de Cámara del Conservatorio de Sevilla desde 1934. Dedicaría a Ruiz-Casaux su *Capricho español para violonchelo y piano"*, compuesto en 1911.

[178] *Nuevo Mundo*, Año XV, Núm. 742, 26 de marzo de 1908, pág. 23.

[179] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 110.

Grupo de alumnos de Música y Declamación del Conservatorio de Madrid, obtenido con motivo del reparto de premios verificado con gran solemnidad y bajo la presidencia del ministro de Instrucción Pública en la tarde del día 22 del actual

FOT. NUEVO MUNDO, POR ALONSO

Ilustración 7.27. Ruiz-Casaux, primero por la izquierda, en la entrega de Premios del curso 1907-1908[180].

Antes de que Ruiz-Casaux finalizase los estudios, Mirecki escribiría a su amigo y antiguo protegido Manuel de Falla, que se encontraba en París residiendo en casa de Amato, solicitándole que prestase su ayuda a Ruiz-Casaux, que tenía previsto hacer estudios de perfeccionamiento en París.

> Juanito va a hacer oposición al premio y es casi seguro que se marchará a París para septiembre […] que usted será tan bondadoso que le ayudará cuando vaya a la capital de Francia[181].

El viaje a París se retrasaría un año. En abril de 1909, Ruiz Casaux presentaba su solicitud de participación en la convocatoria del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de ayudas para ampliación de estudios en el extranjero[182]. A la convocatoria se presentaban también Julia Parody, alumna de piano, y Luisa Menárguez, alumna de arpa. Los aspirantes debían indicar en su solicitud el tiempo estimado para realizar esos estudios, la fecha de inicio, y la cuantía de ésta, y «los idiomas que conozca». Además,

[180] *Nuevo Mundo*, 26 de noviembre de 1908, pág. 26.

[181] Archivo Manuel de Falla, Catálogo de correspondencia, sig. Nº 7287/001. Carta de Victor de Mirecki a Manuel de Falla. [s.l.], 17 de mayo de 1908.

[182] «Convocatoria para la concesión de pensiones destinadas a la ampliación de estudios en el extranjero a los alumnos de los Establecimientos de enseñanza dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Gaceta de Madrid*, de 11 de abril de 1909, págs., 826 a 827.

debían incluir el título, una certificación del expediente académico. Reunido el Claustro de Profesores, y

> examinados los expedientes de dichos interesados; teniendo en cuenta sus antecedentes académicos se acordó informar favorablemente las referidas instancias, haciendo mención muy especial de los relevantes méritos de la Srta. Parody, considerándoles acreedores y dignos de la pensión que solicitan por el siguiente orden de preferencia en 1er lugar la Srta. Parody, en 2º lugar el Sr. Ruiz Casaux; y en 3er lugar la Srta. Menárguez[183].

La Junta para la ampliación de Estudios en el Extranjero del Ministerio debió de tener en consideración el dictamen de la Junta de Profesores, pues las becas serían concedidas a Parody y Ruiz Casaux.

Al año siguiente, Ruiz Casaux se trasladaba a París, encontrado acomodo en casa de Luis Amato, violonchelista de la Orquesta de la Ópera de París y antiguo alumno de Mirecki. Comenzaba sus estudios de perfeccionamiento de Violonchelo y de pedagogía en el Conservatorio de París[184], al principio, y durante unos meses, con Cros-Saint-Ange, y más tarde con Hekking. Completaba su formación con estudios de viola de gamba y música antigua con Henri Casadesus[185], y de Construcción y reparación de los instrumentos de arco según la escuela de luthería italiana, con León Bernardel (1853-1931)[186].

En París iniciaba su carrera profesional al lograr por oposición la plaza de primer violonchelo de la *Societé des Concerts Scchiari*, en la que permaneció durante algunos años[187]. En 1911 declinaría el ofrecimiento del Gobierno argentino para ocupar una plaza de profesor en el Conservatorio de Córdoba[188]. Un año más tarde se trasladaba a Portugal donde, por recomendación de Mirecki, contactaba con el musicólogo Moreira de Sá. Con

---

[183] ARCSMM, Libro 176, *4º Libro de Actas del Claustro*, acta del 24 de mayo de 1910.

[184] E. ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 137.

[185] Henry Casadesus (1879-1947). Compositor, viola y viola de gamba francés, fundó en 1901, en colaboración con Saint-Saëns, la *Société des Instruments Anciens Casadesus*.

[186] M. C. ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español…, pág. 41.

[187] M. C. ASENSI CANET y A. Mª BOTELLA NICOLÁS, «Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux…, pág. 27.

[188] Javier SUÁREZ-PAJARES, «Ruiz-Casaux, Juan», Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispano-Americana*, Vol. 9, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, pág. 475.

el fundaría la Sociedad de Música de Cámara de Oporto, completando ambos un cuarteto con Pimenta y Gouveia entre 1913 y 1914[189].

En 1915 retornó a España; el 12 de marzo el director Fernández Arbós le había ofrecido la plaza de solista de violonchelos de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Con esta agrupación estrenaría en España el 2 de abril de 1916, en el Teatro Real, el poema sinfónico *Don Quijote*, de Richard Strauss, «un suceso que consagró el nombre del preclaro violonchelista»[190]. Al mismo tiempo, continuará con su actividad camerística creando en 1916 el «Trío Cubiles» con José Cubiles y Fernández Ortiz, incorporándose en 1918 al «Cuarteto Arbós», junto a Enrique Fernández Arbós (violín), Julio Francés (viola), y Vianna da Motta (piano).

Ilustración 7.28. Ruiz-Casaux (1919)[191].

[189] J. SUÁREZ-PAJARES, «Ruiz-Casaux, Juan…, pág. 476.

[190] Rogelio VILLAR, «Artistas españoles: Juan Ruiz Casaux», *La Esfera: ilustración mundial*, Año VI, Número 309, 29 de noviembre de 1919, pág. 11.

[191] *Ibídem*.

> …para algunos pasa por frío, porque confunden el amaneramiento con la seriedad y la fidelidad en la interpretación de las obras clásicas, el justo medio en las obras románticas y modernas de cierta brillantez. Porque Casaux domina la técnica de su instrumento, depurada cada día por el estudio consciente. Tiene un magnífico sonido; frasea como los artistas de talla, y su cuadratura rítmica, el sentido del matiz, un arco vigoroso, sin blanduras de mal gusto ni sentimentalismos cursis: todo ello completa la personalidad de nuestro admirado artista, un maestro en el difícil arte de tocar el violonchelo[192].

En 1920 volvería a rechazar una plaza de profesor de violonchelo, esta vez, la cátedra de Virtuosismo de Violonchelo del Conservatorio de Lisboa. El motivo no era otro que estar preparando las oposiciones a la plaza de profesor numerario de violonchelo vacante por jubilación de su maestro Mirecki, al Conservatorio de Madrid[193].

> Actualmente se prepara para hacer oposiciones a la cátedra de violonchelo del conservatorio, coronando así una vida consagrada al arte. Méritos le sobran no solo como virtuoso, sino como profesor; pues, en realidad, el profesor observador de una multitud de reglas que constituyen la enseñanza razonada y consciente un instrumento, no suele ser patrimonio del concertista, casi siempre desprovisto de las cualidades pedagógica del maestro, en cuyo estudio se estrellan con frecuencia artistas meritísimos, por confiarlo todo al instinto del alumno, al tiempo y a la casualidad, lo que en realidad debe ser obra del profesor, que debe cuidar de equilibrar gradualmente el desarrollo de la técnica muscular, que sustituye con enorme ventaja al prematuro esfuerzo que produce la rigidez articular, y al cual se entregan la mayor parte de los que se dedican a ello bajo una dirección poco experta e inteligentemente artística[194].

Ruiz-Casaux, tras ganar la plaza con el voto de todos los miembros del Tribunal, sería nombrado 12 de abril de 1920 profesor numerario de violoncello del Real Conservatorio de Música y Declamación.

En 1922 sería nombrado «Profesor supernumerario sin sueldo, con opción a la segunda vacante de Violoncello que ocurra en la Real Capilla», si bien se advierte que «las plazas de violoncello están servidas por Don Alejandro Ruiz de Tejada y Don José González. Hay además un Supernumerario con opción a la 1.º vacante, que es D. Rafael Mirecki»[195]. Esta posición dentro de la Real Capilla le permitirá iniciar, en 1925, las tareas de recuperación de la colección de instrumentos Stradivarius de Palacio. Tras lograr la reconstrucción del violonchelo ornamentado a manos del luthier londinense W. E. Hill,

---

[192] R. VILLAR, «Artistas españoles: Juan Ruiz Casaux..., pág. 11.

[193] «Nuestra portada. Juan Ruiz-Casaux», *P. O. M.*, Revista del Órgano de la Asociación General de Profesores de Orquestas y Música de Madrid, noviembre 1935, pág. 4.

[194] R. VILLAR, «Artistas españoles: Juan Ruiz Casaux…, pág. 11.

[195] AGP, Personal, Caja 170, Exp. 13, 12 de diciembre de 1922.

Ruiz-Casaux se propuso la búsqueda de la viola desaparecida en el «equipaje del Rey José» en 1813. Lograría dar con su paradero en 1926, en Londres, donde había sido adquirida por Alfred Hill. Aunque habría que esperar hasta 1951, para que Ruiz-Casaux, respaldado por el Gobierno Español, llegase a un acuerdo con la casa Hill para su compra, completando así el Cuarteto Stradivarius[196].

Ilustración 7.29. Ruiz-Casaux (1935)[197].

En 1931 crearía una nueva agrupación camerística, el «Trío Hispano-húngaro», junto al pianista Fernando Ember y el violinista Enrique Iniesta[198].

Ilustración 7.30. Trío Hispano-Húngaro: Ruiz-Casaux, Iniesta y Ember[199].

[196] M. C. ASENSI CANET y A. Mª BOTELLA NICOLÁS, «Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux…, pág. 40.

[197] «Nuestra portada. Juan Ruiz-Casaux», *P. O. M.*, Revista del Órgano de la Asociación General de Profesores de Orquestas y Música de Madrid, noviembre 1935, pág. 1.

[198] Enrique Iniesta, alumno de Fernández Bordas.

[199] «Trío Hispano-Húngaro», *Ritmo,* Año VI, Núm. 83, 1 de abril de 1934, pág. 1.

Finalizada la Guerra Civil, funda en 1940 la «Agrupación Nacional de Cámara», un quinteto con piano formado por Enrique Iniesta y Luis Antón (violines), Pedro Meroño (viola) y Enrique Aroca (piano)[200]. Ruiz-Casaux, que entonces era solista de la sección de violonchelos de la Orquesta Nacional de España, presentaba la renuncia a ese puesto el 8 de marzo de 1947, por incompatibilidad con la Agrupación, ya que ambas instituciones dependían del Ministerio de Cultura[201]. Su inquietud por el cultivo y difusión de la música de cámara en España le llevaría a fundar en 1951 la «Asociación Española de Música de Cámara».

El 30 de abril de 1948 sería nombrado Jefe de Servicio de Conservación y Custodia de Instrumentos Musicales del Patrimonio Nacional desde, y desde el 1 de enero de 1958, Conservador de los Stradivarius de Palacio Real.

Se convertiría en el primer violonchelista miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó en 1859 con su discurso *La música en la corte de don Carlos IV y su influencia en la vida musical española.*

> Esta disertación histórica daba nuevas noticias de positivo interés, dedicando especial atención a los Stradivarius que poseyó la Corte madrileña y que se conservan hoy en el Palacio Nacional. Además, incluyó varios apéndices donde aparece una relación nominal de instrumentistas profesionales y aficionados que habían figurado durante el reinado de aquel rey con expresión de los excelentes instrumentos de arco que poseían y otra relación nominal de personajes de la sociedad española que también los poseían[202].

Su faceta pedagógica quedó plasmada en sus obras *Nuevo ensayo sobre la técnica del violonchelo*; *El violonchelo, su historia, su construcción y su enseñanza*; y en los artículos publicados en la revista P.O.M. bajo el título *Los instrumentos de arco*, ilustrados con dibujos del propio Ruiz-Casaux[203].

[200] «La Agrupación Nacional de Cámara», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XIII, Núm. 156, junio de 1942, págs. 7-8.

[201] M. C. ASENSI CANET y A. Mª BOTELLA NICOLÁS, «Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux…, pág. 33.

[202] J. SUBIRÁ, «Necrológica Juan Antonio Ruiz-Casaux…, pág. 8.

[203] Los artículos corresponden a los números 2 al 10 de la revista P. O. M., publicados entre noviembre de 1935 y julio de 1936.

10 P. O. M.

LOS INSTRUMENTOS DE ARCO

por JUAN RUIZ CASAUX

(Dibujos del autor.)

(Continuación.)

El "Sur Sanga" sólo está montado con cuatro cuerdas, y rara vez con cinco. La primera y la cuarta, de acero, y las otras, de latón. Su afinación es:

1 2 3 4

Cuando es de cinco cuerdas, la quinta se afina a la octava de la tercera.

Bajo el nombre de "Kunjerré" o "Kunjerry" describe Fetis un instrumento de arco de forma extraña (figura 21), cuyo uso parece enigmático Es una especie de bajo que existe en el Museo de la Compañía de las Indias, de Londres.

Fig. 21.—"Kunjerré" o "Kunjerry".

Mide un total de un metro 10 centímetros, y su tabla de armonía es abombada. Los costados sobrepasan la superficie de la tabla, la cual tiene dos grandes aidas en su parte superior y ocho pequeños cerca del puente.

El mango, que es muy ancho, está dividido por doce cejillas o trastes, y su clavijero termina en una cabeza de pájaro vuelta hacia atrás, y va provisto de cinco grandes clavijas que tensan cinco cuerdas de tripa.

Sobre el mango tiene una sexta clavija, a la cual van atadas dos cuerdas metálicas que salen por dos agujeros colocados en el diapasón por encima del último traste.

Fig. 22.—"Rabab" de Madras.

Por efecto de la curva de la tabla, las cuerdas de tripa forman un ángulo con el diapasón de 15 grados, aproximadamente, para pasar por el puente, debiendo, por consiguiente, emplearse una enérgica presión de dedos para apoyar las cuerdas sobre el diapasón. La caja sonora desarrolla un espesor de 42 centímetros. Acompaña al instrumento un arco de forma singular por la desmedida elevación del alza o nuez.

Entre los instrumentos indios de cuerdas pinzadas construídos en un solo bloque de madera figura el llamado "Rabab" de Madras (fig. 22).

Este instrumento parece haber sufrido una desviación de su primitivo objeto, ya que la forma de su cuerpo sonoro es evidentemente la de un instrumento de arco, según atestiguan las escotaduras laterales colocadas a la altura propia para el empleo del arco, y que no tendrían razón de existir en un instrumento de cuerdas pinzadas. Su mango está formado por una depresión del cuerpo del instrumento que llega hasta la cabeza. Esta va vaciada en forma de clavijero y atravesada por seis grandes clavijas, tres a cada lado, que ponen en tensión seis cuerdas principales de tripa que apoyan sobre un puente colocado en la parte inferior de la tabla de armonía.

A la izquierda de ésta, y sobre la mitad inferior del mango, se encuentran siete clavijas, que tensan otras tantas cuerdas metálicas, que pasan bajo las cuerdas principales y van a atarse al cordal.

Como puede observarse, tampoco el montaje responde al de los instrumentos de cuerdas pinzadas de la India, en los cuales nunca son de tripa las cuerdas principales. Y si añadimos, por último, la existencia de esas siete cuerdas metálicas, destinadas, sin duda, a resonar bajo el impulso vibratorio del arco sobre las de tripa, convendremos en reconocer que el "Rabab" de Madras contiene más las características de un instrumento de arco que de cuerdas pinzadas. Por otra parte, "Rabab" o "Rubab" es un nombre que no pertenece a las lenguas de la India, y que deriva probablemente de la persa y árabe "Rebab", si bien el "Rabab" indio no recuerda al "Rebab" ni por su forma ni por su montaje.

No obstante los motivos que inducen a considerar al "Rabab" como un instrumento de arco, Williard dice "que se toca con un plectro de asta, con la mano derecha, mientras que los dedos de la mano izquierda oprimen las cuerdas sobre el diapasón". Y añade: "Es un instrumento bastante cultivado, y muy particularmente en Rompur, villa de la India inglesa en el antiguo reino de Dehli". La longitud total del "Rabab" es de 85 centímetros.

Su afinación es desconocida en Europa; pero parece probable que deba tener relación con la de los otros instrumentos de cuerdas pinzadas; es decir, que si partimos de un "la" o de un "sol" para la cuerda grave, las otras deberán afinarse a la cuarta, la quinta y la octava de aquélla.

Fig. 24.—Violín birmano.

Los mejores "Rabab", así como cualquier otra clase de instrumentos de arco y de cuerdas pinzadas, son los fabricados en Benarés.

En Birmania se encuentran dos instrumentos de arco que entran en este mismo tipo.

El "Saroh" de los birmanos (fig. 23), gran viola de cuatro cuerdas de tripa y seis metálicas, cuya forma es análoga a la del "Saroh" de la India cisgangética, vibrando sus cuerdas metálicas como en aquél, por simpatía armónica.

Y el "Violín birmano" (fig. 24), pequeña viola de tres cuerdas, cuyo cuerpo abombado parece ser antes el de un instrumento de cuerdas pinzadas que de arco. De este instrumento se conserva un ejemplar en el Museo indio de Londres, que procede de la Exposición Universal de 1855. Por la ausencia de diapasón y la ancha abertura que tiene en el centro de la tabla parece, en efecto, impracticable la acción de los dedos sobre las cuerdas. La forma del cuerpo del instrumento es también desfavorable al manejo del arco. Sin embargo, el catálogo del Museo indio le califica de "Burmese fiddle" (violín indio).

Fig. 23.—"Saroh" birmano.

© Biblioteca Nacional de España

Ilustración 7.31. «Los instrumentos de arco» (Ruiz-Casaux, 1936)[204].

Además de arreglos de piezas, compuso *6 Estudios para violonchelo solo*[205], *Seis Impromptus para violonchelo solo*, *Fado Portuense para violonchelo y piano*, *Polimnia para violonchelo y piano*, y *Tres concertinos para dos violonchelos*.

[204] Juan Antonio RUIZ-CASAUX, «Los instrumentos de arco», P.O.M., junio de 1936, pág. 10.

[205] La investigación realizada por Asensi Canet ha permitido recuperar 6 estudios para violonchelo solo compuestos por Ruiz-Casaux, en los que se presentan las principales dificultades de la técnica del violonchelo. En: M. C. ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español…, págs. 267-303.

Ilustración 7.32. Ruiz-Casaux (dibujo a tinta de Cronos, s. f.)[206].

Jubilado en 1960, la dirección del Conservatorio le pidió que se mantuviera en su puesto hasta que se convocaran oposiciones[207]. La oposición sería ganada en 1962 por su alumno Ricardo Vivó, y en ella participarían también Enrique Correa y Elías Arizcuren[208].

Contraería matrimonio con María Teresa Mirecki, la hija mayor de su maestro[209], de la que se divorciaría. Casado en segundas nupcias con la cantante Julia Bazo-Vivó, con la que tendría su única hija, la pianista Mary Ruiz Casaux. Fundadora del Trío Clara Schumann, Mary Ruiz Casaux tomaría en 1984 el relevo de su padre en la dirección artística de la Asociación Española de Música de Cámara.

Era Caballero de la Orden de Carlos III, Oficial de la Orden de Santiago de la Espada, de Portugal, Legión de Honor francesa y Orden del Mérito de Italia.

---

[206] «Historias de la OSM: Galerías de imágenes», *Orquesta Sinfónica de Madrid*, [en línea], <https://osm.es/orquesta/historia>, [consultado el 5 de noviembre de 2021].

[207] M. C. ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo…, pág. 43.

[208] *Ibídem*, pág. 114.

[209] Mirecki se convierte en suegro de su alumno Ruiz-Casaux, como lo habían sido en el pasado Facco, suegro de su alumno Porretti, que a su vez lo había sido de Boccherini.

Ruiz de Tejada, Alejandro

Alejandro Miguel Ruiz de Tejada, nación en Hiendelaencina, Guadalajara, el 26 de febrero de 1864, y falleció en Madrid el 9 de mayo de 1940. Ingresó en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid en 1876, donde realizó los estudios de violonchelo, solfeo y composición. Obtendría un 2º Premio en 1881, cuando cursaba el 5º año. Finalizaba la carrera en el curso 1882-1883 con un expediente de Sobresaliente y sin ninguna falta de asistencia a la clase de violonchelo, «después de admirables ejercicios obtuvo por unanimidad el primer premio en violoncello»[210]. Tras obtener una de las dos pensiones del Ministerio de Fomento para continuar estudios en el extranjero[211], ingresó en el Conservatorio de París. En 1885, tras dos años de estudios en el centro parisino, obtendría el Premier Prix du Violoncelle del Conservatoire National de Musique et de Déclamation[212], «hecho que llamó poderosamente la atención de los inteligentes por no haber tenido nunca precedente igual»[213].

Ilustración 7.33. Alejandro Ruiz de Tejada (1887)[214].

[210] *La Ilustración española y americana*, 21 de octubre de 1889, pág. 2.

[211] ARCSMM, Libro 154, *Índice de órdenes y expedientes generales que da principio en 1 de enero de 1873, y que es continuación del que terminó en 31 de diciembre de 1872,* Leg. 26/12, 3 de julio de 1883.

[212] C. PIERRE et al*., Le Conservatoire national de musique*…, pág. 618.

[213] *La Ilustración española y americana*, 21 de octubre de 1889, pág. 2.

[214] *Ibídem,*15 de marzo de 1887, pág.16.

Viajaría después a Alemania, Austria e Inglaterra, a fin de tomar lecciones con Popper y Piatti[215]. A su regreso a España ingresaba en la Real Capilla el 1 de abril de 1888, tras obtener por oposición la plaza de violonchelo segundo, vacante por el fallecimiento de Ciriaco Francisco Gerner[216].

En 1897 sería nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de Música. El Claustro de Profesorado, reunido el 2 de noviembre de 1897, había elevado una propuesta a la Dirección General de Instrucción Pública, tal como recogía el artículo 7º del Real Decreto de 11 de diciembre de 1896, para su nombramiento como Profesor Honorario de esta Escuela, *sin ejercicio*, «como recompensa a los que se distinguen notablemente por sus obras y estudios»[217].

> a favor de D. Alejandro Ruiz de Tejada, antiguo alumno de la Escuela y que, como tal, obtuvo el 1er. Premio en los Concursos de la clase de Violoncello, pasando después a París a continuar sus estudios en virtud de haberle sido concedidas, en público certamen, la pensión que a dicho objeto estaba instituida por el Gobierno. En el Conservatorio de París consiguió también el primer premio de Violoncello…

Con la abstención de Monasterio, que «sin tratar de discutir la personalidad del señor Tejada, a quien estimaba como verdadero artista», ya en su etapa de director había manifestado su oposición al nombramiento de Profesores Honorarios, el Claustro acordaba elevar la propuesta de nombramiento al Gobierno[218].

Retirado de la vida de concertista a finales de la década de 1890, regresaría a los escenarios esporádicamente, en homenajes y actos de caridad, siendo su último concierto el celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 30 de noviembre de 1926, en homenaje a Federico Chopin [219]. Junto a José Cubiles y Rafael Martínez interpretaría el *Trio para piano, violín y violonchelo en Sol menor, op. 8*, de Chopin (1829)[220].

---

[215] *La Ilustración española y americana*, 21 de octubre de 1889, pág. 2.

[216] AGP, Personal, Caja 1245, Expediente 24.

[217] «Real Decreto de reordenación del profesorado», *Gaceta de Madrid*, 12 de diciembre de 1896, pág. 1001.

[218] ARCSMM, Libro 175, *Libro de Actas de la Escuela Nacional de Música y Declamación 1868-1900*, 2 de noviembre de 1897.

[219] Tomás GISMERA VELASCO, «Alejandro Ruiz de Tejada», *Biografía de gentes de Guadalajara*, [en línea], <http://gentesdeguadalajara.blogspot.com/2015/03/alejandro-miguel-ruiz-de-tejada.html>, [consultado el 5 de noviembre de 2021], 2 de marzo de 2015.

[220] *El Debate*, 8 de diciembre de 1926, pág. 2.

En su juventud Ruiz de Tejada había compaginado los estudios musicales en la Escuela Nacional de Música con los jurídicos, licenciándose en la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid. Esos estudios le permitirían ingresar en el Ministerio de Hacienda, llegando a ser Delegado en las provincias de Granada, Almería y Segovia. Sería Tesorero de la Casa de la Moneda y Vocal del Tribunal Económico Administrativo Central. Nombrado Magistrado del Tribunal Supremo en el mes abril de 1931[221], tras la proclamación de la República, se jubilaría en 1934[222].

Ilustración 7.34. Fernández Bordas, Moreno Rosales y Ruiz de Tejada[223].

Estaba condecorado con la cruz de caballero de Isabel la Católica[224].

[221] *La Voz de Asturias* (Oviedo), Año IX, N.º 2.509, 7 de mayo de 1931, pág. 1.

[222] *Región: diario de la mañana* (Oviedo) Año XII, N.º 3.306, 6 de marzo de 1934, pág. 8; Tomás GISMERA VELASCO, «Alejandro Ruiz de Tejada…

[223] *Ilustración musical hispano-americana*, 21 de octubre de 1889, pág. 1.

[224] *La Ilustración española y americana*, 21 de octubre de 1889, pág. 2.

Sarmiento, Luis

Luis Sarmiento Revuelta nació en Madrid en 1862. Se matriculaba en la Escuela Nacional de Música en el curso 1871-1872, siendo un alumno con observaciones de «disposición y aptitud excelente [...] no puede ser mejor» registradas por Mirecki en las actas de examen. Obtendría un 2º Premio en el 5º año de carrera, finalizando los estudios en el curso 1877-1878 con Sobresaliente en el 6º año tras conseguir el 1º Premio. Ya siendo alumno, Sarmiento recibía elogiosas críticas en la prensa por su excelente técnica:

> Tiene las dotes necesarias para llegar a la meta deseada: buen arco, mucha afinación, vigor para arrancar al instrumento, en momentos dados, una sonoridad potente, mucho sentimiento y notable seguridad[225].

Ilustración 7.35. Sociedad Española de Cuartetos establecida en París. Luis Sarmiento, Eduardo Fernández, Luis de Cepeda, Matías Miguel, Julio Francés y Manuel Giró[226].

En 1878 obtenía el Primer Premio de Violonchelo, y un año más tarde, conseguía la plaza de violonchelo solista en la Sociedad de Conciertos para cubrir las ausencias de su maestro Mirecki, por delante de Rubio y Fischer.

[225] *La Época*, 23 de junio de 1878, pág. 3.

[226] Julio Francés, alumno de Monasterio, había obtenido el Primer Premio de Violín en la Escuela Nacional de Música y se encontraba en París ampliando estudios; Luis de Cepeda, barítono, se encontraba terminando los estudios con Manuel García.

> Anteayer se verificaron las oposiciones públicas para proveer tres plazas de violoncello que había vacantes en la Sociedad de Conciertos. La primera, o sea, la de concertino encargado de suplir en ausencia al reputado artista señor Mirecki, ha sido adjudicada al joven D. Luis Sarmiento, que a los 18 años de edad ha conquistado el primer premio en el Conservatorio y un importante puesto en nuestra primera corporación musical. Las otras dos plazas las obtuvieron los Sres. Rubio y Fischer, quedando con opción a ingresar en la sociedad a primera vacante el señor Girona[227].

Sería violonchelo segundo de la Sociedad de Cuartetos cuando el repertorio lo requería, como en el primer concierto de la temporada de 1884, con un programa que incluía el estreno del *Octeto para cuerda en Mi bemol mayor, Op. 20*, de Mendelssohn. Esta vez no estaría Rubio en la parte del segundo violonchelo. El antiguo alumno de Mirecki había partido hacia Alemania ese mismo año, con la intención de perfeccionar estudios en la Hochschule für Musik de Berlín con Haussman[228]. Sería Sarmiento el encargado de completar el octeto[229]. También se contaría con él para la segunda interpretación del *Octeto* de Mendelssohn en esa temporada (16 de enero)[230].

En la tercera sesión de la Sociedad de Cuartetos, el 10 de enero de 1885, volvía a participar Sarmiento, esta vez en el *Quinteto en Do mayor, Op. 163, para dos violines, viola y dos violonchelos*, de Schubert, que ya había sido tocado por la agrupación en 1882[231]. El concierto se celebraba en el Salón Romero, inaugurado el 30 de abril de 1884, espacio que empezó a utilizar la Sociedad de Cuartetos en esta temporada 1884-1885, tras haber permanecido en el salón de cuartetos del conservatorio ininterrumpidamente desde la primera temporada, en el año 1863. En este salón participaba Sarmiento en 1885 interpretando *La serenata* de Gaetano Braga y *Papillon* de Popper.

> Al concierto que anoche se verificó en el Salón-Romero asistió una distinguida concurrencia. La función se vio honrada con la presencia de la infanta doña Isabel. El programa era variadísimo y todas las piezas de que constaba fueron interpretadas magistralmente. […] El Sr. Sarmiento ejecutó de un modo acabado en el violoncello una serenata, de Braga, y el *Papillon* de Popper. […] El concierto estuvo verdaderamente brillante[232].

---

[227] *La Correspondencia de España*, Año XXX, Número 7.704, 26 de enero de 1879, pág. 1.

[228] Robert Hausmann (1852-1909), antiguo alumno de Joachim y de Piatti, cuya amistad con Brahms le hizo dedicatario de su *Segunda Sonata para cello y piano* y del *Doble Concierto para violín y violonchelo*.

[229] *La Unión*, 25 de diciembre de 1884, pág. 3.

[230] *El Globo*, 16 de enero de 1885, pág. 4.

[231] *Ibídem*, 10 de enero de1885, pág. 3.

[232] *La Iberia*, 22 de marzo de 1885, pág. 3.

En el año 1887, Sarmiento seguía el ejemplo de Ruiz de Tejada y Amato, y «con el fin de procurarse medios con que poder marchar a París a perfeccionar sus estudios musicales», celebraba un concierto en el gran salón-teatro el 8 de mayo de 1886[233]. Además, Sarmiento completaba su presupuesto para estudiar en el extranjero, con una pensión otorgada por la Infanta Isabel[234].

> Con el fin de procurarse medios con que poder marchar a París a perfeccionar sus estudios musicales, ha organizado el primer premio de la Escuela de Música, y primer violoncello de la Sociedad de Conciertos de Madrid, el joven D. José [sic] Sarmiento, un gran concierto, vocal e instrumental, que tendrá efecto en el gran salón-teatro de la citada Escuela, el día 8 del actual, a las nueve de la noche[235].

Una de sus actuaciones mas sobresalientes sería el concierto como solista con la Sociedad de Conciertos, dirigida por Mancinelli, interpretando un concierto de Davidoff[236].

> Brillante ha sido el séptimo gran concierto instrumental habido en el teatro Real […] La novedad de esta sesión notable ha consistido en la presentación del ya reputado concertista, profesor de violoncello y pensionado por la infanta D.ª Isabel, Sr. Sarmiento, que en la 3ª y última parte del concierto ejecutó con verdadera maestría, gusto y sentimiento artístico, el muy difícil concierto de Davidoff, acompañado de la orquesta, siendo muy aplaudido y teniendo que ejecutar, después de gracia, la pieza de gran dificultad, así mismo, de Piatti, titulada *Airs bakyrs*[237].

Fallecería en Buenos Aires, ciudad en la que residió sus últimos años de vida.[238].

[233] *La Correspondencia de España*, 7 de mayo de 1886, pág. 2.

[234] *Ilustración musical hispano-americana*, 15 de mayo de 1888, pág. 1.

[235] *La Correspondencia de España*, 7 de mayo de 1886, pág. 2.

[236] *La Correspondencia de España*, 21 de febrero de 1891, pág. 2.

[237] *Ibídem*, 23 de febrero de 1891, pág. 2.

[238] E. VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello*…, pág. 657.

Taltavull, Domingo

Domingo Taltavull Pascual nació en Mahón en 1885. Era hijo del compositor mahonés Jerónimo Taltavull Briones (1849-1906), pianista del Teatro Principal de Mahón. Cuando en 1892 fue contratado Jerónimo como pianista repertorista del Teatro Real, la familia se trasladó a Madrid. Taltavull ingresó en la Escuela Nacional de Música en el curso 1902-1903, finalizando la carrera con las máximas calificaciones y el Primer Premio de Violonchelo en 1910.

En 1909 ya era integrante del «Cuarteto Vela» junto a Telmo Vela (violín 1º), Francisco Cano (violín 2º) y Enrique Alcoba (viola). Un año más tarde, y en sustitución de Vela, que se había marchado al extranjero, se incorporaría como violín 1º Abelardo Corvino, constituyéndose el «Cuarteto Español»[239]. Con esta agrupación obtenía en 1911 el Primer Premio del Certamen Nacional de Agrupaciones de música de cámara, por delante del Cuarteto Francés[240].

Sres. Corvino, Alcoba, Cano y Taltavull, que componen el Cuarteto Español que ha dado dos conciertos de música de cámara en el Conservatorio, con asistencia de la infanta Isabel FOT. IRAÑETA

Ilustración 7.36. Cuarteto Español. Corvino, Alcoba, Cano y Taltavull (1912)[241].

[239] *La Correspondencia de España*, 18 de mayo de 1910, pág. 6.

[240] *Revista de Menorca,* Año XXV, 5ª Época, Tomo XVI, Cuaderno II, febrero de 1921, pág. 52; *Heraldo de Madrid*, 26 de octubre de 1911, pág. 1.

[241] *Nuevo mundo*, 9 de mayo de 1912, pág.17.

Miembro de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid[242], ingresó en 1914 en la recién creada Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Pérez Casas, como primer violonchelo, sin dejar de ocupar ese puesto hasta el comienzo de la Guerra Civil, actuando de solista en numerosas ocasiones[243].

> Los conciertos del Círculo de Bellas Artes. Programa del 33.º concierto que ejecutará la Orquesta Filarmónica el día 9 del actual, en el teatro de Price, a las cinco de la tarde. [...] Segunda parte. R. Strauss: Don Quijote, Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco (Op. 35), Violoncello solista, señor Taltavull[244].

En 1919 presentaría su solicitud para participar en la oposición a la plaza vacante de violonchelo del Conservatorio de Madrid, por jubilación de Mirecki, plaza que finalmente obtendría Ruiz-Casaux.

D. Domingo Taltabull

Ilustración 7.37. Domingo Taltavull[245].

En 1920 contraería matrimonio con la concertista de piano Carmen Pérez (1897-1974)[246], con la que compartiría escenario habitualmente[247]. Alumna de Tragó, Primer Premio del Conservatorio de Madrid (1910) y de París (1914), Carmen Pérez, a quién

---

[242] *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 7 de noviembre de 1904, pág. 20.

[243] M. BALLESTEROS EGEA, «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)…, págs. 65-66.

[244] *La Acción* (Madrid. 1916). 7 de marzo de 1917, pág. 2.

[245] «Solistas de la Filarmónica», *Música*, 15 de enero de 1917, pág. 20.

[246] *La Correspondencia de España*, 6 de julio de 1920, pág. 8.

[247] Consuelo PÉREZ COLODRERO, «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración», *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género,* Universidad de Sevilla, Unidad para la Igualdad, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4508039>, [consultado el 24 de noviembre de 2021], 2011, pág. 15.

Pérez Galdós había calificado de «pianista excelsa» cuando tan sólo tenía 13 años, sería profesora de las Infantas María Cristina y Beatriz, hijas de Alfonso XIII[248].

Desde 1924, Taltavull sustituía a Gabriel Verkós en el «Quinteto Hispania», agrupación creada en 1922 por Telmo Vela, e integrada por José R. Ontomuro, primer violín de la Orquesta del Teatro Real, Manuel Montano, viola en la orquesta del Teatro Real, y el pianista José María Franco Bordóns.

Ilustración 7.38. Quinteto Hispania[249].

Fue profesor de Violonchelo del Conservatorio de Valencia[250] «siendo premiado con las dos únicas primeras medallas de oro en las Exposiciones de Bellas Artes a que concurrió»[251].

[248] Deseado MERCADAL BAGUR, «Los músicos menorquines», *Revista de Menorca*, julio de 1979, pág. 248.

[249] Josep PORTELLA COLL, «Mestre Taltavull sota els bombardeigs», *Es Diari* (Menorca), 10 de febrero de 2017, pág. 20.

[250] *El correo de Cádiz*, Año XII, Número 4124, 28 de agosto de 1920, pág. 1.

[251] Deseado MERCADAL BAGUR, «Los músicos menorquines», *Revista de Menorca*, julio de 1979, pág. 248.

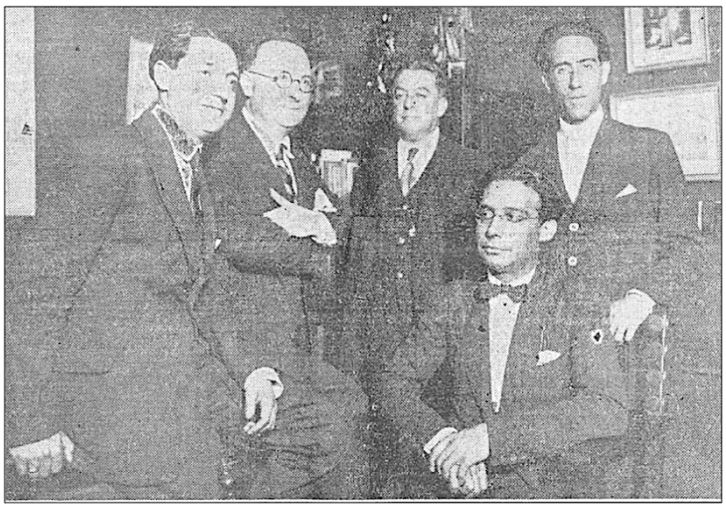


Ilustración 7.39. Quinteto Hispania: Telmo, Ontumuro, Montano, Taltavull y Franco (1924)[252].

Durante la Guerra Civil fue agregado de la embajada española en París[253], y ya en el exilio, tras la invasión nazi durante la II Guerra Mundial, se vio forzado a formar parte de una orquesta en Alemania, donde acabaría viviendo el resto de la guerra[254].

Rogelio del Villar (1875-1937) dedicaría «Al notable artista Domingo Taltavull» su *Romanza para violoncello y piano*, obra publicada en 1913 por Casa Dotesio.

Villa, Luis

Luis Villa González nació en Badajoz en 1873. Huérfano del violinista, compositor y director Ricardo Villa Morana, las buenas relaciones que su padre había mantenido en las esferas musicales le permitirían, junto a su hermano Ricardo, obtener matrículas gratuitas en la Escuela Nacional de Música, donde ingresarían en 1889[255].

[252] *Diario de la Marina* (La Habana), 9 de noviembre de 1924, pág. 32.

[253] *La Voz de Menorca*, 24 de febrero de 1938, pág. 2.

[254] Josep PORTELLA COLL, «Mestre Taltavull sota els bombardeigs», *Es Diari* (Menorca), 10 de febrero de 2017, pág. 20.

[255] B. HERNÁNDEZ POLO, «La Música de Cámara en Madrid a comienzos del Siglo XX…, pág. 118.

Ilustración 7.40. Luis Villa[256].

Iniciaría los estudios en el curso 1889-1890, obteniendo el Segundo Premio en 1897 y finalizando la carrera con Primer Premio de Violonchelo en 1899[257].

Miembro de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid[258], ingresó como Violonchelo en la Sociedad de Conciertos el 3 de enero de 1895 «por aclamación»[259]. En ella permanecería hasta su dimisión como Socio el 3 de julio de 1903, «creyendo imposible la reorganización artística y moral que esta Sociedad necesita para continuar la gloriosa historia»[260].

Miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde su fundación, sería también violonchelo de la Orquesta Artys, agrupación que actuaba en la emisora Unión Radio dentro del espacio «La hora de sobremesa», en una época en la que la radio española emitía principalmente música en vivo. La orquesta estaba formada por José Antonio Álvarez Cantos (piano), Fermín Fernández Ortiz (primer violín, músico de la Orquesta Filarmónica de Madrid), Ignacio Tomé (violín segundo, músico de la Orquesta Filarmónica de Madrid), Luis Villa (violonchelo) y Lucio González (contrabajo)[261]. La Orquesta Artys estaría en antena desde septiembre de 1925 al verano de 1928, para

---

[256] *Música*, 1 de febrero de 1917, pág. 20.

[257] ARCSMM, Libro 170, *Registro de Premios y Concursos 1856-1900*.

[258] *Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid*, 7 de noviembre de 1904, pág. 20.

[259] R. SOBRINO SÁNCHEZ, «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid…, Vol. 5, pág. 185.

[260] *Ibídem*, Vol. 6, pág. 419.

[261] María Ángeles AFUERA HEREDERO, «La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación (1925-1939), Juan Carlos Marcos Recio, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. < https://eprints.ucm.es/id/eprint/57936/>, 2019, pág. 424

regresar en la temporada 1932-1933 de la mano de Salvador Bacarisse, director artístico de Unión Radio[262]. El repertorio tocado por Villa con la Orquesta Artys comprendía pequeñas piezas del repertorio de violonchelo: «El Cisne» y «Allegro appassionato» de Saint- Saëns»; «Nocturno», «Vito», «Arlequín» y «Mazurka» de Popper; «Berceuse» de Dunkler; «Elegía» de Fauré; «Napolitana» de Casella .

Cornélis recoge a Villa en su obra como « Remarquable comme quartettiste à l'Opéra de Madrid»[263]. Perteneció al «Cuarteto Francés», junto a Julio Francés (violín 1º), Odón González (violín 2º) y Conrado del Campo (viola), agrupación de larga y exitosa carrera entre 1903 y 1925.

Ilustración 7.41. Cuarteto Francés: Odón González, Luis Villa, Conrado del Campo y Julio Francés [264].

El «Cuarteto Francés», que con la incorporación de Joaquín Turina se constituía en el «Quinteto de Madrid» (1918-1925), se fundaba con la intención de proteger a los compositores españoles «de tal manera que en cinco años la literatura de cámara en España se veía aumentada en dieciséis obras más, gracias a los nombres de Chapí, Bretón, Conrado del Campo, Zurrón, Manén, Villa, Pérez Casas, Manrique de Lara, Manzanares y Villar»[265].

---

[262] María Ángeles AFUERA HEREDERO, «La Sociedad Unión y Radio…, pág. 696.

[263] C. LIÉGEOIS, *Le violoncelle: son histoire, ses virtuoses*…, pág. 283.

[264] «Cuarteto Francés», *Benserade: La gran música española*, [en línea], <https://benserade.wordpress.com/?s=Cuarteto+francés>, [consultado el 24 de noviembre de 2021], 1 de diciembre de 2014.

[265] Luis G. IBERNI, *Ruperto Chapí*, Vol. 5, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pág. 468.

Ilustración 7.42. Cuarteto Francés: Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa[266].

Música *di camera* en la Comedia. Han circulado los programas de las cuatro sesiones que celebrará próximamente un grupo de jóvenes artistas, laboriosos y entusiastas. Componen el cuarteto los Sres. D. Julio Francés (primer violín). D. Odón González (segundo violín), D. Conrado del Campo (viola), y D. Luis Villa (violoncello), con la cooperación de los señores D. José Bonet (piano), D. Miguel Yuste (clarinete), D. Tomás García (trompa), D. Valeriano Bustos (trompa), D. Pascual Fañanas (fagot), D. Ángel Mesa **(**violoncello) y D. Salvador Santos (contrabajo). [...]
Primer Concierto, 9 de marzo. *Quinteto para clarinete e instrumentos de arco,* Mozart. *IX cuarteto para instrumentos de arco*, Beethoven. ***Andante para instrumentos de arco*** **(primera vez). Morera**. *Septimino de «La Trompette»*, Saint-Saëns.
Segundo concierto, 16 de marzo. ***Cuarteto para piano, violín, viola y violoncello*** **(estreno), Villar (R.)**. *Cuarteto-Suite para instrumentos de arco* (primera vez), Glazunov. *Quinteto para dos violines, viola y dos violoncellos*, Schubert.
Tercer Concierto, 23 de marzo. *Sonata para violín y piano*, Grieg. ***Cuarteto para instrumentos de arco*** **(estreno), Chapí**. *Cuarteto núm. 16 para instrumentos de arco*, Beethoven.
Cuarto Concierto, 30 de marzo. *Cuarteto para instrumentos de arco «La Bella Molinera»*, Raff. ***Cuarteto para instrumentos de arco***, **Chapí**. *Septimino*, Beethoven.

[266] Adolfo CASAPRIMA COLLERA, *Una vida para la música: Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*, Colección Pilares, Nº 1, Oviedo, Casaprima Editor, 1995, pág. 43.

> Los maestros Chapí, Villar y Morera, como se ve, cooperan con obras nuevas al noble proyecto de los Jóvenes artistas que se proponen ampliar el repertorio corriente de este género, ejecutando algunas obras en que los instrumentos de viento se hallan hábilmente unidos a los de cuerda. [...] Un detalle: aunque el cuarteto se titula «Francés», se halla compuesto de elementos exclusivamente españoles[267].

Ilustración 7.43. Cuarteto Francés: Odón González, Julio Francés, Luis Villa y Conrado del Campo[268].

Fue, además, violonchelo principal de la Banda Municipal de Música de Madrid, de la que era director su hermano, el compositor y violinista Ricardo Villa (1871-1935)[269]. La agrupación, compuesta por 88 profesores, había sido creada en 1908 por el conde de Peñalver, alcalde de Madrid. Tras las oposiciones convocadas para cubrir las 88 plazas de profesores, Villa tomaba posesión el 14 de abril de 1909. En 1916 aparece como profesor de primera y principal en violonchelo y domicilio en la calle del Marqués de Urquijo, nº 19, tercero bis. En 1929 continuaba como profesor de primera, con un sueldo anual de 5.000 pesetas y una antigüedad de 20 años de servicio[270]. En esta agrupación se mantendría hasta 1935, siendo condecorado el 11 de noviembre de 1935 con la insignia de Caballero de la Orden Civil de la República[271].

Falleció en 1956.

---

[267] *El País*, 2 de marzo de 1903, pág. 3. La letra en negrita es nuestra.

[268] «Cuartetos en la Comedia», *Fidelio*, Madrid, 21 de marzo de 1903, pág. 4.

[269] Sobre Ricardo Villa González, véase Ángel SAGARDIA, *El músico Ricardo Villa*, Temas Madrileños IV, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953, 44 págs.

[270] E. FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid…, pág. 305.

[271] *Ibídem*, pág. 308.

Villarrubia Ortega, Fernando

Fernando Villarrubia Ortega nació en Madrid en 1890. Comenzó los estudios de violonchelo en el curso 1904-1905, que realizó hasta el 5º año. Fue violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid, ocupando el cargo de tesorero entre 1928 y 1935[272].

[272] M. BALLESTEROS EGEA, «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)…, pág. 76.

CAPÍTULO 8

LA ESCUELA DE VIOLONCHELO ESPAÑOLA

8.1. La Escuela Moderna Española de Violonchelo

La que se podría considerar como la primera escuela de violonchelo española, surgida durante el siglo XVIII en torno a la Real Capilla y el Real Colegio de Cantorcicos y alrededor de la figura de Porretti, no tuvo continuidad. La presencia de los violonchelistas italianos en España durante el siglo XVIII y principios del XIX, con Porretti y Boccherini como figuras sobresalientes, no fue suficiente para asentar un sedimento que desembocase en la creación de una escuela de violonchelo heredera de la escuela italiana de violonchelo. De eso se lamentaban Liégeois y Nogué, que describían un panorama desolador, pues en su opinión el violonchelo había estado considerado durante mucho tiempo en España como un mero instrumento de acompañamiento. El nivel técnico era reducido, con unos violonchelistas que se limitaban a aprender las cuatro primeras posiciones para poder tocar en una orquesta[1]. Aunque esta visión no es compartida por Teixidor, que consideraba a la «escuela de Porretti» superior a otras escuelas europeas.

> Que los profesores de violón y violín españoles que vivían en la época de la que se habla [siglo XVII y principios del XVIII], no eran inferiores a los de Francia e Italia en cuanto al manejo, y muy superiores a unos y otros, en la calidad del sonido que producían o tono de los instrumentos[2].

O por Gosálvez, que considera que los violonchelistas españoles de la época estaban al tanto de los avances técnicos del instrumento, «alcanzaban un nivel equiparable al de sus colegas de otros países y seguían las mismas modas musicales», y habrían desarrollado una literatura solista aún sin localizar[3].

Tampoco fue Brunetti el iniciador de una escuela de violonchelo española. Brunetti, que había sido alumno de Porretti, y que había recibido también las enseñanzas de Jean-Louis Duport en París, podría haber sido el creador de una escuela de violonchelo que hubiera fusionado la tradiciones italiana y francesa. Diversas circunstancias le impidieron ocupar la plaza de profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid, con lo que su labor pedagógica quedaría restringida a su *Método de Violonchelo* y a la enseñanza

[1] C. Liégeois y É. Nogué, *Le violoncelle: son histoire, ses virtuoses*…, pág. 282.

[2] Joseph Teixidor y Barceló, *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*, ed. Begoña Lolo, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996, pág. 101. Citado por C. J. Gosálvez Lara, «Introducción al repertorio para violonchelo solista…, pág. 440.

[3] C. J. Gosálvez Lara, «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX…, pág. 3.

particular. Entre sus alumnos estaba José Antonio Campos, nombrado profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid en 1868, y que podría haber sido el continuador de sus enseñanzas. Su repentina muerte con 52 años, el mismo año de su nombramiento, truncaría esa posibilidad.

Hubiera podido ser el eslabón otro alumno de Brunetti, Aguirre, también profesor del Conservatorio de Madrid, pero todos sus alumnos dedicaron su vida profesional a los teatros, y de ninguno de ellos tenemos constancia de que hubiera desempeñado la enseñanza.

Ciertamente, otra escuela podría haber sido la que se inició con Rivas, alumno de Fenzi, formado en la escuela napolitana. Continuada por Ducasi y Castellano, la cadena se rompería tras perder Castellano la plaza que ocupaba de modo interino en las oposiciones que ganó Campos.

De esta manera, hay que espera a la llegada de Mirecki al Conservatorio de Madrid para poder hablar del nacimiento de la moderna escuela de violonchelo en España. Van der Straeten llega a decir que Mirecki «ha hecho mucho para popularizar su instrumento en España». Continúa Van der Straeten relatando que Liégeois y Nogué explicaban el pequeño número de violonchelistas españoles por el hecho de que el violonchelo nunca había sido popular en España, y que era desde hacía algo más de cuarenta años cuando se había empezado a cultivar, la época en la que Mirecki había llegado a España huyendo de la Guerra Franco-Prusiana.

> He has done much to popularise his instrument in Spain [...] The small number of Spanish violoncellists is explained by Liégeois and Nogué by the fact that the violoncello was never popular in Spain, and that it is not more than forty years ago that it has been cultivated to any extent[4].

[4] «Mirecki ha contribuido mucho a popularizar su instrumento en España [...] El reducido número de violonchelistas españoles es debido a que el violonchelo nunca fue popular en España, y tan sólo desde hace cuarenta años se ha cultivado en cierta medida». En: E. VAN DER STRAETEN, *History of the Violoncello*…, pág. 658.

Bretón llegaba a situar a Mirecki a la altura de Monasterio, a los que consideraba los responsables del progreso de la cuerda en las orquestas de Madrid:

> Nombrado ya profesor de nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación, se repitió exactamente el caso ocurrido antes con nuestro gran Monasterio en la enseñanza de Violín, esto es: que uno y otro crearon sendas y brillantes falanges de artistas en ambos instrumentos, completando a maravilla las orquestas de Madrid, y haciendo fácil la fundación de la Sociedad de Conciertos, hecho trascendental y base del desenvolvimiento y cultura musical en España. Excusado es aludir a la influencia poderosa que Mirecki ejerció en el vasto radio musical que el Violoncello abarca, por ser bien sabido de todos. Puede comparársele a un árbol fecundo y prolífico cuyos frutos no desaparecerán nunca en la actividad del arte español»[5].

También recordaba a Mirecki su colega y profesor de Composición Giménez de la Parra en la revista *Ritmo*, como el «renovador de la enseñanza del violonchelo en nuestro conservatorio». Rememoraba el triunfo de sus alumnos Ruiz de Tejada y Amato en los concursos de violonchelo del Conservatorio de París, y a Delsart, el catedrático de violonchelo del conservatorio parisino aclamando la excelencia de la escuela de violonchelo de Mirecki[6].

Y en opinión de Sopeña, la irrupción de la figura de Mirecki, el violoncellista polaco, «completa la labor de cuerda en el Conservatorio» junto a Jesús de Monasterio[7]. Mirecki, con Monasterio, serían los introductores de la escuela francesa de cuerda en España. Así, Monasterio, que fue alumno de Bériot, vio su labor continuada por su alumno Fernández Bordas, que le sustituyó en la cátedra de violín en 1903. Y Mirecki, que recibió consejos de Servais, y que recogió las enseñanzas de Franchomme en el Conservatorio de París, transmitiría esa escuela francesa a sus discípulos.

Será Arizcuren, en su obra *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*, uno de los primeros en definir los perfiles de la Escuela de Violonchelo en España. Arizcuren distingue tres ramas principales: madrileña, vasca y catalana, presentándolas a todas ellas como líneas independientes[8]. Así es con la escuela catalana, que tiene como sus principales fundadores a Pau Fargas i Soler (1816-1883) y a su discípulo Josep García

[5] ARCSMM, *Memoria del Curso de 1918 a 1919 precedida del discurso leído por el Director Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios*, Madrid, Hijo de Gaisse, 1919, pág. 6.

[6] Benito GARCÍA DE LA PARRA, «Comentarios sobre la vida artística del Conservatorio», *Ritmo, Revista Musical Ilustrada,* Año IV, Nº 62, octubre de 1932, pág. 6.

[7] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 86.

[8] Su estudio se limita al periodo entre 1860 y 1960.

Jacot (1853-1912), que sería profesor en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, y que tendría de alumno a Pau Casals[9]. Pero no lo es en el caso de la escuela vasca, a la que hemos de considerar como una rama secundaria que surge de la escuela madrileña. Comprobamos que el magisterio de Mirecki sería recogido por Arnillas, profesor del Conservatorio de Bilbao. Y especialmente por Alfredo Larrocha, profesor en el Conservatorio de San Sebastián, por la calidad y número de alumnos, entre los que se encuentran Enrique Aranga, Regino Sorozabal, Santos Gandía, Gabriel Verkós, Ángel Mañero, su hijo Alfredo Larrocha y Elías Arizcuren. Por su parte, la escuela madrileña seguiría creciendo con Ruiz-Casaux, que tuvo como alumnos en el Conservatorio de Madrid entre 1920 y 1962, entre otros, a Enrique Correa, Ricardo Vivó, Carlos Baena y Rafael Catalán. Con Ruiz-Casaux, la Escuela de Mirecki, «fundamental para las orquestas madrileñas, se continua y moderniza»[10]. Como reflexiona Suárez-Pajares sobre la figura de Ruiz-Casaux,

> la docencia que impartió en el Conservatorio de Madrid ha de considerarse fundamental, más aún cuando los otros dos destacados violonchelistas de su tiempo, Pau Casals y Gaspar Cassadó, participaron escasamente en la continuación de la escuela española de violonchelo[11].

Por otro lado, debemos señalar la aparición de otras ramas secundarias que surgen de la escuela madrileña. Entre los alumnos de Mirecki que desempeñaron puestos de profesor de violonchelo en distintas instituciones estará Rubio en el Royal College of Music de Londres; Fidel Maya, en la Escuela Municipal de Música de Pamplona y en la de Gijón; Lorenzo Puga en el Conservatorio Regional de Música de Salamanca; y Domingo Taltavull en el Conservatorio de Valencia.

Con el paso del tiempo, y tras esta primera fase de expansión a cargo de los alumnos directos de Mirecki, la escuela española comenzará a construir una tupida red de conexiones entre los conservatorios nacionales. En el Conservatorio de Madrid se mantendría la escuela de Mirecki con Ricardo Vivó, alumno de Ruiz-Casaux, que sería maestro, entre otros, de Mariano Melguizo, profesor del Conservatorio de Murcia. O de Enrique Correa, del que sería discípulo Ángel Luis Quintana, durante algunos años profesor de violonchelo en el Conservatorio de Aragón. La escuela vasca iniciada por

[9] Josep Bassal y Jaime Tortetella han publicado un completo estudio sobre la escuela catalana de violonchelo con el título *Historia del violonchelo en Cataluña*, publicado por la editorial Arpegio en 2015.

[10] F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*…, pág. 124.

[11] J. SUÁREZ-PAJARES, «Ruiz-Casaux, Juan…, pág. 477.

Larrocha continuaría con Arizcuren, que tras iniciar su actividad como docente en el Conservatorio de Oviedo se trasladaría al Conservatorio de San Sebastián. Allí enseñaría a Corostola, que con el tiempo acabaría siendo profesor en el Conservatorio de Madrid, con alumnos como Arantza López, la primera profesora de Guillermo Turina. También sería alumno de Arizcuren Aldo Mata, profesor del Conservatorio de Salamanca. Otro de los alumnos de Larrocha sería Mañero, profesor en Santa Cruz de Tenerife, donde tendría como alumno a Felipe Temes, que acabaría siendo el sucesor de Arizcuren en Oviedo, con alumnos como Brígida Uría. Tenemos a Regino Sorozabal, también alumno de Larrocha, que ocuparía la plaza de profesor de violonchelo del Conservatorio de Vitoria. Sin olvidar a Gabriel Verkós, profesor en Bilbao de Antonio Campos, que desarrollaría su labor docente en el Conservatorio de Málaga.

.

8.2. ESCUELA VASCA

El 14 de agosto de 1897 se creaba la Academia de Música de Bellas Artes de San Sebastián[12], centro que sería reconocido como Conservatorio Elemental de Música en 1927. Sería su primer profesor de instrumentos de cuerda, Alfredo Larrocha, y con él recibirían las enseñanzas, entre otros, Elías Arizcuren, Pablo y Regino Sorozábal, Santos Gandía, Gabriel Verkós, su hijo Alfredo Larrocha, Enrique Aranga y Miguel Mañero.

> Alfredo Larrocha, ilustre profesor del conservatorio de San Sebastián [...] Dotado de espléndidas condiciones técnicas y musicales para triunfar como concertista de violoncelo, decidió cambiar de ruta, dedicándose al profesorado de su especialidad e instrumentos de cuerda. Contados profesores podrán presentar una pléyade de discípulos de la categoría de los formados por el maestro Larrocha. Muchos de ellos ocupan distinguidos puestos en Conservatorios y orquestas sinfónicas[13].

Aranga, Enrique

Solista de Violonchelo de la Orquesta Filarmónica de Madrid[14].

Arizcuren, Elías

Elías Arizcuren Ezcurra (Erice, Navarra, 19 de septiembre de 1915; Madrid, 27 de julio de 2012) comenzó sus estudios en la Academia Municipal de Pamplona y poco después fue alumno de Alfredo Larrocha en el conservatorio donostiarra[15]. Más tarde, se trasladaría a Italia para continuar perfeccionándose en la cátedra de violonchelo de Gaspar Cassadó de la Accademia Musicale Chigiana de Siena[16].

[12] J. BAGÜES ERRONDO, «Leo de Silka y su labor en la Sociedad Económica Vascongada…, pág. 453.

[13] *ABC*, 4 de febrero de 1939, pág. 31.

[14] Elías ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 137.

[15] Antonio IGLESIAS, «Arizcuren, Elías», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 685.

[16] Mónica PAGÈS SANTACANA, *Gaspar Cassadó, la voz del violonchelo*, Amalgama Edicions, 2000, pág. 92.

Ilustración 8.1. Elías Arizcuren en el Conservatorio Municipal de San Sebastián con los profesores Eduardo Hernández Asiain (violín) y Martín Imaz (piano), 1949. Foto: Paco Marí.[17]

Formó parte del «Cuarteto Agla», fundado en 1940, con Antonio Alvira (violín 1º), Ignacio Gurruchaga (violín 2º) y Guillermo Lusa (viola)[18].

En 1941 sería nombrado profesor de violonchelo y contrabajo del Conservatorio Municipal de San Sebastián, por jubilación de su maestro Larrocha[19]. Más tarde, se convertiría en el primer profesor de Violonchelo del Conservatorio Provincial de Oviedo, impartiendo también Música de Cámara, y donde permanecería desde 1953 hasta 1963, además de ocupar la plaza de solista de la orquesta de la ciudad[20].

[17]Archivo de la Kutxa Fundazioa, [en línea], <https://www.kutxateka.eus/Detail/objects/4137/s/84>, [consultado el 27 de diciembre de 2021].

[18] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XI, Número 136, julio 1940, pág. 17.

[19] *Ibídem*, Año XII, Número 150, noviembre de 1941, pág. 16.

[20] Archivo Histórico de Asturias, «Actas del Conservatorio Provincial de Oviedo»; Archivo del Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner» (Principado de Asturias), «Actas del Conservatorio Provincial de Oviedo».

Ilustración 8.2. Arizcuren junto a Alfonso Ordieres Rivero, Ricardo Martínez Zufiaurre, e Ignacio Gurruchaga, durante su estancia en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo (ca. 1960)[21].

Ilustración 8.3. Arizcuren junto a Alfonso Ordieres Rivero, Ricardo Martínez Zufiaurre, e Ignacio Gurruchaga, durante su estancia en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo (*ca*. 1960)[22].

[21] Archivo Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, foto cedida por la familia de Ricardo Martínez Zufiaurre.

[22] *Ibídem*.

Fue primer violonchelo de la Orquesta Gulbekian de Lisboa, formando parte del «Trío Musical» junto con la pianista María Joao Pires y el violinista Ortwin Nött[23]. Miembro de la Orquesta de Cámara Española, ingresaría en 1976 en la Orquesta Nacional de España donde permanecería hasta su jubilación. Completaría su labor pedagógica como Profesor de la sección de Violonchelos de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) y profesor de Música de Cámara en los Cursos Internacionales de Música en Compostela[24].

Arizcuren estaba casado con la violonchelista María de Macedo[25], alumna de Pierre Fournier, y profesora, entre otros, de Damián Martínez y Ángel García Jermann.

Entre sus alumnos destacan Elías Arizcuren Cabezas, Pedro Corostola, Aldo Mata y Mª Ángeles Novo.

Elías Arizcuren Cabezas (1943-), inició los estudios de violonchelo con su padre en el Conservatorio de Oviedo. Catedrático de violoncello y música de cámara en Utrecht y Ámsterdam, fue fundador en 1969 del Trío Mendelssohn y en 1990 del «Octeto Ibérico» de violonchelos.

Pedro Corostola Picabea (Rentería, Guipúzcoa, 2 de junio de 1933; Madrid, 12 de marzo de 2020) inició sus estudios con Julián Lavilla[26], continuándolos en el Conservatorio de San Sebastián con Elías Arizcuren, donde finalizó con Premio Fin de Carrera en Violonchelo, Oboe y Música de Cámara. Ampliaría sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de París en 1953 bajo la dirección de Paul Bazelaire y André Navarra, completando los estudios en 1956 con el Primer Premio de violonchelo, y los premios Jean Dumont, Jules Griset y George Hain[27]. Acudiría a los cursos de la Accademia

[23] Carmen RUIZ DE GARIBAY, «Arizcuren Ezcurra, Elías», *Auñamendi Eusko Enciclopedia*, [en línea], <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/arizcuren-ezcurra-elias/ar-19398/>, [consultado el 27 de diciembre de 2021].

[24] Antonio IGLESIAS, «Arizcuren, Elías…, pág. 685.

[25] Maestra de violonchelo de Damián Martínez, Ángel García Jermann y Aldo Mata.

[26] Antonio IGLESIAS, «Corostola, Pedro», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, págs. 66-67.

[27] «Pedro Corostola», *Scherzo*, 13 de marzo de 2020, [en línea], <https://scherzo.es/ha-fallecido-el-violonchelista-donostiarra-pedro-corostola/>, [consultado el 28 de diciembre de 2021].

Musicale Chigiana de Siena de Gaspar Cassadó, André Navarra y Pau Casals, obteniendo el Primer Premio en el Concurso Internacional Gaspar Cassadó en 1958[28].

De regreso a España, consiguió por oposición la cátedra de violonchelo del Conservatorio de San Sebastián, que abandonó para ocupar plaza de solista de la Orquesta de la Emisora Nacional de Lisboa[29]. Otra vez de vuelta en España fue nombrado solista de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española (ORTVE) y de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En 1967 lograba por oposición una de las dos plazas de violonchelo de la Orquesta Nacional de España[30]. Formó parte del Trío de Lisboa, junto a Pedro León (violín) y Joaquín Soriano (piano)[31]; del «Cuarteto Cassadó», con Víctor Martín (violín 1º), Domingo Tomás Bayona (1º violín), Emilio Mateu (viola); del «Trío de Madrid», junto a Pedro León Medina (violín) y Joaquín Soriano (piano); y formó dúo con el pianista Manuel Carra.

Ilustración 8.4. Pedro Corostola y Manuel Carra (1997)[32].

Ocuparía la cátedra de violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde tendría como alumnos a Arantza López, desde 1980 violonchelo de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española.

[28] La primera edición del Concurso Internacional de Violonchelo Gaspar Cassadó se celebró en Oviedo en 1965, y fue su ganadora la violonchelista francesa Reine Flachot. En: M. PAGÈS SANTACANA, *Gaspar Cassadó*…, pág. 87.

[29] A. IGLESIAS, «Corostola, Pedro…, págs. 66-67.

[30] BOE, núm. 214, 7 de septiembre de 1967, pág. 12.512.

[31] «Pedro Corostola», *Diario Vasco*, 20 de marzo de 2020.

[32] «Cuarteto Cassadó», *Conciertos del sábado: abril 1996*, Fundación Juan March, [en línea], <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:5573/datastreams/OBJ/content?p=2022-01-05T11:03:20.626Z>, [consultado el 28 de diciembre de 2021], pág. 12.

Corostola fue profesor de los Cursos de Verano «Manuel de Falla» de Granada, «Música en Compostela», «Quincena Musical de San Sebastián» y «Música de Cámara de Santander». Sería llamado es diversas ocasiones para formar parte del Tribunal de los concursos internacionales «Tchaikovsky» de Moscú, «Cassadó» de Florencia y Múnich[33].

Aldo Mata, otro de los alumnos de Arizcuren, fue de 2001 a 2010 violoncello co-principal de la Orquesta de Castilla y León. En 2002 obtuvo por concurso la plaza de catedrático de violoncello del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (Salamanca). Desde septiembre del 2013 es profesor de música de cámara del Centro Superior Katarina Gurska de Madrid.

Mª Ángeles Novo Velázquez, alumna de Arizcuren en el Conservatorio de Oviedo, finalizó los estudios en ese centro con Felipe Temes. Fue violonchelo tutti de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

Ereña, Amando

Alumno de Larrocha, fue violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y miembro del Cuarteto Vela, en sustitución de Ruiz-Casaux, que se encontraba estudiando en París[34].

Gandía, Santos

Santos Gandía Lahidalga (San Sebastián, 1 de noviembre de 1899; Madrid, 28 de octubre de 1975), Premio Extraordinario del Conservatorio de San Sebastián con Larrocha[35], se trasladaría al Conservatorio de Madrid para perfeccionar los estudios, finalizando la carrera con 1er Premio en 1935 con Ruiz-Casaux.

[33] «Cuarteto Cassadó», *Conciertos del sábado: abril 1996*…, pág. 12.

[34] *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, 18 de enero de 1950, pág. 2; Carlota ALDAYTURRIAGA MIERA, «El ambiente musical de Logroño en la Bella Época», Pilar Camacho Sánchez y José Luis Gómez Urdáñez, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de la Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45990>, 2015, 858 págs.

[35] *El Adelanto: Diario político de Salamanca*, 26 de octubre de 1941, pág. 8.

Fue solista de la Orquesta del Casino y de la Orquesta Sinfónica de San Sebastián, y tras obtener una pensión de la Diputación donostiarra ampliaría estudios en el Conservatorio de París[36].

Ilustración 8.5. Santos Gandía[37].

Primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, actuaría como solista en el poema sinfónica *Don Quijote* de Richard Strauss[38], y el *Triple Concierto* de Beethoven, siendo el primer violonchelo solista de la recién creada Orquesta Nacional de España en 1940. Con esta orquesta estrenaría el *Concierto en «La»* de Conrado del Campo en 1942, bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas.

Gandía desarrollaría una intensa actividad en la música de cámara. En 1934 actuó en la Sociedad Filarmónica de Madrid, integrando el «Trío Clásico Español», del que era violinista Federico Senén y pianista Quevedo. Sería miembro del «Cuarteto Español» de Abelardo Corvino, completado con Augusto Repullés y Enrique Alcoba[39]. Formaría parte del «Trío de Cámara», junto a Manuel Garijo, flauta travesera, y Nicanor Zabaleta, arpa[40]. En 1947, sería nombrado primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Emisora Radio Nacional de España[41].

[36] *La Libertad*, 26 de febrero de 1929, pág. 3.

[37] «Gandía Lahidalga, Santos», *Auñamendi Eusko Entziklopedia*, Fondo Bernardo Estornés Lasa, [en línea], <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/en/gandia-lahidalga-santos/ar-60539/photos/>, [consultado el 2 de enero de 2022].

[38] *Ritmo: revista musical ilustrada*, enero 1946, pág. 13.

[39] *La Libertad* (Madrid), 27 de abril de 1930, pág. 3.

[40] *La Voz de Aragón*, 16 de noviembre de 1932, pág. 9.

[41] «Gandía Lahidalga, Santos», *Auñamendi Eusko Enciclopedia*…

Mañero, Ángel

Alumno de Larrocha, fue violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, solista de la Orquesta de Tenerife y Profesor de violonchelo del Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife[42], donde tuvo de alumnos a José María Mañero y Felipe Temes.

Ilustración 8.6. Ángel Mañero (1965)[43].

José María Mañero realizó los estudios de violoncello con su padre en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, obteniendo el Premio Fin de Carrera. Fue solista de la Orquesta de Cámara Villa de Madrid y violonchelo principal de la Orquesta Nacional de España.

Felipe Temes Rial, nació en Pontevedra el 27 de agosto de 1937. Tras iniciar sus estudios con Ángel Mañero en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, los finalizó con Ruiz-Casaux en Madrid, obteniendo el Diploma de Primera Clase en 1958[44]. Sucedería a Elías Arizcuren en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo en 1965[45], tras ganar la oposición ante un Tribunal que contaba con la presencia de Ricardo Vivó, Catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid, «en representación del Profesorado Oficial del Estado»[46]. Más tarde ocuparía la plaza de solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

[42] E. ARIZCUREN, *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*…, pág. 137.

[43] *Flores y abejas: revista festiva semanal*, 4 de mayo de 1965, pág. 8.

[44] ARCSMM, Libro 171, *Registro de Premios (1901-1966*); *Ritmo, revista musical ilustrada*, Año XXVIII, Número 296, 1 de julio de 1958, pág. 19.

[45] *Boletín Oficial de la Provincia de Oviedo*, 5 de abril de 1965, pág. 2.

[46] *Ibídem*, 28 de septiembre de 1965, pág. 2.

Ilustración 8.7. Trío Clásico de Oviedo: Gurruchaga, Martínez Zuziaurre, de la Riva, Morán y Temes (Salón de la Caja de Ahorros de Asturias, 31 de octubre de 1970)[47].

Sorozábal, Regino

Regino Sorozábal Mariezcurrena (San Sebastián, 1900; Madrid, 7 de enero de 1971) fue otro de los alumnos de Larrocha en la Academia de Música de San Sebastián. Violonchelista de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián, obtendría en 1925 la plaza de profesor de violonchelo del Conservatorio Municipal de Música de Vitoria.

En esta ciudad formaría un cuarteto con el pianista Enrique Aramburu y los violinistas Ramón San Martín y Luis Estébanez[48]. Mantendría una gran relación con el profesor y compositor José Uruñuela Fernández de Larrea (1891-1963), quien le dedicará tres obras para violonchelo: *Jorrain Dantza*, *Tema con variaciones* y *Melodía vasca*[49].

Al comienzo de la Guerra Civil Española sería hecho preso y llevado a la cárcel de Vitoria, en la que permanecería hasta ser canjeado por otro prisionero nacional en noviembre de 1938[50]. Finalizada la contienda se exiliaría a Biarritz, ganándose la vida como violonchelista en cabarés. De vuelta en España pasaría a ser miembro de la Orquesta Filarmónica dirigida por su hermano Pablo[51].

[47] Archivo familiar de Ignacio Gurruchaga.

[48] *Heraldo Alavés*, Año XXV, 16 de enero de 1925, pág. 2.

[49] Ángel SAGARDIA, «Regino Sorozábal», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XLI, Número 410, abril de 1971, pág. 8.

[50] *La Libertad* (Madrid), Año XX Número 5836, 27 de noviembre de 1938, pág. 2.

[51] Á. SAGARDIA, «Regino Sorozábal»…, pág. 8.

Verkós, Gabriel

Gabriel Verkós Valcárcel (San Sebastián, 1910; Bilbao, 1981) comenzó el estudio del violonchelo con Larrocha en el Conservatorio de Música de San Sebastián, finalizando la carrera en Madrid con Ruiz-Casaux[52].

En su etapa de estudiante en Madrid «le nombraron por aclamación, solista de la Orquesta del maestro Lasalle»[53]. Más tarde sería violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Madrid y Orquesta del Teatro Real.

En 1922 se integraría en el «Quinteto Hispania», nueva formación creada por Telmo Vela, junto a José Ontumuro, Manuel Montano y José Franco.

> El Quinteto Hispania se propone llevar a cabo una excelente obra de divulgación musical: dará a conocer las mejores obras de los maestros nacionales, tanto en España como en el extranjero. Además, cuenta esta simpática agrupación con varios cuartetos, quintetos y sonatas escritos expresamente para ella. El Quinteto Hispania viene a llenar las aspiraciones de los compositores españoles y a realizar una obra de justicia y patriotismo…[54]

Ilustración 8.8. Quinteto Hispania: Verkós, Montano, Franco, Vela y Ontumuro (1923)[55].

Tras obtener la plaza de violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en 1939, sería nombrado Catedrático de Violonchelo, Contrabajo y Música de Cámara del Conservatorio de Música de esa ciudad, del que sería secretario y, en 1969, subdirector[56].

[52] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XXXVI, Número 363, mayo 1966, pág. 20.

[53] *Ibídem*, Año LIII, Número 535, julio 1983, pág. 77.

[54] *La Correspondencia de España*, 6 de noviembre de 1922, pág. 4.

[55] *Vida aristocrática: sociedad, arte, deportes, modas*, Año IV, N.º 86, 30 de enero de 1923, pág. 14.

[56] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XL, N.º 398, noviembre 1969, pág. 52.

Sería miembro del «Trío de Cámara de Bilbao», junto al violinista Genaro Morales y el pianista Aurelio Castrillo[57], con el que recibiría el Primer Premio Nacional de Cámara en 1943, en la sección de Tríos.

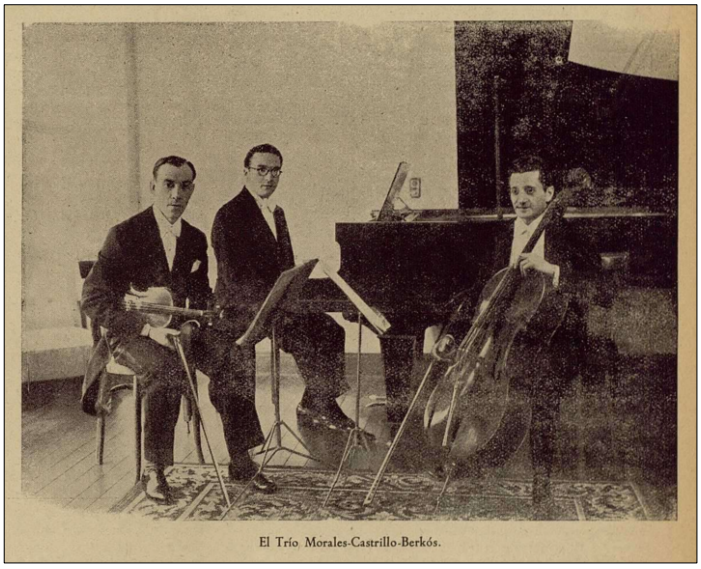


Ilustración 8.9. Trío Morales, Castrillo, Verkós (1943)[58].

Sería fundador y director de la Orquesta de Cámara de Bilbao, y desde 1955 director del Coro Easo, de San Sebastián[59]. En 1972 obtendría la Cruz de la Orden de Alfonso X El Sabio[60], y en 1977 la Insignia de Oficial de la Orden de las Palmas Académicas, otorgada por el Gobierno de Francia «a quienes con su actividad colaboran al mejor desarrollo y conocimiento cultural de dicho país»[61].

[57] *Ibídem*, Año XIV N.º 162, enero 1943, pág. 15.

[58] «Mundo Musical», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XIV, N.º 163, febrero-marzo de 1943, pág. 17.

[59] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año LIII, N.º 535, julio 1983, pág. 77.

[60] José de URQUIJO, «Gabriel Verkós», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XLIII, N.º 426, noviembre 1972, pág. 9.

[61] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XLVII, N.º 474, agosto 1977, pág. 80.

Ilustración 8.10. Gabriel Verkós[62].

«Verdadero caballero de la Música; su personalidad artística, músico de exquisita sensibilidad, pedagogo de gran vocación y, en una palabra, un gran artista»[63], le sería concedida en 1983 la Medalla de Plata al Mérito en las Bellas Artes a título póstumo.

Ilustración 8.11. Gabriel Verkós (1966)[64].

[62] «Gabriel Verkós», *Eresbil*, *Archivo Vasco de la Música* [en línea], <https://tinyurl.com/2x6afhrm>, [consultado el 3 de enero de 2022].

[63] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XLVII, N.º 474, agosto 1977, pág. 80.

[64] *Ibídem*, Año XXXVI, N.º 363, mayo 1966, pág. 19.

El compositor Antón Larrauri (1932-2000) compondría *Soiñua,* para violonchelo y orquesta, en homenaje a Gabriel Verkós, y dedicada a Pedro Corostola[65].

Entre sus alumnos más destacados figura Antonio Campos Martínez (Bilbao, 12 de mayo de 1930; Málaga, 1993). Tras finalizar los estudios con primeros premios en Violonchelo y Música de Cámara en el Conservatorio de Bilbao, obtendría una plaza de violonchelo en la Banda Municipal de Música de Bilbao.

Se trasladaría a Madrid tras ganar por oposición una plaza en la Banda Municipal de Música. Asiduo colaborador de la Orquesta Sinfónica de Madrid, formaría un trio con Enrique García Asensio (violín) y Manuel Angulo (piano). En 1953 sería violonchelo de la «Agrupación de Solistas Españoles» creada por Federico Senén, en la se encontraban también los violonchelistas Carlos Baena y Ángel Quiñones[66].

Ilustración 8.12. Antonio Campos Martínez[67].

Mantuvo una amistad con el violonchelista Ricardo Vivó, con el que preparó y ganó una de las dos plazas de violonchelo en las oposiciones de la Orquesta Nacional de España de 1967 –la otra plaza sería para Pedro Corostola–, dirigida en aquel tiempo por Rafael Frübeck de Burgos[68].

[65] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año LIII, Número 534, junio 1983, pág. 30; «Gandía Lahidalga, Santos», *Auñamendi Eusko Enciclopedia*…

[66] Wladimiro MARTÍN, «Mis recuerdos del Maestro Senén», *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*, Nos. 18 y 19, 2011-2012, 2012, pág. 185.

[67] Trino ZURITA, «Antonio Campos Martínez. Una vida dedicada al violonchelo», *Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, nº. 7, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7332029>, [consultado el 2 de enero de 2022], 2009, pág. 5.

[68] BOE, núm. 214, 7 de septiembre de 1967, pág. 12.512.

Ilustración 8.13. Antonio Campos (de pie a la derecha), junto a Gaspar Cassadó (de pie en el centro) y Enrique Correa (agachado a la derecha), en el 1er Curso Internacional de Verano de «Música en Compostela» (*ca*. 1958)[69].

En 1973 ganaba las oposiciones a la plaza de violonchelo del Conservatorio de Málaga, interpretando, entre otras obras, el *Concierto para violonchelo* de Dvorak. Fueron alumnos suyos, Andrés Ruiz (Orquesta Sinfónica de Madrid); José Miguel Gómez (Trío Arbós y Profesor de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música «Joaquín Turina» de Madrid); Elena Cames (Profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música «Manuel Carra» de Málaga); y Alejandro Martínez González (Profesor de Violonchelo en el Conservatorio Elemental de Música «Eduardo Ocón» de Málaga).

[69] T. ZURITA, «Antonio Campos Martínez. Una vida dedicada al violonchelo…, pág. 9.

8.3 ESCUELA MADRILEÑA

Durante los 40 años que Ruiz-Casaux impartió el violonchelo en el Conservatorio de Madrid (1922-1962), tendría como alumnos, entre otros, a Carlos Baena, Enrique Correa, Ricardo Vivó y Joaquín Vidaechea.

Baena, Carlos

Carlos Baena inició los estudios de violonchelo a los diez años con Manuel Calvo, solista del Teatro Real y de la Orquesta Sinfónica, continuando con Ruiz-Casaux en el Conservatorio de Madrid, donde terminó sus estudios con Primeros Premios de Violoncello y Música de Cámara.

Ampliaría su formación con Gaspar Cassadó en la Accademia Musicale Chigiana de Siena. Obtendría en 1943 el Premio Nacional de Cuartetos en el Concurso Nacional de Música de Cámara con el «Cuarteto Madrid», junto a Baena, Juan Palau, Francisco Cruz y Tomás González[70]. Lograría de nuevo el premio en 1946, esta vez con el «Cuarteto Clásico de Madrid», del que era fundador. Completaban el cuarteto José Fernández (violín 1º), Antonio Arias (violín 2º) y José Martín (viola)[71]. En 1955, lograrían el Tercer Premio en el «Concurso Internacional de Cuartetos» de Lieja[72].

[70] «Mundo Musical», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XIV, Núm. 163, febrero-marzo de 1943, pág. 17.

[71] La formación varió su composición a lo largo de su existencia, entre 1945 y 1981. Tan sólo Carlos Baena permanecería en la agrupación durante todos esos años. Violín I: José Fernández (1945-1968), Eduardo Hernández Asiaín (1968-1976), Rafael Periáñez (1976-1981); Violín II: Antonio Arias (1945-1948), Emilio Moreno (1948-1960), Juan Palau (1960), Rafael Periáñez (1961-1976), Juan Sanabrás (1976), Salvador Puig (1976-1981); Viola: José Martín (1945-1948), Antonio Arias (1948-1981); Violonchelo: Carlos Baena (1945-1981). En: Fernando DELGADO, «Cuarteto Clásico en RNE», *La Música de Cámara*, [en línea], <https://lamusicadecamara.blogspot.com/search/label/Cuarteto%20Cl%C3%A1sico>, [consultado el 3 de enero de 2022].

[72] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XXVI, Número 274, 1 de noviembre de 1955, pág. 5.

Ilustración 8.14. Cuarteto Clásico (*ca*. 1947): Fernández, Arias, Baena y Martín (Foto: Alfonso)[73].

Baena, además de su carrera camerística, sería violoncello solista de la Orquesta Nacional de España, Orquesta Filarmónica de Madrid, «Grupo Altea» de Música Contemporánea y de la «Agrupación de Solistas Españoles» (1956-1961).

Ilustración 8.15. Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España premiado en el Concurso Internacional de Lieja 1955[74].

Catalán, Rafael

Rafael Catalán Barajas fue violonchelo de la Orquesta Nacional de España (1942)[75] y de la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional (1947)[76].

[73] Fernando DELGADO, «Cuarteto Clásico en RNE…

[74] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Número 274, 1 de noviembre de 1955, portada.

[75] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Número 225, enero de 1950, pág. 12.

[76] *Ibídem*, Número 201, enero 1947, pág. 11.

Correa, Enrique

Enrique Correa Balbín (Gijón, 25 de octubre de 1918; Madrid, 2 de marzo de 2004), alumno de Ruiz-Casaux en el Conservatorio de Madrid, finalizó la carrera en 1940 con Diploma de 1ª Clase de Violonchelo y Diploma de 1ª Clase de Música de Salón[77]. Completó su formación en la Accademia Musicale Chigiana de Siena con Gaspar Cassadó. Fue violonchelo de la «Agrupación de Solistas Españoles» creada por Federico Senén en 1953 y de los «Solistas de Madrid» (1956) dirigida por Odón Alonso[78]. En 1942 obtuvo por oposición una plaza de violonchelo en la Orquesta Nacional de España, agrupación en la que permaneció hasta 1965, tras ganar la plaza de solista de violonchelos en la recién creada Orquesta de Radio Televisión Española.

Entre sus alumnos sobresalen su hijo Luis Correa, Brígida Rodríguez Uría, Ángel Luis Quintana, Arturo Muruzábal, Pilar Serrano y Alejandro Marías.

Ilustración 8.16. Enrique Correa.

[77]ARCSMM, Libro 171, *Registro de Premios (1901-1966).*

[78] Wladimiro MARTÍN, «Mis recuerdos del Maestro Senén», *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*, Nos. 18 y 19, 2011-2012, 2012, pág. 185.

Luis Correa (Madrid, 1956), inicio el aprendizaje de violonchelo con su padre. Concluidos sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid se trasladó a los Estados Unidos para estudiar con Aldo Parisot en la Universidad de Yale. Estuvo becado por el gobierno francés estudiando en la École Normale de Musique de París y más tarde realizó estudios de perfeccionamiento con Janos Starker en la Hochschule für Musik de Essen, con una beca concedida por la Alexander von Humbolt Stiftung.

Ha sido solista de la Orquesta Ciudad de Valladolid entre 1983 y 1985 y de la Orquesta Sinfónica de Baleares Ciutat de Palma entre 1985 y 2005, y miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

Brígida Rodríguez Uría (Oviedo, 1951), que inició los estudios con Arizcuren y Felipe Temes en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo, los continuaría en Madrid con Correa, obteniendo el Premio de Honor del Conservatorio de Madrid en 1969[79]. Completaría su formación en la Accademia Musicale Chigiana de Siena y la Académie Maurice Ravel de Saint Jean de Luz. Tras obtener una beca «Alexander von Humbold» ampliaría sus estudios en la «Nordwestdeutsche Musikakademie» de Detmold (Nordrhein-Westfalen, Alemania) con André Navarra e Irene Güdel[80].

[79] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XXXIX, Número 396, septiembre 1969, pág. 14.

[80] A. CASAPRIMA COLLERA, *Una vida para la música: Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo…*, págs. 227-228.

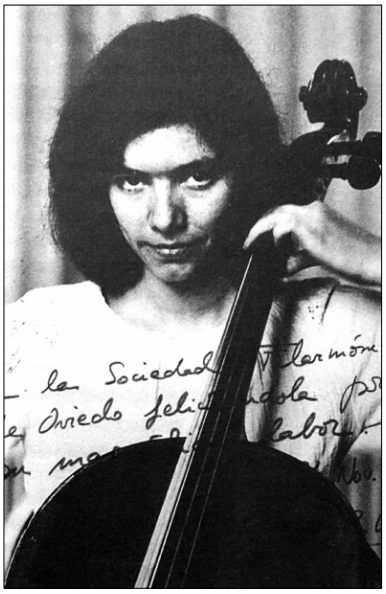


Ilustración 8.17. Brígida Uría[81].

Ángel Luis Quintana fue solista de violonchelo de la Orquesta de la Radio Televisión Española y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. Quintana ha sido Profesor de Violonchelo del Conservatorio de Guadalajara y del Conservatorio Superior de Música de Aragón hasta 2011, donde tuvo de alumnos a Guillermo Turina[82] y a Fernando Arias[83], y Profesor del Conservatorio Superior de Música de Canarias. Actualmente es solista de la Orquesta Nacional de España, de la Orquesta de Cámara de Canarias y Profesor invitado del Conservatorio de Rotterdam.

Otros alumnos de Correa son Arturo Muruzábal, que fue solista de la Orquesta de la Radio Televisión Española y de la Orquesta Filarmónica de Radio Hilversum (Países Bajos); Alejandro Marías, profesor de Viola da Gamba en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla; y Pilar Serrano, fundadora del Trío Mompou y violonchelo de la Orquesta de la Radio Televisión Española desde 1975.

[81] *Ibídem*.

[82] Guillermo Turina inició los estudios de violonchelo con Arantza López, alumna de Pedro Corostola. Es autor de la tesis doctoral «El Violonchelo en España en el siglo XVII» (2019).

[83] Fernando Arias comenzó con Arantza López a estudiar violonchelo. Fue profesor en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y en la actualidad ocupa la cátedra de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Espinosa, Vicente

Alumno de Ruiz-Casaux, Vicente Espinosa Carrero finalizaría sus estudios en 1964 con Ricardo Vivó, obteniendo Diploma de 2º Clase. Fue Violonchelo de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española desde su fundación en 1965.

Quintanilla, Álvaro

Álvaro Quintanilla Kyburz, realizó los estudios con Ruiz-Casaux, finalizando la carrera con Diploma de Primera Clase del Conservatorio de Madrid en 1962. Fue violonchelo de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

Quiñones, Ángel

Ángel González Quiñones, completó los estudios de violonchelo con Ruiz-Casaux obteniendo Diploma de Primera Clase en 1958[84]. Fue violonchelo de la «Agrupación de Solistas Españoles» (1956-1961) y ayuda de solista de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española desde su fundación en 1965.

Vidaechea Solís, Joaquín

Joaquín Vidaechea Solís (1943-2019), Diploma de 1ª Clase del Conservatorio de Madrid en 1960, tras finalizar los estudios con Ruiz-Casaux, fue Premio Chigi en la Accademia Musicale Chigiana de Siena. Completaría su formación en la Academia Juillard de Nueva York, y mas tarde con Cassadó en Alemania y con Casals en Puerto Rico[85].

Formó parte del grupo de cámara «Estro», junto a Wladimiro Martín (violín), Emilio Mateu (viola) y Luciano González Sarmiento (piano). Tras fallecer Casals, ocupó la cátedra de violonchelo del Conservatorio de Música y la plaza de principal de violonchelo en la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, teniendo entre sus alumnos a Rafael Figueroa, que fuera violonchelista principal de la Orquesta Metropolitan Opera de Nueva York.

[84] *Ritmo*, *revista musical ilustrada*, Año XXVIII, Número 296, 1 de julio de 1958, pág. 19.

[85] *La Estafeta Literaria*, Nº 596, 15 de septiembre de 1976, pág. 20.

Ilustración 8.18. Joaquín Vidaechea[86].

Vivó, Ricardo

Ricardo Vivó Bazo (1919-1980), alumno de Ruiz-Casaux, tras obtener el Diploma de Primera Clase de Violonchelo en 1941[87], completaría estudios con Cassadó en la Accademia Musicale Chigiana de Siena[88].

En 1936, Pérez Casas lo incorporaba a la Orquesta Filarmónica de Madrid. Tras el paréntesis de la guerra civil, será solista de la Orquesta de Conciertos fundada por Emilio Vega, donde permanecerá hasta que en 1941 se reanude la actividad de las Filarmónica, donde pasaría a ocupar la plaza de ayuda de violonchelo[89].

[86] «El legado del violonchelista y maestro segoviano Joaquín Vidaechea Solís», *El Adelantado* (Segovia), [en línea], <https://www.eladelantado.com/segovia/el-legado-del-violonchelista-y-maestro-segoviano-joaquin-vidaechea-solis/>, [consultado el 4 de enero de 2022], 7 de abril de 2019.

[87] *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XII, Núm. 147, julio-agosto 1941, pág. 13.

[88] Fernando LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, «Ricardo Vivó. Nuevo Catedrático de Violoncelo de Madrid», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XXXI, Número 318, abril 1961, pág. 9.

[89] Enrique FRANCO, «Falleció el violonchelista Ricardo Vivó», *El País*, 15 de octubre de 1980.

Fue solista de la Orquesta Nacional de España, sucediendo a Santos Gandía y, en 1954, miembro de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, tras el abandono de Ruiz-Casaux[90].

Ilustración 8.19. Agrupación Nacional de Música de Cámara: Luis Antón, Enrique García Marco, Ricardo Vivó y Pedro Meroño (*ca*. 1955)[91].

Vivó ganaría por oposición en 1961 la plaza vacante de catedrático numerario de Violonchelo del Real Conservatorio de Música de Madrid, a la que también se habían presentado Correa y Arizcuren, «por mayoría absoluta de votos del Tribunal en primera votación [...] con el sueldo o gratificación de 21.000 pesetas, por existir vacantes en la categoría de ascenso, más las pagas extraordinarias reconocidas»[92].

> Nuevo catedrático de violonchelo de Madrid. En plena juventud, y tras inusitados esfuerzos a lo largo de una carrera brillante, y ahora en reñida competición, Ricardo Vivó acaba de lograr la vacante que deja el prestigioso maestro Juan Ruiz-Casaux. En plena juventud, Vivó adquiere, precisamente por ese prestigio de la cátedra, una gran responsabilidad ante él y ante sus futuros alumnos.

[90] Antonio FERNÁNDEZ-CID, *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Colección Compendios, 1973, pág. 315; *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año XXV, Número 266, diciembre 1954, pág. 42.

[91] «Usandizaga y Molleda: Agrupación Nacional de Música de Cámara», Portada del vinilo de Alhambra MCC 30046, *ca*. 1955.

[92] «Orden de 1 de abril de 1961 por la que se nombra Catedrático numerario de Violoncello del Real Conservatorio de Música de Madrid a don Ricardo Vivó Bazo, y se declara desierta la misma cátedra del Conservatorio de Sevilla», BOE núm. 91, de 17 de abril de 1961, págs. 5794-5795.

> Ricardo Vivó, pese a esa juventud que decíamos anteriormente, tiene una apretada biografía, donde cuentan los inevitables Premios Extraordinarios de Solfeo, Música de Salón, de Cámara, Violonchelo, dos Premios Nacionales de Música; ha sido solista de la Filarmónica y Sinfónica de Madrid, ahora lo es de la Nacional, y lleva ocho años como componente de la Agrupación Nacional de Música de Cámara, conjunto de gran prestigio nacional e internacional.

Sería miembro de honor del Mozarteum de Salzburgo.

Tras el matrimonio de Ruiz-Casaux con su hermana, la cantante Julia Bazo-Vivó, se convertiría en cuñado de su maestro.

Entre sus alumnos destacan Mariano Melguizo, Miguel Jiménez y Lidia Llordén.

Mariano Melguizo (Córdoba, 1943-Murcia, 2012) comenzó los estudios de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba con Rafael Gant[93], continuándolos en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con Vivó, y ampliando su formación con Correa, Radu Aldulescu y Corostola. Fue violonchelo de la Orquesta de la Radio Televisión Española desde su fundación en 1965, en la que permaneció durante veinte años. Desde 1985 sería catedrático numerario de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia[94].

Miguel Jiménez Peláez (Madrid, 1964), alumno de Vivó y Corostola en el Conservatorio de Madrid, obtuvo el Premio de Honor Fin de Carrera en 1987. Violonchelo de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española entre 1985 y1988, es violonchelo solista de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

Lidia Llordén formó parte de la Orquesta Sinfónica de las Palmas de Gran Canaria, Orquesta Titular de la Zarzuela de Madrid, Orquesta Sinfónica de Asturias y Orquesta Sinfónica de Valladolid. Fue profesora de Violonchelo del Conservatorio de Palencia desde 1990.

---

[93] Rafael Gant Gasbas, nombrado en 1948 catedrático numerario de violonchelo por oposición del Conservatorio de Música de Córdoba. Entre sus alumnos destaca Álvaro Campos (Córdoba, 1960; Córdoba, 2006), profesor del Conservatorio de Madrid en 1962 y violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En 1984 obtuvo la plaza de catedrático de violoncello en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba «Rafael Orozco».

[94] Se puede consultar la escuela de violonchelo desarrollada por Melguizo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia en Elena Mª GARCÍA SÁNCHEZ, «El Violonchelo en la Región de Murcia: una aproximación histórica y una propuesta didáctica para la enseñanza de Grado Elemental», José F. Ortega Castejón, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Murcia, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica, <http://hdl.handle.net/10803/345230>, 2015, pág. 114.

CONCLUSIONES

Hemos reconstruido en nuestra Tesis doctoral la historia de la enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Madrid desde su fundación en 1830 hasta 1918, año de la jubilación de Victor de Mirecki Larramat, el último profesor de violonchelo nombrado en el siglo XIX. Nuestro trabajo completa el conocimiento sobre la historia del violonchelo en España, cubriendo la laguna existente de estudios especializados sobre la materia durante ese periodo. Hemos descrito un espacio hasta ahora huérfano de un conocimiento más profundo, enlazando cronológicamente los trabajos de Gosálvez y Turina sobre el violonchelo en el siglo XVIII y principios del XIX, con las investigaciones de Asensi Canet sobre Ruiz Casaux, discípulo de Mirecki, al que sustituiría en 1920 en la cátedra de violonchelo del Conservatorio de Madrid.

Se han recuperado las biografías de los profesores de violonchelo del conservatorio, prácticamente desconocidas o dispersas, completando los datos biográficos y de su vida académica con los de su actividad profesional en otras instituciones. También hemos reconstruido las biografías de los alumnos más destacados que se convirtieron en músicos profesionales, desempeñando en algunos casos la docencia en conservatorios.

Hemos averiguado las causas que motivaron la primera convocatoria de oposición a una plaza de profesor de conservatorio de música en España. Mientras que el resto de los maestros del recién creado Real Conservatorio de Música María Cristina habían sido nombrados por designación real a propuesta de su director Piermarini, Rivas tuvo que superar una oposición. Las intrigas que se produjeron para beneficiar a Alfredo Boucher, hijo de Céleste, la primera profesora de Arpa del Conservatorio de Madrid, no impidieron que Rivas se convirtiera en el primer profesor de violonchelo del Conservatorio de Madrid. Queda sin resolver cuál fue el motivo por el cuál Brunetti declinó la oferta de nombramiento de profesor de violonchelo, proponiendo en su lugar a su alumno García Hidalgo.

Profundizamos en el estudio de la figura de Victor de Mirecki, uno de los actores principales de la vida musical de Madrid durante la época de la Restauración. La consulta en el archivo familiar y las entrevistas a su bisnieto Guillermo Mirecki, nos han permitido completar su biografía con datos muy reveladores sobre su vida personal y familiar. El exhaustivo vaciado hemerográfico del personaje, tanto en la prensa nacional como extranjera, principalmente francesa, nos ha permitido poder describir con gran detalle su actividad docente en el conservatorio y profesional en las instituciones en las que formó

parte. Al frente del aula de violonchelo del Conservatorio de Madrid durante 43 años, Mirecki compagino su labor docente con una intensa actividad en los escenarios. Ocupó los primeros atriles de las instituciones musicales más importantes de la época, como la Capilla Real, la Sociedad de Conciertos y la Orquesta Filarmónica de Madrid. Fue miembro de la Sociedad de Cuartetos junto a Monasterio, del Trío Arbós, sin olvidar su activa participación como socio honorario de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Figura influyente en la sociedad madrileña de su época, compartió escenario con las más importantes figuras del momento, como Monasterio, Arbós, Romero o Sarasate, con quienes mantuvo estrechas relaciones de amistad. No se debe olvidar la ayuda que siempre ofreció a Falla en los comienzos de su carrera y sus consejos para que se trasladase a París. Comendador de número de la Orden de Carlos III, caballero de la Orden americana de Isabel la Católica, comendador de la Orden de la Concepción de Villaviciosa, caballero de la Orden de Cristo de Portugal, oficial de la Academia Francesa y caballero de la Legión de Honor Francesa, mantuvo una estrecha relación profesional y de amistad con Eduard Lalo, Saint-Saëns y Jules Massenet, en su etapa parisina.

Su reconocimiento como gran violonchelista puede apreciarse mejor si tenemos en consideración la oferta que el Conservatorio Nacional de Música de París le hizo para ocupar la plaza de profesor de violonchelo tras el fallecimiento de Franchomme, en 1886 y que rehusaría, posiblemente por su convencimiento de que debía permanecer en Madrid para fundar la moderna escuela española de violoncello, al igual que hizo Monasterio cuando renunció al puesto de profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas para permanecer en el de Madrid.

Podemos afirmar, tras el análisis y revisión de toda la documentación consultada, que Mirecki, que recibió las enseñanzas de Franchomme en el Conservatorio de París, es el responsable principal de la influencia que la escuela francesa de violonchelo ha ejercido en España durante gran parte del siglo XX. Su incorporación al Conservatorio de Madrid en 1874 es un hecho de gran relevancia para la evolución de la enseñanza de violonchelo en nuestro país. Habiendo recibido enseñanzas de Servais, que fue discípulo de la escuela franco-belga de Norblin, un alumno de Jean-Louis Duport, y de Franchomme, en el Conservatorio de París, sería el introductor de las innovaciones técnicas de sus maestros y el fundador de una escuela violonchelística española heredera de la escuela francesa.

La investigación nos ha permitido también constatar el alto nivel de exigencia de la enseñanza de violonchelo en el Conservatorio de Madrid durante el magisterio de Mirecki. Las obras y estudios utilizados en su aula eran, en palabras suyas, las que «han

pasado a la enseñanza en todos los conservatorios de Europa». Su aportación pedagógica ha quedado recogida en la estructuración racional de obras y estudios en ocho cursos descrita en el «Programa detallado de la enseñanza del Violoncello», texto defendido en la oposición para cubrir la plaza de profesor en 1874, y en el «Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación de 1891», y que se pueden considerar la base sobre la que se desarrolló la moderna Escuela Española de Violonchelo. La calidad de su sistema se reafirma cuando su programación fue conservada en gran parte por su sucesor, Ruiz Casaux, en el Programa de la Enseñanza de Violoncello para el curso 1931-1932, y transmitida a las generaciones posteriores en el Programa de Violonchelo del Plan de 1966 elaborado por Vivó para el Conservatorio de Madrid. Y hemos constatado su formación pedagógica, con su defensa de la enseñanza elemental del violonchelo, en su opinión descuidada en Europa, y su convencimiento de la necesaria adaptación de la enseñanza a las características de cada alumno, que hacen de Mirecki un adelantado a su época.

Hemos reconstruido el «árbol genealógico» de la escuela moderna de violoncello española a partir de la figura de Mirecki y sus alumnos directos, continuando con los alumnos de éstos, hasta llegar al presente del violonchelo en nuestro país. Sus alumnos no sólo formaron parte de la cuerda de violonchelos de las principales orquestas y grupos de cámara; también difundieron las enseñanzas del maestro ocupando las cátedras de violonchelo de distintos conservatorios a lo largo del país. Hemos verificado que la escuela española de violonchelo tiene varias ramas, partiendo todas ellas, con la excepción de la escuela catalana, de un tronco común: el aula de violonchelo de Mirecki en el Conservatorio de Madrid. En la primera de ellas, la escuela madrileña, tenemos una primera generación de alumnos, entre los que sobresalen Luis Sarmiento, que sería violonchelo solista de la Sociedad de Conciertos, y Agustín Rubio, miembro del «Trío Arbós» y el «Quinteto Albéniz», y que sería profesor del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy. Otros alumnos de esta generación sería concertistas de reconocido prestigio, como Alejandro Ruiz de Tejada, Primer Premio del Conservatorio de París, y Luis Amato, Primer Premio del Conservatorio de París y Primer violonchelo de la Ópera de París.

En 1920, tras la jubilación de Mirecki, obtendría la plaza vacante uno de sus alumnos de la 2ª generación, Juan Ruiz Casaux, que se convertiría en el continuador de la escuela madrileña. Entre sus alumnos, Enrique Correa, solista de violonchelos de la ORTVE desde su fundación en 1965; Ricardo Baena, violonchelo solista de la Orquesta Nacional

de España y la Orquesta Filarmónica de Madrid; o Joaquín Vidaechea, catedrático del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Y tras la jubilación de Ruiz-Casaux, de nuevo un alumno, Ricardo Vivó, continuaría desempeñando el magisterio, teniendo entre otros alumnos a Mariano Melguizo, profesor en el Conservatorio de Murcia.

La escuela de violonchelo vasca arranca con Larrocha, también alumno de 2ª generación de Mirecki como Ruiz-Casaux. En el Conservatorio de San Sebastián recibiría sus enseñanzas, entre otros, Elías Arizcuren, que sucedería a Larrocha en el puesto, siendo uno de sus alumnos más célebres Pedro Corostola. Arizcuren sería también el primer profesor de violonchelo del Conservatorio de Oviedo, donde ejerció el magisterio entre 1953 y 1962. Otros alumnos de Larrocha serían Mañero, que sería profesor del conservatorio de Santa Cruz de Tenerife, y Regino Sorozábal del de Vitoria.

Otro alumno de Mirecki, Ricardo Arnillas extendería la escuela al ocupar la plaza de profesor de violonchelo del conservatorio de Bilbao. Más tarde, la desempeñaría Gabriel Verkós, también alumno de Larrocha en San Sebastián, donde, a su vez, instruiría al que sería profesor del conservatorio de Málaga, Antonio Campos.

Otros conservatorios españoles que tendrían como profesor de violonchelo a alguno de los alumnos de Mirecki serían el conservatorio de Córdoba, con José de Pablo Barbudo; el de Salamanca, con Lorenzo Puga; y el de Valencia, con Domingo Taltavull. En la Escuela de Artes y Oficios de Gijón impartiría clases Fidel Maya Barandalla, después de haber formado parte del claustro de la Escuela Municipal de Música de Pamplona.

La influencia de Mirecki en la construcción de una escuela de violonchelo alcanza mayor dimensión cuando al alumnado que ocupó plazas de profesor de violonchelo de numerosos conservatorios españoles, le añadimos los nombres de los instrumentistas que nutrieron la cuerda de violonchelos de las orquestas de la época. La Sociedad de Conciertos, de la que Mirecki fue primer violonchelo entre 1871 y 1884, muestra desde la década de 1880 una plantilla de violonchelo cubierta en su mayor parte por su alumnado. Y de las 12 nuevas incorporaciones a esa cuerda entre 1884 y 1903, 10 serían de alumnos de Mirecki. Lo mismo ocurre en la Orquesta Sinfónica de Madrid, creada en 1904 y que tomó el testigo de la Sociedad de Conciertos. A Mirecki, que ocupa la plaza de primer violonchelo, le acompañan sus alumnos Ricardo Arnillas, José González Serna, Ángel Mesa, Luis Villa, Manuel Jiménez, Florentino Jubera y Gabriel Mallafré. Tan sólo dos violonchelistas de la orquesta, Joaquín Boigas y Manuel Calvo, no habían sido alumnos de Mirecki. De los cinco violonchelos de la Banda Municipal de Madrid en 1909,

eran alumnos suyos Florentino Jubera, Quintín Esquembre y Luis Villa, violonchelo principal y miembro del Cuarteto Francés. Entre los cuatro violonchelos de la primera plantilla de la Orquesta de Bartolomé Pérez Casas de 1915 nos encontramos a tres alumnos de Mirecki, Domingo Taltavull, Aniceto de Palma y Quintín Esquembre. En 1917, Rafael Benedito, antiguo alumno de Mirecki, crea la Orquesta Benedito, en la que participan otros dos alumnos, Núñez Castellanos y Juan Marchetti. Estando Mirecki próximo a su jubilación, se creaba la Orquesta Filarmónica de Madrid, con una sección de nueve violonchelos en la que se encontraban siete alumnos de Mirecki: Domingo Taltavull, Aniceto de Palma, Manuel García, Quintín Esquembre, Fernando Villarrubia, Julián de la Fuente y José Núñez Castellanos. En 1930, la orquesta aún contaba con cinco alumnos: Lorenzo Puga, José González, Ángel Mesa, Manuel Calvo y Roberto Coll. Aún en la plantilla de la Orquesta Nacional de Conciertos, en 1938, había alumnos suyos, como Roberto Coll. En 1942, obtenían plaza de violonchelo en la Orquesta Nacional su hijo Rafael Mirecki y los alumnos Aniceto de Palma, Rafael Catalán y Ruiz Casaux, éste acompañado de un alumno, Ricardo Vivó.

Hemos completado el repertorio interpretado por Mirecki en la Sociedad de Cuartetos con el tocado como solista a lo largo de su carrera. Así, hemos constatado su relevante papel en la difusión del repertorio romántico de violonchelo, especialmente de la música de Chopin y Mendelssohn, compositores que mantuvieron una estrecha amistad con su maestro Franchomme. Una de las obras más interpretadas por Mirecki a lo largo de su carrera fue la *Introducción y Polonesa Brillante, en Do mayor, Op. 3, para violoncello y piano*, de Chopin, que el violonchelista tocó en 11 ocasiones entre 1870 y 1895. Otras obras del compositor polaco serían el arreglo para violonchelo y piano del *Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, Núm. 2*, y la *Sonata en Sol menor, Op. 65*. También Mendelssohn fue uno de sus compositores preferidos, llegando a ofrecer al publico en nueve ocasiones la *Sonata Nº. 1, en Si bemol mayor, Op. 45*, y en ocho la *Sonata Nº. 2, en Re mayor, Op. 58*, para violoncello y piano.

Además, sería interprete habitual del repertorio compuesto por violonchelistas del momento, entre ellos Franchomme, Popper, Goltermann, y algunos anteriores, como Romberg. Aunque sería su mentor Servais el más interpretado, con obras como *Souvenir de la Suisse*, *Caprice pour violoncello et piano, Op. 10*, *Souvenir de Spa, pour violoncello et piano, Op. 2*, *Fantaisie et Variations, sobre motivos de la ópera «La Fille du Régiment» de Donizetti* y la *Fantaisie burlesque sur le Carnaval de Venise, Op. 9*.

La investigación desarrollada en la Tesis doctoral ha hecho posible localizar y recopilar la producción de música para violonchelo y piano compuesta por los intérpretes y compositores objeto de estudio, que se encuentra diseminada en distintos archivos y colecciones privadas. Algunas de las obras, caídas en el olvido por el paso del tiempo, son prácticamente desconocidas. Junto a la música para violoncello y piano arreglada por Mirecki, se recogen también piezas dedicadas a él y otras compuestas por alguno de sus alumnos. Entre las obras localizadas se encuentran las de autores como Manuel Calvo, José Antonio Campos, Tomás Fernández Grajal, Gerónimo Giménez, Juan Mollberg, Ramón Castellano, Agustín Rubio, Constantin de Sidorowitch, José María de Usandizaga, Rogelio Villar y Cleto Zabala. Son piezas de salón, pequeñas piezas íntimas de un lirismo poético, que constituyen un repertorio romántico español de violonchelo de indudable calidad artística. Son, sin duda alguna, un patrimonio musical español que debería ser más habitual en los programas de concierto y estar más presente en las programaciones de violonchelo de nuestros conservatorios españoles.

Por otro lado, se ha podido establecer con seguridad que las *Lecciones de violoncello*, el primer método de violoncello adoptado como texto oficial en un conservatorio español, son obra del violoncellista y profesor Rivas. Tras contrastar las *Lecciones* de Rivas con los métodos de violoncello publicados con anterioridad a los años en los que estuvo Rivas ejerciendo la docencia en Madrid, podemos afirmar que la obra, salvo la parte de la *Lecciones* que pertenecen al método de violonchelo del Conservatorio de París, fue compuesta por Rivas. Se han revisado 67 métodos y no se ha encontrado referencia alguna de ellos en el manuscrito S/1785 depositado en el Archivo del Conservatorio de Madrid. Podemos considerar las *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas*, completado con el anexo de *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores*, como el primer método de violoncello español adoptado como texto oficial en un conservatorio español.

Se ha completado la edición del extenso manuscrito de las *Lecciones de violoncello* de Rivas, que se suma al *corpus* de los primeros métodos españoles de este instrumento, junto a los de Pablo Vidal y Francisco Brunetti. También hemos editado el arreglo para violonchelo y piano de Mirecki del *Rêverie* de Vieuxtemps, y las obras de violonchelo de la *Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta*. Entre ellas el «Andante cantabile para violoncello y piano» de José Antonio Campos, profesor del centro en 1868, además de las escritas por Arrieta y Castellano.

La Tesis abre nuevas vías de investigación que se podrán continuar en el futuro. Entre ellas, la recuperación de algunas obras para violoncello aún sin localizar. El método de José Antonio Campos, tal vez inconcluso, debido a su repentina muerte, cuando apenas llevaba un mes nombrado como profesor de violonchelo del conservatorio, continúa desaparecido. Asimismo, hemos constatado en distintas fuentes la existencia de una obra escrita por Fernández Arbós para el ejercicio de repente de las oposiciones a la plaza de violonchelo vacante por la jubilación de Mirecki, que no hemos podido localizar.

Otra línea de investigación para el futuro sería recuperar las obras interpretadas por Mirecki en la Filarmónica de Madrid, de Ruiz Espadero, Pezze, Verroust y Marqués, o las compuestas por el violonchelista Agustín Rubio, *Concierto para violonchelo*, *Adagio*, *Estudio de concierto y Sevillanas*, *Marcha Fúnebre* (para banda), y *Rêverie, Diablillo y Peteneras*, o el *Concierto para violonchelo* y *Seis pequeños dúos para violín y violoncello* de Fernández Grajal.

BIBLIOGRAFÍA

A

AFUERA HEREDERO, María Ángeles (2019), «La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación (1925-1939)», Juan Carlos Marcos Recio, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57936/>, 732 págs.

AGUADO SÁNCHEZ, Esther (2002), «El Repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid 1863-1894», *Música*, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, N.os 7-8-9, pág. 27-140.

ALBADALEJO MORALES, Davinia (2020), «Entre la beneficencia y la filantropía: la ciudad de Murcia durante la Guerra de la Independencia, 1808-1814», María José Vilar García, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Murcia, <https://tinyurl.com/yeytrc9p>, 233 págs.

ALDAYTURRIAGA MIERA, Carlota (2015), «El ambiente musical de Logroño en la Bella Época», Pilar Camacho Sánchez y José Luis Gómez Urdáñez, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de la Rioja, Facultad de Letras y de la Educación. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45990>, 858 págs.

ALEXANIAN, Diran (1922), *Theoretical and practical treatise of the Violoncello*, Paris, A. Z. Mathot, 215 págs.

ALONSO CORTÉS, Narciso (1947), *El teatro en Valladolid. Siglo XIX*, Valladolid, Imprenta Castellana, 360 págs.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (2004), «La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso», *Isabel II. Los espejos de la reina*, Madrid, Marcial Pons, <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/21753>, págs. 213-30.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (1995), «Teatros y música escénica del Antiguo Régimen al Estado burgués», *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares, Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, págs.123-160.

ARAQUE HONTANGAS, Natividad (2013), *Manuel José Quintana y la instrucción pública*. Universidad Carlos III de Madrid, [en línea], <http://hdl.handle.net/10016/17196>, 427 págs.

ARNOLD, Denis «Conservatories» (1980), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, MacMillan, (ed. 1995), Vol. 6, págs. 18-21.

ARÓSTEGUI, Julio (1982), «Un nuevo sistema político», *Crisis del Antiguo Régimen: de Carlos IV a Isabel II,* Historia de España*,* Vol. 9, Madrid, Historia 16, págs. 25-68.

ARIZCUREN, Elías (1992), *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos,* Barcelona, Editorial Labor, 183 págs.

ASENSI CANET, Marta Clara y BOTELLA NICOLÁS, Ana María (2016), «Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruíz-Casaux y su aportación a la didáctica y pedagogía del violonchelo español», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, Vol. 30, Universidad Católica Argentina, [en línea], <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/944/1/aproximacion-figura-ruiz-casaux.pdf>, págs. 23-58.

ASENSI CANET, Marta Clara (2016), «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor», Ana María Botella Nicolás y Rafael Polanco Olmos, dirs. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Valencia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/51537>, 577 págs.

ATANASOV, Boris (2018), *A Complete List of Methods, Tutors, Treatises and A Complete List of Etudes, Caprices, Exercises for the Violoncello in the XVIII and XIX centuries*,

< https://kcb.academia.edu/Boris>, 13 págs.

ÁVILA FERNÁNDEZ, Alejandro (1987), «La enseñanza primaria a través de los planes y programas escolares de la legislación española durante el siglo XIX», *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1335591>, págs. 215-227.

B

BAGÜÉS ERRONDO, Jon (2020), «Leo de Silka y su labor en la Sociedad Económica Vascongada de los Amigos del País como promotor de la música y la enseñanza musical», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Vol. 76, Nos. 1 y 2, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7966194>, págs. 437-463.

BALLESTEROS EGEA, Miriam (2010), «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española», María Nagore Ferrer, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11071/>, 599 págs.

BALLESTEROS ROBLES, Luis (1912), *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Imprenta Municipal, 702 págs.

BARBA DAVALOS MARINA, (2015), «Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Cuadernos Dieciochistas, (Ejemplar dedicado a: Teatro y música en España del siglo XVIII)*, n.º 16, <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/130083/Las_orquestas_de_los_coliseos_madrilenos.pdf?sequence=1>, págs. 165-85.

BARCE, Ramón (1999), «Boccherini, Luigi», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 2, págs. 536-541.

BASSAL, Josep y TORTELLA, Jaime (2015), *Historia del violonchelo en Cataluña*, Editorial Arpegio, San Cugat, 268 págs.

BERTRAND XIRAU, Lluis (2011), «Les trios à cordes de Gaetano Brunetti création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle», Jean-Pierre Bartoli, dir. Máster [en línea]. Université de Paris-Sorbonne, < https://tinyurl.com/3nm4eejb>, 266 págs.

BESSA RIBA, António C. K. de, y RIGAUD, João- Heitor (2010), «Compositores a descobrir. Nicolau Ribas & Família», *Glosas* 2, [en línea], <http://mpmp.pt/wp-content/uploads/2020/06/Glosas-2.pdf>, págs. 63-69.

BIAGIONI, Ugo (1993), *Boccherini*, Madrid, Instituto Italiano di Cultura, 237 págs.

BLUM, David (1980), Casals y el arte de la interpretación, 225 págs.

BOSANQUET, R. Caroline (1999) « The development of cello teaching in the twentieth century», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Cambridge University Press, págs. 195-210.

BOURLIGUEUX, Guy (1999), «Ducasi Ojeda, Manuel», Emilio Casares Rodicio (dir.), Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 550-551.

BRETÓN, Tomas, *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres (ed.), Madrid, Fundación Caja Madrid, Acento Editorial, 1995, 847 págs.

BRITO, Manuel Carlos de y CYMBRON, Luísa (2008), «Opera Orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto», *The Opera Orchestra in 18th and 19th Century Europe. I: The Orchestra in Society,* Berlim, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, [en línea], <tinyurl.com/yjtmofar>, págs. 441-475.

BROADLEY, Arthur (1899), *Chats to cello Students*, The Strad Library, London, 100 págs.

_____(1921), *The Violoncello: its history, selection and adjustment*, London, Horace Marshall, 111 págs.

BROWN, Sandra Myers (2005), «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)», *Revista de Musicología*, Vol. 28, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 310–327.

BUNTING, Christopher (1982), *Essay on the Craft of 'Cello Playing*, Vol. 1, Cambridge University Press, 118 págs.

BURDIEL, Isabel (2011), *Isabel II: una biografía (1830-1904)*, Taurus, 944 págs.

BURGOS BORDONAU, Esther (2013), «El Museo de Instrumentos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: una panorámica de la colección», *Revista do Programa de Pós Graduação em Ciéncia da informação da la Universidad de Brasília*, Vol. 2, Nº. 3, págs. 22-30.

C

CALVO MANZANO, María Rosa (2012), «Las curiosas historias de las arpas del Museo de Instrumentos Musicales del RCSM de Madrid y las vidas docentes y artísticas de los instrumentistas que las tañeron», *Música*, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, Nº. 20, págs. 45-78.

CAMPBELL, Margaret (1999), «Nineteenth-century virtuosi», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Robin Cambridge University Press, pág. 61-72.

_____(1999), «Masters of the twentieth century», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Robin Cambridge University Press, págs. 73-91.

CANELLA Y SECADES, Fermín (2018), *De Covadonga (contribución al XII centenario).* Conmemoración del XIII centenario del reino de Asturias (718-2018), Madrid, Ministerio de la Presidencia, [en línea], <https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-DH-2018-58>, 395 págs.

CAPDEPÓN, Paulino (1997), «La música en el Real Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)», Vol. 2, Colección de Patrimonio Nacional Español, Madrid, Editorial Alpuerto, 74 págs.

CARRÉ, Pedro (1942), «En torno al Conservatorio: Miradas retrospectivas», *Ritmo*, *Revista Musical Ilustrada*, Año XIII, Nº. 161, diciembre, págs. 7-9.

CARRERAS, Juan José (2018), «La música en España en el siglo XIX», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 751 págs.

CARPINTERO FERNÁNDEZ, Ana (2010), «Federico Moretti, un enigma descifrado», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC, N.º 65, [en línea], <https://core.ac.uk/download/pdf/235189167.pdf >, págs. 79-100.

_____(2010), «Federico Moretti (1769-1839). II. Descripción y estudio de las ediciones de los Principios», *Nassarre*, 26, págs. 131-163.

CASAPRIMA COLLERA, Adolfo (1995), *Una vida para la música: Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*, Colección Pilares, Nº. 1, Oviedo, Casaprima Editor, 289 págs.

CASARES RODICIO, Emilio (1986a), *Biografías y documentos sobre música Española y Epistolario*, (Legado Barbieri), Vol. 1, Madrid, Fundación Banco Exterior, 586 págs.

_____(1986b), *Documentos sobre música Española y Epistolario*, (Legado Barbieri), Vol. II, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1218 págs.

_____ (1994), *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 497 págs.

_____(1999a), «Aranguren de Aviñarro, José», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 558-559.

_____(1999b), «Benito Barbero, Cosme José Damián de», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 368-371.

_____(1999c), «Boccherini, Luigi », Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Hispano-Americana*, Vol. 2, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pág. 537.

_____(1999d), «Larrocha, Alfredo», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 6, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 768.

_____(1999e), «Maya Barandalla, Fidel», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 376.

_____(2000), «Ozcoz Calahorra, Remigio», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 316-317.

_____(2001), *Historia gráfica de la Zarzuela. Los creadores*, Colección Música Hispana, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 327 págs.

CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.) (1995), *La Música Española en el Siglo XIX*, Colección de Estudios Sociales Iberoamericanos Nº. 4, Universidad de Oviedo, 491 págs.

CASCUDO, Teresa (1996), «La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV», *Artigrama*, Nº. 12, [en línea], <https://tinyurl.com/25a9rpay>, págs. 79-98.

_____(2000), «Sobejano Ayala, José», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, págs. 1042-1043.

_____(2015), «Música de Cámara en la España Decimonónica», *Revista de Musicología*, Vol. 38, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 2015, pág. 313.

CERMEÑO MARTÍN, Susana (2016), «El arpa en el Real Conservatorio de Madrid durante el siglo XIX», Félix Labrador Arroyo, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1282242>, 510 págs.

CHAKALOV, Nikola (2004), *La digitación en el violonchelo: arte y técnica*, Huelva, Idea Books, 119 págs.

CISNEROS SOLA, María Dolores (2019), «La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción», Yvan Nommick y Elena Torres Clemente, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51745/1/T40994.pdf>, 485 págs.

CLARÉS CLARÉS, María Esperanza (2012), «La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX», María Gembero Ustárroz dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Barcelona, <http://hdl.handle.net/10803/95847>, 1869 págs.

COLI, Remigio «Aventuras y desventuras de un músico italiano en la corte de un rey español», *Scherzo*, Año VIII, n.º 72, Madrid, Scherzo Editorial, págs. 119-121.

CORREDOR, Josep M. (1985), *Casals*, Salvat Editores, Barcelona, 189 págs.

COWLING, Elizabeth (1975), *The Cello*, London, B. T. Batsford Ltd., 224 págs.

CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores (2007), *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*, Valencia, Editorial Germania, 293 págs.

CUERVO CALVO, Laura (2012a), «José Nono (1776-1845), compositor que fundó el primer Conservatorio de Música en Madrid», *Anuario Musical*, Nº. 67, Revista de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, págs. 133-152.

_____(2012b), «La imprenta de música de José Nonó y Pedro Ardit y su establecimiento en Madrid en 1816», *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Colección Estudios de la UAM, [en línea], <https://tinyurl.com/3t7sjye9>, págs. 283-297.

D

DELGADO GARCÍA, Fernando, (2003), «Los Gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)», Isabel Corts Giner, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Sevilla, <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/15554>, 725 págs.

_____(2013), *Una tradición olvidada: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)*, Fundación Juan March, <https://www.march.es/es/madrid/tradicion-olvidada-cuarteto-cuerda-espana-1863-1914>, 48 págs.

DOMENECH PART, José (1983), «Arturo Rubinstein: el último mito musical del siglo XX», *Ritmo: revista musical ilustrada*, Año LIII, Número 530, febrero, pág. 34.

DOMÍNGUEZ, José María, (s.f.) «Farinelli en España», *Ensayos de teatro musical español*, Biblioteca Fundación Juan March, [en línea], <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=20>, (s.f.).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2000), *España. Tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, (ed. 2007), 451 págs.

DUBIN, Louis (2017), *Selected works for Cello and Piano. Auguste Franchomme*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 208 págs.

E

EINSEMBERG, Maurice (1957), *Cello playing of today*, Novello & Company Limited (ed. 1967), 147 págs.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio (1889), *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX,* Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=398071>, 687 págs.

ENCINA CORTIZO, María (1998), *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 608 págs.

ESTEVE, Eva y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (2019), «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019», *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, [en línea], <https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf>, 80 págs.

EZAMA GIL, Ángeles (2019), *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Genueve Ediciones, 400 páginas.

F

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Caparrós editores, 567 págs.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo (2005), «El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española», María Gembero González, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. <https://tinyurl.com/yj25qdzy>, 626 págs.

FERNÁNDEZ HIGUERO, Atenea (2012), «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la Guerra Civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa», Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO, dir. Máster en Patrimonio Musical. Universidad de Oviedo, [en línea], <https://tinyurl.com/2p8besvf>, 137 págs.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio (2015), «El nombre y los apellidos: su regulación en derecho español y comparado», Inmaculada Vivas Tesón, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Sevilla, <tinyurl.com/ygnjzzb9>, 750 págs.

FERNÁNDEZ SINDE, María Jesús (2021), «Por la noche se hizo música: la práctica musical y su representación iconográfica en el entorno de la saga de los pintores Madrazo», Cristina Julia Bordas Ibáñez y Ruth Piquer Sanclement, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65262/1/T42269.pdf>, 588 págs.

FERNÁNDEZ-CID Antonio (1973), *La música española en el siglo XX*, Fundación Juan March, Colección Compendios, 495 págs.

FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, Ernesto (2014), «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo LIV, Instituto de Estudios Madrileños, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5255567>, págs. 255-310.

FERRER RODRÍGUEZ, Luis M. (2020), «El rol del Conservatorio de música de Madrid en la adquisición y difusión de métodos de solfeo españoles y extranjeros entre 1831 y 1897», *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Nº. 27, págs. 51-90.

FLORES RODRÍGUEZ, Marta (2018), «La Unión Artístico-Musical de Madrid», *Sinfonía Virtual*, *Revista de música y reflexión musical*, Vol. 35, [en línea], <http://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/unionartisticamusical.pdf>, págs. 1-11.

FONTESTAD PILES, Ana (2006), «El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)», Vicente Galbis López y Mª. Ángeles Martí Bonafé, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, <https://tinyurl.com/yp6ahkff>, 809 págs.

FORINO Luigi (1905), *Il Violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 444 págs.

FRANCO, José Mª (1963), *Arbós*, Madrid, Ediciones Cid, 538 págs.

FUSI, Juan Pablo y PALAFOX, Jordi (1997), *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 465 págs.

G

GALBIS LÓPEZ, Vicente (2002), «Segura Villalba, Roberto», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 911.

GÁNDARA, Xosé Crisanto (1999). «El Violón Ibérico», *Revista de Musicología*, Vol. 22, Nº. 2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 123–163.

GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz (2016), «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, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, [en línea], <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/45054>, págs. 81-109.

_____(2017), «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy», *Revista de Musicología*, Vol. 40, Nº. 2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 449-488.

_____(2019), «Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX», Ramón Sobrino Sánchez, dir., Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/54028>, 683 págs.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando, y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel (1993), *Breve historia de España*, Barcelona, Ediciones Altaya (ed. 1996), 740 págs.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva (2011), «Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 1776 págs.

GARCÍA FRAILE, Dámaso (1991), «El maestro Doyägue (1755-1842), lazo de unión entre la tradición universitaria salmantina y el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. XIV, Nº. 1-2, Madrid, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs.77-85.

GARCÍA DE LA PARRA, Benito (1932), «Comentarios sobre la vida artística del Conservatorio», 1ª part*, Ritmo*, *Revista Musical Ilustrada*, Año IV, Nº. 62, octubre, págs. 4-6.

_____(1932), «Comentarios sobre la vida artística del Conservatorio», 2º parte, *Ritmo*, *Revista Musical Ilustrada*, Año IV, Nº. 63, diciembre, págs. 4-6.

GARCÍA RAMÍREZ, Susana (2002), «En torno a la Guerra de Independencia: dos ejemplos del Museo del Ejército. Bastón de mando del Capitán General D. Pedro Caro y Sureda, Marqués de la Romana», *Militaria, Revista de Cultura Militar*, Vol. 16, [en línea], <https://tinyurl.com/49ryj2yp>, págs. 79-82.

GARCÍA SÁNCHEZ, Elena Mª (2015), «El Violonchelo en la Región de Murcia: una aproximación histórica y una propuesta didáctica para la enseñanza de Grado Elemental», José F. Ortega Castejón, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Murcia, Departamento de Expresión Plástica, Musical y Dinámica, <http://hdl.handle.net/10803/345230>, 504 págs.

GARCÍA VELASCO, Mónica (2001), «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61212>, págs. 149-194.

_____(2003), «El violinista y compositor Jesús de Monasterio: Estudio biográfico y analítico», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, [en línea], <http://hdl.handle.net/10651/16505>, 1505 págs.

_____(2005), «Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola», *Revista de Musicología*, Vol. 28, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 118-132.

GEJO SANTOS, María Isabel (2015), «Tradición y modernidad. Dos décadas de música en Salamanca, 1940-1960», Santiago Díez Cano, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Salamanca, <https://gredos.usal.es/handle/10366/127745>, 765 págs.

GIMENO ARLANZÓN, Begoña (2010), «Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales», Antonio Ezquerro Esteban, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Zaragoza, <https://zaguan.unizar.es/record/5433?ln=es>, 680 págs.

GINSBURG, Lev (1893), *History of the Violoncello*, ed. H. R. Axelrod, Paganiniana Publications, 384 págs.

GÓMEZ AMAT, Carlos (1984), *Historia de la música española: siglo XIX*, Vol. 5, Madrid, Alianza Editorial, 345 págs.

GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín (1994), *La Orquesta Sinfónica de Madrid: noventa años de historia*, Madrid, Alianza Música, 263 págs.

GÓMEZ PINTOR, Mª Asunción (1999), «Campos Gutiérrez, José Antonio», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 2, pág. 997.

GONZÁLEZ DE ARRIBAS, María del Socorro y ARRIBAS ARRANZ, Filemón (1961), «Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 27, Ediciones Universidad de Valladolid, <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/28767>, págs. 131-296.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio; MARTÍNEZ MILLÁN, José; PINEDA NAVAJAS, Antonio (2018), *Las capillas de música en el barroco*, Instituto Universitario «La Corte en Europa», UAM, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/690975>, 292 págs.

GONZÁLEZ COBAS, Modesto (2000), «Maya, Fidel», Emilio Casares Rodicio (dir.), Diccionario *de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7, pág. 376.

GONZÁLEZ PEÑA, Mª. Luz (2000), «Mollberg, Juan», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7, pág. 653.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Iván (2018), «El café como espacio para el concierto público en el Madrid de Fernando VII», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 31, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, [en línea], <https://doi.org/10.5209/cmib.62288>, págs. 85-105.

_____(2020) *Francisco Brunetti. Concierto en Re mayor para violonchelo y orquesta*, Madrid, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 96 págs.

GOSÁLVEZ LARA, Carlos José (1992), «Edición, impresión y comercio de música. Bartolomé Wirmbs», *Scherzo*, Año VII, n.º 64, Madrid, Scherzo Editorial, págs. 133-137.

_____(1992), «La edición y la imprenta de música. Desde los orígenes a principios del siglo XX», *Scherzo*, Año VII, N.º 66, Madrid, Scherzo Editorial, págs. 118-120.

_____(1995), *La edición musical española hasta 1936: Guía para la datación de partituras,* Asociación Española de Documentación Musical, 220 págs.

_____(1997), «Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII-principios del XIX)», *Revista de Musicología*, Vol. 20, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 439-444.

_____(2000-2002), «M. Duport. Six sonates pour le violoncelle», *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,* Nos. 7, 8 y 9, págs. 255-299.

_____(2018), «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX: una historia en construcción.», *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* págs. 13-45.

GUERRERO, Enrique (1979), «Del Despotismo Ilustrado a las Cortes de Cádiz», *Historia de la Educación en España*, *Breviarios de Educación*, Vol. 1, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 436 págs.

GUTIÉRREZ DÍAZ, Francisco (2014), «Cesare Casella, violonchelista universal», *Altamira, Revista del Centro de Estudios Montañeses*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4873975>, págs. 99-127.

H

HEILBRON FERRER, Marc (2002), «Umilissimi, Devotissimi Servi: Correspondencia de cantantes de ópera italiana con al Duquesa de Osuna», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC, N.º 57, págs. 199-227.

HERNÁNDEZ ASCUNCE. Leocadio (1978), «Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava», *Príncipe de Viana*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1148568.pdf>, Vol. 39 pág. 111-202.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1994), *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela. Siglos XIX y XX*, Ediciones Lira, 426 págs.

HERNÁNDEZ POLO, Beatriz (1995), «La música de cámara en el siglo XIX español», José Máximo LEZA CRUZ, dir. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Salamanca, 68 págs.

_____(2017), «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 (1903-1912)» José Máximo Leza Cruz, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Salamanca, <http://hdl.handle.net/10366/136901>, 591 págs.

HERNÁNDEZ ROMERO, Nieves (2011), «Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid», *Trans, Revista Transcultural de Música*, Vol. 15, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5964091>, págs. 1-41.

_____(2016), «La clase particular de música como opción profesional para las alumnas del Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: algunos apuntes», *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Sevilla, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7079700>, págs. 480-491.

_____(2018), «María Luisa Chevallier (1869-1951): pianista, compositora y docente», *Allegro Cum Laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, págs. 373-380.

HIGHFILL, Philip H., BURNIM Kalman A. y LANGHANS, Edward A. (1975), *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers, and other stage personnel in London 1660-1800)*, Southern Illinois University Press, Vol. 4, [en línea], <https://catalog.hathitrust.org/Record/000149271>, 244 págs.

HILL, Henry (1909), *Antoni Stradivari: his life and work (1644-1737)* London, MacMillan and Co., 319 págs.

I

IBERNI, Luis G. (1995), *Ruperto Chapí*, Vol. 5, Madrid, Editorial Complutense, 575 págs.

IGLESIAS, Antonio (1999a), «Arizcuren, Elías», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 1, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 685.

_____(1999b), «Corostola, Pedro», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música*

española e hispanoamericana, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 66-67.

IÑIGO FERNÁNDEZ, Luis (2019), *Breve historia de España II*: *El camino hacia la modernidad***,** Ediciones Nowtilus, 304 páginas.

K

KHAN, Albert E. (1975), *Vivir con alegría: Pablo Casals. Sus memorias*, Grupo Editor de Buenos Aires, 169 págs.

KENNAWAY, George (2009), «Cello Techniques and Perfoming Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries», Tesis doctoral [en línea]. The University of Leeds, Faculty of Arts, Humanities and Cultures, School of Music, <https://etheses.whiterose.ac.uk/2718/>, 364 págs.

_____(2014), *Playing the Violoncello, 1780-1930*, London, Routledge, 2014, 274 págs.

L

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA Germán (2003), «Música, Poder e Institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)», *Revista de Musicología*, Vol. 26, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 233-263.

_____(2010), «La música de cámara en la corte española (1770-1805): Patronazgo y relaciones de poder en la biografía de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti», *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, págs. 2191-2218.

_____ (2019), «Gaetano Brunetti (1744-1798), compositor y maestro de música», *Quodlibet*, Núm. 70, 165 págs.

LACAL, Luisa (1900), *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico,* (III ed.), Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 313 págs.

LAFOURCADE SEÑORET, Octavio (2009), «Ramón Carnicer en Madrid, su actividad como músico, gestor y pedagogo en el Madrid de la primera mitad del siglo XIX», Rogier Alier Aixalá, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Madrid, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/12529>, 857 págs.

LE GUIN, Elisabeth (2006), *Boccherini's body - An essay in carnal musicology,* University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-London, 374 págs.

LEZA, José Máximo (2014), «La música en el siglo XVIII», *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica de España, Vol. 4, 685 págs.

LIBERAL, Ana Mª (s. f.), «Joaquim Casella (1838-1905): O violoncelista que veio de Turim», *Associação Comercial do Porto*, [em línea], <https://tinyurl.com/2j5x528h>, [consultado el 25 de abril de 2020].

LIÉGEOIS, Cornélis y NOGUÉ, Édouard (1913), *Le violoncelle: son histoire, ses virtuoses*, Costallat & Cie, Paris, 315 págs.

LIVERMORE, Ann (1974), *Historia de la música española*, Barcelona, Barral Editores, 411 págs.

LLOYD REES, Lynda (1980a), «Franchomme, Auguste», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 6, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan Publishers Limited, (ed. 1995), págs. 774-775.

_____(1980b), «Lindley, Robert», Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan Publishers Limited, (ed. 1995), págs. 3-4.

LÓPEZ GÓMEZ, Francisco Manuel (2016), «La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)», Juan José Pastor Comín, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras, <http://hdl.handle.net/10578/10716>, 835 págs.

LOLO HERRANZ, Begoña (1992), «La música en el siglo XVIII: En torno a la Real Capilla», *Scherzo*, Madrid, Scherzo Editorial, Año VII, Nº. 66, págs. 116-117.

_____(1995), «La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII», *Cuadernos de Arte,* Vol. 27, págs. 157-169.

_____(1996a), «La música en tiempos de Fernando VII», *Scherzo*, Madrid, Scherzo Editorial, Año XI, Nº. 107, págs. 97-98.

_____(1996b), «La Real Capilla de Madrid», *Scherzo*, Madrid, Scherzo Editorial, Año XI, Nº. 103, págs. 120-122.

_____ (2010), «La música italiana en el discurso del poder de Felipe V», *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, Polifemo, págs. 2087-2122.

LÓPEZ, Francisco Javier, y GERICÓ, Joaquín (1999) «Rivas, José María del Carmen», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 9, págs. 166-167.

LÓPEZ GÓMEZ, Francisco Manuel (2016), «La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)», Juan José Pastor Comín, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras, <http://hdl.handle.net/10578/10716>, 1572 págs.

LÓPEZ RUIZ, Javier (2017), «El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica», Javier Suárez-Pajares , dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46208/f>, 957 págs.

LORAS VILLALONGA, Roberto (2008), «Estudio de los métodos de solfeo españoles en el siglo XIX y principios del XX», Joaquín Arnau Amo y Manuel Pérez Gil, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Politécnica de Valencia, <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3341/tesisUPV2828.pdf>, 650 págs.

LUZZI TRAFICANTE, Marcelo (2013), «La capilla real de Felipe V o la metáfora del gobierno de las casas reales», *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*, Vol. 1, Madrid, Polifemo, <https://www.academia.edu/4783712/La_capilla_real_de_Felipe_V_o_la_met%C3%A1fora_del_gobierno_de_las_casas_reales>, págs. 395- 448.

M

MACAYA FLORISTÁN, Jesús María (2013), «A la memoria de Genaro Vallejos», *Zangotzarra*, Vol. 17, Nº. 17, págs. 199-206.

MADURGA CONTINENTE, Rebeca (2014), «Joaquín Maya: un paradigma del músico decimonónico», *Príncipe de Viana*, Vol. 260, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953446>, págs. 379-410.

_____(2017a), «Música y músicos en un espacio urbano: Pamplona a mediados del siglo XIX», Ángel García-Sanz Marcotegui y María Nagore Ferrer, dirs. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Pública de Navarra, Departamento de Geografía e Historia, <https://academica-e.unavarra.es/handle/2454/26428>, 293 págs.

_____(2017b), «Una música para el pueblo: los precedentes de la banda de música municipal La Pamplonesa (1833-1919)», *Príncipe de Viana*, Año LXXVIII, Nº. 268, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6471876>, Gobierno de Navarra, 40 págs.

MALUSI, Lauro (1973), *Il Violoncello*, Padova, Edizioni G. Zanibon, 204 págs.

MARCO, Tomás (1989), *Historia de la Música Española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 328 págs.

MARÍAS, Julián (1996), «España ante la historia y ante sí misma (1898-1936)», Espasa Calpe, 139 págs.

MARKEVITCH, Dimitry (1984), *Cello Story*, Summy-Birchard Music, Princeton, New Jersey, 181 págs.

MARTÍN, Wladimiro (2012), «Mis recuerdos del Maestro Senén», *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Madrid*, Nos. 18 y 19, 2011-2012, págs. 181-185.

MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio (1999), «Ser maestro en la España del siglo XIX», *Historia Social*, Nº. 33, Fundación Instituto de Historia Social, [en línea], <https://www.jstor.org/stable/40340686>, págs. 3-23.

MARTÍN MORENO, Antonio (1985), *Historia de la música española: siglo XVIII*, Vol. IV, Madrid, Alianza Música, 504 págs.

_____(2005), «La enseñanza musical en España en el siglo XIX: El Curso completo de música en la Escuela Normal de Zaragoza (1861) y la Historia de la Música de la Academia Santa Cecilia de Cádiz (1883)», *Publicaciones*, Facultad de Educación y Humanidades del Campus de Melilla, Nº. 35, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2111289>, págs. 75-108.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2002), «Benedito Vives, Rafael», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, Vol. 2, págs. 358-359.

MARTÍNEZ GARCÍA, Gabriel (1975), *Dos vidas paralelas: Baldomero Fernández y Manuel del Fresno*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Imprenta La Cruz, 140 págs.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Mariana (2017), «Análisis comparativo de la biografía de Luigi Boccherini», Francisco Javier López de Goicochea Zabala dir. Tesis Doctoral. Universidad Alfonso X el Sabio, 652 págs.

MARTÍNEZ MILLÁN, José (1983), «La música en la Capilla Real durante el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 70 págs.

MARTÍNEZ REINOSO, Josep (2017), «El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)», Miguel Ángel Marín López, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de la Rioja, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=122696>, 375 págs.

MARTINS DELGADO, João Pedro (2020), «A emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal através do repertório. Um património histórico inédito: das origens até 1945», Benoît Gibson, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidade de Évora, <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/27865>, 538 págs.

MASSISIMO, Antonio (1999), «Castellanos, Ramón», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 330-331.

MATÍA POLO, Inmaculada (2013), «El repertorio para violonchelo y piano en el Romanticismo español», *Melodías, Romanzas y Nocturnos para violonchelo y piano*, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, DCD.298. Dep. Leg. GC.274.2013.

MARZAL RAGA, Consuelo de los Reyes (2010), *El régimen jurídico de las enseñanzas musicales en España*, Compendium Musicae, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 556 págs.

MASON CLARKE, A. (1895), *A biographical dictionary of fiddler, including performers on the violoncello and double bass, containing a sketch of their artistic career. Together with notes of their compositions*, London, &c. W. Reeves, 394 págs.

MERCADAL BAGUR, Deseado (1979), «Los músicos menorquines», *Revista de Menorca*, julio de 1979, 239-258.

MOLINS, Antonio Elías de (1889), *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (apuntes y datos)*. Vol. 1, Barcelona, Imprenta de Fidel Giró, <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=398071>, 687 págs.

MONTERO GARCÍA, Mª del Rosario (2011), «La música de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833», Christiane Heine, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/23479>, 682 págs.

MONTES ARRIBAS, Beatriz (1997), «La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología,* Vol. 20, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 467-478.

_____(2009), «El Real Conservatorio de Madrid durante la regencia de María Cristina de Borbón (1833-1840)», en Martínez Millán, José y Marçal Lourenço, Ma Paula (coords.), *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* Madrid, Polifemo, Vol. 3, [en línea], <https://repositorio.uam.es/handle/10486/689287>, págs. 1910-1924.

_____(2009-2010), «El Primer Libro de Actas del Real Conservatorio de Música María Cristina», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,* Nos. 16 y 17, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, págs. 39-113.

_____(2011), «La institucionalización de la enseñanza musical en España: la recepción de la ópera italiana en la fundación del Real Conservatorio de Madrid», Arte *y oficio de enseñar. Dos siglos de perspectiva histórica, XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación,* El Burgo de Osma, Vol. 1, [en línea], <https://blogdocentebeatrizcmontes.blogspot.com/2018/07/la-institucionalizacion-de-la-ensenanza.html>, págs. 575-583.

_____(2012), «La aportación de la Constitución de 1812 a la educación musical», *Scherzo*, Año XXVII, Nº. 273, Madrid, Scherzo Editorial, págs. 82-85.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel (2004), «¡Los carlistas en Palacio!: la depuración política de la Capilla Real (1834-1835)», *Espacio, tiempo y forma*, Serie V, Historia contemporánea, Nº 16, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1089769>, págs. 91-104.

MORALES, Nicolás (1997), «El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración», *Revista de Musicología*, Vol. 20, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 417-431.

_____ (1999), «Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina», *Revista de Musicología*, Vol. 22, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 175-208.

MOYA MARTÍNEZ, María del Valle de (2013), *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma (1868-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 411 págs.

MYERS BROWN, Sandra (2005), «Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)», *Revista de Musicología,* 28, n.º 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 310-327 .

N

NAGORE FERRER, María (1994) «Algunos aspectos de la vida musical en Pamplona a finales del siglo XIX», *La historia musical de Navarra en el contexto europeo*, Tercer Congreso General de Historia de Navarra, [en línea], <http://sehn.org.es/wordpress/wp-content/uploads/2017/07/A2205.pdf>, 25 págs.

_____(2002), «La orquesta sinfónica de Bilbao: origen, fundación y primera etapa», *Orquesta Sinfónica de Bilbao: Ochenta años de música urbana*, Carmen Rodríguez Suso (ed.), Bilbao, [en línea], <https://tinyurl.com/mryxtwfb>, págs. 100-149.

_____(2006), «La Escuela de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX», *Príncipe de Viana*, Vol. 67, Nº. 238, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8224700>, págs. 537-560.

NAVARRO, Margarita (1988), «La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicología*, Vol. 11, Nº. 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, <https://www.jstor.org/stable/20797428>, págs. 239–49.

NAVARRO LALANDA, Sara (2013), «Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)», Begoña Lolo Herranz, dir. Tesis Doctoral (Doctorado Europeo) [en línea]. Madrid, Universidad Autónoma, Departamento Interfacultativo de la Música, <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661874 >, 665 págs.

_____(2015), «Conciertos y ejercicios mensuales del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina de Madrid (1831- 1854)», *QUADRÍVIUM- Revista Digital de Musicología*, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6484187>, 16 págs.

_____(2017), «Procesos de normalización en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1838-1854)», ed. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, *Música* 25, 2017, págs. 103-125.

_____(2018a), «Métodos de enseñanza de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1854)», *Art y Hum, Revista digital de Artes y Humanidades*, Nº. 46, [en línea], <https://tinyurl.com/bdd7wsz8>, págs. 121-146.

_____(2018b), «La enseñanza en las clases de solfeo del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830-1838)», *Nassarré*, Vol. 34, págs. 51-83.

NOVAK CLINKSCALE, Martha (1999), *Makers of the Piano. Volume 2. 1820-1860*, Oxford University Press, 506 págs.

O

ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith (2000a), «La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas», *Revista de Musicología*, Vol. 23, n.º 2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 395-442.

_____(2000b), «Vidal, Pablo», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 10, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág .

_____(2010), «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara», Cristina Bordás Ibáñez, dir. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <http://eprints.ucm.es/11739/>, 596 págs.

ORTIZ BALLESTEROS, Consuelo (2006), «Paseando por Madrid con el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Música*, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, núm. 12-13, 43 págs.

OTAÑO, Nemesio (1942), «En la inauguración del Conservatorio», *Ritmo*, *Revista Musical Ilustrada*, Año XIII, Nº. 160, noviembre, págs. 8-9.

P

PAGÈS SANTACANA, Mónica (2000), *Gaspar Cassadó, la voz del violonchelo*, Amalgama Edicions, 116 págs.

PÉREZ COLODRERO, Consuelo (2011), «De la gaditana Eloísa d'Herbil a la almeriense Remedios Martínez Moreno. Siete mujeres andaluzas dedicadas a la música en la época de la Restauración», *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género,* Universidad de Sevilla, Unidad para la Igualdad, [en línea], https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4508039, págs. 1523-1543.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1993), «Los conservatorios españoles. Historia, reglamentaciones, planes de estudio, centros, profesorado y alumnado», *Música y Educación* 15, págs. 17-48.

_____(1999), «Conservatorios. I España», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 884-892.

PERSIA, Jorge de (1991), «Manuel de Falla», *Poesía*, Madrid, 313 págs.

PLEETH, William (1982), *Cello*, Yehudi Menuhin Music Guides, London, Kahn & Averill (ed. 1992), 290 págs.

PONS CASAS, Assumpta (2012), «Luis Veldrof, profesor de violín del Conservatorio de Madrid (1833-34). Del favoritismo a la miseria», *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid,* Nº. 20, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, (2012-2013), págs. 89-97.

POSADA, Adolfo (1983), *Fragmentos de mis memorias*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Cátedra Aledo, 352 págs.

PRADO GARCÍA, José Ángel (2018), «El papel del Sexteto Maya en la difusión de la música lírica en Asturias (1897-1917)», *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino Sánchez y María Encina Cortizo (eds.), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, págs. 311-320.

PRIETO, Claudio (1988), *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 448 págs.

PUELLES, Manuel (1979), «De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868», *Historia de la Educación en España*, *Breviarios de Educación*, Vol. 2, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 436 págs.

R

RADOMSKI, James (2002), «Nonó, José», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 7, pág. 1.056.

RASPE, Paul (1980), «Platel, Nicolas-Joseph», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London, MacMillan, (ed. 1995), Vol. 14, pág. 853.

RIGAUD, João-Heitor (2009), «A Família Ribas», *Do Romantismo Portuense*, Artigos Meloteca, [en línea], <https://www.meloteca.com/wp-content/uploads/2018/11/do-romantismo-portuense.pdf>, págs. 15-18.

RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel (2017), «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 30, ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, [en línea], <https://doi.org/10.5209/CMIB.58566>, págs. 137-167.

ROBERTSON, Alec y STEVENS, Denis (1966), *Historia general de la música*, Madrid, Istmo, Ed. 1993, Vol. 2, Madrid, 504 págs.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis (1991), «La música en la corte de José I», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, nº 46, págs. 205-243.

_____(1996), «La modernidad frustrada: José I y la Corte Española», *Scherzo*, Año XI, Vol. 11, Nº. 107, Madrid, Scherzo Editorial, págs. 92-96.

_____(1999), «Capilla Real», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 3, págs. 119-132.

_____(2001), «La creación del Conservatorio de Madrid», *Revista de Musicología,* Vol. 24, Nos. 1 y 2, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 189-238.

_____(2002), «El conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)», *Música*, Madrid, Real Conservatorio Superior de Música, pág, 13-26.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1998), «La trastienda de la Ilustración: El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España», *Il Saggiatore musicale*, Vol. 5, No. 2. <https://tinyurl.com/y7c2nvlk , págs. 245-268.

RUIZ DE LA PEÑA FERNÁNDEZ, Santiago (2016), «La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música María Cristina: Juan Antonio Rivas», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Trabajo Fin de Máster, [en línea]. Universidad de Oviedo, <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/39204>, 97 pags.

RUIZ LARIOS, Fátima (2019), *Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación en Ondas (1925)*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 64 págs.

RUIZ TARAZONA, Andrés (1999), «Brunetti, Francisco», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 2, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 743.

S

SAGARDIA, Ángel (1935), *El músico Ricardo Villa*, Temas Madrileños IV, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 25 págs.

SAGASETA ARÍZTEGUI, Aurelio (1999), «Maya Ecenarro, Joaquín», Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 376.

SÁIZ VIRUMBRALES, Juan Luis (2018), «Patrimonio inmaterial: la figura del sacristán-organista rural a principios del siglo XX desde el texto "Humorísticos comentarios sobre el Motu Proprio de Pío X"», *Nasarre*, Revista aragonesa de musicología, nº 34, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, [en línea], <https://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/>, pág. 184.

SALAZAR, Adolfo (1972), *La Música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 166 págs.

SAMUEL, Harold E. (1986), «Conservatory», en Randel, D.M, *New Harvard Dictionnary of Music*, London, Belknap Press, págs. 285-288.

SÁNCHEZ BELÉN, Juan A. (2002), «La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820», *Cuadernos de Historia Moderna* 27, n.º 0, SE-Artículos, <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0202110099A>, págs. 93-130.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2005), «Cosme José de Benito, maestro de la Real Capilla del Escorial, y su Ofertorio para la festividad de la Inmaculada Concepción», en Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801472>, págs. 1247-1268.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Mª Almudena (2001), «La Sociedad de Música Clásica di Camera», *Cuadernos de música iberoamericana*, Nº. 8, [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61213>, págs. 195-210.

_____(2015), «José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 836 págs.

_____(2018), «Tragó y la evolución del repertorio pianístico en el último tercio del siglo XIX: de las fantasías sobre motivos de ópera a las obras de los grandes autores», *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, págs. 301-310.

SÁNCHEZ SISCART, Montserrat (2002), *Guía histórica de la Música en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación, Comunidad de Madrid, 295 págs.

SARGET ROS, Mª Ángeles (2000), «Rol modélico del Conservatorio de Madrid II (1868-1901)», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº. 17, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282720>, págs. 149-176.

_____(2001), «Rol modélico del Conservatorio de Madrid (1831-1868)», *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, Nº. 16, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282619>, págs. 121-148.

_____(2002), «Perspectiva histórica de la educación musical», *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937> págs. 117-130.

_____(2004), «La enseñanza de la música profesional en el siglo XIX: los conservatorios de Música», *Música y Educación* 59, págs. 59-114.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1988), «Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII», *Revista de Musicología*, Vol. 11, Nº. 3, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, págs. 657–765.

SOBREDO, Luis (1932), «La creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación», *Ritmo*, *Revista Musical Ilustrada*, Año IV, Nº. 47, enero, págs. 8-10.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1992), «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid», Emilio Casares Rodicio, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1.846 págs.

_____(1995), «La Música Sinfónica en el siglo XIX». en Casares Rodicio, Emilio y Alonso González, Celsa (eds.), *La Música Española en el Siglo XIX*, Colección de Estudios Sociales Iberoamericanos Nº. 4, Universidad de Oviedo, págs. 279-323.

_____(1999), «Espino Teisler, Casimiro», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, págs. 778-779.

_____(2000a), «Mirecki Larramat, Víctor», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 7, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 613.

_____(2000b), «Pérez Aguirre Lanuza, Esteban», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 8, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 624.

_____(2001), «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional», *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 8, [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61211>, págs. 125-148.

_____(2004-2005), «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, XIV-XV, págs. 155-175.

_____(2017), «Repertorio sinfónico español y orquestas españolas. Del siglo XIX al XXI: el complejo camino desde el olvido a la normalidad», *Actas del I Congreso Nacional sobre sinfonismo español,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, [en línea], <https://tinyurl.com/yeynntwy>, págs. 117-145.

SOKOL, Stanley S. (1992), *The Polish Biographical Dictionary*, Illinois, Bolchazy-Carducci Publishers, [en línea], <https://archive.org/details/polishbiographic00soko>, 466 págs.

SOMMER-MATHIS, Andrea (1996) «Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama: Revista Del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, Nº. 12, [en línea], <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/12/2monografico/4.pdf >, págs. 45-78.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (1967), *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 285 págs.

_____(1994), «La Edad de Plata de la Cultura Española (1896-1936). La Música», *Historia de España*, Vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, págs. 677-698.

SORANDO MUZÁS, Luis (2018a), *El ejército español de José Napoleón (1808-1813)*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 512 págs.

_____(2018b), «Españoles en Rusia: el regimiento de José Napoleón», *La Razón*, edición digital, [en línea], <tinyurl.com/ygkve6m5>, 29 de agosto de 2018.

STEVENSON, Robert (1980), «Benito (y Barbero), Cosme Damián Jose de», Stanley SADIE (ed.), *The New Grove: Dictionary or Music and Musicians*, Vol. 2, Macmillan Publishers Limited (ed. 1995), pág. 493.

STOWELL, Robin (1999), *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge University Press, 269 págs.

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio (2002), «La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12770>, 1995 págs.

_____(2018), «La etapa fundacional de la Sociedad Filarmónica de León (1907-1914)», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del CSIC, N.º 73, enero-diciembre, págs. 251-274.

SUÁREZ PAJARES, Javier (1999), «Esquembre, Quintín», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 797-798.

_____(2000), «Ruiz-Casaux, Juan», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 9, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, pág. 475.

_____(2009), «Quintín Esquembre (1885-1965). Vida y obra de un maestro independiente», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, [en línea], <https://tinyurl.com/ymeefcbf>, págs. 54-99.

_____(2010a), «Obras para violín o flauta y guitarra (ca. 1815) de Francesco Vaccari, violinista de la Real Capilla Española», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, Nº. 4, [en línea], <https://tinyurl.com/2s3p4sct>, págs. 105-119.

_____(2010b), «Three Favorite Spanish Boleros (1812-13) arreglados por Francesco Vaccari con acompañamiento de guitarra o piano (y una vieja polémica con Brian Jeffery», *Roseta*, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, Nº. 5, [en línea], <https://tinyurl.com/26hy33sd>, págs. 83-109.

SUBIRÁ, José (1922), «La música española contemporánea», *Nuestro tiempo*, Año XXII, Nº. 288, págs. 275-303.

_____(1950), *El Teatro del Palacio Real (1849-1851)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Madrid, 300 págs.

_____(1953), *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1003 págs.

_____(1959), «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos», *Anuario Musical*, Revista de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas CSIC, Nº. 14, págs. 207-230.

_____(1965), *Pretéritos músicos hispanos: Páginas históricas*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Núms. 20-21, págs. 9-40 y 15-56.

_____(1967), *Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas históricas*, Boletín de la Rea Academia de Bellas Artes de San Fernando, Núm. 24, págs. 33-62.

_____(1971), *Temas musicales madrileños*, Biblioteca de Estudios Madrileños, Vol. 12, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 322 págs.

_____(1972a), «Necrológica Juan Antonio Ruiz Casaux», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Nº. 34, primer semestre, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea], <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-antonio-ruiz-casaux>,>, 11 págs.

_____(1972b), «Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos», *Academia,* Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 35, segundo semestre, págs. 11-43.

T

TELLO, Francisco José León (1974), *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 759 págs.

TEMES, José Luis (2005), *Enrique Fernández Arbós, (1863-1939): Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 580 págs.

TUNNEY, Clare (2012), *The Bel Canto Violoncello. A study of violoncello playing in Italy in the 19th century*, University of Western Australia, 268 págs.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (1960), *La España del siglo XIX*, Vol. 1, Madrid, Ediciones Akal (ed. 2010), 325 págs.

_____ (1976), «El Sexenio Revolucionario 1866-1874», *El Sexenio Revolucionario. La Restauración*, Historia de España, Vol. 10, Madrid, Historia 16, pág. 34.

TURINA, José Luis (1994), «El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático», Arte, individuo y sociedad, Nº. 6, Madrid, Editorial Complutense, págs. 87-106.

TURINA SERRANO, Guillermo (2015a), «Volume 1: Arte y Escuela del violoncello: Pablo Vidal», *Violoncello Methods in 18th-Century Spain*, Septenary Editions, 41 págs.

_____(2015b), «Volume 2: Método de violoncello: Francisco Brunetti», *Violoncello Methods in 18th-Century Spain*, Septenary Editions, 106 págs.

_____(2016), *La música en torno a los hermanos Duport*, Sant Cugat, Barcelona, Editorial Arpegio, 172 págs.

_____(2019), «El Violonchelo en España en el siglo XVIII», Francesc Cortés, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Autónoma de Barcelona, <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2020/hdl_10803_669372/gts1de1.pdf>, 848 págs.

_____(2021), *El violonchelo en España en el siglo XVIII*, Sant Cugat, Barcelona, Editorial Arpegio, 228 págs.

V

VALENTIM, Maria José Quaresma de Carvalho (2008), «A produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)», Mestrado em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, [en línea], <http://hdl.handle.net/10362/106555>, 234 págs.

VALLE COLLADO, Ana María del (2019), «Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)», Cristina Bordás Ibáñez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/51734/>, 422 págs.

VALLE DE MOYA MARTÍNEZ, María del (1997), «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XX», *Ensayos*: *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 12, Albacete, Escuela Universitaria de Magisterio, págs. 163-173.

_____(2013), *La música madrileña del siglo XIX vista por ella misma (1868-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar, 411 págs.

VAN DER STRAETEN, Edmund (1898), *The Technics of Violoncello Playing,* London, The Strad Office (ed. 1905), <https://tinyurl.com/546nr58e>, 148 págs.

_____(1915), *History of the Violoncello, the Viol da gamba, their precursors and collateral instruments*, London, Travis & Emery Music Bookshop, 700 págs.

VÁZQUEZ, Elena (2011), «Violonchelo, 1709», *Modelo del Mes XI*, <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:6d643ae0-2951-40b3-9f75-bdd62d871808/10-2011.pdf>, 12 págs.

VÁZQUEZ TUR, Mariano (1999), «Ducassi, Manuel», Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, Sociedad General de Autores y Editores, Vol. 4, págs. 550-551.

VEINTIMILLA BONET, Alberto (2002), «El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)», Ramón Sobrino Sánchez, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo. <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/2921>, 706 págs.

VERDAGUER, Santiago Petschen (2002), «España y el Vaticano del Concordato de 1851 al de 1953», *Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, págs. 21-32.

VILAR, Pierre (1946), *Historia de España,* (Trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria), RBA, Barcelona, ed. 2004, 184 págs.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia (1995), «La música religiosa en el siglo XIX español», *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, págs. 375-405.

_____(2004), «La música religiosa en el siglo XIX español», *Revista Catalana de Musicología* II, págs. 181-202.

W

WALDEN, Valerie (1998), *One hundred years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge University Press, 311 págs.

_____(1999), «Technique, style and performing practice to c. 1900», *The Cambridge Companion to the Cello*, Ed. Robin Stowell, Robin Cambridge University Press, pág. 178-194.

WASIELEWSKI, Wilhelm (1888), *The Violoncello and its history*, (ed. 2015), Bookstore Shape, 240 págs.

WEBER, Armand (1903), *Essai de Bibliographie verviétoise*, Troisieme Volume, Verviers, Imprimerie P. Feguenne, 409 págs.

Z

ZURITA, Trino (2009), «Antonio Campos Martínez. Una vida dedicada al violonchelo», *Hoquet, Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, Nº. 7, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7332029>, págs. 5-19.

_____(2015), «José de Castro: virtuoso romántico», *Música oral del Sur*, Nº. 12, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, [en línea], <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6285915>, págs.123-135.

_____(2016), La interpretación del violonchelo romántico. De Paganini a Casals, Barcelona, Antoni Bosch, 333 págs.

ÍNDICES DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

ILUSTRACIONES

Capítulo 1. La enseñanza de la música en España a principios del siglo XIX

Ilustración 1.1. Real Seminario de Nobles de Madrid 60

Ilustración 1.2. *Rudimentos de Música* (1805) y *Solfeo Práctico* (1815), de Fray Pedro Carrera 61

Ilustración 1.3. *Rudimentos de Música* (Fray Pedro Carrera, 1805) 62

Ilustración 1.4. Grabado del Coliseo de los Caños del Peral 68

Ilustración 1.5. Plano de Madrid de 1812 (Juan López) 70

Ilustración 1.6. *Plan para instalar un Colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental dedicado al Rey Nuestro Señor D. José Napoleón I* (Melchor Ronzi, 1810) 72

Ilustración 1.7. Convento de la Victoria. Vista de Puerta del Sol (Luis Paret y Alcázar, 1773) 75

Ilustración 1.8. *Escuela completa de música* (José Nonó, 1814) 81

Ilustración 1.9. Localizaciones del conservatorio de Nonó (Plano de Madrid de 1812, Juan López) 83

Ilustración 1.10. *Gran Mapa Armónico* (José Nonó, 1829) 85

Ilustración 1.11. *Gran Solfeo del Conservatorio de Madrid* (José Nonó, 1832) 88

Ilustración 1.12. *Gramática Razonada Musical* (Federico Moretti, 1821) 92

Ilustración 1.13. *Solfeo Práctico* (José de Zayas, 1816) 96

Capítulo 2. Real Conservatorio de Música de María Cristina: los primeros nombramientos: Brunetti y García Hidalgo

Ilustración 2.1. Artículo sobre Brunetti en el *Mercure de France*, 18 de septiembre de 1784 109

Ilustración 2.2. «Última lección de Don José de Zayas» 114

Ilustración 2.3. Monograma de Juan Antonio Rivas 116

Ilustración 2.4. *Concierto para violonchelo y orquesta en Re mayor*, Francisco Brunetti 117

Ilustración 2.5. Solicitud de Brunetti para el cargo de director de la Real Cámara (16 de agosto de 1814) 124

Ilustración 2.6. *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda orquesta* (Francisco Brunetti, ca. 1815) 126

Ilustración 2.7. *Arte y Escuela de Violon=Violoncello* (Pablo Vidal, 1797) 127

Ilustración 2.8. *Método de Violoncello*, Francisco Brunetti 128

Ilustración 2.9. Propuesta de nombramiento de Francisco Brunetti como profesor de Violonchelo del Real Conservatorio de Música María Cristina 136

Capítulo 3. Los primeros profesores de violonchelo del Real Conservatorio de Música de María Cristina: Rivas y Ducasi

Ilustración 3.1. Nombramiento de Juan Antonio Rivas en el Real Conservatorio de Música de María Cristina (4 de octubre de 1830) 162

Ilustración 3.2. «Nombres de los empleados principales y de los profesores nombrados hasta ahora para la enseñanza pública en dicho Real establecimiento» 163

Ilustración 3.3. Mostenses (nº 96), Plaza de Oriente (nº 99), Real Palacio (nº 166) y Teatro Nuevo (nº 143). (Plano de Madrid, Juan López, 1835) 165

Ilustración 3.4. «Palacio de la plaza de los Mostenses, entre la calla de San Cipriano y la Travesía del Conservatorio (Casa del Patriarca)» (Foto: Díaz) 166

Ilustración 3.5. *Método de Violonchelo del Conservatorio de París* (1805) 176

Ilustración 3.6. *Lecciones de violoncello sacadas del método de J. A. Rivas* 179

Ilustración 3.7. «Gammes en La Mineur» (Método de París) 180

Ilustración 3.8. «Escala en La menor», *Lecciones de Violoncello sacadas del método de D. J. A. Rivas* 181

Ilustración 3.9. *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos*, de Juan Antonio Rivas (anexo a las Lecciones) 182

Ilustración 3.10. «Escala en Do mayor. Estudio», *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos*, de Juan Antonio Rivas 183

Ilustración 3.11. Ramón Rodríguez Castellano. Primer alumno matriculado en el Real Conservatorio de Música de María Cristina 184

Ilustración 3.12. Primer parte mensual del aula de violonchelo (enero de 1831) 188

Ilustración 3.13. Partes mensuales de 1834. En el extremo superior izquierdo la anotación de «Lecciones en 11 meses 251» 190

Ilustración 3.14. Medalla al mérito 1831. «Sus primeros acentos fueron en loor de María Ysabel Luisa» 191

Ilustración 3.15. *Programa de los Exámenes Públicos de 1831* 192

Ilustración 3.16. Solicitud de Juan Antonio Rivas de la plaza de 1º Trompa de la Real Capilla (30 de octubre de 1834) 201

Ilustración 3.17. Plantilla de la Orquesta del Teatro de São João de Oporto: João Antonio Ribas (regente), Victor Ribas (violín 1º), Ramon Ribas (viola), Hipolito Ribas (flauta), Eduardo Ribas (trompa) 210

Ilustración 3.18. «João Antonio Ribas» (*Diario Ilustrado de Lisboa*, 13 de septiembre de 1876) 211

Ilustración 3.19. Salón del Liceo Artístico y Literario. Entrega de Premios Florales por Isabel II (23 de diciembre de 1843 227

Ilustración 3.20. Partes mensuales de 1842 235

Ilustración 3.21. «Teatro del Príncipe Alfonso» 239

Capítulo 4. Real Conservatorio de Música y Declamación: Aguirre

Ilustración 4.1. Juramento de Julián Aguirre a la plaza de Violonchelo 2º de la Real Capilla. 21 de mayo de 1858 248

Ilustración 4.2. «Convento de las Monjas Vallecas» 254

Ilustración 4.3. «Conservatorio de Madrid (1850)» 255

Ilustración 4.4. «Real Conservatorio de Música. Plaza de Isabel II» (Andreas Pic de Leopold, anterior a 1860) 256

Ilustración 4.5. Jurados de los Instrumentos de arco. Concursos de 1858 268

Ilustración 4.6. *Prontuario del Cantante e Instrumentista* (José Aranguren, 1860) 269

Ilustración 4.7. «Salón-Teatro del Conservatorio» 279

Ilustración 4.8. Acta del Concurso de Violonchelo de 1859 281

Ilustración 4.9. Acta del Concurso de Violonchelo de 1863 282

Ilustración 4.10. *Método Elemental de Violoncello, Op. 133*, Cosme José de Benito, (1870) 288

Ilustración 4.11. «Arcos». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133*, Cosme José de Benito (1870), pág. 2 290

Ilustración 4.12. «Digitaciones». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133*, Cosme José de Benito (1870), pág. 3 290

Ilustración 4.13. «Staccato». *Método Elemental de Violoncello, Op. 133*, Cosme José de Benito (1870), pág. 27 293

Capítulo 5. La Escuela Nacional de Música: Campos y Castellano

Ilustración 5.1. Teatros de Madrid 307

Ilustración 5.2. «Madrid. Incendio del Conservatorio. 1867» (Jesús Evaristo Casariego) 315

Ilustración 5.3. Plantilla de profesores (junio de 1868) 320

Ilustración 5.4. Registro de matrícula de Ramón Castellano (1830) 324

Ilustración 5.5. Ramón Rodríguez Castellano 325

Ilustración 5.6. Sociedad de Cuartetos. Monasterio, Pérez, Plo, Castellano y Guelbenzu 329

Ilustración 5.7. *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela* (1866). Destacados en amarillo. los violonchelistas Manuel Ducasi y Ramón Castellano 333

Ilustración 5.8. Última acta de examen de violonchelo de Castellano (1874) 349

Capítulo 6. La Restauración: Victor de Mirecki

Ilustración 6.1. «Adrien François Servais» (ca. 1862) 357

Ilustración 6.2. «Auguste Franchomme» (ca. 1860) 358

Ilustración 6.3. Programa del concierto de V. de Mirecki en la Sociedad Filarmónica de Reims (1868) 360

Ilustración 6.4. Acta de examen del último curso de V. de Mirecki en el Conservatorio de París (5 de junio de 1868), con la observación «Et [¿] très zélé» (Y muy aplicado) 361

Ilustración 6.5. Victor de Mirecki, 1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París (1868) 362

Ilustración 6.6. Programa de V. de Mirecki en la Salle du Cirque de Troyes (1869) 363

Ilustración 6.7. «Miretzki (Victor-Alexandre-Marie de)». *Diccionario de Laureados del Conservatorio Nacional de París* 363

Ilustración 6.8. ¡*Mi primer amor!* (López Juarranz, 1871) 371

Ilustración 6.9. «Aspecto de los Jardines del Buen Retiro en las noches de concierto» 374

Ilustración 6.10. *Chanson du Gondolier. Composition de C. de Sidorowitch. Transcrite pour le violoncelle ou le violon par Victor de Mirecki* 381

Ilustración 6.11. *Rêverie*, de Henry Vieuxtemps (arr. Victor de Mirecki) 383

Ilustración 6.12. *Les echos du passé (*C. de Sidorowitch, 1874) 385

Ilustración 6.13. *Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1874) 391

Ilustración 6.14. Auguste Franchomme con el Cuarteto Alard: Jean-Delphin Alard (violín 1º), Franchomme (violonchelo), Trombetta (viola) y Jules Garcin (violín 2º). Grabado de F. Hillmacher, 1878 395

Ilustración 6.15. *Méthode Elémentaire de Violoncelle, op.60*, de F. A. Kummer (Paris, Richault, 1840) 395

Ilustración 6.16. *Violoncello Method*, de Carl Fuchs (1906) 396

Ilustración 6.17. Victor de Mirecki (tarjeta de visita del fotógrafo Kâulak-1914) 397

Ilustración 6.18. *Violoncell Schule* (Bernhard Romberg, 1840) 398

Ilustración 6.19. *The theory and practice of fingering the violoncello* (John Gunn, 1789), pág. 7 399

Ilustración 6.20. *Essay*, de J.-L. Duport (Lindley, ca. 1806) 400

Ilustración 6.21. *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht, Op.60* (Kummer, rev. Becker), Fotografía de la mano izquierda de Becker 401

Ilustración 6.22. *Compleat Treatise on the Violoncello* (Crouch, 1826) 402

Ilustración 6.23. Detalle del agarre del arco de Victor de Mirecki (tarjeta de visita del fotógrafo Kâulak, 1914) 403

Ilustración 6.24. «Jean-Louis Duport» (Rémy-Fursy Descarsin, 1788). Museo de la Cité de la Musique, Philharmonie de Paris 403

Ilustración 6.25. Detalle del agarre de arco de Franchomme (F. Hillmacher, 1878) 404

Ilustración 6.26. *Méthode de Violoncelle adoptée par le Directeur du Conservatoire Royal de París*, de B. Romberg (París, Lemoine, 1840) 405

Ilustración 6.27. *Méthode de Violoncelle*, de B. Romberg (París, Lemoine, 1840) 405

Ilustración 6.28. «Pau Casals» en 1907 406

Ilustración 6.29. «Gamme de Sol Majeur» 407

Ilustración 6.30. Digitaciones sistematizadas por Jean-Louis Duport 407

Ilustración 6.31. *Listado de obras del Concurso de Violonchelo del Conservatorio de Música de París (1818-1876)* 414

Ilustración 6.32. Nombramiento de Victor de Mirecki como profesor de la Escuela Nacional de Música 417

Ilustración 6.33. Primera Clase de Violonchelo de Victor de Mirecki (1874-1875) 419

Ilustración 6.34. Cuadro comparativo de matrícula oficial y libre (1830-1891) 421

Ilustración 6.35. *Barcarola para violoncello y Piano* (T. Fernández Grajal) 423

Ilustración 6.36. *Melodía para violoncello con acompañamiento de piano* (J. de Monasterio, 1874) 424

Ilustración 6.37. Acta de calificación de los exámenes de Violonchelo (1877) 431

Ilustración 6.38. Juramento de Mirecki como Violonchelo de la Real Capilla (1875) 436

Ilustración 6.39. *Melodía dramática para violoncello con acompañamiento de piano* (Zabala, 1876) 459

Ilustración 6.40. «Salón Zozaya» 460

Ilustración 6.41. «Teatro de Apolo» 468

Ilustración 6.42. «Salón Romero» 471

Ilustración 6.43. «Escuela Nacional de Música y Declamación. Sesión de la «Liga Madrileña contra la ignorancia» 481

Ilustración 6.44. «Nuestros músicos. Víctor Mirecki» 489

Ilustración 6.45. «Sociedad de Cuartetos. Lestán, Mirecki, Monasterio y Pérez» 493

Ilustración 6.46. «Salón Montano» 494

Ilustración 6.47. Propuesta de Victor de Mirecki de González Serna como profesor sustituto 497

Ilustración 6.48. *Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello. Escuela Nacional de Música y Declamación* (1891) 500

Ilustración 6.49. Programa de la «Sesión Lírico-dramática organizada por los Profesores y Alumnos de la Escuela, cuyos productos se destinan al socorro de los desvalidos en Consuegra, Almería y Aragón» 507

Ilustración 6.50. Clase de violonchelo de Victor de Mirecki, Aula 6, Cuarto turno 510

Ilustración 6.51. Victor de Mirecki, con uniforme, luciendo la Encomienda de Número de Carlos III. Madrid, 15 de noviembre de 1894 (fotografía de estudio de Amador) 521

Ilustración 6.52. Victor de Mirecki, Caballero de la Legión de Honor, a título extranjero 521

Ilustración 6.53. Pau Casals, 1º Premio de Música de Cámara. Acta del Concurso de 1895 523

Ilustración 6.54. «Victor de Mirecki» 525

Ilustración 6.55. «Sociedad de Cuartetos de Madrid» (1900) 531

Ilustración 6.56. Sociedad Filarmónica de Madrid. Circular de 21 de abril de 1901 533

Ilustración 6.57. Programa del concierto de la Sociedad Filarmónica de Madrid (28 de febrero de 1903) 535

Ilustración 6.58. Felicitación por la calificación de sobresaliente obtenida por una alumna en la asignatura de 1º de piano, publicada en el Diario Universal 541

Ilustración 6.59. Propuesta de Victor de Mirecki de Ricardo Arnillas como profesor sustituto (1901) 542

Ilustración 6.60. Dolores Ventosa en la Clase de Música de Cámara de Rogelio Villar (1923) 545

Ilustración 6.61. Programas de los dos conciertos de Falla, Bordas y Mirecki en la Sociedad Filarmónica Ovetense (1908) 554

Ilustración 6.62. «Victor de Mirecki». Caricatura realiza por su alumno Ruiz-Casaux 555

Ilustración 6.63. «Don Victor de Mirecki, eminente artista, Profesor de violoncello del Real Conservatorio de Madrid» (1914) 569

Ilustración 6.64. Victor de Mirecki, n.º 1 del escalafón (1915) 575

Capítulo 7. El alumnado de Victor de Mirecki

Ilustración 7.1. «Prix George-Hainl. 1886, Amato» 595

Ilustración 7.2. «Vicente Carvajal» 599

Ilustración 7.3. «Sociedad de Conciertos de Madrid» (1891) 605

Ilustración 7.4. «Grupo del personal completo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por el insigne Maestro Mancinelli» (1891) 608

Ilustración 7.5. Retrato de Alfredo Larrocha dedicado a Arbós. «A mi querido. amigo, Enrique Fernández Arbós, en prueba de cariño; su entusiasta Alfredo Larrocha, San Sebastián, 29 de septiembre de 1899» 611

Ilustración 7.6. «Alfredo Larrocha» 612

Ilustración 7.7. «Fidel Maya Barandalla» 616

Ilustración 7.8. «Concierto inaugural de la Sala ÆOLIAN» (1918) 620
Ilustración 7.9. «José Núñez Castellanos» 623
Ilustración 7.10. «José de Pablos» 623
Ilustración 7.11. «Aniceto de Palma» 624
Ilustración 7.12. «Lorenz Puga» (1942) 625
Ilustración 7.13. «Rubio, Albéniz y Arbós» (ca. 1879) 627
Ilustración 7.14. El «Trío Arbós»: Rubio, Colaço y Arbós, en 1884, durante su estancia en Lisboa 628
Ilustración 7.15. «Arbós, Rubio y Tragó» (Rico, 1889) 630
Ilustración 7.16. «Tragó, Arbós y Rubio» (ca. 1889) 631
Ilustración 7.17. «Quinteto Albéniz»: Agudo, Arbós, Gálvez, Albéniz y Rubio (1894) 632
Ilustración 7.18. «Agustín Rubio» (Londres, ca. 1900) 634
Ilustración 7.19. «Arbós, Colaço y Rubio» (Londres, ca. 1900) 635
Ilustración 7.20. *Quatre Morceaux pour le Violoncelle* (A. Rubio, 1894) 636
Ilustración 7.21. *Habanera, Danse Espagnole* (A. Rubio, 1895) 636
Ilustración 7.22. *3 Morceaux Faciles pour violoncelle, Op. 12* (A. Rubio, 1899) 637
Ilustración 7.23. *Bolero* (A. Rubio, 1920) 637
Ilustración 7.24. «Salvador Viniegra» 638
Ilustración 7.25. Expediente académico de Juan Antonio Ruiz-Casaux 639
Ilustración 7.26. «Cuarteto Vela: Telmo Vela, Francisco Cano, Juan Ruiz-Casaux y Enrique Alcoba» 640
Ilustración 7.27. Ruiz-Casaux en la entrega de Premios del curso 1907-1908 641
Ilustración 7.28. «Ruiz-Casaux» (1919) 643
Ilustración 7.29. «Ruiz-Casaux» (1935) 645
Ilustración 7.30. «Trío Hispano-Húngaro: Ruiz-Casaux, Iniesta y Ember» 645
Ilustración 7.31. «Los instrumentos de arco» (Ruiz-Casaux, 1936) 647
Ilustración 7.32. «Ruiz-Casaux» (dibujo a tinta de Cronos, s. f.) 648
Ilustración 7.33. «Alejandro Ruiz de Tejada» (1887) 649
Ilustración 7.34. «Fernández Bordas, Moreno Rosales y Ruiz de Tejada» 651
Ilustración 7.35. «Sociedad Española de Cuartetos establecida en París. Luis Sarmiento, Eduardo Fernández, Luis de Cepeda, Matías Miguel, Julio Francés y Manuel Giró» 652
Ilustración 7.36. «Cuarteto Español. Corvino, Alcoba, Cano y Taltavull (1912)» 655
Ilustración 7.37. «Domingo Taltavull» 656
Ilustración 7.38. «Quinteto Hispania» 657

Ilustración 7.39. «Quinteto Hispania: Telmo, Ontumuro, Montano, Taltavull y Franco» (1924) 658

Ilustración 7.40. «Luis Villa» 659

Ilustración 7.41. «Cuarteto Francés: Odón González, Luis Villa, Conrado del Campo y Julio Francés» 660

Ilustración 7.42. «Cuarteto Francés: Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa» 661

Ilustración 7.43. «Cuarteto Francés: Odón González, Julio Francés, Luis Villa y Conrado del Campo 662

Capítulo 8. La Escuela de violonchelo española

Ilustración 8.1. Elías Arizcuren en el Conservatorio Municipal de San Sebastián con los profesores Eduardo Hernández Asiain (violín) y Martín Imaz (piano), 1949. Foto: Paco Marí 673

Ilustración 8.2. Arizcuren junto a Alfonso Ordieres Rivero, Ricardo Martínez Zufiaurre, e Ignacio Gurruchaga, durante su estancia en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo (ca. 1960). Foto 1ª 674

Ilustración 8.3. Arizcuren junto a Alfonso Ordieres Rivero, Ricardo Martínez Zufiaurre, e Ignacio Gurruchaga durante su estancia en el Conservatorio Provincial de Música de Oviedo (ca. 1960). Foto 2ª 674

Ilustración 8.4. «Pedro Corostola y Manuel Carra» (1997) 676

Ilustración 8.5. «Santos Gandía» 678

Ilustración 8.6. «Ángel Mañero» (1965) 679

Ilustración 8.7. «Trío Clásico de Oviedo: Gurruchaga, Martínez Zuziaurre, de la Riva, Morán y Temes» (Salón de la Caja de Ahorros de Asturias, 31 de octubre de 1970) 680

Ilustración 8.8. «Quinteto Hispania: Verkós, Montano, Franco, Vela y Ontumuro» (1923) 681

Ilustración 8.9. «Trío Morales, Castrillo, Verkós» (1943) 682

Ilustración 8.10. «Gabriel Verkós» 683

Ilustración 8.11. «Gabriel Verkós» (1966) 683

Ilustración 8.12. «Antonio Campos Martínez» 684

Ilustración 8.13. Antonio Campos (de pie a la derecha), junto a Gaspar Cassadó (de pie en el centro) y Enrique Correa (agachado a la derecha), en el 1er Curso Internacional de Verano de «Música en Compostela» (ca. 1958) 685

Ilustración 8.14. «Cuarteto Clásico» (ca. 1947). Fernández, Arias, Baena y Martín (Foto: Alfonso) 687

Ilustración 8.15. «Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España premiado en el Concurso Internacional de Lieja de 1955» 687

Ilustración 8.16. «Enrique Correa» 688

Ilustración 8.17. «Brígida Uría» 690

Ilustración 8.18. «Joaquín Vidaechea» 692

Ilustración 8.19. «!Agrupación Nacional de Música de Cámara: Luis Antón, Enrique García Marco, Ricardo Vivó y Pedro Meroño» (ca. 1955) 693

TABLAS

Capítulo 3. Los primeros profesores de violonchelo del Real Conservatorio de Música de María Cristina: Rivas y Ducasi

Tabla 3.1. Real Conservatorio de Música de María Cristina. Estado que manifiesta el nombre, clase, sueldo y circunstancias de los empleados del mismo (1830) 170

Tabla 3.2. Propuesta de fusión de la Real Capilla y del Real Conservatorio de Música María Cristina (1835) 205

Tabla 3.3. Sueldos de los profesores tras la reapertura del Conservatorio en 1838 223

Tabla 3.4. Turnos de las clases (1838) 231

Capítulo 4. Real Conservatorio de Música y Declamación: Aguirre

Tabla 4.1. Hoja de méritos y servicios de Julián Aguirre 249

Tabla 4.2. Plan de estudios de la especialidad de Violonchelo (1857) 264

Tabla 4.3. Acta del examen de la Clase de Violonchelo de 1856 277

Capítulo 5. La Escuela Nacional de Música: Campos y Castellano

Tabla 5.1. Plantilla y sueldos recogidos en el Real Decreto del 17 de junio de 1868 317

Tabla 5.2. Plantilla y sueldos recogidos en el Reglamento de 1871 342

Tabla 5.3. Programa de Violonchelo de Castellano (1871) 346

Capítulo 6. La Restauración: Victor de Mirecki

Tabla 6.1. Escuela francesa de violoncello XIX. Línea Berteau-Mirecki 359

Tabla 6.2. «Programa de obras» de la Memoria de Oposiciones, presentada por Victor de Mirecki en las oposiciones a la catedra de Violonchelo de la Escuela Nacional de Música de Madrid (1874) 415

Tabla 6.3. Matrícula de alumnado en los cursos de 1874, 1877, 1878 y 188 429

Tabla 6.4. Acta del examen del aula de Violonchelo (junio de 1886) 475

Tabla 6.5. Programa Oficial de Violoncello (1891), 1º curso. Ejercicios del Método de violoncello de S. Lee 501

Tabla 6.6. Programa Oficial de Violoncello (1891), 2º curso. Ejercicios del Método de violoncello de S. Lee 502

Tabla 6.7. Programa Oficial de Violoncello (1891), 3º curso. Ejercicios del Método de violoncello de S. Lee 503

Tabla 6.8. Programa Oficial de Violoncello (1891), 4º curso. Ejercicios del Método de violoncello de S. Lee 504

Tabla 6.9. Plan de estudios de Violonchelo. Reglamento de 1911 562

Tabla 6.10. Plan de estudios de Violonchelo. Reglamento de 1917 578

Capítulo 7. El alumnado de Victor de Mirecki

Tabla 7.1. Expediente Académico de Alfredo Larrocha 609

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Universidad de Oviedo

Tesis Doctoral

La enseñanza del violonchelo en el Conservatorio de Música de Madrid (1830-1918)

Santiago Ruiz de la Peña Fernández

Tesis dirigida por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez

Oviedo, 2023

VOLUMEN II

ANEXOS

ÍNDICE

TABLAS **3**

1. Profesores de Violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 5

2. Directores (1830-1921) 8

3. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 10

4. Matrícula de alumnado de violonchelo (1830-1918) 23

5. Alumnado de violonchelo premiado en los concursos del Conservatorio 25

6. Composiciones de los profesores de violonchelo 28

7. Obras y estudios de violonchelo interpretados por el alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918) 31

8. Métodos de violonchelo desde 1741 hasta 1831 35

9. Comparativa de programaciones de violonchelo 41

10. Música para violonchelo compuesta en España durante el periodo 1830-1918 51

11. Cronología de Victor de Mirecki 59

12. Repertorio de violonchelo interpretado por Victor de Mirecki 71

13. Repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki 83

14. Trayectoria profesional de Victor de Mirecki 93

15. Obras para violonchelo interpretadas por Victor de Mirecki por autor 94

16. Obras para violonchelo y piano interpretadas por Victor de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos 105

17. «Árbol genealógico» de la Escuela de Violonchelo de Victor de Mirecki 106

18. Plantilla de las orquestas de Madrid durante el periodo investigado 109

19. Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (1909) 120

EDICIONES CRÍTICAS **121**

1. *Lecciones de Violoncello sacadas del Método de J. A. Rivas* 123

2. *Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos* 190

PARTITURAS EDITADAS 229

1. *Colección de Melodías de Exámenes y Concursos* 231

2. I*II*^{me} *Morceau Brillant de Salon, Rêverie*, de H. Vieuxtemps (arr. V. de Mirecki) 243

DOCUMENTOS **247**

1. Certificado de la partida de nacimiento de Victor de Mirecki 249

2. José Aranguren y de Añivarro, «Instrumentos de arco», *Prontuario del cantante e instrumentista*, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, págs. 12-13 251

3. *Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación* 253

4. *Sistema de Escalas del profesor Victor de Mirecki* 258
5. Domicilios de Victor de Mirecki 260
6. Esquela de Victor de Mirecki 261

TABLAS

TABLA 1

Profesores de Violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918)

La tabla recoge las fechas de nombramiento y cese del profesorado de violonchelo. Hemos incluido los periodos en los que no hubo docencia y aquellos en los que la misma estuvo a cargo de profesores sustitutos y de alumnos repetidores. Además, hemos señalado la modalidad de nombramiento, distinguiendo el ingreso en la plantilla por oposición o por méritos, y cuando se cubría interinamente la vacante. Y si hemos incluido a Juan Mollberg, que fue sustituto de Aguirre durante tres meses de 1866, le hemos asignado un periodo de permanencia en el puesto inferior al que señala Sopeña[1]. Además, se incluye a Francisco Brunetti y a Felipe García Hidalgo, nombrados para desempeñar el cargo de profesor de violonchelo, aunque nunca llegaron a tomar posesión de él.

Se asigna a Ducasi el periodo de enero de 1836 a septiembre de 1838, cuando el conservatorio permaneció cerrado, pues las fuentes indican que parte del profesorado continúo impartiendo la docencia en domicilios particulares.

Finalizamos la tabla con Ruiz-Casaux, discípulo de Mirecki, que ocupó de manera definitiva la plaza vacante tras la jubilación de su maestro.

Fuentes:

ARCSMM

1. Juan Antonio Rivas. Leg. 0/5/18, leg. 0/11/1, leg. 0/11/14, leg. 0/12/5, leg. 0/18/5, leg. 0/21/11, leg. 0/21/13, leg. 1/10/1, leg. 1/10/2, leg. 0/21/14, leg. 2/158/2.
2. Manuel Ducasi. Leg. 28/7/8, leg. 462/16.
3. Julián Aguirre. Leg. 457/7, leg. 0/12/5.
4. Juan Mollberg. Leg. 462/16.

[1] Según Sopeña, Mollberg fue profesor de violonchelo entre 1860 y 1868. En: Federico SOPEÑA IBÁÑEZ (1967), *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pág. 243.

5. José Antonio Campos. Leg. 460/12.
6. Ramón Castellano. Leg. 461/5.
7. Victor de Mirecki. SC 30/10.

AGP

a. Juan Antonio Rivas. Sección Administrativa, leg. 1115 y leg. 1132.
a. Manuel Ducasi. RC 226/9.
b. Julián Aguirre. RC 115/9, PER Caja 23, exp. 1, RC 198/5.
c. José Antonio Campos. PER Caja 16721, exp. 19, RC 198/5.
d. Ramón Castellano. PER 16771/49.
e. Victor de Mirecki. RI2 8782/21, RI2 8782/31, PER 1212/13, PER 2703/7.
f. Juan Ruiz-Casaux. PER 1244/41.

AGA

a. Julián Aguirre. Grupo de Fondos 05, Fondo 1027, Caja 31/14616.
b. José Antonio Campos. Grupo de Fondos 05, Fondo 1027, signatura 31/14698; Grupo de Fondos 05, Fondo 1027, signatura 31/16342.
c. Ramón Castellano. Grupo de Fondos 05, Fondo 1027, signatura 31/16341.
d. Victor de Mirecki. Grupo de Fondos 05, Fondo 1027, signatura 31/14959.

Profesor	Nacimiento	Fallecimiento	Nombramiento	Fecha de ingreso	Fecha de cese
Francisco Brunetti	Madrid, *ca*. 1766	Madrid, *ca*. 1834	Designación real	1830, 15 de julio. No llegó a tomar posesión	
Felipe García Hidalgo	Madrid, 24 de agosto de 1791	Madrid, 13 de enero de 1840	Designación real	1830, 4 de agosto. No llegó a tomar posesión	
Juan Antonio Rivas	El Ferrol, 17 de enero de 1799	Oporto, 15 de agosto de 1869	Oposición	1830, 4 de octubre	1835, julio
Manuel Ducasi	Madrid, 1819	Madrid, 5 de junio de 1844	Sustitución	1835, julio	1835, diciembre
	Cierre del Conservatorio entre enero de 1836 y septiembre de 1838				
			Interino	1838, 9 de septiembre	1839, enero
			Méritos	1839, 18 de enero	1844, 5 de junio
Julián Aguirre Costa	Madrid, 28 de enero de 1806	Badajoz, 10 de julio de 1867	Méritos	1844, 12 de agosto	1866, 23 de abril
Johann Mollberg	Bonn, 1819	Madrid, 1866	Sustitución	1866, enero	1866, 1 de abril
Sin profesor de violonchelo				1866, 23 de abril	1868, 20 de junio
Gioacchino Casella	Turín, 1838	1905	Méritos	1868, 19 de febrero. No llegó a tomar posesión	
José Antonio Campos	Madrid, 4 de febrero de 1816	Madrid, 27 de julio de 1868	Oposición	1868, 20 de junio	1868, 27 de julio
Sin profesor de violonchelo				1868, 27 de julio	1870, 8 de enero
Ramón Rodríguez Castellano	Madrid, 1825	Septiembre de 1883	Méritos	1870, 8 de enero	1874, 2 de noviembre
Victor de Mirecki Larramat	Tarbes (Francia), 21 de julio de 1847	Madrid, 7 de abril de 1921	Oposición	1874, 2 de noviembre	1918, 19 de septiembre
José González Serna	Santiago de Compostela, 1864		Interino	1918, 5 de octubre	1920, 12 de abril
Juan Ruiz-Casaux	San Fernando, Cádiz, 23 de diciembre de 1889	Madrid, 16 de enero de 1972	Oposición	1920, 12 de abril	1960

TABLA 2

Directores (1830-1921)

Fuente:

ARCSMM

1. *Libro 173 de Actas del Claustro de Profesorado (1830-1835).*
2. *Libro 174 de Actas del Claustro de Profesorado (1836-1868).*
3. *Libro 175 de Actas del Claustro de Profesorado (1868-1900).*
4. *Libro 176 de Actas del Claustro de Profesorado (1901-1911).*
5. *Libro 177 de Actas del Claustro de Profesorado (1911-1921).*

Nombre y apellidos	Cargo	Periodo
Francesco Piermarini	Director	1830-1838
Antonio Tenreiro Montenegro y Caveda, Conde de Vigo	Vice-Protector	1838-1842
José Manuel de Aranalde Goibireta	Vice-Protector	1842-1848
Ramón Carnicer Battle.	Vice-Protector interino	1841, 1842, 1846
Juan Felipe Martínez Almagro	Vice-Protector	1846-1855
Juan Antonio de Padua Velaz de Medrano y Pastorís, Marqués de Tabuérniga	Director	1855
Joaquín María Ferrer y Cafranga	Director	1855-1856
Ventura de la Vega y Cárdenas	Vice-Protector	1856-1865
Antonio González de Aguilar y Correa, Marqués de la Vega de Armijo	Director interino	1865
Adelardo López de Ayala	Director	1865-1866
Julián Romea Yanguas	Director	1866
Hilarión Eslava	Director	1866-1868*
Baltasar Saldoni y Remendo	Director interino	1868
Emilio Arrieta y Corera	Director	1868-1894
Jesús de Monasterio y Agüeros	Director	1894-1897
Ildefonso Jimeno de Lerma	Comisario Regio	1897-1901
Tomás Bretón y Hernández	Comisario Regio	1901-1910
Eugenio Montero Villegas	Director interino	1911
Enrique Fernández Arbós	Director	1911
Victor de Mirecki	Director interino	1911**
Cecilio de Roda	Director	1911-1912
Victor de Mirecki	Director interino	1912-1913***
Tomás Bretón y Hernández	Director	1913-1921

* Eslava y Arbós no están incluidos por Sopeña en su anexo «Regentes». En: Federico SOPEÑA IBÁÑEZ, *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pág. 225.

** Entre el 24 y el 25 de enero de 1911, después de la renuncia de Fernández Arbós y hasta el nombramiento de Cecilio de Roda.

*** Entre el entre el 27 de noviembre de 1912, tras el fallecimiento de Cecilio de Roda, y el 15 de febrero de 1913, fecha de la segunda toma de posesión de Tomás Bretón.

TABLA 3

Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918)

1ª tabla con la relación de alumnado por orden cronológico.

2ª tabla con la relación del alumnado por orden alfabético.

Fuente:

ARCSMM

1. Libros 1 al 9 de Actas *de exámenes de enseñanza oficial*, desde el curso 1855-1856 al curso 1900-1901.
2. Libros 10 al 26 de *Registro de matrículas y exámenes enseñanza oficial*, desde el curso 1901-1902 al curso 1917-1918.
3. Libros 141 y 143 al 150 del *Índice Numérico de Alumnos Matriculados*, desde el curso 1830-1831 al curso 1836-1837; desde del curso 1845-1846 al curso 1877-1878; y desde el curso 1889-1890 al curso 1899-1900.
4. Libros 187, 188 y 189 del *Parte Mensual de los Maestros*, desde el curso 1831-1832 al curso 1834-1835 y desde el curso 1842-1843 al 1843-1844.
5. Libros 203 al 250 de *Registro de Altas y Bajas de las clases*, desde el curso 1846-1847 al curso 1899-1900.

Relación de alumnado por orden cronológico

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
1	1830-1831	Rodríguez Castellano, Ramón
2	1830-1831	Coaña Fernández, Ulpiano
3	1830-1831	Vecchi, Carlos
4	1830-1831	Iglesias, Miguel
5	1830-1831	Gómez, Lucas José
6	1830-1831	Blasco, Vicente Alfonso
7	1831-1832	Fernández Cernuda, José
8	1831-1832	Ducassi, Manuel
9	1833-1834	García Navarro, Manuel
10	1834-1835	López Patiño, Joaquín
11	1834-1835	Santa María, Santiago
12	1842-1843	Muñoz, Luis
13	1842-1843	López, Eduardo
14	1842-1843	Contardi, Julián
15	1842-1843	Ugarte, Antonio
16	1842-1843	López Pintado, José
17	1842-1843	Zapata, Gerardo
18	1842-1843	Pérez, José
19	1842-1843	Guerra, Vicente
20	1842-1843	Pérez, Valeriano
21	1842-1843	Balló, Antonio
22	1842-1843	Fernández, Federico
23	1842-1843	Wambasen, Carlos
24	1842-1843	Díaz Jiménez, Juan
25	1843-1844	Pérez Aguirre Lanuza, Esteban
26	1844-1845	Matamoros, Miguel Ramón
27	1844-1845	Rodríguez, Eugenio
28	1844-1845	López, Cayetano
29	1844-1845	Álvarez, Pablo
30	1844-1845	Pérez, Genaro
31	1845-1846	Damián Benito Barbero, Cosme José
32	1846-1847	Nicolás Pertierra, Pedro
33	1846-1847	Campos, Ignacio

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
34	1847-1848	Mínguez Arriba, José
35	1848-1849	Mora, Fernando
36	1848-1849	González, Carlos
37	1849-1850	Tutor Berges, José
38	1850-1851	Ozcoz Calahorra, Remigio
39	1850-1851	García Gómez, José
40	1850-1851	García Miranda, José
41	1850-1851	García Delgado, José
42	1850-1851	López Carriedo, Santiago
43	1851-1852	Fernández González, Manuel
44	1851-1852	Bricio López, Antonio
45	1852-1853	Conde, Federico
46	1852-1853	Ramírez, Miguel
47	1852-1853	Rodríguez Salabert, Eduardo
48	1852-1853	Álvarez Carbajal, Antonio
49	1854-1855	Pastora Zúñiga, Salvador
50	1855-1856	Segura, Celestino
51	1855-1856	Pipo Pérez, Eduardo
52	1855-1856	Bueno González, José
53	1859-1860	Barrero Martínez, José
54	1859-1860	Ortega Puch, José
55	1859-1860	Aguado Iglesia, Juan
56	1859-1860	Mayol Alonso, Juan José
57	1859-1860	Solmetei Santos, Luis
58	1860-1861	Tapia García, Enrique
59	1860-1861	Eseberri Lozano, Pedro
60	1861-1862	Tibau, Ramón A
61	1861-1862	Gómez Berrido, Francisco
62	1861-1862	Sainz Iralzu, Román
63	1861-1862	Lambea, José
64	1862-1863	Sanz Fernández, Jesús
65	1862-1863	López Pintado, Cándido

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
66	1862-1863	Santos Echauri, Carlos
67	1863-1864	Villanueva Rodríguez, Francisco
68	1864-1865	Pérez, Mariano
69	1864-1865	Socarraz, Francisco
70	1865-1866	Boulé Fermín, Carlos
71	1865-1866	Carbajal, Vicente
72	1866-1867	Fischer Santamaría, Fernando
73	1870-1871	Muñoz Carrillo, Celestino
74	1870-1871	Ayllón Grande, Rafael
75	1870-1871	Monasterio Alcázar, José
76	1870-1871	Pelligero Serrano, Juan
77	1870-1871	García, Eusebio Miguel
78	1871-1872	Agüera Palominos, Francisco
79	1871-1872	Rodríguez, Ángel
80	1871-1872	Jiménez Garballo, Manuel
81	1871-1872	Rubio Sánchez, Agustín
82	1871-1872	Brull Ayerra, Teodoro
83	1872-1873	García Mallafré, Gabriel
84	1872-1873	Rodríguez Pimentel, Manuel
85	1872-1873	Pita Damiano, Fernando
86	1872-1873	Sarmiento Revuelta, Luis
87	1872-1873	Llopis Esparducer, Mariano
88	1872-1873	Vicente Mezquita, Enrique
89	1872-1873	Fernández Barroeta, Federico
90	1873-1874	Olmedo Valenciano, Antonio
91	1874-1875	Gutiérrez Armentia, Antonio
92	1874-1875	Rebollar Miranda, José
93	1874-1875	Ortuño Sánchez, Sebastián
94	1875-1876	Calvo Alonso, José
95	1874-1875	González Serna, José
96	1874-1875	Toro García, José Mª
97	1875-1876	Ramos Juarranz, Juan Antonio
98	1874-1875	Romero Vinuesa, Luis

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
99	1875-1876	Fernández Núñez, Julián
100	1876-1877	Palacios Sánchez, Siro
101	1876-1877	García López, Federico
102	1876-1877	Vallejo Rodríguez, Cirilo
103	1876-1877	Heredero Santiago, Mariano
104	1876-1877	Fernández Fernández, José
105	1876-1877	Amato Lecouf, Luis
106	1876-1877	Ruiz de Tejada, Alejandro
107	1876-1877	Pintado Barañano, Nicolás
108	1877-1878	Maya Barandalla, Fidel
109	1877-1878	Rodríguez Trompeta, Alfonso
110	1877-1878	Girona Crespo, Salvador
111	1878-1879	García Merino, Juan Francisco
112	1879-1880	Yáñez Varón, Manuel
113	1877-1878	Ibarra García, Francisco
114	1880-1881	Ortega Montenegro, Ramón
115	1880-1881	Montoliu Togores, Francisco Mª.
116	1881-1882	Larrocha González, Alfredo
117	1881-1882	Tormo Serrano, Joaquín
118	1881-1882	Sánchez Moreno, Antonio
119	1882-1883	Coll Morros, Miguel
120	1882-1883	Rivera Dutasta, Joaquín José
121	1882-1883	Soler Soler, Isidro
122	1884-1885	Castro González, Ricardo
123	1884-1885	Terzi Capa, Julia
124	1884-1885	Lambea García, Artura
125	1885-1886	Echazarra Duian, Ismael
126	1885-1886	Jiménez Ruiz, Manuel
127	1886-1887	Gracia Ortiz, Francisco
128	1886-1887	Gaisse Camp, Jorge
129	1886-1887	Elías Caz, Lucas
130	1887-1888	Carriedo Mozo, José
131	1888-1889	Mora Fernández, Ángel
132	1888-1889	Gaisse Camp, Fernando
133	1888-1889	Fuentes y Sáenz Díez, Mariano
134	1888-1889	Gómez Marqués, Roberto
135	1889-1890	García Hurtado, Federico

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
136	1889-1890	Jiménez Iturriza, José
137	1889-1890	Romero Puertoarroyo, Nicolás
138	1889-1890	Mandive Artieda, Francisco
139	1889-1890	Villa González, Luis
140	1889-1890	Mesa Fernández, Ángel
141	1889-1890	Dufriche o Dupriche, Gabriele
142	1890-1891	Barrio Alcoriza, Antolín
143	1890-1891	Entrialgo Tuya, Mauro
144	1890-1891	Fonrrat Alcoriza, José
145	1891-1892	Lestán Figuerola, Jacobo
146	1891-1892	Manzano Reparaz, Alejandro
147	1891-1892	Arnillas Ricarte, Ricardo
148	1892-1893	Alcaide Díez, Honorio
149	1894-1895	Enguita Cañadas, Juan
150	1894-1895	Pérez Medel, Guillermo
151	1894-1895	Jubera Zorzano, Florentino
152	1894-1895	Carvajal García, Vicente
153	1894-1895	Guridi Bidaola, Luis
154	1897-1898	Alcaraz García, Manuel
155	1897-1898	Mompó Gil, Antonio
156	1897-1898	Mompó Gil, Vicente
157	1898-1899	Pérez Medel, Juliano
158	1898-1899	Fernández Alberdi, Manuel
159	1899-1900	Díaz Fernández, Julián
160	1901-1902	Martínez Cano, Eusebio Vicente
161	1902-1903	Meana Padilla, Juan María
162	1906-1907	Palma Bryant, Aniceto
163	1902-1903	Esquembre Sanz, Quintín
164	1902-1903	Taltavull Pascual, Domingo
165	1903-1904	Bretón Matheu, Abelardo
166	1904-1905	Elices Delgado, Felipe
167	1904-1905	Villarrubia Ortega, Fernando
168	1905-1906	Ruiz-Casaux, Juan Antonio
169	1905-1906	Vela Lafuente, José
170	1906-1907	Benedito Vives, Rafael
171	1906-1907	Domínguez Palatín, Augusto
172	1906-1907	Marchetti, Juan

Nº	Curso de ingreso	Nombre y apellidos del alumno
173	1907-1908	Pablos Barbudo, José
174	1908-1909	Coll Puydebois, Roberto Arsenio
175	1908-1909	García Rodríguez, Manuel
176	1908-1909	Navarro, Ramón
177	1909-1910	Núñez Castellano, Ricardo José
178	1910-1911	Blázquez Córdoba, Martina
179	1910-1911	Fuente Miguel, Julián de la
180	1911-1912	Marqueze Igualada, Adrián
181	1911-1912	Pérez Fernández, Miguel
182	1911-1912	González Salvador, José
183	1911-1912	Guijarro Diego, Clemente
184	1911-1912	Martín Arrimadas, Francisco
185	1911-1912	Mira García, Manuel
186	1911-1912	Sama de la Torre, José
187	1912-1913	Algiber Nuin, Julián
188	1912-1913	Bejar de los Reyes, Julio
189	1912-1913	Díaz Gómez, José
190	1912-1913	Toajas Manzanedo, Álvaro
191	1912-1913	Valdés Martín, Luis
192	1912-1913	Ventosa Montserrat, Mª Dolores
193	1913-1914	Guio Martín, Telesforo Guillermo
194	1913-1914	Roldán Gardes, Alberto
195	1914-1915	Artes Pérez, Francisco
196	1914-1915	Chacori Rubio, Enrique
197	1915-1916	Abad López, Luis
198	1915-1916	Catalán Barajas, Rafael
199	1915-1916	Puga Aramendia, Lorenzo
200	1915-1916	Rodríguez Imedio, Manuel
201	1916-1917	Mirecki, Rafael
202	1916-1917	Palacio Chevallier, Carlos
203	1917-1918	Cubas Amaré, Manuel
204	1917-1918	Ruiz Laudino, Francisco

Relación de alumnado por orden alfabético

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
1	1915-1916	Abad López, Luis
2	1859-1860	Aguado Iglesia, Juan
3	1871-1872	Agüera Palominos, Francisco
4	1892-1893	Alcaide Díez, Honorio
5	1897-1898	Alcaraz García, Manuel
6	1912-1913	Algiber Nuin, Julián
7	1852-1853	Álvarez Carbajal, Antonio
8	1844-1845	Álvarez, Pablo
9	1876-1877	Amato Lecouf, Luis
10	1891-1892	Arnillas Ricarte, Ricardo
11	1914-1915	Artes Pérez, Francisco
12	1870-1871	Ayllón Grande, Rafael
13	1842-1843	Balló, Antonio
14	1859-1860	Barrero Martínez, José
15	1890-1891	Barrio Alcoriza, Antolín
16	1912-1913	Bejar de los Reyes, Julio
17	1906-1907	Benedito Vives, Rafael
18	1830-1831	Blasco, Vicente Alfonso
19	1910-1911	Blázquez Córdoba, Martina
20	1865-1866	Boulé Fermín, Carlos
21	1903-1904	Bretón Matheu, Abelardo
22	1851-1852	Bricio López, Antonio
23	1871-1872	Brull Ayerra, Teodoro
24	1855-1856	Bueno González, José
25	1875-1876	Calvo Alonso, José
26	1846-1847	Campos, Ignacio
27	1865-1866	Carbajal, Vicente
28	1887-1888	Carriedo Mozo, José
29	1894-1895	Carvajal García, Vicente
30	1884-1885	Castro González, Ricardo
31	1915-1916	Catalán Barajas, Rafael
32	1914-1915	Chacori Rubio, Enrique
33	1830-1831	Coaña Fernández, Ulpiano
34	1882-1883	Coll Morros, Miguel

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
35	1908-1909	Coll Puydebois, Roberto Arsenio
36	1852-1853	Conde, Federico
37	1842-1843	Contardi, Julián
38	1917-1918	Cubas Amaré, Manuel
39	1845-1846	Damián Benito Barbero, Cosme José
40	1899-1900	Díaz Fernández, Julián
41	1912-1913	Díaz Gómez, José
42	1842-1843	Díaz Jiménez, Juan
43	1906-1907	Domínguez Palatín, Augusto
44	1831-1832	Ducassi, Manuel
45	1889-1890	Dufriche o Dupriche, Gabriele
46	1885-1886	Echazarra Duian, Ismael
47	1886-1887	Elías Caz, Lucas
48	1904-1905	Elices Delgado, Felipe
49	1894-1895	Enguita Cañadas, Juan
50	1890-1891	Entrialgo Tuya, Mauro
51	1860-1861	Eseberri Lozano, Pedro
52	1902-1903	Esquembre Sanz, Quintín
53	1898-1899	Fernández Alberdi, Manuel
54	1872-1873	Fernández Barroeta, Federico
55	1831-1832	Fernández Cernuda, José
56	1876-1877	Fernández Fernández, José
57	1851-1852	Fernández González, Manuel
58	1875-1876	Fernández Núñez, Julián
59	1842-1843	Fernández, Federico
60	1866-1867	Fischer Santamaría, Fernando
61	1890-1891	Fonrrat Alcoriza, José
62	1910-1911	Fuente Miguel, Julián de la
63	1888-1889	Fuentes y Sáenz Díez, Mariano
64	1888-1889	Gaisse Camp, Fernando
65	1886-1887	Gaisse Camp, Jorge
66	1850-1851	García Delgado, José
67	1850-1851	García Gómez, José
68	1889-1890	García Hurtado, Federico
69	1876-1877	García López, Federico
70	1872-1873	García Mallafré, Gabriel
71	1878-1879	García Merino, Juan Francisco

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
72	1850-1851	García Miranda, José
73	1833-1834	García Navarro, Manuel
74	1908-1909	García Rodríguez, Manuel
75	1870-1871	García, Eusebio Miguel
76	1877-1878	Girona Crespo, Salvador
77	1861-1862	Gómez Berrido, Francisco
78	1888-1889	Gómez Marqués, Roberto
79	1830-1831	Gómez, Lucas José
80	1911-1912	González Salvador, José
81	1874-1875	González Serna, José
82	1848-1849	González, Carlos
83	1886-1887	Gracia Ortiz, Francisco
84	1842-1843	Guerra, Vicente
85	1911-1912	Guijarro Diego, Clemente
86	1913-1914	Guio Martín, Telesforo Guillermo
87	1894-1895	Guridi Bidaola, Luis
88	1874-1875	Gutiérrez Armentia, Antonio
89	1876-1877	Heredero Santiago, Mariano
90	1877-1878	Ibarra García, Francisco
91	1830-1831	Iglesias, Miguel
92	1871-1872	Jiménez Garballo, Manuel
93	1889-1890	Jiménez Iturriza, José
94	1885-1886	Jiménez Ruiz, Manuel
95	1894-1895	Jubera Zorzano, Florentino
96	1884-1885	Lambea García, Artura
97	1861-1862	Lambea, José
98	1881-1882	Larrocha González, Alfredo
99	1891-1892	Lestán Figuerola, Jacobo
100	1872-1873	Llopis Esparducer, Mariano
101	1850-1851	López Carriedo, Santiago
102	1834-1835	López Patiño, Joaquín
103	1862-1863	López Pintado, Cándido
104	1842-1843	López Pintado, José
105	1844-1845	López, Cayetano
106	1842-1843	López, Eduardo
107	1889-1890	Mandive Artieda, Francisco
108	1891-1892	Manzano Reparaz, Alejandro

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
109	1906-1907	Marchetti, Juan
110	1911-1912	Marqueze Igualada, Adrián
111	1911-1912	Martín Arrimadas, Francisco
112	1901-1902	Martínez Cano, Eusebio Vicente
113	1844-1845	Matamoros, Miguel Ramón
114	1877-1878	Maya Barandalla, Fidel
115	1859-1860	Mayol Alonso, Juan José
116	1902-1903	Meana Padilla, Juan María
117	1889-1890	Mesa Fernández, Ángel
118	1847-1848	Mínguez Arriba, José
119	1911-1912	Mira García, Manuel
120	1916-1917	Mirecki, Rafael
121	1897-1898	Mompó Gil, Antonio
122	1897-1898	Mompó Gil, Vicente
123	1870-1871	Monasterio Alcázar, José
124	1880-1881	Montoliu Togores, Francisco Mª.
125	1888-1889	Mora Fernández, Ángel
126	1848-1849	Mora, Fernando
127	1870-1871	Muñoz Carrillo, Celestino
128	1842-1843	Muñoz, Luis
129	1908-1909	Navarro, Ramón
130	1846-1847	Nicolás Pertierra, Pedro
131	1909-1910	Núñez Castellanos, Ricardo José
132	1873-1874	Olmedo Valenciano, Antonio
133	1880-1881	Ortega Montenegro, Ramón
134	1859-1860	Ortega Puch, José
135	1874-1875	Ortuño Sánchez, Sebastián
136	1850-1851	Ozcoz Calahorra, Remigio
137	1907-1908	Pablos Barbudo, José
138	1916-1917	Palacio Chevallier, Carlos
139	1876-1877	Palacios Sánchez, Siro
140	1906-1907	Palma Bryant, Aniceto
141	1854-1855	Pastora Zúñiga, Salvador
142	1870-1871	Pelligero Serrano, Juan
143	1843-1844	Pérez Aguirre Lanuza, Esteban
144	1911-1912	Pérez Fernández, Miguel
145	1894-1895	Pérez Medel, Guillermo

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
146	1898-1899	Pérez Medel, Juliano
147	1844-1845	Pérez, Genaro
148	1842-1843	Pérez, José
149	1864-1865	Pérez, Mariano
150	1842-1843	Pérez, Valeriano
151	1876-1877	Pintado Barañano, Nicolás
152	1855-1856	Pipo Pérez, Eduardo
153	1872-1873	Pita Damiano, Fernando
154	1915-1916	Puga Aramendia, Lorenzo
155	1852-1853	Ramírez, Miguel
156	1875-1876	Ramos Juarranz, Juan Antonio
157	1874-1875	Rebollar Miranda, José
158	1882-1883	Rivera Dutasta, Joaquín José
159	1830-1831	Rodríguez Castellano, Ramón
160	1915-1916	Rodríguez Imedio, Manuel
161	1872-1873	Rodríguez Pimentel, Manuel
162	1852-1853	Rodríguez Salabert, Eduardo
163	1877-1878	Rodríguez Trompeta, Alfonso
164	1871-1872	Rodríguez, Ángel
165	1844-1845	Rodríguez, Eugenio
166	1913-1914	Roldán Gardes, Alberto
167	1889-1890	Romero Puertoarroyo, Nicolás
168	1874-1875	Romero Vinuesa, Luis
169	1871-1872	Rubio Sánchez, Agustín
170	1876-1877	Ruiz de Tejada, Alejandro
171	1917-1918	Ruiz Laudino, Francisco
172	1905-1906	Ruiz-Casaux, Juan Antonio
173	1861-1862	Sainz Iralzu, Román
174	1911-1912	Sama de la Torre, José
175	1881-1882	Sánchez Moreno, Antonio
176	1834-1835	Santa María, Santiago
177	1862-1863	Santos Echauri, Carlos
178	1862-1863	Sanz Fernández, Jesús
179	1872-1873	Sarmiento Revuelta, Luis
180	1855-1856	Segura, Celestino
181	1864-1865	Socarraz, Francisco
182	1882-1883	Soler Soler, Isidro

Nº	Curso de ingreso	Apellidos y nombre
183	1859-1860	Solmetei Santos, Luis
184	1902-1903	Taltavull Pascual, Domingo
185	1860-1861	Tapia García, Enrique
186	1884-1885	Terzi Capa, Julia
187	1861-1862	Tibau, Ramón A
188	1912-1913	Toajas Manzanedo, Álvaro
189	1881-1882	Tormo Serrano, Joaquín
190	1874-1875	Toro García, José Mª
191	1849-1850	Tutor Berges, José
192	1842-1843	Ugarte, Antonio
193	1912-1913	Valdés Martín, Luis
194	1876-1877	Vallejo Rodríguez, Cirilo
195	1830-1831	Vecchi, Carlos
196	1905-1906	Vela Lafuente, José
197	1912-1913	Ventosa Montserrat, Mª Dolores
198	1872-1873	Vicente Mezquita, Enrique
199	1889-1890	Villa González, Luis
200	1863-1864	Villanueva Rodríguez, Francisco
201	1904-1905	Villarrubia Ortega, Fernando
202	1842-1843	Wambasen, Carlos
203	1879-1880	Yáñez Varón, Manuel
204	1842-1843	Zapata, Gerardo

TABLA 4

Matrícula de alumnado de violonchelo (1830-1918)

Fuente:

ARCSMM

Se ha confeccionado la lista con los datos numéricos de matrícula recogidos en diversas fuentes del ARCSMM, ante la ausencia de Libros de Matrícula desde 1836 a 1845 ni de Actas de Exámenes entre 1866 y 1869

Los datos de los años 1842 a 1844 se han recogido de los Partes Mensuales de los Maestros.

Libros de Partes Mensuales de los Maestros, desde 1831 a 1835*; Libros de Altas y Bajas de las Clases*, desde 1847 a 1901; *Libro de matrículas de los alumnos externo gratuitos del Real Conservatorio de Música María Cristina*, desde 1830 a 1837; *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial*, desde 1855-1901; *Registro de Matrículas y Exámenes*, desde 1901 a 1918. *Libros de Partes Mensuales de los Maestros*, desde 1831 a 1835*; Libros de Altas y Bajas de las Clases*, desde 1847 a 1901; *Libro de matrículas de los alumnos externo gratuitos del Real Conservatorio de Música María Cristina*, desde 1830 a 1837; *Actas de Exámenes Enseñanza Oficial*, desde 1855-1901; *Registro de Matrículas y Exámenes*, desde 1901 a 1918; *Anuarios*, desde 1874 hasta 1920.

Juan Antonio Rivas

1830	6	1840	Sin registros	1850	10
1831	7	1841	Sin registros	1851	10
1832	7	1842	13	1852	10
1833	6	1843	8	1853	12
1834	7			1854	Sin registros
1835	7	**Julián Aguirre**		1855	11
1836	Sin registros	1844	10	1856	14
1837	Sin registros	1845	Sin registros	1857	7
1838	Sin registros	1846	Sin registros	1858	11
		1847	6	1859	8
Manuel Ducasi		1848	Sin registros	1860	5
1839	Sin registros	1849	Sin registros	1861	9

1862	8
1863	7
1864	7
1865	4
1866	3
1867	Sin registros

José Antonio Campos

1868	Sin registros

Sin profesor

1869	3

Ramón Castellanos

1870	Sin registros
1871	8
1872	9
1873	8

Victor de Mirecki

1874	14
1875	14
1876	21
1877	22
1878	19
1879	15
1880	16
1881	15
1882	15
1883	11
1884	13
1885	8
1886	12
1887	13
1888	13
1889	16
1890	14
1891	13
1892	11
1893	10
1894	12
1895	9
1896	8
1897	10
1898	9
1899	6
1900	5
1901	4
1902	8
1903	9
1904	10
1905	12
1906	14
1907	14
1908	16
1909	14
1910	16
1911	18
1912	22
1913	17
1914	19
1915	16
1916	16
1917	15
1918	15

TABLA 5

Alumnado de violonchelo premiado en los concursos del Conservatorio

Se ha incluido el alumnado de Mirecki que finalizó los estudios con Ruiz-Casaux.

Fuente:

ARCSMM

1. *Libro 167, Actas de Concursos y Premios 1883-1892.*
2. *Libro 168, Actas de Concursos y Premios 1892-1901.*
3. *Libro 170, Libro de los alumnos que han sido premiados en los Concursos Públicos 1856-1900.*
4. *Libro 171, Conservatorio de Música y Declamación. Registro de Premios.*

Curso	Alumno	Premio	Profesor
1832-1833	Gómez, Lucas	2º Premio	Rivas
1832-1833	Rodríguez, Ramón	Accésit	Rivas
1847-1848	Pérez	2º Premio	Aguirre
1847-1848	Fernández	Accésit	Aguirre
1855-1856	Pérez, Genaro	2º Premio	Aguirre
1855-1856	Fernández, Manuel	Primer Accésit	Aguirre
1856-1857	García Gómez, José	Primer Accésit	Aguirre
1857-1858	García Gómez, José	2º Premio	Aguirre
1862-1863	Sainz, Ramón	2º Premio	Aguirre
1862-1863	Lambea, José	2º Premio	Aguirre
1876-1877	Sarmiento, Luis	2º Premio	Mirecki
1876-1877	Rubio, Agustín	2º Premio	Mirecki
1877-1878	Sarmiento, Luis	1º Premio	Mirecki
1877-1878	Fischer Santamaría, Fernando	2º Premio	Mirecki
1878-1879	Rubio, Agustín	1º Premio	Mirecki
1880-1881	Calvo Alonso, José	Accésit	Mirecki
1880-1881	Amato Lecouf, Luis	2º Premio	Mirecki
1880-1881	Ruiz de Tejada, Alejandro	2º Premio	Mirecki
1882-1883	Ruiz de Tejada, Alejandro	1º Premio	Mirecki
1883-1884	Amato Lecouf, Luis	1º Premio	Mirecki
1883-1884	Fernández Fernández, José	Accésit	Mirecki
1887-1888	González Serna, José	2º Premio	Mirecki
1887-1888	Larrocha González, Alfredo	2º Premio	Mirecki
1888-1889	González Serna, José	1º Premio	Mirecki
1888-1889	Larrocha González, Alfredo	1º Premio	Mirecki
1890-1891	Ibarra García, Francisco	Accésit	Mirecki
1890-1891	Terzi Capa, Julia	2º Premio	Mirecki
1893-1894	Terzi Capa, Julia	1º Premio	Mirecki
1896-1897	Arnillas Recarte, Ricardo	2º Premio	Mirecki
1896-1897	Villa González, Luis	2º Premio	Mirecki
1897-1898	Arnillas Recarte, Ricardo	1º Premio	Mirecki
1898-1899	Villa González, Luis	1º Premio	Mirecki
1902-1903	Jubera Zorzano, Florentino	1º Premio	Mirecki
1907-1908	Ruiz-Casaux, Juan Antonio	1º Premio	Mirecki
1909-1910	Palma Bryant, Aniceto	1º Premio	Mirecki
1909-1910	Taltavull Pascual, Domingo	1º Premio	Mirecki
1912-1913	Esquembre Villena, Quintín	Diploma de Honor	Mirecki
1912-1913	Pablos Barbudo, José	Diploma de Honor	Mirecki
1914-1915	García Rodríguez, Manuel	Diploma de 1ª Clase	Mirecki
1916-1917	Mirecki Bach, Rafael	Diploma de Honor	Mirecki

Curso	Alumno	Premio	Profesor
1918-1919	Navarro, Ramón	Diploma de 1ª Clase	Ruiz-Casaux
1919-1920	Coll Puydebois, Roberto	Diploma de 1ª Clase	Ruiz-Casaux
1922-1923	Larrocha, Alfredo de	Diploma de 1ª Clase	Ruiz-Casaux
1924-1925	Catalán Barajas, Rafael	Diploma de 1ª Clase	Ruiz-Casaux

TABLA 6

Composiciones de los profesores de violonchelo

Juan Antonio Rivas

1. *Deux Sonates pour la Guitare et Flute composées et dédiées à son Ami M.M.M. Castro, par J. A. Ribas*, Hamburgo, Chez F.A.Knöchel. (Biblioteca del RCSMM, 1/8942, 30 págs.).

2. *Venis Sponsa Christi* para Tiple, Alto, Tenor y Basso con orquestación de Flauta solista, Oboe 1º, Oboe 2º, Fagotte, Corni 1º, Corni 2º, Trombe 1º, Trombe 2º, Trombone, Timballes, Violino Primo, Violino 2º, Viola, Basso (manuscrito firmado «de J. A. Ribas» - Biblioteca del RCSMM, 1/15565, 50 págs.).

3. *Pieza instrumental* (manuscrito firmado «Juan Ant.º Rivas», Rº 44645 - Biblioteca del RCSMM, 1/15110, 46 págs.). Orquestación: Violín 1º, Violín 2º, Viola, Flauta a dos, Clarinetos a dos, Cornis a dos, Trombes a dos, Fagoto, Timpani,

4. *Sinfonía a toda orquesta Nº 31* (manuscrito firmado por «Rivas» con anotación de Rº 44647 - Biblioteca del RCSMM, 1/15111, 60 págs.). Orquestación: Violín 1º, Violín 2º, Viola, Flauta, Ottavino, Oboe, Clarinete en C, Fagoti, Corni in C, Trombe in C, Trombone y Timpani.

5. *Magnificat a 4= y Acompañam.º de Orquestra Compuesta en Santiago a 9 de febrero de 1829 por J. A. Ribas* (manuscrito con anotación de Rº 44916 - Biblioteca del RCSMM, 1/15564, 60 págs.). Orquestación: Violín 1º, Violín 2º, Viola, Flauta, Oboes, Cornis, Fagt., Tiple, Alto, Tenor, Basso y Órgana.

6. *Noturno Devoto a 4 duas Violas Flauta Basso* (manuscrito con anotación de Rº 44914 y firmado por «J. A. Rivas» en «Porto», «a 4 de Mayo de 1817» - Biblioteca del RCSMM, 1/15562, 48 págs.). Orquestación: Tiple, Alto, Tenor y Basso. dos Flautas, Viola y Basso.

7. *Album de músicas nacionais portuguesas constando de cantigas e tocatas usadas nos diferentes distritos e comarcas das provícias da Beira, Trás-os-Montes e Minho*, Porto, Vila Nova, 1857[2].

Publicada en 1857, se trata de la primera antología de canciones populares portuguesas.

8. *Methodo geral para viola franceza: extrahido de diversos methodos os mais acreditados por Manoel Nunes Aguedo. Nova edição revista e correcta, com peças recreativas por João A. Ribas*. Porto: C. A. Villa Nova, [entre 1862 e 1869][3].

Manuel Ducasi

1. *Semirámide Riconoscinta (1835).*

2. *Tamisto é Polivete (1836).*

3. *Sinfonía a dos orquestas (1838).*

4. *Sinfonía (1839).*

5. *Gabriella di Vergi (1839).*

6. *El Sacristán de Toledo (1840).*

[2] Teresa CASCUDO (2000), «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 10 [en línea]. <https://goo.gl/E5W4FK> [Consultado el 11/02/2016], pág. 188.

[3] Maria João DURÃES ALBUQUERQUE (2014), «La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental», volumen 2, Vieira Nery, Rui, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Madrid, Universidad Complutense, http://eprints.ucm.es/24684/1/T35191.pdf> [Consultado el 24/03/2016], pág. 16.

Ramón Rodríguez Castellano

1. *Larghetto religioso.* Melodía del Concurso de Violoncello de 1856.

Fuente:
ARCSMM, S/1281, *Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta*, <https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000438300-1.pdf>

José Antonio Campos

1. *Andante cantabile.* Melodía del Concurso de Violoncello de 1857.

Fuente:
ARCSMM, S/1281, *Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta*, <https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/00000438300-1.pdf>

Victor de Mirecki

1. Arreglo para violoncello y piano de la *Rêverie Op. 22, nº. 3*, de Henry Vieuxtemps.

Fuente:
BNE, Sala Barbieri, M. GUELBENZU/1535.
Copia digital: Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000056201&page=1>.

TABLA 7

Obras y estudios de violonchelo interpretados por el alumnado de violonchelo del Conservatorio de Madrid (1830-1918)

Fuentes:

ARCSMM

6. *Libro 173 de Actas del Claustro de Profesorado.*
7. *Libro 167, Actas de Concursos y Premios 1883-1892.*
8. *Libro 168, Actas de Concursos y Premios 1892-1901.*
9. *Libro 170, Libro de los alumnos que han sido premiados en los Concursos Públicos, 1856-1900.*
10. *Libro 171, Conservatorio de Música y Declamación. Registro de Premios*.

Prensa de la época

1. Programas de conciertos y concursos.

Profesor	Año	Acto	Lugar	Título	Autor	Alumno	Curso
Rivas	1831	Exámenes Públicos	Conservatorio	Dúos de las Lecciones de Rivas	Rivas, Juan Antonio	Castellano, Blasco y Vecchi	
Rivas	1831	Exámenes Públicos	Conservatorio	Variaciones para violonchelo y piano	Rivas, Juan Antonio	Gómez	
Rivas	1832	Exámenes	Conservatorio	Ejercicios de las Lecciones de Rivas	Rivas, Juan Antonio	Gómez y Castellano	
Rivas	1832	Exámenes Públicos	Conservatorio	Quinteto para cuerda	Boccherini, Luigi	Gómez y Castellano	
Rivas	1832	Exámenes Públicos	Conservatorio	Coros de ópera de Bellini, para trío de violonchelos	Rivas, Juan Antonio	Castellano, Cernuda y Blasco	
Rivas	1832	Exámenes Públicos	Conservatorio	Bajo continuo del verso flammis orci del Stabat Mater	Haydn, Joseph	Ducasi	
Rivas	1832	Exámenes Públicos	Conservatorio	Divertimento con temas de óperas de Rossini	Rivas, Juan Antonio	Iglesias	
Rivas	1833	Exámenes	Conservatorio	Estudios	Duport, Jean-Louis	Gómez, Ducasi, Castellano, Cernuda,	
Aguirre	1857	Concurso	Conservatorio	Souvenir de la Linda de Chaumonix	Piatti, Alfredo	Gómez y Fernández	
Aguirre	1859	Concurso	Conservatorio	Fantasía sobre motivos de la Sonámbula	Batta, Alexander	Fernández	
Aguirre	1863	Concurso	Conservatorio	Fantasía sobre motivos de Norma	Lee, Sebastian	Sainz y Lambez	
Mirecki	1881	Concierto	Conservatorio	Romance pour le Violoncelle, en Do mayor	Franchomme, Auguste	Ruiz de Tejada	5º
Mirecki	1881	Concurso	Conservatorio	Concertino, Op. 51	Romberg, Bernhard	Ruiz de Tejada	5º

Profesor	Año	Acto	Lugar	Título	Autor	Alumno	Curso
Mirecki	1883	Concierto	Conservatorio	Tempo di marcia, para dos violonchelos, Op. 16a	Popper, David	Ruiz de Tejada y Amato	8º
Mirecki	1884	Concierto	Conservatorio	Gavotta	Popper, David	Amato	8º
Mirecki	1884	Concierto	Conservatorio	Barcarola	Fernández Grajal, Tomás	Amato	8º
Mirecki	1884	Concurso	Conservatorio	Concierto nº 4, Op 7 , 1º movimiento	Romberg, Bernhard	Amato	8º
Mirecki	1884	Concurso	Conservatorio	Concertino Op. 51	Romberg, Bernhard	Fernández	6º
Mirecki	1887	Concierto	Conservatorio	Gavotta	Popper, David	González Serna	
Mirecki	1889	Concierto	Conservatorio	Gavotta	Popper, David	Terzi	5º
Mirecki	1893	Concierto	Conservatorio	Arlequín	Popper, David	Terzi	8º
Mirecki	1895	Concierto	Ateneo	Rêverie	Vieuxtemps, Henri (arr. Víctor Mirecki)	Arnillas	5º
Mirecki	1896	Concierto	Casino Militar	Rêverie	Vieuxtemps, Henri (arr. Víctor Mirecki)	Arnillas	6º
Mirecki	1896	Concierto	Conservatorio	Rêverie	Vieuxtemps, Henri (arr. Víctor Mirecki)	Arnillas	6º
Mirecki	1896	Concierto	Conservatorio	La Fieluse	Dunkler, Emile	Arnillas	6º
Mirecki	1898	Concierto	Conservatorio	Rapsodia Húngara	Popper, David	Arnillas	8º
Mirecki	1898	Concurso	Conservatorio	Concierto nº 5	Romberg, Bernhard	Arnillas	8º
Mirecki	1898	Ceremonia de entrega de premios	Conservatorio	Rapsodia Húngara	Popper, David	Arnillas	8º
Mirecki	1899	Concierto	Conservatorio	Tarantella	Popper, David	Villa	8º
Mirecki	1903	Concierto	Conservatorio	Rêverie	Dunkler, Emile	Jubera	8º
Mirecki	1903	Concierto	Palacio de Cristal del Retiro	Rêverie	Dunkler, Emile	Jubera	8º

Profesor	Año	Acto	Lugar	Título	Autor	Alumno	Curso
Mirecki	1903	Concierto	Palacio de Cristal del Retiro	Gavotta	Popper, David	Jubera	8º
Mirecki	1907	Concierto	Conservatorio	Zarabanda y Minuetos I-II de la Suite nº 1	Bach, Johann Sebastian	Ruiz-Casaux	7º
Mirecki	1907	Concierto	Conservatorio	Nocturno	Popper, David	Ruiz-Casaux	7º
Mirecki	1907	Concierto	Conservatorio	La Fieluse	Dunkler, Emile	Ruiz-Casaux	7º
Mirecki	1908	Concierto	Conservatorio	Tarantella	Popper, David	Ruiz-Casaux	8º
Mirecki	1908	Ceremonia de entrega de premios	Conservatorio	Rêverie	Dunkler, Emile	Ruiz-Casaux	8º
Mirecki	1908	Ceremonia de entrega de premios	Conservatorio	Vito	Popper, David	Ruiz-Casaux	8º
Mirecki	1908	Concierto a beneficio de Francisco Fuster	Conservatorio	Tarantella	Popper, David	Ruiz-Casaux	8º
Mirecki	1910	Ceremonia de entrega de premios	Conservatorio	Romanza	Beethoven, Ludwig van	Taltabull	8º
Mirecki	1910	Ceremonia de entrega de premios	Conservatorio	Minueto	Becker, Hugo	Taltabull	8º
Mirecki	1911	Concierto	Congregación de los Luises	Gavotta	Popper, David	Mirecki, Rafael	–
Mirecki	1913	Concierto	Conservatorio	1er tiempo del 9º Concierto en Si menor	Romberg, Bernhard	Pablos	8º

TABLA 8

Métodos de violonchelo desde 1741 hasta 1831

Esta tabla fue confeccionada en el proceso de revisión de la autoría de las *Lecciones de violoncello sacadas del método de D. J. A. Rivas.*

Fuentes:

Para la elaboración de esta tabla se ha consultado los catálogos incluidos en las siguientes publicaciones:

1. Boris ATANASOV, A Complete List of Methods, Tutors, Treatises and A Complete List of Etudes, Caprices, Exercises for the Violoncello in the XVIII and XIX centuries, <https://kcb.academia.edu/Boris>, 2018, 13 págs.
2. Elizabeth COWLING, *The Cello*, London, B. T. Batsford Ltd., 1975, 224 págs.
3. G. W. KENNAWAY, Cello Techniques and Perfoming Practices in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, The University of Leeds, School of Music, 2009, 364 págs.
4. Lauro MALUSI, *Il Violoncello*, Padova, Edizioni G. Zanibon, 1973, 204 págs.
5. Robin STOWELL, *The Cambridge Companion to the Cello*, Cambridge University Press, 1999, 269 págs.
6. Wilhelm WASIELEWSK, *The Violoncello and its history*, (ed. 2015), Bookstore Shape, 1888, 240 págs.

Año	Autor	Título
1741	Corrette, Michel	Méthode theorique et partique Pour Apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa Perfection, Op. 24
1744	Berlin, Johan Daniel	Musicaliske Elementer eller Anleedning til Forstand paa de første Ting udi Musiquen
1749	Geminiani, Francesco	Rules for playing on the True Taste
1750	Supriani	Principij da imparare à suonare il Violoncello e 12. Toccate a solo
1750	Waylet, Henry	The Gamut for the Violoncello
1753	Supriani, Francesco (Scipriani)	Principij da imparare à suonare il Violoncello e 12. Toccate a solo
1761	Caperolli	Lessons [for violoncello], which are the works of the Great and Ingenious Sigr. Caperolli, principle Violoncello, to the Court of Russia
1764	Tillière, Joseph Bonaventure	Méthode pour le Violoncelle, , contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument
1765	Crome, Robert	The Compleat Tutor for the Violoncello
1770	Lanzetti, Salvatore	Principes du doigter pour Violoncelle dans tous les tons
1772	Cupis, Jean Baptiste	Méthode nouvelle et raisonn.e pour apprendre á jouer du Violoncelle
1774	Baumgartner, Jean	Instructions de Musique, theorique et pratique, a l'usage du violoncello
1778	Azaïs, Pierre-Hyacinthe	Méthode de basse
1780	Laborde, Jean Benjamin	Essai sur la musique

1780	Schetky, Johann	Twelfe Duetts for Two Violoncellos with some Observations on, and Rules for Violoncello Playing, Op.7
1782	Berg, Lorents Nicolaj	Den frste Prve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten, eller en kort og tydelig. Underretning om de frste Noder at lre, til Lttelse ved Informationen paa adskillige Musicalske Instrumenter, i sr paa Claveer, Violin, Alt-Violen, Bas-Violoncel, Citar og en Deel blsende Instrumenter
1785	Anónimo	A New and Complete Tutor
1787	Anónimo	New and Complete Instructions for the Violoncello
1788	Kauer, Ferdinand	Kurzgefazte Anweisung das Violoncell zu spielen
1789	Gunn, John	The Theory and Practice of Fingering the Violoncello, containing rules and progressive lessons for attaining the knowledge and command of the whole compass of the instrument
1790	Gehot Joseph	Complete instructions for every musical instrument
1790	Vidal, Pablo	Arte Y Escuela del Violon=cello.
1793	Giardini, Felice	Istruzioni per violoncello per Don Gasparo Visconti 1793.
1795	Anónimo	New Instructions for the Violoncello
1797	Raoul, Jean Marie	Méthode de Violoncelle contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument, ceux de l'etude de la double corde; l'art de conduire l'archet, et des leons d'une difficulte progressive, Op.4
1797	Vidal, Pablo	Arte y rudimentos y escala armónica para aprender a tocar el violoncello con perfección y facilidad según el estilo moderno
1798	Brunetti, Francisco	Método de violoncello
1800	Aubert, Pierre François Olivier	Études pour le violoncelle suivies de trois duos et de trois sonates d'une difficulté progressive pour cet Instrument, Op. 8
1800	Berger, Joseph	Méthode de Violoncelle

1800	Broderip and Wilkinson	Complete Treatise for the Violoncello
1800	Hardy, Henry	The Violoncello Preceptor with a complete set of scales for fingering in the various keys.
1800	Anspach, Adolphe	Méthode élémentaire et facile de violoncelle
1800	Reinagle, Joseph	A Concise Introduction to the Art of Playing the Violoncello including a short and easy treatise on music, to which is added thirty progressive lessons.
1800	Thompson, C.	Thompson's New Instructions for the Violoncello (rev. The Compleat Tutor for the Violoncello, Crome, 1765)
1801	Gunn, John	An Essay, theoretical and practical, on the application of Harmony, Thorough bass, and Modulation to the Violoncello
1802	Alexander, Joseph	Anleitung zum Violoncellospiel
1802	Aubert, Pierre François Olivier	Méthode ou nouvelles Etudes pour le Violoncelle, Op.11
1802	Bideau, Dominique	Grande nouvelle méthode raisonnee pour le violoncelle
1804	Bréval, Jean-Baptiste	Traité du violoncelle, Op.42
1805	Anónimo	Metodo per Violoncello, 100 Lezzioni
1805	Anónimo	New and Complete Instructions for the Violoncello
1805	Baillot, Levasseur, Catel, Baudiot	Méthode de violoncelle et de basse d'Accompagnement
1806	Duport, J.L.	Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet avec une suite d'exercices, dédié aux Professeurs de Violoncelle
1806	Fröhlich, Joseph	Violoncell-Schule nach den Grundstzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften: Auszug aus dessen grosserem Werke der allg. theoretische-pracktische Musikschule
1809	Duport, J.L.	Essai sur le Doigte du Violoncelle et sur la Conduite de l'Archet

1810	Breval / Peile, John	Breval's New Instructions for the Violoncello, being a complete key to the knowledge of that instrument
1810	Bréval, Jean-Baptiste	New Instructions for the Violoncello, being a complete key to the Knowledge of that instrument
1810	Fröhlich, Joseph	Vollstndige theoretisch-pracktische Musikschule fur alle beym Orchester gebruchliche wichtigere Instrumente zum Gebrauch fur Musikdirectoren, systematisch mit Benutzung der besten bisher erschienenen Anweisungen bearbeiten von J. Fröhlich.
1811	MacDonald, John	A treatise explanatory of the principles constituting the practice and theory of the violoncello and of a systematic method of fingering, fully exemplified in every compass of the instrument, with a description of the harmonics throughout its whole extent.
1811	McDonald, John	Treatise Explanatory of the Principles Constituting the Practice and Theory of the Violoncello
1813	Schetky, J.G.C.	Practical and Proggressive Lessons for the Violoncello
1819	Peile, John	A New and Complete Tutor for the Violoncello
1820	Azaïs, Pierre-Hyacinthe	Méthode de Violoncelle
1820	Muntz-Berger, Joseph	Nouvelle Méthode pour le violoncelle, Op.30
1820	Riley, Albert Edward	Riley's preceptor for the violoncello, including a treatise on music, with scales, exercises and preludes, to which is added thirty lessons and duets
1823	Zaccagna, Bernardo	Metodo Pratico per Violoncello di Accordi per tutti i Tuoni Maggiori e Minori, Quarte, e Seste Maggiori
1825	Baudiot, Charles Nicolas	Instruction pour les compositeurs ou notions sur le mécanisme et le doigté du violoncelle la manière d'écrire pour cet instrument
1825	Rachelle, Pietro	Breve metodo per imparare il violoncello Op. 14
1826	Baudiot, Charles Nicolas	Méthode pour le violoncelle, en 2 parties, adoptée pour l'enseiguement à École royale de musique de Paris. Op.25

1826	Vaillant, Pierre	Nouvelle Méthode de violoncelle, contenant un abrégé des principes de la musique, les préceptes de l'instrument, 88 leçons comprenant les gammes, les arpèges, les accords, tous les coups d'archet, le pizzicato, la théorie pratique des sons harmoniques, présentée dans tout son jour ; les agréments, etc. etc par P. Vaillant
1826	Crouch, Frederick W.	A Compleat Treatise on the Violoncello
1826	Dotzauer, J.J.F.	Violonzell-Schule Op.165
1827	Eley, Charles	Improved Method of Instruction for the Violoncello
1829	Hus-Desforges, Pierre Louis	Méthode de Violoncelle
1829	Stiastny, Bernard	Violoncell-Schule mit 82 Lectionen, 6 grssern Ubungsstucken und 6 Fugen versehen
1830	Lee, Sebastian	Méthode Pratique pour le Violoncelle dédiée a M. Norblin adoptée au conservatoire, Op.30, incl. quarante études melodiques et progressives, Op.31, 2me ed. revue, corrigée et augmentée de trois duos Concertants
1830	Merrik, Arnold	Method for the Violoncello (traducción del Méthode de violoncelle et de basse d'Accompagnement de París, 1805)
1831 ?	Rivas, Juan Antonio	Lecciones de violoncello sacadas de método de J. A. Rivas

TABLA 9

Comparativa de programaciones de violonchelo

La siguiente tabla recoge los contenidos de las programaciones elaboradas por Victor de Mirecki

Aparecen sombreados en cada curso aquellos contenidos que incluye Mirecki en sus programaciones y que serán recogidos en las de Ruiz-Casaux y Vivó.

Fuentes:

a) 1874, Mirecki.

ARCSMM, Leg. 1/15180, *Memoria presentada por Victor de Mirecki en la oposición a la plaza de violonchelo de la Escuela Nacional de Música en 1874.*

b) 1875, Mirecki.

ARCSMM, Doc. Bca 1/3; *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia.* Madrid 20 de diciembre de 1875, págs. 275-276.

c) 1891, Mirecki.

ARCSMM, Programa Oficial de la Enseñanza de Violoncello, Madrid, Imprenta de José Mª Ducazcal, 1891, 4 págs.

d) 1931, Ruiz-Casaux.

ARCSMM, Doc. Bca. Cª 16-11, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Programa de la Enseñanza de Violoncello para el curso 1931-1932*, 3 págs.

e) Ruiz-Casaux.

Marta Clara ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor», Ana María BOTELLA NICOLÁS y Rafael POLANCO OLMOS, dirs. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Valencia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/51537>, 2016, págs. 119-124.

f) Plan de 1966, Vivó.

ARCSMM, Doc. Bca. Cª 16-11 (a), Real *Conservatorio Superior de Música. Programa Oficial de la Enseñanza de Violoncello*, 4 págs.

1º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Método de Lee, comprendiendo la posición del violoncello y del arco sobre las cuerdas. Escala de Do mayor, con todos sus intervalos. Escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con el ejercicio para cada una. Estudio de picados sobre todas las cuerdas. Las cinco posiciones. Las escalas mayores y menores, con cuatro sostenidos y cuatro bemoles con el ejercicio para cada una.	Método de Lee, comprendiendo la posición del violoncello y del arco sobre las cuerdas. Escala de Do mayor, con todos sus intervalos. Escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con el ejercicio para cada una. Estudios de notas sueltas sobre todas las cuerdas. Las cinco posiciones, las escalas mayores y menores, con cuatro sostenidos y cuatro bemoles con el ejercicio para cada una de ellas.	Método de Lee, comprendiendo la posición del violoncello y del arco. Escala de Do mayor. Escalas mayores y menores hasta dos sostenidos y dos bemoles, con un ejercicio para cada una. Estudio de notas sueltas sobre todas las cuerdas. Las cinco posiciones. Las escalas mayores y menores con cuatro sostenidos y cuatro bemoles, con el ejercicio para cada una.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
Método de Seb. Lee. Posición del Violoncello. Ídem de le mano izquierda y dedos. Ídem de la mano derecha. Ídem y funcionamiento del arco. Ejercicios sobre las cuerdas al aire y de los dedos de la mano izquierda en cada cuerda. Intervalos. Escalas, ejercicios y lecciones en primera posición. Destacado. Agilidad de los dedos y cambio de cuerda. Estudio de las diferentes posiciones del mango. Escalas, lecciones y ejercicios de las posiciones del mango.	Escalas mayores y menores hasta las de cuatro sostenidos y cuatro bemoles, ambos inclusive. Estudios de arco suelto en negras, corches y semicorcheas en todas las cuerdas en las cinco primeras posiciones. Método de Lee, hasta la p. 48.	GRADO ELEMENTAL Método de Seb. Lee: Posición del Violoncello. Posición de la mano izquierda y dedos. Posición de lo mano derecha. Posición y funcionamiento del arco. Ejercicio sobre las cuerdas al aire y de los dedos de la mano izquierda en cada cuerda. INTERVALOS: Escalas, ejercicios y lecciones en primera posición. Destacado, agilidad da los dedos y cambio de cuerda. Estudio de las diferentes posiciones del mango. Escalas, lecciones y ejercicios de las posiciones del mango. «El primer paso de un joven violonchelista» (50 pequeñas piezas, Op. 101) de Seb. Lee.

2º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Repaso de los estudios anteriores. Los 20 estudios de Lee, en las cinco posiciones. Estudios para desarrollar el brazo derecho de ligados y picados y tresillos y de varios golpes de arco; síncopas, corcheas con puntillos, apoyaturas. Empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos. Escala cromática. Primer trío de Romberg.	Repaso de los estudios anteriores. Los 20 estudios de Lee, en las cinco posiciones. Estudios para desarrollar el brazo derecho en ligados y notas sueltas; tresillos y varios golpes de arco; síncopas, corcheas con puntillos, apoyaturas. Empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos. Escala cromática.	Repaso de los estudios anteriores. Los 20 estudios de Lee en las cinco posiciones. Estudios para desarrollar el brazo derecho, empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos. Escalas cromáticas. Continuar el Método de Lee, desde la página 48 a la 61.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
Método de Lee. Ejercicios de los golpes de arco. Ídem del gran destacado y golpes de arco. Ídem de los tresillos, síncopa y notas con puntillo. Ídem de la apoyatura y el grupetto. Presentación y estudio del trino. Ejercicio del mordente. Escala cromática y estudios cromáticos. Doble cuerda. 40 estudios de Lee. Primer libro del 1 al 16 inclusive. 3 tríos Op. 38. Romberg. Primer trío.	Trinos – mordentes – grupetos y escalas cromáticas. Método de Lee, de la p. 48 a la p. 68. Los 20 estudios de Lee. Escalas desde cuatro sostenidos y cuatro bemoles en adelante.	Método de Seb. Lee: Ejercicio de los golpes de arco. Ejercicios del gran destacado y golpes de arco. Ejercicios de los tresillos, síncopa. Notas con puntillo. Ejercicios de la apoyatura y el grupetto. Preparación y estudio del trino. Ejercicio del mordente. Escala cromática y estudios cromáticos. Estudios 1 al 16 inclusive de los «40 estudios Melódicos y progresivos, Op. 31», Seb. Lee. «El primer paso de un joven violonchelista» (50 pequeñas piezas, Op. 101) de Seb. Lee.

3º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Repaso de algunos de los estudios anteriores. Estudios sobre escala cromática. Doble cuerda. Estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco. Escalas en las posiciones del pulgar; estudios en dichas posiciones. Empezar a ligar algunas de las escalas de las cinco posiciones. Sonata y segundo trío de Romberg.	Repaso de algunos de los estudios anteriores. Estudios sobre escala cromática, doble cuerda, estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco. Escalas en las posiciones del pulgar; algunos estudios en dicha posición. Empezar a ligar algunas de las cinco posiciones. Sonata y primer trío de Romberg.	Repasos de algunos de los estudios anteriores. Estudios sobre las escalas cromáticas. Doble cuerda. Estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco. Escalas en las posiciones del pulgar; algunos estudios en dicha posición. Doce Estudios de Dotzauer.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
Método Seb. Lee. Estudio de la posición del pulgar. Ídem del arpegio. 40 estudios Lee-Primer libro del 17 al 22. 12 estudios Op. 47-Dotzauer-Todos, excepto el número 11. 3 tríos Op. 38, Romberg- Segundo trío.	Escalas y estudios de doble cuerda y en las posiciones del pulgar. Doce estudios de Dotzauer. Primer trío de Romberg.	Método de Seb. Lee. Estudio de la posición del pulgar. Estudio del arpegio. Estudios 16 al 22, ambos inclusive, de los «40 estudios Melódicos y progresivos, Op. 31» (Primer libro), Seb. Lee. 12 Estudios, Op. 47 (excepto el nº 11), Dotzauer.

4º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Continuar los estudios anteriores, es decir, conocimiento de las escalas en general. Estudios de Dotzauer. Algunos ejemplos de Duport. La segunda serie de estudios de Lee sobre la posición de pulgar. Tercer trío de Romberg.	Continuar los estudios anteriores. Conocimiento de las escalas en general. Los 20 estudios de Lee (segunda serie); algunos ejemplos de Duport, continuando los estudios de Dotzauer. Segundo trío de Romberg.	Continuar los estudios anteriores. Conocimiento de las escalas en general. Seguir el Método de Lee, desde la página 72 a la 85. Estudios de Duport, desde la página 94 a la 129, y algunos Andantes de Concierto de Romberg y otros autores.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
24 estudios Op. 35-Dotzauer-Nos. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 19. Tercer trío Op. 38-Romberg. 21 estudios Duport- Nos. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 y 11.	Método de Lee, de la p. 72 a la p. 85. Segundo trío de Romberg. Estudios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19 de Dotzauer. Ídem 1º, 2º y 3º de Merk (Op. 35).	Estudios nos. 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17 y 19 de los 24 estudios, Op. 35 de J. Dotzauer. Estudios nos. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9 y 11 de los 21 estudios de J. L. Duport. Obras de concierto: Sonata en Do Mayor (arreglada por C. Shroeder), de Benedetto Marcello. (Augener's Edition). Suite nº 1(Preludio) de J. S. Bach. Aire religioso (transcrita por L. Chiarappo) de J. S. Bach. (Edición Ricordi). Rêverie, Op. 20, E. Dunkler. Aria en estilo antiguo, Op. 20, J. Mª Franco.

5º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Repaso de algunos de los estudios anteriores. 12 estudios de Dotzauer: Piezas fáciles de Franchomme. Estudios de Merck (primera serie). Algunos estudios de Duport. Arpegios, estudios de octavas, el staccato, estudios de sonidos armónicos naturales, trinos en todas las posiciones. Concertino de Romberg.	Repaso de varios de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Dotzauer; piezas fáciles de Lee, Franchomme, etc. Estudios de Merck (primera serie). Estudios de Duport. Arpegios. Estudios de octavas. Staccato. Trinos en todas las posiciones. Piezas de estudio de Romberg. Ejercitarse es tocar de repente música manuscrita.	Repaso de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Duport. Piezas fáciles de Lee, Franchomme. Estudios de Merck (primera serie). Arpegios, estudios de octavas, el staccato, trinos en todas las posiciones. Piezas de estudio de Romberg. Ejercitarse en tocar de repente música manuscrita, y asistir a la clase de Conjunto.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
24 Caprichos Op. 35-Dotzauer- Núms. 4, 5, 15, 16, 20, 21, 22, 23 y 24. 21 estudios Duport- Núms. 1, 8, 10, 12 y restantes. Primera Suite de Bach. Andante del 2º Concierto-Romberg. Alguna sonata antigua. Koncertstuch-Klengel.	Estudios de staccato, arpegios y octavas. Ídem números 20 y 22 de Dotzauer. Piezas fáciles de Lee (1ª serie) . Andante del 2º concierto de Romberg. Repentización de música manuscrita.	GRADO MEDIO Estudios nos. 4, 5, 15, 16, 20 y 24 de los “24 estudios, Op. 35”, J. Dotzauer. Estudios nos. 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19 y 20 de los 21 estudios de J. L. Duport. Obras de concierto: Primera Suite, J. S. Bach. Sonata en Re menor, A. Corelli. Segundo Concierto, Op. 3, Romberg.

6º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Repaso de algunos de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Merck (segunda serie). Sonidos armónicos artificiales. Estudios de Duport. 12 estudios de Franchomme. Aires rusos del mismo y segundo concierto de Romberg.	Repaso de algunos de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Merck. Sonidos armónicos. Once estudios de Duport. Doce estudios de Franchomme. Aires rusos del mismo. Concertino de Romberg. Ejercitarse en el transporte.	Repaso de algunos de los estudios anteriores. Continuación de los estudios de Merck. Sonidos armónicos. Once Estudios de Duport. 12 estudios de Franchomme. Aires rusos del mismo. Concertino de Romberg. Ejercitarse en el transporte.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
12 estudios Op. 35-Franchomme. Concertino Op. 51-Romberg. Segunda Suite-Bach. Un tiempo del Concierto 2º de Romberg. Conciertos de Goltermann, Van Goëns, Platel.	Escalas en armónicos naturales y artificiales. Método de Duport. Doce primeros estudios de Franchomme. Ejercicios de transporte. Concertino de Romberg.	12 Estudios, Op. 35, Franchomme. Obras de concierto: Concertino, Op. 51, B. Romberg. Primer Concierto, Op. 3, J. Platel. Concierto, Op. 10, J. Klengel.

7º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Repaso de algunos de los estudios y piezas anteriores. Estudios de Stiastny. Concierto de Dotzauer. 12 estudios caprichos de Franchomme. Piezas originales de Stiastny y de Romberg. Primer concierto de Romberg.	Repaso de algunos de los estudios y piezas anteriores. Conciertos de Dotzauer. Estudios; caprichos de Franchomme. Segundo concierto de Romberg, piezas y estudios de Stiastny, Servais, Franchomme, etc.	Repaso de algunos de los estudios y piezas anteriores. Conciertos de Dotzauer. Seis Estudios caprichos de Franchomme (primera serie). Segundo Concierto de Romberg.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
12 caprichos Op. 7-Franchomme. 6 caprichos Servais. 40 estudios Op. 73- Popper (cuadernos 1 y 2). Sonatas y conciertos. Suites Bach.	Repaso general de todas las escalas incluso las de posiciones del capotasto y armónicos. Estudios de Kreutzer. Seis caprichos de Franchomme (1ª serie). Segundo concierto de Romberg - (1er tiempo) Allegro moderato. Alguna sonata de Bach.	12 Caprichos, Op. 7, Franchomme. Estudios 1 al 19, ambos inclusive (excepto nos. 9 y 13) de la Op. 73, Popper. Obras de concierto: Concierto Op. 3, nº 2, B. Romberg. Segunda Suite, J. S. Bach. Sonata, Op. 40, Shostakovich.

8º AÑO		
1874 **Mirecki**	**1875** **Mirecki**	**1891** **Mirecki**
Siendo éste el último año, el discípulo debe tocar las obras siguientes: Conciertos de Franchomme, Romberg, Stiastny,	SIN PROGRAMAR	Seis estudios caprichos de Franchomme (segunda serie) Conciertos de Romberg y piezas de Servais, Stiastny, Franchomme, Popper, etc.
1931 **Ruiz-Casaux**	**Sin fechar** **Ruiz-Casaux**	**1966** **Vivó**
12 Caprichos Piatti. 40 estudios Op. 73-Popper (cuadernos 3 y 4). Estudios Op. 38-Grutzmacher (segundo libro)	Seis caprichos de Franchomme (2ª serie) Conciertos 4º y 9º de Romberg. Estudios y composiciones de Servais , Stiastny, Popper, Davidoff y Bach. Conciertos de Saint-Saëns y Lalo. Parte de violoncello de los tríos de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Haydn y Chopin.	Estudios 20 al 28, ambos inclusive de la Op. 73, Popper. Estudios 1 al 12, ambos inclusive, de la Op. 38, Grützmacher. Obras de concierto: a) Concierto en Do mayor, Haydn. Concierto, E. Lalo. (Revisado por Arnold Trowell. Augener's Edition). Concierto en Mi menor, Op. 85, Elgar. (Edición Novelo, 160 Wardour, St. Londres W. I.) b) Sonata al estilo español, G. Cassadó. (Editorial Universal. Edición nº 7931). Sonata para cello solo, Op. 31, Egon Wellesz. (Edición Universal). Sonata en Sol Mayor, G. B. Sammartini. (Arreglada por A. Moffat. Edición Max Eschig). c) Sarabana y Allemande, J. B. Senaille. (Arreglada por J. Salmon. Edición Ricordi). Adagio de la Toccata en Do mayor, J. S. Bach. (Transcripción y revisión de P. Casals). Sur le lac, Op. 36, B. Godard. Romanza y Danza, Op. 10, J. Mª Franco.

El *Programa de la Enseñanza de Violoncello para el curso 1931-1932* de Ruiz-Casaux conserva gran parte del programa de su maestro Mirecki. Además de seguir la programación de 1891, recupera incluso contenidos y obras de la memoria de oposición de su maestro, de 1874.

Primer año. Mantiene el Método de Lee. Permanecen los contenidos sobre la posición del violoncello y del arco; el estudio de las cinco posiciones al tratar el 'estudio de las diferentes posiciones del mango'; y las escalas en dos octavas cuando incluye el estudio de 'escalas, lecciones y ejercicios de las posiciones del mango'.

Segundo año. Conserva los 20 estudios de Lee con '40 estudios de Lee, Primer libro, del 1 al 16 inclusive'. Mantiene los estudios para desarrollar el brazo derecho, ejercicios de trino, mordentes y grupetos, y las escalas cromáticas, así como el Método de Lee, desde la página 48 a la 61. Como novedad, incluye el estudio de dobles cuerdas que Mirecki introduce en el tercer año. Ruiz Casaux programará el 1º Trío de Romberg op. 38 y «tresillos y golpes de arco, síncopas, notas con puntillos, apoyaturas», contenido que ya aparecía en la memoria de oposición de Mirecki, pero que éste no había insertado en la programación de 1891.

Tercer año. Conserva el estudio de la posición del pulgar; los Doce Estudios de Dotzauer op. 47, aunque exceptúa el nº 11. Recupera el 2º Trío de Romberg op. 38. Como novedad, los 40 estudios de Lee, primer libro, del 17 al 22.

Cuarto año. A partir del cuarto año Ruiz Casaux sólo incluye repertorio en el programa. Mirecki incluye los Estudios de Duport, desde la página 94 a la 129, y Ruiz Casaux concreta los 21 estudios, números 2 al 7, 9 y 11**.** Recupera los Estudios de Dotzauer, especificando los 24 caprichos op. 35, números 1, 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17 y 19. También incluye el Trío nº 3, op. 38, de Romberg.

Quinto año. Mirecki continua con los estudios de Duport y Ruiz Casaux incluye los números 1, 8, 10, 12 y restantes. Mirecki pedía los 12 estudios de Dotzauer y Ruiz Casaux los números 4, 5, 15, 16, 20, 21, 22, 23 y 24. Ruiz Casaux introduce la Primera suite de Bach, el Andante del 2º Concierto de Romberg, alguna sonata antigua sin especificar y Koncertstuch de Klengel.

Sexto año. Mantiene los 12 estudios de Franchomme y el Concertino de Romberg op. 51. Introduce la segunda suite de Bach, un tiempo del 2º concierto de Romberg, y conciertos de Goltermann, Van Goens, Platel.

Séptimo año. Conserva los Estudios caprichos de Franchomme. Introduce los 6 Caprichos de Servais. Y los 40 Estudios op. 73 de Popper que Mirecki programa en 8º año. Ruiz Casaux continua con la programación de Suites de Bach.

Octavo año. Es el año más diferente. Ruiz Casaux introduce los 12 Caprichos de Piatti, los Estudios op. 38 de Grutzmacher (segundo libro) y los cuadernos 3 y 4 de los 40 estudios op. 73 de Popper.

TABLA 10

Música para violonchelo compuesta en España durante el periodo 1830-1918

Además de las obras compuestas por profesores y alumnos de violonchelo del Conservatorio de Madrid, se han incluido las escritas por compositores que aparecen en el relato, algunas de ellas dedicadas a los personajes principales. Algunas de las obras, mencionadas por diversas fuentes, no han podido ser localizadas.

Título	**Ideal. Melodía para violoncello y arpa**
Autor	Calvo Burguet, Manuel (1858-?)
Publicación	1917
Fuente	Archivo Musical de la Primitiva de Alcoy, nº 3353 BNE MP/4629/8

Título	**Boceto de concierto, para violoncello y piano.**
Autor	Calvo Burguet, Manuel (1858-?)
Publicación	1929, Unión Musical Española, Madrid
Notas	Obra escrita para servir de lectura a primera vista en las oposiciones, verificadas en febrero de 1929, a la plaza de 1º Violoncello, solista, de la Orquesta Sinfónica de Madrid.
Fuente	Archivo Vasco de la Música, Fondo Gabriel Verkós, A40/0220

Título	**Capricho de salón, para violonchelo obligado con acompañamiento de piano**
Autor	Calvo Burguet, Manuel (1858-?)
Publicación	ca.1889
Fuente	La Ilustración Española y American, 8 de junio de 1889, pág. 344.

Título	**Nocturno obligado para violoncellos**
Autor	Calvo Burguet, Manuel (1858-?)
Publicación	1888
Notas	Estrenada por la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso el 28 de febrero de 1888 bajo la dirección de Tomás Bretón
Fuente	Diario oficial de avisos de Madrid, de 2 de mayo de 1888, pág. 3

Título	**Andante cantabile para violonchelo**
Autor	Campos, José Antonio (1816-1868)
Publicación	1857
Notas	Obra del Concurso de Violonchelo del Conservatorio de Madrid
Fuente	ARCSMM, S 1281, Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta

Título	**Melodía para violoncello y piano**
Autor	Crespo Burcet, Juan (?-1924)
Notas	Dedicada a Victor de Mirecki
Fuente	Teresa Cascudo, «Música de Cámara en la España Decimonónica», *Revista de Musicológica*, Vol. 38, Nº 1, SEDEM, Sociedad Española de Musicología, 2015, pág. 313.

Título	**Romanza para violoncello y piano**
Autor	Falla, Manuel de (1876-1946)
Publicación	*ca.* 1898
Notas	Dedicada a Salvador Viniegra
Fuente	Unión Musical Española, 1983 Manuel de Falla Ediciones, 2016 (rev. Pedro Corostola)

Título	**Melodía para violoncello y piano**
Autor	Falla, Manuel de (1876-1946)
Publicación	1897
Notas	Dedicada «A mi querido y respetable amigo D. Salvador Viniegra».
Fuente	Unión Musical Española, 1983 Manuel de Falla Ediciones, 2016 (rev. Pedro Corostola)

Título	**[Pieza en Do mayor]**
Autor	Falla, Manuel de (1876-1946)
Publicación	*ca.* 1898
Notas	La obra, recuperada en el Archivo Manuel de Falla por Antonio Gallego, no lleva título.
Fuente	Manuel de Falla Ediciones, 2016 (rev. Pedro Corostola)

Título	**Pieza de concurso, para violoncello y piano**
Autor	Fernández Arbós, Enrique (1863-1939)
Publicación	1920
Notas	Pieza de repente con motivo de la oposición a la cátedra vacante por jubilación de Victor de Mirecki en el Conservatorio de Música de Madrid.
Fuente	José Luis Temes, *Enrique Fernández Arbós (1863-1939): Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2005, pág. 560.

Título	**Nocturno para violonchelo y piano**
Autor	Fernández Grajal, Tomás (1839-1914)
Publicación	18-?, Antonio Romero nº 7188.
Notas	Dedicada «A mi querido amigo Victor Mirecki»
Fuente	Biblioteca Musical Víctor Espinós Signatura: M-BMM BMDE Depósito K 643 0100782698 2.745

Título	**Barcarola para violonchelo y piano**
Autor	Fernández Grajal, Tomás 1839-1914
Publicación	18-?, Antonio Romero nº 7189.
Notas	Dedicada «Al Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta»
Fuente	Biblioteca Musical Víctor Espinós Signatura: M-BMM BMDE Depósito K 585 0100779721 2.687 Olim K 969

Título	**Cavatina para violoncello con acompañamiento de piano**
Autor	Giménez, Gerónimo (1854-1923)
Publicación	1882, Zozaya, nº 543
Notas	Dedicada a Salvador de Albacete
Fuente	BNE, MP 3891-32

Título	**Romanza para violoncello con acompañamiento de piano**
Autor	Giménez, Gerónimo (1854-1923)
Publicación	1882, Zozaya nº 538
Notas	Dedicada «A mi querido amigo el distinguido violoncellista D. José de Castro».
Fuente	BNE, MP 1400-11

Título	**«Andaluza» de las *Danzas Españolas***
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Transcripción	Calvo Burguet, Manuel (1858-?)
Publicación	1926
Notas	El arreglo para violoncello y piano, cuyo manuscrito no ha sido localizado, fue estrenada por Enrique Granados y Pau Casals en 1916 ante la Sociedad de Amigos de la Música de Nueva York.
Fuente	Unión Musical Española nº 15743

Título	**Danza Gallega para violoncello y piano**
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Publicación	1915
Notas	Dedicada «A Pablo Casals». Arreglo para violonchelo y piano de un fragmento del segundo movimiento de la *Suite sobre cantos gallegos* para orquesta. Estrenada en 1915, en el Salón Granados de Barcelona, por Gaspar Cassadó y Frederic Longàs.
Fuente	Unión Musical Española nº 21680 (1971)

Título	**Madrigal, para violoncello y piano**
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Publicación	1915
Notas	Dedicada «A Pablo Casals».
Fuente	Museu de la Música de Barcelona, MDMB 409-02-04-02.1401

Título	**Cantos violoncello 1º y 2º**
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Publicación	ca. 1889
Notas	Partitura autógrafa, conservada en el Museu de la Música de Barcelona. No publicada.
Fuente	Museu de la Música de Barcelona, MDMB 409-02-04-02.1558

Título	**El Valle de Ansó. Intermedio para violoncello y orquesta.** Transcripción para sexteto (piano, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo)
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Transcripción	Del autor
Publicación	ca. 1927, Unión Musical Española
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós, A40/0628

Título	**El Valle de Ansó. Intermedio para violoncello y orquesta.**
Autor	Granados, Enrique (1867-1916)
Publicación	ca. 1927, Unión Musical Española
Fuente	Archivo Vasco de la Música, Fondo Gabriel Verkós, A40/0165

Título	**Romanza**
Autor	Guelbenzu, Juan María (1819-1886)
Publicación	1861
Notas	Dedicada al Marqués de Martorell
Fuente	Inmaculada Matía Polo «El repertorio para violonchelo y piano en Romanticismo español», *Melodías, Romanzas y Nocturnos para violonchelo piano*, DCD.298. Dep.Leg. GC.274.2013. SEdeM, 2013.

Título	**¡El primer amor! Romanza para Violoncello y Piano**
Autor	López Juarranz, Eduardo (1844-1897)
Publicación	1871, manuscrito autógrafo
Notas	Dedicada «Al distinguido violoncellista D. Victor Mireschi». El manuscrito era propiedad de José de Castro.
Fuente	Archivo de José Carlos Gosálvez Lara

Título	**Rêverie española para violonchelo**
Autor	Marqués, Miguel[4].
Fuente	Programa de concierto anunciado en el periódico *La Época*, de 5 de junio de 1874, página 3.

[4] Probablemente sea obra del compositor Miguel Marqués (1843-1918), pero no hemos podido recuperar la partitura para despejar su autoría.

Título	**Nocturno para violonchelo y piano**
Autor	Maya Barandalla, Fidel (1859-1918)
Publicación	1892
Fuente	Inmaculada Matía Polo, «El repertorio para violonchelo y piano en el Romanticismo español», *Melodías, Romanzas y Nocturnos para violonchelo y piano*, DCD.298. Dep. Leg GC.274.2013. SEDEM, 2013.

Título	**Air Varié, pour violoncelle avec accompagnement de Piano**
Autor	Mollberg, Jean (1819-1866)
Publicación	Pietro Mechetti, Vienne
Notas	Dedicada «A Monsieur le Chevalier Pauw de Wieldrecht»
Fuente	Biblioteca Musical Víctor Espinós Signatura: M-BMM BMDE Depósito K 99 0100073167 2.198

Título	**Melodía para Violoncello con acompañamiento de piano**
Autor	Monasterio, Jesús de (1836-1903)
Publicación	1874, Eslava
Notas	Dedicada «Al distinguido artista Mireçki»
Fuente	ARCSMM, S/5638

Título	**Larghetto religioso**
Autor	Rodríguez Castellano, Ramón (1825-1883)
Publicación	1856
Notas	Obra del Concurso de Violonchelo del Conservatorio de Madrid
Fuente	ARCSMM, S 1281, *Colección de melodías de exámenes y concursos para los instrumentos de orquesta*

Título	**Habanera, Danse Espagnole, pour Violoncelle avec accompt. de Piano, Op. 26**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	1895, Veuve E. Girod, Paris.
Notas	Dedicada «A Magdalena»
Fuente	Archivo de Enrique González Semitiel

Título	**Boléro, Danse Espagnole pour Violoncelle avec Accomp^{t}. de Piano, Op. 34**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	1920, Alphonse Leduc, Paris
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós A40/0376

Título	**Une plainte, Op. 12, nº 1, 3 Morceaux Faciles pour Violoncelle avec accompagnement de Piano**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	1889, Simrock, Berlin.
Notas	Dedicada «A mi amigo querido Alejandro Rey Colaço»
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós A40/0377

Título	**Chanson guerrière, Op. 12, nº 2, 3 Morceaux Faciles**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	1889, Simrock, Berlin.
Notas	Dedicada «A mi amigo querido Alejandro Rey Colaço»
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós A40/0378

Título	**Historie de'Enfant, Op. 12, nº 3, 3 Morceaux Faciles**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	1889, Simrock, Berlin.
Notas	Dedicada «A mi amigo querido Alejandro Rey Colaço»
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós A40/0379

Título	**Romanza, Op. 15, Quatre Morceaux pour le Violoncelle avec Accompagnement de Pianforte**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	Stanley Lucas, Weber, Pitt & Hatzfeld, London
Notas	Dedicada «A.S.A.R. La Infanta Dª. Isabel del Borbón»
Fuente	Archivo de Enrique González Semitiel

Título	**Arlequín, Op. 21, Quatre Morceaux pour le Violoncelle avec Accompagnement de Pianforte**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	Stanley Lucas, Weber, Pitt & Hatzfeld, London
Notas	Dedicada «A mi querido hermano Rafael»
Fuente	Archivo de Enrique González Semitiel

Título	**Gavota, Op. 22, Quatre Morceaux pour le Violoncelle avec Accompagnement de Pianforte**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	Stanley Lucas, Weber, Pitt & Hatzfeld, London
Notas	Dedicada «A mi amigo Carlos Pombo»
Fuente	Archivo de Enrique González Semitiel

Título	**Papillon, Op. 23, Quatre Morceaux pour le Violoncelle avec Accompagnement de Pianoforte**
Autor	Rubio, Agustín (1856-1940)
Publicación	Stanley Lucas, Weber, Pitt & Hatzfeld, London
Notas	Dedicada «A la Sta. Matilde Chevallier»
Fuente	Archivo de Enrique González Semitiel

Título	**Fantasía característica para violonchelo sobre motivos de la ópera Roberto le diable de Servais**
Autor	Servais, Adrien François
Transcripción	Broca, Enrique (1843-1900)
Fuente	Miguel Ángel Ríos, «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 30, 2017, pág. 151

Título	**Chanson du gondolier**
Autor	Sidorowitch, Constantin von
Transcripción	Mirecki, Victor de
Publicación	1873, Antonio Romero, nº 2771
Notas	«Transcrite pour le violoncelle ou le violon par Victor Mirecki». Dedicada «A Mr. Constantin de Sidorowitch»
Fuente	BNE, Sala Barbieri, M.Guelbenzu/1150

Título	**L'Etoile Filante, Romance**
Autor	Sidorowitch, Constantin von
Publicación	1873, Antonio Romero, nº 2750
Fuente	BNE Mp 14-2743

Título	**Les échos du passé, mélodie composée pour le violoncelle, harmoniun et piano**
Autor	Sidorowitch, Constantin von
Publicación	1874, Antonio Romero, nº 2880
Notas	Dedicada «À Madame Layard»
Fuente	BNE, MP/2744/25

Título	**Tu y Yo, Melodía para el Canto con acompañamiento de Piano y Violoncelo**
Autor	Sidorowitch, Constantin von
Publicación	1874, Antonio Romero, nº 2802
Notas	Poesía de G. A. Bécquer. Dedicada «A la Señora Doña Elisa de Luxan de Torre López»
Fuente	BNE, Sala Barbieri, Mp 2808-12

Título	**Fantasía para violoncello y orquesta**
Autor	Usandizaga, Jose María (1887-1915)
Publicación	1908, Manuscrito autógrafo
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo José María Usandizaga

Título	**Réverie, IIIme Morceau Brillant de Salon, Adagio pour Violon avec Piano, Op. 22, N.º 3**
Autor	Vieuxtemps, Henri (1820-1881)
Publicación	Manuscrito
Transcripción	Victor de Mirecki
Notas	«Arreglado para Violoncello por V. de Mirecki»
Fuente	BNE, Sala Barbieri, Fondo M. Guelbenzu, S. 1535

Título	**Romanza para Violoncello y Piano**
Autor	Villar, Rogelio (1875-1937)
Publicación	Casa Dotesio, Madrid
Notas	Dedicada «Al notable artista Domingo Taltavull»
Fuente	Archivo Vasco de la Música Fondo Gabriel Verkós A40/0404

Título	**Melodía dramática para violoncello con acompañamiento de piano**
Autor	Zabala Arámbarri, Cleto María (1847-1912)
Publicación	1876, Pablo Martín, Madrid, nº 3193.
Notas	Dedicada «Al distinguido aficionado C. Franco. Gerner»
Fuente	BNE, MP/2694/17

Se incluyen en esta relación dos obras compuestas para piano y voz, dedicadas a Victor de Mirecki y a Luisa Bach.

Título	**«Gracia Española», Canciones Españolas**
Autor	Álvarez, Fermín María (1833-1898)
Publicación	1895, Zozaya, Madrid
Notas	Dedicada «A la Ilma. Sra. Dª. Luisa Bach de Mirecki». Para voz y piano. Poesía de F. Gras y Elías.
Fuente	BNE, MP/259/27

Título	**«Serenade-mauresque, Op. 97, nº 1», Album Mauresque, 7 Pensées caracteristiques pour Piano**
Autor	Cinna, Óscar de la (1836-1906)
Publicación	1880, Zozaya, Madrid
Notas	Dedicada a Victor de Mirecki
Fuente	BNE, MP/258/25

TABLA 11

Cronología de Victor de Mirecki

Se han sombreado los acontecimientos más relevantes de la vida de Victor de Mirecki.

Fecha		Suceso
1847	21 de julio	Nace en Tarbes (Francia).
1855		Traslado a Burdeos.
		Inicio de la carrera militar.
1857		Inicio de los estudios de violonchelo en el Conservatorio de Burdeos con L. Lejeune.
1859		Abandona la carrera militar por indicación de A. Servais para dedicarse al estudio del violonchelo.
		Primer Premio de Violonchelo del Conservatorio de Burdeos.
		Ingreso en el Conservatorio de París con A. Franchomme.
1864 1869		Violonchelo de orquestas y conciertos en sociedades filarmónicas de Lyon, Burdeos, Poitiers, Lille, Valenciennes, y en los Conciertos Clásicos de Pasdeloup de París
1864		3º Accésit de Violonchelo del Conservatorio de París.
1865		2º Accésit de Violonchelo del Conservatorio de París compartido con Delsart.
1866	Noviembre	Asiste al funeral de Servais en Halle (Bélgica).
1868		1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París.
1869	Marzo	Emprende la carrera de solista tras dimitir de sus puestos de violonchelo primero de la orquesta del Théâtre Lyrique de París.
1870		Academias musicales de la emperatriz Eugenia de Montijo y de la reina Isabel II en París, por mediación de Pablo Sarasate.
	Julio	Gira por España: Orquesta del Kursaal de San Sebastián.
	19 de julio	Inicio de la Guerra Franco-Prusiana.
		Traslado a Madrid.
	Octubre	1ª concierto privado en Madrid. Salón de los señores de Ochoa.
	Octubre-noviembre	Conciertos de la Sociedad Kursaal de San Sebastián en la Escuela Nacional de Música y Teatro Circo.
	18 de octubre	1º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.
	23 de octubre	2º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo.
	26 de octubre	Concierto a beneficio de los pobres de la parroquia de San José. Teatro Circo. Director: Jesús de Monasterio.
	6 de noviembre	3º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo.
	11 de noviembre	4º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.
	27 de noviembre	5º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.
	19 de diciembre	Teatro de la Alhambra.

Fecha		Suceso
1871	11 de febrero	Ingreso por oposición en la Sociedad de Conciertos.
	17 de marzo	Concierto en la Escuela Nacional de Música.
	25 de abril	Concierto en la Escuela Nacional de Música.
	12 de mayo	Violonchelo de la orquesta del Teatro de la Alhambra de Madrid en el estreno de la ópera Don Fernando el Emplazado de Valentín de Zubiaurre.
	15 de noviembre	Concierto benéfico. Salón Eslava. Director: Jesús de Monasterio.
1872		Socio honorario de la Sociedad Filarmónica de Madrid.
1872	Febrero	Solicitud para impartir la enseñanza libre de violonchelo en la Escuela Nacional de Música.
	24 de febrero	Concierto de Mirecki en la Escuela Nacional de Música.
	17 de marzo	Autorización para impartir la enseñanza libre de violonchelo en la Escuela Nacional de Música.
	14 de marzo	Concierto de Ángel Quílez (p.) en la Escuela Nacional de Música.
	Abril	Concierto de Carl Beck (p.) en la Escuela Nacional de Música.
	5 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 1º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
	26 de junio	Presentación como solista con la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Juan Bautista Dalmau, interpretando la «Fantasía y variaciones» Op. 16, sobre motivos de *La figlia di reggimento* de Donizetti, compuesta por Servais. Jardines del Buen Retiro.
	27 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 2º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
	24 de septiembre	Conciertos en los Salones de Toca (Santander).
	8 de noviembre	Sociedad Filarmónica de Madrid. 3º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
1873	17 de enero	Sociedad Filarmónica de Madrid. 6º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
	14 de febrero	Concierto en la Escuela Nacional de Música.
	1 de abril	1º Concierto en el Ateneo Artístico y Literario.
	8 de abril	2º Concierto en el Ateneo Artístico y Literario.
	15 de abril	3º Concierto en el Ateneo Artístico y Literario.
	22 de abril	Concierto a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Escuela Nacional de Música.
	25 de diciembre	Sociedad Filarmónica de Madrid. 2º concierto de la 2ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
1874	6 de febrero	Concierto a beneficio de Salvadora de Avella y Baroni. Escuela Nacional de Música.
	10 de marzo	Concierto de Mirecki en la Escuela Nacional de Música.
	26 de marzo	Sociedad Filarmónica de Madrid. 5º concierto de la 2ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
	2 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 7º concierto de la 2ª Temporada. Escuela Nacional de Música.
	29 de agosto	Solista con la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Cristóbal Oudriz, interpretando la *Fantasía para violonchelo y orquesta Souvenir de la Suisse, Op. 10.* Jardines del Buen Retiro.
	20 de septiembre	Convocatoria de oposiciones a la plaza de violonchelo de la Escuela Nacional de Música de Madrid.
	Octubre	Gira en Londres y París.

Fecha		Suceso
1874	12 de noviembre	Inicio de las oposiciones a la plaza de violonchelo de la Escuela Nacional de Música de Madrid.
	22 de noviembre	Nombramiento de profesor de violonchelo de la Escuela Nacional de Música de Madrid.
1875	1 de marzo	Concierto de Mirecki en la Escuela Nacional de Música.
	23 de marzo	Concierto en la Embajada de Rusia.
	27 de marzo	Concierto de Teobaldo Power (p.). Escuela Nacional de Música.
	5 de abril	Concierto a beneficio de Beck (p.).
	8 de abril	Concierto benéfico. Liceo Piquer.
	26 de abril	Teatro de la Zarzuela.
	14 de julio	Ingresa por oposición en la Real Capilla.
	1 de julio	Programa de Violonchelo de la Escuela Nacional de Música.
	Septiembre	Cruz de Comendador de Carlos III.
	Diciembre	Ingresa en la Sociedad de Cuartetos.
	5 de diciembre	1º concierto con la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	12 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	19 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 3. Escuela Nacional de Música.
1876	2 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 4. Escuela Nacional de Música.
	16 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	30 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	13 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 7. Escuela Nacional de Música.
	10 de marzo	Concierto de Beck (p.) en la Escuela Nacional de Música.
	21 de marzo	Concierto «para solemnizar la entrada del ejército en Madrid» tras la Batalla de Estella (3ª Guerra Carlista). Escuela Nacional de Música de Madrid.
	31 de marzo	Concierto de Mirecki. Escuela Nacional de Música de Madrid.
	21 de abril	Concierto de Power (p.). Escuela Nacional de Música de Madrid.
	24 de abril	Concierto de la Asociación de Escritores y Artistas. Aniversario de Cervantes. Teatro Circo del Príncipe Alfonso.
	3 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	10 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	17 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 3. Escuela Nacional de Música.
	31 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 4. Escuela Nacional de Música.
1877	7 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	14 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 6. Escuela Nacional de Música.

Fecha		Suceso
1877	21 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 7. Escuela Nacional de Música.
	4 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, Sesión extraordinaria - Beethoven. Escuela Nacional de Música.
	20 de mayo	Concierto a beneficio de la alumna de canto Emilia Reynel. Escuela Nacional de Música.
	4 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	11 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	18 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 3. Escuela Nacional de Música.
	2 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 4. Escuela Nacional de Música.
	16 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	23 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	30 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 7. Escuela Nacional de Música.
1878	20 de marzo	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, Sesión extrarodinaria. Escuela Nacional de Música.
	10 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	17 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	24 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 3. Escuela Nacional de Música.
	1 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 4. Escuela Nacional de Música.
	15 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	22 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	29 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, Sesión extrarodinaria. Escuela Nacional de Música.
1879		Matrimonio con María Luisa Bach Comella.
	20 de marzo	Concierto para recaudar fondos para la construcción del Santuario de Covadonga (Asturias). Nuevo Salón-Teatro de la Escuela Nacional de Música.
	21 de marzo	Lecturas Poéticas Grilo y Blasco. Teatro de la Zarzuela.
	4 de julio	Licencia de tres meses para tomar baños en Panticosa.
	7 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	14 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	17 de diciembre	Concierto de inauguración oficial del Salón-Teatro de la Escuela Nacional de Música.

Fecha		Suceso
1879	21 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 3. Escuela Nacional de Música.
	28 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 4. Escuela Nacional de Música.
1880	4 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	11 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	1 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, Sesión Extraordinaria. Escuela Nacional de Música.
	19 de marzo	Escuela Nacional de Música.
	7 de julio	Licencia de tres meses para tomar baños en Panticosa y Castres Gironde (Francia).
	5 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	12 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	26 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 3. Escuela Nacional de Música.
1881	2 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 4. Escuela Nacional de Música.
	9 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	16 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIX, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	21 de mayo	Concierto en la Escuela Nacional de Música.
	23 de mayo	II Centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Escuela Nacional de Música.
	17 de julio	Licencia de tres meses para tomar baños en Panticosa.
	27 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	4 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	11 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 3. Escuela Nacional de Música.
	18 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 4. Escuela Nacional de Música.
1882	8 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	15 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, nº 6. Escuela Nacional de Música.
	22 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, Sesión Extraordinaria. Escuela Nacional de Música.
	18 de marzo	Concierto de Quílez (p.). Escuela Nacional de Música.
	Abril	Gira en Lisboa con la Sociedad de Cuartetos.
	Abril	Condecorado con la Encomienda de la Orden de la Concepción de Villaviciosa.
	1 de mayo	Concierto de Beck (p.). Escuela Nacional de Música.
	20 de mayo	Concierto de Fernando Palatín (vl.). Escuela Nacional de Música.
	Julio-agosto	Licencia de tres meses para tomar baños en Panticosa.

Fecha		Suceso
1882	Noviembre	Gira de Popper en Madrid. Teatro Circo Price y Teatro Español.
	3 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 1. Escuela Nacional de Música.
	25 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 2. Escuela Nacional de Música.
	31 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 3. Escuela Nacional de Música.
1883	7 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 4. Escuela Nacional de Música.
	14 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 5. Escuela Nacional de Música.
	16 de abril	Concierto de Mario Costa. Sala de Cuartetos de la Escuela Nacional de Música.
1884	Enero	Rechaza la oferta para ocupar la plaza de profesor de violonchelo en el Conservatorio de París tras el fallecimiento de Franchomme.
	16 de marzo	Concierto con la Sociedad de Conciertos. Teatro de la Zarzuela. Director: Vázquez.
	21 de marzo	Concierto para recaudar fondos para la construcción del mausoleo del actor Julián Romea. Escuela Nacional de Música.
	26 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 1. Salón Romero.
1885	2 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 2. Salón Romero.
	10 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 3. Salón Romero.
	16 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 4. Salón Romero.
	18 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, Sesión Extraordinaria. Salón Romero.
	23 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 5. Salón Romero.
	25 de enero	Concierto a beneficio de las víctimas del terremoto en Andalucía. Escuela Nacional de Música.
	30 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, nº 6. Salón Romero.
	6 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, 2ª Serie, nº 1. Salón Romero.
	13 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, 2ª Serie, nº 2. Salón Romero.
	21 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, 2ª Serie, nº 3. Salón Romero.
	29 de febrero	Concierto a beneficio de las víctimas del terremoto en Andalucía. Teatro Apolo.
	16. de abril	Concierto de Inauguración del Salón Zozaya.
	29 de abril	Fallecimiento de su hija María Luisa Mirecki Bach.
	24 de noviembre	Dimisión en la Sociedad de Conciertos.
1886	22 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 1. Salón Romero.
	29 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 2. Salón Romero.
	5 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 3. Salón Romero.
	12 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 4. Salón Romero.
	19 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 5. Salón Romero.

Fecha		Suceso
1886	26 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 6. Salón Romero.
	5 de marzo	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, Sesión Extrarodinaria- Beethoven. Salón Romero.
	12-19 de marzo	Conciertos Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.
	12 de marzo	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, Sesión Extrarodinaria- Mozart. Salón Romero.
	13 de marzo	1º Concierto Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.
	15 de marzo	2º Concierto Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.
	19 de marzo	3º Concierto Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.
	17 de mayo	Concierto de Teresa Tormo (arpa). Salón Romero.
	19 de junio	1º Concierto con Pablo Sarasate. Salones del Llardy.
	28 de junio	2º Concierto con Pablo Sarasate. Salones del Llardy.
	3 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 1. Salón Romero.
	10 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 2. Salón Romero.
	17 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 3. Salón Romero.
	31 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 4. Salón Romero.
¿?		Giras por el extranjero del Trío Sarasate-del Fresno-Mirecki.
1887	7 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 5. Salón Romero.
	14 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 6. Salón Romero.
	21 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, Sesión Extraordinaria nº 1. Salón Romero.
	28 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, Sesión Extraordinaria nº 2. Salón Romero.
	10 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, Sesión Extraordinaria nº 3. Salón Romero.
	4 de noviembre	Concierto para solemnizar el primer centenario del estreno del Don Giovanni, de Mozart. Teatro Real.
	11 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 1. Salón Romero.
	18 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 2. Salón Romero.
	25 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 3. Salón Romero.
	2 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 4. Salón Romero.
	9 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 5. Salón Romero.
	16 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 6. Salón Romero.
1888	27 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 7. Salón Romero.
	23 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 1. Salón Romero.
	30 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 2. Salón Romero.
	7 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 3. Salón Romero.
	14 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 4. Salón Romero.
	21 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 5. Salón Romero.

Fecha		Suceso
1888	28 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 2ª Serie, nº 1. Salón Romero.
1889	4 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 2ª Serie, nº 2. Salón Romero.
	11 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 2ª Serie, nº 3. Salón Romero.
	18 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 2ª Serie, nº 4. Salón Romero.
	27 marzo al 2 de abril	Gira de la Sociedad de Cuartetos en Valencia.
	27 de marzo	1º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.
	29 de marzo	2º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.
	31 de marzo	3º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.
	2 de abril	4º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.
	20 de abril	Concierto por el XI aniversario de la fundación de La Galerna. Círculo de la Unión Mercantil.
	Abril	Maestro Honorario del Conservatorio de Valencia.
	19 de mayo	Concierto inaugural de la Sala Montano.
	Julio	Oficial de la Orden Civil de la Academia de Francia.
	Agosto	Restauración del Stradivarius de Palacio en la Casa Gand y Bernardel (París).
	25 de octubre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 1. Salón Romero.
	8 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 2. Salón Romero.
	15 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 3. Salón Romero.
	22 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 4. Salón Romero.
	29 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 5. Salón Romero.
	6 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 6. Salón Romero.
	13 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 7. Salón Romero.
	20 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 8. Salón Romero.
1890	7 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 9. Salón Romero.
	14 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 10. Salón Romero.
	Marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890: Burgos, Barcelona (Teatro Lírico), Zaragoza (Teatro Circo).
	4 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. Burgos.
	13 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. 1 º Concierto: Barcelona. Teatro Lírico.
	16 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. 2 º Concierto: Barcelona. Teatro Lírico.
	18 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. 3 º Concierto: Barcelona. Teatro Lírico.

Fecha		Suceso
1890	19 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. Zaragoza. Teatro Circo.
	6 de abril	Concierto de la Sociedad de Cuartetos en el Ateneo de Madrid.
	19 de mayo	Concierto de inauguración del Salón Montano.
	24 de mayo	Concierto benéfico.
	Septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos: Oviedo (Teatro del Fontán), Bilbao (Nuevo Teatro).
	14 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 1º concierto: Oviedo. Teatro del Fontán.
	16 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 2º concierto: Oviedo. Teatro del Fontán.
	18 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 3º concierto: Oviedo. Teatro del Fontán.
	25 al 30 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 4º, 5 y 6º conciertos: Bilbao.
	25 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 1º concierto: Bilbao. Nuevo Teatro.
	27 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 2º concierto: Bilbao. Nuevo Teatro.
	28 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 3º concierto: Bilbao. Nuevo Teatro.
	30 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 4º concierto: Bilbao. Nuevo Teatro.
	7 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 1. Salón Romero.
	14 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 2. Salón Romero.
	21 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 3. Salón Romero.
	28 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 4. Salón Romero.
	5 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 5. Salón Romero.
1891	5 de marzo	Concierto de la Sociedad de Música de Cámara de Madrid. Teatro Eldorado de Barcelona.
	8 de marzo	Concierto de la Sociedad de Música de Cámara de Madrid. Casino de Pamplona.
	Septiembre	Programa Oficial de la Enseñanza del Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación.
	16 de octubre	Concierto a beneficio de los damnificados por las inundaciones en Consuegra, Almería y Aragón. Escuela Nacional de Música y Declamación.
	6 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 1. Salón Romero.
	13 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 2. Salón Romero.
	20 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 3. Salón Romero.

Fecha		Suceso
1891	27 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 4. Salón Romero.
	4 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 5. Salón Romero.
	11 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 6. Salón Romero.
	18 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, Sesión Extraordinaria. Salón Romero.
1892	4 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 1. Salón Romero.
	18 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 2. Salón Romero.
	25 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 3. Salón Romero.
	2 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 4. Salón Romero.
	9 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 5. Salón Romero.
	16 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 6. Salón Romero.
1893	26 de abril	Encomienda de número de Carlos III.
	29 de abril	Concierto benéfico. Salón Romero.
	4 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 1. Salón Romero.
	8 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 2. Salón Romero.
	15 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 3. Salón Romero.
	22 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 4. Salón Romero.
	29 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 5. Salón Romero.
1894	5 de enero	Último concierto de la Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 6. Salón Romero.
	10 de junio	Concierto del Centro Católico. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari.
	Noviembre	Fallecimiento de Antoine Aleksander Mirecki.
1895	Febrero a abril	Agrupación camerística con Fernández Bordás y José Agudo (violines), Carlos Beck (p.) y Rafael Gálvez (vla.). Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	3 de febrero	Agrupación camerística. 1º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	17 de febrero	Agrupación camerística. 2º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	3 de marzo	Agrupación camerística. 3º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	17 de marzo	Agrupación camerística. 4º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	8 de abril	Concierto con Sarasate en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	10 de mayo	Concierto en el Palacio Real.
1896	31 de enero	Concierto benéfico por la Sociedad Francesa de Beneficencia. Teatro Lírico.
	27 de abril	Concierto con Sarasate. Teatro Lírico.
	29 de abril	Concierto con Sarasate. Teatro Lírico.
1897	26 de febrero	Concierto de presentación de la Sociedad Cuartetos. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.

Fecha		Suceso
1897	26 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	4 de diciembre	Concierto con Saint-Saëns. Teatro Príncipe Alfonso.
	12 de diciembre	Concierto en la Escuela Nacional de Música con instrumentos fabricados por la casa de Barcelona Maire fils y Colom.
1898	28 de enero	Concierto Schubert. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
	6 de febrero	Concierto con la Sociedad de Conciertos. Teatro Príncipe. Director: Jerónimo Jiménez.
	11 de abril	Concierto Congreso Internacional de Higiene y Demografía. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
1899	9 de febrero	Presentación de la Sociedad Cuartetos de Madrid, con José del Hierro (8 violín 1º), Manuel Sancho (2º violín), Julio Francés (viola); José González de la Oliva y Fabián Furundarena (piano) (9 de febrero). Teatro de la Comedia.
	16 de febrero	2º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	23 de febrero	3º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	2 de marzo	4º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	7 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos de Madrid a beneficio de las Escuelas Católicas da los Cuatro Caminos y Bellas Vistas. Teatro de la Comedia.
	9 de marzo	5º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	16 de marzo	6º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	23 de marzo	7º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	6 de abril	8º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
1900	11 de enero	1º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	18 de enero	2º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	25 de enero	3º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	3 de febrero	4º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	8 de febrero	5º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	15 de febrero	6º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	22 de febrero	7º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	1 de marzo	8º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	8 de marzo	9º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.
	15 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos de Madrid a beneficio de Cruz Roja Española. Teatro Español.
1901	9 de marzo	Círculo de Bellas Artes. Teatro Apolo.
1902	11 de diciembre	1ª actuación con el Cuarteto Hierro. Palacio Real. Recepción al Rey de Portugal.

Fecha		Suceso
1903	23 de enero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 1ª sesión.
	7 de febrero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 2ª sesión.
	20 de febrero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 3ª sesión
	28 de febrero	Cuarteto Hierro. Sociedad Filarmónica de Madrid. Concierto nº 9, Año II. Teatro Español.
	25 de marzo	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. Concierto Extraordinario.
	16 de abril	Concierto Falla-Mirecki. Sala Riazza de Sevilla.
	7 de mayo	Cuarteto Hierro, con José del Hierro (1º violín), Manuel Sancho y Fabián Furundarena (piano).
	19 de mayo	Cuarteto Hierro. Sociedad Filarmónica de Madrid. Ateneo.
	Julio	Violonchelo de la Orquesta del Teatro Real, en sustitución de Manuel Calvo.
1904		Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.
1906	5 de abril	Concierto del barítono Giuseppe Giusti. Escuela Nacional de Música.
	30 de abril	Concierto en el Círculo de Bellas Artes.
	Noviembre	Incapacidad de María Luisa Bach.
1908	19 de enero	Conciertos en Bilbao. Trío Falla-Bordás-Mirecki.
	Enero	Conciertos en las Sociedades Filarmónicas de Oviedo y León.
	25 de enero	1º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki.
	26 de enero	2º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki.
	27 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.
	28 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.
1909	9, 16 y 23 de marzo	Invitado por el Cuarteto Vela. Teatro Lara.
	9 de junio	Círculo de Bellas Artes.
1910		Director interino del Conservatorio en ausencia de Bretón.
1911	Enero	Director interino del Conservatorio tras la dimisión de Arbós.
	27 de abril	Concierto Homenaje a Josefina Beltrán. Real Conservatorio de Música.
	Mayo	Director interino en ausencia de Cecilio de Roda.
1912	Noviembre	Director interino por fallecimiento de Cecilio de Roda. Hasta el 15 de febrero de 1913.
1915	Junio	Hemiplejia que afecta a los movimientos de brazo y pierna.
1915	Julio	Licencia por dos meses.
1916	Julio	Licencia por dos meses.
1917	21 de julio	Cumple la edad de jubilación prevista para los catedráticos y profesores de los establecimientos docentes dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
1917	31 de agosto	Solicitud para continuar en el servicio activo de la enseñanza.
1918	26 de febrero	Visto bueno de la comisión Permanente del Consejo de Instrucción Pública para contínar en el servicio activo.
1918	19 de septiembre	Jubilación.
1919	22 de julio	Carta dirigida a Alfred E. Hill recomendando a Manuel de Falla en su visita a Londres.
1921	7 de abril	Fallece en Madrid.

TABLA 12

Repertorio de violonchelo interpretado por Victor de Mirecki.

Esta tabla recoge, por orden cronológico, el repertorio de violonchelo y piano, y el de violonchelo y orquesta, interpretado por Victor de Mirecki.

En la columna de intérpretes no incluimos a Victor de Mirecki.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1864		3º Accésit de Violonchelo del Conservatorio de París.		• Concierto nº 9 en Si menor, Op. 56, B. Romberg.
1865		2º Accésit de Violonchelo del Conservatorio de París compartido con Delsart.		• Concierto nº 8, 1º movimiento, Platel[5].
1868		1º Premio de Violonchelo del Conservatorio de París.		• Concierto nº 2 en Re mayor, Op. 3, 1º movimiento, B. Romberg.
1870	18 de octubre	1º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.	Beck (piano).	• Recuerdo de Suiza, fantasía para violoncello solo, Servais.
	23 de octubre	2º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo	Beck (piano).	• Recuerdo de Suiza, fantasía para violoncello solo, Servais.
	26 de octubre	Concierto a beneficio de los pobres de la parroquia de San José. Teatro Circo. Director: Jesús de Monasterio (violín).	Beck (piano).	• Pieza de concierto sobre un tema de Haendel, Franchomme.
	6 de noviembre	3º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo.	Beck (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin.
	11 de noviembre	4º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.	Beck (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin.
	27 de noviembre	5º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.		• Variaciones sobre un tema de «Haendel» para violoncello solo, Franchomme.

[5] El registro de este *Concierto para violonchelo y orquesta nº 8* de Platel se recoge en *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administraitifs, recueillis ou reconstitués par Constant Pierre* (1900), pág. 615. Se trata de un error, ya que Platel escribió 5 conciertos para violonchelo y orquesta.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1871	25 de abril	Concierto en la Escuela Nacional de Música.	Beck (piano), marqués de Martorell (violonchelo), Pastora (violonchelo), Gerner (violonchelo) y Quesada (piano).	• Adagio, cuarteto de violoncellos, Labocetta. • Recuerdo de Spa, fantasía para violoncello, Servais. • Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin.
	15 de noviembre	Concierto benéfico. Salón Eslava. Director: Jesus de Monasterio (violín).	Beck (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin.
1872	24 de febrero	Concierto de Mirecki en la Escuela Nacional de Música.	Marqués de Bogaraya (flauta travesera), marqués de Martorell (violonchelo), Gerner (violonchelo), Beck (piano), Asís de la Peña (piano), Pastora (violonchelo), Amato (violín) y Clara Nueros de Hunt (soprano).	• L'abandono, Dúo de violoncellos, Pezze. • Oda a Santa Cecilia, para soprano con acompañamiento de violoncello, Lebouc. • Serenata para cuatro violoncellos, Lachner. • Gran Fantasía sobre motivos de la Hija del regimiento, Servais. • Terceto de Guillermo Tell para tres violoncellos, Rossini, arreglado por el Sr. Álvarez.
	5 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 1º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música	Quesada (piano).	• Dúo para violonchelo y piano, Nicolás Ruiz Espadero.
	26 de junio	Presentación como solista con la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Juan Bautista Dalmau. Jardines del Buen Retiro.		• Fantasía y variaciones, Op. 16, sobre motivos de La figlia di reggimento de Donizetti, Servais.
	27 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 2º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.	Leal (piano), Gerner (violonchelo) y Clara Nueros de Hunt (soprano).	• L'abandono, Dúo de violoncellos, Pezze. • Oda a Santa Cecilia, para soprano con acompañamiento de violoncello, Lebouc.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1872	24 de septiembre	Conciertos en los Salones de Toca (Santander).	Espino (violín) y Anievas (piano).	• Recuerdos de Spa, Servais. • Fantasía de La Hija del Regimiento, Servais.
1873	17 de enero	Sociedad Filarmónica de Madrid. 6º concierto de la 1ª Temporada. Escuela Nacional de Música.		• Concierto nº 9 en Si menor, Op. 56, 1º tiempo, Romberg.
	14 de febrero	Concierto en la Escuela Nacional de Música.	Beck (piano), marqués de Martorell (violonchelo), Gerner (violonchelo), Pastora (violonchelo) y Clara Nueros de Hunt (soprano).	• Adagio para cuatro violonchelos, Laboccetta. • Fantasía, Servais. • Serenata para cuatro violonchelos de Lachner. • L'abandono, Dúo de violoncellos, Pezze. • In ogni flore, romanza con acompañamiento de violoncello obligado, Sidorowitch. • Allegro vivace del Dúo en Re mayor, Mendelssohn.
	22 de abril	Concierto a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Escuela Nacional de Música.	Monasterio (violín) y Guelbenzu (piano).	• Réverie, Vieuxtemps-Mirecki.
1874	6 de febrero	Concierto a beneficio de Salvadora de Avella y Baroni. Escuela Nacional de Música.	Tragó (piano) y González (flauta).	• Fantasía sobre motivos de la Figlia del Regimiento, Servais.
	10 de marzo	Escuela Nacional de Música	Gerner, Marlorell y Bisbal (violonchelos).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Sol mayor, Op. 39, Rubinstein. • Serenata para cuarteto de violonchelos, de Lachner. • Réverie, Vieuxtemps-Mirecki.
	26 de marzo	Sociedad Filarmónica de Madrid. 5º concierto de la 2ª Temporada. Escuela Nacional de Música.	Zabalza (piano), Espino (violín) (vl) y Mata (órgano).	• Fantasía característica para violonchelo sobre motivos de la ópera Robert le diable de Servais-Broca.
	2 de junio	Sociedad Filarmónica de Madrid. 7º concierto de la 2ª Temporada. Escuela Nacional de Música.		• Revérie española para violonchelo, de Miguel Marqués.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1874	29 de agosto	Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Cristóbal Oudriz. Jardines del Buen Retiro.		• Fantasía para violonchelo y orquesta Souvenir de la Suisse, Op. 10, Servais.
1875	1 de marzo	Concierto de Mirecki en la Escuela Nacional de Música.	Fernández Grajal (piano) y Clara Nueros (soprano).	• Fantasía sobre un tema de Händel para violonchelo y orquesta, Op. 36, Franchomme. • In ogni fiore, Sidorowitch. • Barcarola para piano y violoncello, Fernández Fernández Grajal (piano).
	23 de marzo	Concierto en la Embajada de Rusia.	Beck (piano).	
	27 de marzo	Concierto de Teobaldo Power (p.). Escuela Nacional de Música.	Power (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin. • Fantasía característica, Servais.
	5 de abril	Concierto a beneficio de Beck (piano) (p.).	Beck (piano).	• Fantasía característica, Servais.
	8 de abril	Concierto benéfico. Liceo Piquer.	Paulina Cabrero de Ahumada (flauta) y Power (piano).	• Toujours elle!: Rêverie pour violoncelle ou flûte avec accompagnement d'Orgue-Harmonium et Piano, Op. 60, Giuseppe Gariboldi. • Reverié para violoncello, Vieuxtemps-Mirecki.
	19 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XIV, nº 3. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
1876	10 de marzo	Concierto de Beck (piano) (p.) en la Escuela Nacional de Música.	Beck (piano).	• Melodía para violoncello, Hunt.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1876	31 de marzo	Concierto de Mirecki. Escuela Nacional de Música de Madrid.	Clara Nueros (soprano), Fernández Grajal (piano) y Power (piano).	• Tú y yo, romanza para soprano y violoncello, Sidorowitch. • Fantaisie burlesque sur le Carnaval de Venise, para violoncello, Serváis.
	21 de abril	Concierto de Power (piano) (p.). Escuela Nacional de Música de Madrid.	Beck (piano).	• Melodía para violoncello, de Hunt.
	10 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 2. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
1877	21 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XV, nº 7. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Andante y Allegro assai de la Sonata para violonchelo y piano en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
	20 de mayo	Concierto a beneficio de la alumna de canto Emilia Reynel. Escuela Nacional de Música.	Power (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin. • Melodía para violonchelo, Hunt.
	2 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 4. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn.
	23 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 6. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
	30 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVI, nº 7. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn.
1878	29 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVII, Sesión extrarodinaria. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Romanza sin palabras para violonchelo y piano en Re mayor, Op. 109, Mendelssohn.
1879	20 de marzo	Concierto para recaudar fondos para la construcción del Santuario de Covadonga (Asturias). Nuevo Salón-Teatro de la Escuela Nacional de Música.		• Romanza sin palabras, Mendelssohn.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1879	21 de marzo	Lecturas Poéticas Grilo y Blasco. Teatro de la Zarzuela.	Beck (piano).	• Romanza sin palabras, Mendelasohn. • Melodía, Beethoven.
	28 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XVIII, nº 4. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
1880	19 de marzo	Escuela Nacional de Música.	Sarmiento, Rubio y Fischer (violonchelos).	• Serenata para cuatro violoncellos, J. Lachner.
1882	22 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XX, Sesión Extraordinaria. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin.
	18 de marzo	Concierto de Quílez (p.). Escuela Nacional de Música.		• Canción sin palabras, Mendelssohn.
	1 de mayo	Concierto de Beck (piano) (p.). Escuela Nacional de Música.	Beck (piano).	• Adagio y Scherzo de la Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn. • Revérie, Vieuxtemps-Mirecki.
	20 de mayo	Concierto de Fernando Palatín (vl.). Escuela Nacional de Música.	Echevarría (piano).	• Serenade, Beethoven.
	31 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXI, nº 3. Escuela Nacional de Música.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn.
1883	16 de abril	Concierto de Mario Costa. Sala de Cuartetos de la Escuela Nacional de Música.	Félix Lebano (arpa)	• Cantinela, Goltermann. • Nocturno, de Chopin.
1884	16 de marzo	Concierto con la Sociedad de Conciertos. Teatro de la Zarzuela. Director: Vázquez	Sociedad de Conciertos	• Melodía dramática para violoncello y orquesta, Zavala.
	21 de marzo	Concierto para recaudar fondos para la construcción del mausoleo del actor Julián Romea. Escuela Nacional de Música.	Power (piano).	• Adagio y Vals de la Sonata para violoncello y piano, Asioli. • Cantinela para violoncello, Goltermann. • Mazurka, Popper.
1885	6 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, 2ª Serie, nº 1. Salón Romero.	Guelbenzu (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1885	13 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXII, 2ª Serie, nº 2. Salón Romero.	Guelbenzu (piano).	• Andante de la Sonata para violonchelo y piano en Re mayor, Op. 183, Raff.
1886	26 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIII, nº 6. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein.
	13 de marzo	1º Concierto Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.	Inzenga (piano).	• Melodía, Rubinstein.
	15 de marzo	2º Concierto Adelina Patti. Teatro de la Zarzuela.	Inzenga (piano).	• Cantilena, Goltermann. • Mazurka, Popper. • Nocturno, Chopin.
	17 de mayo	Concierto de Teresa Tormo (arpa). Salón Romero.		• Melodía, Rubinstein. • Mazurka, Popper.
	17 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, nº 3. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein.
1887	10 de febrero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIV, Sesión Extraordinaria nº 3. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Vivace y Andante de la Sonata para violonchelo y piano en Re mayor, Op. 183, Raff.
	18 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 2. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn.
1888	27 de enero	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXV, nº 7. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein.
	7 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVI, 1ª Serie, nº 3. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn
1889	31 de marzo	3º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.	Segura (piano).	• Adagio non troppo de la Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 104, Godard.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1889	2 de abril	4º concierto de la Sociedad de Cuartetos en Valencia. Conservatorio de Valencia.	Segura (piano).	• Melodía para violonchelo y piano, Op. 3, Rubinstein.
	15 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 3. Salón Romero.	Vallejos (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn.
	13 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVII, nº 7. Salón Romero.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 104, Godard.
1890	16 de marzo	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Primavera 1890. 2 º Concierto: Barcelona. Teatro Lírico.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor Op. 58, Mendelssohn.
	19 de mayo	Concierto de inauguración del Salón Montano.	Vallejo (piano).	• Nocturno, de Chopin. • La Korrigane, Widor-Delsart.
	24 de mayo	Concierto benéfico.	Chevallier (piano).	• Andante y Allegro assai de la Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Si bemol mayor, Op. 45, Mendelssohn
	16 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 2º concierto: Oviedo. Teatro del Fontán.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein.
	18 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 3º concierto: Oviedo. Teatro del Fontán.	Chevallier (piano).	• La Korrigane, Widor-Delsart.
	28 de septiembre	Gira de la Sociedad de Cuartetos. Septiembre 1890. 3º concierto: Bilbao. Nuevo Teatro.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein.
	5 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXVIII, nº 5. Salón Romero.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano en Do mayor, Asioli.
1891	5 de marzo	Concierto de la Sociedad de Música de Cámara de Madrid. Teatro Eldorado de Barcelona.	Chevallier (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Re mayor, Op. 18, Rubinstein. • La Korrigane, Widor-Delsart.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
	16 de octubre	Concierto a benefcio de los damnificados por las inundaciones en en Consuegra, Almería y Aragón. Escuela Nacional de Música y Declamación.	Tragó (piano).	• Canción napolitana para violoncello, Vasile.
	20 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, nº 3. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Do menor, Op. 32, Saint-Saëns.
	18 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXIX, Sessón Extraordinaria. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Sol mayor, Op. 39, Rubinstein.
1892	25 de noviembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXX, nº 3. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 104, Godard.
1993	8 de diciembre	Concierto de la Sociedad de Cuartetos. Año XXXI, nº 2. Salón Romero.	Tragó (piano).	• Sonata para violonchelo y piano núm. 1 en Do menor, Op. 32, Saint-Saëns.
1894	10 de junio	Concierto del Centro Católico. Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari		• Revérie, Vieuxtemps-Mirecki.
1895	17 de marzo	Agrupación camerística. 4º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Torres (piano) y Echevarría de Aguirre (piano).	• Canción napolitana, Campi. • Danza de las hadas, de Popper.
	9 de mayo	Concierto en el Palacio Real.	Tragó (piano).	• Introducción y Polonesa para violonchelo y piano en Do mayor, Op. 3, Chopin. • Chant d'amour, Goltermann. • La Korrigane, Widor-Delsart. • Canción Napolitana, de Campi.
1896	31 de enero	Concierto benéfico por la Sociedad Francesa de Beneficencia. Teatro Lírico.	Ismael Echazarra (piano).	• La Korrigane, Widor-Delsart. • Canción Napolitana, Campi.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1898	6 de febrero	Concierto con la Sociedad de Conciertos. Teatro Príncipe. Director: Jerónimo Jiménez	Sociedad de Conciertos	• Concierto para cello y orquesta n.º 2 en Mi menor, Op. 24, Popper. • Kol Nidrei, Adagio para violonchelo y orquesta, Op 47, de Max Bruch. Fuera de programa: • Andante Chant d'amour, Goltermann. • Canción napolitana, Casella. • Danza de los Elfos, Popper. • Mazurca, Popper.
1899	23 de febrero	3º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	José González de la Oliva y Fabián Furundarena (piano).	• Sonata para violonchelo y piano en Sol menor, Op. 65, Chopin.
	16 de marzo	6º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	José González de la Oliva (p.)	• Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn.
1901	9 de marzo	Círculo de Bellas Artes. Teatro Apolo.		• Canción Napolitana para violoncello, Casella.
1902	11 de diciembre	Cuarteto Hierro. Palacio Real. Recepción al Rey de Portugal.	Furundarena (piano).	• Revérie, Wieuxtemps-Mirecki. • La Korrigane, Widor-Delsart.
1906	5 de abril	Concierto del barítono Giuseppe Giusti. Escuela Nacional de Música.	Guervós (piano).	• Canción sin palabras para cello y piano en Re mayor, Op. 109, Mendelssohn.
1908	25 de enero	1º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki	Falla (piano).	• Revérie, Vieuxtemps-Mirecki.
	26 de enero	2º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki	Falla (piano).	• Canción napolitana, Casella.

Fecha		Lugar	Intérpretes	Repertorio
1908	27 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (vl.), Falla (p.).	• Andante, Goltermann. • Canción Napolitana de Casella.
	28 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (vl.), Falla (p.).	• Réverie, Vieuxtemps-Mirecki. • La Korrigane, Widor-Delsart.

TABLA 13

Repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki

Repertorio del repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki en distintas agrupaciones de música de cámara tras la disolución de la Sociedad de Cuartetos.

En algunos casos, las nulas o incorrectas referencias al opus dejan abierta la incógnita sobre la obra interpretada.

La siguiente tabla no incluye el repertorio de música de cámara interpretado por Victor de Mirecki en la Sociedad de Cuartetos desde su incorporación en 1875 hasta la disolución de la entidad en 1894. Se puede consultar en GARCÍA VELASCO, Mónica (2001), «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid [en línea], <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61212>, págs. 149-194; AGUADO SÁNCHEZ, Esther (2002), «El Repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid 1863-1894», *Música*, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, N.os 7-8-9, pág. 27-140.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1895	3 de febrero	Agrupación camerística. 1º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Agudo (2º violín), Gálvez (viola), Beck (piano), y Agudo	• Cuarteto de cuerda, Op. 54, Haydn[6]. • Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44, Schumann.
	17 de febrero	Agrupación camerística. 2º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Agudo (2º violín), Gálvez (viola) y Echevarría de Aguirre (piano).	• Cuartetos de Schumann y Beethoven.
	3 de marzo	Agrupación camerística. 3º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Agudo (2º violín), Gálvez (viola), Gálvez (viola) y Beck (piano).	• Obras de Mozart. • Serenata para trío de cuerda en Re mayor, Op. 8, Beethoven.
	17 de marzo	Agrupación camerística. 4º Concierto. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Agudo (2º violín), Gálvez (viola), Echevarría de Aguirre (piano) y Torres (2º violonchelo)	• Quinteto de cuerda en Do mayor, D.956, Schubert. • Andante del cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 45, Lalo. • Canzonetta del cuarteto en Mi bemol Mayor, Op. 12, Mendelssohn. • Canción napolitana, Campi. • Danza de las hadas, Op. 39, Popper.
	8 de abril	Concierto de Sarasate en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Sarasate (1º violín), Bordás (2º violín) y Rafael Gálvez (viola).	• Cuarteto núm. 4, en re menor, Schubert[7].
1896	27 de abril	Concierto de Sarasate. Teatro Lírico.	Sarasate (1º violín), Hierro (2º violín) y Gálvez (viola).	• Cuarteto Op. 41, nº 2, en Fa mayor, Schumann. • Cuarteto en Do mayor, Op. 59, núm. 3, Beethoven.
	29 de abril	Concierto de Sarasate. Teatro Lírico.	Sarasate (1º violín), Hierro (2º violín) y Gálvez (viola).	• Cuarteto núm. 4, en re menor, Schubert. • Cuarteto en Fa mayor, Op. 59, nº 7, Op. Beethoven.

[6] El Op. 54 comprende tres cuartetos: Do mayor (Hob.III:57), Sol mayor ((Hob.III:58) y Mi mayor (Hob.III:59).
[7] Schubert compuso tres cuartetos en la tonalidad de Re menor: Op. 6, Op. 7 y Op. 14 «La Muerte y la Doncella».

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1897	26 de febrero	Concierto de presentación de la Sociedad Cuartetos. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Pilar Fernández de la Mora (piano), Fernández Bordás (1º violín), Sancho (2º violín) y Lestán (viola).	• Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, núm. 4, «El amanecer» (Hob.III: 78), Haydn. • Cuarteto en La menor, D.804, de Schubert.
	26 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Sancho (2º violín) y Lestán (viola).	• Cuarteto, Op. 41, núm. 2, en Fa mayor, Schumann. • Cuarteto nº 13, en Re menor, K 173, Mozart.
	4 de diciembre	Concierto con Saint-Saëns. Teatro Príncipe Alfonso.	Saint-Saëns (piano) y Bordás (violín).	• Trío nº 1 en Fa Mayor, Op. 18, para piano, violín y violoncello, Saint-Saëns.
	12 de diciembre	Concierto en la Escuela Nacional de Música con instrumentos fabricados por la casa de Barcelona Maire fils y Colom.	Fernández Bordás (1º violín), Sancho (2º violín) y Lestán (viola).	• Cuarteto Op. 41, núm. 1, en La menor, Schumann.
1898	28 de enero	Concierto Schubert. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Sancho (2º violín), Lestán (viola) y González (violonchelo).	• Quinteto para dos violines, viola y dos violonchelos en Do mayor, D. 956, Schubert.
	11 de abril	Concierto Congreso Internacional de Higiene y Demografía. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.	Fernández Bordás (1º violín), Sancho (2º violín) y Lestán (viola	• Cuarteto nº 13, en Re menor, K 173, Mozart.
1899	9 de febrero	Presentación de la Sociedad Cuartetos de Madrid, con José del Hierro (1º violín), Manuel Sancho (2º violín), Julio Francés (viola); José González de la Oliva y Fabián Furundarena (piano). Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Si bemol mayor, Mozart[8]. • Cuarteto con piano nº 1, en Sol menor, Op. 25, Brahms.

[8] Mozart compuso varios cuartetos de cuerda en la tonalidad de Si bemol mayor: nº 6, K159; nº 12, K172; nº 17, K458; nº 22, K589.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1889	16 de febrero	2º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto con piano nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 16, Beethoven[9]. • Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor nº 10, Op. 74, «de las Arpas», Beethoven. • Trío en Si bemol (Op. 99), para piano, violín y violoncello, Schubert[10].
	23 de febrero	3º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y Fabián Furundarena (piano).	• Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, núm. 4, «El amanecer» (Hob.III: 78), Haydn. • Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Quinteto en La mayor, D.667, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, Schubert. • Sonata para violonchelo y piano en Sol menor, Op. 65, Chopin.
	2 de marzo	4º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), Fabián Furundarena (piano) y Torres (¿2º violonchelo?)	• Cuarteto nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 12, Mendelssohn. • Quinteto en La mayor, D.667, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, Schubert.
	7 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos de Madrid a beneficio de las Escuelas Católicas da los Cuatro Caminos y Bellas Vistas. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), González de la Oliva (piano, Beethoven) y Fabián Furundarena (piano, Mendelssohn).	• Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, núm. 4, «El amanecer» (Hob.III: 78), Haydn. • Cuarteto con piano nº 1 en Mi bemol mayor, WoO 36/1, Beethoven.

[9] Se trata de una reducción para cuarteto con piano del quinteto en Mi bemol mayor, Op. 16, para oboe, clarinete, fagot, trompa y piano.
[10] Schubert compuso tres tríos de cuerda en la tonalidad de Si bemol mayor: D.111a; D.471; D.581.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1899	9 de marzo	5º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Re, Op. 90, núm. 2, para instrumentos de cuerda, Haydn[11]. • Cuarteto en Fa Mayor, Op. 18, núm. 1, Beethoven. • Cuarteto con piano nº 2 en Fa menor, Op. 2, Mendelssohn.
	16 de marzo	6º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Do mayor (núm. 17) para instrumentos de cuerda, Mozart[12]. • Sonata para violonchelo y piano núm. 2 en Re mayor, Op. 58, Mendelssohn. • Serenata para trío de cuerda en Re mayor, Op. 8, Beethoven.
	23 de marzo	7º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Do mayor, Op. 76, núm. 3, «Emperador» (Hob.III:77), Haydn[13]. • Serenata para trío de cuerda en Re mayor, Op. 8, Beethoven. • Cuarteto con piano nº 1, en Sol menor, Op. 25, Brahms (a petición del público).

[11] Con la numeración 2 Haydn compuso dos cuartetos de cuerda: el Op. 71, núm. 2, en Re mayor; y el Opus 76, núm. 2, en Re menor. Otros cuartetos compuestos en la tonalidad de Re mayor son: Op. 1, núm. 3; Op. 2, núm. 5; Op. 17, núm. 6; Op. 33, núm. 6; Op. 50, núm. 6; Op. 64, núm.5., Op. 42; Op. 76, núm. 5. Y en la tonalidad de Re menor: Op. 9, núm. 4; Op. 20, núm. 4; Op. 103.

[12] El cuarteto de cuerda nº 17, «La caza», está escrito en la tonalidad de Si bemol mayor. En la tonalidad de Do mayor Mozart compuso el nº4 (K157), el nº 10 (K170) y el K465 «De las disonancias».

[13] Se anuncia el cuarteto «Emperador», figurando por error en el programa del concierto con el Op. 75, núm. 8.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1899	6 de abril	8º sesión de la 1º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto nº 1 en Sol menor, Op. 27, para instrumentos de cuerda, Grieg. • Septeto en Mi bemol mayor, Op. 65), para trompeta, dos violines, viola, violoncello, contrabajo y piano, Saint-Saëns.
1900	11 de enero	1º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), (¿clarinete?).	• Cuarteto en Re menor, Op. 76, nº 2, «Quintas» (Hob.III:76), Haydn. • Trío (núm. 2) para cuerda, Beethoven[14]. • Quinteto con clarinete en Si menor, Op. 115, Brahms.
	18 de enero	2º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), González de la Oliva o Fabián Furundarena (piano).	• Cuarteto en Do mayor (núm. 17) para instrumentos de cuerda, Mozart[15]. • Trío con piano en Si bemol mayor, Op. 11, Beethoven. • Cuarteto para dos violines, viola y violoncello, Schumann[16].
	25 de enero	3º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y Fabián Furundarena (piano).	• Cuarteto nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 12, Mendelssohn. • Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44, Schumann.
	3 de febrero	4º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), (¿clarinete?).	• Trío en Sol mayor, Opus. 9, núm. 1, Beethoven. • Cuarteto en Do mayor, Op. 76, núm. 3 «Emperador» (Hob.III:77), Haydn. • Quinteto con clarinete en Si menor, Op. 115, Brahms.

[14] El segundo trío de cuerda compuesto por Beethoven fue el Op. 9/1, en Sol mayor. Aunque también podría referirse el anuncio del programa al trío Op. 9/2, en Re mayor.
[15] El cuarteto de cuerda nº 17, «La caza», está escrito en la tonalidad de Si bemol mayor. En la tonalidad de Do mayor Mozart compuso el nº4 (K157), el nº 10 (K170) y el K465 «De las disonancias».
[16] Pudiera tratarse de algunos de los cuartetos de Schumann interpretados por anterioridad por alguno de los integrantes de la agrupación. Mirecki había tocado el cuarteto Op. 41º, nº 2, en Fa mayor, con Hierro, y el cuarteto en La menor, Op. 41, núm. 1, en La menor, con Hierro y Sancho.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1900	8 de febrero	5º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Si bemol mayor, Mozart[17]. • Cuarteto Op. 41, núm. 1, en La menor, Schumann. • Cuarteto con piano nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 16, Beethoven[18].
	15 de febrero	6º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto en Re mayor, Op. 18, núm. 3, Beethoven. • Cuarteto Op. 41, núm. 1, en La menor, Schumann. • Cuarteto con piano en Fa menor, Op. 2, Mendelssohn.
	22 de febrero	7º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y Fabián Furundarena (piano).	• Cuarteto en Mi bemol mayor, nº 33, Mozart[19]. • Sonata para violonchelo y piano en Sol menor, Op. 65, Chopin. • Cuarteto con piano Op. 47, en Mi bemol mayor, Schumann.
	1 de marzo	8º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín) y Francés (viola).	• Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, núm. 4, «El amanecer» (Hob.III: 78), Haydn. • Cuarteto en Do menor, Op. 18, núm. 4, Beethoven.
	8 de marzo	9º sesión de la 2º Temporada de la Sociedad Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y González de la Oliva (piano).	• Cuarteto de Schubert. • Cuarteto de Brahms para piano, violín, viola y violoncello[20].
	15 de marzo	Concierto de la Sociedad Cuartetos de Madrid a beneficio de Cruz Roja Española. Teatro Español.	Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola) y Fabián Furundarena (piano).	• Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44, Schumann.

[17] Mozart compuso varios cuartetos de cuerda en la tonalidad de Si bemol mayor: nº 6, K159; nº 12, K172; nº 17, K458; nº 22, K589.
[18] Se trata de una reducción para cuarteto con piano del quinteto en Mi bemol mayor, Op. 16, para oboe, clarinete, fagot, trompa y piano.
[19] El catálogo de Köchel recoge 23 cuartetos de cuerda de Mozart. Compuso los siguientes cuartetos en la tonalidad de Mi bemol mayor: Nº7 (K160); nº 11 (K171); nº 16 (K428)
[20] Pudiera tratarse del Cuarteto con piano nº 1, en Sol menor, Op. 25, ya tocado por la Sociedad Cuartetos en el 7º concierto de la 1ª Temporada.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1902	11 de diciembre	Cuarteto Hierro. Palacio Real. Recepción al Rey de Portugal.	Hierro (1º violín), Sancho (viola) y Furundarena (piano).	• Cuarteto con piano nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 16, Beethoven. • Rêverie de Vieuxtemps-Mirecki. • La Korrigane» de Widor-Delsart.
1903	23 de enero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 1ª sesión.	Hierro (1º violín), Humberto González (2º violín) y Sancho (viola).	• Cuarteto número 35, en Re mayor. • Cuarteto número 49, en Si bemol mayor, Haydn[21].
	7 de febrero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 2ª sesión.	Hierro (1º violín), Humberto González (2º violín) y Sancho (viola).	• Cuarteto nº 3, en Sol mayor, Mozart. • Cuarteto nº 6, en Si bemol mayor, Mozart
	20 de febrero	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. 3ª sesión	Hierro (1º violín), Humberto González (2º violín) y Sancho (viola).	• Cuartetos de Beethoven.
	28 de febrero	Cuarteto Hierro. Sociedad Filarmónica de Madrid. Concierto nº 9, Año II. Teatro Español.	Hierro (1º violín), Humberto González (2º violín), Sancho (viola) y Furundarena (piano).	• Cuarteto en Re mayor, Vicente Zurrón. • Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44, Schumann.
	25 de marzo	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid. Concierto Extraordinario.	Hierro (1º violín), Humberto González (2º violín), Sancho (viola) y Furundarena (piano).	• Cuarteto con piano en Fa sostenido menor, «Mobilis in mobili», Juan Manén.
	16 de abril	Concierto Falla-Mirecki. Sala Riazza de Sevilla.		
	7 de mayo	Cuarteto Hierro. Ateneo de Madrid.	Hierro (violín 1º), Humberto González (violín 2º) y Manuel Sancho (viola)	• Cuarteto de cuerda nº 15, en Re menor, K. 421, Mozart.

[21] Haydn compuso los siguientes cuartetos en Re Mayor, Hob.III: 3, 11, 30, 34, 42, 49, 63, 70, 79. La confusión sobre el programa de concierto de ese día aumenta con la crónica de otro periódico que recoge un programa de obras diferente: «obra 64, núm. 5, y obra 76, número 4». Tampoco podemos concretar cuál cuarteto en Si bemol mayor fue interpretado, pues tenemos, de acuerdo con el catálogo de Hoboken, los números 1, 5, 12, 16, 23, 40, 44, 50, 62, 67, 69, 78.

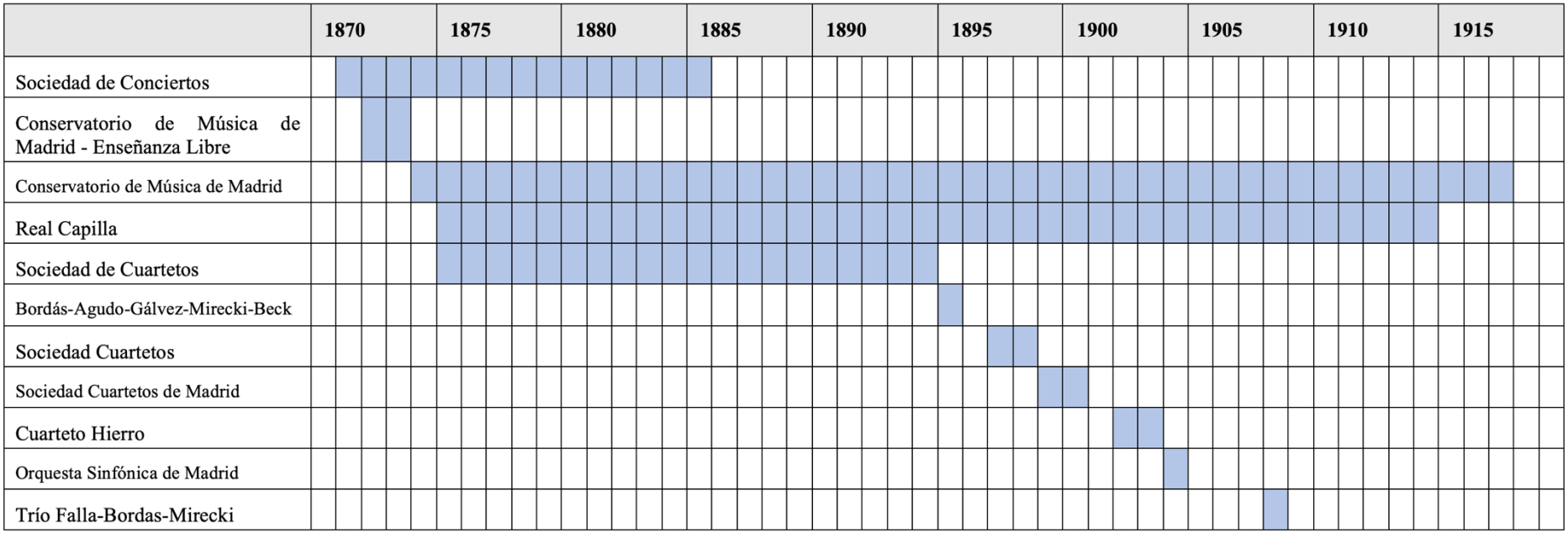
Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1903	19 de mayo	Cuarteto Hierro. Sociedad Filarmónica de Madrid. Ateneo.	Hierro (violín 1º); Humberto González (violín 2º); Manuel Sancho (viola)	• Cuarteto Nº 1 en Re mayor, Op. 11, Tchaikovsky. • Cuarteto en Sol menor, Op. 27, Grieg.
1906	5 de abril	Concierto del barítono Giuseppe Giusti. Escuela Nacional de Música.	Hierro (violín) y Guervós (piano).	• Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Romanza sin palabras para cello y piano en Re mayor, Op. 109, Mendelssohn.
	30 de abril	Concierto en el Círculo de Bellas Artes.	Hierro (violín), Guervós (piano), Escobar (viola) y Tabuyo (barítono)	
1908	19 de enero	Concierto en la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (violín), Falla (piano).	
	25 de enero	1º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (violín), Falla (piano).	• Trío con piano nº 2, en Fa mayor, Op. 80, Schumann. • Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Rêverie,Vieuxtemps-Mirecki.
	26 de enero	2º Concierto en la Sociedad Filarmónica de Oviedo. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (violín), Falla (piano).	• Trío «Archiduque», en Si bemol mayor, Op. 97, Beethoven. • Trío en Si bemol (Op. 99), para piano, violín y violoncello, Schubert[22]. • Canción napolitana, Casella.
	27 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (violín), Falla (piano).	• Trío «Archiduque», en Si bemol mayor, Op. 97, Beethoven. • Trío con piano en Re menor, Op. 49, Mendelssohn. • Andante, Goltermann. • Canción Napolitana, Casella.

[22] Schubert compuso tres tríos de cuerda en la tonalidad de Si bemol mayor: D.111a; D.471; D.581.

Fecha		Suceso	Componentes	Obras
1908	28 de enero	Concierto en la Sociedad de Conciertos de León. Trío Falla-Bordás-Mirecki.	Bordás (violín), Falla (piano).	• Trío en Si bemol (Op. 99), para piano, violín y violoncello, Schubert[23]. • Trío «Archiduque», en Si bemol mayor, Op. 97, Beethoven. • Réverie, Vieuxtemps-Mirecki. • La Korrigane, Widor-Delsart.
1909	9, 16 y 23 de marzo	Invitado por el Cuarteto Vela. Teatro Lara.	Vela (violín 1°), Cano (violín 2º), Alcolea (viola) y Ruiz Casaux (2 violonchelo)	• Quinteto en Do mayor, Op. 163, D.956, Schubert.
	9 de junio	Círculo de Bellas Artes.	Vicente Toledo (piano)	
1911	27 de abril	Conciero Homenaje a Josefina Beltrán. Real Conservatorio de Música.	Beltrán, Fuster y Almodóvar	

TABLA 14

Trayectoria profesional de Victor de Mirecki



* Monasterio (1º violín) , Pérez (2º violín), Lestán (viola), Mirecki (violonchelo), y Guelbenzu, Tragó y Chevallier (piano).

** Bordas (1º violín), Sancho(2º violín), Lestán (viola), Mirecki (violonchelo) y Fernández de la Mora (piano).

*** Hierro (1º violín), Sancho (2º violín), Francés (viola), Mirecki (violonchelo), y González de la Oliva y Furundarena (piano).

**** Hierro (1º violín), González (2º violín), Sancho (viola) y Mirecki (violonchelo).

TABLA 15

Obras para violonchelo interpretadas por Victor de Mirecki por autor

Elaboración propia a partir de la hemerografía consultada.

ASIOLI, Bonifacio

Sonata en Do mayor

1. 1884, 21 de marzo. Concierto para recaudar fondos para la construcción del mausoleo del actor Julián Romea. Escuela Nacional de Música.
2. 1890, 5 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Chevalier, piano.

BRUCH, Max

Kol Nidrei, Adagio para violonchelo y orquesta, Op. 47

1. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Gerónimo Giménez, director.

CAMPI

Canción Napolitana

1. 1895, 17 de marzo. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Echevarría de Aguirre (p.)
2. 1895, 9 de mayo. Palacio Real. Tragó, piano.

Korrigane para violoncello

1. 1890, 20 de mayo. Sociedad de Cuartetos. Inauguración del Salón Montano.
2. 1890, 18 de septiembre. Sociedad de Cuartetos. Teatro del Fontán. Oviedo. Chevalier, piano.
3. 1895, 10 de mayo. Palacio Real. Tragó, piano.

CASELLA

Canción napolitana

1. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Luna, piano.
2. 1908, 26 de enero. Sociedad Filarmónica de Oviedo. Falla, piano.
3. 1908, 27 de enero. Sociedad Filarmónica de León. Falla, piano.

CHOPIN, Frédéric

Introducción y Polonesa Brillante, en Do mayor, Op. 3, para violoncello y piano

1. 1870, 6 de noviembre. Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo. Beck, piano.
2. 1870, 11 de noviembre. Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
3. 1871, 27 de abril. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
4. 1871, 15 de noviembre. Concierto benéfico. Salón Eslava. Beck, piano.
5. 1872, 24 de septiembre. Salones de Toca, Santander. Anievas, piano.
6. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música.
7. 1875, 27 de marzo. Escuela Nacional de Música Power, piano.
8. 1875, 20 de mayo. Concierto a beneficio de Emilia Reynel. Escuela Nacional de Música. Power, piano.
9. 1877, 20 de mayo. Escuela Nacional de Música. Power, piano.
10. 1882, 22 de enero. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
11. 1895, 10 de mayo. Palacio Real. Tragó, piano.

Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, Núm. 2 arreglo para violonchelo y piano

1. 1883, 17 de abril. Concierto Mario Costa. Escuela Nacional de Música. Lebano, arpa.
2. 1886, 13 de marzo. 2º Concierto Patti. Teatro de la Zarzuela.
3. 1890, 20 de mayo. Sociedad de Cuartetos. Inauguración del Salón Montano.

Sonata en Sol menor, Op. 65, para violonchelo y piano

1. 1899, 23 de febrero. Sociedad de Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia. Furundarena, piano.
2. 1900, 22 de febrero. Sociedad de Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia. Furundarena, piano.

DUNKLER, Emile

Rêverie Au bord de la mer

1. 1881, 3 de abril. Sociedad de Conciertos. Concierto Sarasate. Vázquez, director.

FERNÁNDEZ GRAJAL, Tomás

Barcarola para piano y violoncello

1. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música. Fernández Grajal, piano.

FRANCHOMME, Auguste

Fantasía sobre un tema de Händel para violonchelo y orquesta o pianoforte, Op. 36

1. 1870, 26 de octubre. Concierto benéfico. Teatro Circo. Jesús de Monasterio, director.
2. 1870, 27 de noviembre. 5º Concierto de la Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música.
3. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música.
4. 1975, 14 de julio. Sociedad de Conciertos. Jardín de La Alhambra. Oudriz, director.

GARIBOLDI, Giuseppe

Toujours elle!: Rêverie pour violoncelle ou flûte avec accompagnement d'Orgue-Harmonium et Piano: Op. 60

1. 1875, 8 de abril. Liceo Piquer.

GODARD, Benjamin

Sonata en Re menor Op. 104

1. 1889, 31 de marzo. Sociedad de Cuartetos. Conservatorio en Valencia. Segura, piano.
2. 1889, 13 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Chevalier, piano.
3. 1891, 25 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.

GOLTERMANN, Georg

Cantinela del segundo movimiento del Concierto para violonchelo y orquesta número 1, Op. 14 en La menor

1. 1883, 17 de abril. Concierto Mario Costa. Escuela Nacional de Música. Lebano, arpa.
2. 1884, 16 de abril. Salón Romero.
3. 1884, 21 de marzo. Escuela Nacional de Música.
4. 1886, 13 de marzo. 2º Concierto Patti. Teatro de la Zarzuela.

Chant d'amour

1. 1895, 10 de mayo. Palacio Real. Tragó, piano.
2. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Luna, piano.

Andante

1. 1908, 27 de enero. Sociedad Filarmónica de León. Falla, piano.

HUNT, Guillermo

Melodía para violonchelo

1. 1875, 20 de mayo. Concierto a beneficio de Emilia Reynel. Escuela Nacional de Música. Power, piano.
2. 1876, 10 de marzo. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
3. 1876, 21 de abril. Escuela Nacional de Música. Power, piano.
4. 1877, 20 de mayo. Escuela Nacional de Música. Power, piano.

LABOCETTA, Domenico

Adagio per Quatre Violoncelli, en Re mayor arreglo del Il Rimprovero, quintetto per quattro violoncelli e contrabasso.

1. 1871, 27 de abril. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música. Marqués de Martorell, Pastora y Gerner, violonchelos.
2. 1873, 19 de febrero. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música.

LACHNER, Paul

Serenade, Op. 29, para cuatro violonchelos

1. 1872, 24 de febrero. Escuela Nacional de Música. Marqués de Martorell, Pastora y Gerner, violonchelos.
2. 1873, 19 de febrero. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música.
3. 1874. 10 de marzo. Escuela Nacional de Música.
4. 1880, 19 de marzo. Escuela Nacional de Música. Sarmiento, Rubio y Fischer, violonchelos.

MARQUÉS, Miguel

Rêverie española para violonchelo

1. 1874, 2 de junio. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música.

MENDELSSOHN, Felix

Canción sin palabras en Re mayor, Op. 109

1. 1878, 29 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música.
2. 1879, 20 de marzo. Concierto para recaudar fondos para la construcción del Santuario de Covadonga (Asturias). Escuela Nacional de Música.
3. 1879, 21 de marzo. Lecturas Poéticas, Grilo y Blasco. Teatro de la Zarzuela. Beck, piano.
4. 1906, 5 de abril. Conservatorio de Madrid. Guervós, piano.

Sonata Nº. 1, en Si bemol mayor, Op. 45, para violoncello y piano

1. 1875, 19 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
2. 1876, 10 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
3. 1877, 21 de enero. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
4. 1877, 23 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
5. 1879, 28 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
6. 1885, 30 de enero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Guelbenzu, piano.
7. 1885, 6 de febrero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Guelbenzu, piano.
8. 1886, 7 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
9. 1889, 15 de noviembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Vallejo, piano.

Sonata Nº. 2, en Re mayor, Op. 58, para violoncello y piano

1. 1877, 2 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
2. 1877, 30 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
3. 1882, 8 de mayo. Concierto Beck. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
4. 1882, 31 de diciembre. Escuela Nacional de Música.
5. 1887, 18 de noviembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
6. 1888, 7 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
7. 1890, 16 de marzo. Sociedad de Cuartetos. Teatro Lírico. Barcelona. Chevalier, piano.
8. 1899, 16 de marzo. Sociedad de Cuartetos de Madrid. Teatro de la Comedia. González de la Oliva, piano.

MERCADANTE, Saverio

Il Sogno

1. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música. Elena Sanz, mezzosoprano; Inzenga, piano.

MONASTERIO, Jesús de

Melodía para violonchelo y piano

1. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música.

PEZZE, Alessandro

L'abandono, piccola melodia a due violoncelli con accomp. di pianoforte, Op. 9

1. 1872, 24 de febrero. Escuela Nacional de Música. Marqués de Martorell, violonchelo.
2. 1872, 27 de junio. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música. Gerner, violonchelo.
3. 1873, 19 de febrero. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música.

POPPER, David

Mazurka

1. 1884, 21 de marzo. Escuela Nacional de Música.
2. 1886, 13 de marzo. 2º Concierto Patti. Teatro de la Zarzuela.
3. 1886, 17 de mayo. Concierto Tormo. Salón Romero. Tragó, piano.
4. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Luna, piano.

Concierto para cello y orquesta n.º 2 en Mi menor, Op. 24

1. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Jerónimo Jiménez, director.

Danza de las hadas, Op. 39

1. 1895, 17 de marzo. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Echevarría de Aguirre, piano.
2. 1898, 6 de febrero. Sociedad de Conciertos. Príncipe Alfonso. Luna, piano.

RAFF, Joachim

Sonata en Re mayor, Op. 183, para piano y violonchelo

1. 1885, 30 de enero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Guelbenzu, piano.
2. 1885, 14 de febrero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Guelbenzu, piano
3. 1887, 10 de febrero. Concierto a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.

ROMBERG, Bernhard

Concierto nº 2 para violonchelo y orquesta

1. 1868. 1º Premio de Violonchelo de París.

Concierto nº 9 para violonchelo y orquesta

1. 1873, 17 de enero. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música.

ROSSINI, Gioacchino

Guillermo Tell, para tres violonchelos arr. Álvarez

1. 1872, 24 de febrero. Escuela Nacional de Música. Marqués de Martorell y Gerner, violonchelos.

RUBINSTEIN, Anton

Oda a Santa Cecilia, para soprano y violonchelo

1. 1872, 5 de junio. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música. Clara Nueros de Hunt, soprano.

Sonata para violonchelo y piano núm. 1, Op. 18, en Re mayor

1. 1886, 26 de febrero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
2. 1886, 17 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
3. 1888, 27 de enero. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
4. 1890, 16 de septiembre. Sociedad de Cuartetos. Teatro del Fontán. Oviedo. Chevalier, piano.
5. 1890, 28 de septiembre. Sociedad de Cuartetos. Nuevo Teatro. Bilbao. Chevalier, piano.
6. 1891, 5 de marzo. Teatro Eldorado. Barcelona. Chevalier, piano.

Sonata para violonchelo y piano núm. 2, Op. 39, en Sol mayor

1. 1874, 10 de marzo. Escuela Nacional de Música.
2. 1884, 11 de junio. Domicilio particular de Mirecki. Tragó, piano.
3. 1891, 18 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.

Melodía para violonchelo y piano, Op. 3, Nº 1

1. 1886, 12 de marzo. Concierto Patti. Teatro de la Zarzuela. Candido Peña, piano.
2. 1886, 17 de mayo. Concierto Tormo. Salón Romero. Tragó, piano.
3. 1889, 2 de abril. Sociedad de Cuartetos. Conservatorio en Valencia. Segura, piano.

RUIZ ESPADERO, Nicolás

Dúo para violonchelo y piano

1. 1872, 5 de junio. Filarmónica de Madrid, Escuela Nacional de Música. Adolfo de Quesada, piano.

SAINT-SAËNS, Camile

Sonata nº 1 en Do menor, Op. 32

1. 1891, 20 de noviembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.
2. 1893, 8 de diciembre. Sociedad de Cuartetos. Salón Romero. Tragó, piano.

SERVAIS, Adrien-François

Souvenir de la Suisse, Caprice pour violoncello et piano, Op. 10

1. 1870, 18 de octubre. Sociedad Kursaal de San Sebastián. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
2. 1870, 23 de octubre. Sociedad Kursaal de San Sebastián. Teatro Circo. Beck, piano.
3. 1974, 29 de agosto. Sociedad de Conciertos. Jardines del Buen Retiro. Oudriz, piano.

Souvenir de Spa, pour violoncello et piano, Op. 2

1. 1871, 27 de abril. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
2. 1872, 24 de septiembre. Salones de Toca, Santander.

Fantaisie et Variations, sobre motivos de la ópera «La Fille du Régiment» de Donizetti

1. 1872, 24 de febrero. Escuela Nacional de Música.
2. 1872, 26 de junio. Sociedad de Conciertos. Jardines del Buen Retiro. Dalmau, director.
3. 1872, 24 de septiembre. Salones de Toca, Santander.
4. 1874, 6 de febrero. Concierto de Salvadora Abella. Escuela Nacional de Música.

Fantasía característica para violonchelo sobre motivos de la ópera Roberto le diable de Meyerbeer, arr. Broca

1. 1874, 26 de marzo. Filarmónica de Madrid, Escuela Nacional de Música.
2. 1875, 27 de marzo. Escuela Nacional de Música. Power, piano.
3. 1875, 5 de abril. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.

Fantaisie burlesque sur le Carnaval de Venise, Op. 9

1. 1875, 31 de marzo. Escuela Nacional de Música,

SIDOROWITCH, Constantin

In ogni flore, romanza con acompañamiento de violoncello obligado

1. 1873, 19 de febrero. Filarmónica de Madrid. Escuela Nacional de Música. Clara de Hunt, soprano.
2. 1875, 1 de marzo. Escuela Nacional de Música. Clara de Hunt, soprano.

Les echos du passé, melodía para violoncello, órgano y piano

1. 1876, 31 de marzo. Escuela Nacional de Música. De la Mata, órgano; T. Fernández, piano.

Tu y yo, romanza para soprano y violonchelo

1. 1876, 31 de marzo. Escuela Nacional de Música. Clara de Hunt, soprano.

VIEUXTEMPS, Henri

Rêverie, Adagio pour le violon, Op. 22, nº 3, arr. de Victor de Mirecki

1. 1873, 22 de abril. Concierto a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Escuela Nacional de Música. Guelbenzu, piano.
2. 1974, 10 de marzo. Escuela Nacional de Música.

3. 1875, 5 de abril. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
4. 1875, 8 de abril. Liceo Piquer. Power, piano.
5. 1882, 1 de mayo. Escuela Nacional de Música. Beck, piano.
6. 1882, 8 de mayo. Sociedad de Cuartetos. Palacio. Beck, piano.
7. 1884, 16 de abril. Salón Romero.
8. 1908, 25 de enero. Sociedad Filarmónica de Oviedo. Falla, piano.
9. 1908, 28 de enero. Sociedad Filarmónica de León. Falla, piano.

WIDOR, Charles Marie

Korrigane para violoncello arreglo de Jules Delsart

1. 1890, 20 de mayo. Sociedad de Cuartetos. Inauguración del Salón Montano.
2. 1890, 18 de septiembre. Sociedad de Cuartetos. Teatro del Fontán. Oviedo. Chevalier, piano.
3. 1891, 5 de marzo. Concierto de la Sociedad de Música de Cámara de Madrid. Teatro Eldorado de Barcelona. Chevallier, piano.
4. 1895, 10 de mayo. Palacio Real. Tragó, piano.
5. 1908, 27 de enero. Sociedad Filarmónica de León. Falla, piano.

TABLA 16

Obras para violonchelo y piano interpretadas por Victor de Mirecki con la Sociedad de Cuartetos

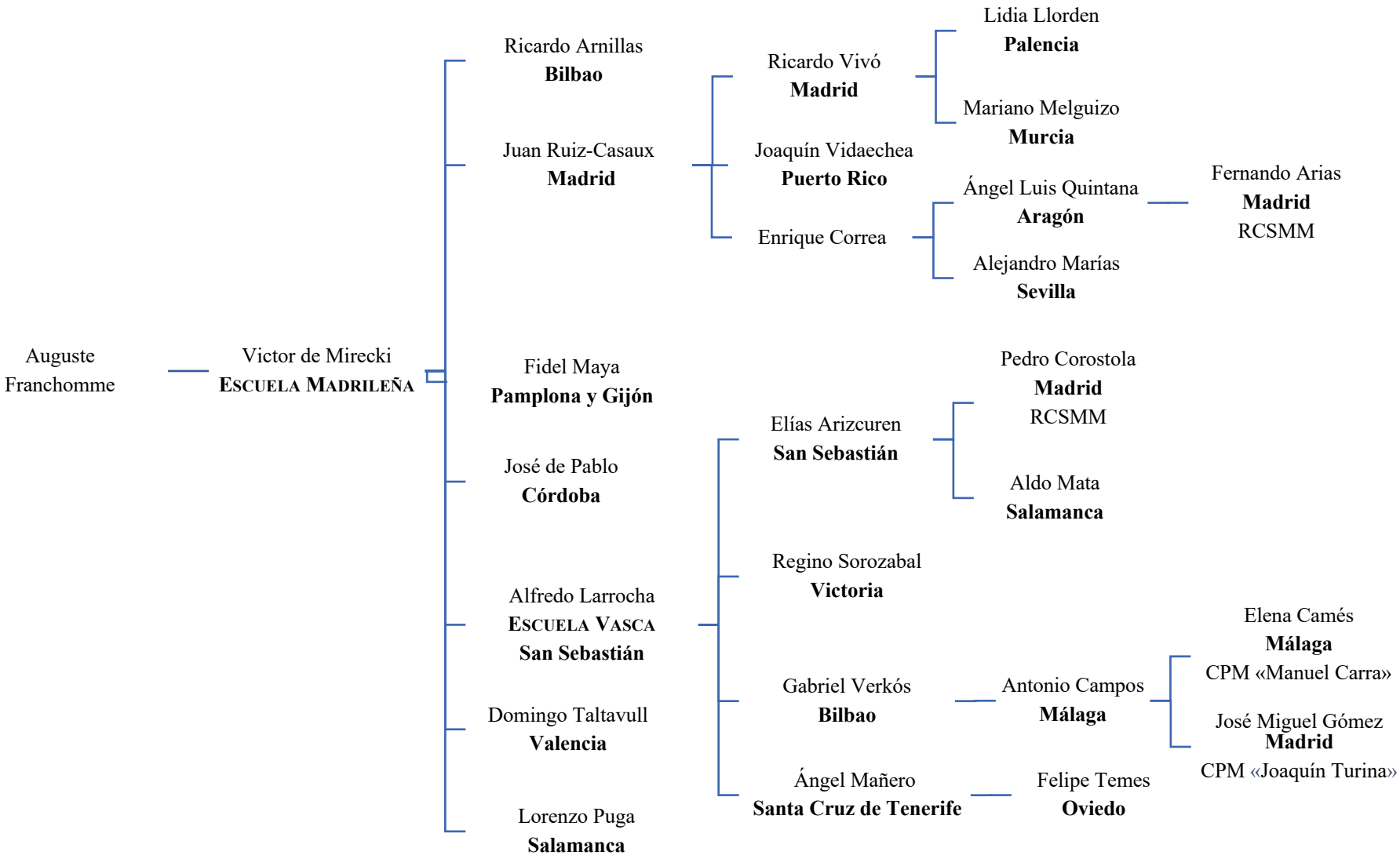
Elaboración propia a partir de la hemerografía consultada.

(5 de diciembre de 1875 - 5 de enero de 1894)

Asioli	Sonata para violonchelo y piano en Do mayor	5 de diciembre de 1890
Chopin	Introducción y Polonesa Brillante	22 de enero de 1882
Chopin	Nocturno en Mi bemol mayor, Op. 9, nº 2	20 de mayo de 1890
Delsart	Korrigane	20 de mayo de 1890
		18 de septiembre de 1890
Godard	Sonata para piano y violonchelo en Re menor, Op. 104.	31 de marzo de 1889
		15 de diciembre de 1889
		25 de diciembre de 1892
Mendelssohn	Sonata nº 1, en Si bemol mayor, Op. 45	19 de diciembre de 1875
		10 de diciembre de 1876
		21 de enero de 1877
		23 de diciembre de 1877
		28 de diciembre de 1879
		30 de enero de 1885
		6 de febrero de 1885
		7 de diciembre de 1886
		15 de noviembre de 1889
Mendelssohn	Sonata nº 2, en Re mayor, Op. 58	2 de diciembre de 1877
		30 de diciembre de 1877
		8 de mayo de 1882
		31 de diciembre de 1882
		18 de noviembre de 1887
		7 de diciembre de 1888
		16 de marzo de 1890
Mendelssohn	Romanza sin palabras en Re menor, Op. 109	29 de diciembre de 1878
Raff	Sonata en Re mayor, Op. 183	30 de enero de 1885
		14 de febrero de 1885
		10 de febrero de 1887
Rubinstein	Sonata nº 1, Op. 18, en Re mayor	26 de febrero de 1886
		17 de diciembre de 1886
		27 de enero de 1888
		16 de septiembre 1890
		28 de septiembre de 1890
Rubinstein	Sonata nº. 2, Op. 39, en Sol mayor	26 de febrero de 1885
		17 de diciembre de 1886
		18 de diciembre de 1891
Rubinstein	Melodía Op. 3, nº 1	2 de abril de 1889
Saint-Saëns	Sonata nº 1, Op. 32, en Do menor	18 de noviembre de 1891
		8 diciembre de 1893
Widor	Korrigane para violonchelo (Arr. Delsart)	18 de septiembre de 1890
Vieuxtemps	Reverie, Op. 22, nº 3	8 de mayo de 1882

TABLA 17

«Árbol genealógico» de la Escuela de Violonchelo de Victor de Mirecki


Auguste Franchomme
Victor de Mirecki
ESCUELA MADRILEÑA
Ricardo Arnillas
Bilbao
Juan Ruiz-Casaux
Madrid
Ricardo Vivó
Madrid
Joaquín Vidaechea
Puerto Rico
Enrique Correa
Lidia Llorden
Palencia
Mariano Melguizo
Murcia
Ángel Luis Quintana
Aragón
Alejandro Marías
Sevilla
Fernando Arias
Madrid
RCSMM
Fidel Maya
Pamplona y Gijón
José de Pablo
Córdoba
Alfredo Larrocha
ESCUELA VASCA
San Sebastián
Domingo Taltavull
Valencia
Lorenzo Puga
Salamanca
Elías Arizcuren
San Sebastián
Regino Sorozabal
Victoria
Gabriel Verkós
Bilbao
Ángel Mañero
Santa Cruz de Tenerife
Pedro Corostola
Madrid
RCSMM
Aldo Mata
Salamanca
Antonio Campos
Málaga
Felipe Temes
Oviedo
Elena Camés
Málaga
CPM «Manuel Carra»
José Miguel Gómez
Madrid
CPM «Joaquín Turina»

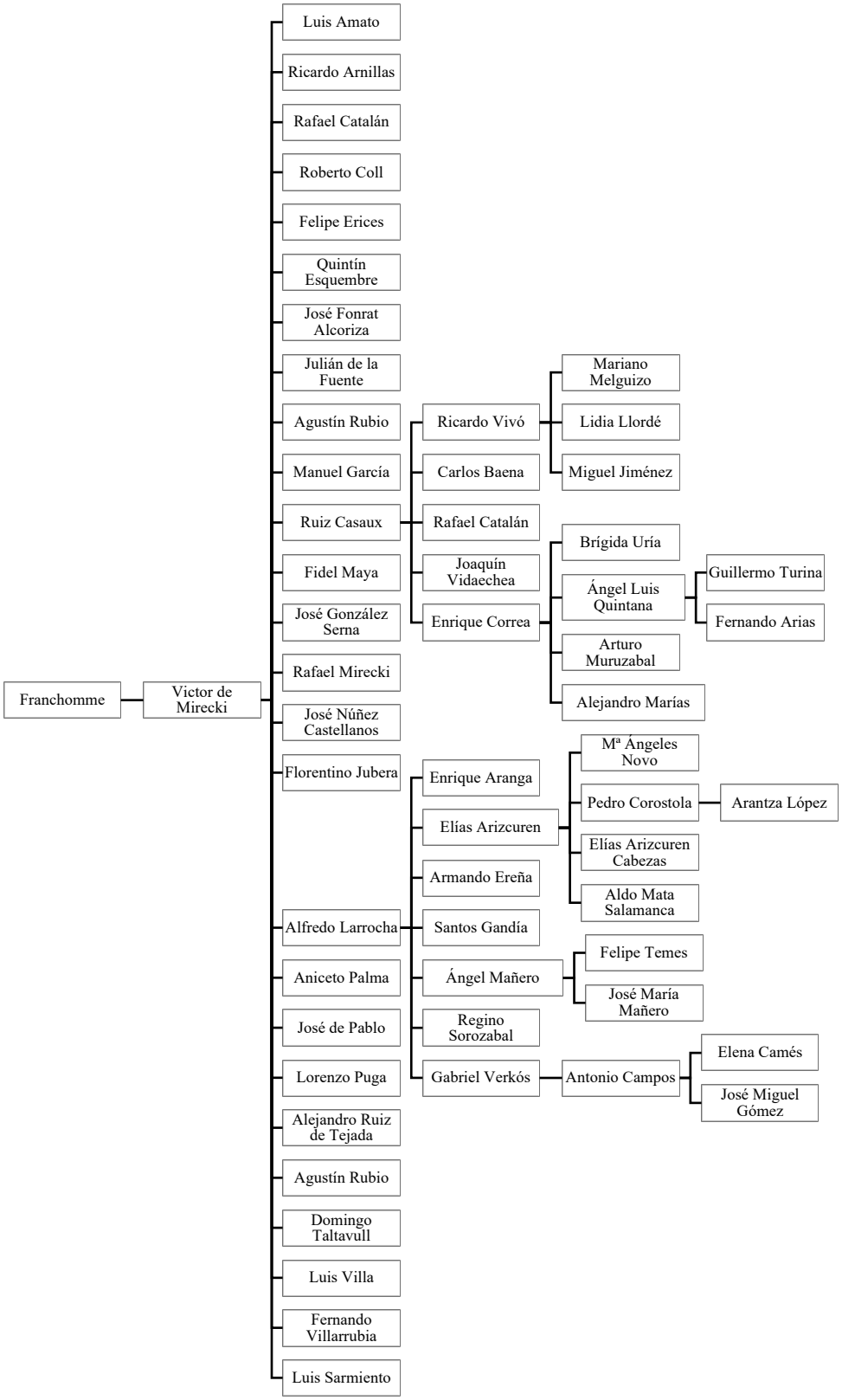

Franchomme
Victor de Mirecki
Luis Amato
Ricardo Arnillas
Rafael Catalán
Roberto Coll
Felipe Erices
Quintín Esquembre
José Fonrat Alcoriza
Julián de la Fuente
Agustín Rubio
Manuel García
Ruiz Casaux
Fidel Maya
José González Serna
Rafael Mirecki
José Núñez Castellanos
Florentino Jubera
Alfredo Larrocha
Aniceto Palma
José de Pablo
Lorenzo Puga
Alejandro Ruiz de Tejada
Agustín Rubio
Domingo Taltavull
Luis Villa
Fernando Villarrubia
Luis Sarmiento
Ricardo Vivó
Carlos Baena
Rafael Catalán
Joaquín Vidaechea
Enrique Correa
Mariano Melguizo
Lidia Llordé
Miguel Jiménez
Brígida Uría
Ángel Luis Quintana
Arturo Muruzabal
Alejandro Marías
Guillermo Turina
Fernando Arias
Enrique Aranga
Elías Arizcuren
Armando Ereña
Santos Gandía
Ángel Mañero
Regino Sorozabal
Gabriel Verkós
Mª Ángeles Novo
Pedro Corostola
Elías Arizcuren Cabezas
Aldo Mata Salamanca
Arantza López
Felipe Temes
José María Mañero
Antonio Campos
Elena Camés
José Miguel Gómez

Tabla 18

Plantilla de las orquestas de Madrid durante el periodo investigado

Fuentes:

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 Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos (1860).

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio (2002), «La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico», Ramón SOBRINO SÁNCHEZ, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Oviedo, <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/12770>, 1995 págs.

Orquesta del Teatro Real

Diario oficial de avisos de Madrid, 7 de junio de 1864, pág. 4.

Gaceta Musical de Madrid, 19 de octubre de 1865, pág. 11.

Sociedad de Conciertos 1866-1905

«Conciertos del señor Barbieri. Programa histórico-artístico del primero, que se verificará el lunes 16, a las tres de la tarde, en el circo del Príncipe Alfonso», *Gaceta Musical de Madrid*, 14 de abril de 1866, nº 28, Suplemento, pág. 8.

SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1992), «El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid», Emilio CASARES RODICIO, dir. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1846 págs.

Orquesta Sinfónica de Madrid (desde 1905 a 1939)

La Esfera: ilustración mundial, 28 de abril de 1928, pág. 44.

El Progreso: diario liberal (Lugo), 14 de mayo de 1911, pág. 1.

La prensa: diario republicano (Tenerife), 14 de abril de 1913, pág. 2.

El Adelanto: Diario político de Salamanca, 30 de abril de 1918, pág. 2.

El Eco de Santiago, 1 de mayo de 1925, págs. 1-2.

«Orquesta Sinfónica de Madrid», *Anuario musical de España. 1930*.

Orquesta Sinfónica de Madrid Maestro Arbós: Veintiséis años de labor musical, 1904-1929, Folleto histórico, Madrid, 31 de diciembre de 1929, pág. 5.

GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín (1994), *La Orquesta Sinfónica de*

Madrid: noventa años de historia, Madrid, Alianza Música, 263 págs.

Banda Municipal de Música de Madrid

La Banda Municipal de Música: monografía escrita con ocasión del Vigésimo Aniversario de la primera audición pública, 1929, págs. 9-10.

BARBERÁN, José L., «Las bodas de plata de la Banda Municipal de Madrid», *Ahora*, 3 de junio de 1934.

Orquesta Bartolomé Pérez Casas

El Liberal (Madrid. 1879), 16 de marzo de 1915, pág, 3.

Orquesta Benedito

«La Sociedad de Amigos de la Música. Orquesta Benedito», *Informe: El Salón Montano*, Madrid, 11 de junio de 2014, 69 págs.

Orquesta Filarmónica de Madrid

BALLESTEROS EGEA, Miriam (2010), «La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española», María NAGORE FERRER, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11071/>, 599 págs.

Orquesta Francés

ABC, Edición de la mañana, 12 de diciembre de 1918, pág. 21.

Orquesta Clásica de Madrid

«Orquesta Clásica de Madrid», *Anuario musical de España, 1930*, página 266.

Orquesta Nacional de Conciertos

«Orden nombrando, con carácter provisional, para los cargos que se citan de la Orquesta Nacional de Conciertos, a los señores figurados en la relación que se

inserta», *Gaceta de la República*, núm. 33, de 2 de febrero de1938, págs. 569-570.

Orquesta Nacional de España

«Orden por la que se nombran, con carácter interino, los Profesores que han de integrar la Orquesta Nacional», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 201, de 19 de julio de 1940, págs. 5.024-5.025.

«Orden de 28 de marzo de 1942 por la que se nombran profesores de la Orquesta Nacional en virtud de oposición», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 93, 3 de abril de 1942, pág. 2378.

«Orden de 26 de agosto de 1943 se muestra el listado del nombramiento de los aprobados en la convocatoria de concurso de Profesores de la Orquesta Nacional», Boletín Oficial

Programa de mano del concierto celebrado por la Orquesta Nacional el 11 de abril de 1947 en el Palacio de la Música de Madrid.

Ritmo: revista musical ilustrada, Número 225, enero de 1950, pág. 12

Orquesta de Cámara de la Emisora Radio Nacional de España

«Haciendo público el fallo del concurso convocado en el Boletín Oficial del Estado de 11 de noviembre de 1946, número 315, para la creación de una Orquesta», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 17, 17 de enero de 1947, pág. 437.

Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española

Programa de mano del *Concierto de Presentación Oficial de la Orquesta Sinfónica de la RTV Española, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 8 de junio de 1965*.

Se han sombreado las celdas del alumnado del Conservatorio de Madrid

Brunetti
Rivas
Ducasi
Aguirre
Mirecki
Escuela de Victor de Mirecki

Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos

1858
San Martín Eslava, Bonifacio
Rodríguez Castellano, Ramón
Pastora, Salvador

1864
Campos, José Antonio
Casella, Joaquín
Fazzini, Juan
Pastora, Salvador
Sainz, Román

Orquesta del Teatro Real

1865
Campos, José Antonio
Rodríguez Castellano, Ramón
Casella, Joaquín
Sesé, Pedro
Fazzini, Juan
Álvarez, Pablo
Pastora, Salvador
Sainz, Román

1866-1868	Campos, José Antonio	Primer Violonchelo
1866-1867	Yáñez, Antonio	
1866	Faccini, Juan	
1866-1867	Sainz, Román	
1866	Álvarez, Pablo	
1866	Pastora, Salvador	
1866-1882	Muñoz, Luis	
1866	García Gómez, José	
1867	Lanuza, Esteban	
1868	Benavent, Miguel	Primer Violonchelo
1868	Martín, Victor	
1868	Castro, Salvador	
1869	Rodríguez Castellano, Ramón	
1869	Tapia, Enrique	
1871-1884	**Mirecki, Victor de**	Primer Violonchelo
1871	Espinosa de los Monteros, Mateo	
1882	Reinoso, Juan	
1884	Sarmiento, Luis	Primer Violonchelo
1884	Jiménez, Manuel	
1885	Larrocha, Alfredo	
1885	González Serna, José	
1886	Calvo, Manuel	Primer Violonchelo
1887	Mallafré, Gabriel	
1887	Calvo, José	
1887	Chané Ricardo	
1892	Girona Crespo, Salvador	
1895	Mesa, Ángel	
1895-1903	Villa, Luis	
1900	Enguita, Juan	

1904	Arnillas, Ricardo
1904	Boigas, Joaquín
1904	Calvo, Manuel
1904	González Serna, José
1904	Jiménez, Manuel
1904	Jubera, Florentino
1904	Mallafré, Gabriel
1904	Manzano, Alejandro
1904	Mesa, Ángel
1904	**Mirecki, Victor de**
1904	Villa, Luis
1911	Mompó, Vicente
1913	Mendive, Francisco
1918	Pujol, Nicolás
1918	Rodríguez, Gerardo
1918	Sanchís, Benito
1925	Coll Puydebois, Roberto
1925	Hernández García, Vicente
1925	Mompó, Manuel
1925	Ruiz-Casaux, Juan
1930	Canepa, Apolinar
1930	Gandía Lahidalga, Santos
1930	Martínez, Fernando
1930	Otsner, Antonio
1930	Puga, Lorenzo
1934	Jubera Zorzano, Florentino
1939	Bos, Baren
1939	Sánchez Orezo, Ismael

Banda Municipal de Música de Madrid

1909	
Villa, Luis	Violoncello Principal
Jubera Zorzano, Florentino	Violoncello Primero
Garay, Camilo	Violoncello Segundo
Pastora, Salvador	Violoncello Segundo
Esquembre Sáenz, Quintín	Violoncello Tercero

Orquesta Bartolomé Pérez Casas

1915
Taltavull, Domingo
Palma Bryant, Aniceto de
Esquembre Sáenz, Quintín
Cánepa Quinto, Apolinar

Orquesta Benedito

1917
Montil, Rubén
Núñez Castellanos, José
Marchetti, Juan

Orquesta Filarmónica de Madrid

1915	García, Manuel
1915	Esquembre. Sáenz, Quintín
1915	Villarrubia Ortega, Fernando
1915	Fuente Miguel, Julián de la
1915	Gasent Llopis, Francisco
1915	Palma Bryant, Aniceto de
1918	Taltavull Pascual, Domingo
1918	García Rodríguez, Manuel
1918	Menaya Reinoso, Ignacio
1918	Núñez Castellanos, José
1934	Gilbert, Juan
1940	Vivó Bazo, Ricardo (ayuda de solista)
1940	Pérez Prío, Fernando

Orquesta Francés

1918
Ruiz-Casaux, Juan
Mirecki Bach, Rafael
Navarro García, Ramón
Mesa, Ángel
Coll Puydebois, Roberto
Hernández García, Vicente

Orquesta Clásica de Madrid

1930
Hernández García, Vicente
Martínez, Fernando
Cerezo, Ismael

Orquesta Nacional de Conciertos

1938
Puga Aramendia, Lorenzo
Santos Martín, Luis
Baena Torres, Carlos
Andrés Gómez, José
Vivó Bazo, Ricardo
Guzmán de Castro, Luis
Blanes Vila, Vicente
Coll Puydebois, Roberto
García Rodríguez, Manuel
Villarrubia Ortega, Fernando
Navarro García, Ramón

1940
Ruiz-Casaux, Juan
Bos, Bernardo
Gasent, Francisco
Mesa, Ángel
Vivó, Ricardo
Coll, Roberto
Palma, Aniceto de
Canepa, Apolinar
Andrés, José
Puga, Lorenzo
Guzmán, Luis
Hernández, Vicente
García, Manuel
Martínez, Fernando
Baena, Carlos
Mirecki, Rafael
Fuente, Julián de la
Catalán, Rafael
Fernández Arias, Luis
Artes, Francisco
Navarro, Jose Mª

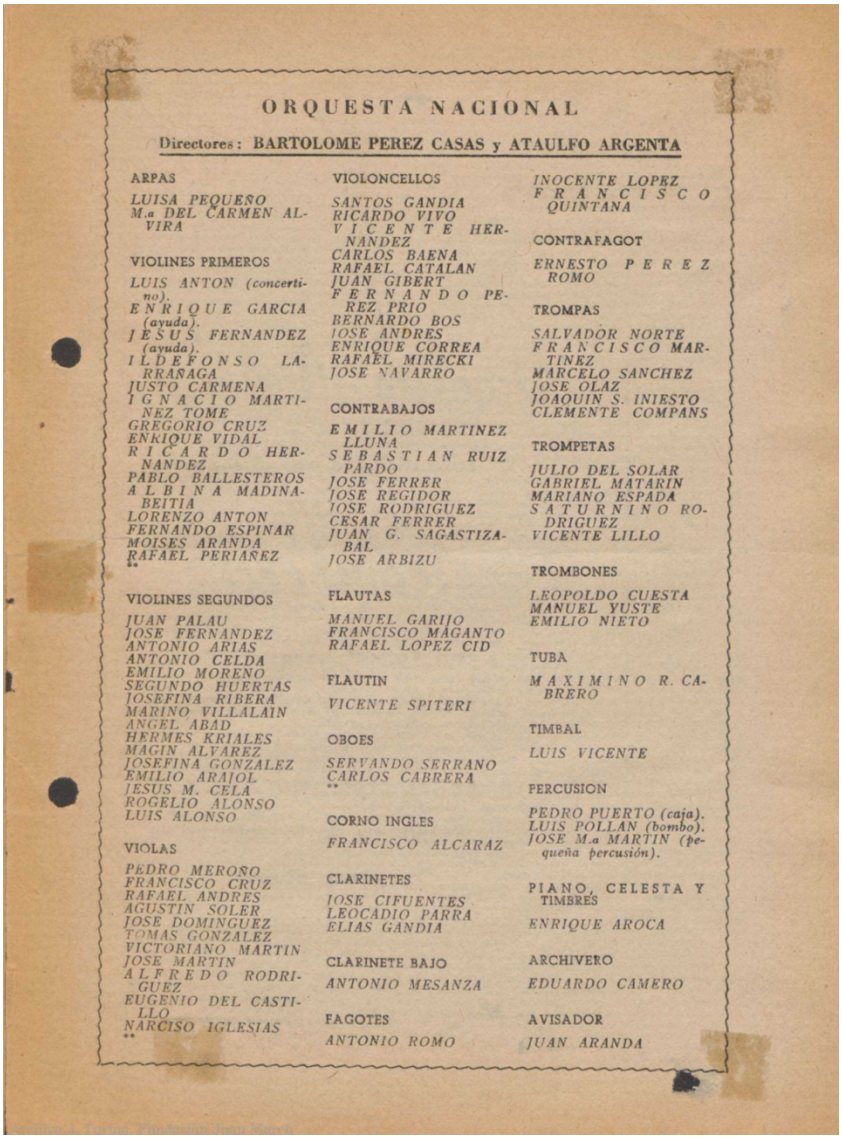
1942
Mirecki Bach, Rafael
Baena Torres, Carlos
Catalán Barajas, Rafael
Correa Balbín, Enrique
Pérez Prío, Fernando

1943
Mirecki Bach, Rafael
Baena Torres, Carlos
Catalán Barajas, Rafael
Correa Balbín, Enrique
Pérez Prío, Fernando
Gandía Lahidalga, Santos

1944
Mirecki Bach, Rafael
Baena Torres, Carlos
Catalán Barajas, Rafael
Correa Balbín, Enrique
Pérez Prío, Fernando
Gandía Lahidalga, Santos
Vivó Bazo, Ricardo
Hernández García, Vicente
Gibert Vidal, Juan
Andrés Gómez, José
Bos Sneider, Bernardo

1947
Gandía Lahidalga, Santos
Vivó, Ricardo
Hernández, Vicente
Baena, Carlos
Catalán, Rafael
Gilbert, Juan
Pérez Prío, Fernando
Bos, Bernardo
Andrés, José
Correa, Enrique
Mirecki, Rafael
Navarro, Jose Mª

1950
Gandía, Santos
Vivó, Ricardo
Hernández, Vicente
Baena, Carlos
Gasent, Francisco
Correa, Enrique
Bos, Bernardo
Andrés, José
Catalán, Rafael
Gilbert, Juan
Mirecki, Rafael



ORQUESTA NACIONAL

Directores: BARTOLOME PEREZ CASAS y ATAULFO ARGENTA

ARPAS

LUISA PEQUESO
M.a DEL CARMEN ALVIRA

VIOLINES PRIMEROS

LUIS ANTON (concertino).
ENRIQUE GARCIA (ayuda).
JESUS FERNANDEZ (ayuda).
ILDEFONSO LARRAÑAGA
JUSTO CARMENA
IGNACIO MARTINEZ TOME
GREGORIO CRUZ
ENRIQUE VIDAL
RICARDO HERNANDEZ
PABLO BALLESTEROS
ALBINA MADINABEITIA
LORENZO ANTON
FERNANDO ESPINAR
MOISES ARANDA
RAFAEL PERIAÑEZ
**

VIOLINES SEGUNDOS

JUAN PALAU
JOSE FERNANDEZ
ANTONIO ARIAS
ANTONIO CELDA
EMILIO MORENO
SEGUNDO HUERTAS
JOSEFINA RIBERA
MARINO VILLALAIN
ANGEL ABAD
HERMES KRIALES
MAGIN ALVAREZ
JOSEFINA GONZALEZ
EMILIO ARAJOL
JESUS M. CELA
ROGELIO ALONSO
LUIS ALONSO

VIOLAS

PEDRO MEROSO
FRANCISCO CRUZ
RAFAEL ANDRES
AGUSTIN SOLER
JOSE DOMINGUEZ
TOMAS GONZALEZ
VICTORIANO MARTIN
JOSE MARTIN
ALFREDO RODRIGUEZ
EUGENIO DEL CASTILLO
NARCISO IGLESIAS
**

VIOLONCELLOS

SANTOS GANDIA
RICARDO VIVO
VICENTE HERNANDEZ
CARLOS BAENA
RAFAEL CATALAN
JUAN GIBERT
FERNANDO PEREZ PRIO
BERNARDO BOS
JOSE ANDRES
ENRIQUE CORREA
RAFAEL MIRECKI
JOSE NAVARRO

CONTRABAJOS

EMILIO MARTINEZ LLUNA
SEBASTIAN RUIZ PARDO
JOSE FERRER
JOSE REGIDOR
JOSE RODRIGUEZ
CESAR FERRER
JUAN G. SAGASTIZABAL
JOSE ARBIZU

FLAUTAS

MANUEL GARIJO
FRANCISCO MAGANTO
RAFAEL LOPEZ CID

FLAUTIN

VICENTE SPITERI

OBOES

SERVANDO SERRANO
CARLOS CABRERA
**

CORNO INGLES

FRANCISCO ALCARAZ

CLARINETES

JOSE CIFUENTES
LEOCADIO PARRA
ELIAS GANDIA

CLARINETE BAJO

ANTONIO MESANZA

FAGOTES

ANTONIO ROMO
INOCENTE LOPEZ
FRANCISCO QUINTANA

CONTRAFAGOT

ERNESTO PEREZ ROMO

TROMPAS

SALVADOR NORTE
FRANCISCO MARTINEZ
MARCELO SANCHEZ
JOSE OLAZ
JOAQUIN S. INIESTO
CLEMENTE COMPANS

TROMPETAS

JULIO DEL SOLAR
GABRIEL MATARIN
MARIANO ESPADA
SATURNINO RODRIGUEZ
VICENTE LILLO

TROMBONES

LEOPOLDO CUESTA
MANUEL YUSTE
EMILIO NIETO

TUBA

MAXIMINO R. CABRERO

TIMBAL

LUIS VICENTE

PERCUSION

PEDRO PUERTO (caja).
LUIS POLLAN (bombo).
JOSE M.a MARTIN (pequeña percusión).

PIANO, CELESTA Y TIMBRES

ENRIQUE AROCA

ARCHIVERO

EDUARDO CAMERO

AVISADOR

JUAN ARANDA

Ilustración 1. Orquesta Nacional de España (1947)[4].

Orquesta de Cámara de la Emisora Radio Nacional de España

1947
Gandía Lahidalga, Santos
Sorní Villanueva, Rafael
Hernández García, Vicente
Canepa Quinto, Apolinar
Coll Puydebois, Roberto
Catalán Barajas, Rafael

[4] Programa del concierto del 11 de abril de 1947 en el Palacio de la Música de Madrid.

1965
Correa Balbín, Enrique
González Quiñones, Ángel
González del Ama, José
Melguizo Gómez, Mariano
Sorní Villanueva, Rafael
Selles Castells, Lupe
Espinosa Carrero, Vicente
Quintanilla Kyburz, Álvaro
Mañero García, Ángel
Prieto León, Guillermo

Tabla 19

Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid (1909)

Se han sombreado las celdas del alumnado del Conservatorio de Madrid.

Fuente:

Anuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, Asamblea del 22 de junio de 1909, Madrid, R. Velasco, Imp., 1909, págs. 20-21.

Alcaraz, Manuel
Arnillas Recarte, Ricardo
Alcaide Díaz, Honorio
Ballester, Trinidad
Barrio Alcoriza, Antolín
Boigas, Joaquín
Bretón Matheu, Abelardo
Calvo, José
Calvo, Manuel
Carriedo Moro, José
Castro, José
Eladio Martín, José
Elías de la Cruz, Lucas
Enguita Cañadas, Juan
Espinosa, Mateo
Estañoni, Emilio
Esquembre Sáez, Quintín
Fernández Núñez, Julián
Fischer Santamaría, Fernando
García Ibarra, Francisco
García Mallafré, Gabriel
Giménez, Manuel
González Serna, José
Guervós, Eduardo
Heredero Santiago, Mariano

Jubera Zorzano, Florentino
López Santos, Antonio
Manzano Reparaz, Alejandro
Mendive, Francisco
Mesa Fernández, Ángel
Mirecki Larramat, Victor de
Mompó Gil, Vicente
Mompó Gil, Antonio
M. Alonso, Mariano
Palma Bryant, Aniceto
Paparelli, Elvira
Romero Vinuesa, Luis
Ruiz-Casaux, Juan
Taltavull Pascual, Domingo
Toro García, José Mª
Vela Lafuente, José
Villa González, Luis

EDICIONES CRÍTICAS

Nº 1

Lecciones de Violoncello sacadas del Método de J. A. Rivas.

Fuente: RACSMM, S. 1785.

Se ha transportado a la 8ª baja la clave de Sol en 2ª línea y se ha escrito en clave de Fa en 4º o de Do en 4º.

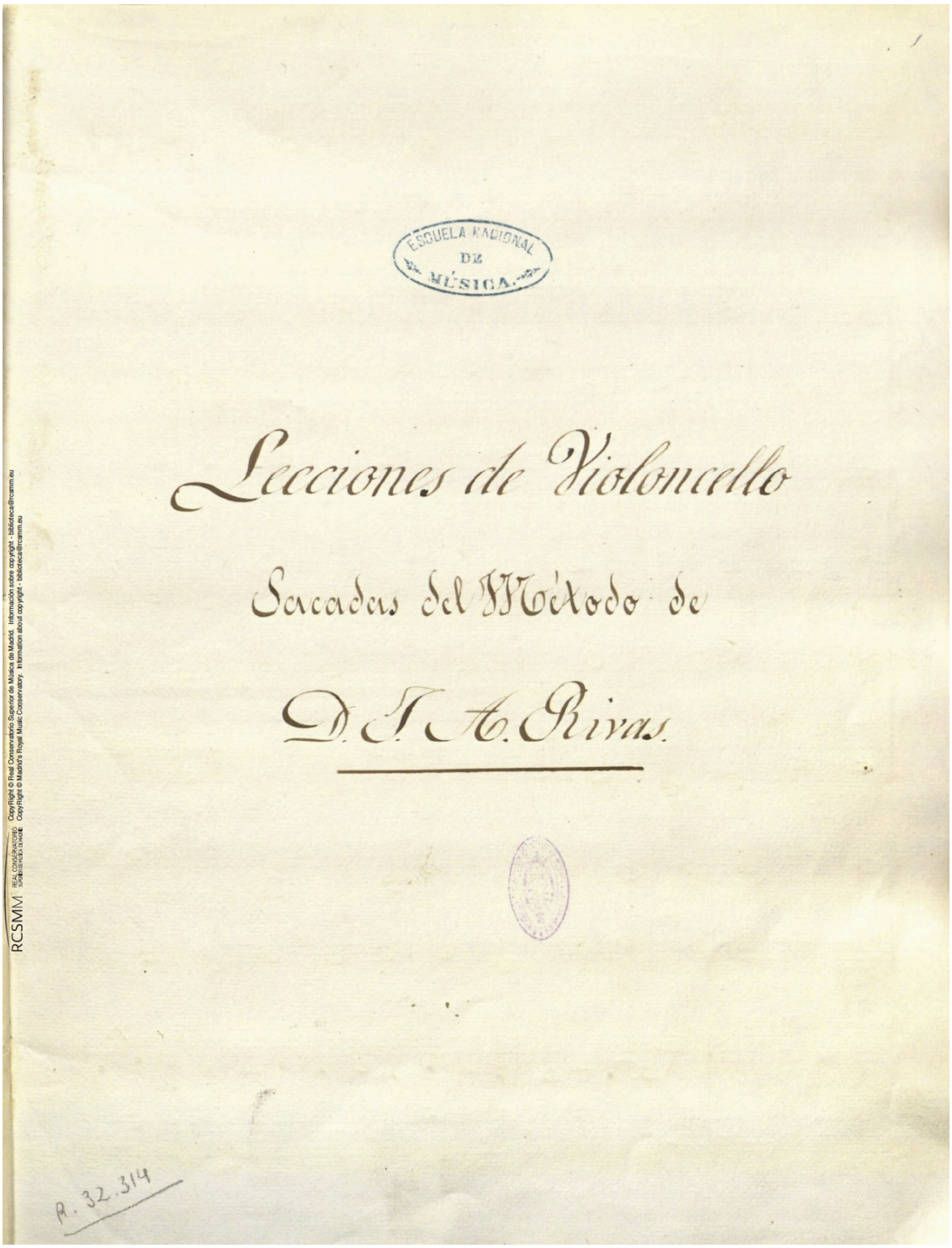
Se han mantenido los signos de repetición de notas.

Los errores evidentes de digitación han sido corregidos.

Se han corregido los errores de numeración en los *Estudios de Violoncello* por los tonos mayores y menores y sus relativos. Así, la numeración correcta desde el estudio de la escala de Re mayor es 5º.

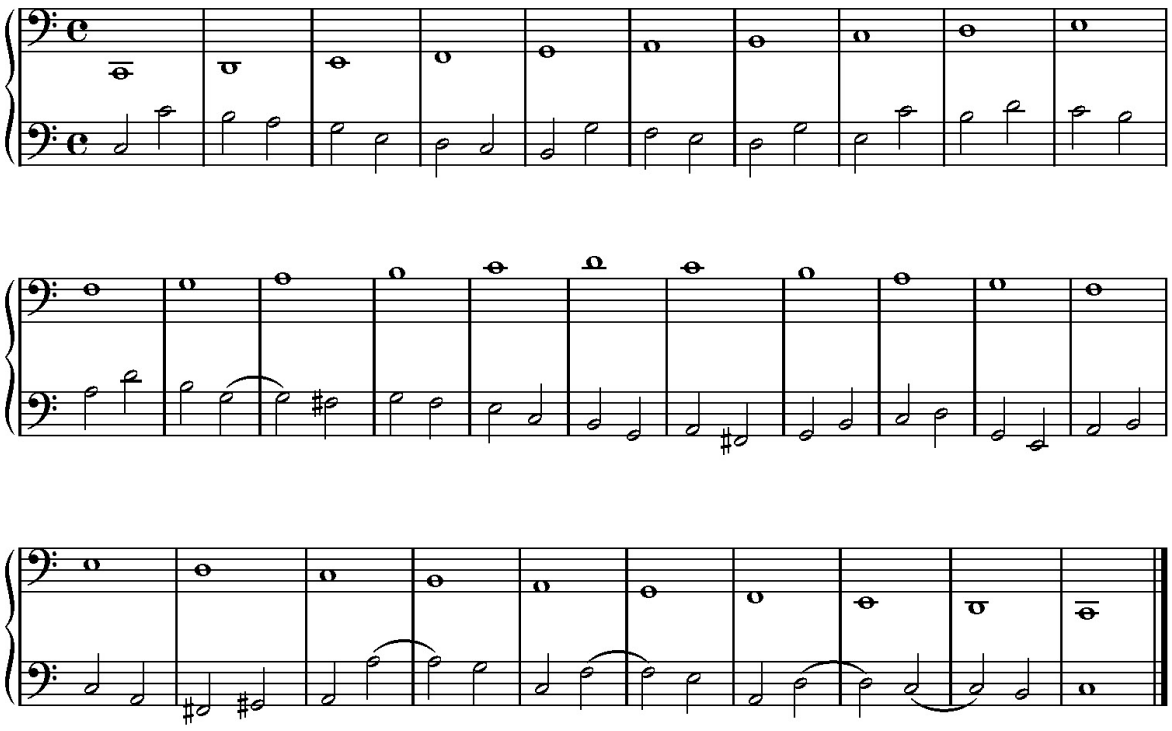
En la lección nº 11 en Sol sostenido menor se ha insertado en el compás número 19, que lleva escrita la indicación «Ojo», el recorte de tres compases añadido a pie de página de la partitura original, añadiendo el tercer y cuarto tiempo del último compás, que faltaban debido al mal estado de la página.

En la lección nº 4 en Sol menor se ha insertado en el compás número 12, que lleva escrita la indicación «Ojo», cuatro compases que figuran en el recorte pegado a pie de página en la partitura original.

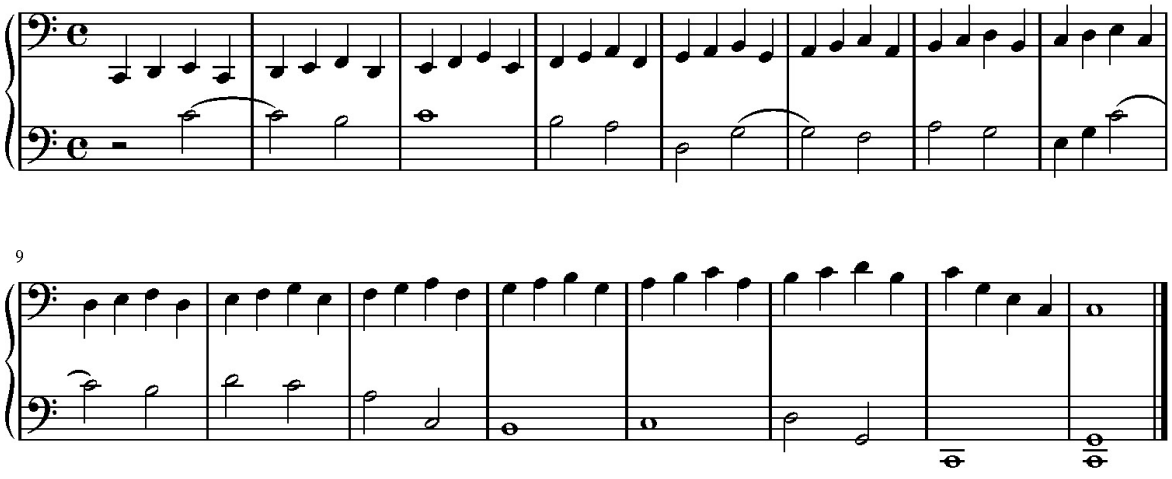


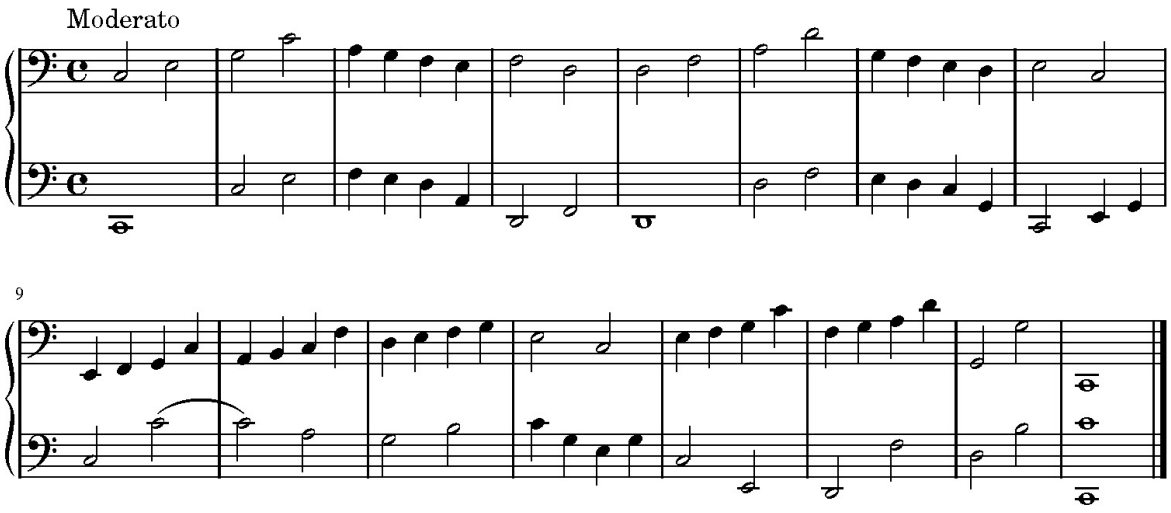
RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

Escala de Do mayor

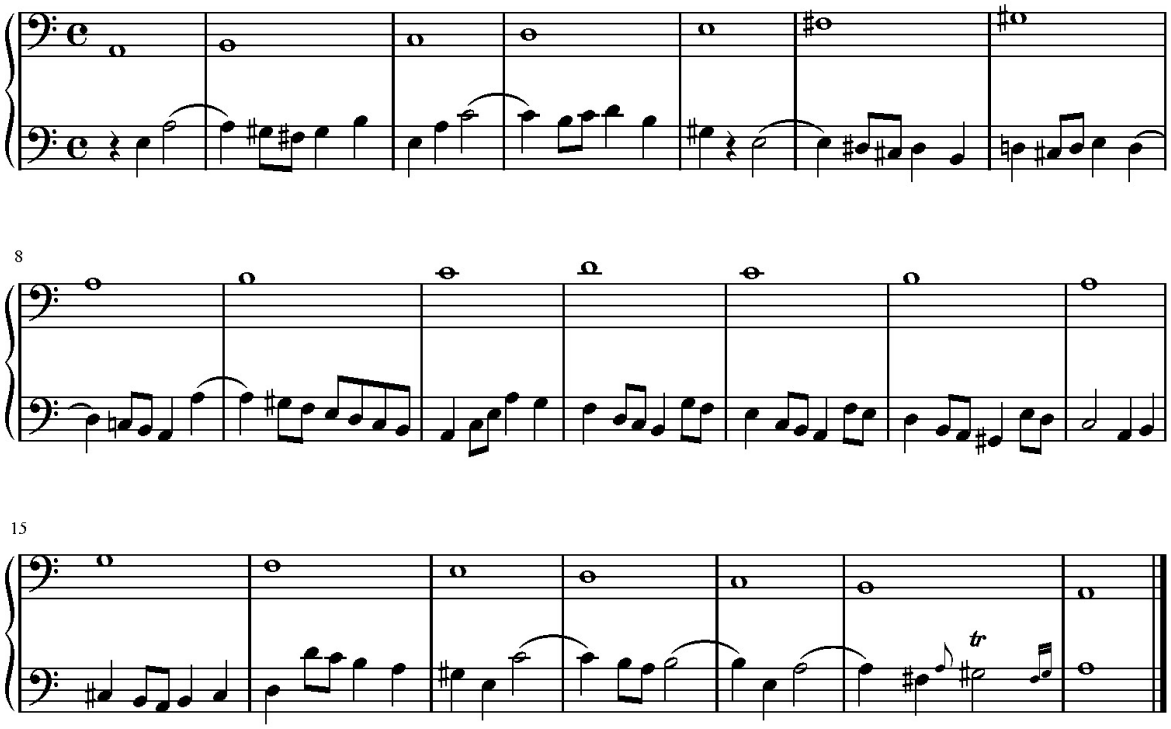


Ejercicio

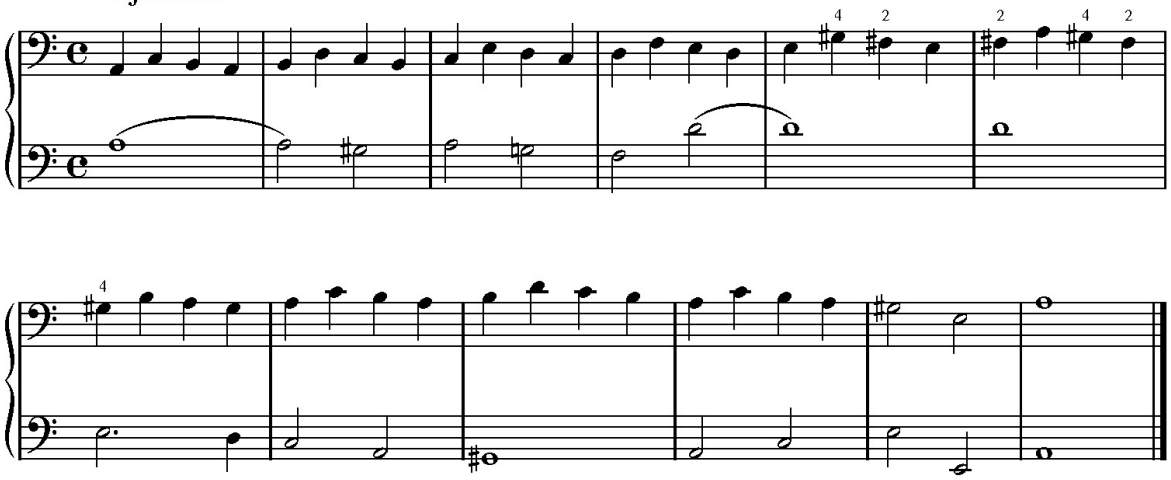




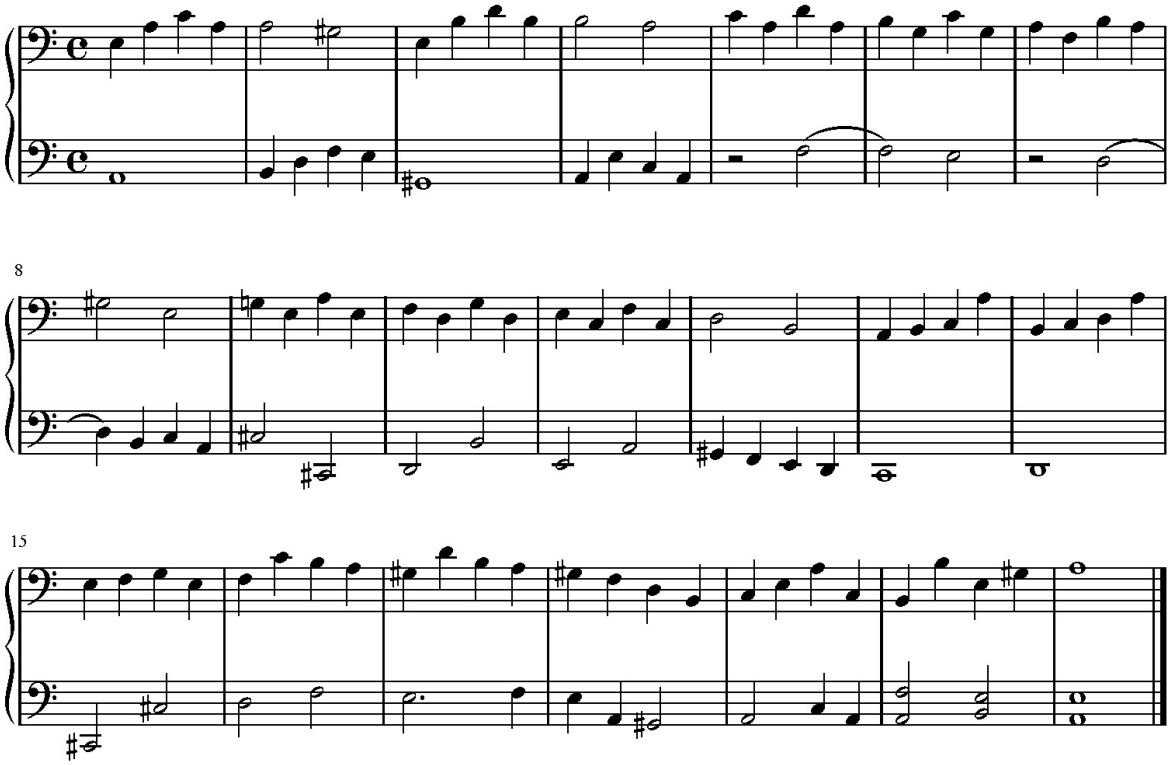
Escala de La menor



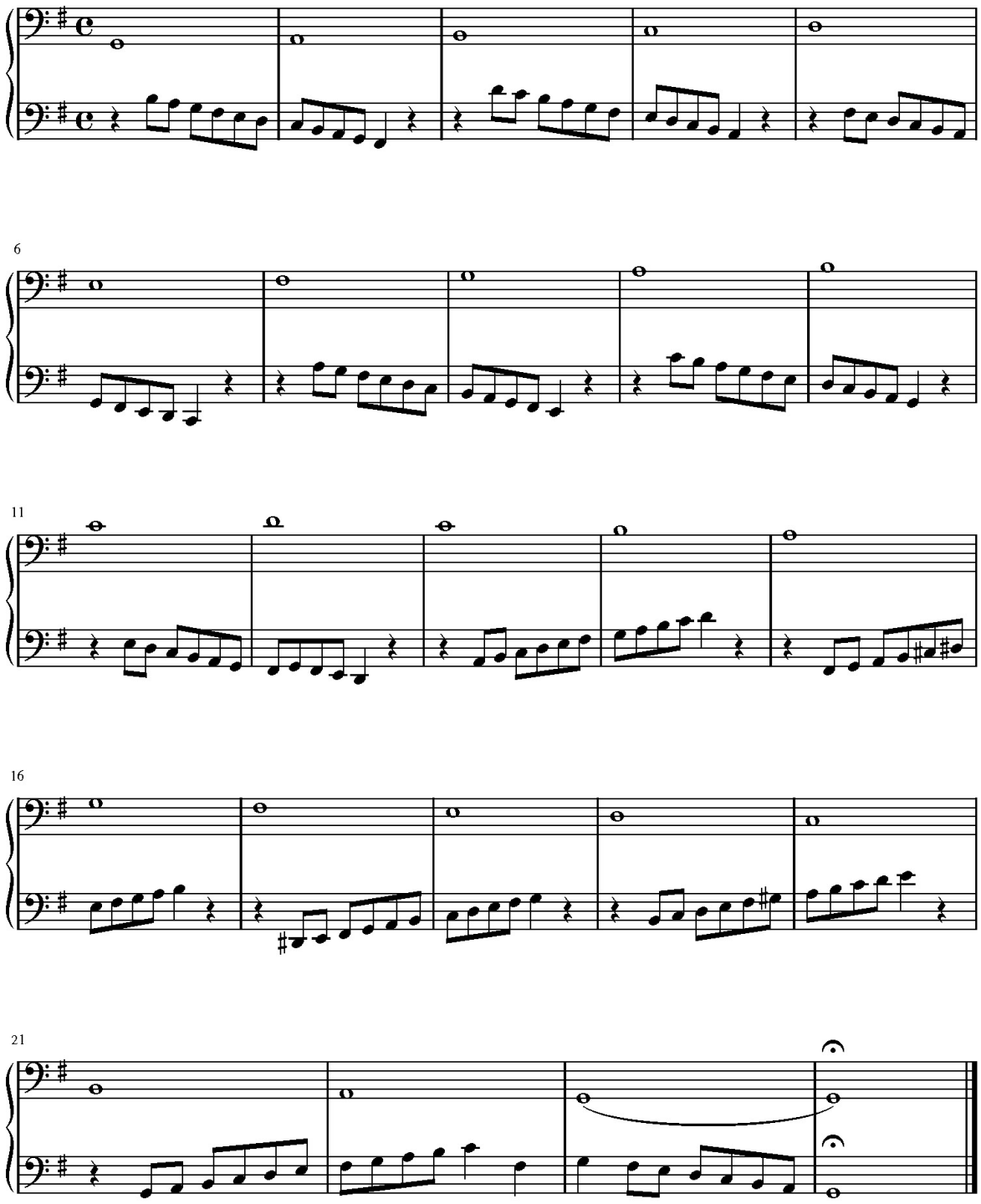
Ejercicio



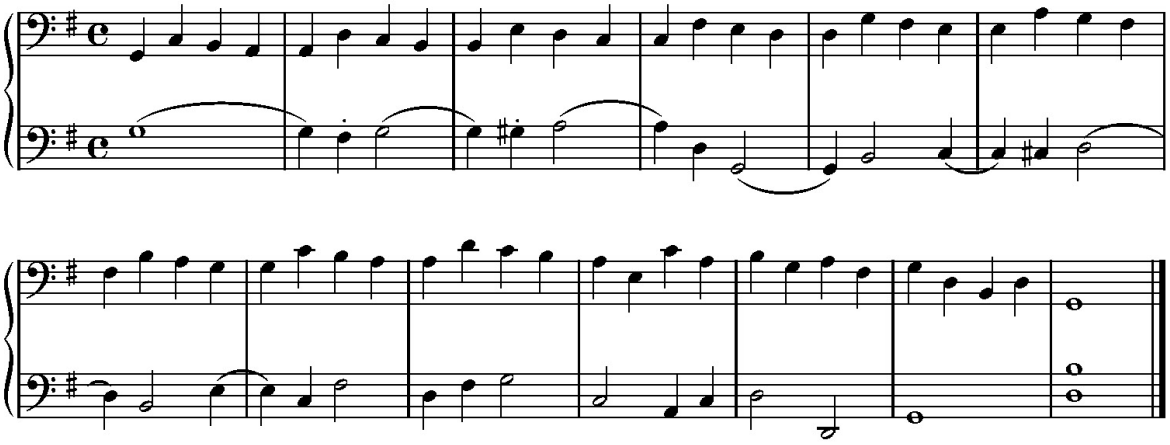
Lección 2ª
Andante



Escala de Sol mayor

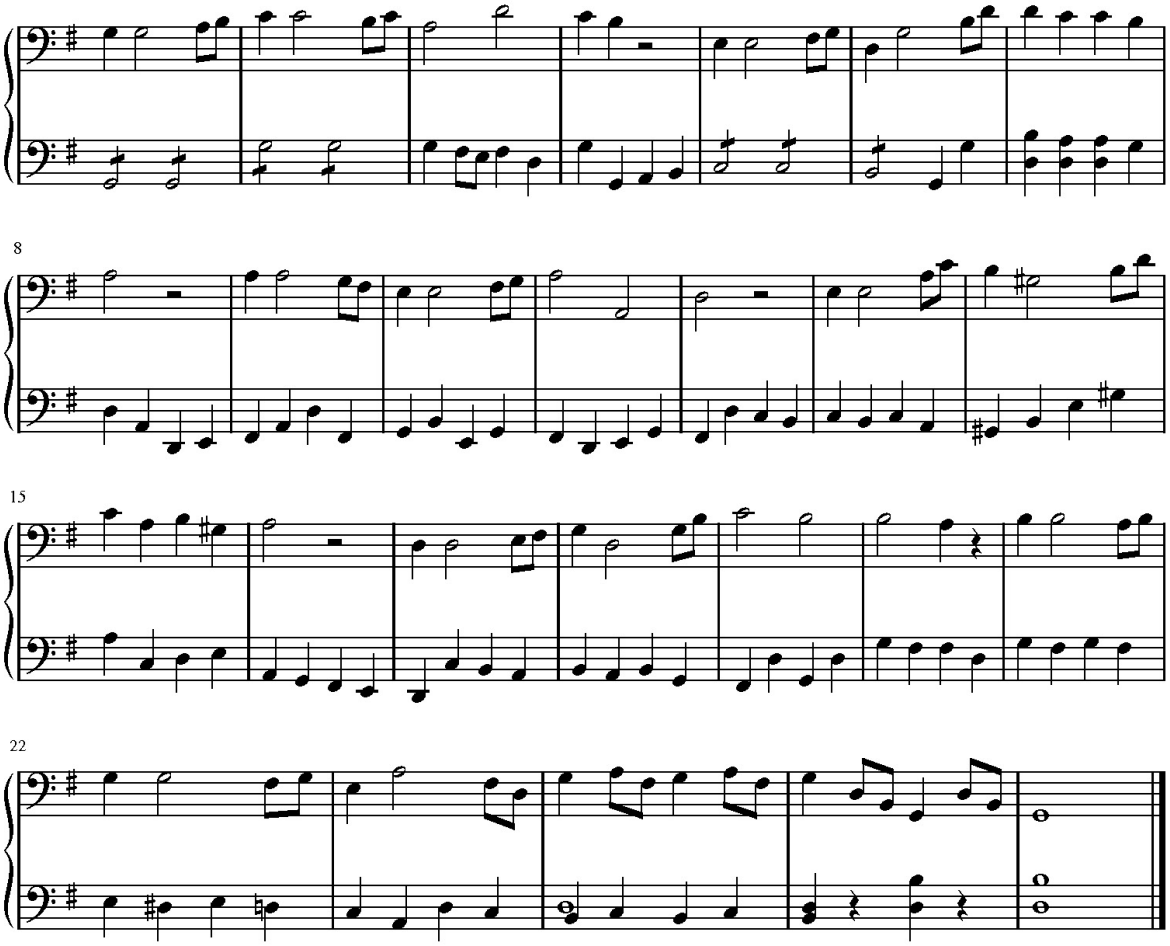


Ejercicio

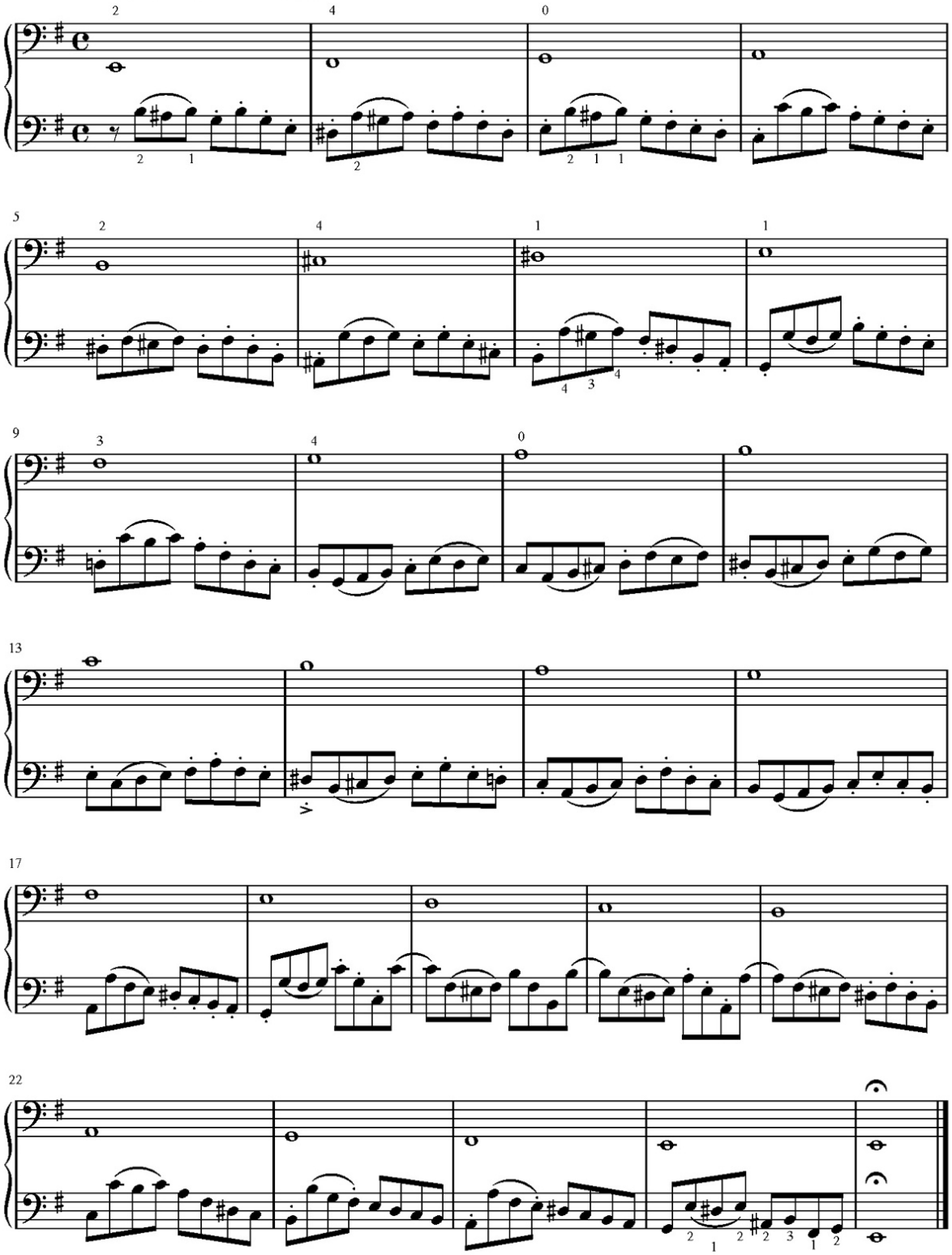


Lección 3ª

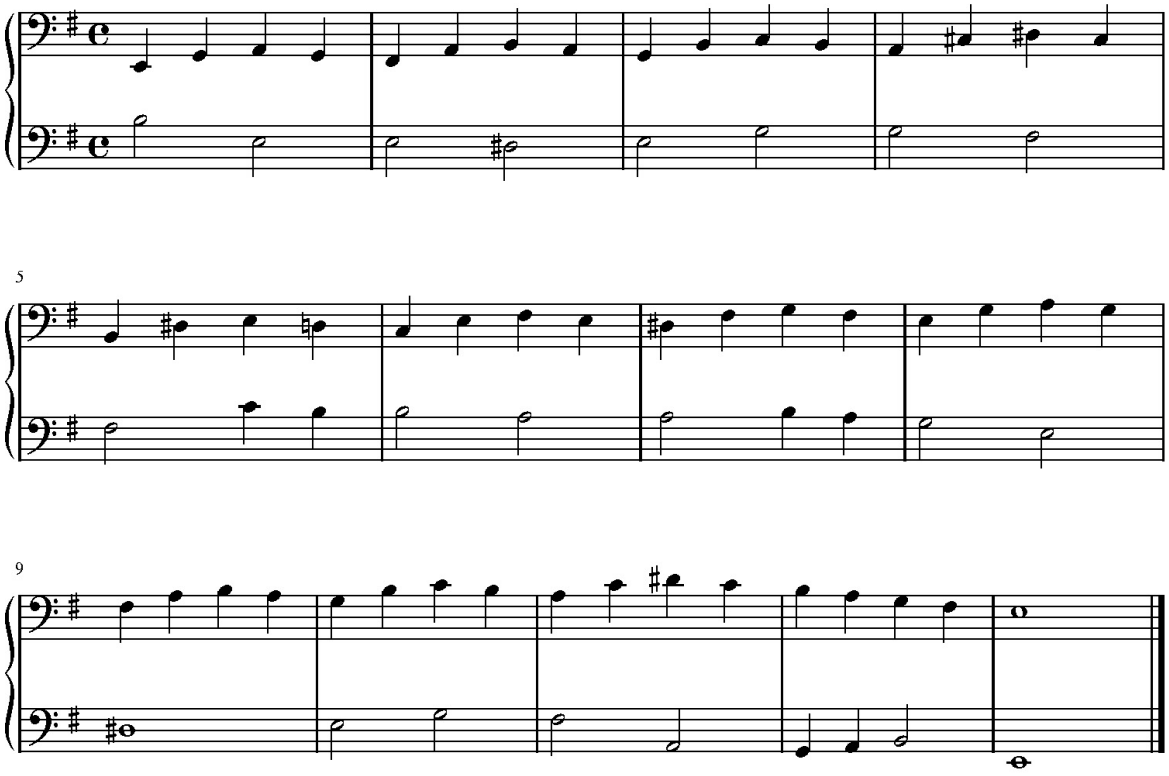
Allegro Magestuoso



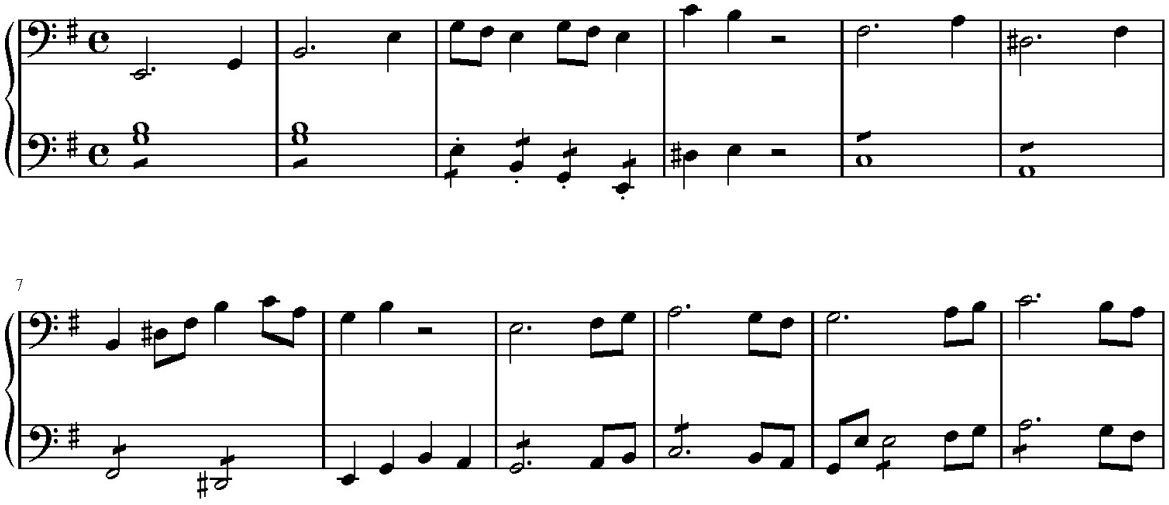
Escala de Mi menor

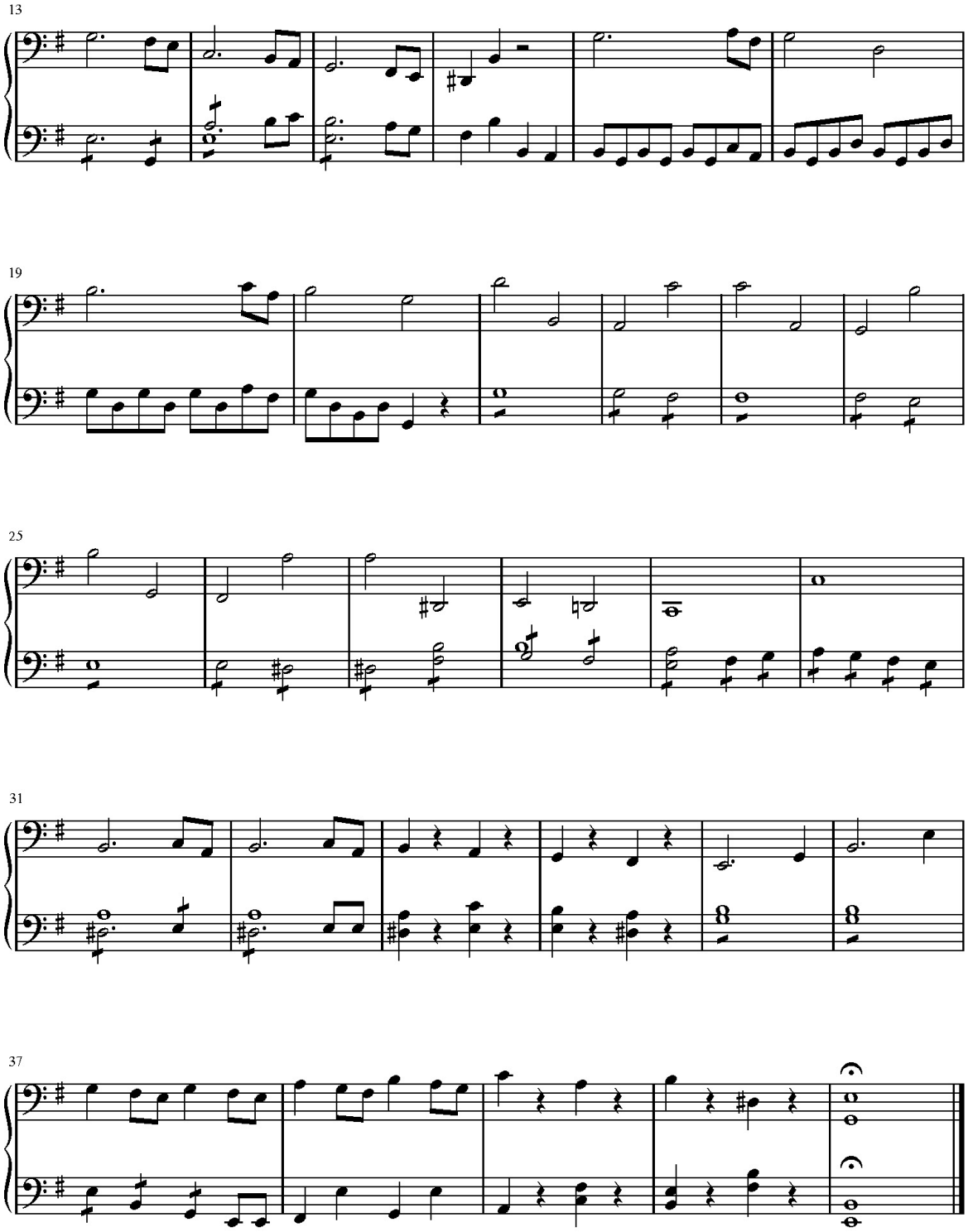


Ejercicio 4

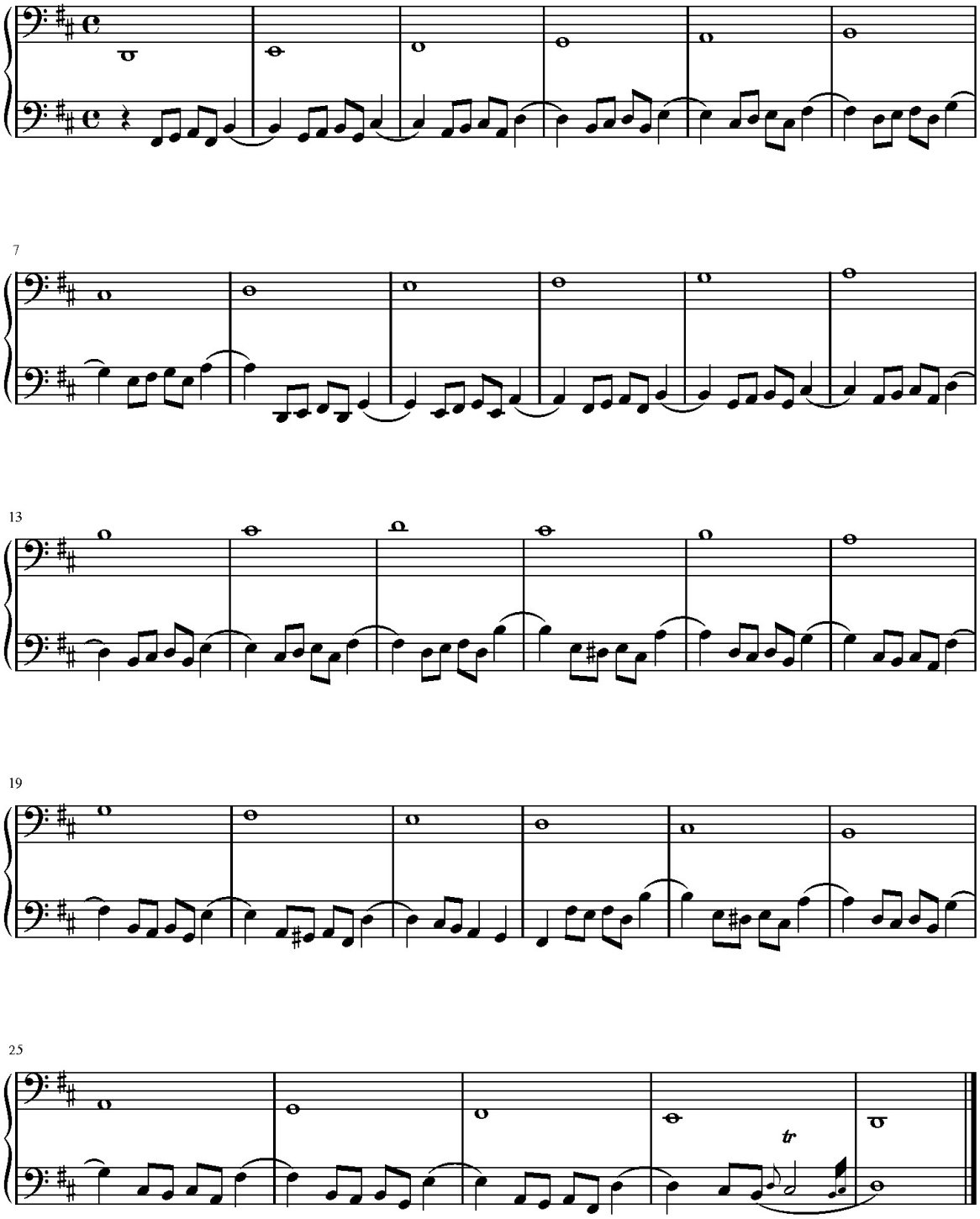


Lección 4ª

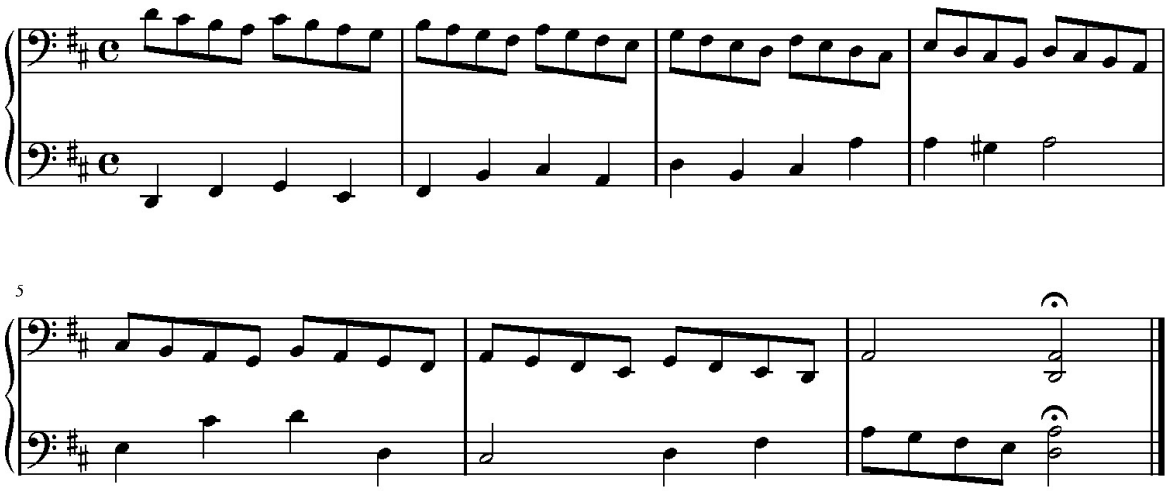



13
19
25
31
37

Escala de Re mayor

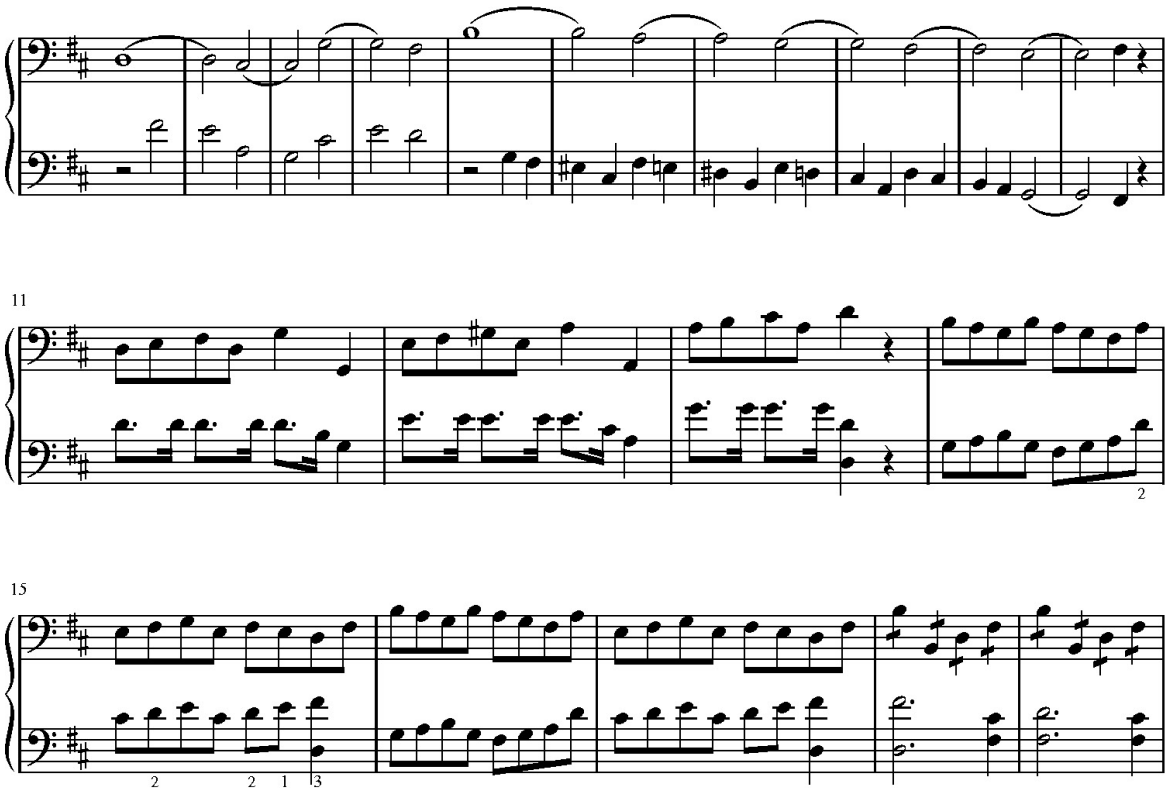


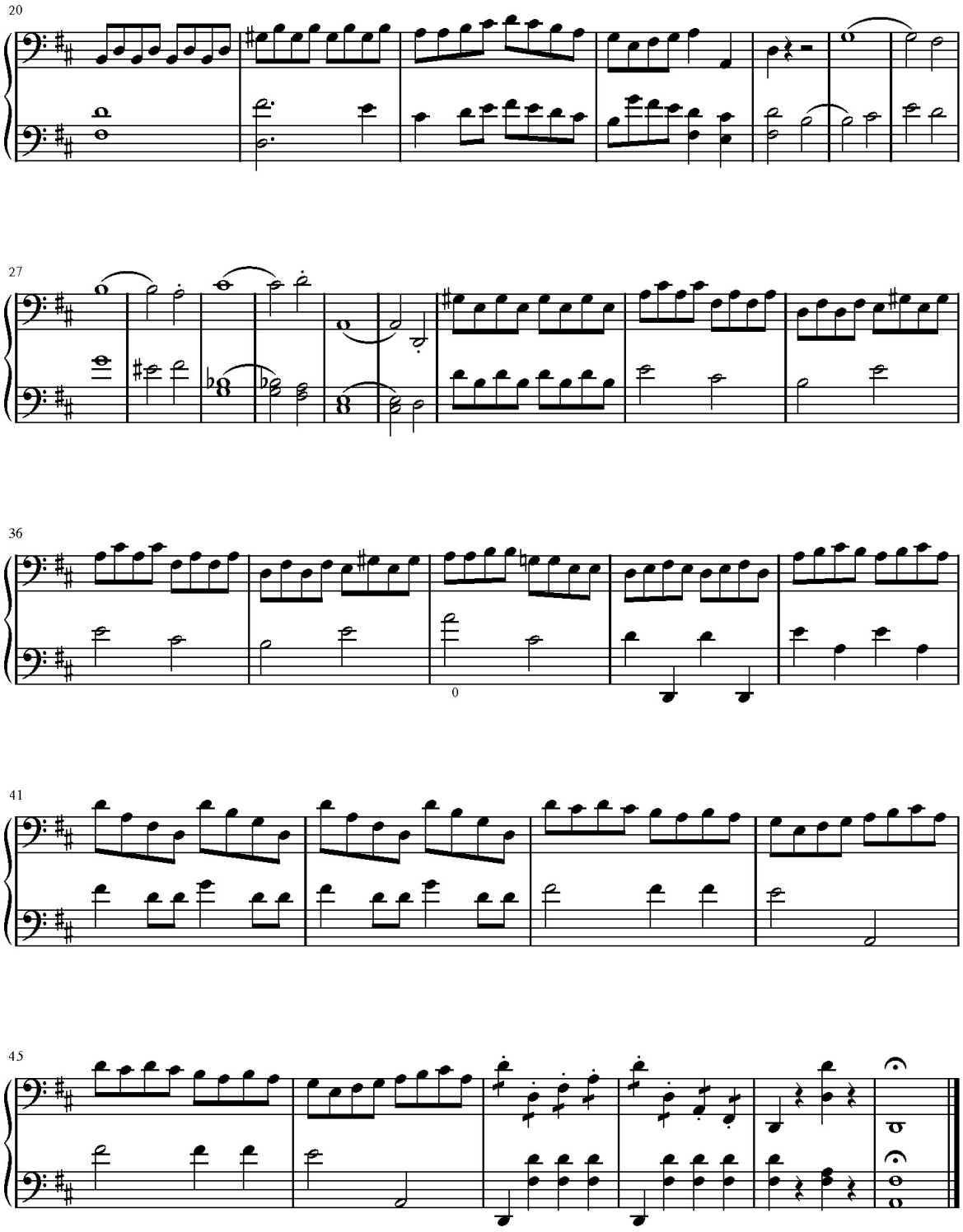
Ejercicio 5º



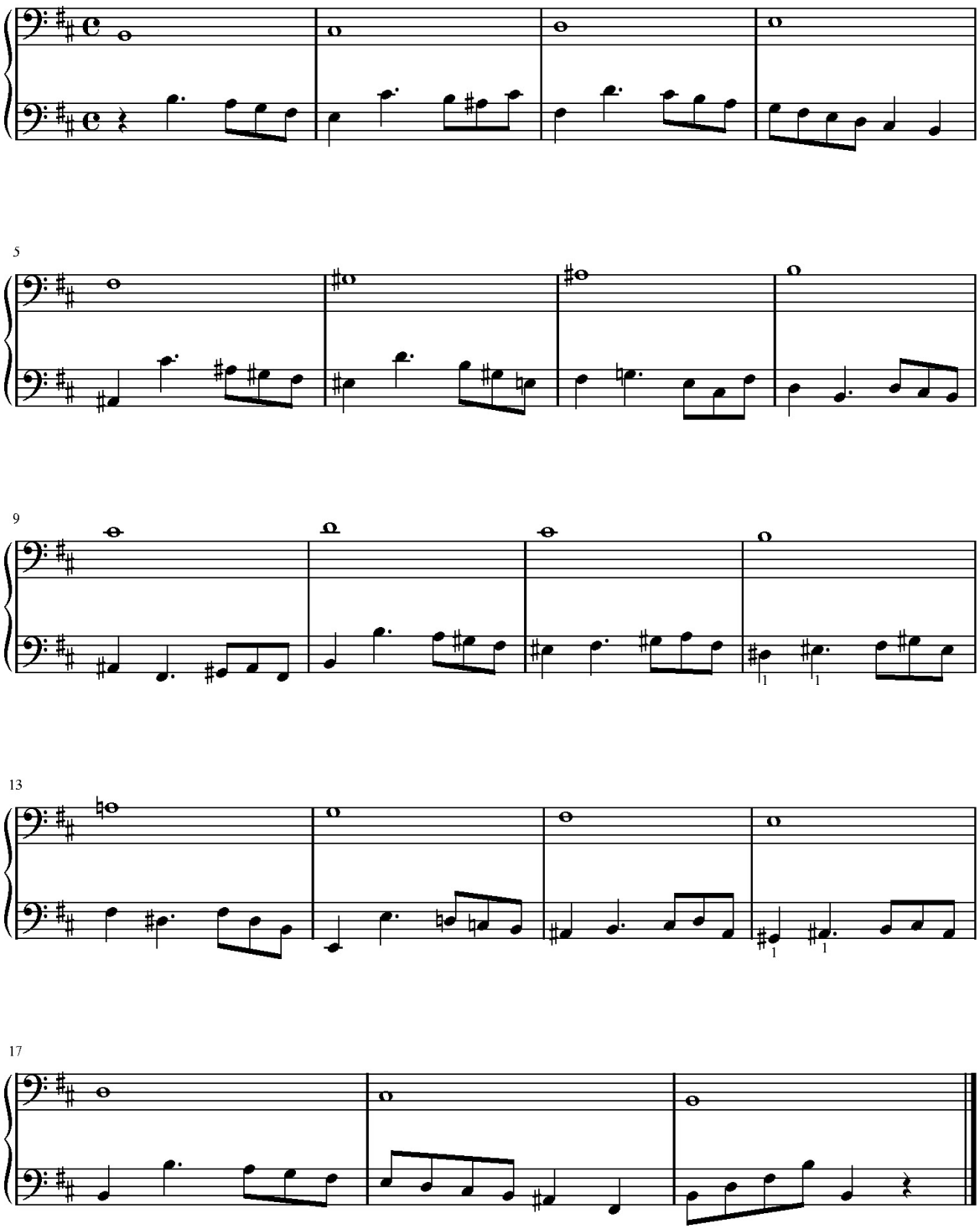
Lección 5ª

Moderato

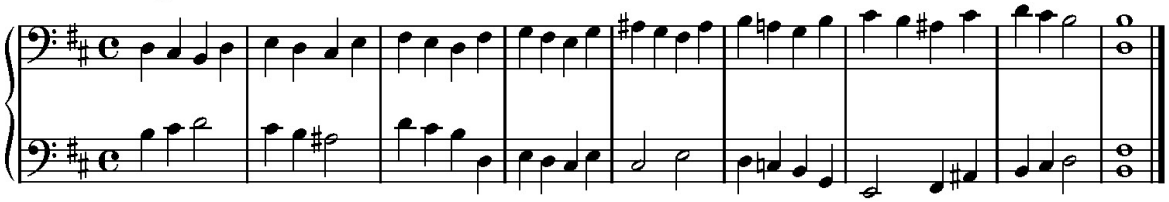



20
27
36
0
41
45

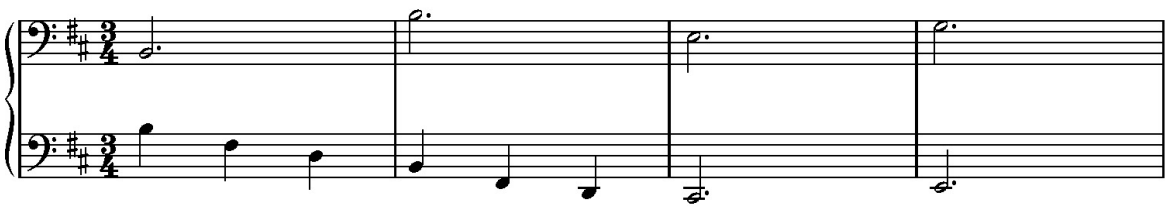
Escala de Si menor

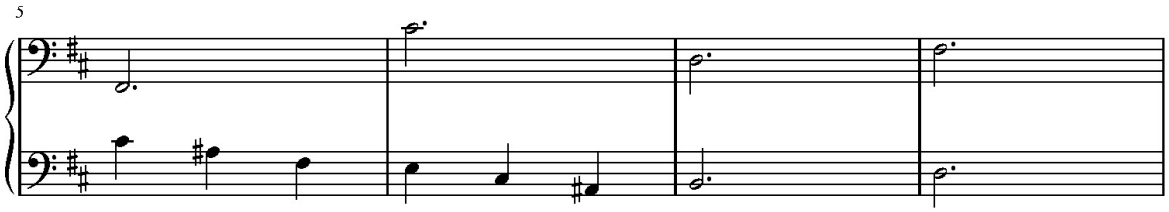


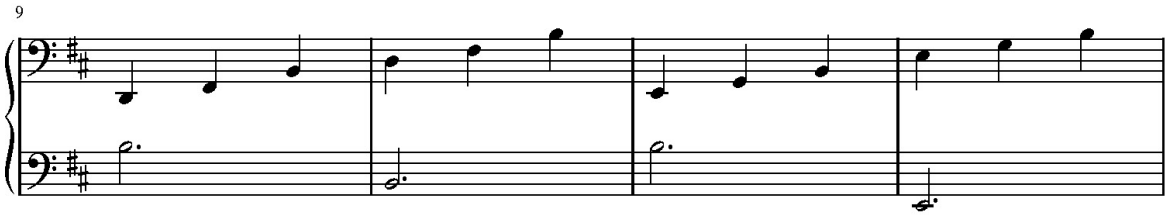
Ejercicio 6º

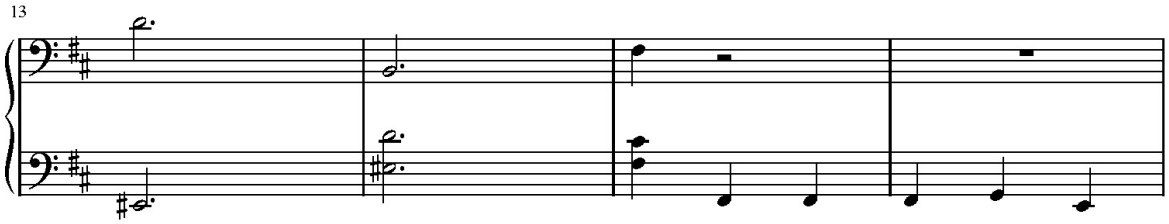


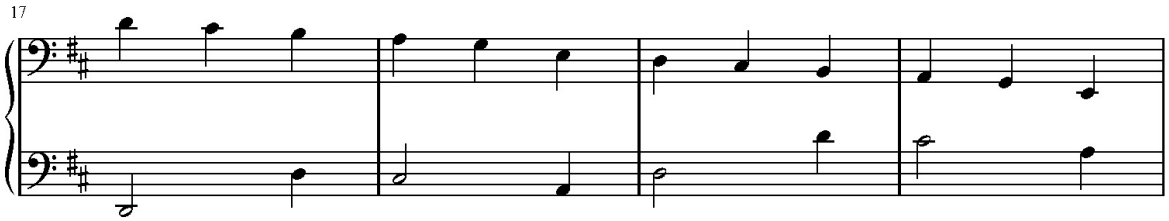
Lección 6ª

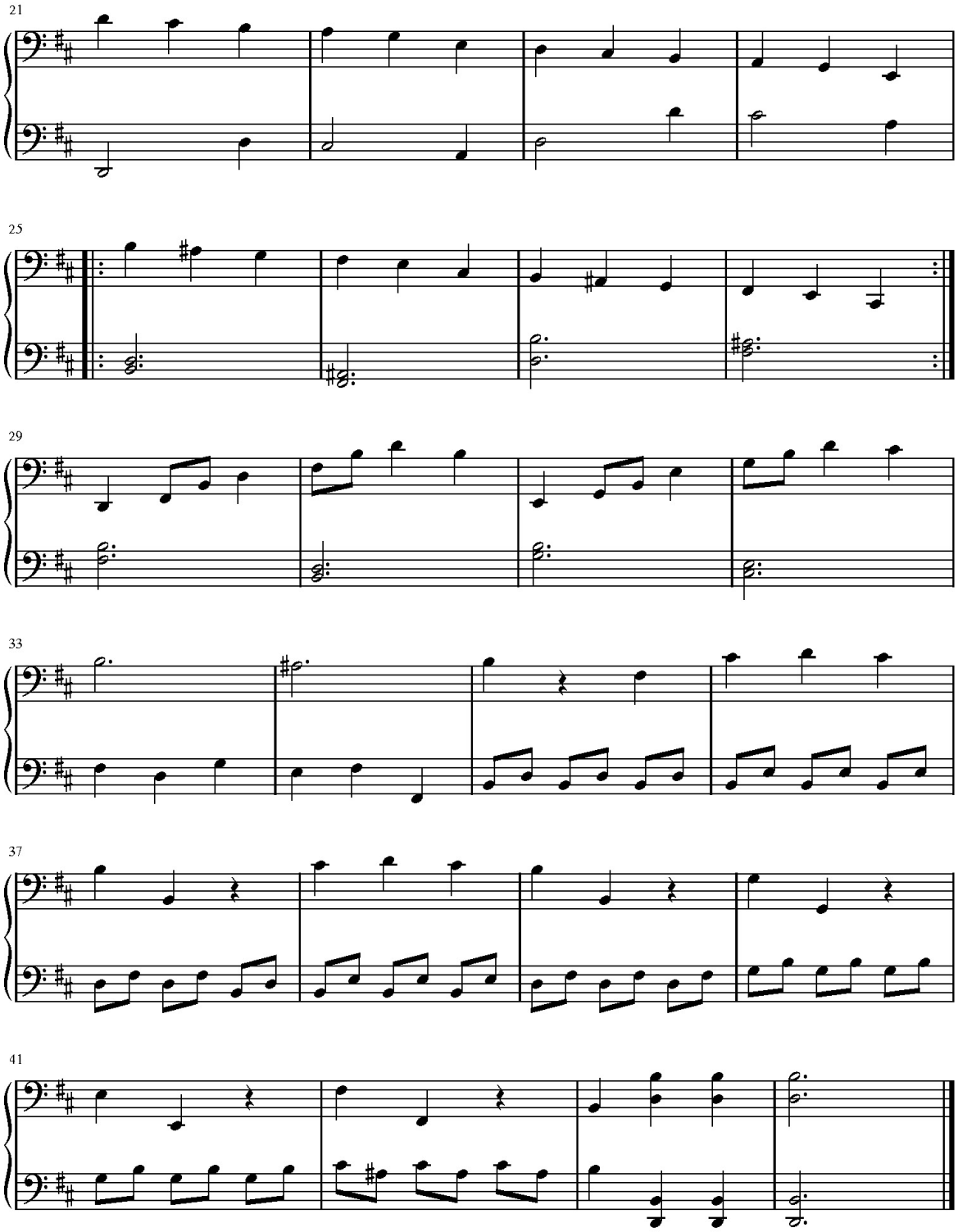




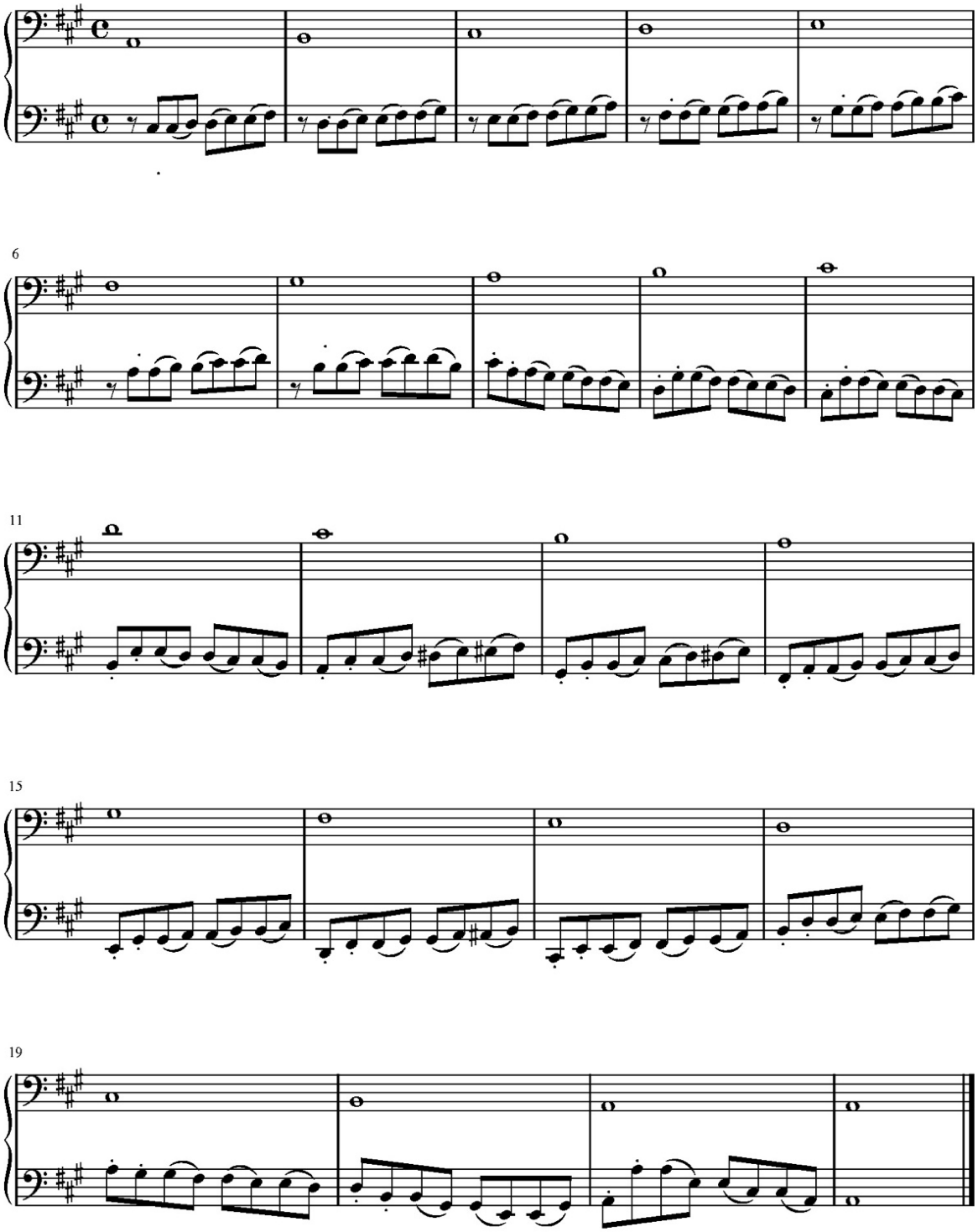




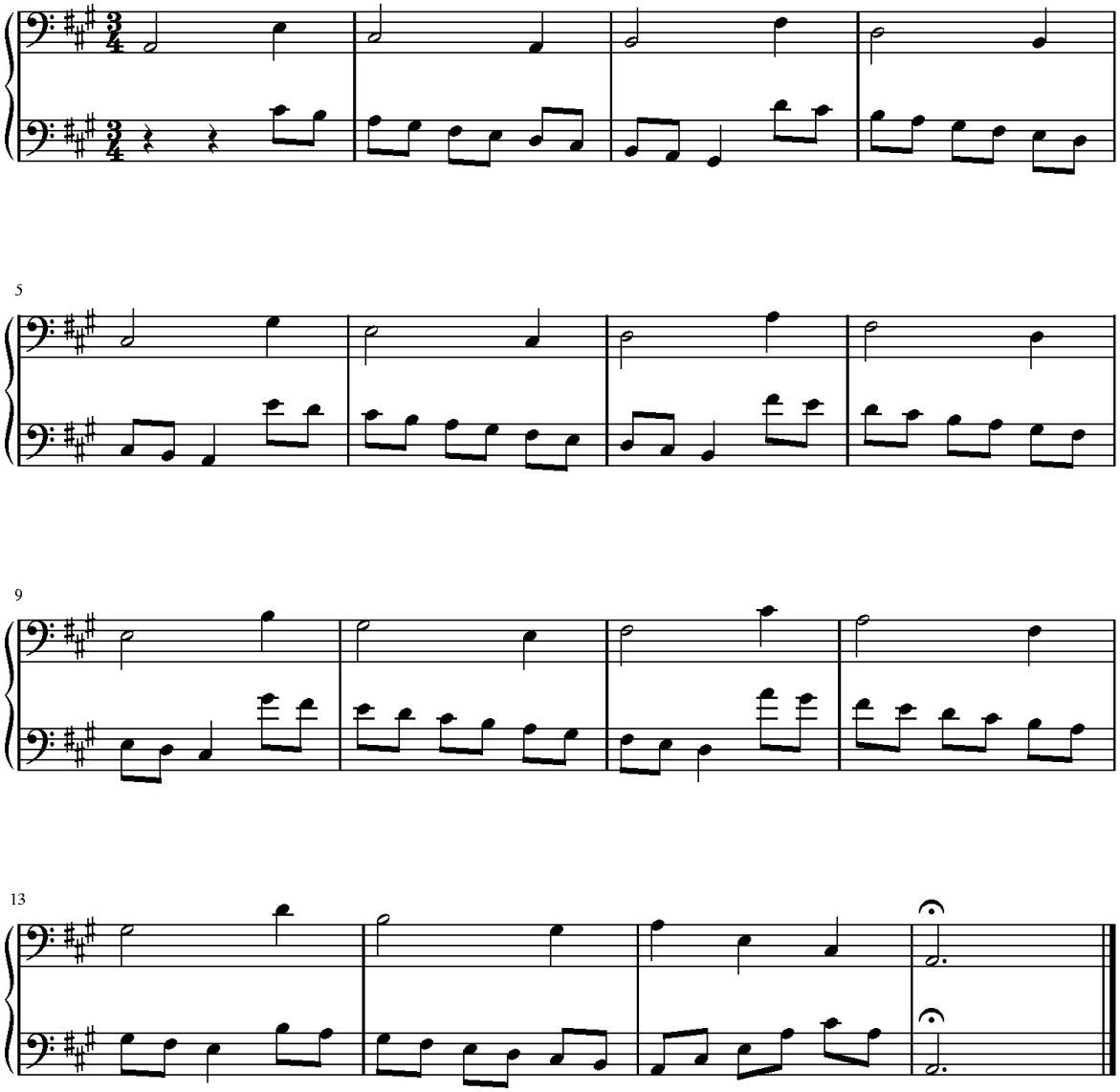



21
25
29
33
37
41

Escala en La mayor

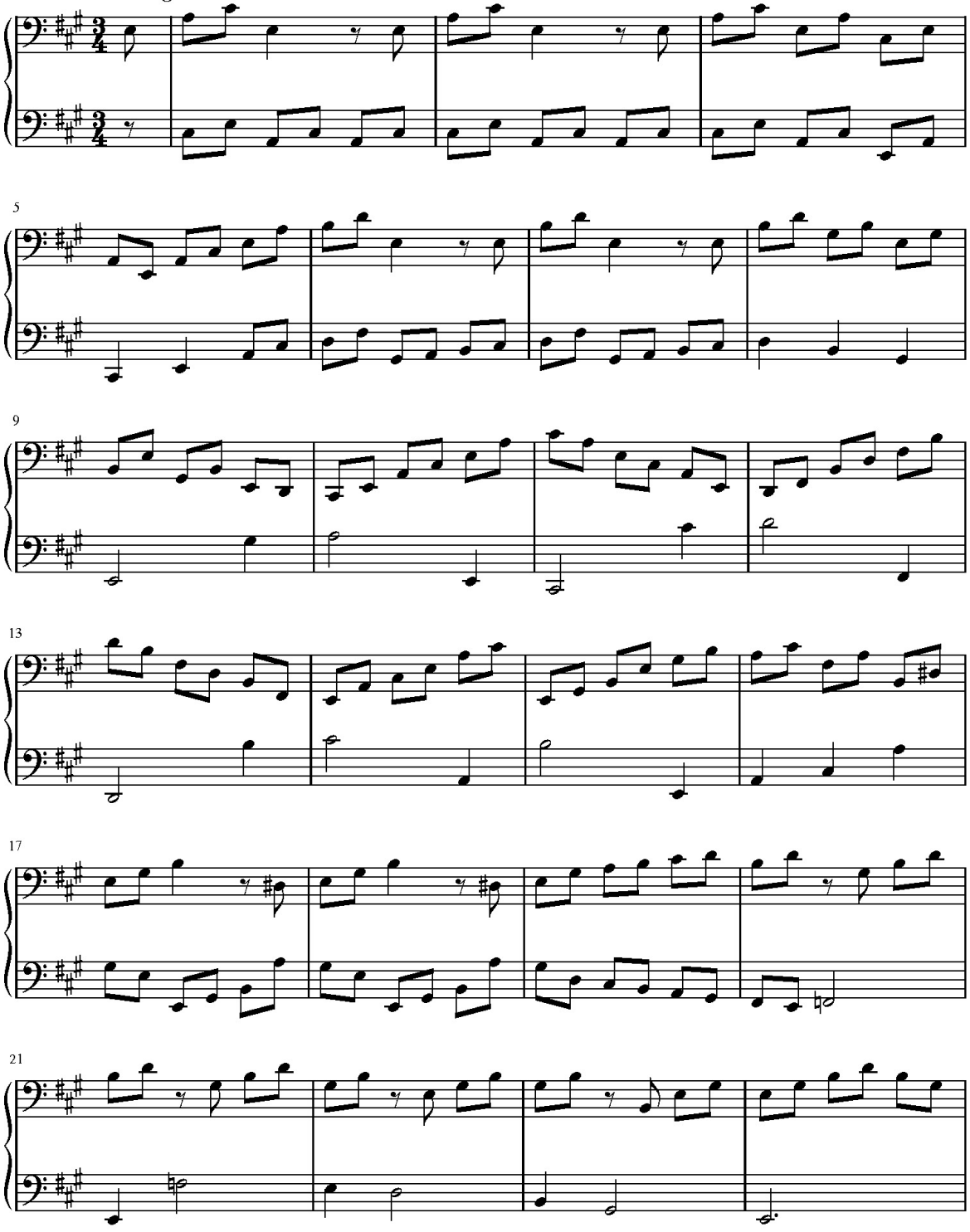


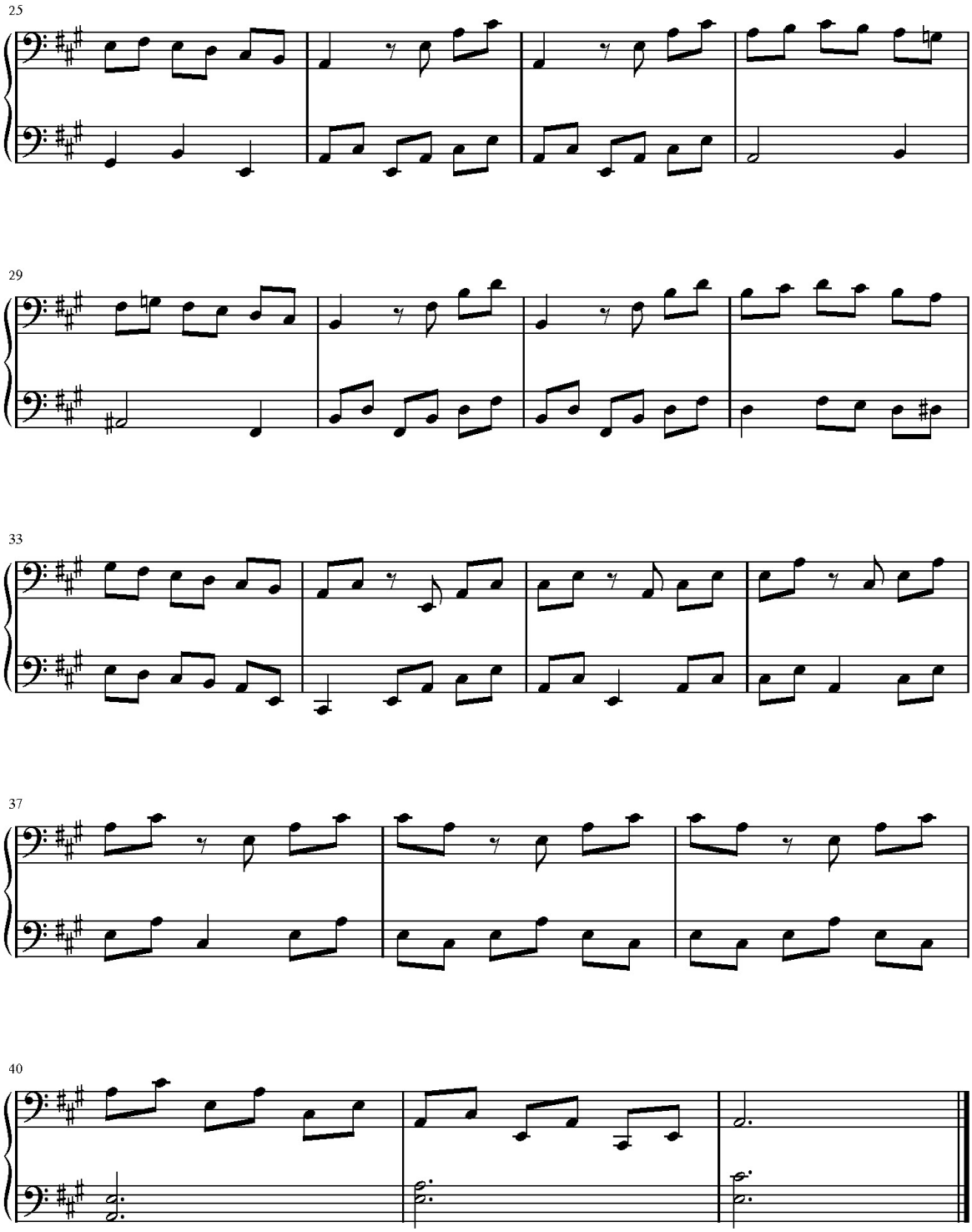
Ejercicio 7º



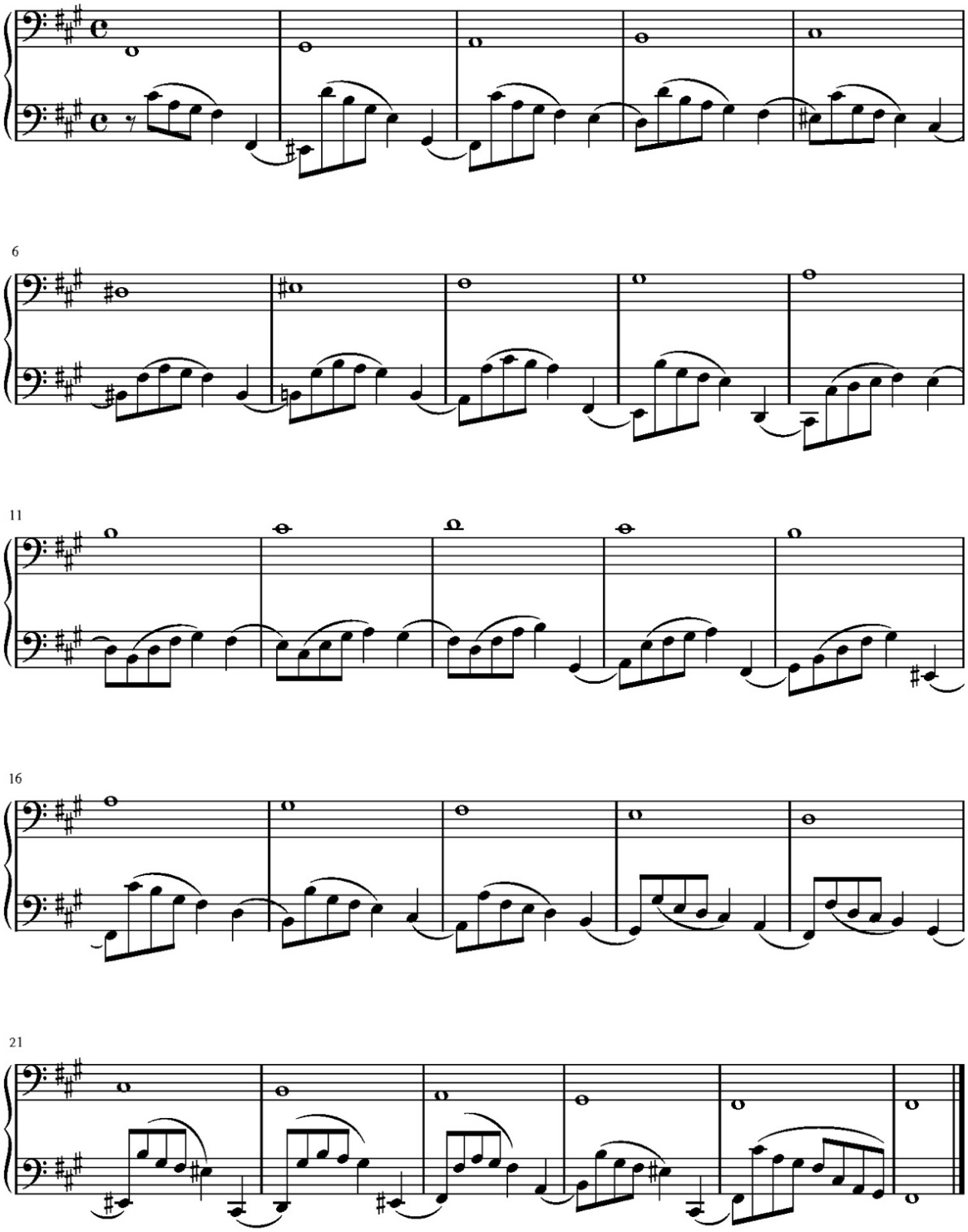
Lección 7ª

Allegro

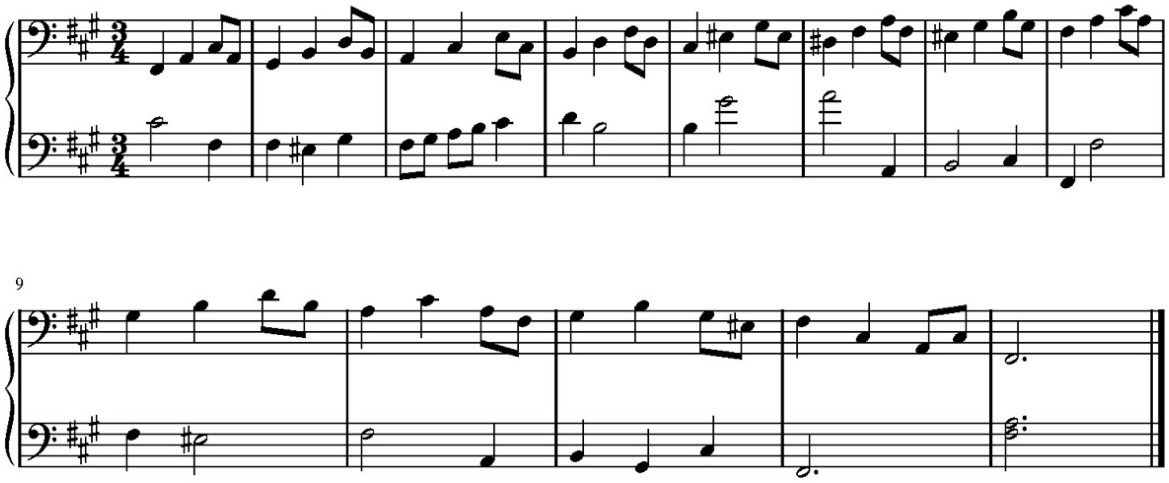



25
29
33
37
40

Escala en Fa sostenido menor

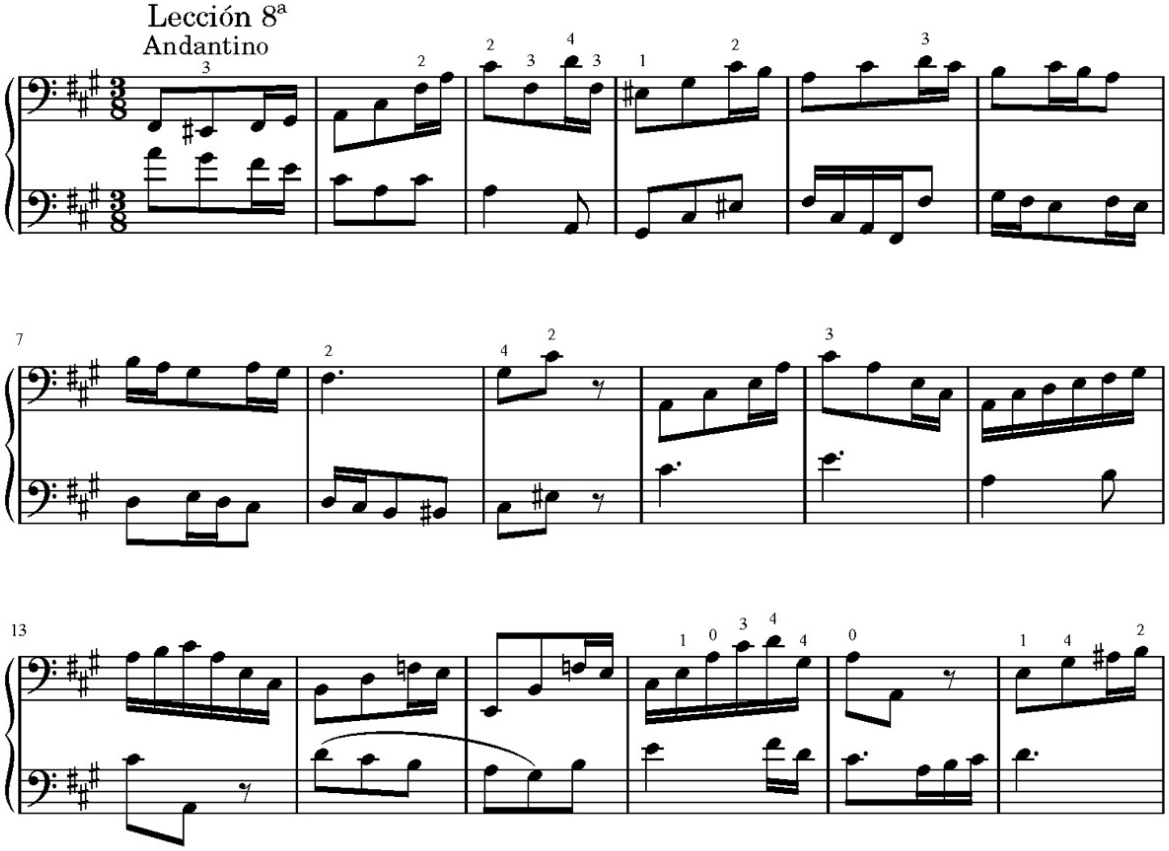


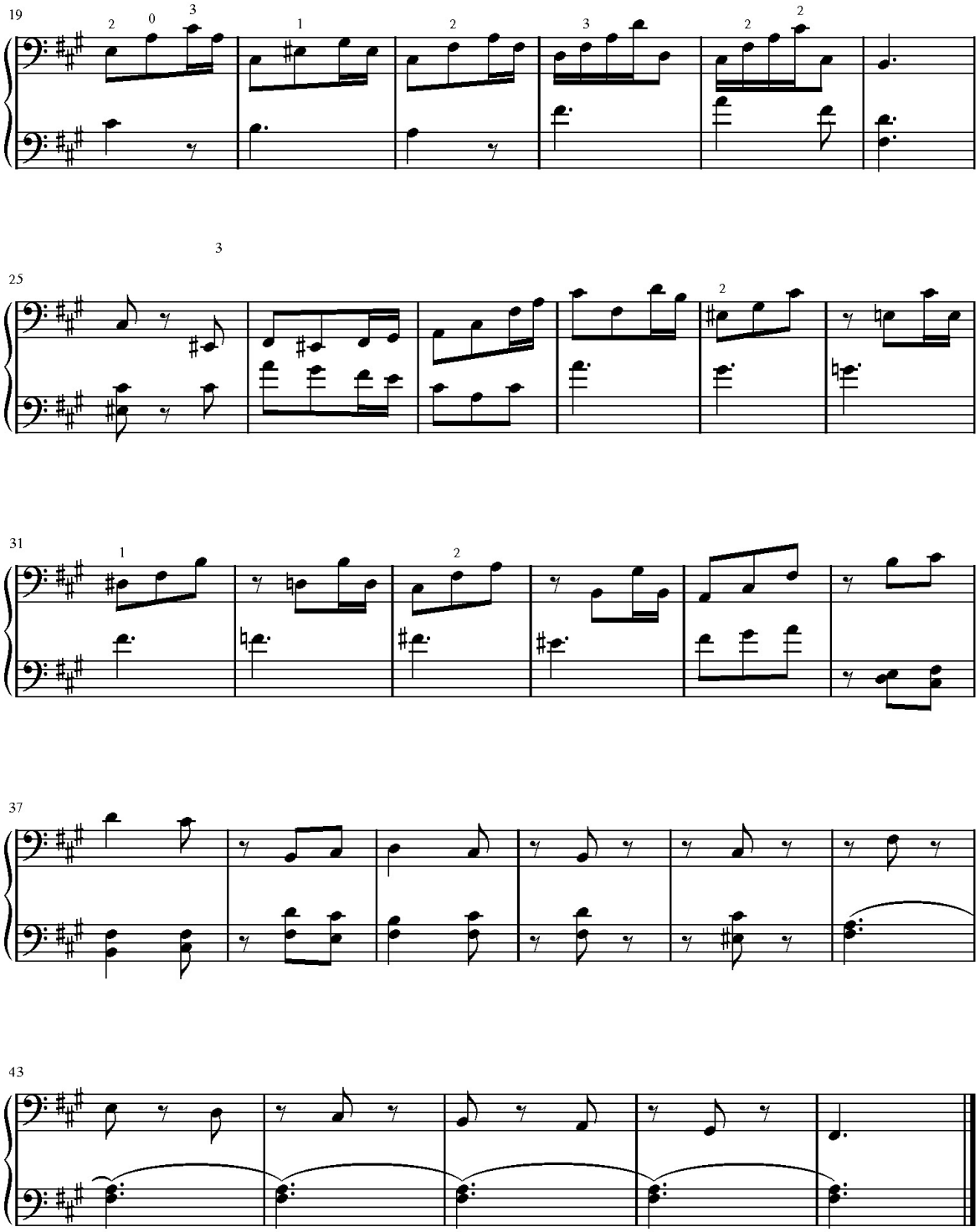
Ejercicio nº 8



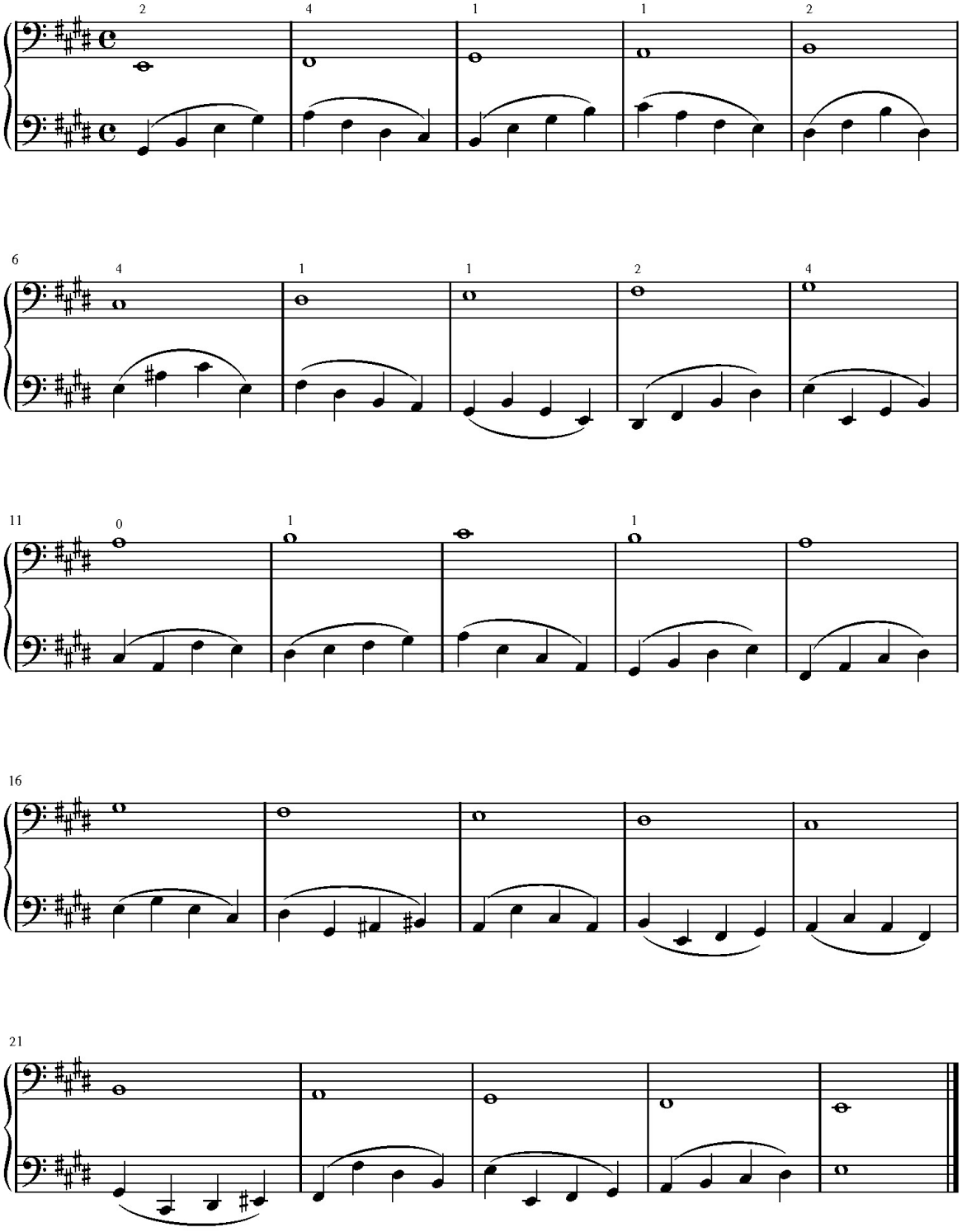
Lección 8ª

Andantino

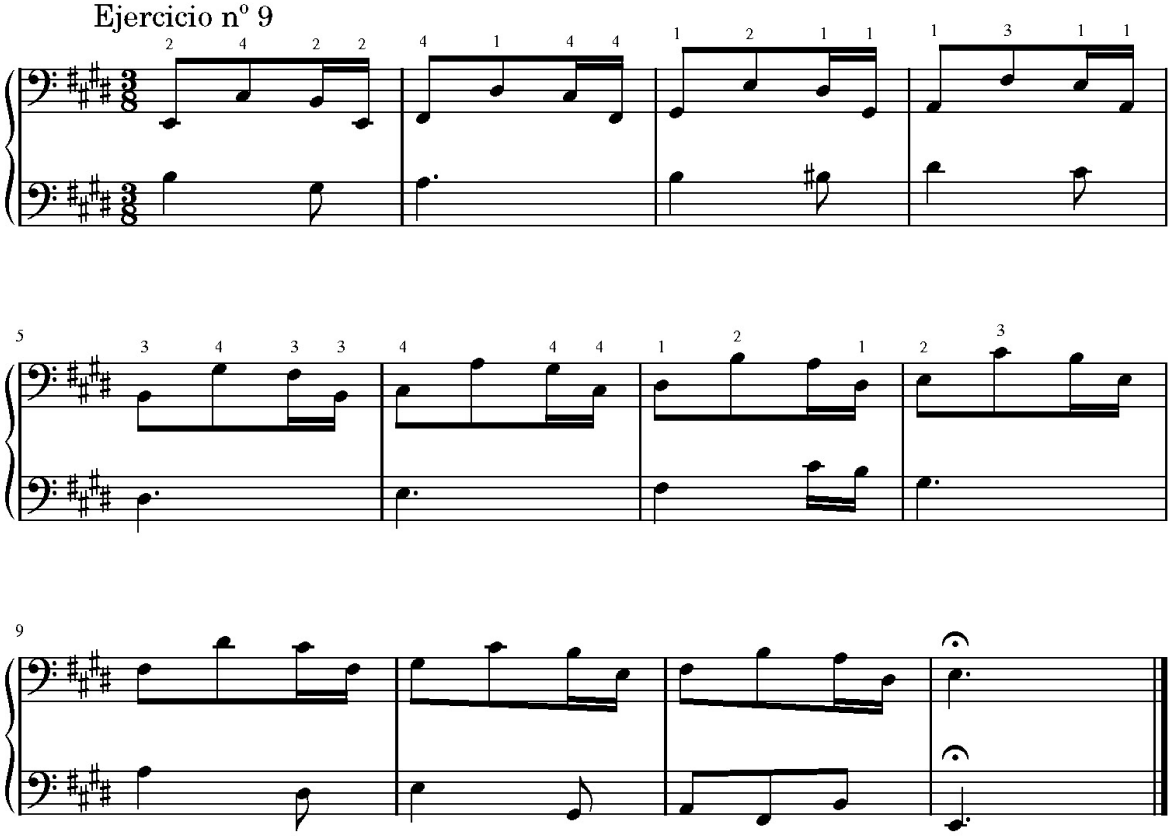



19
25
31
37
43

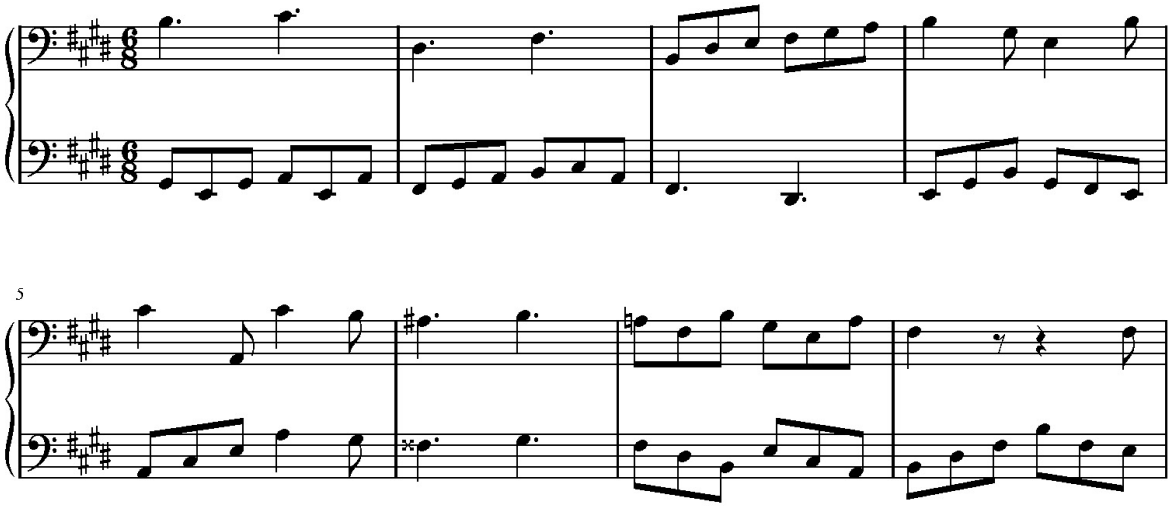
Escala en Mi mayor

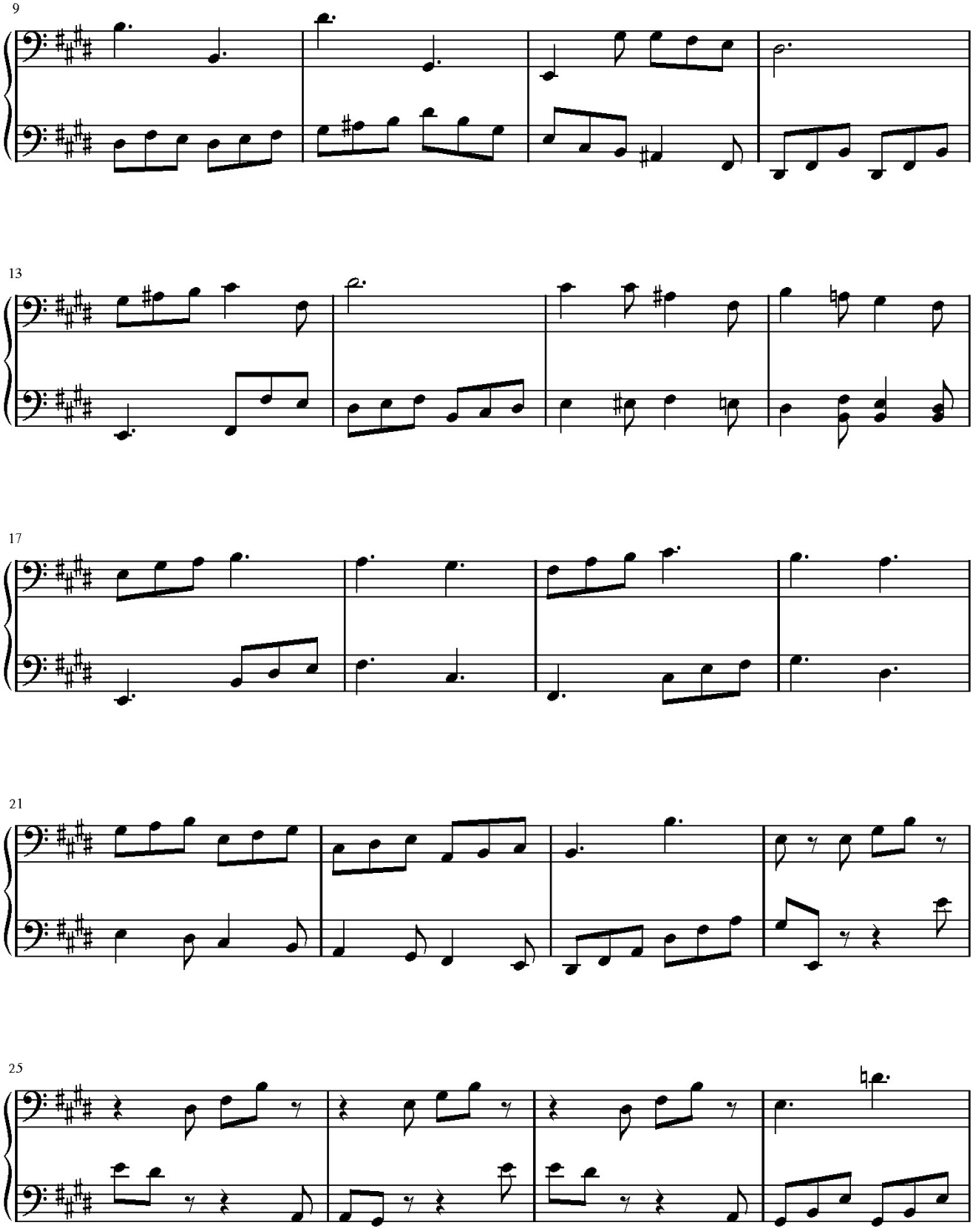


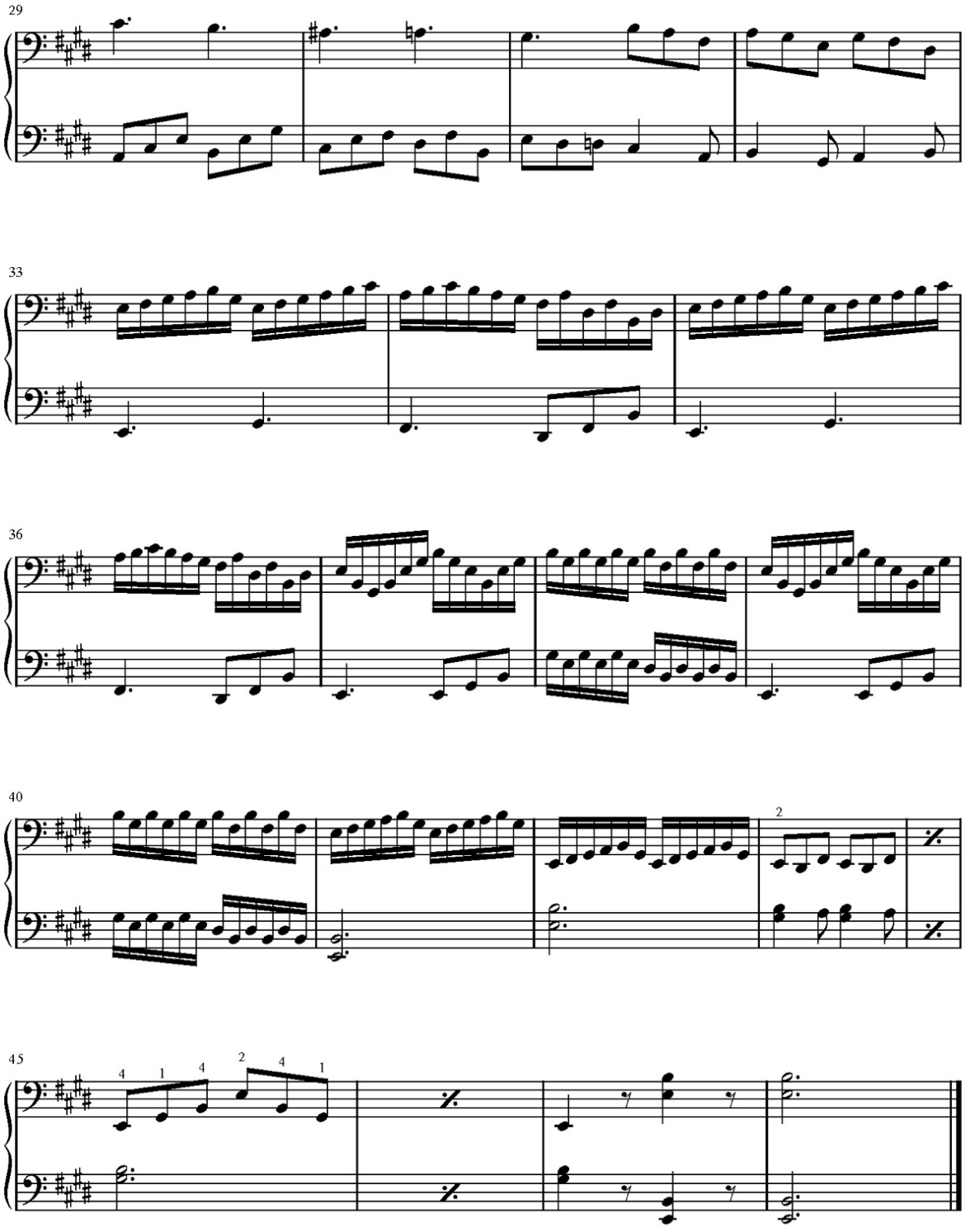
Ejercicio nº 9



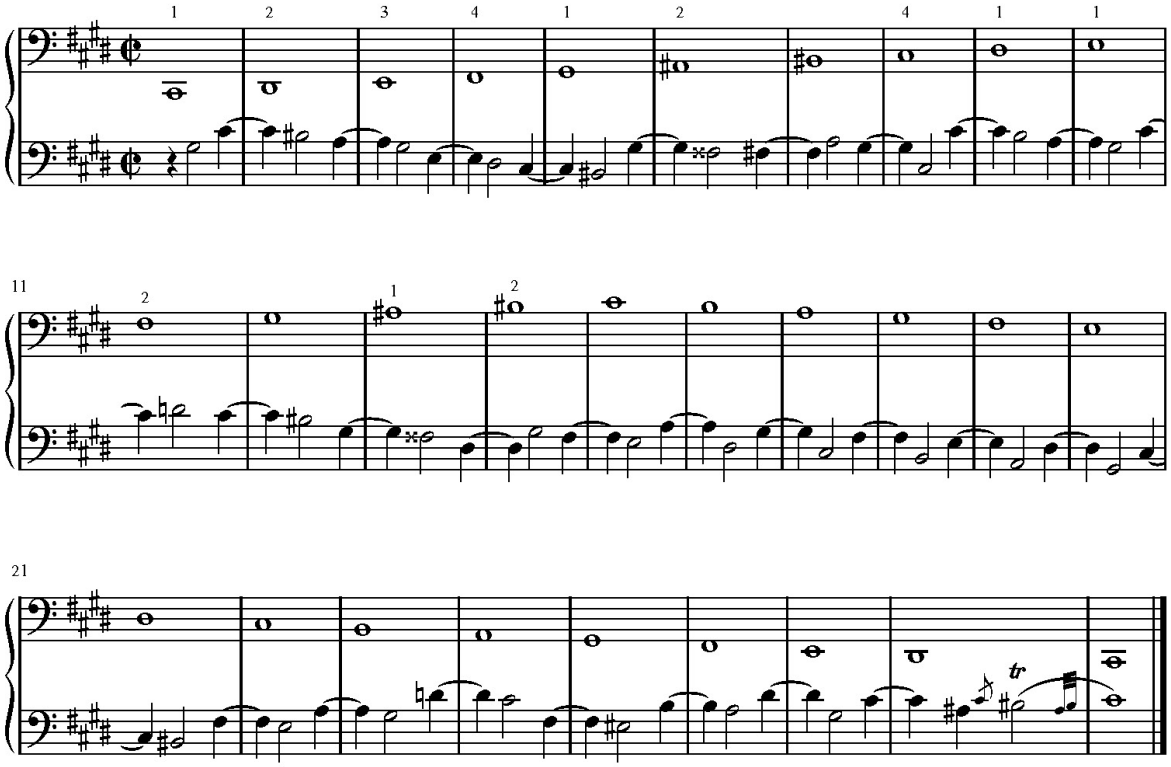
Lección nº 9



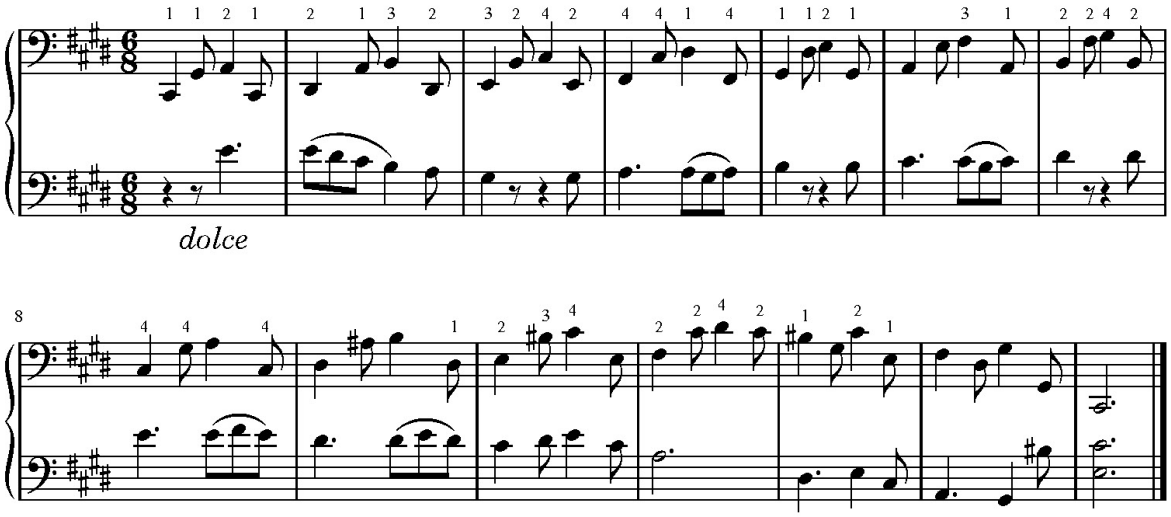

9
13
17
21
25


29
33
36
40
2
45
4
1
4
2
4
1

Escala en Do sostenido menor

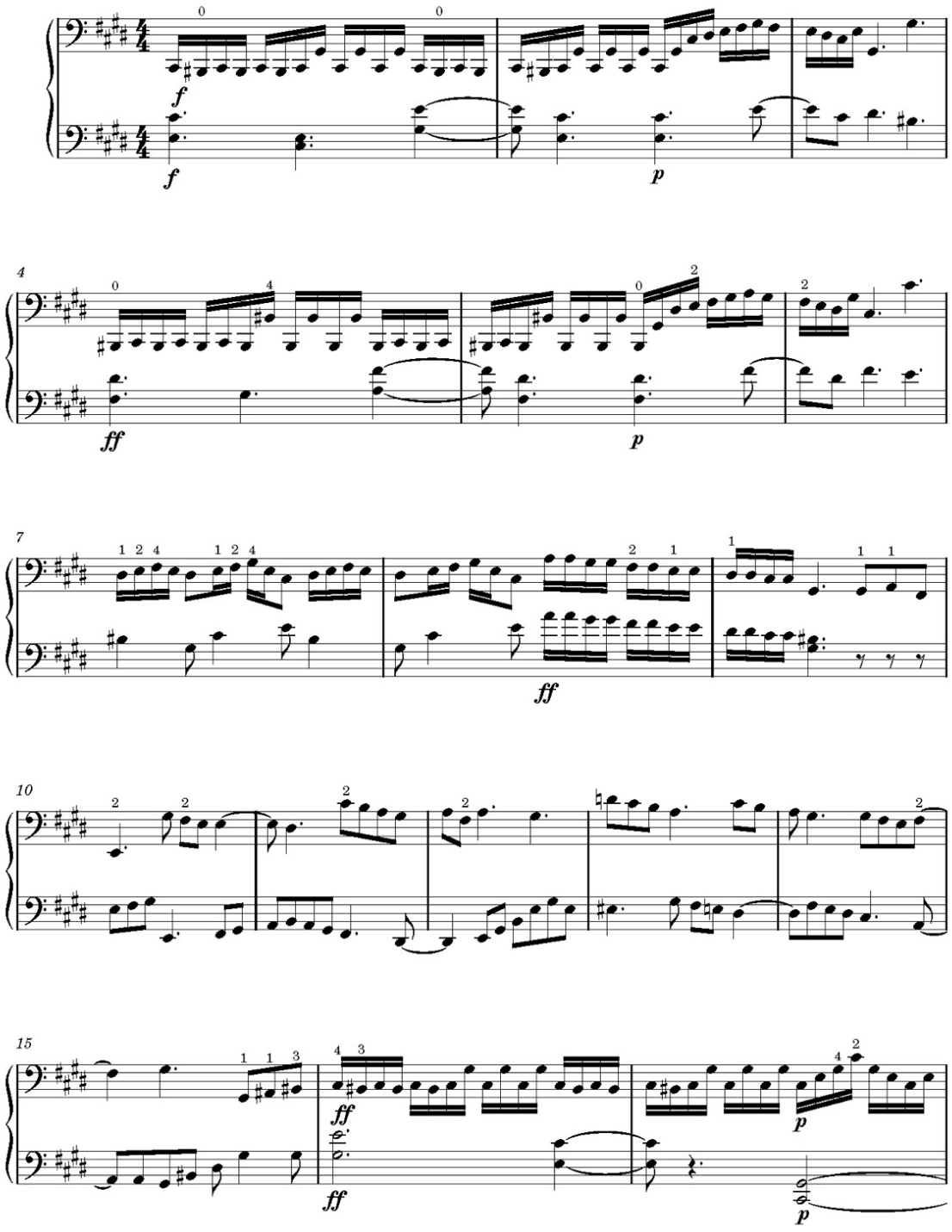


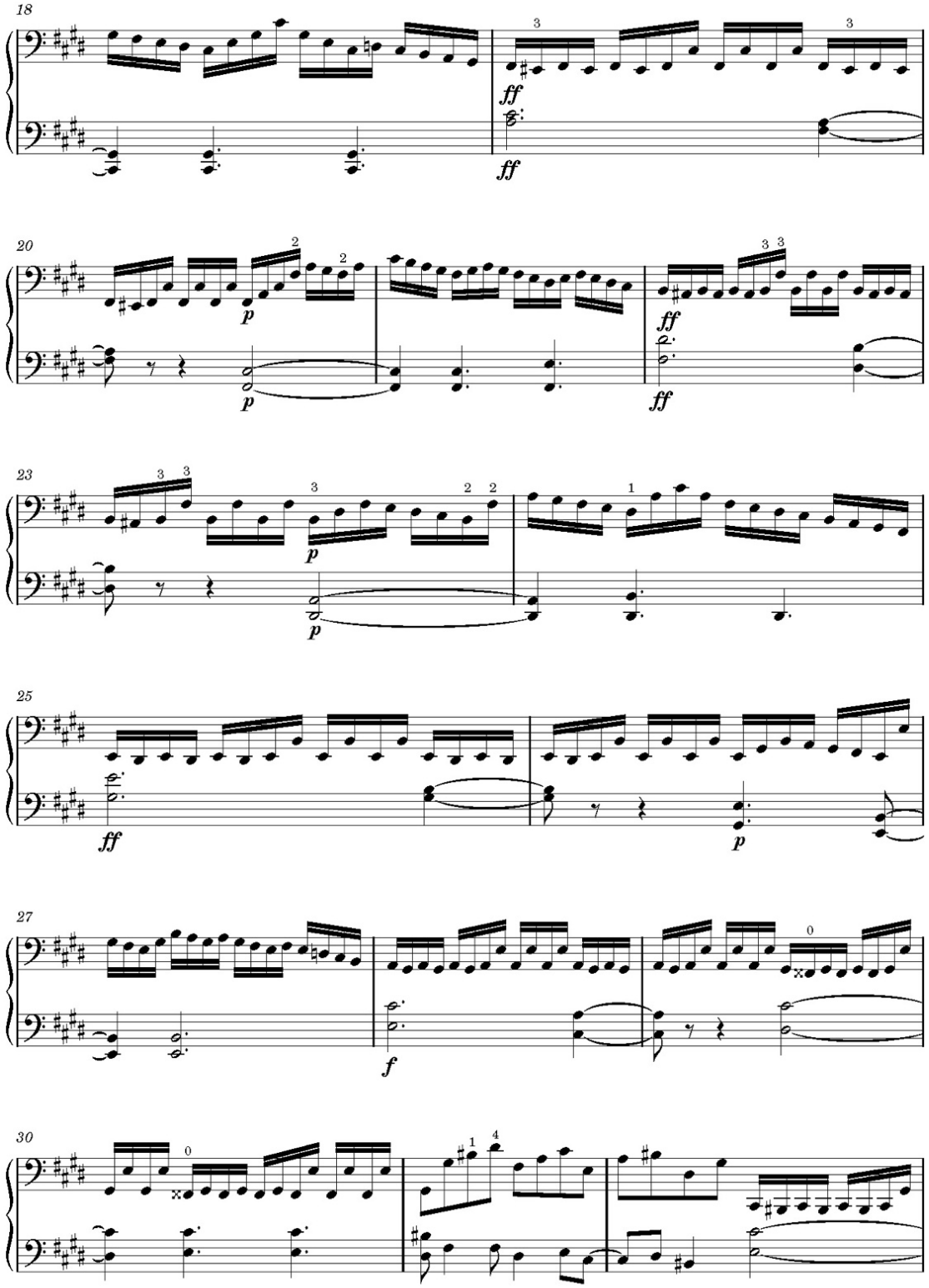
Ejercicio nº 10

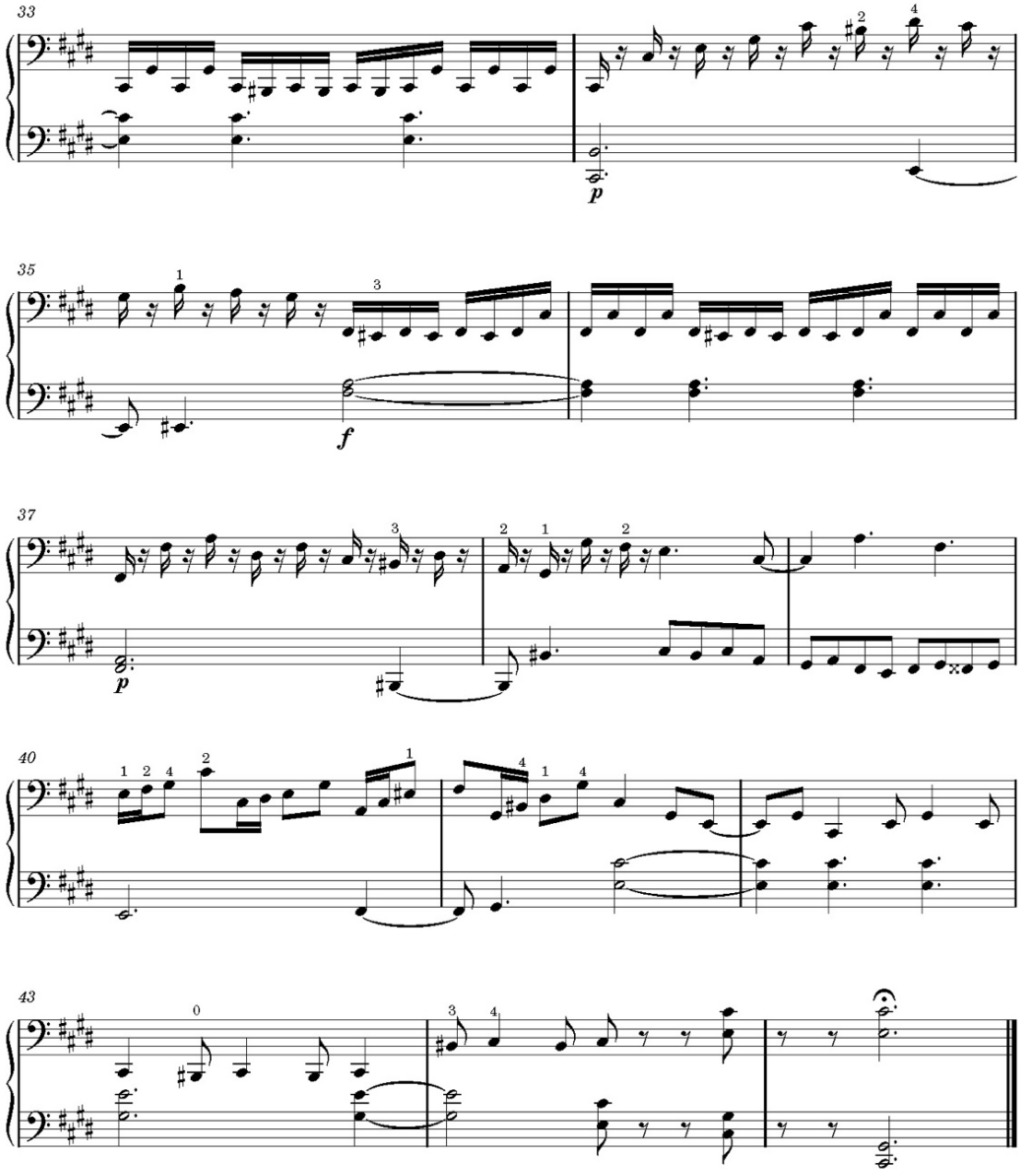


Lección nº 10

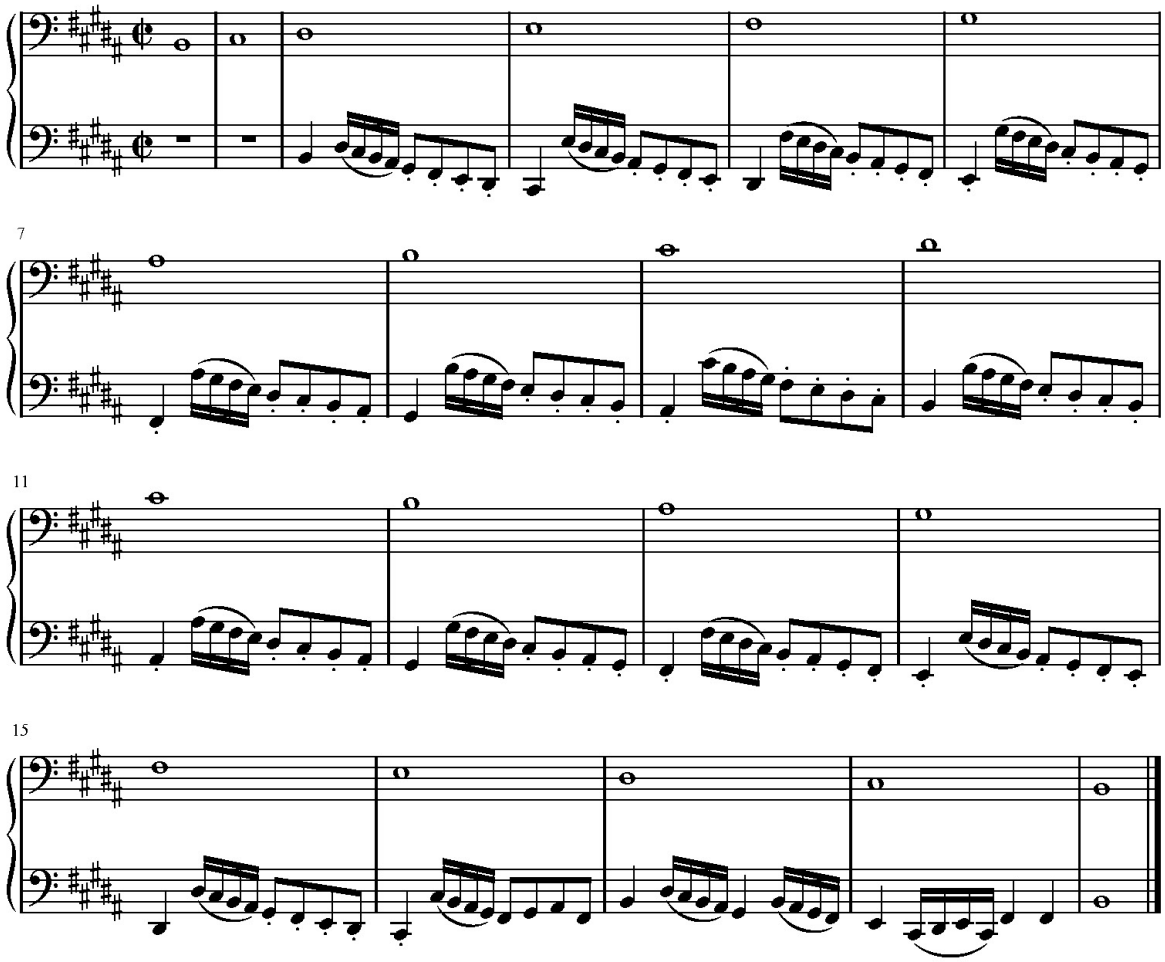
Andante moderato



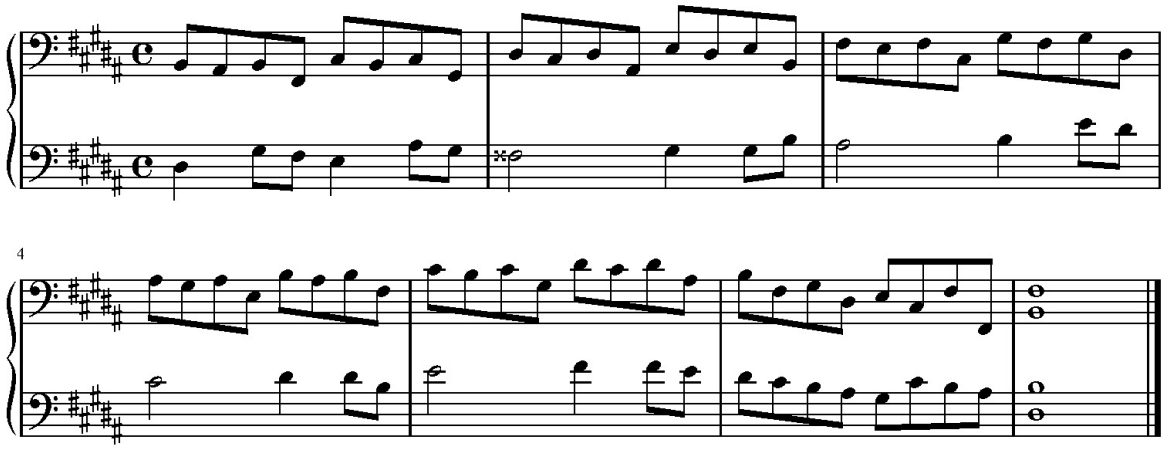

18
ff
ff
20
p
p
ff
ff
23
p
p
25
ff
p
27
f
30


33
p
35
f
37
p
40
43

Escala en Si mayor

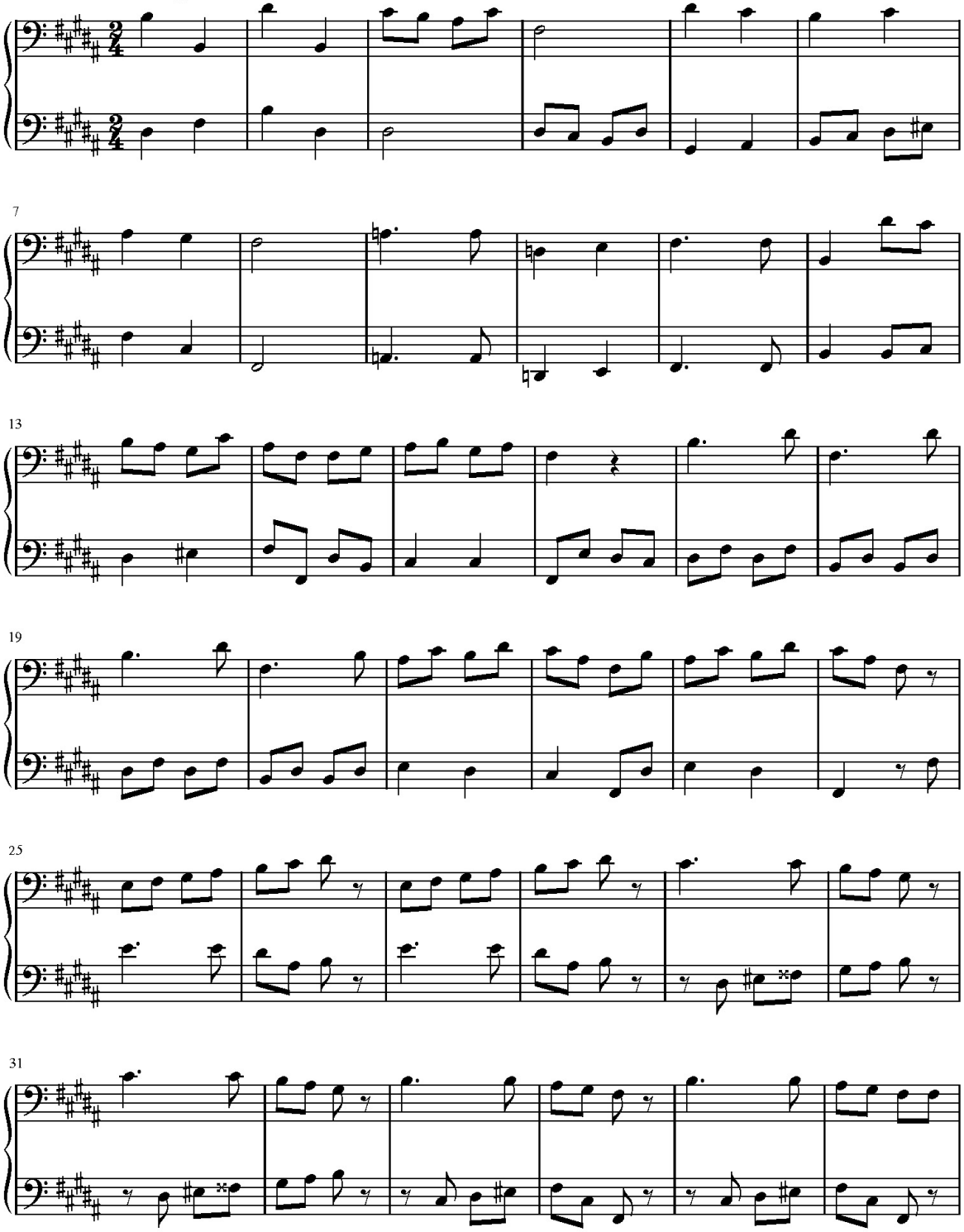


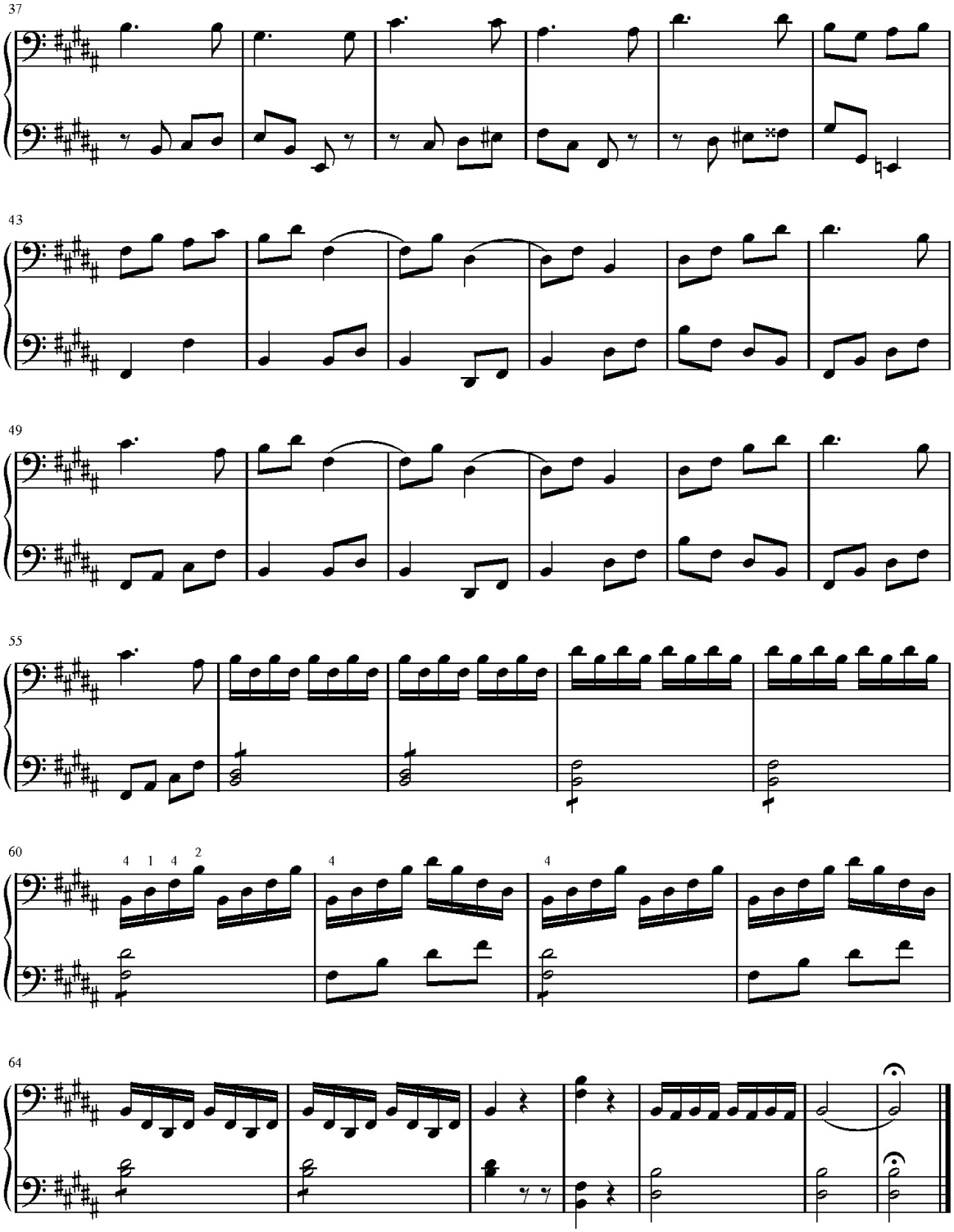
Ejercicio nº 11



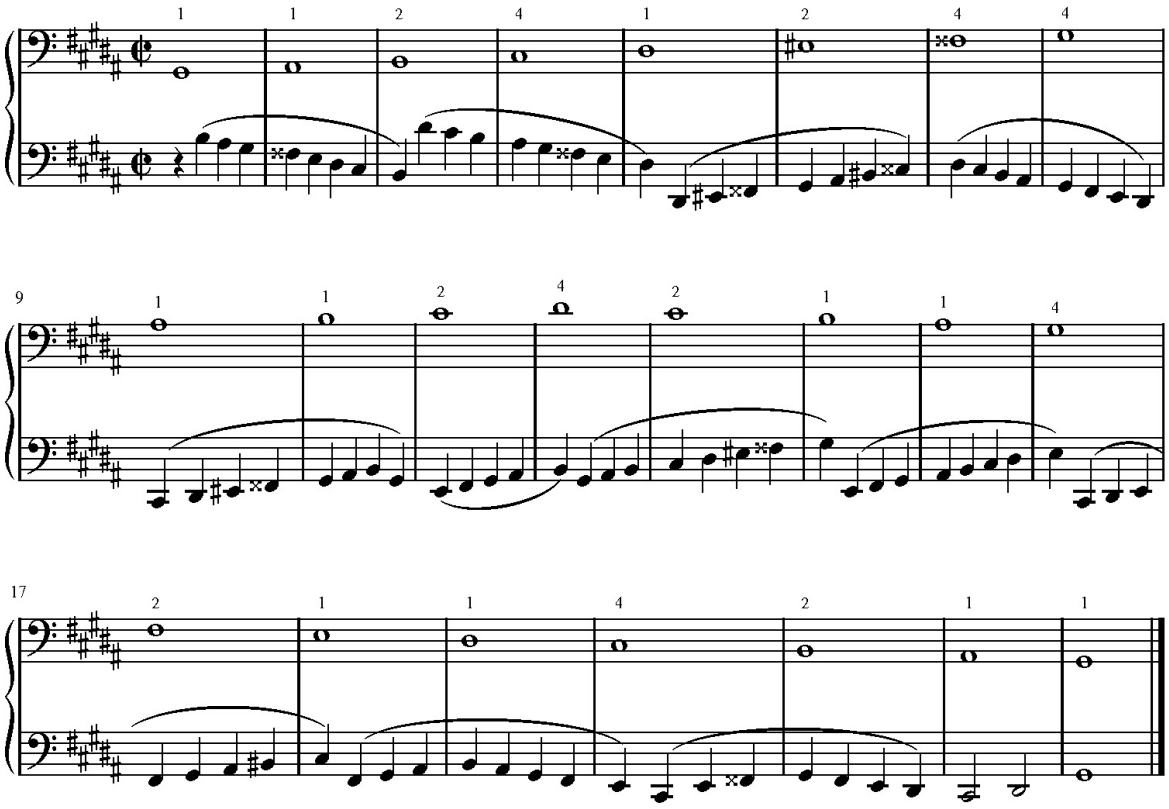
Lección nº 11

Allegro moderato

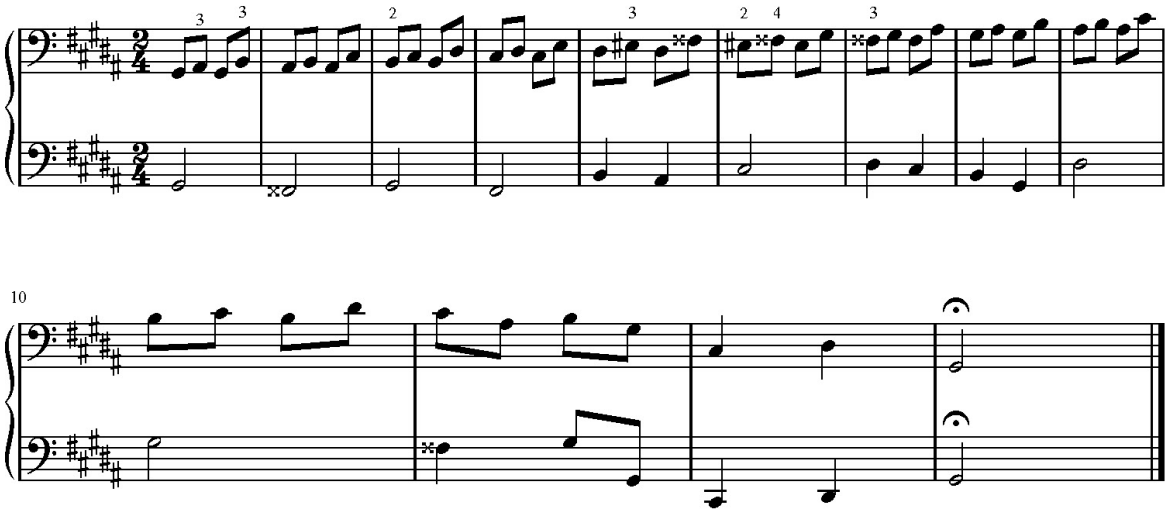



37
43
49
55
60
4 1 4 2
4
4
64

Escala en Sol sostenido menor

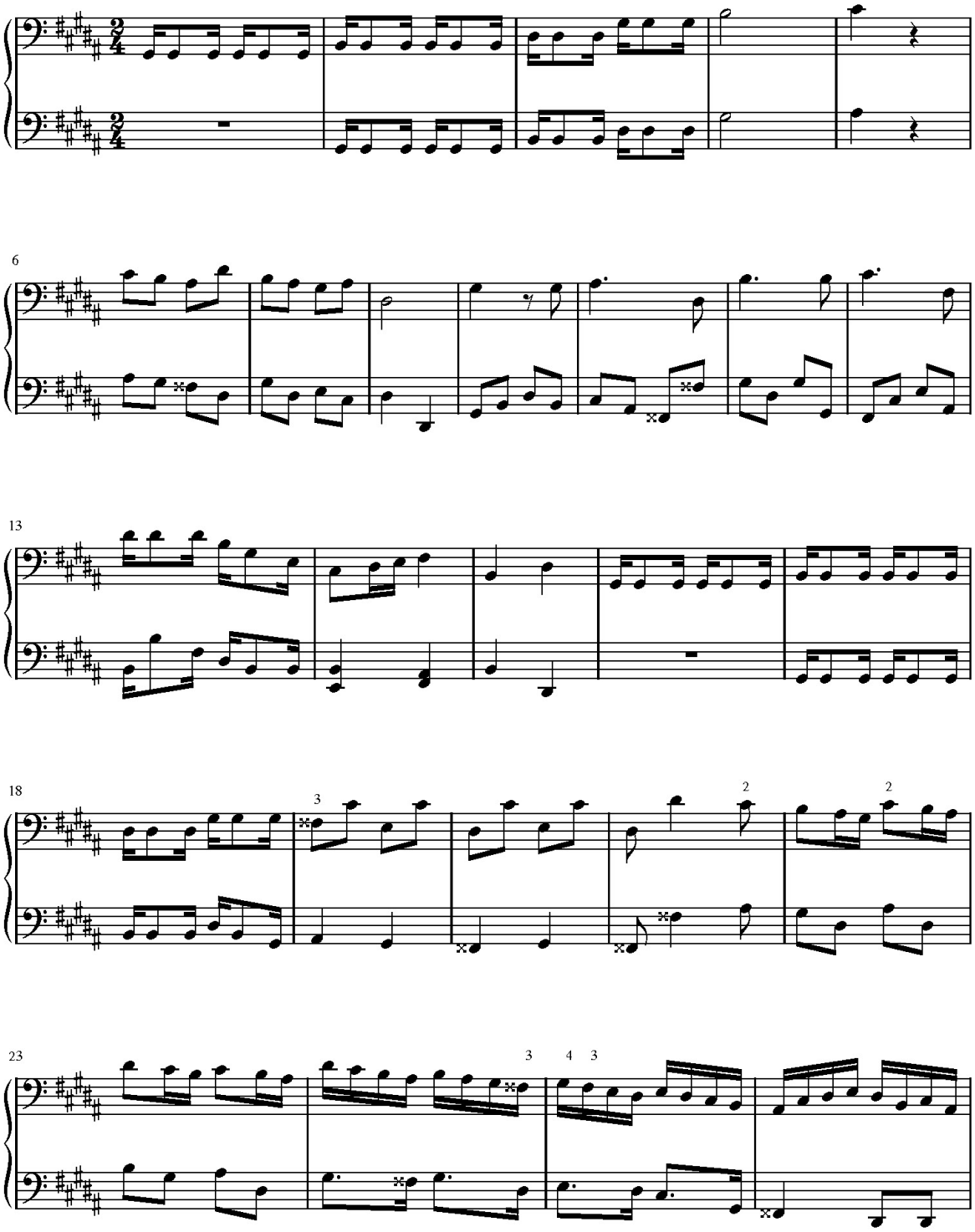


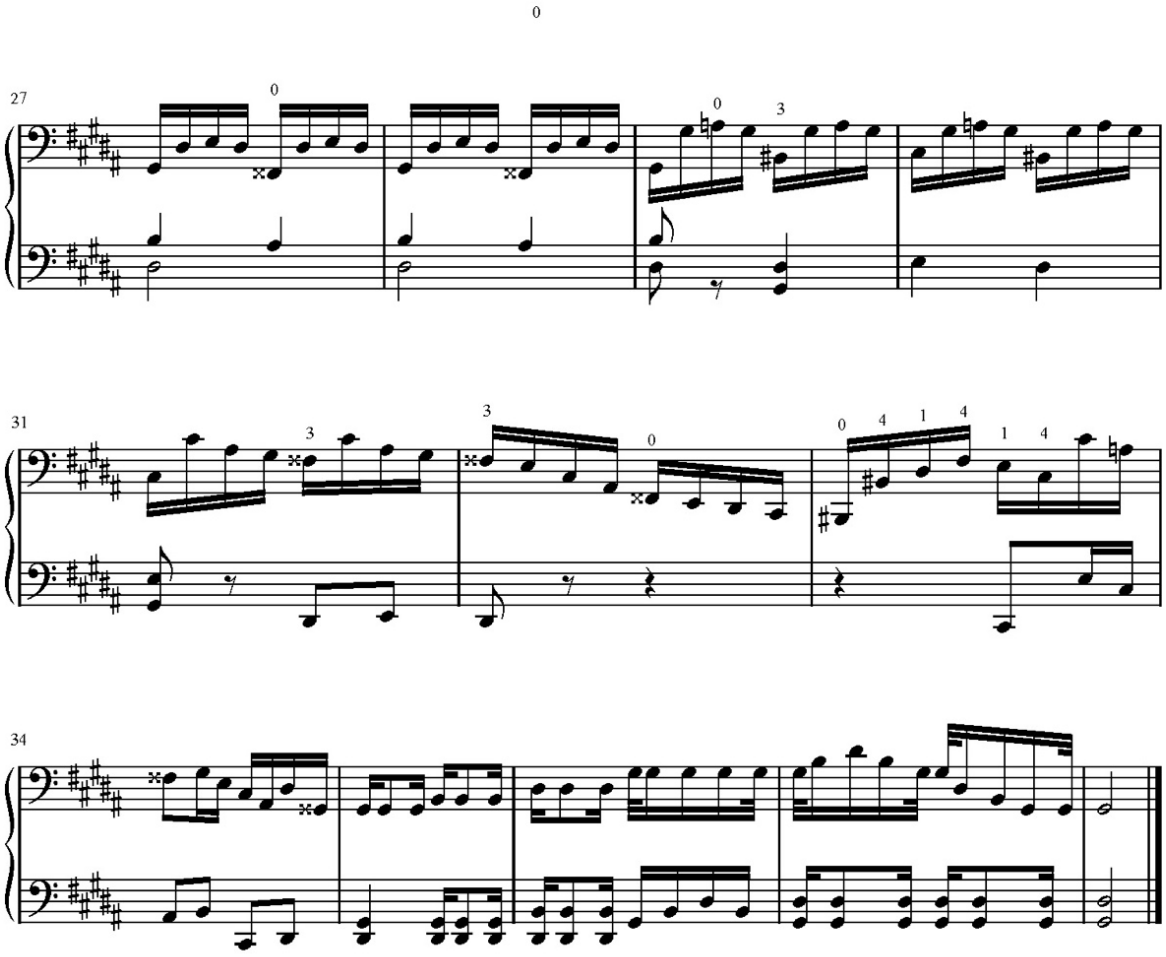
Ejercicio nº 12



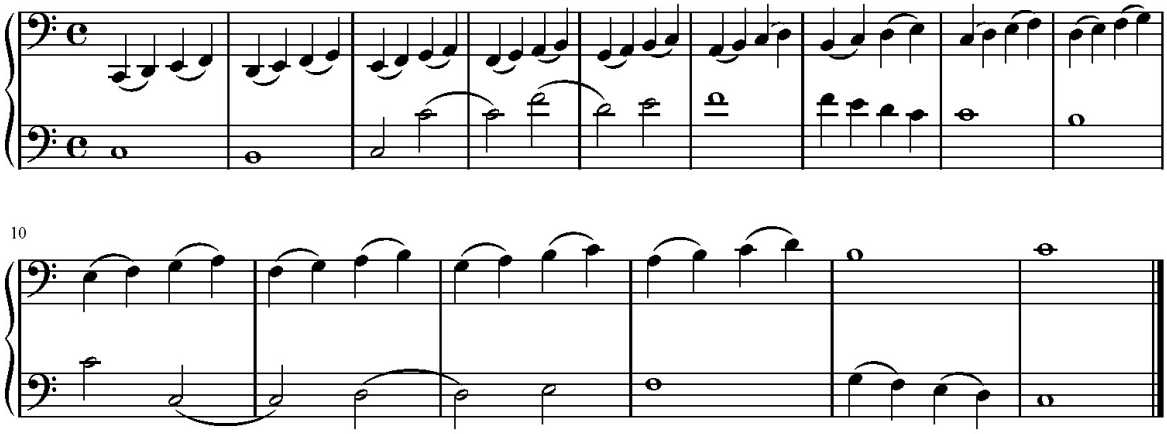
Lección nº 12

Allegro moderato

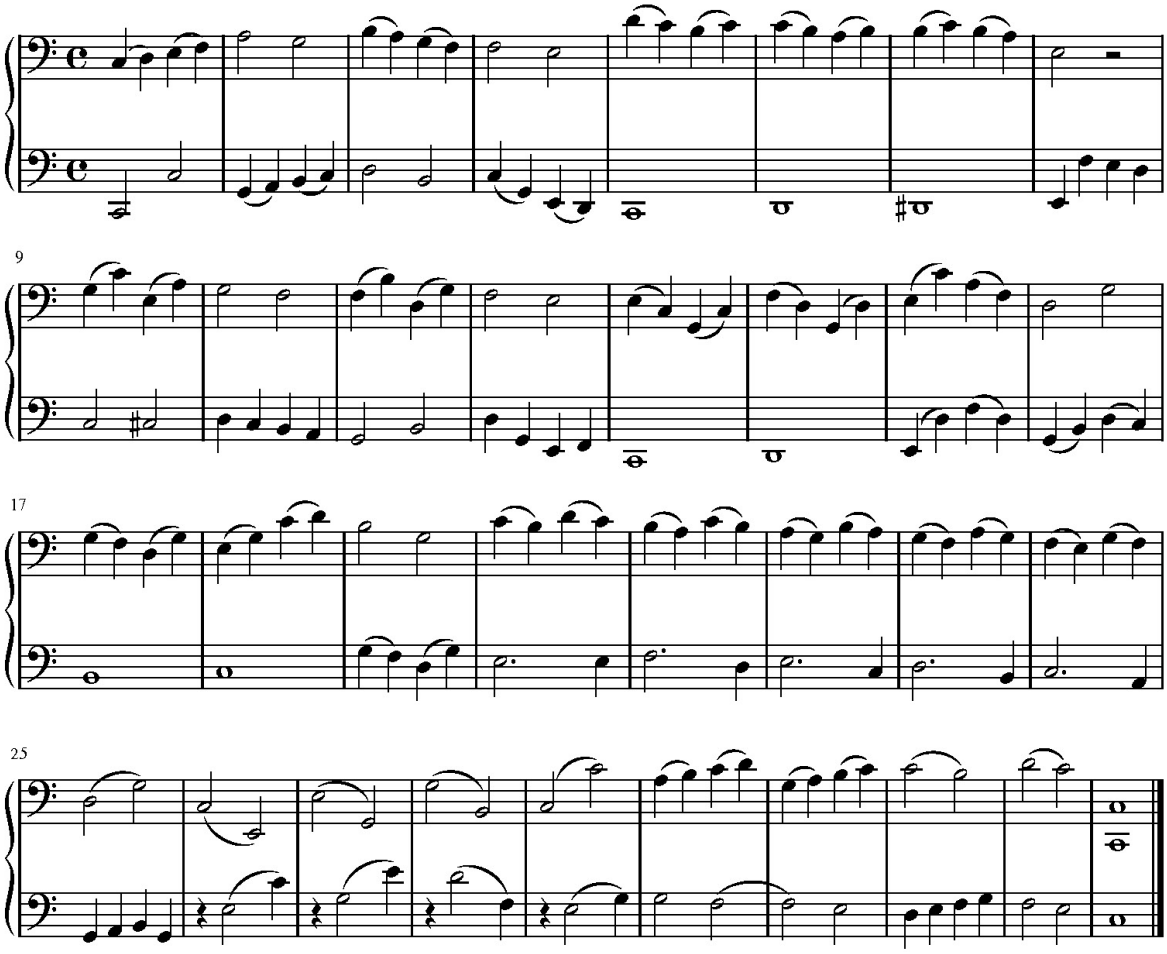



0
27
0
0
3
31
3
3
0
0
4
1
4
1
4
34

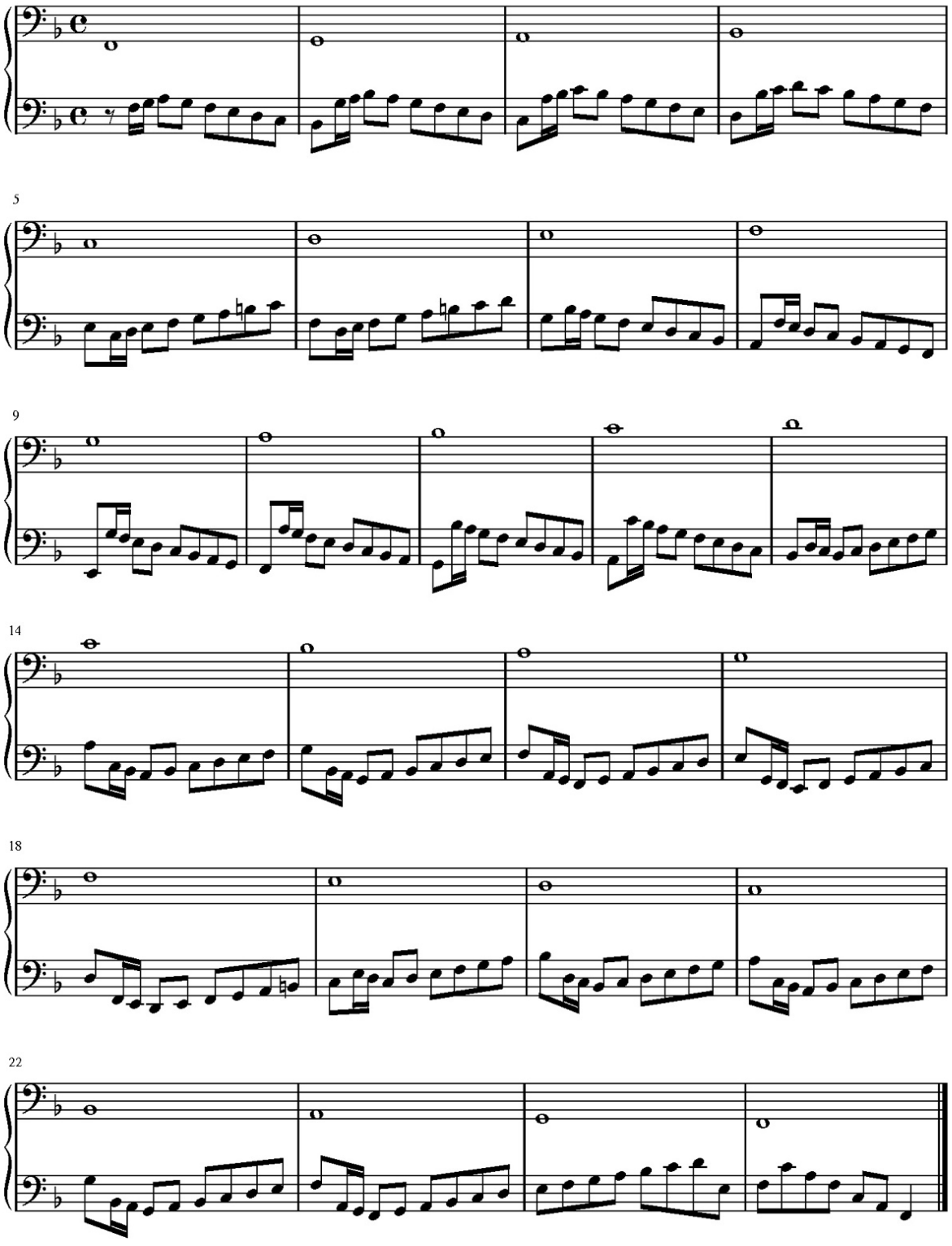
Ejercicio en Do mayor



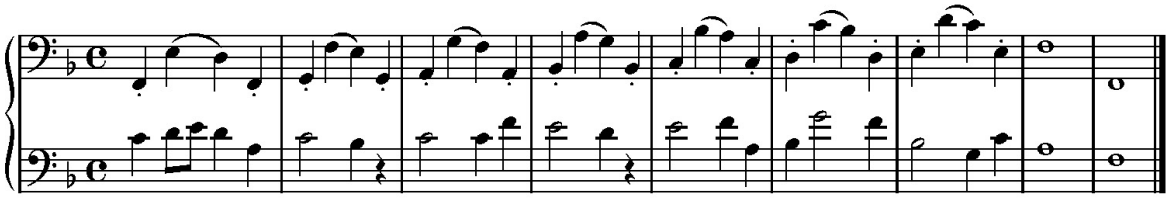
Lección nº 1



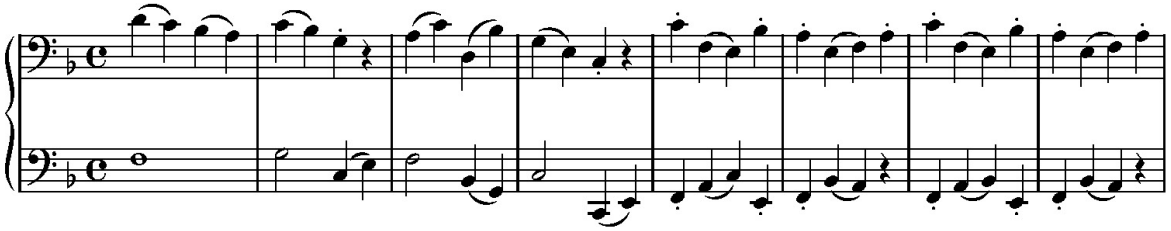
Escala en Fa mayor

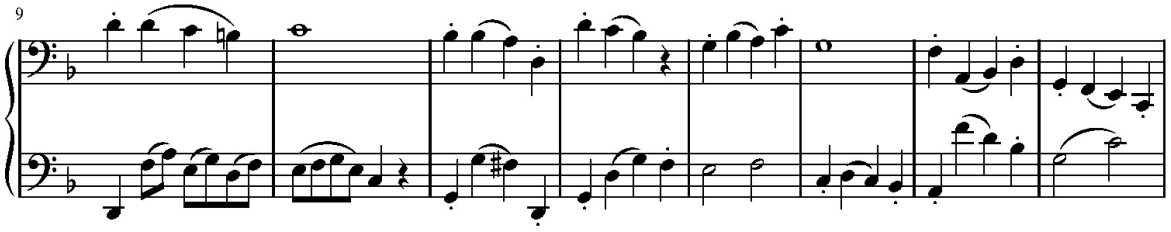


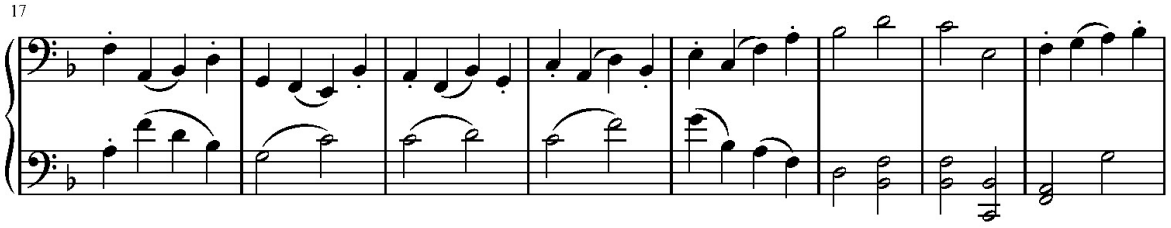
Ejercicio nº 2

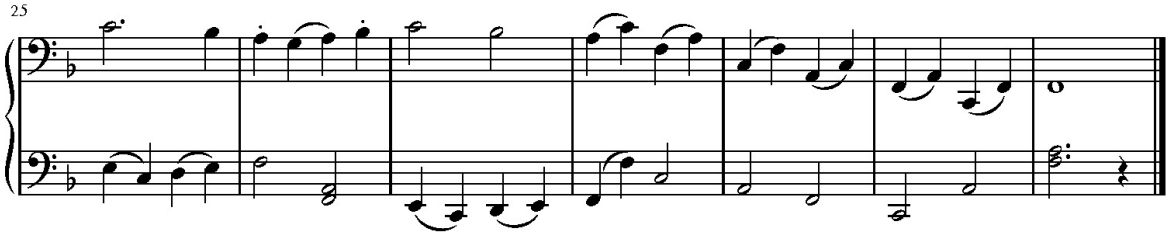


Lección nº 2

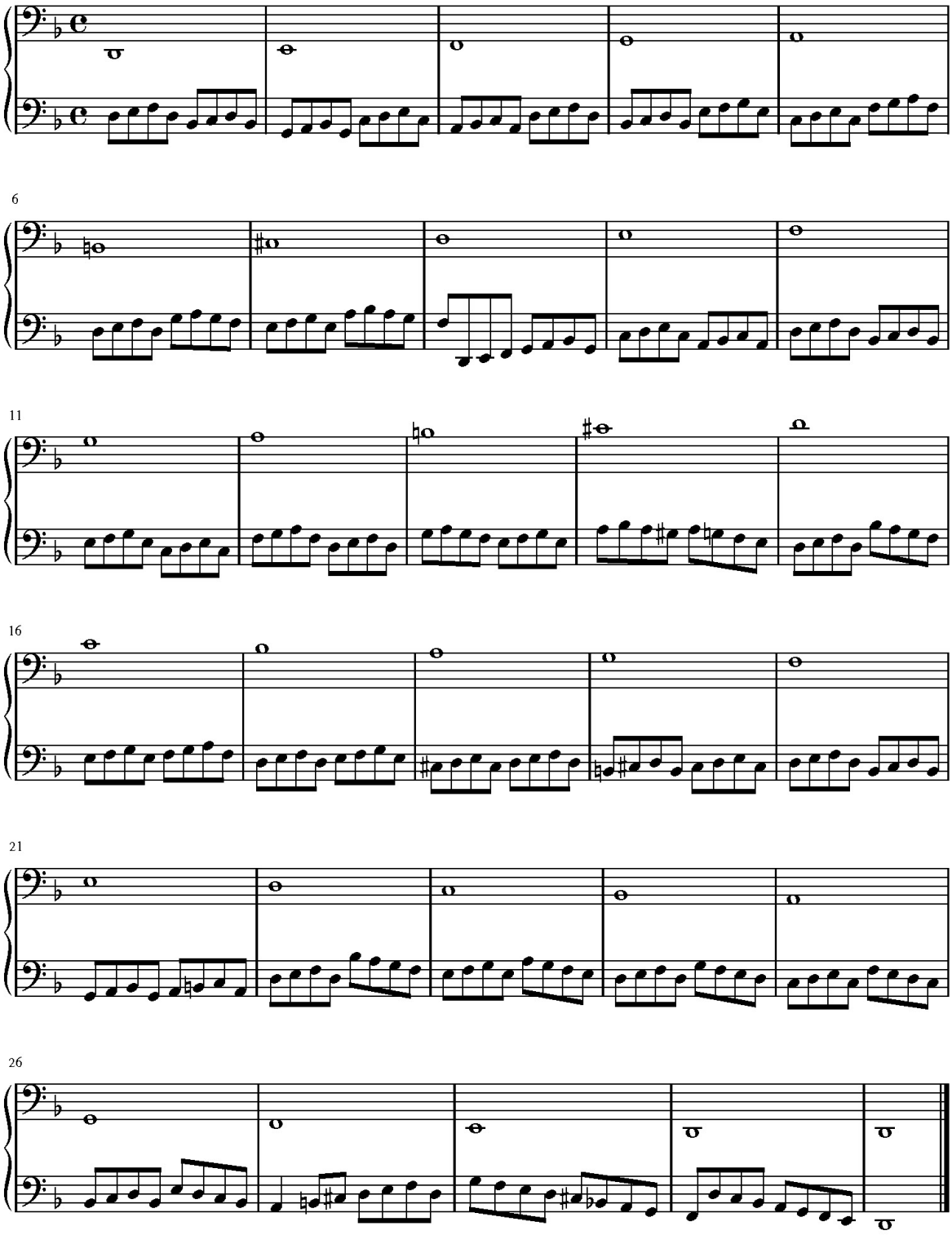




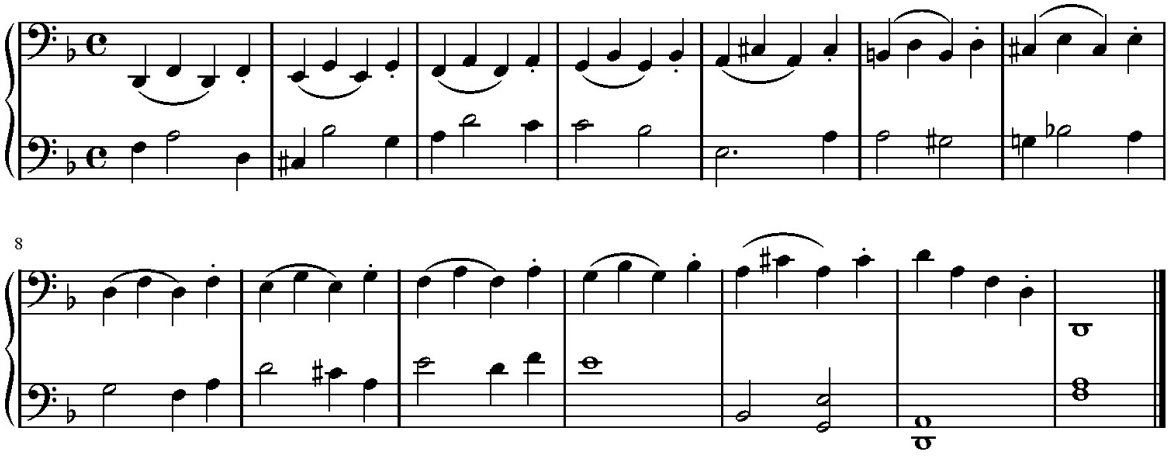




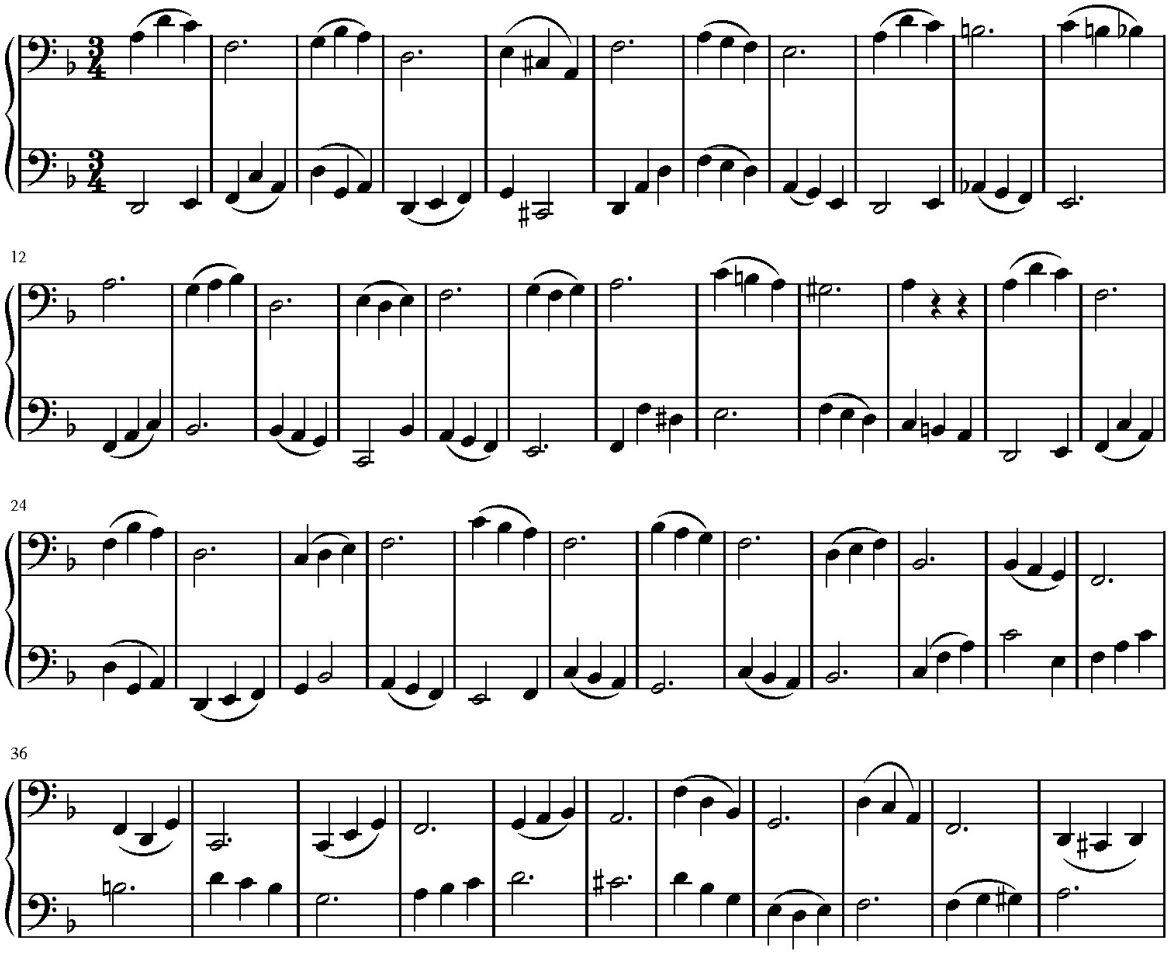
Escala en Re menor

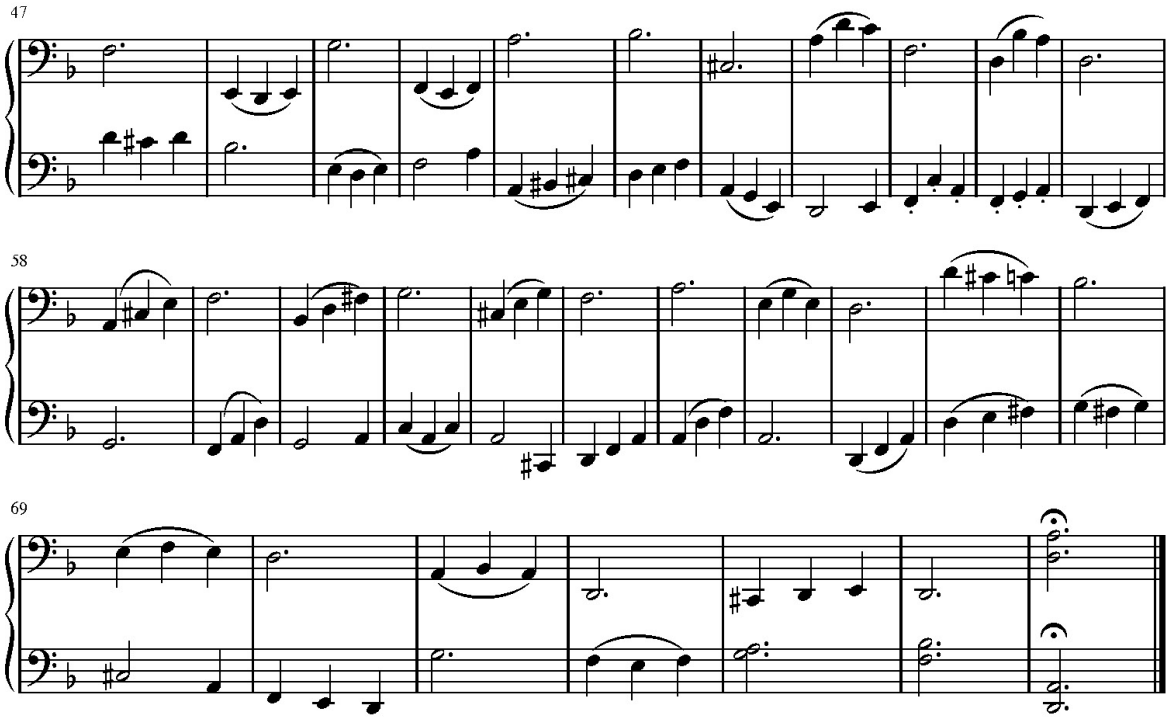


Ejercicio

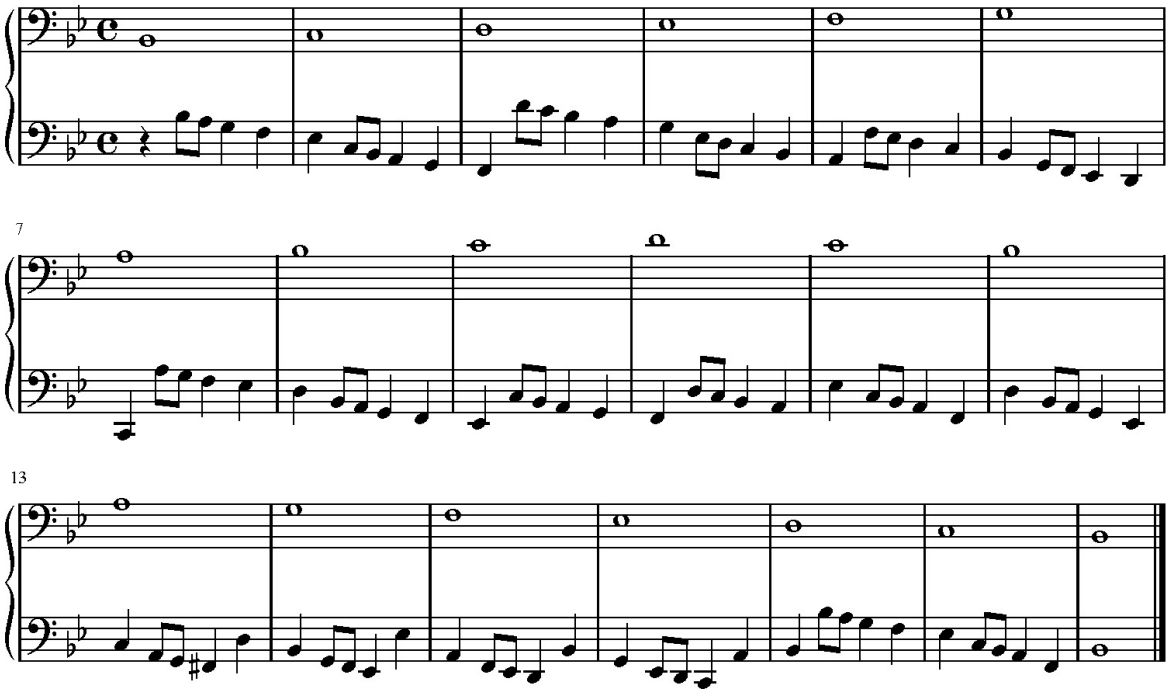


Lección nº 3

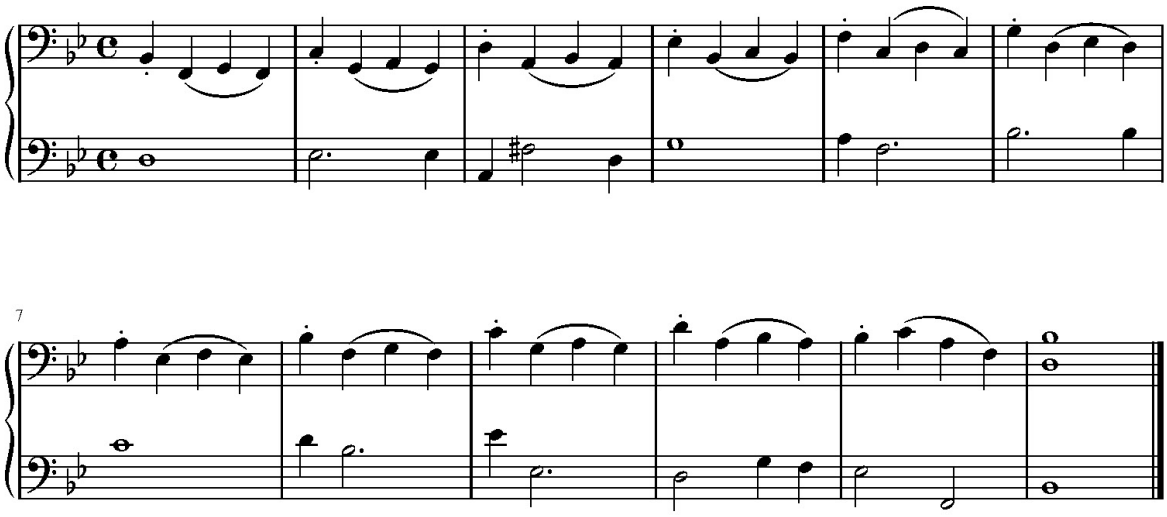




Escala en Si bemol mayor

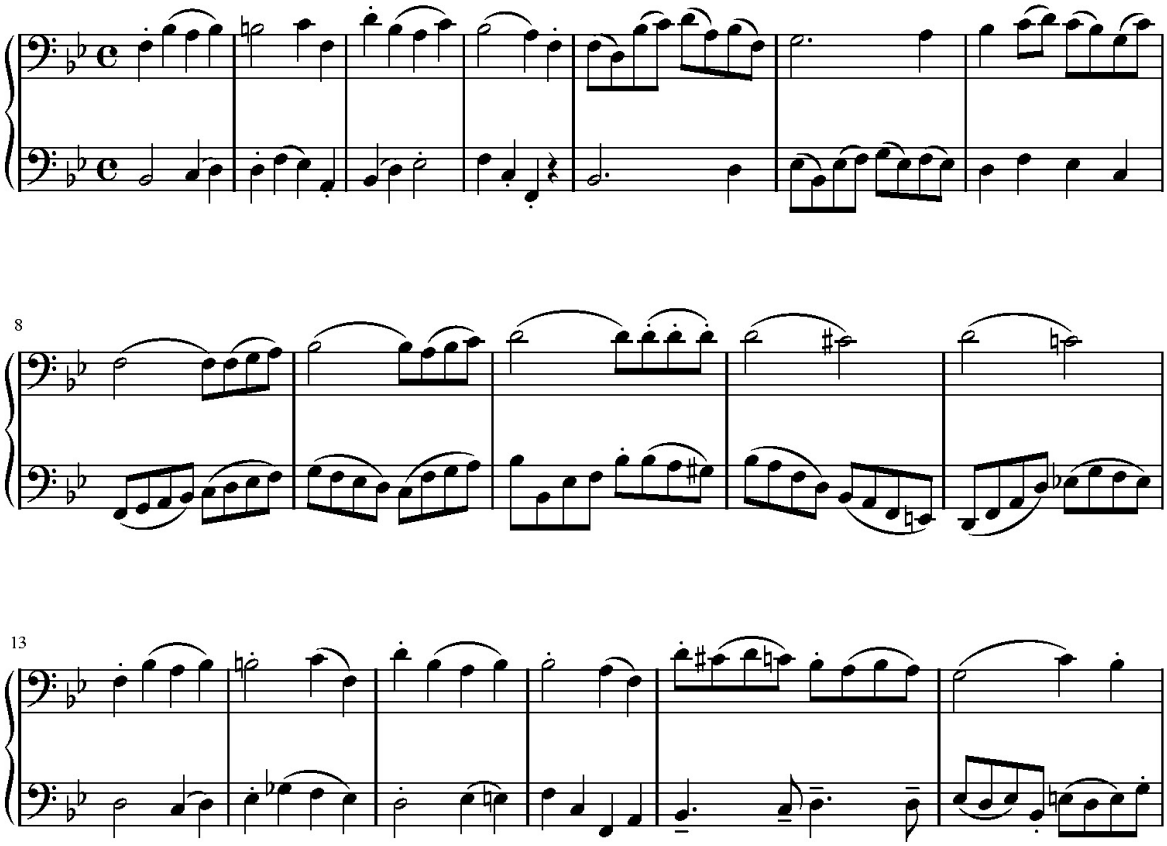


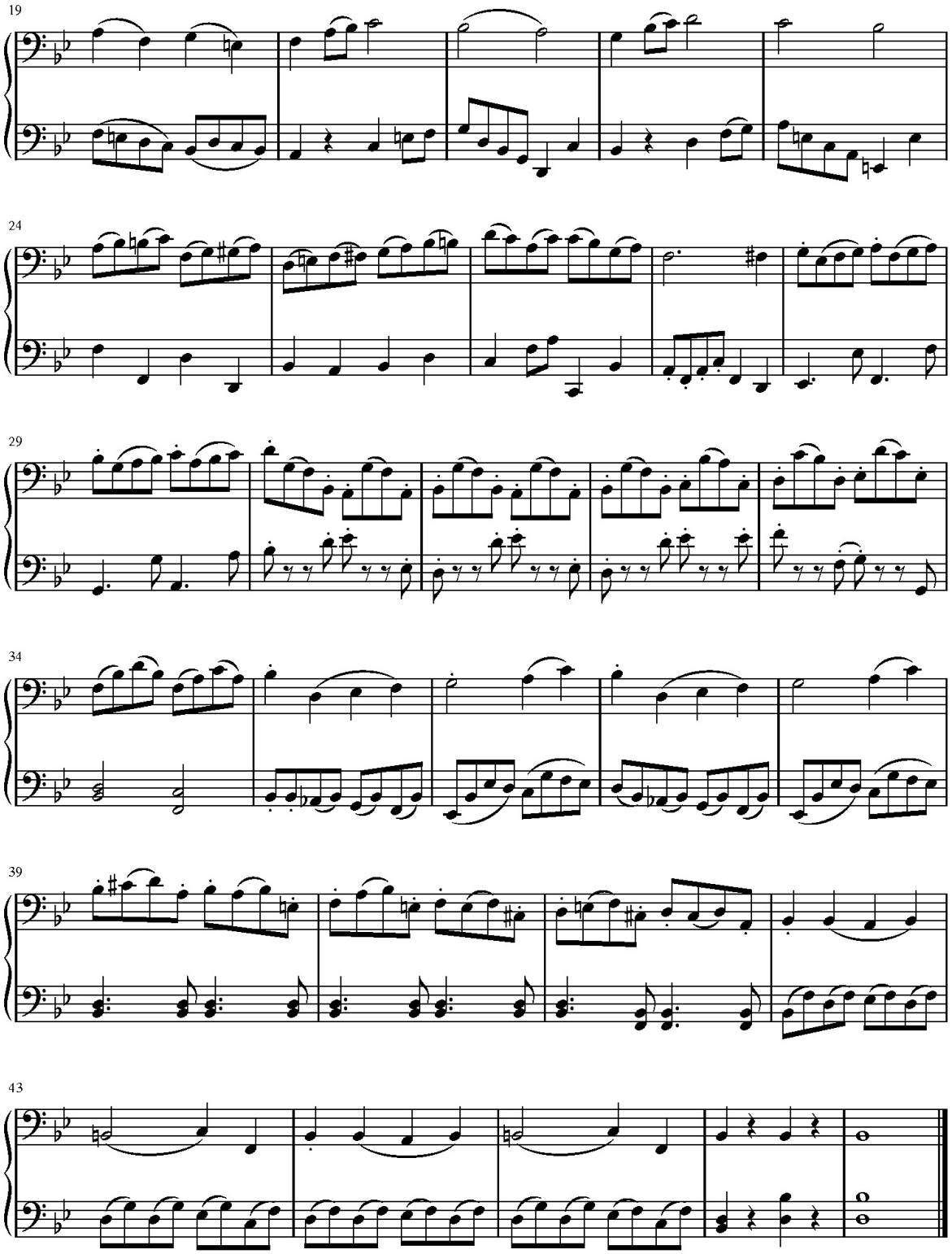
Ejercicio n º 4



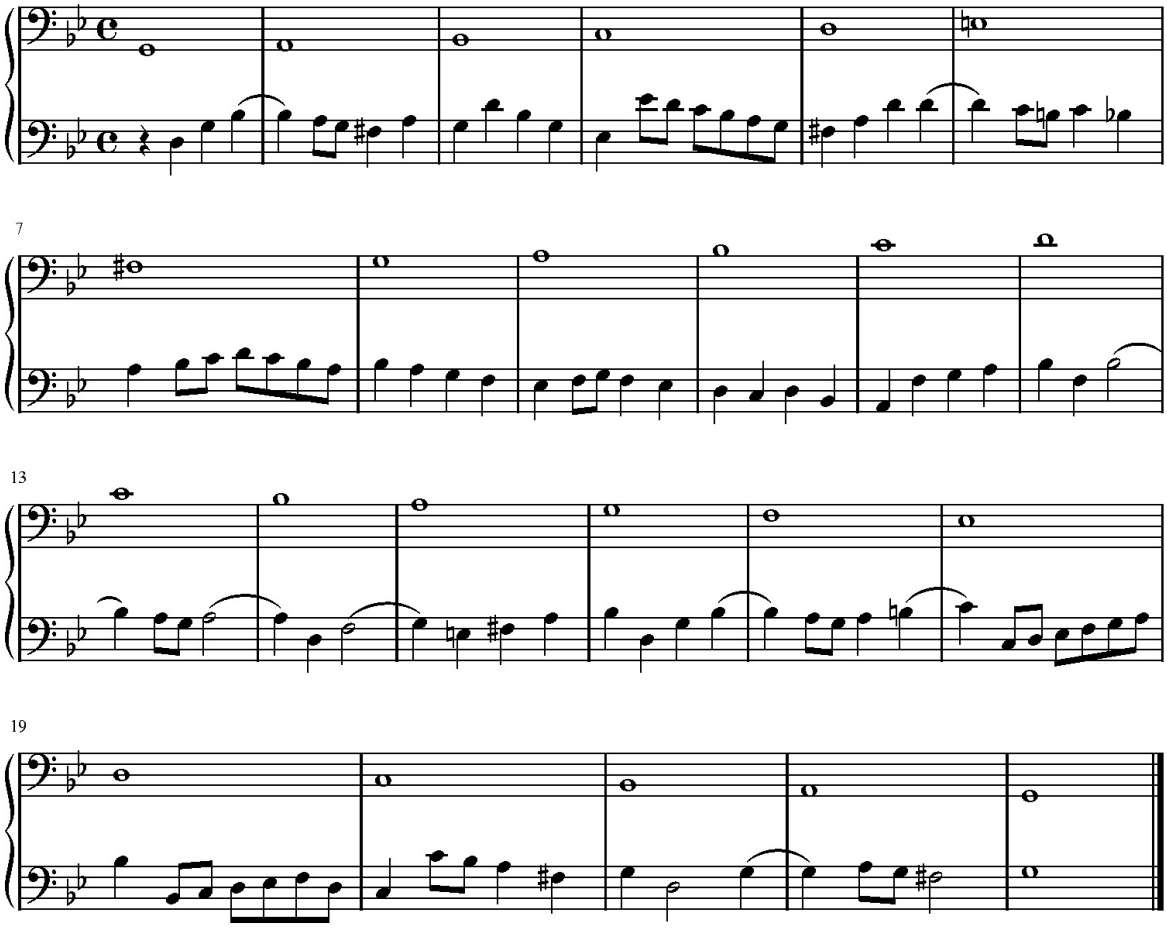
Lección 4º

Andante

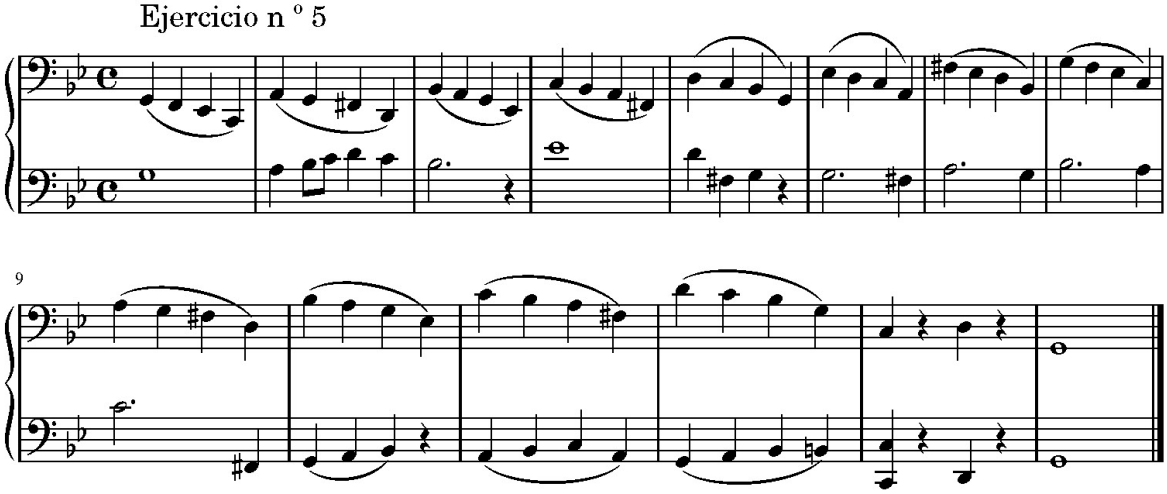


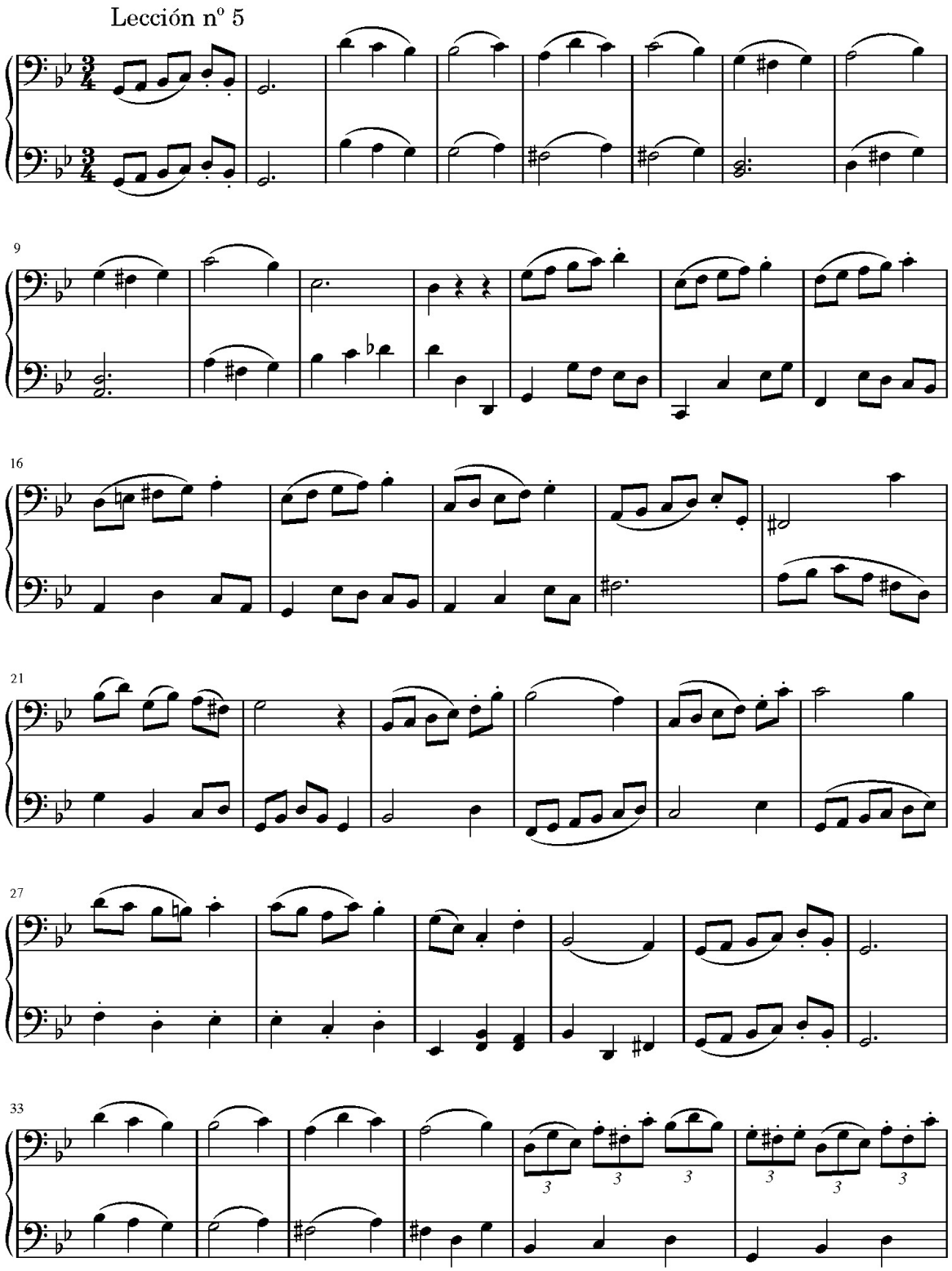

19
24
29
34
39
43

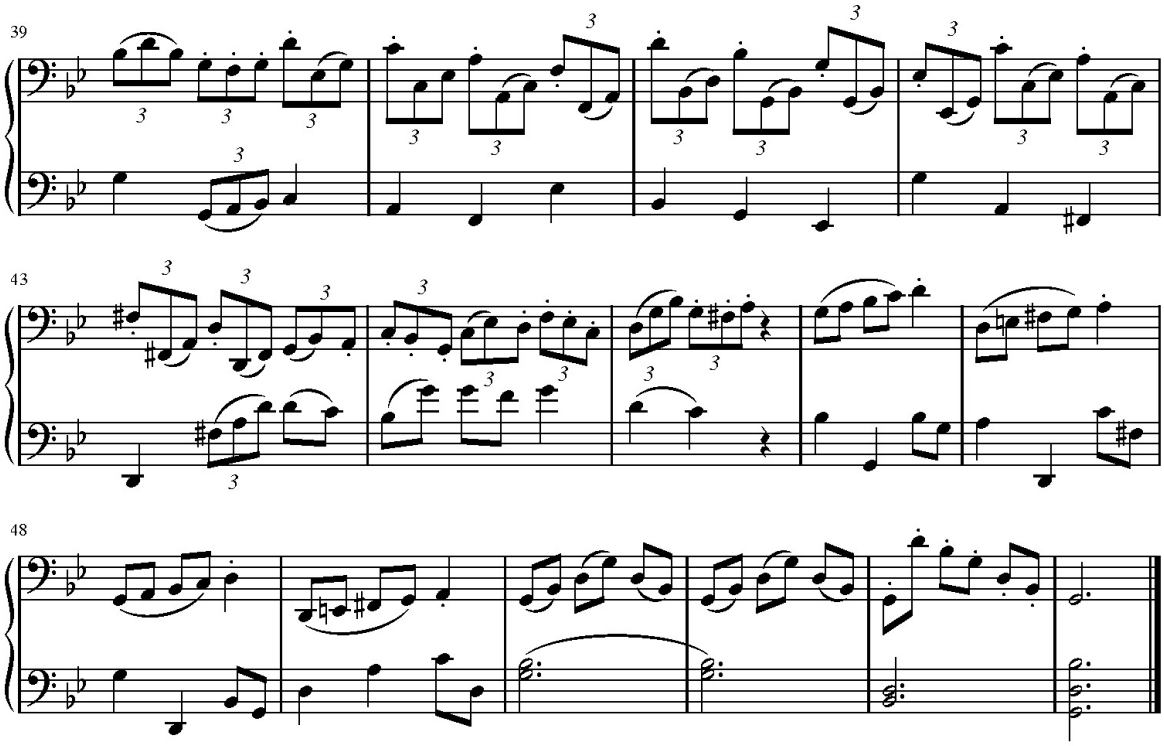
Escala en Sol menor



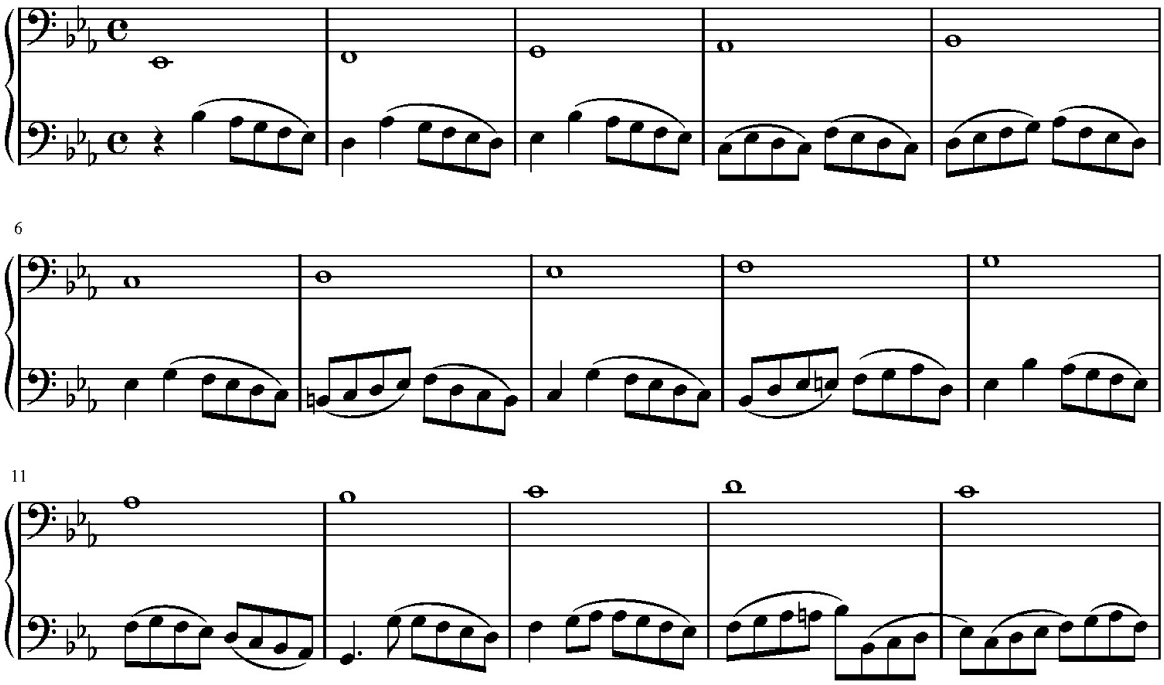
Ejercicio n º 5

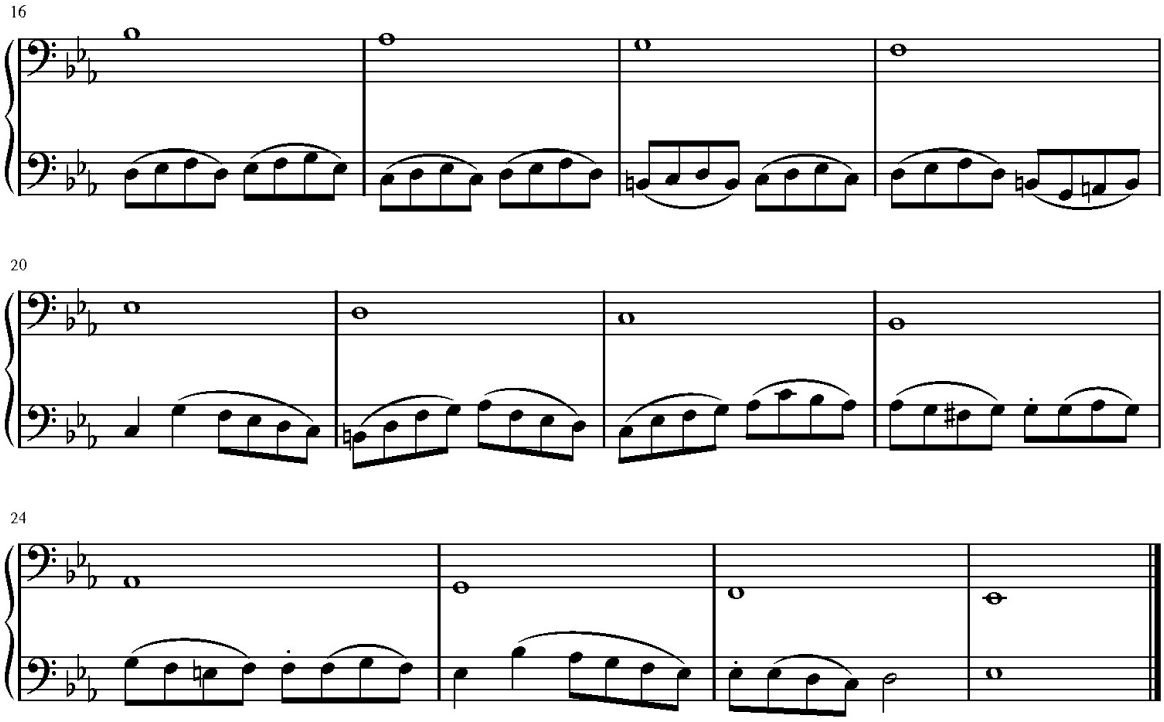



Lección nº 5
9
16
21
27
33

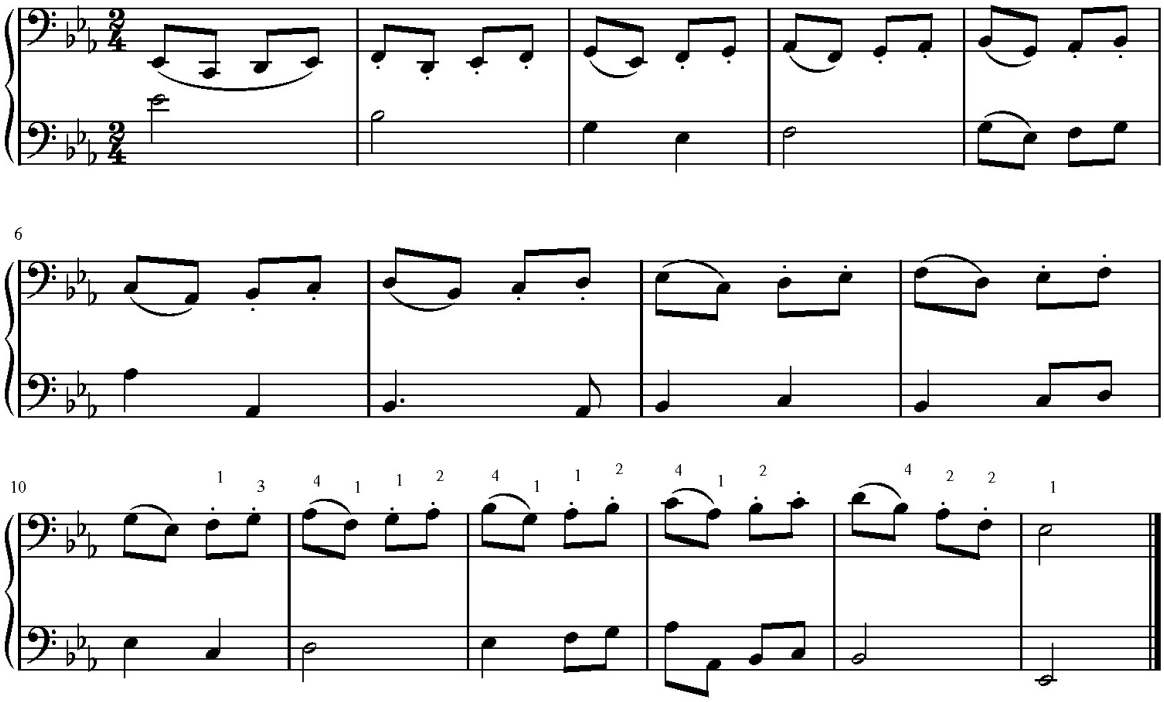


Escala en Mi bemol mayor

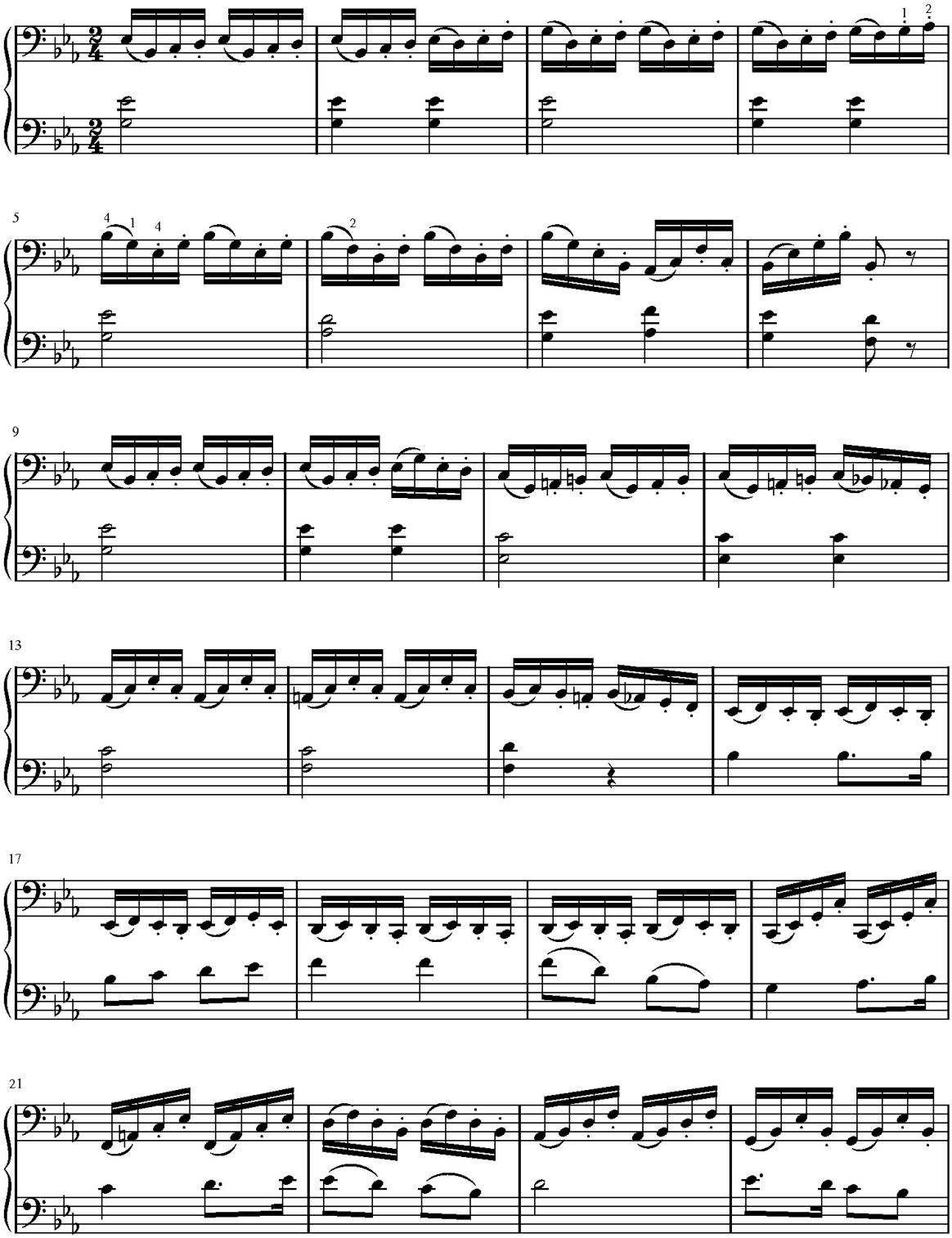


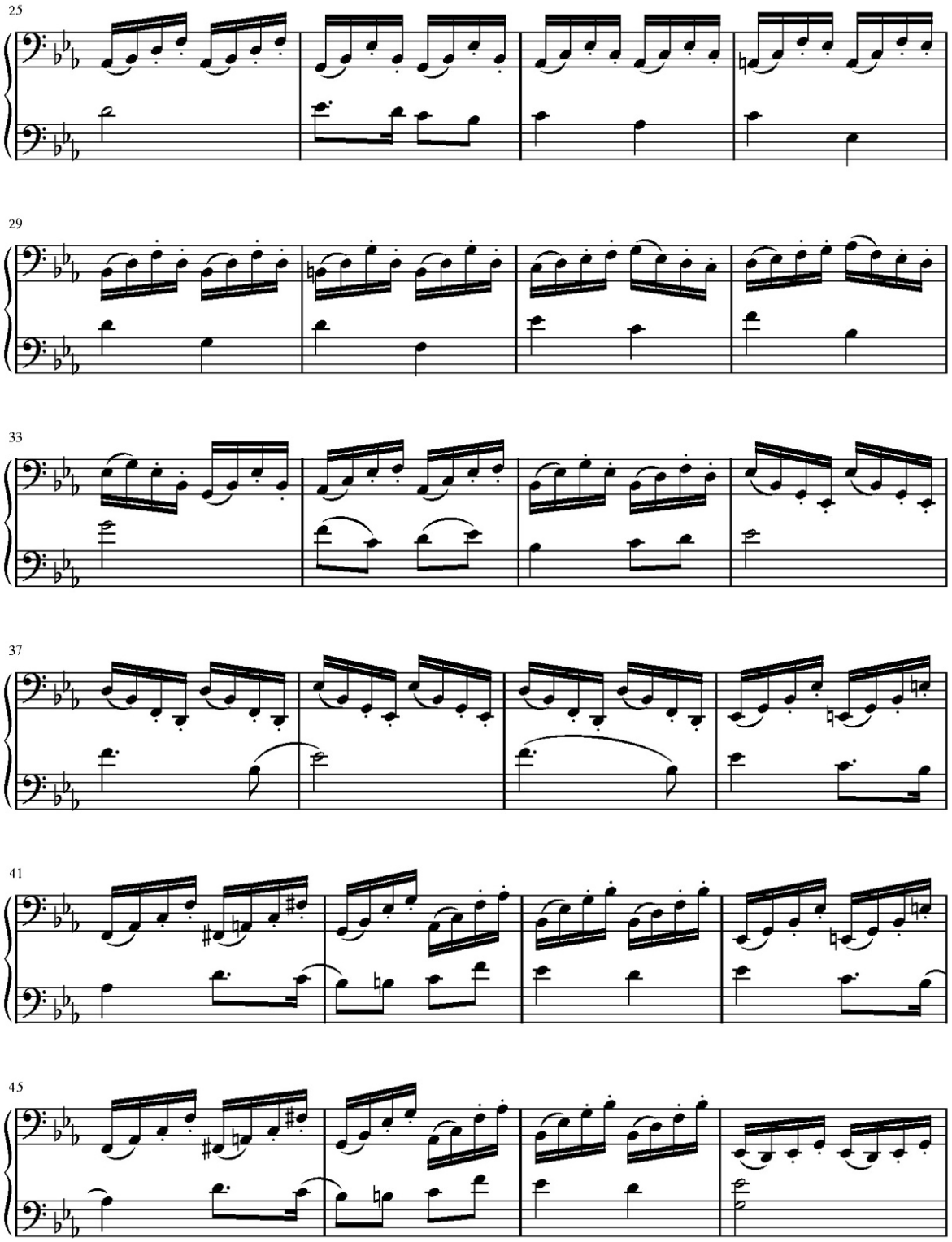


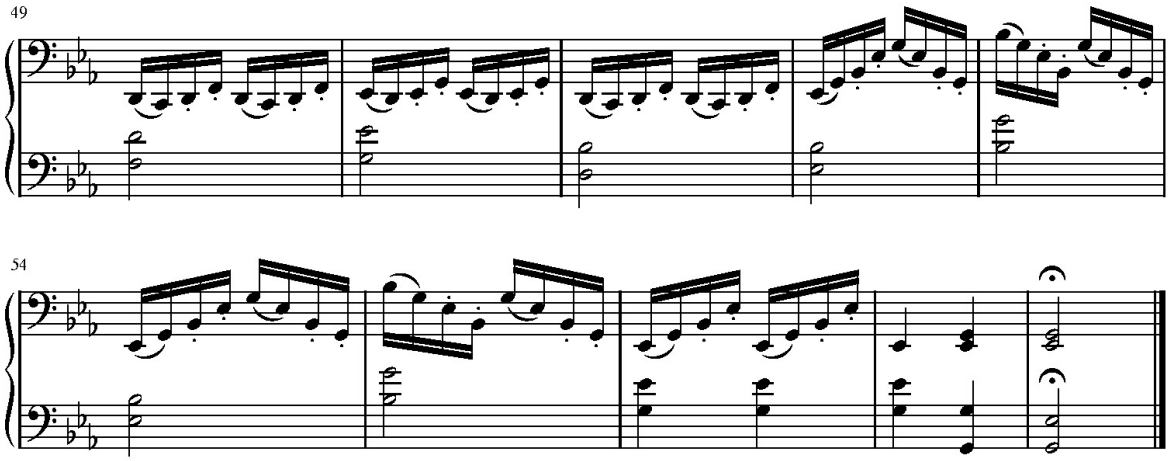
Ejercicio n º 6



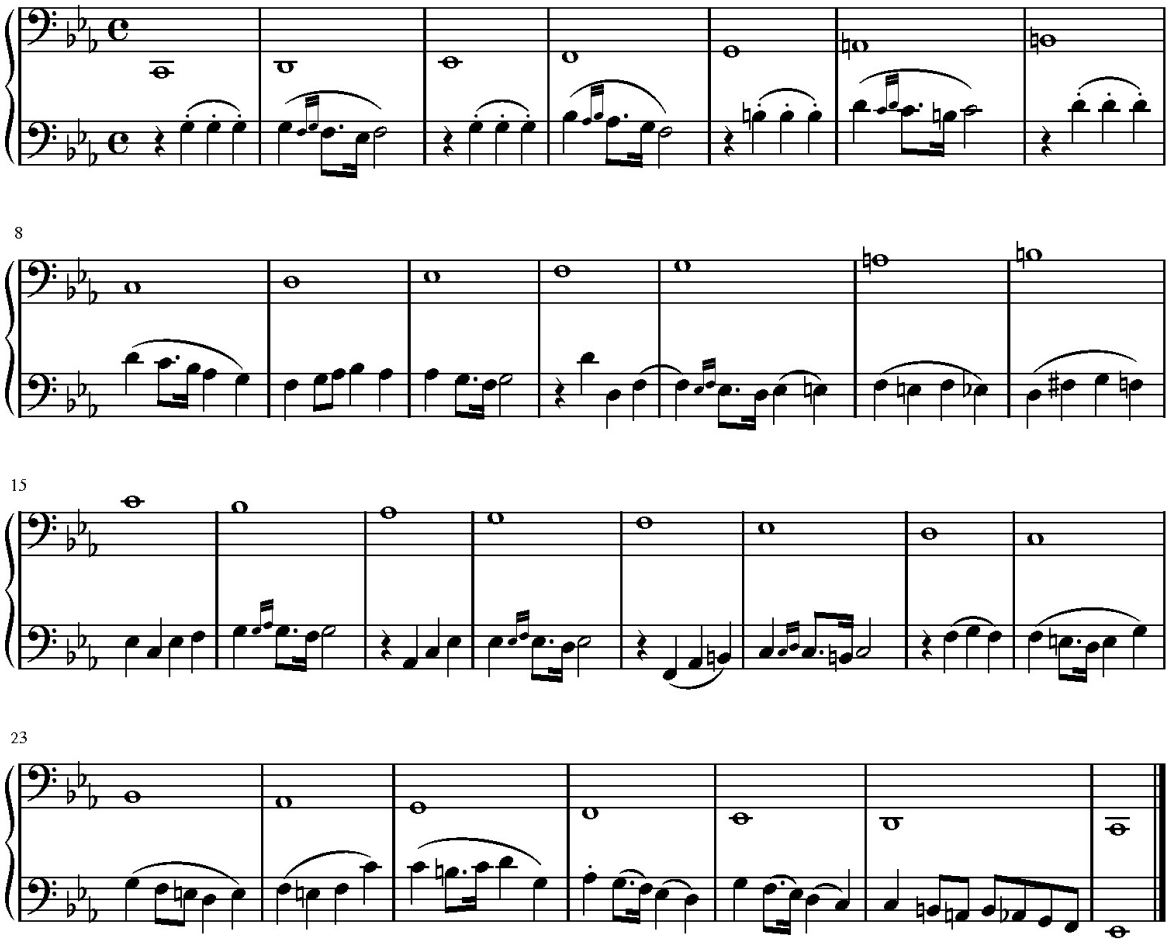
Lección nº 6



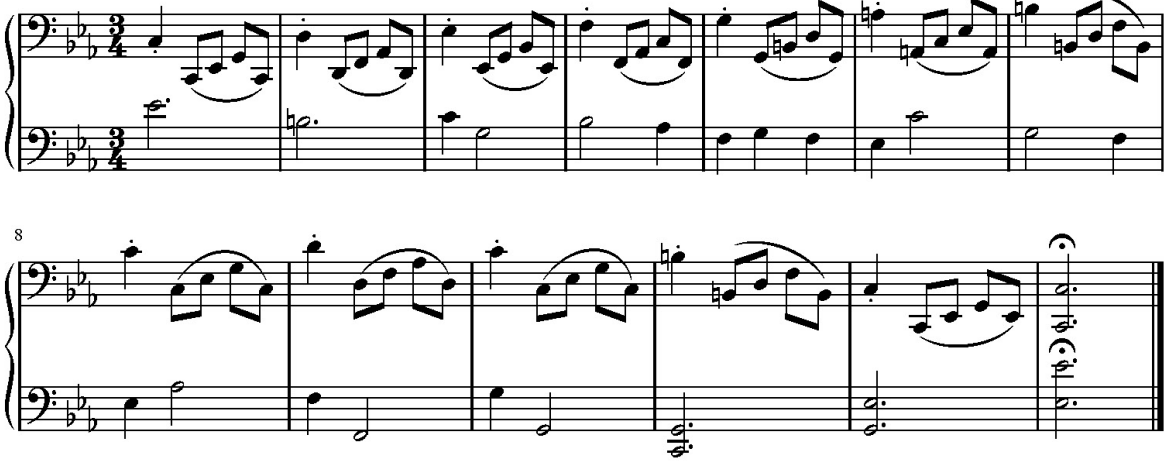

25
29
33
37
41
45



Escala en Do menor

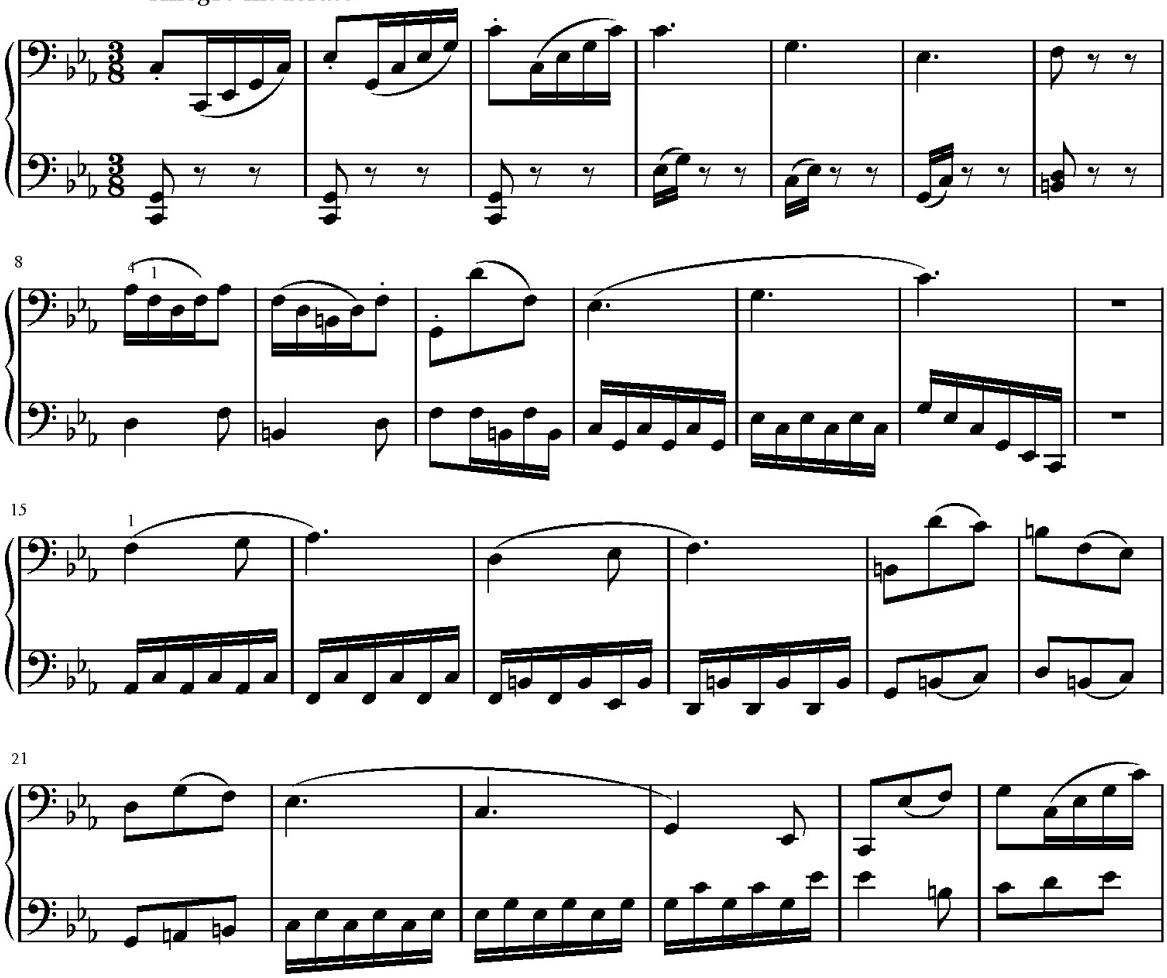


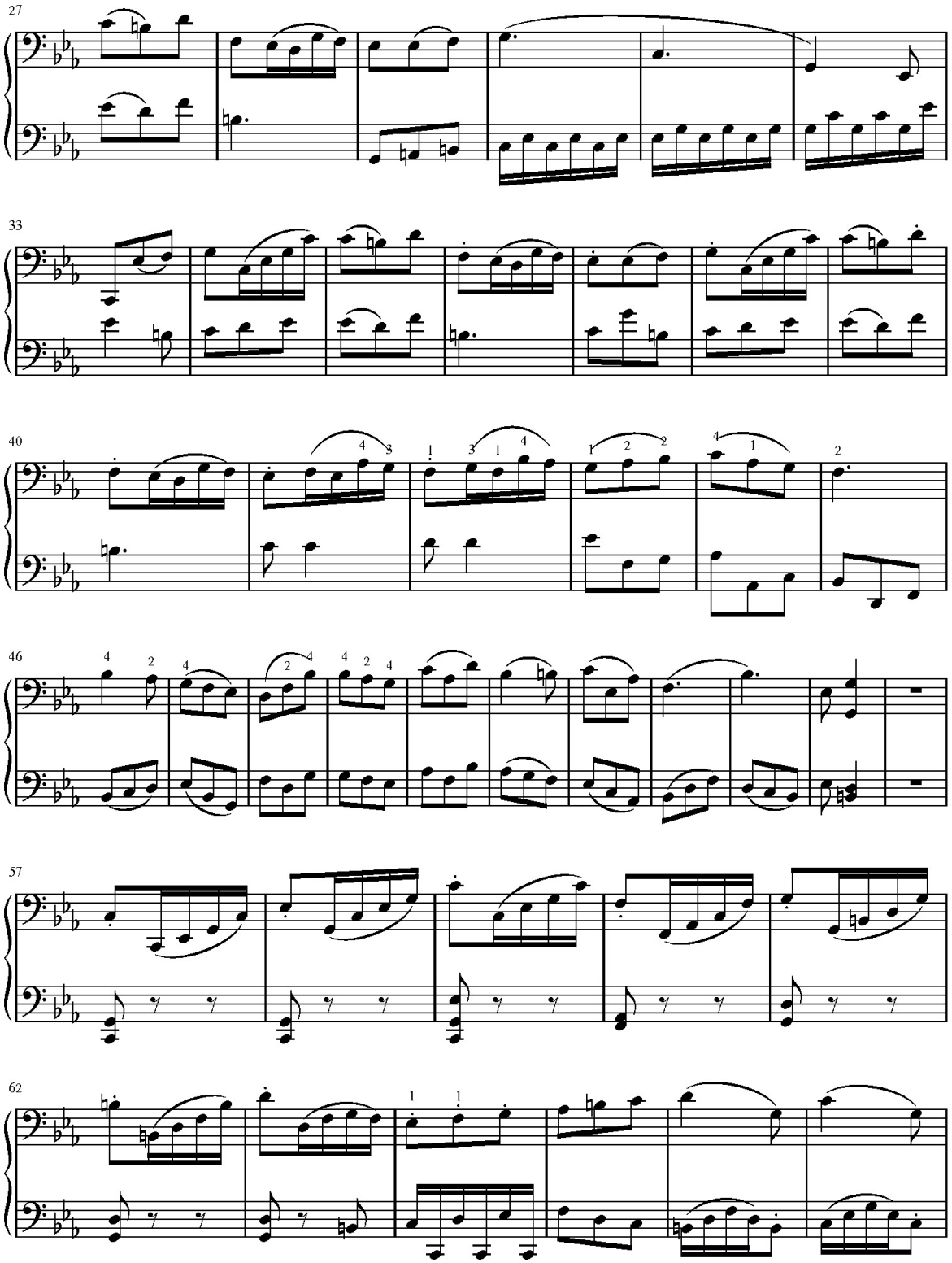
Ejercicio n º 7

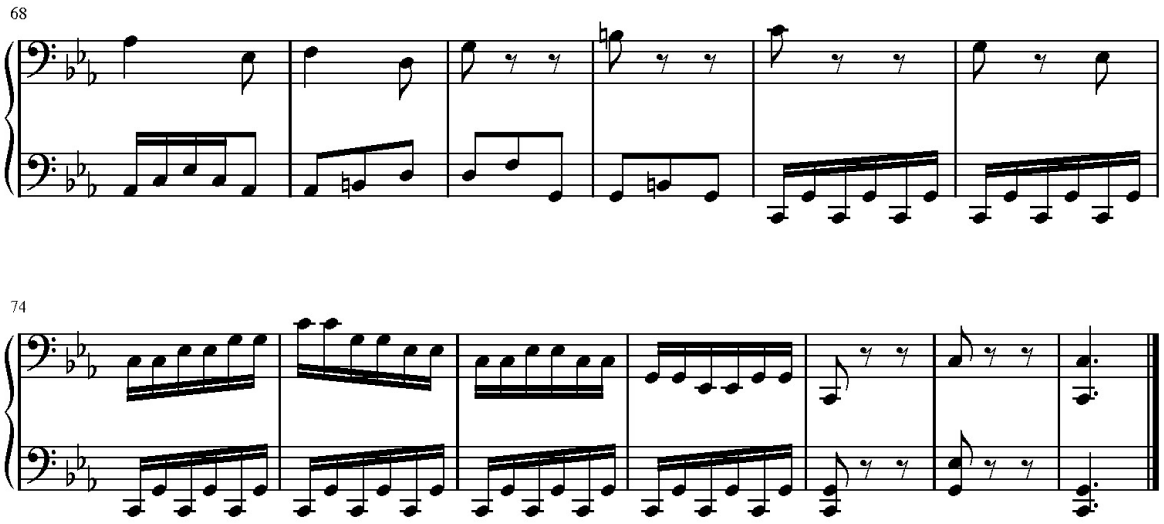


Lección nº 7

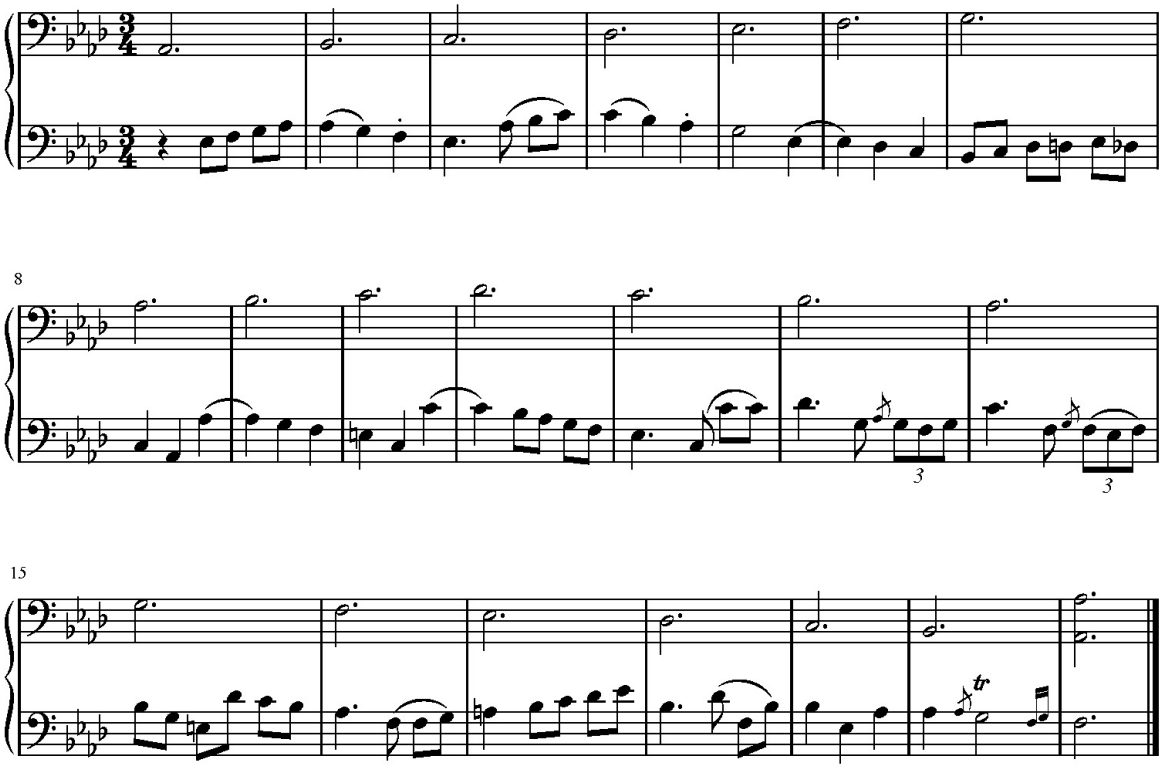
Allegro moderato



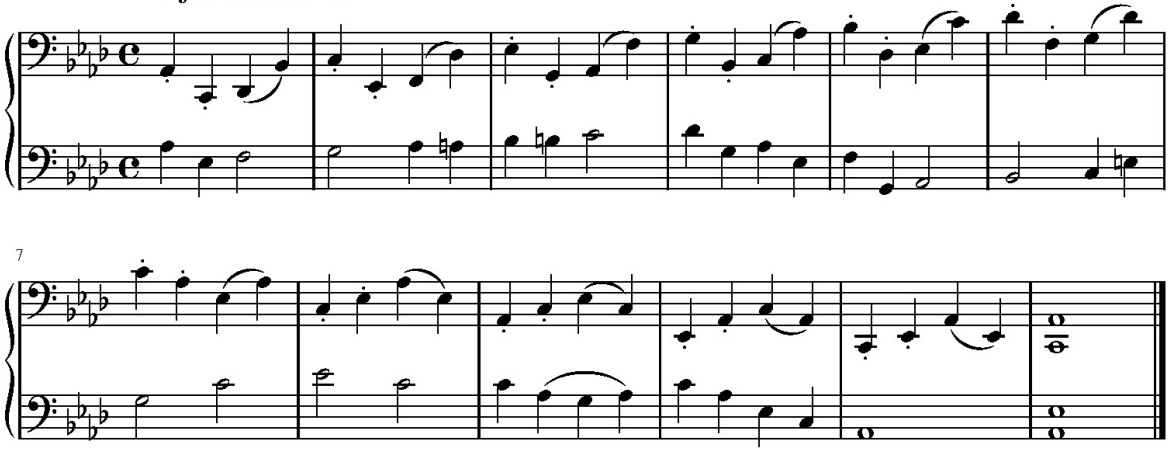

27
33
40
46
57
62



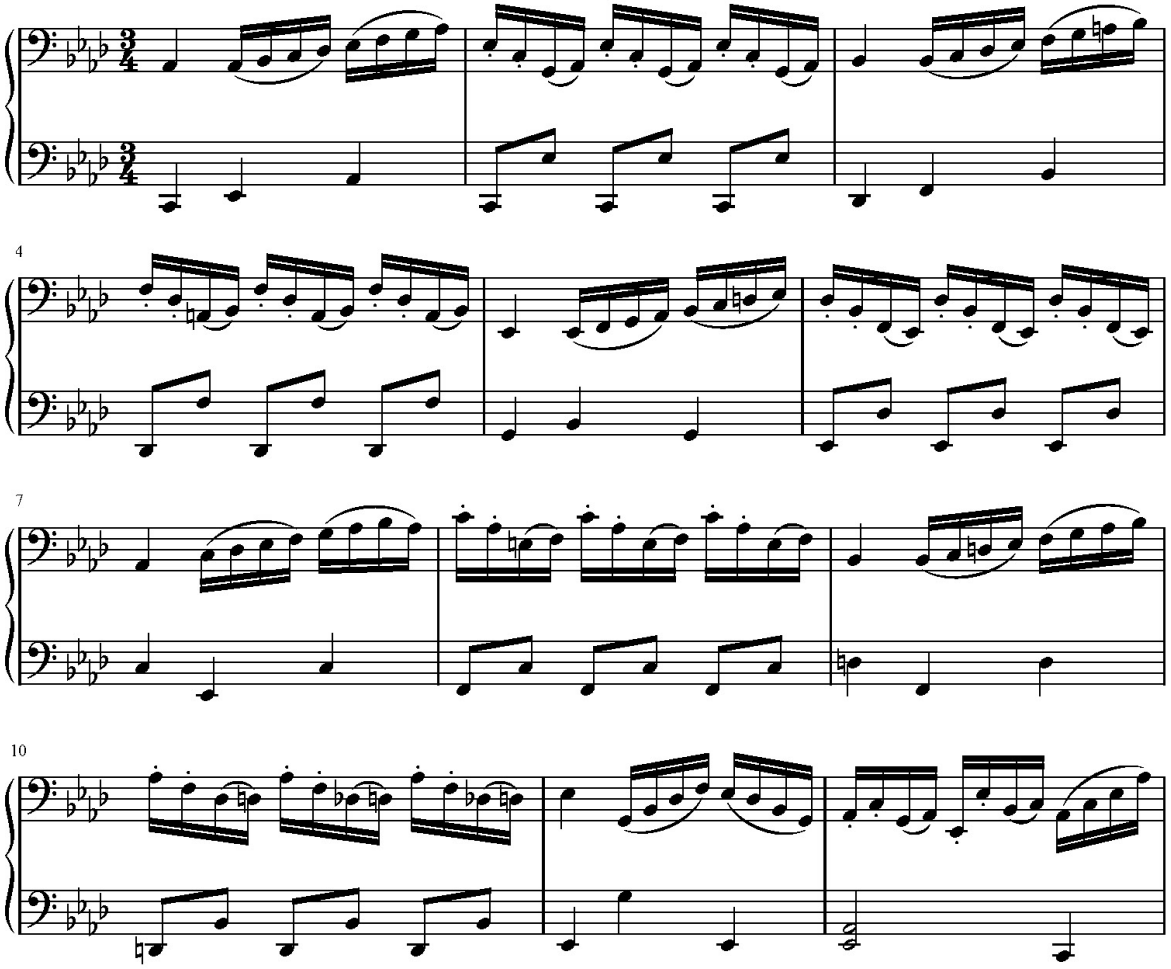
Escala en La bemol mayor

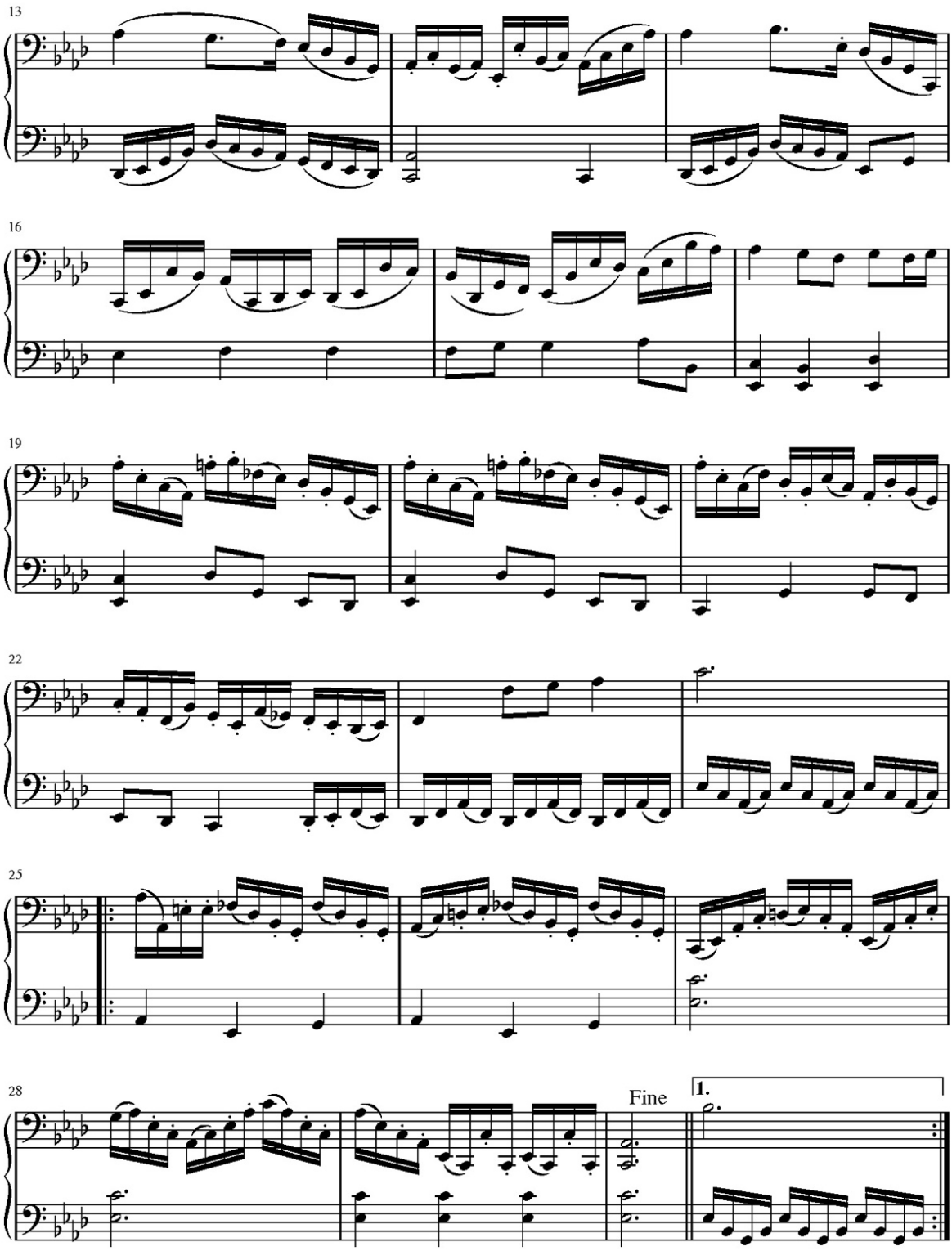


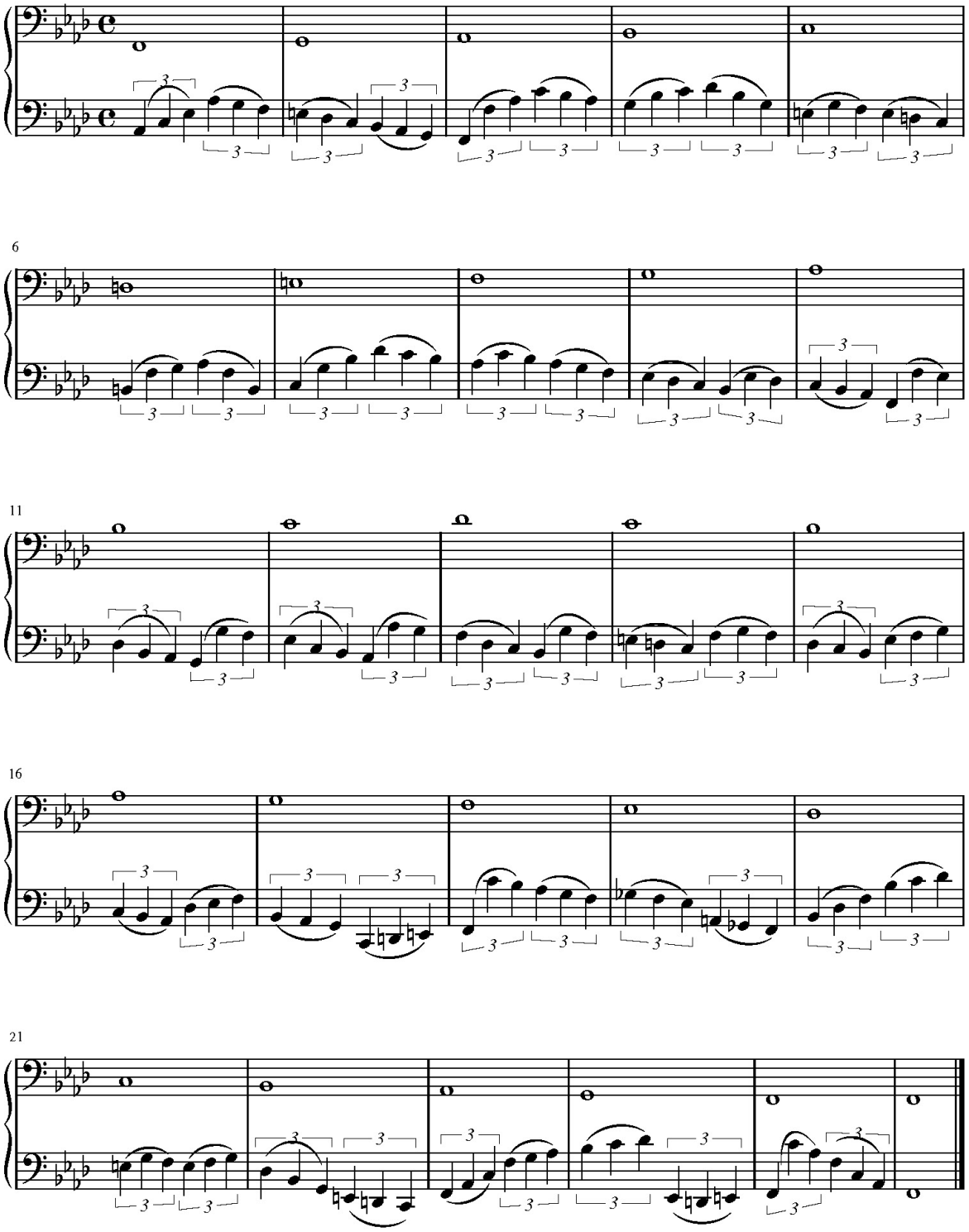
Ejercicio n º 8



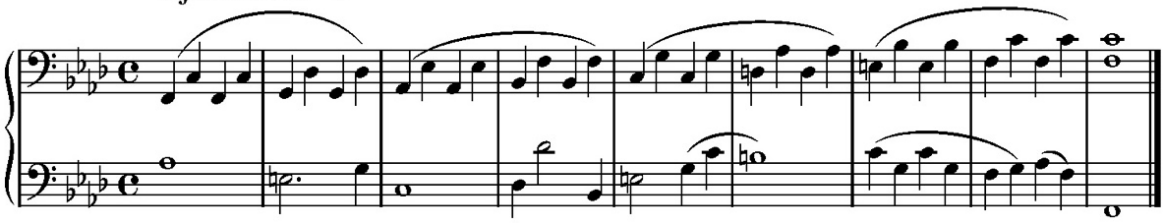
Lección nº 8



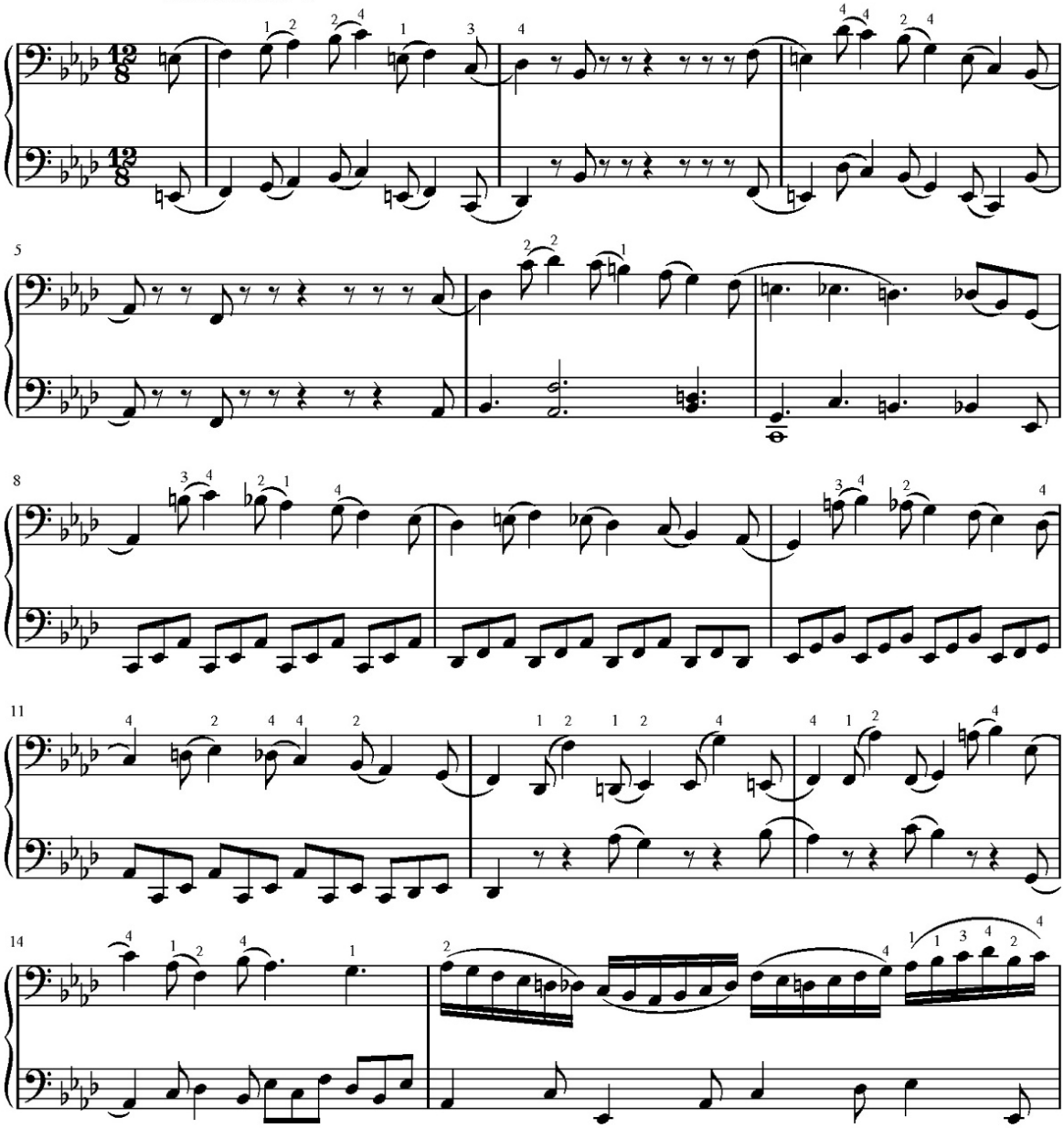

13
16
19
22
25
28
Fine
1.

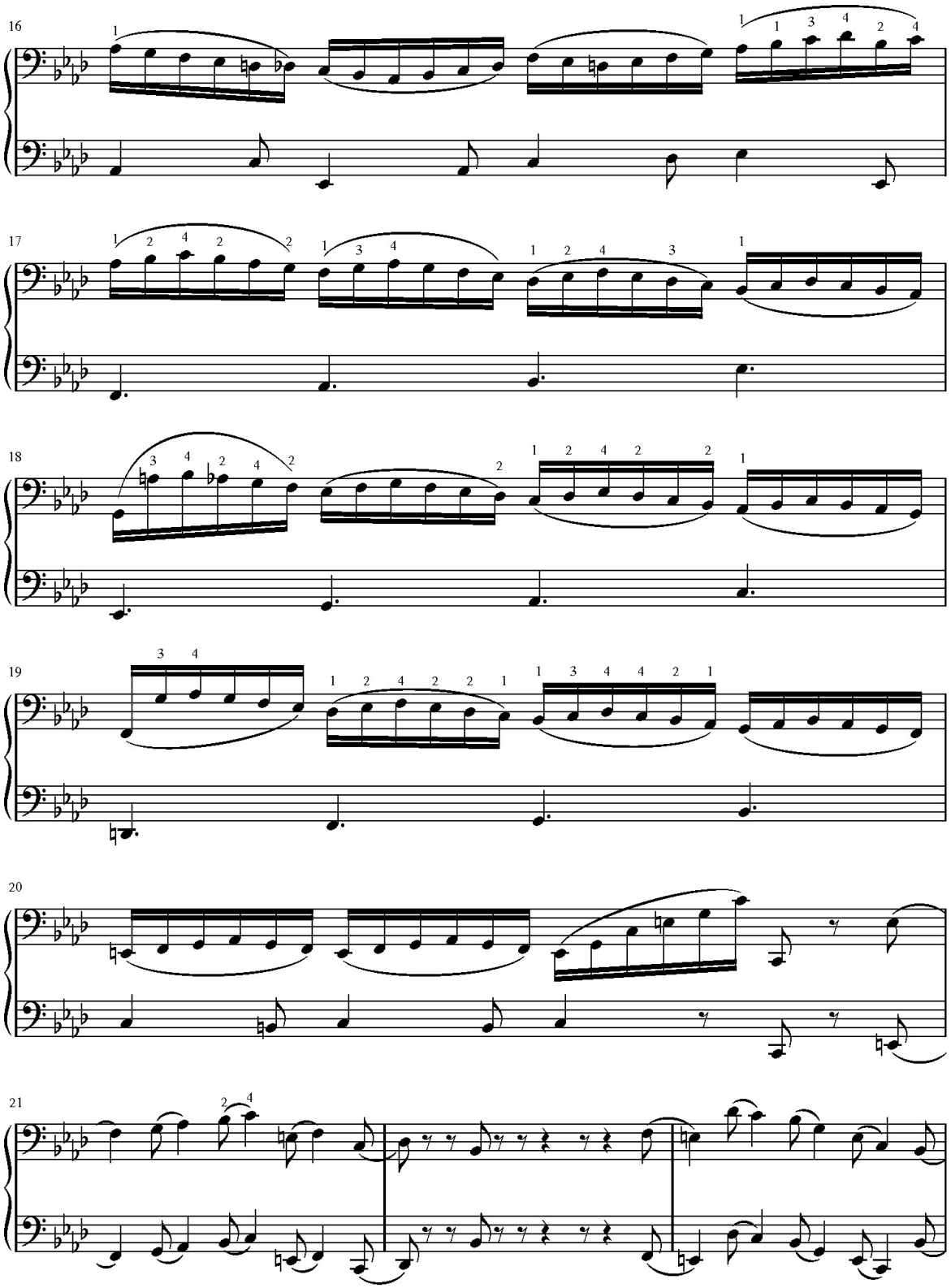

6
11
16
21

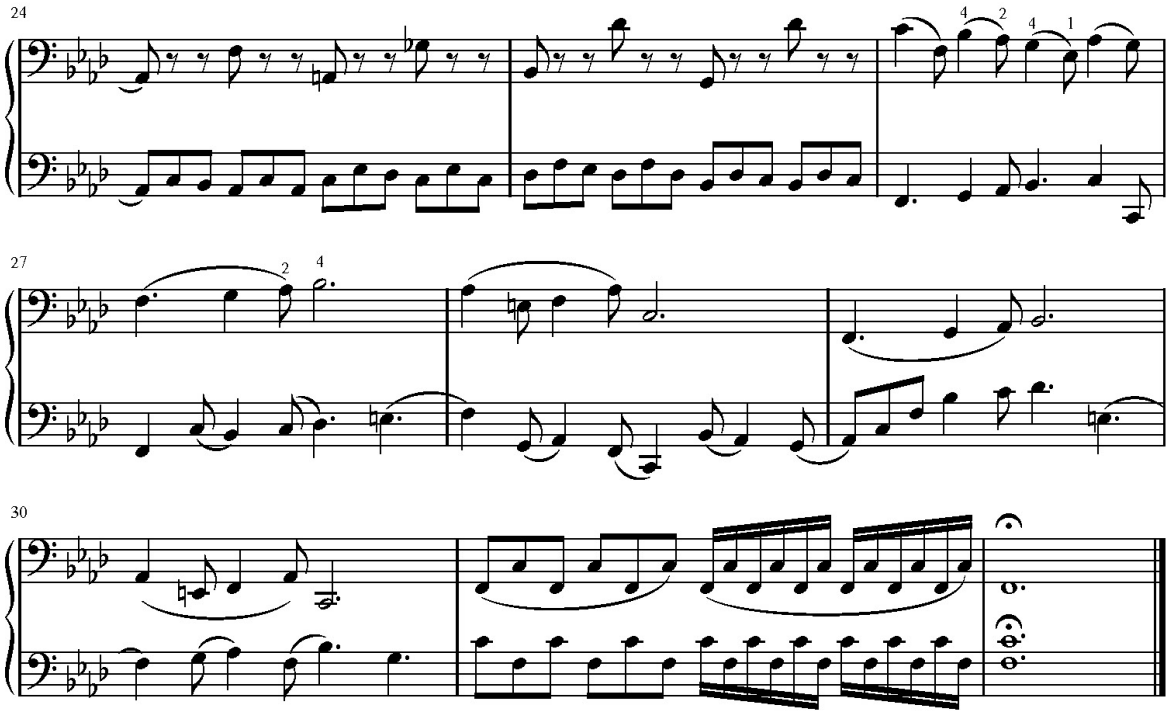
Ejercicio n º 9



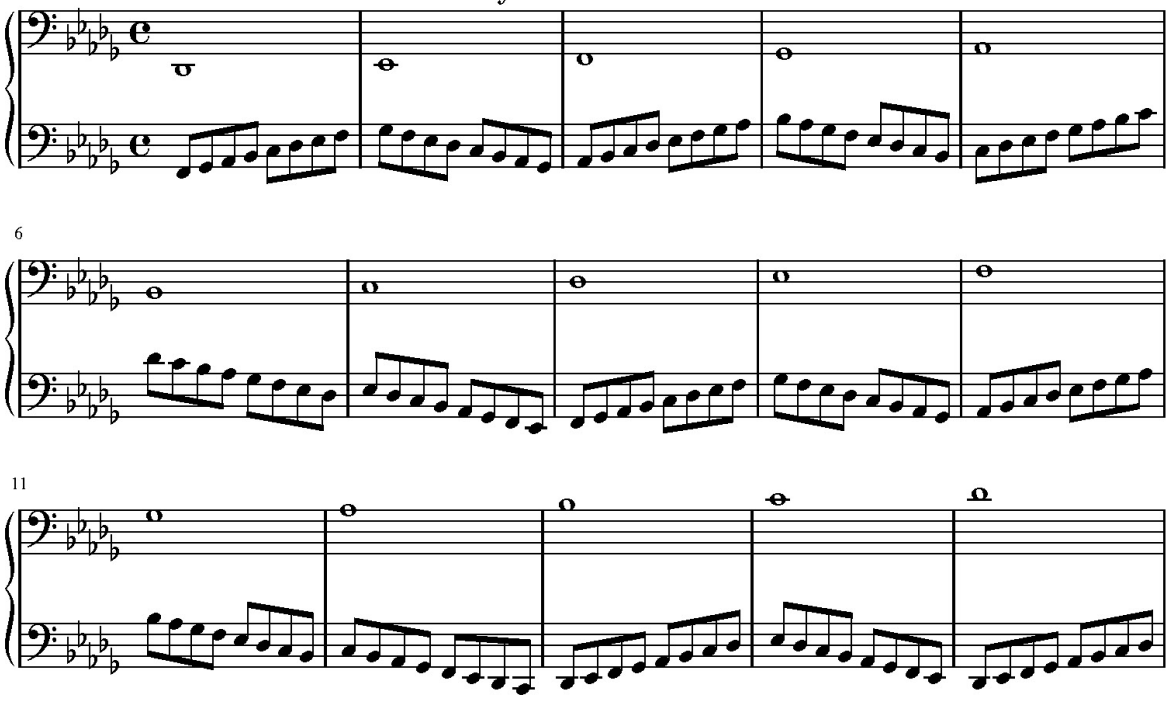
Lección nº 9

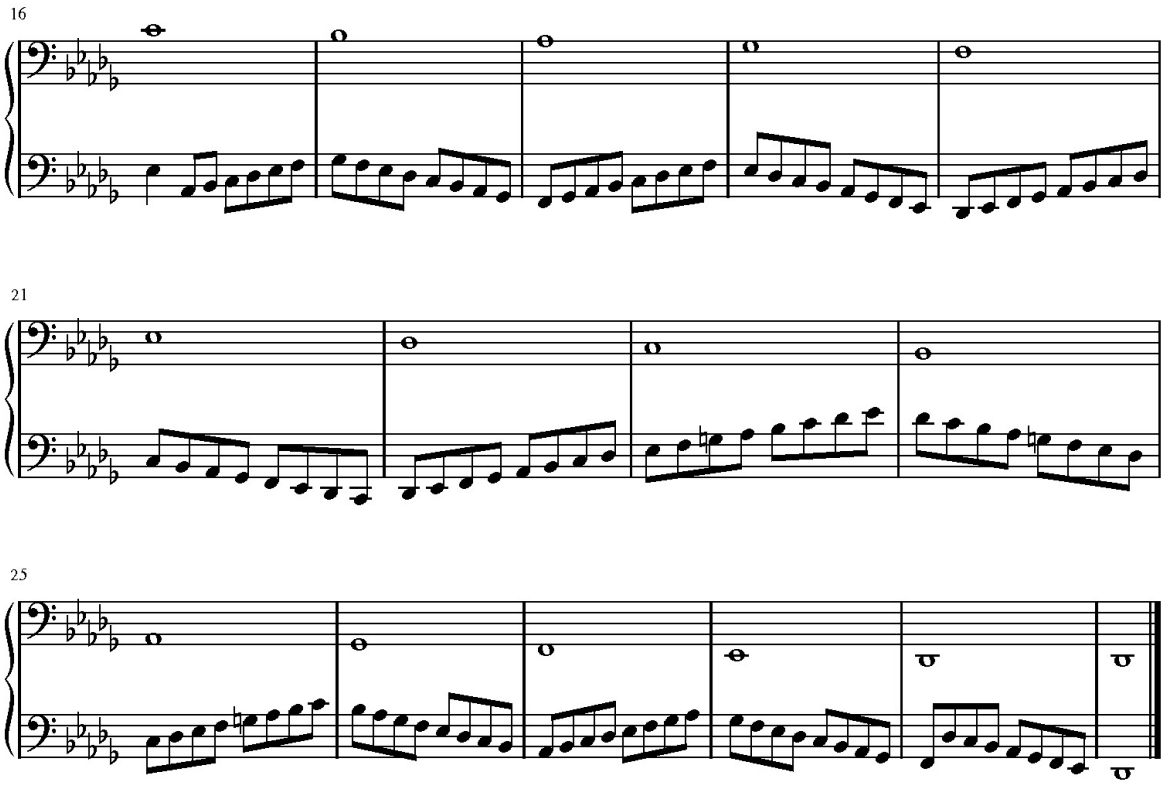




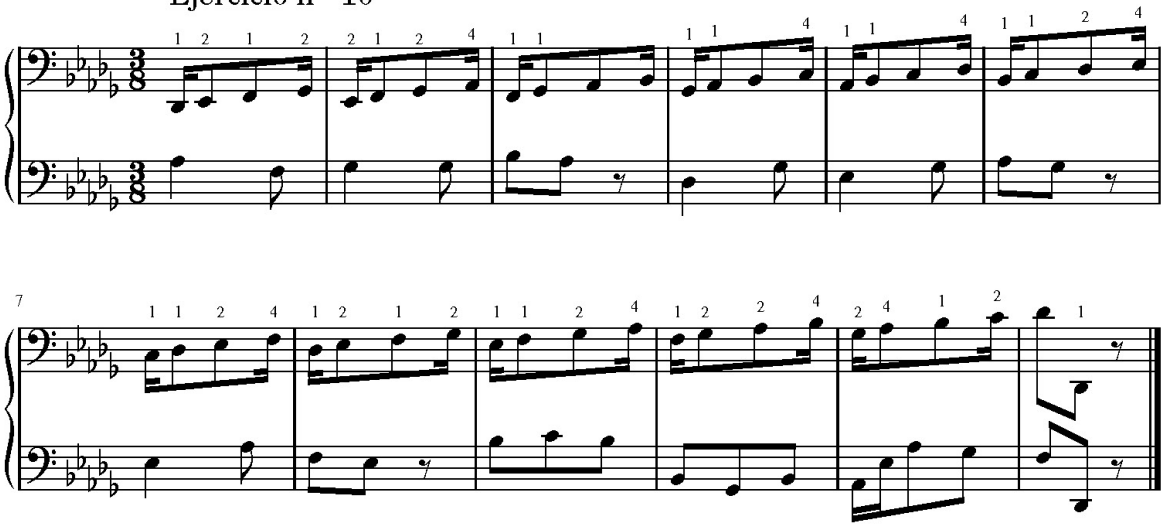


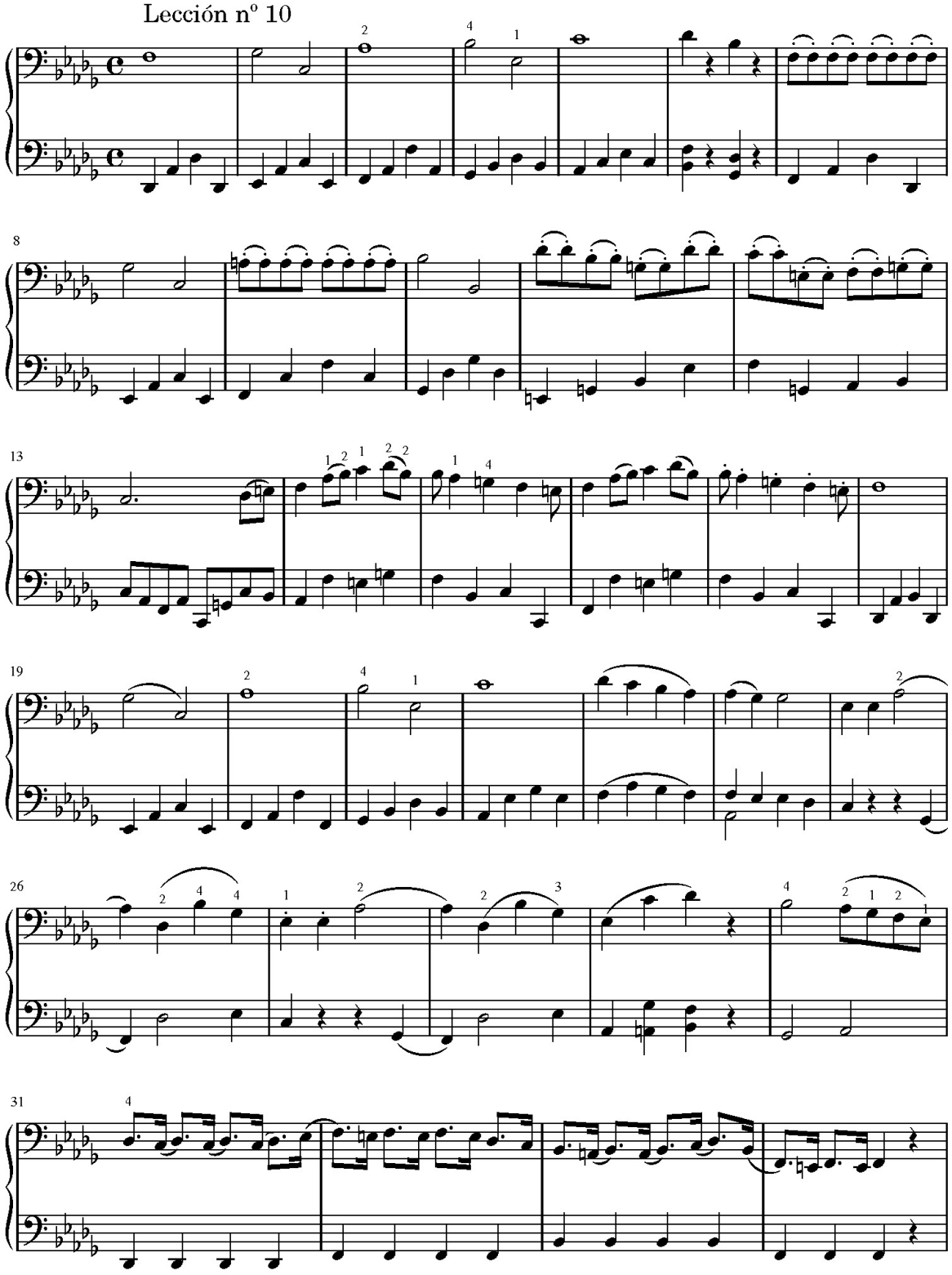
Escala en Re bemol mayor

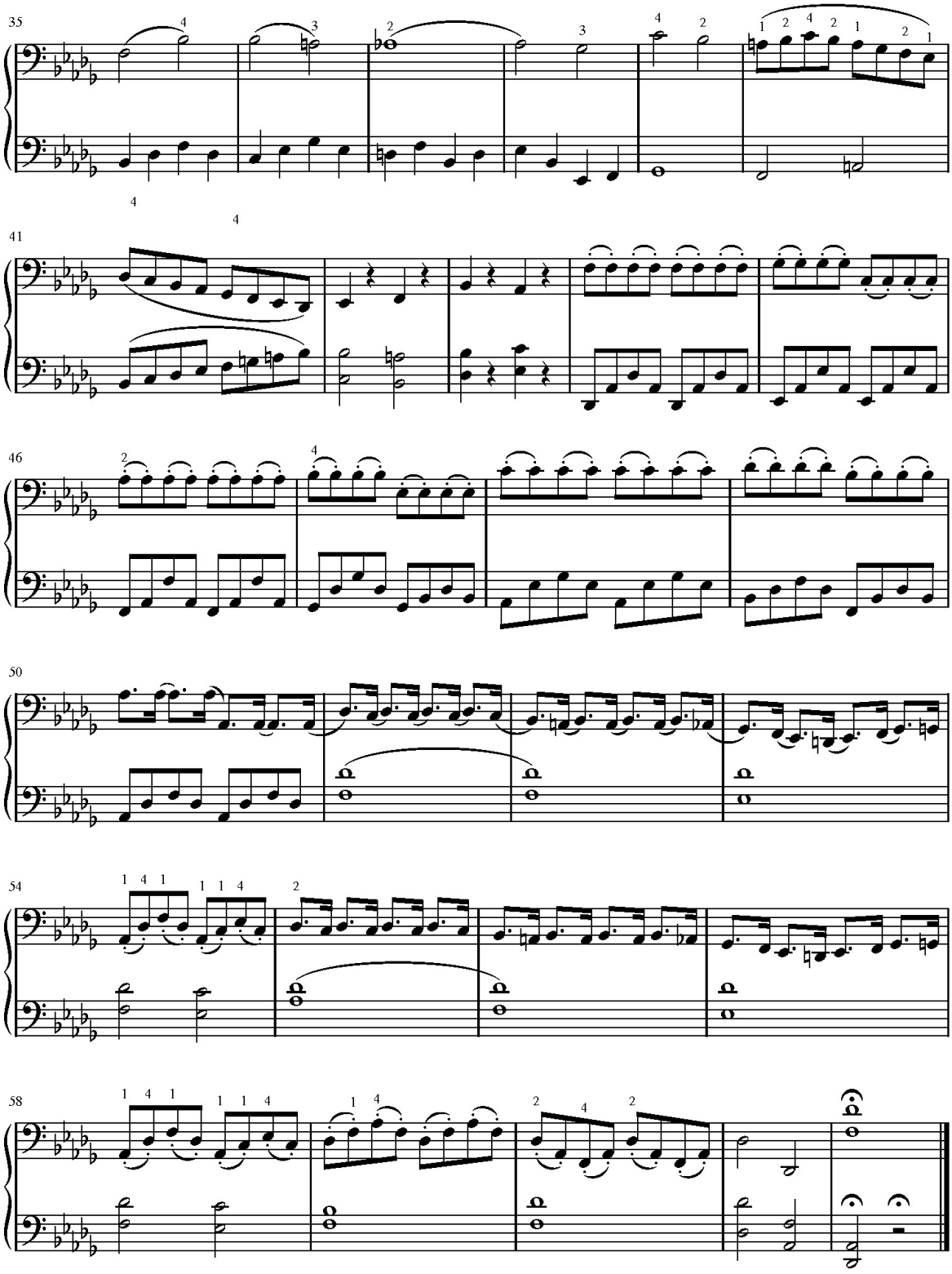




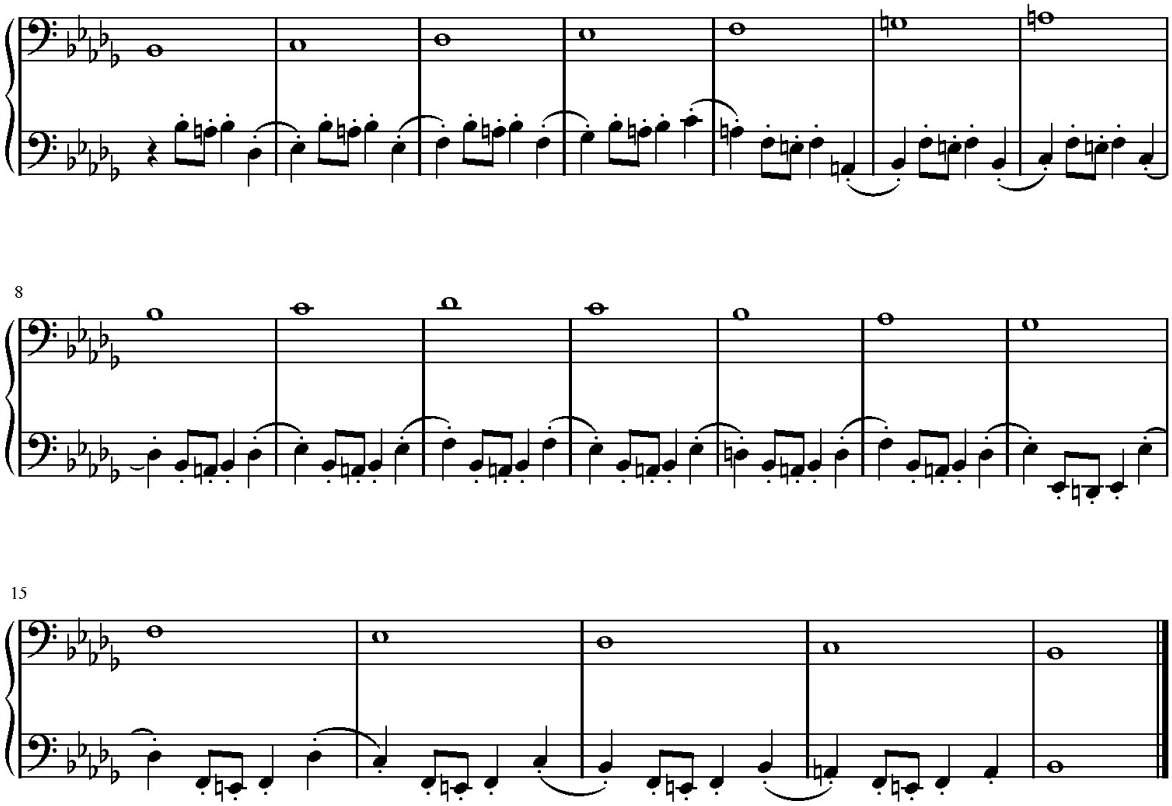
Ejercicio n º 10



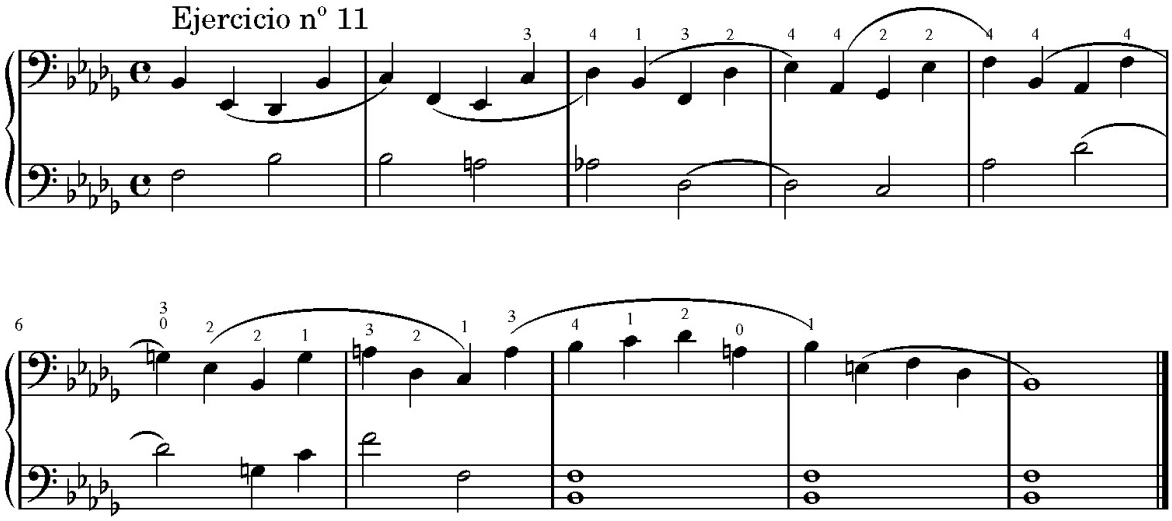

Lección nº 10



Escala en Si bemol menor

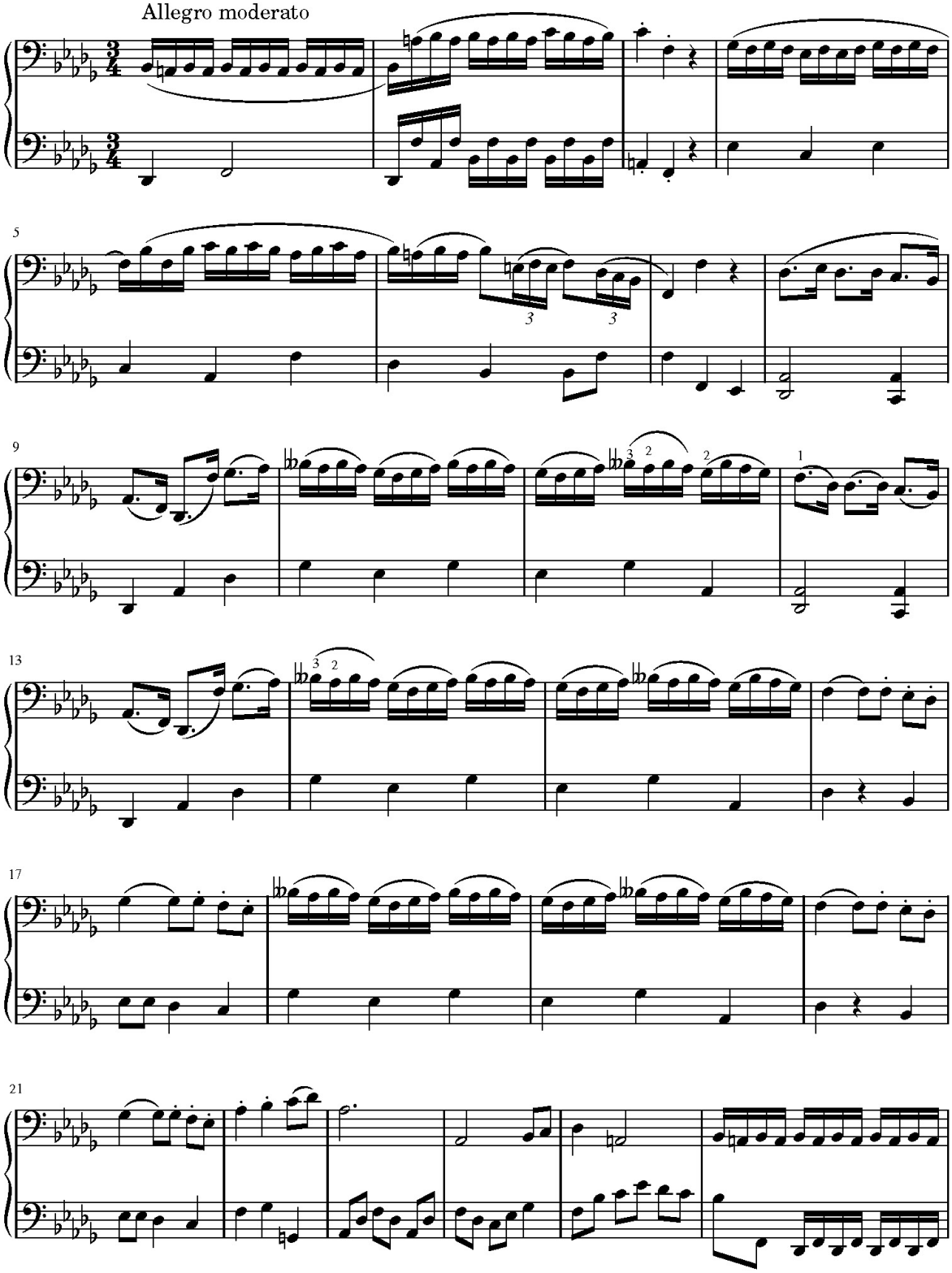


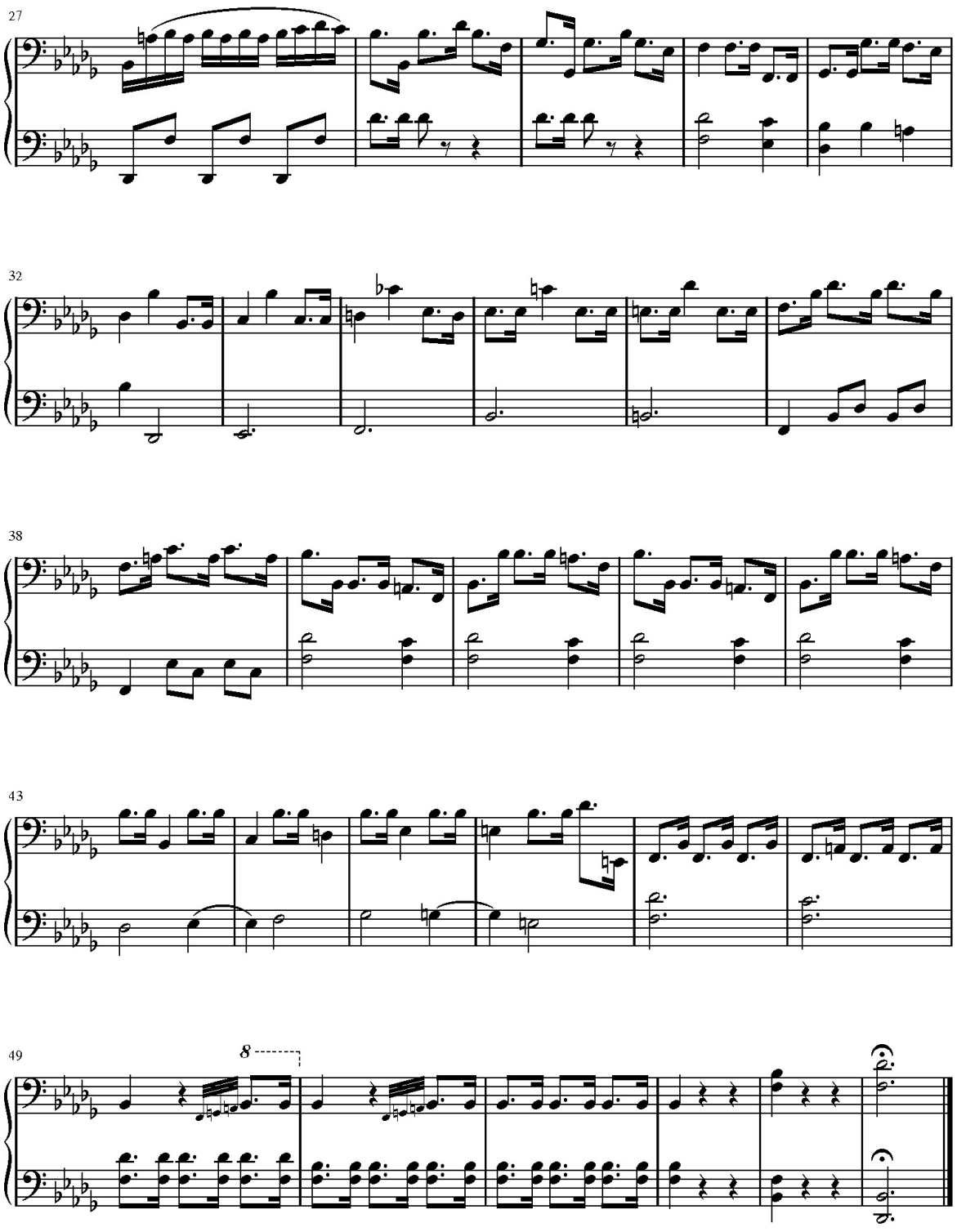
Ejercicio nº 11



Lección nº 11

Allegro moderato

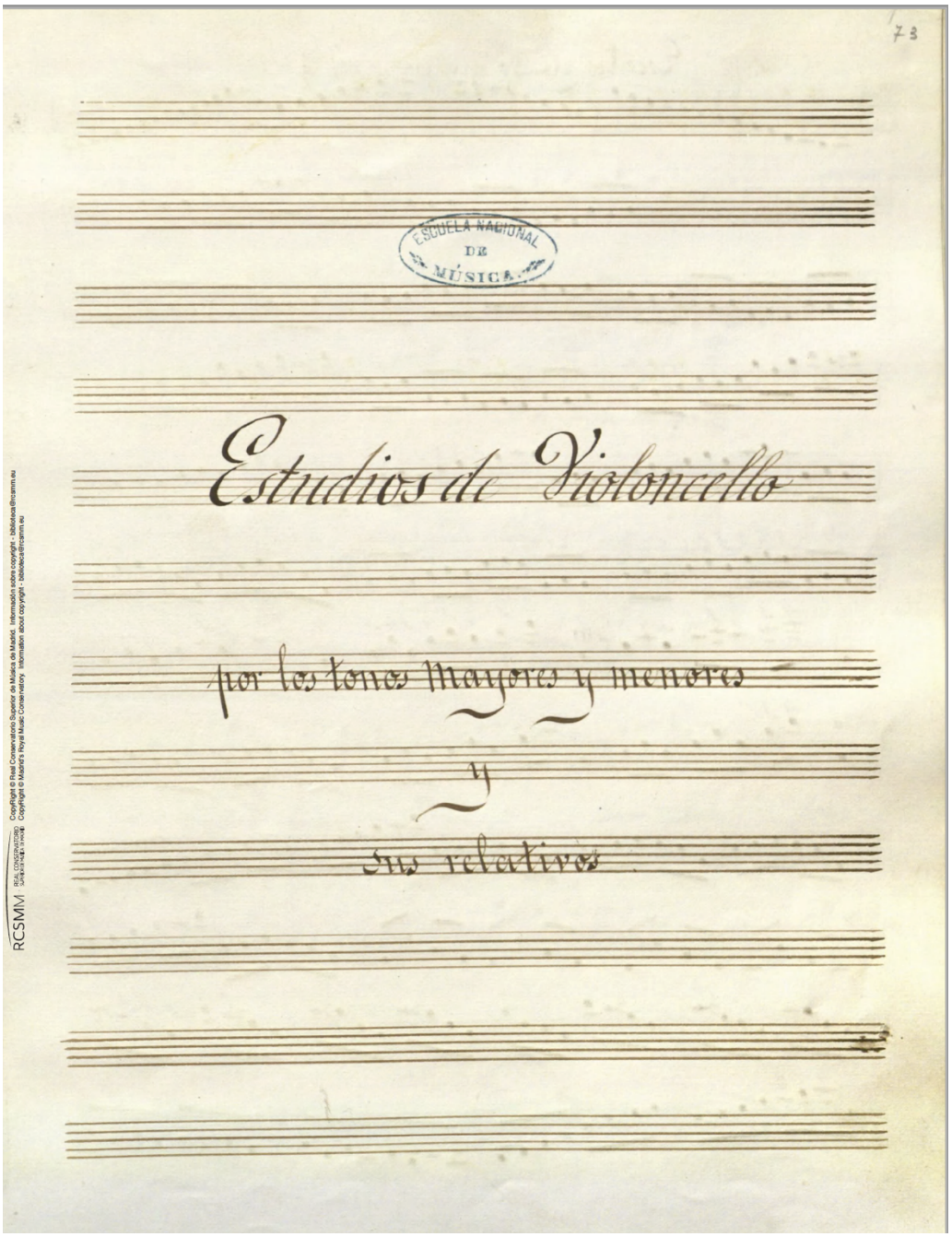



27
32
38
43
49
8

Nº 2

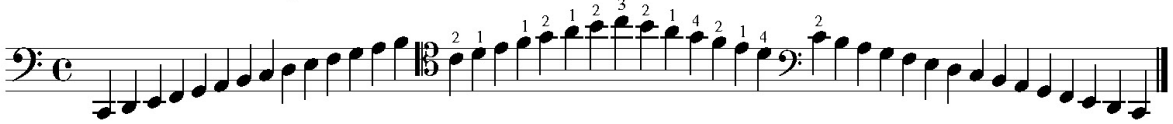
Estudios de Violoncello por los tonos mayores y menores y sus relativos.

Fuente: RACSMM, S. 1785.

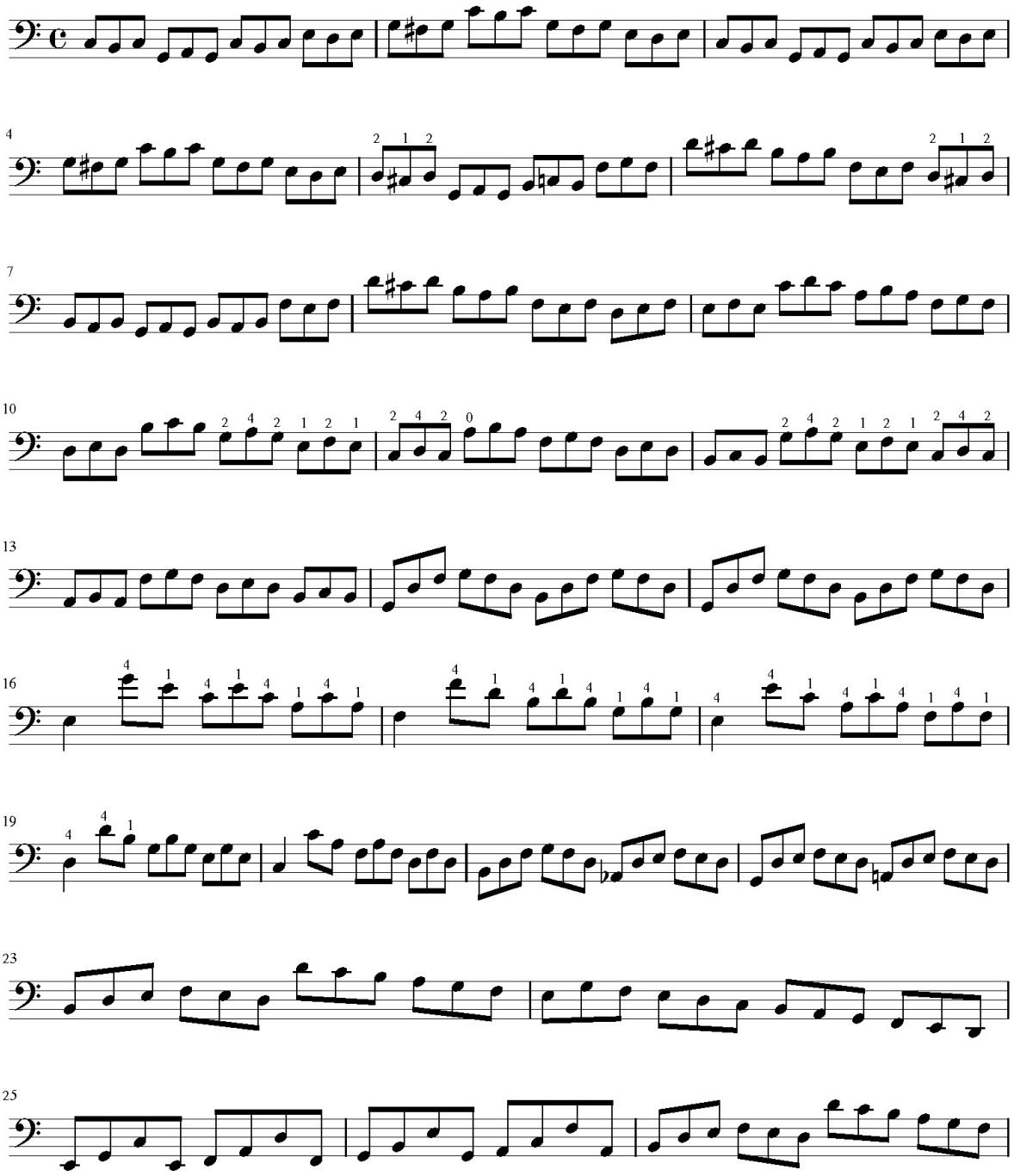


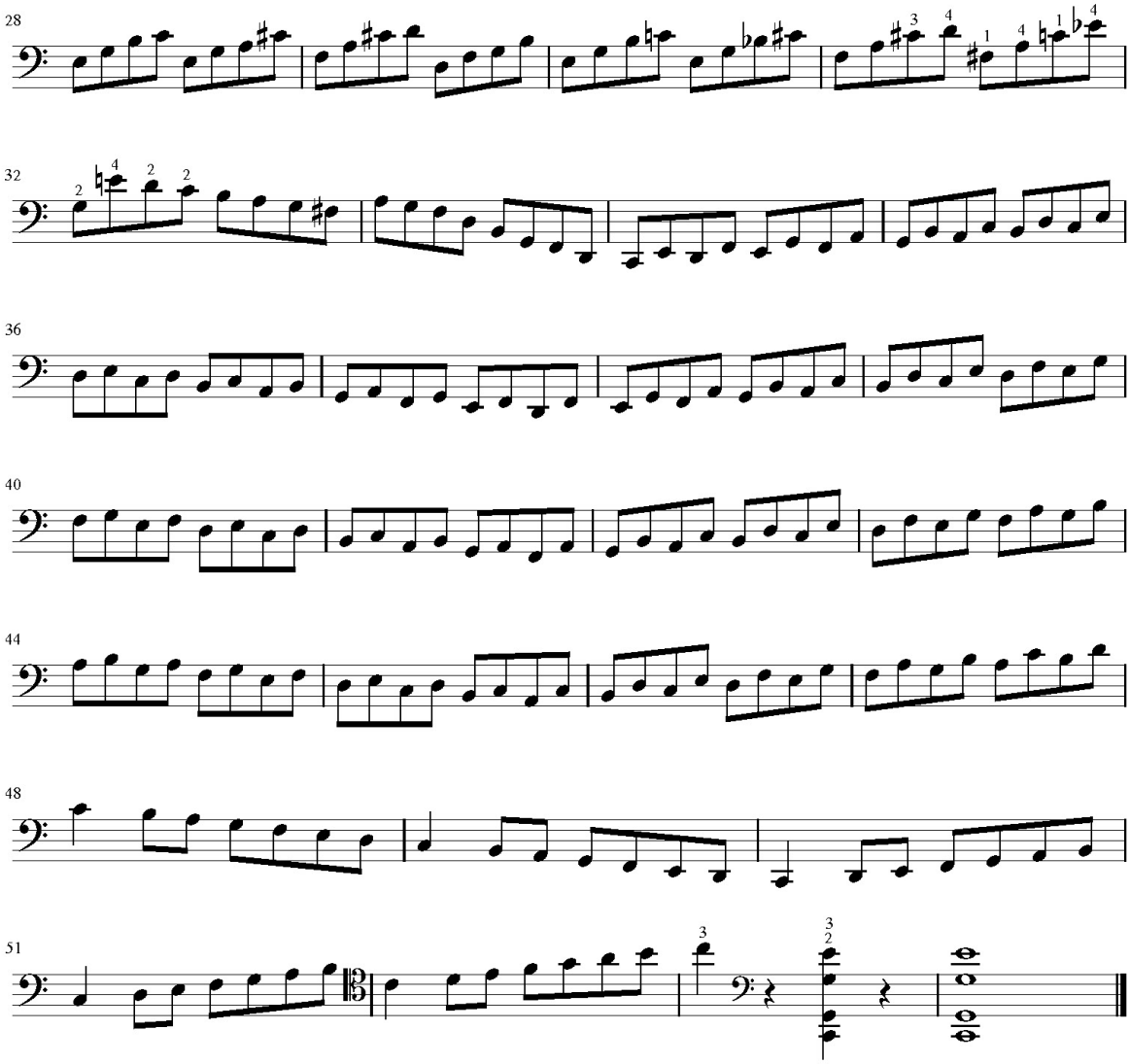
RCSMM Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright: biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid Royal Music Conservatory. Information about copyright: biblioteca@rcsmm.eu

Escala en Do mayor

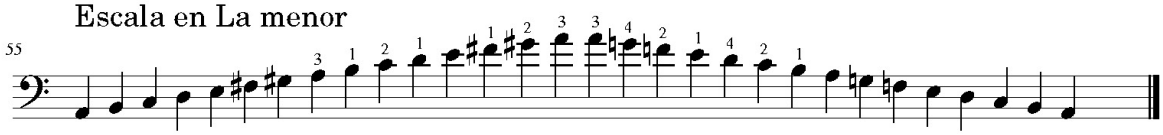


Estudio nº 1

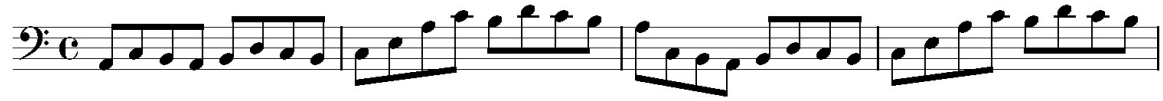


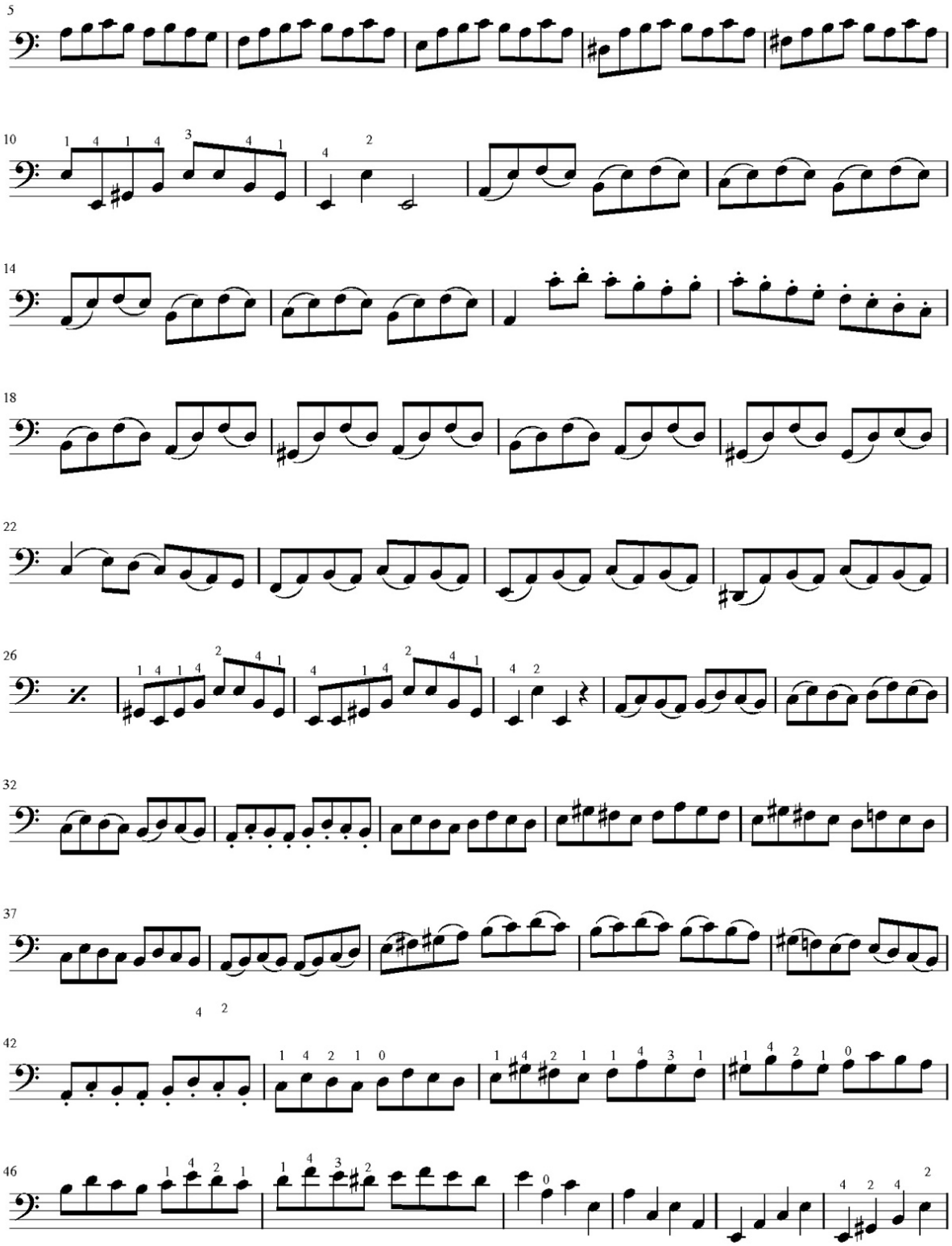


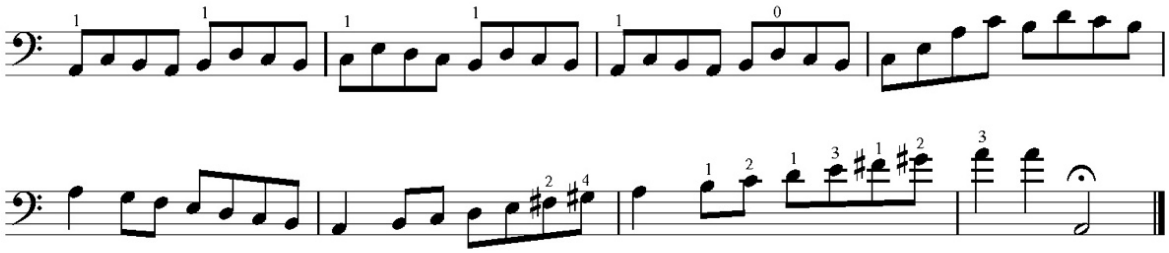
Escala en La menor



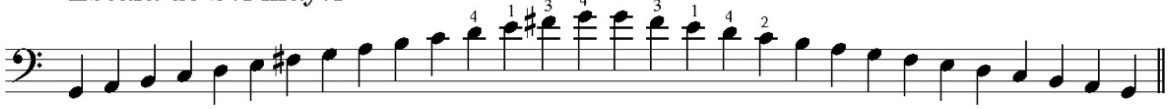
Estudio nº 2



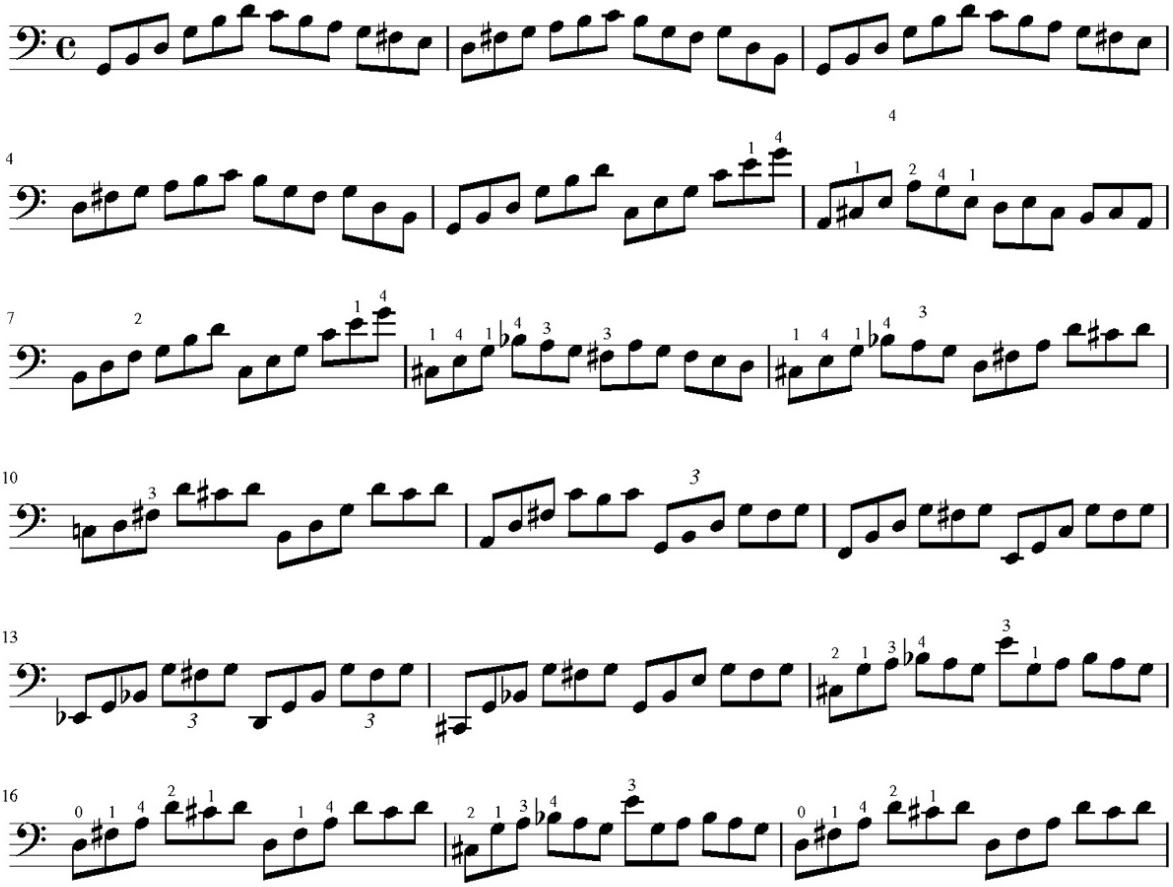


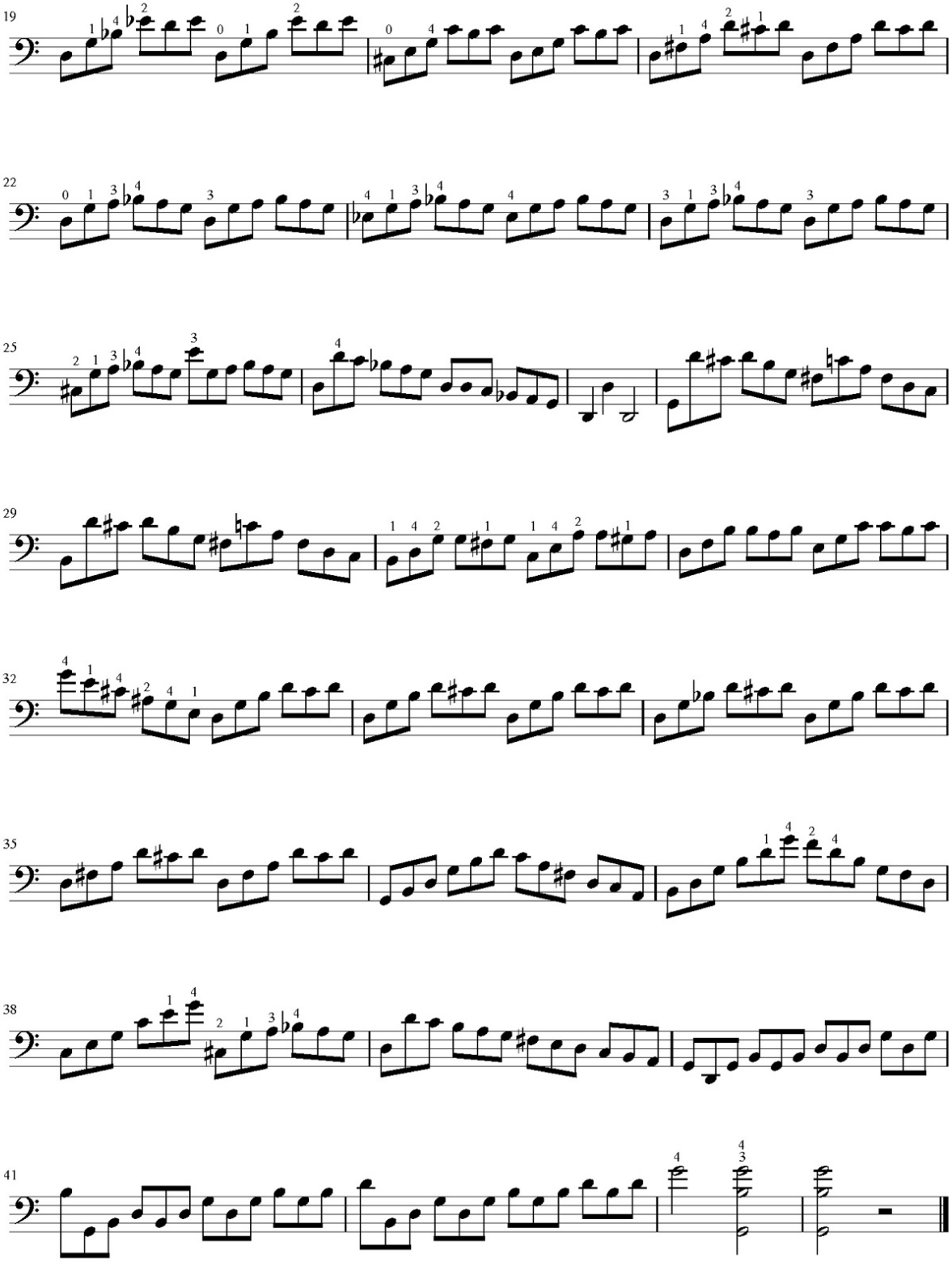


Escala de Sol mayor

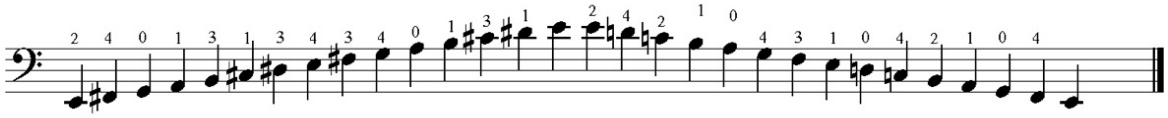


Estudio nº 3

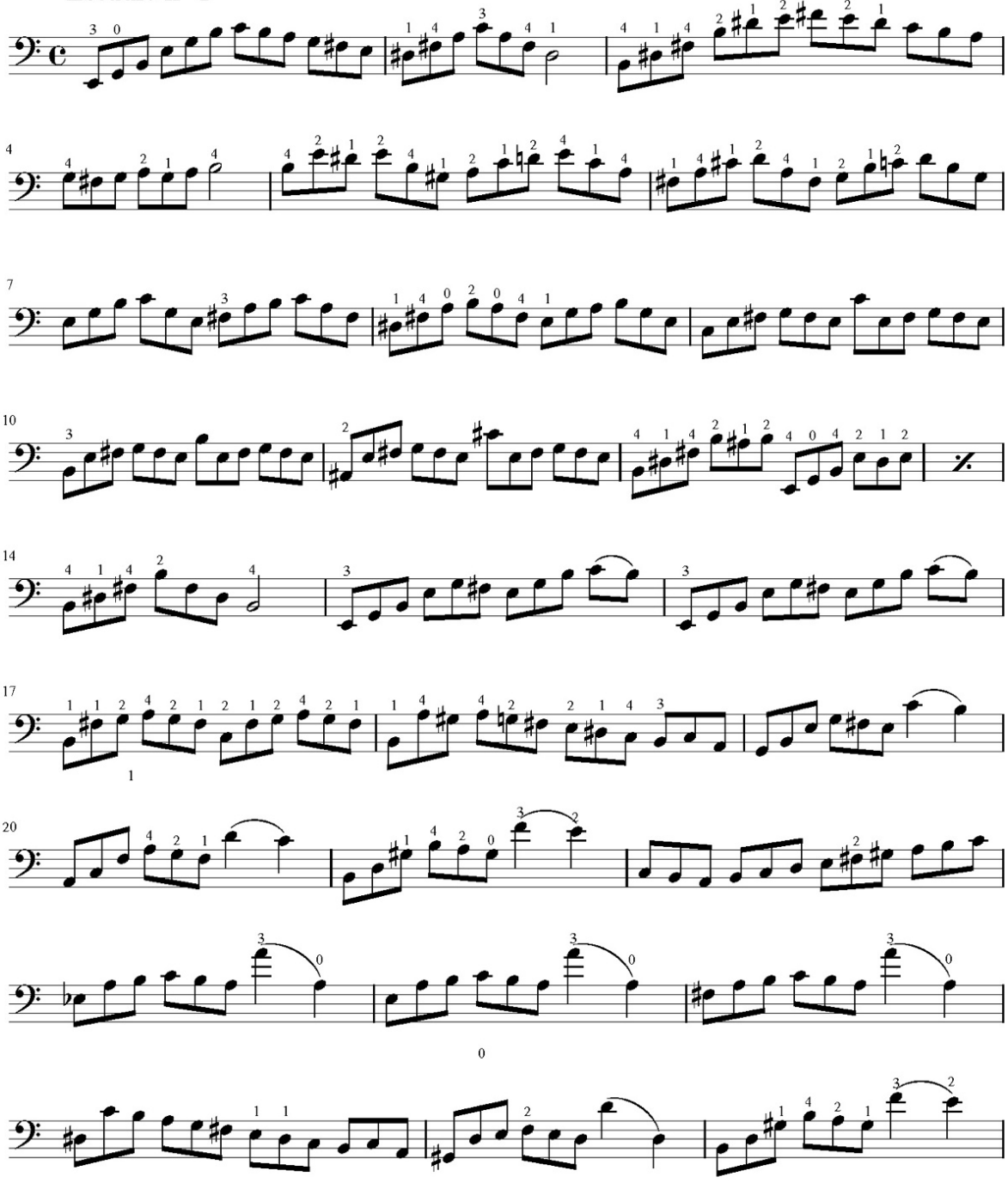


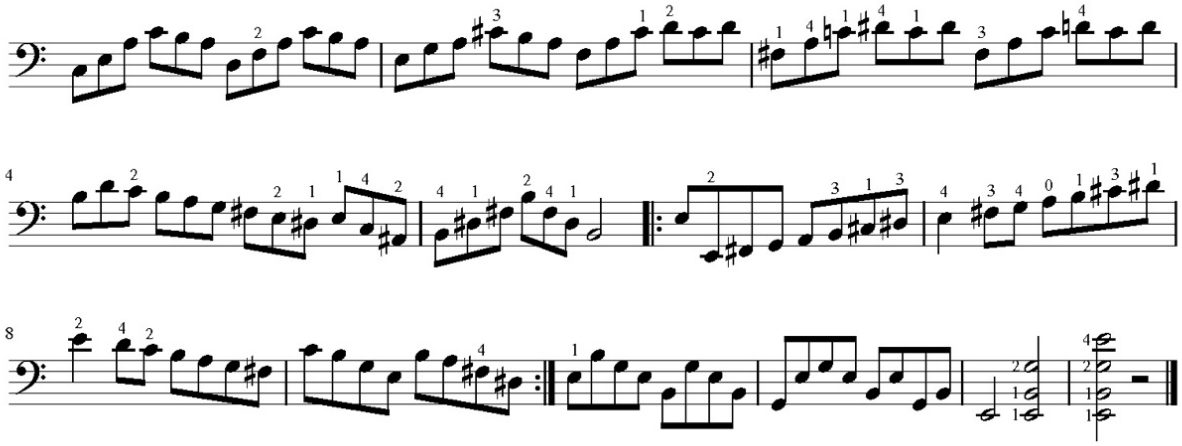


Escala de Mi menor

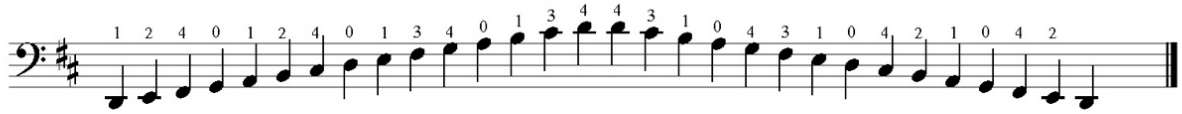


Estudio nº 4

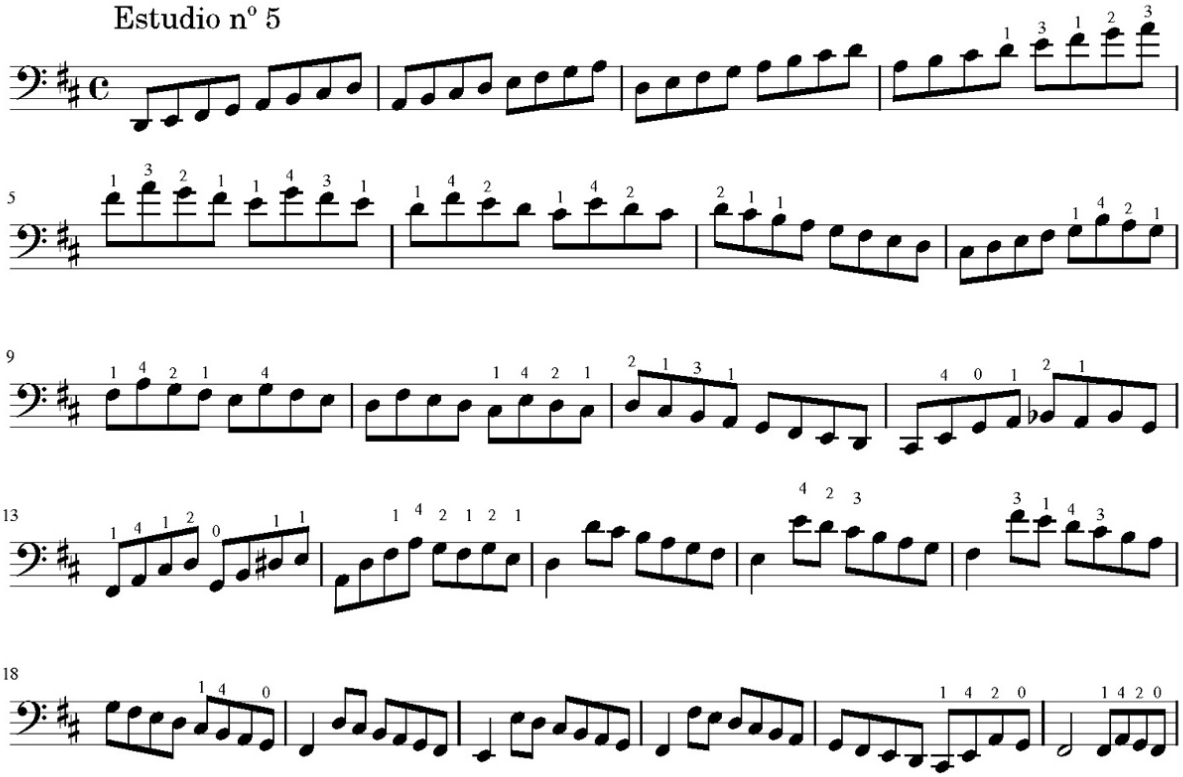


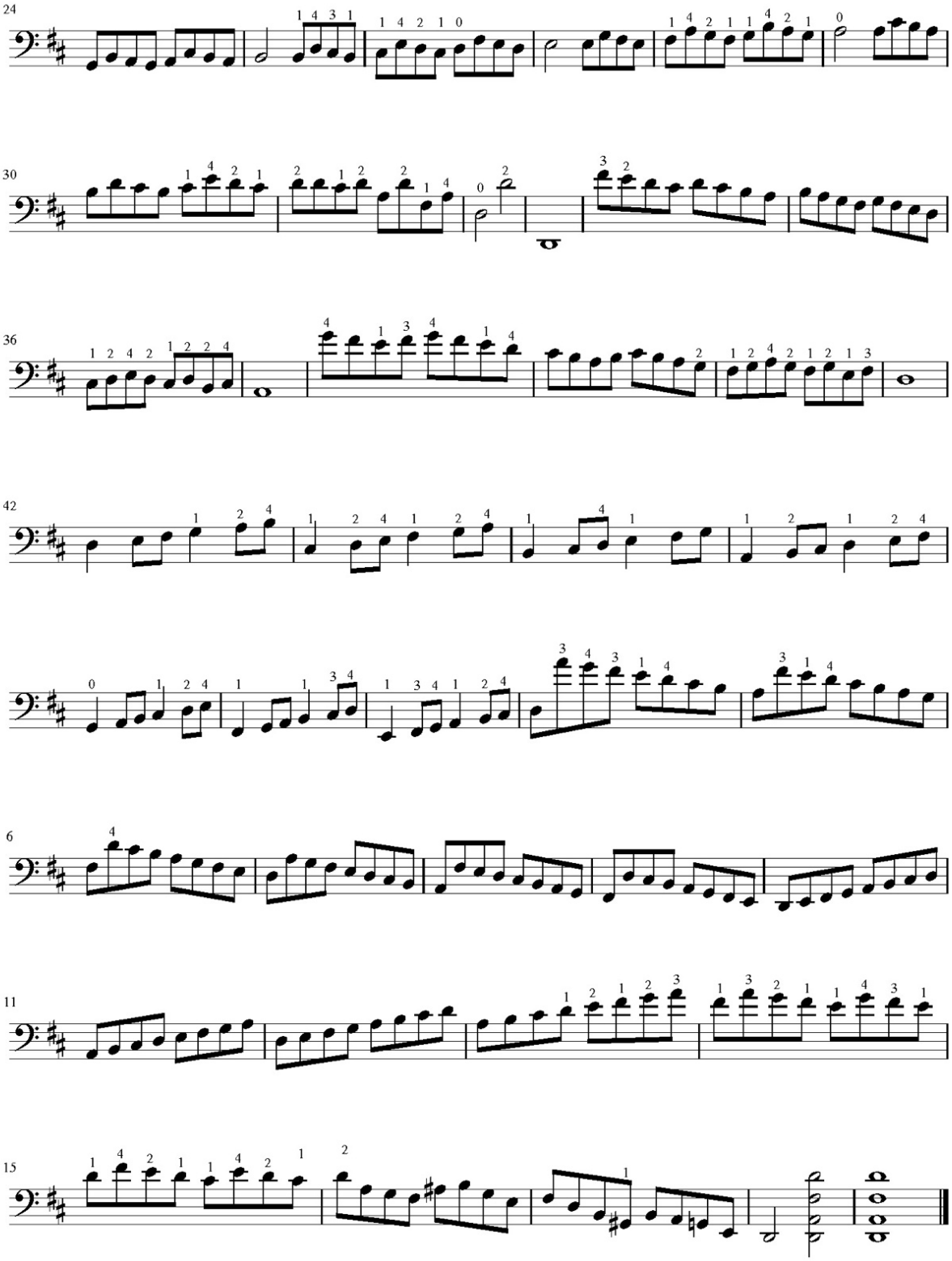


Escala de Re mayor

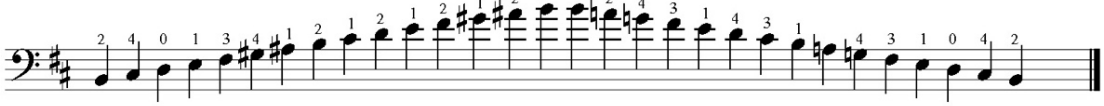


Estudio nº 5

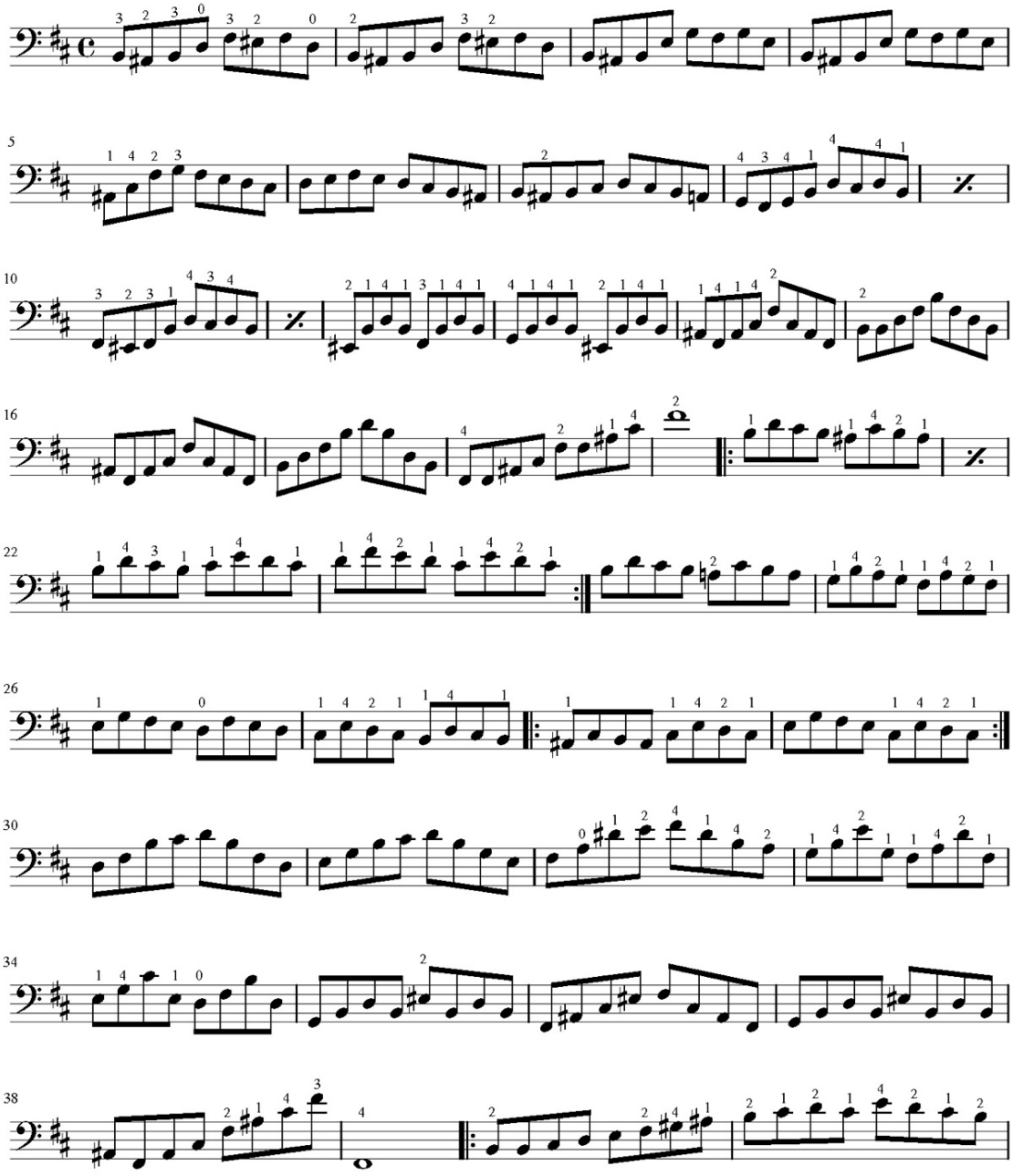


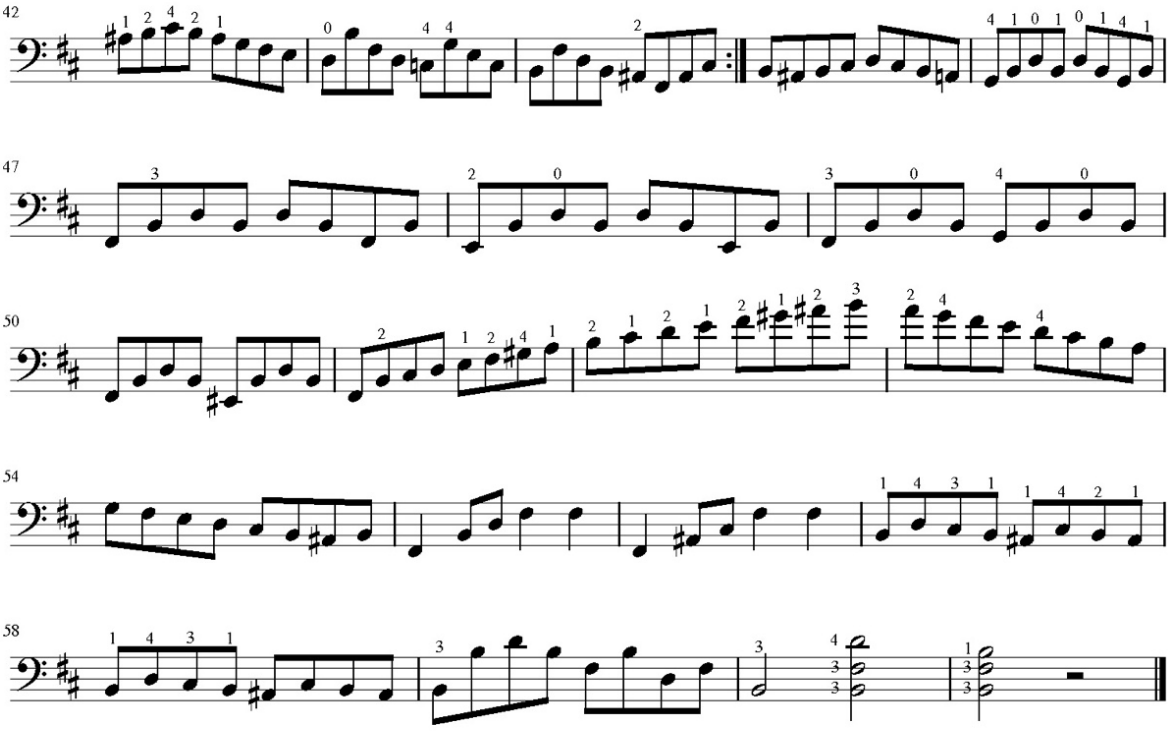


Escala de Si menor

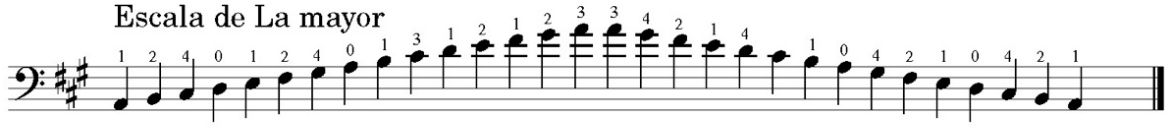


Estudio Nº 6

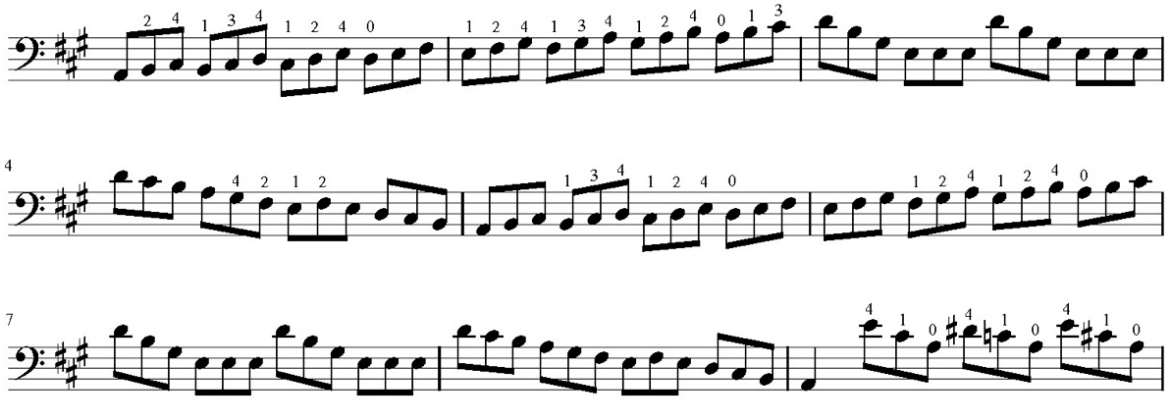


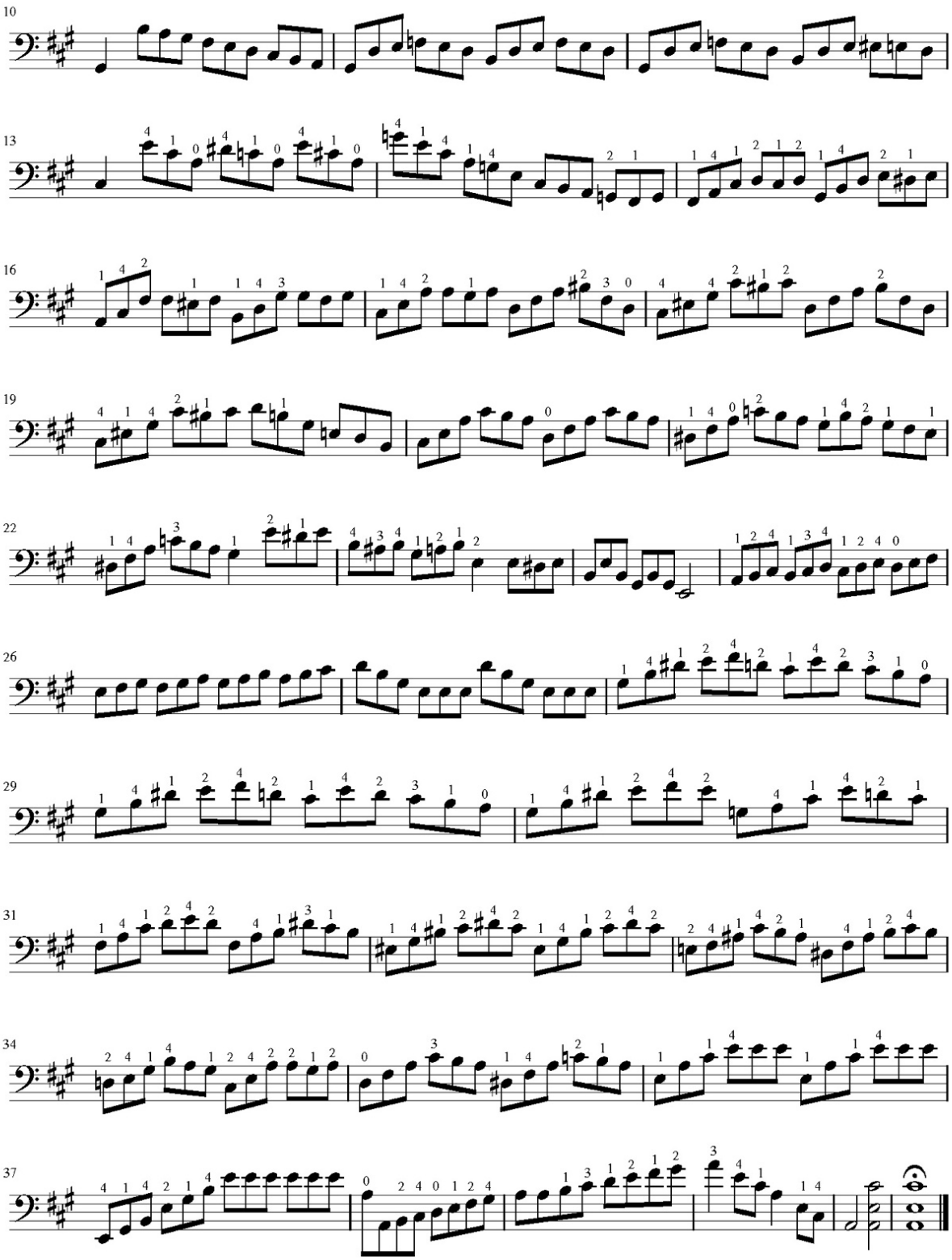


Escala de La mayor

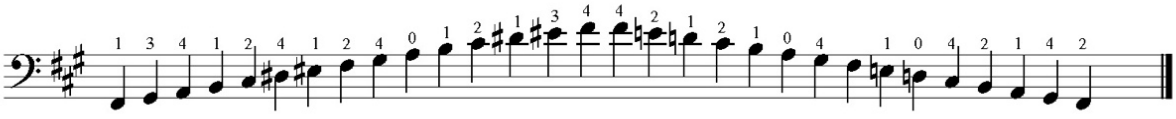


Estudio Nº 7

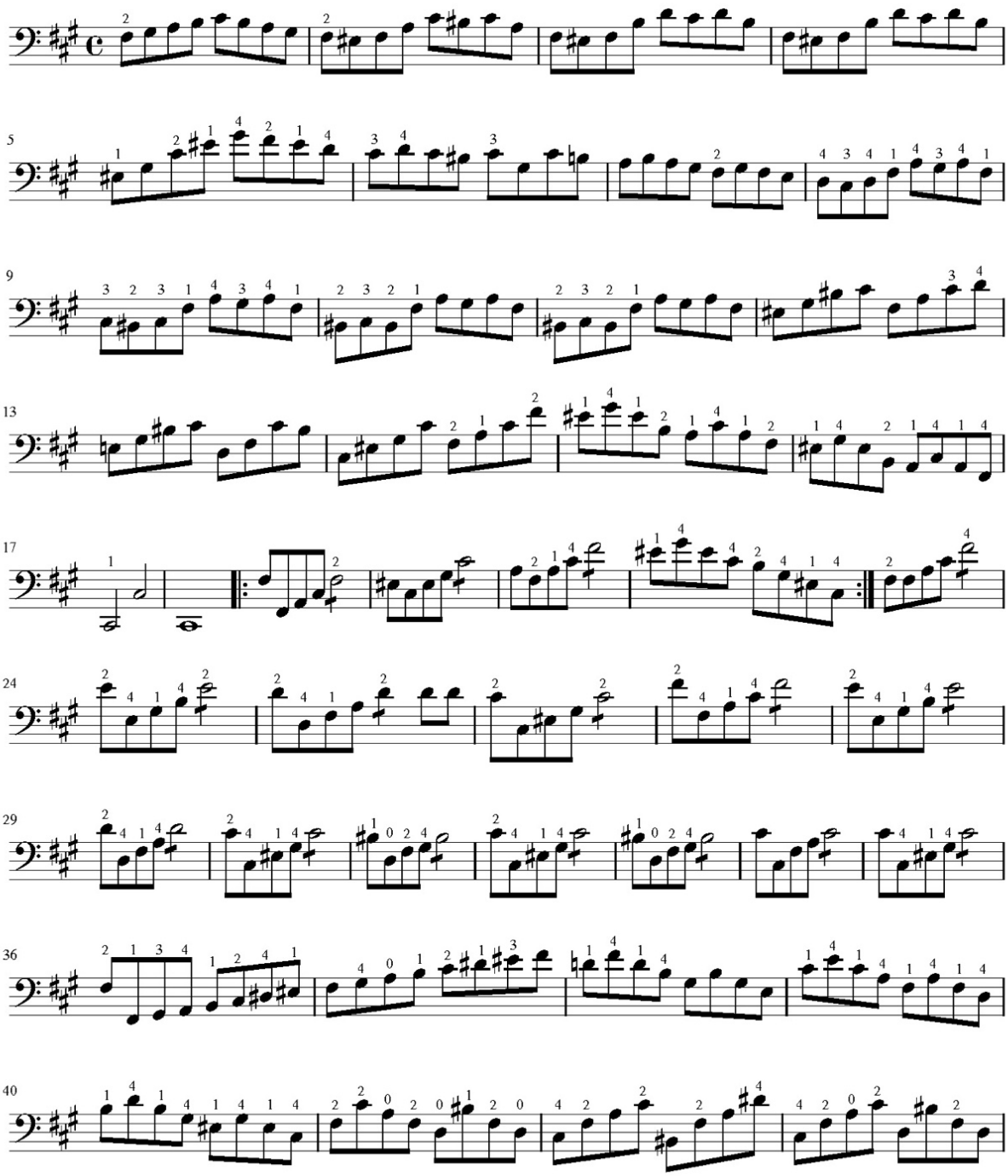


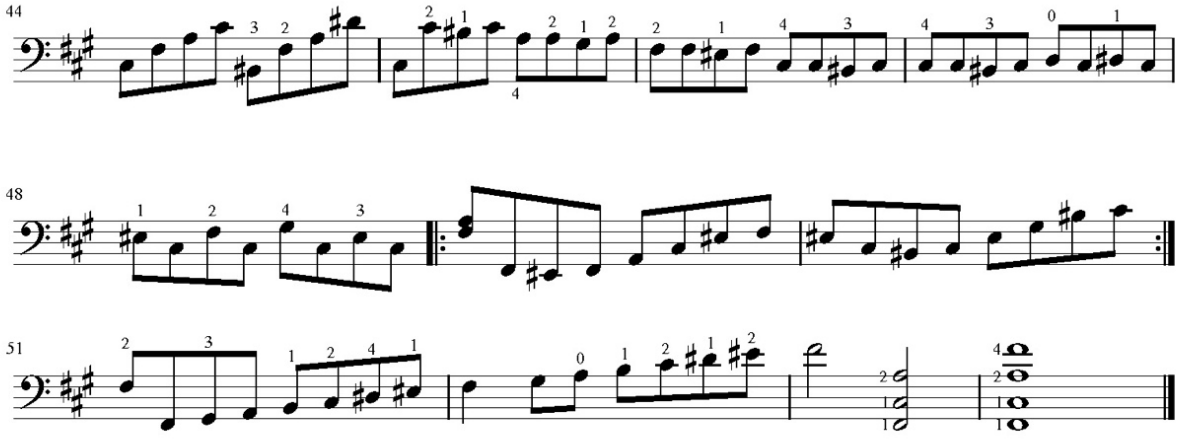


Escala de Fa sostenido menor

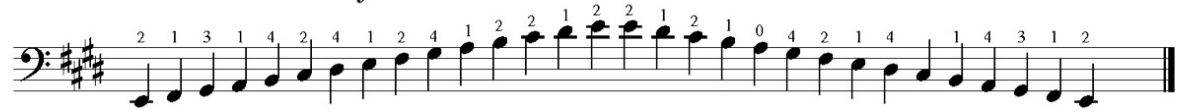


Estudio Nº 8

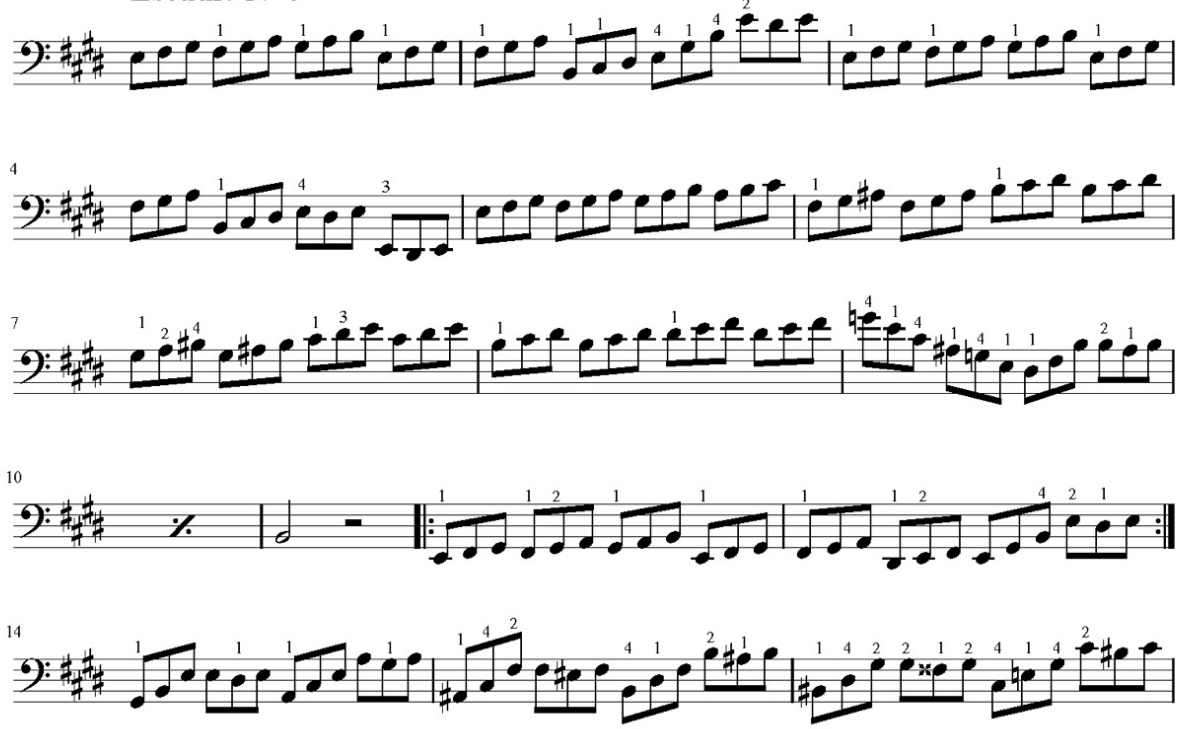


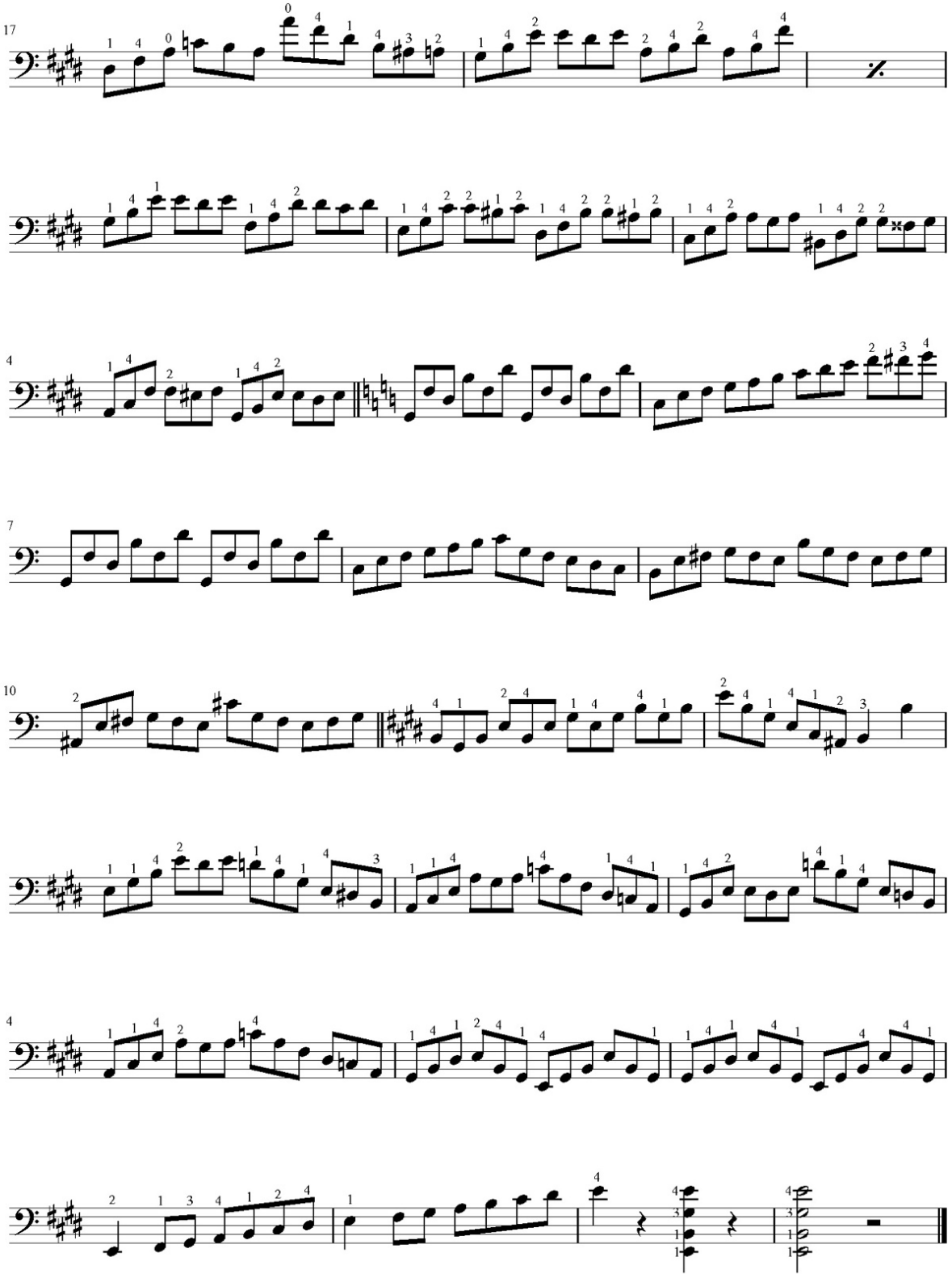


Escala de Mi mayor

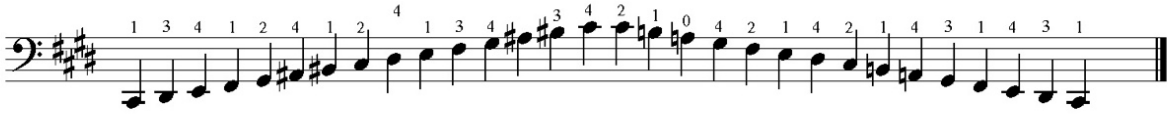


Estudio Nº 9

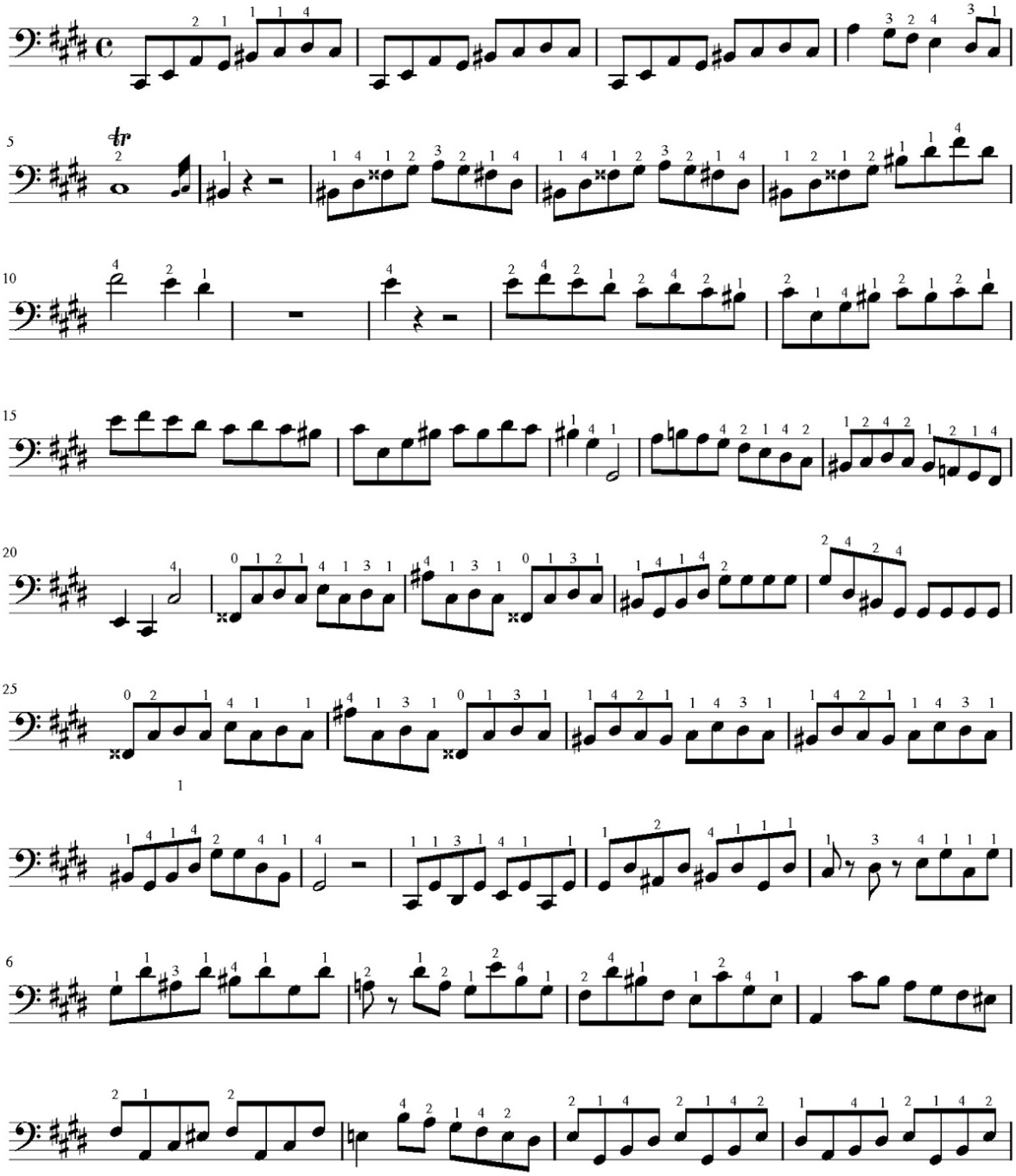


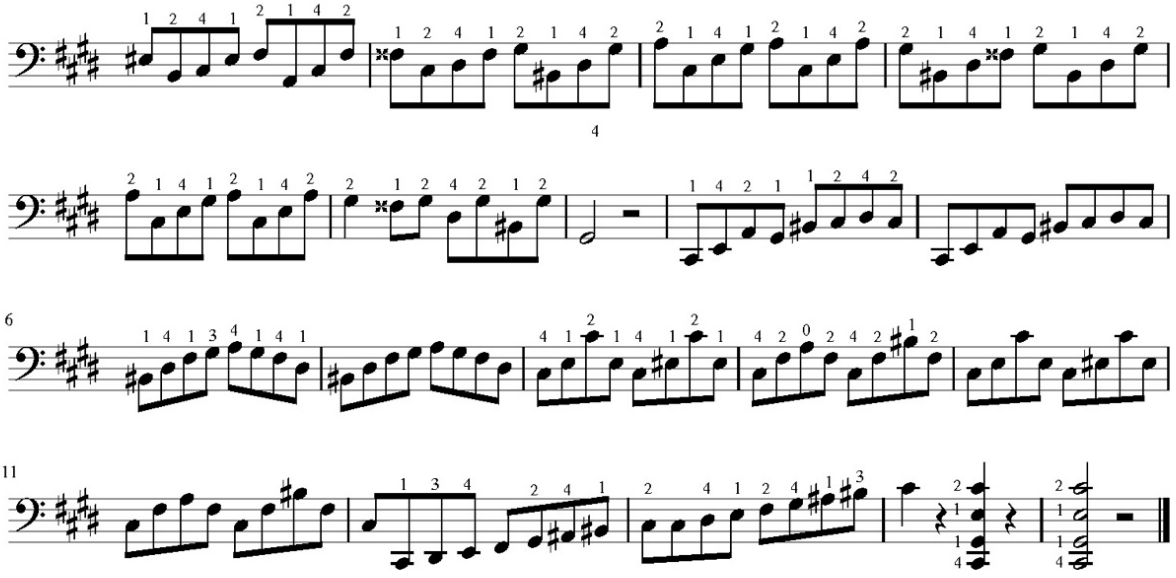


Escala en Do menor

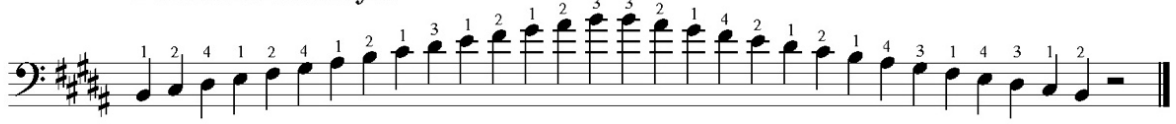


Estudio nº 10

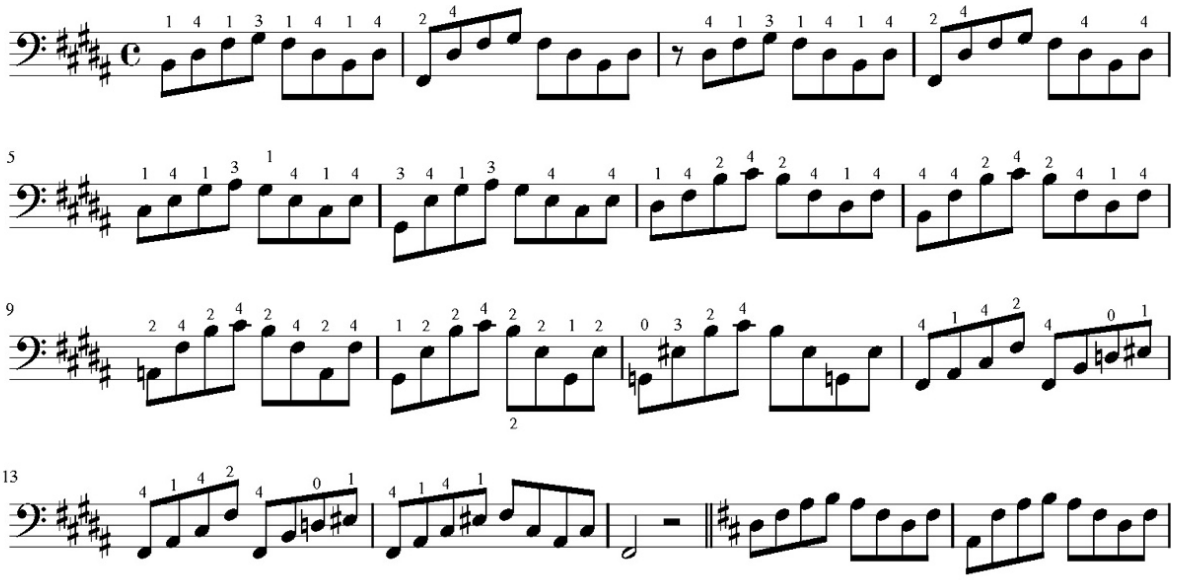


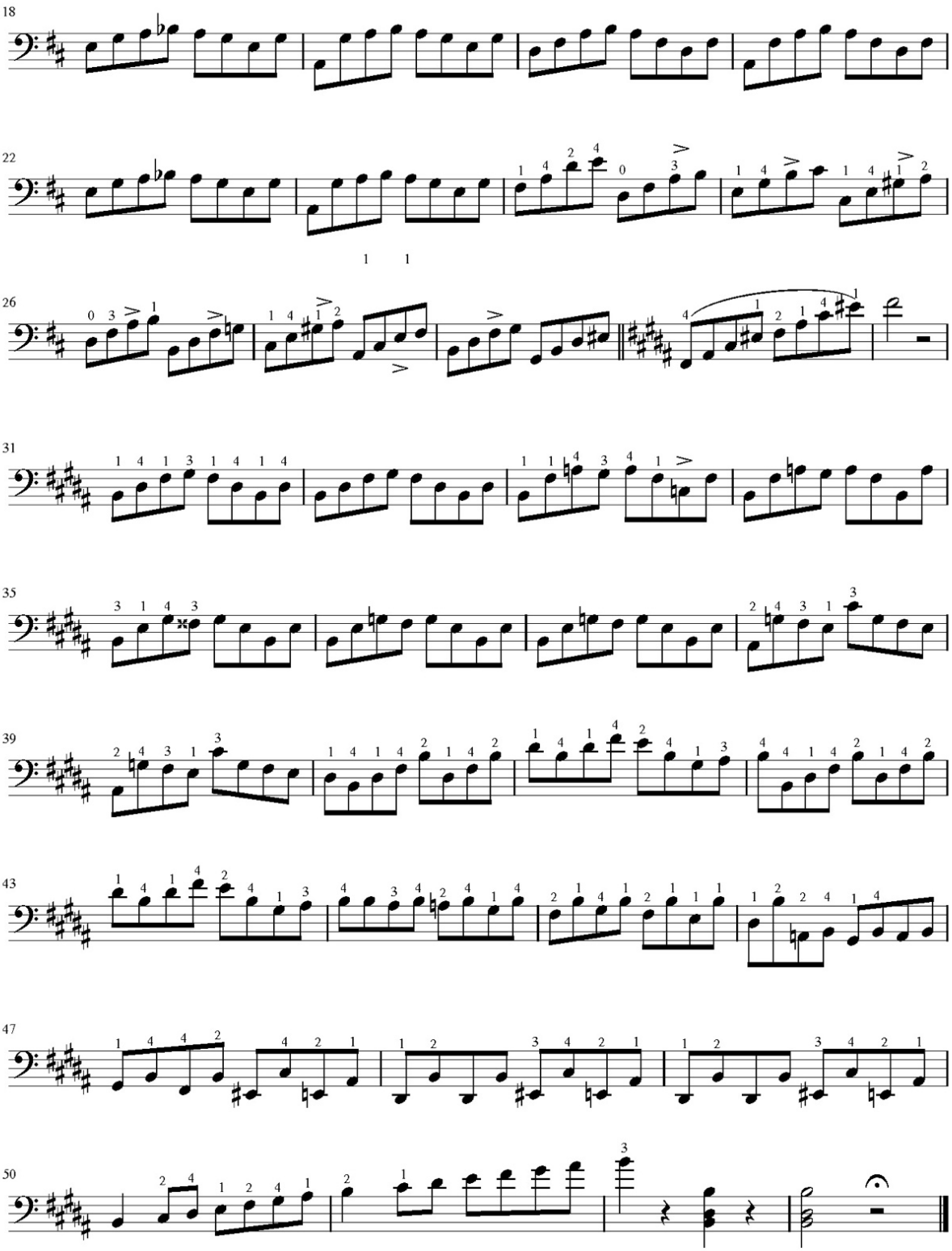


Escala de Si mayor

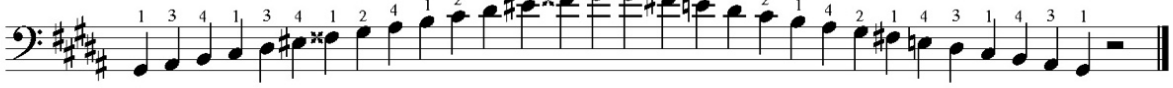


Estudio nº 11

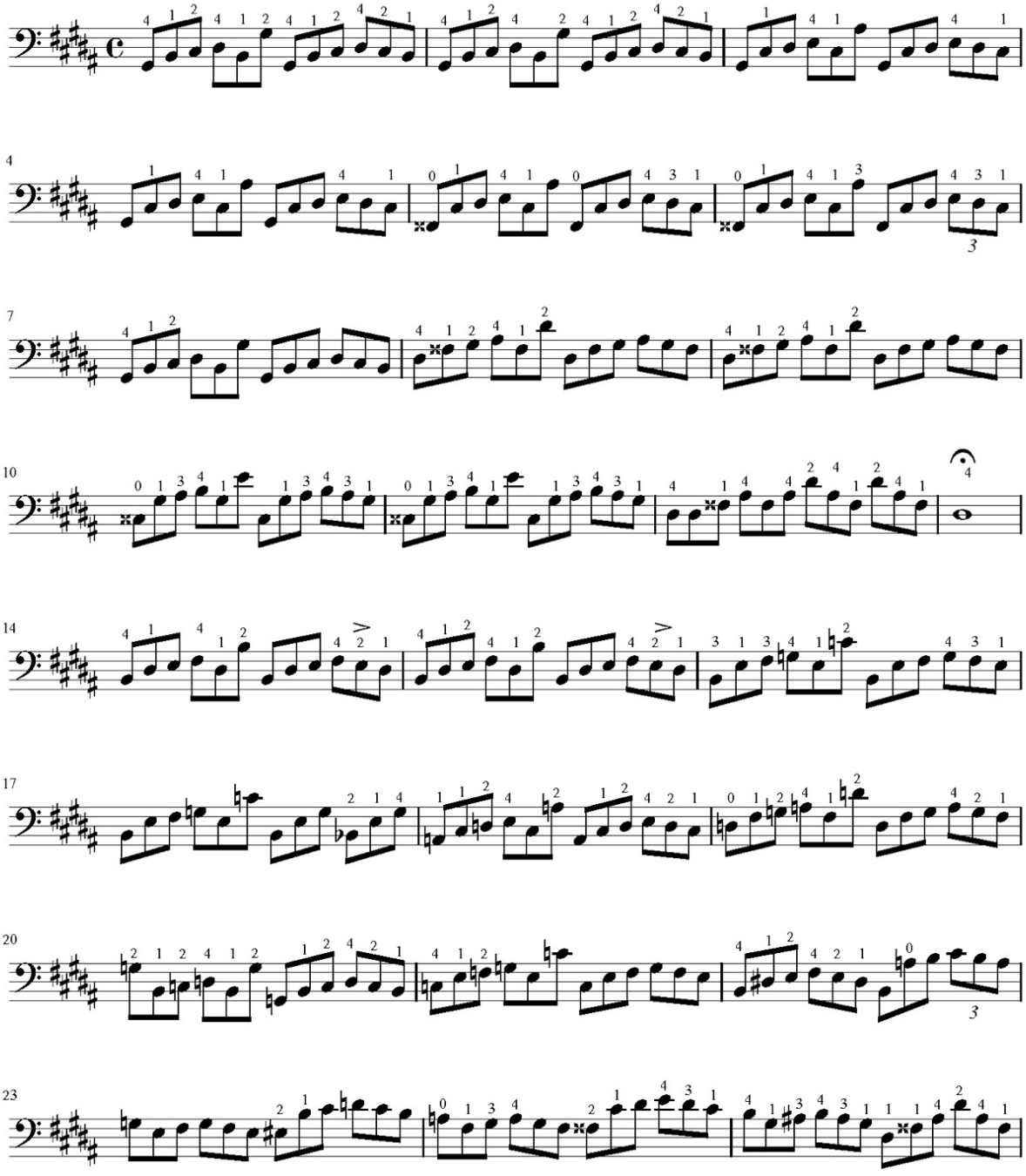




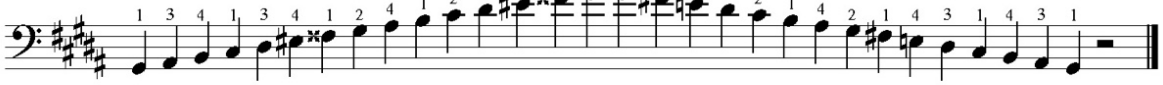
Escala de Sol sostenido menor



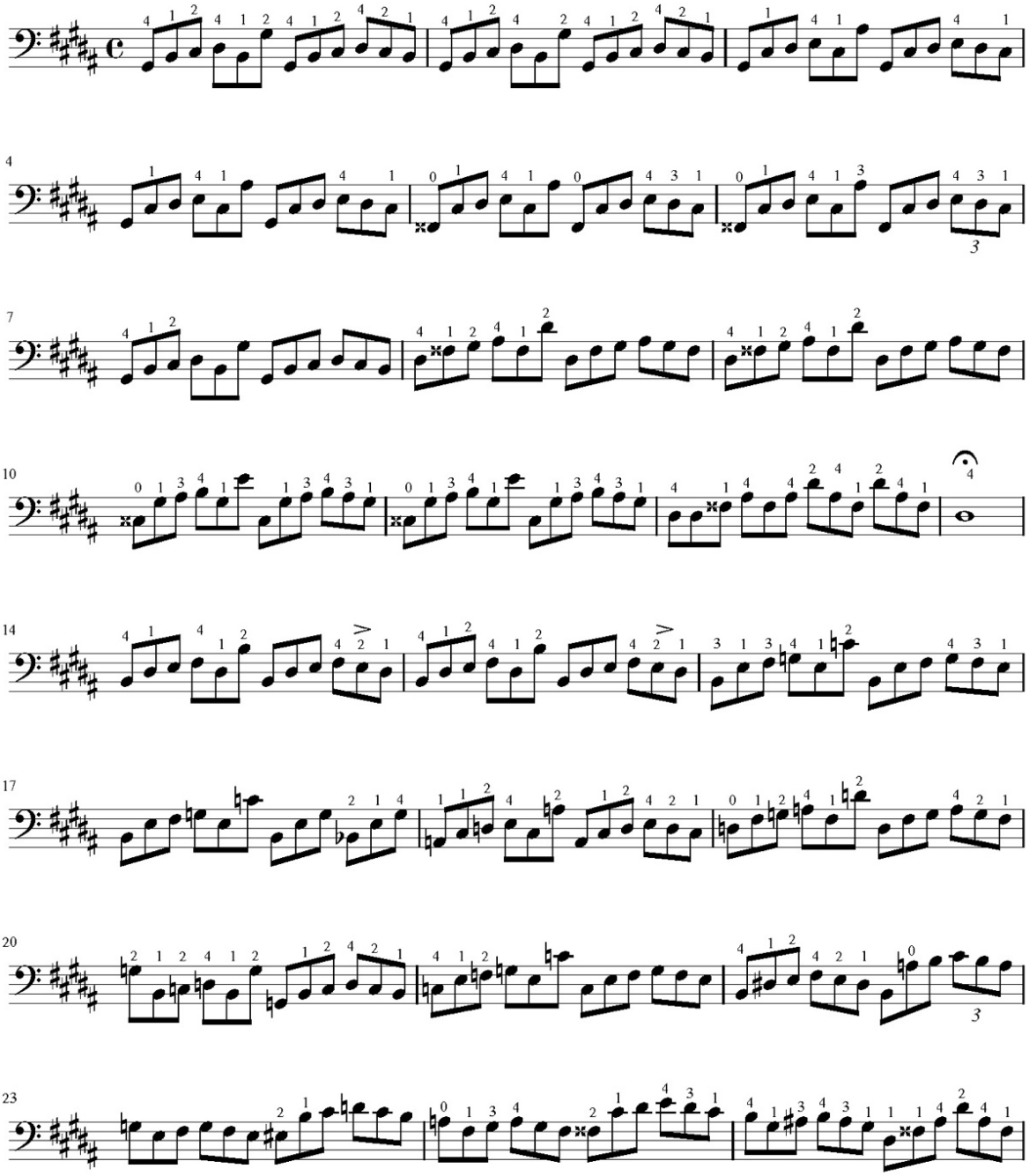
Estudio nº 12

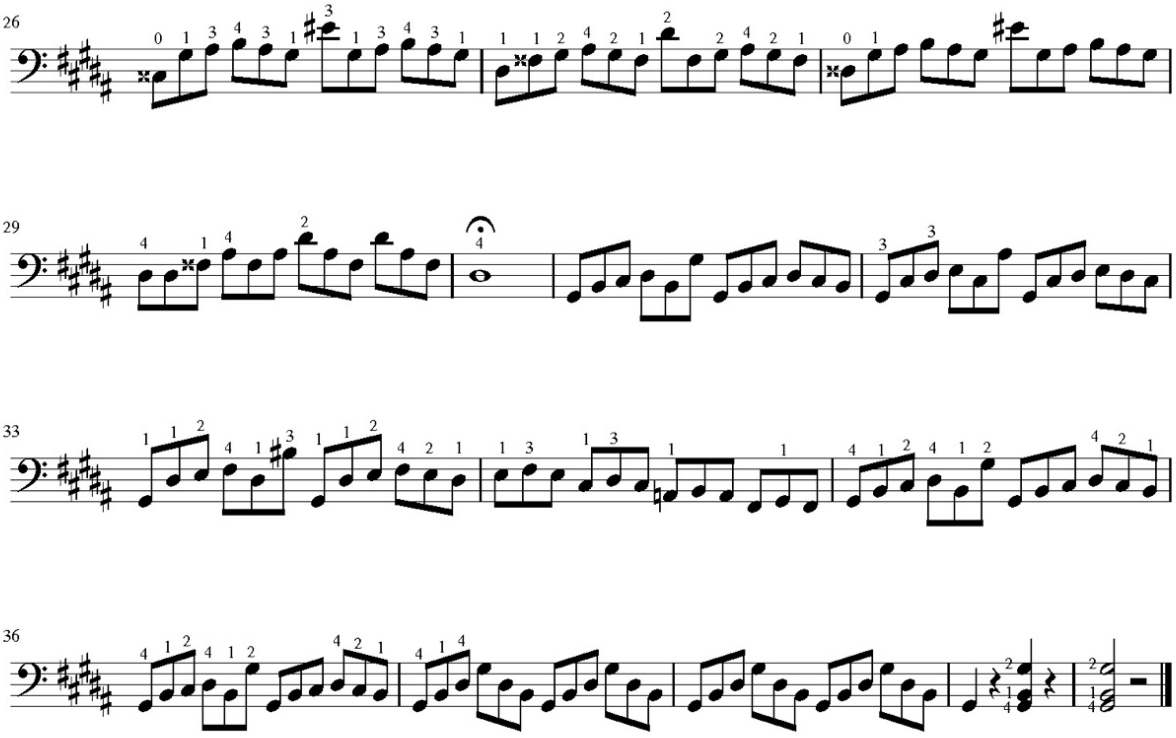


Escala de Sol sostenido menor

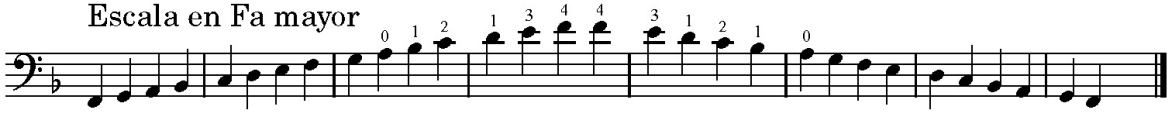


Estudio nº 12

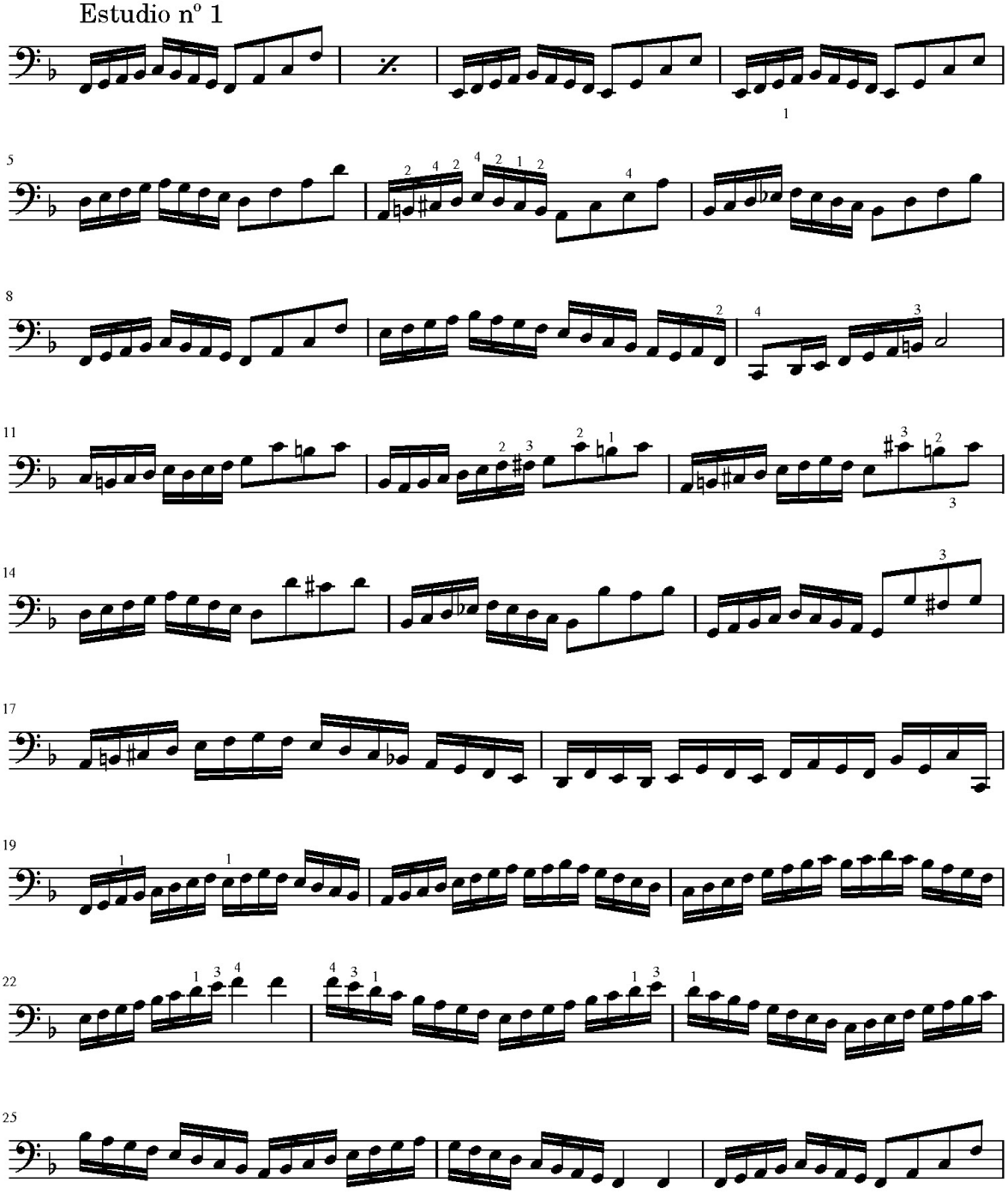


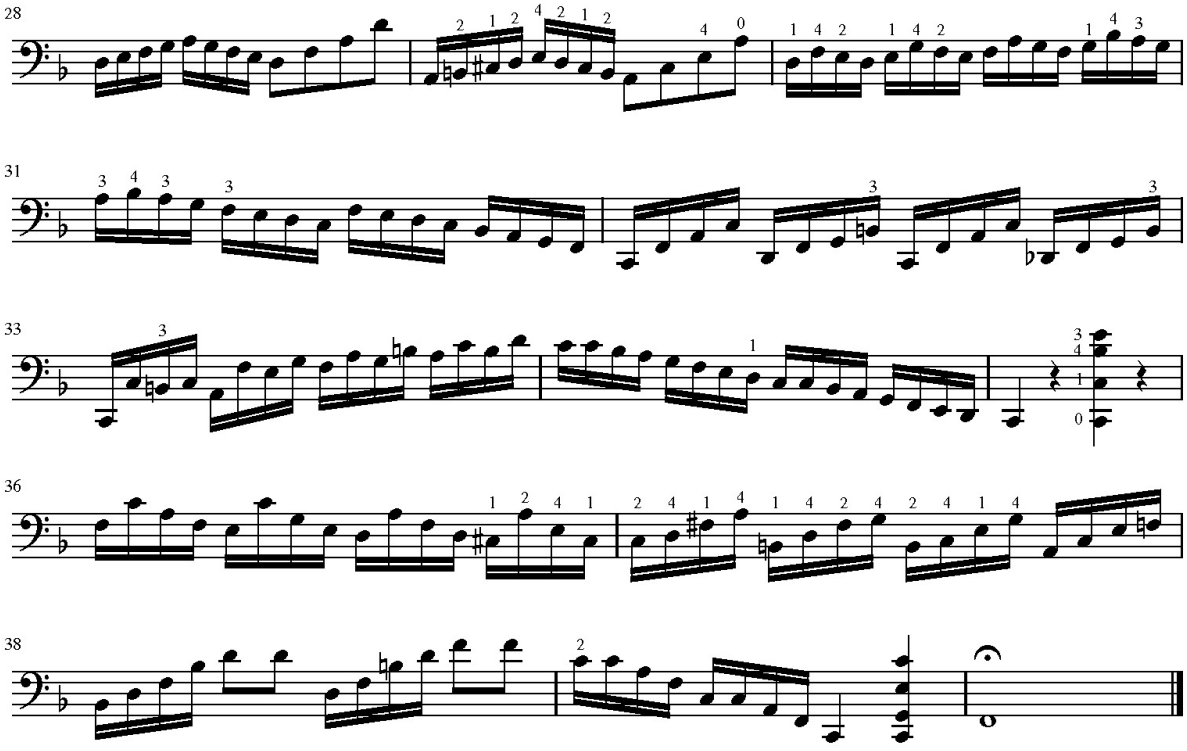

26
29
33
36

Escala en Fa mayor

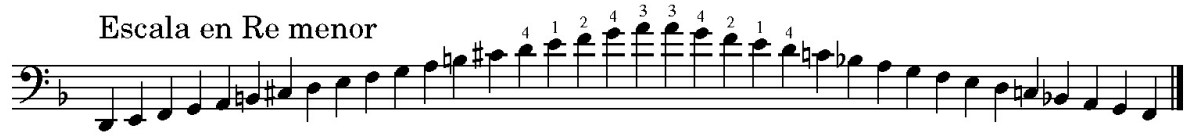


Estudio nº 1

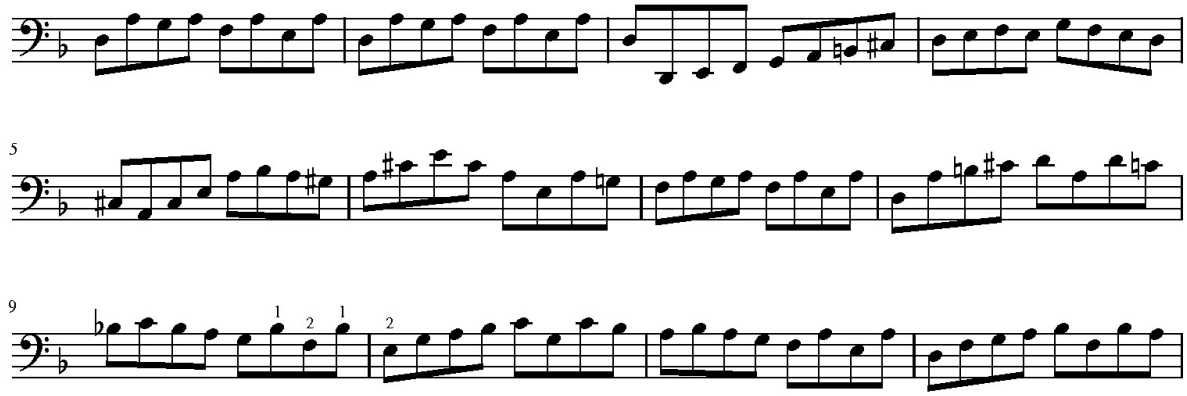


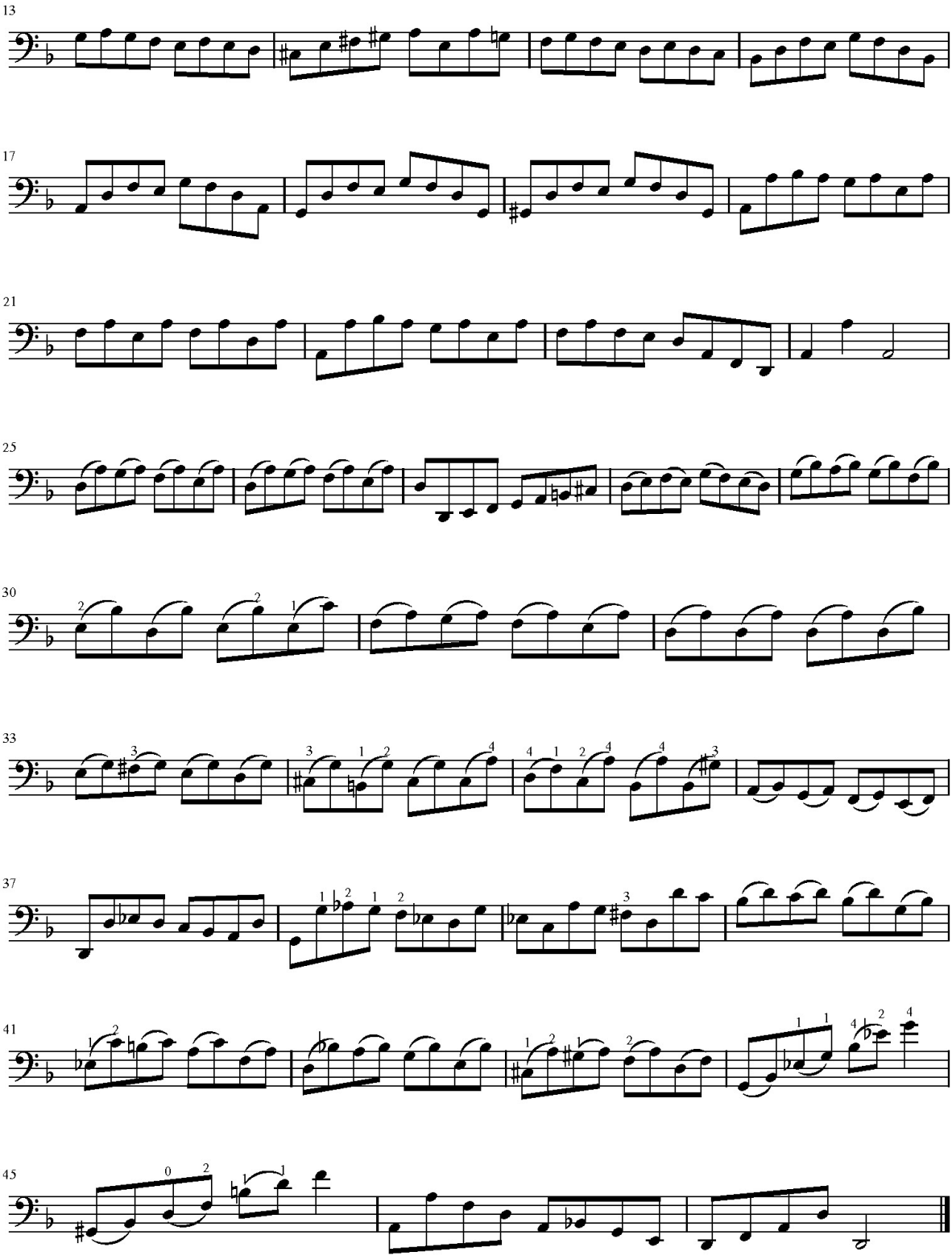


Escala en Re menor

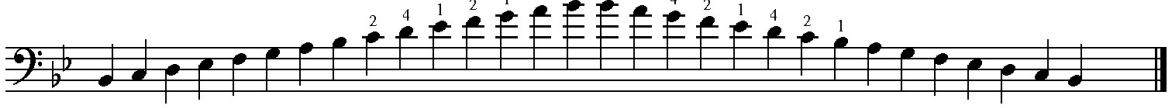


Estudio nº 2

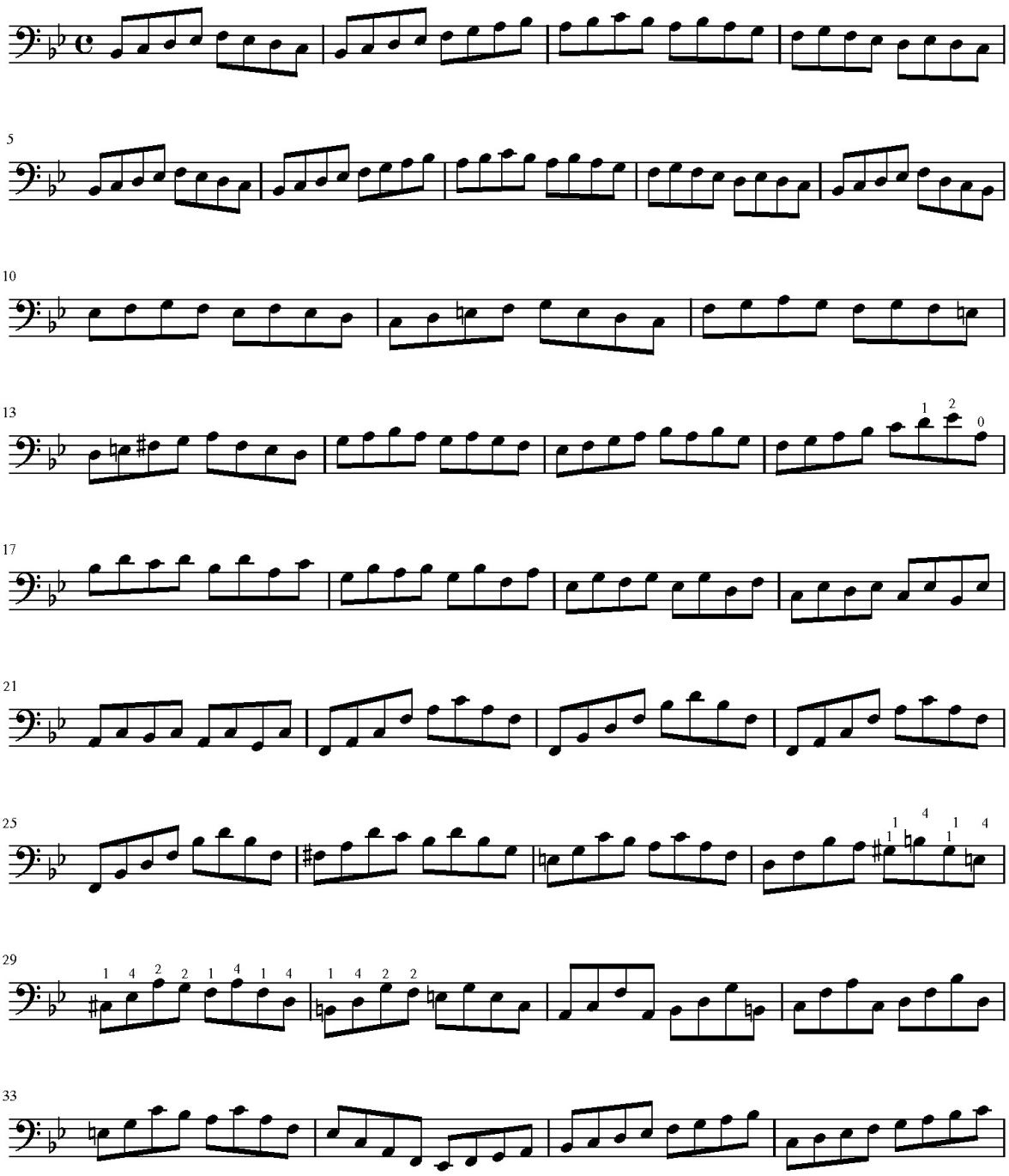


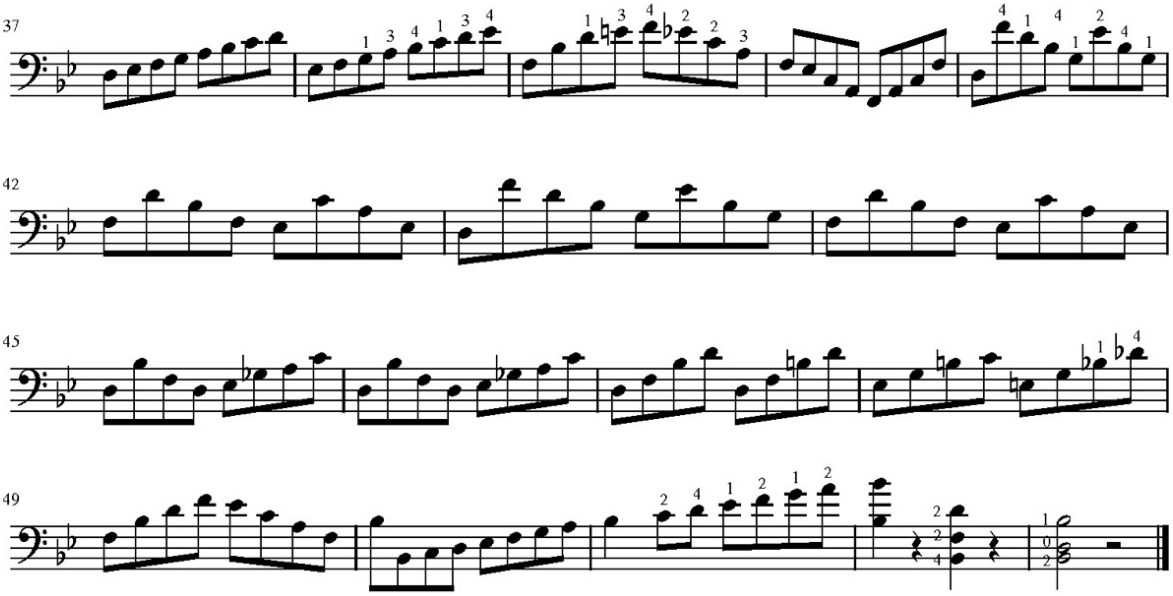


Escala en Si bemol mayor

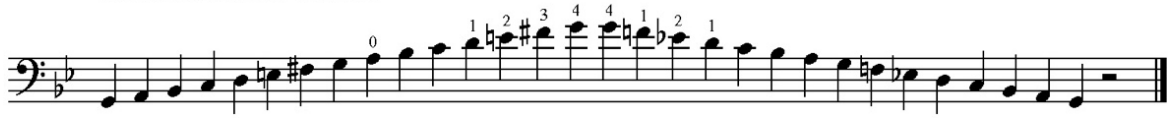


Estudio nº 3

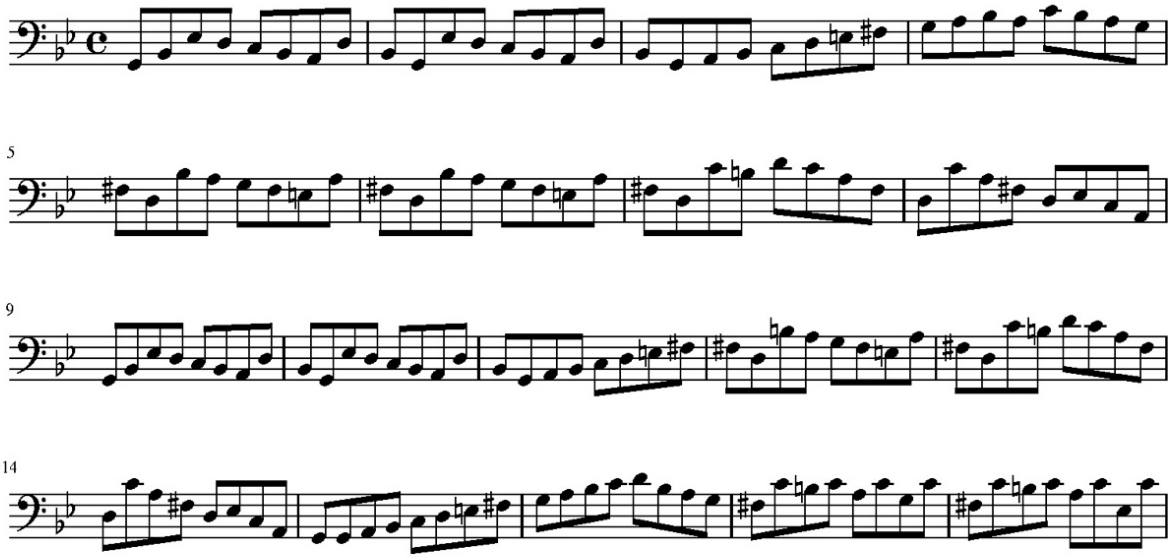


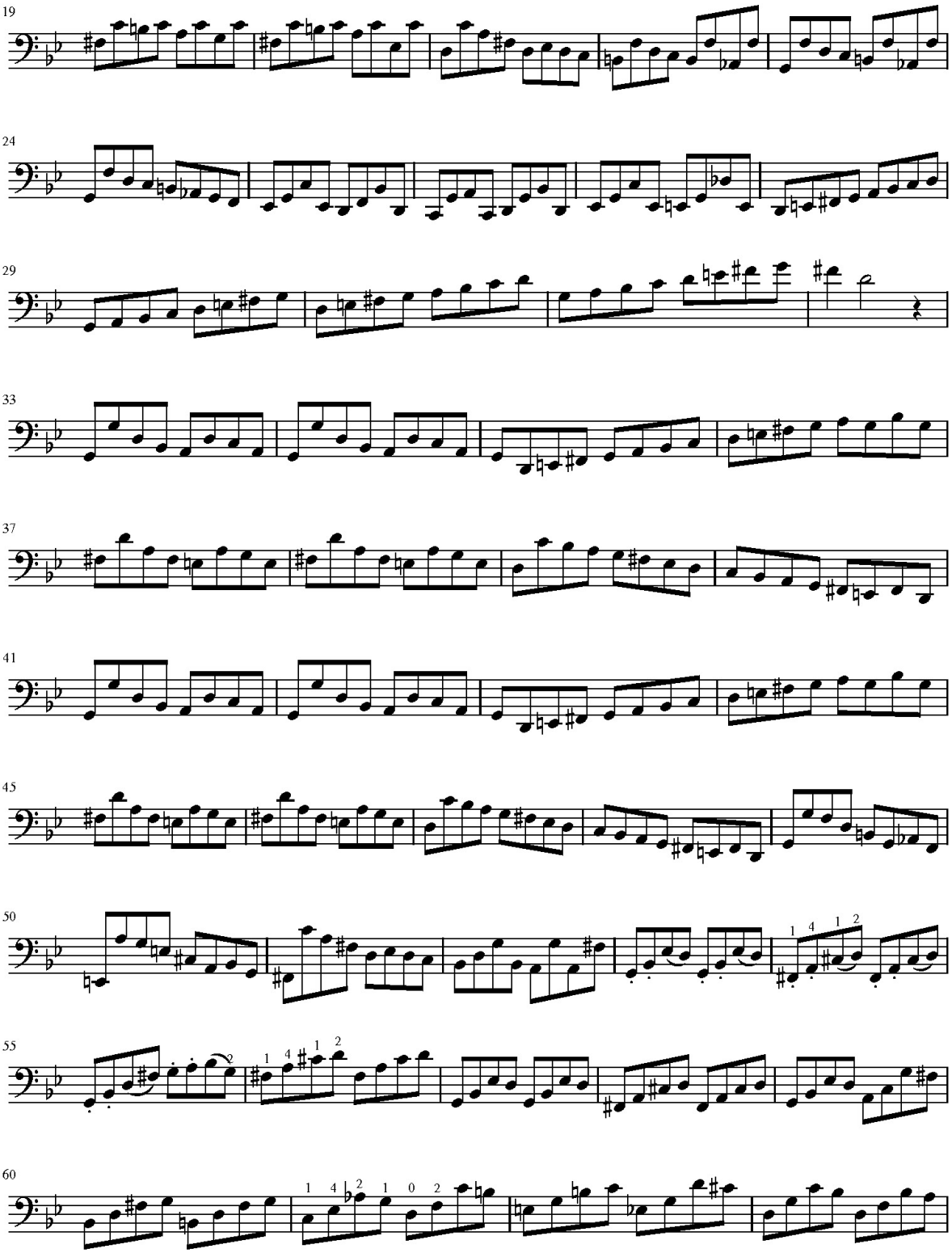


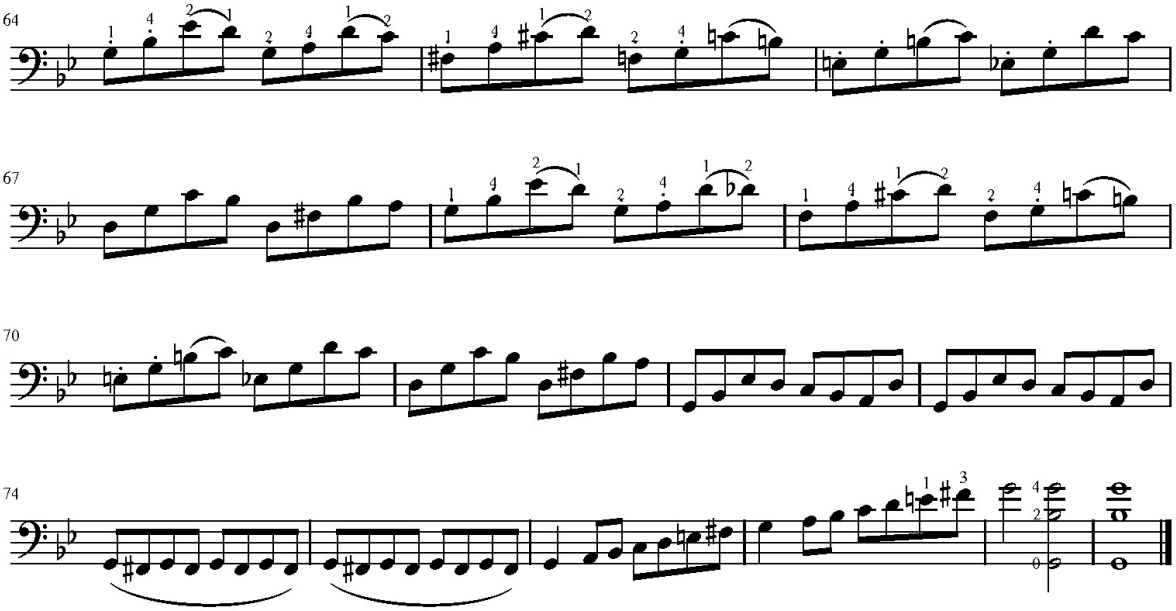
Escala en Sol menor

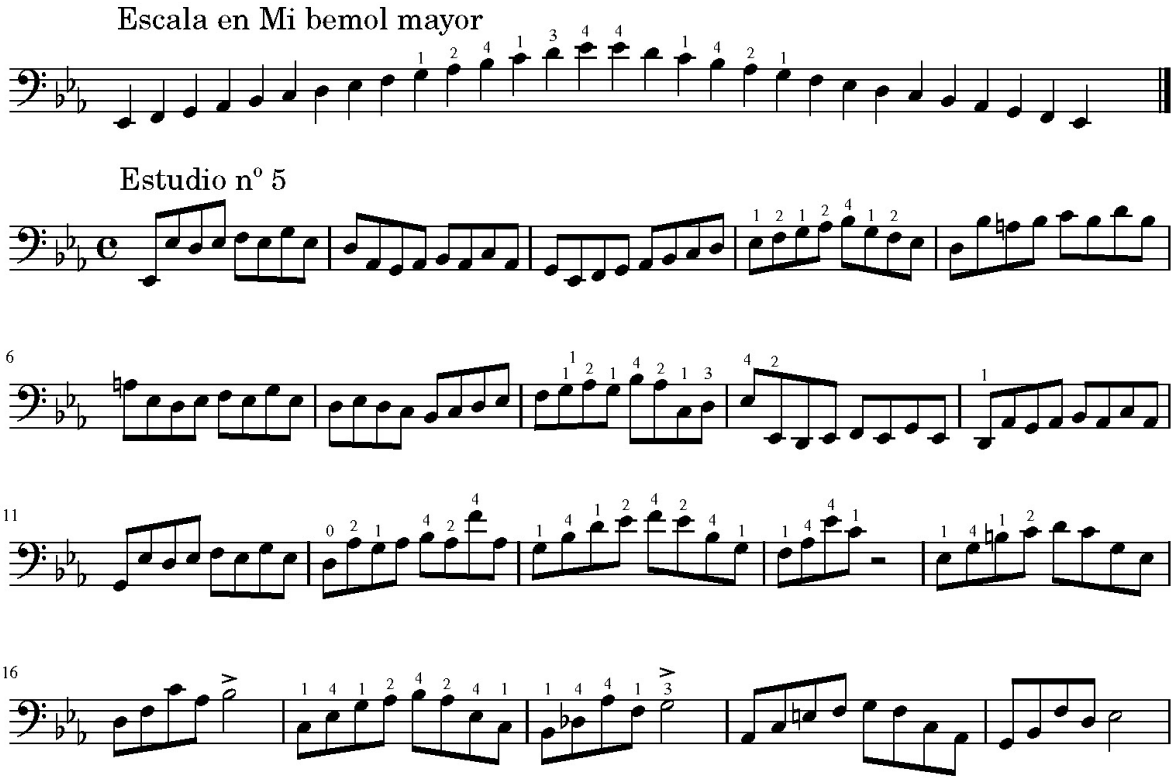


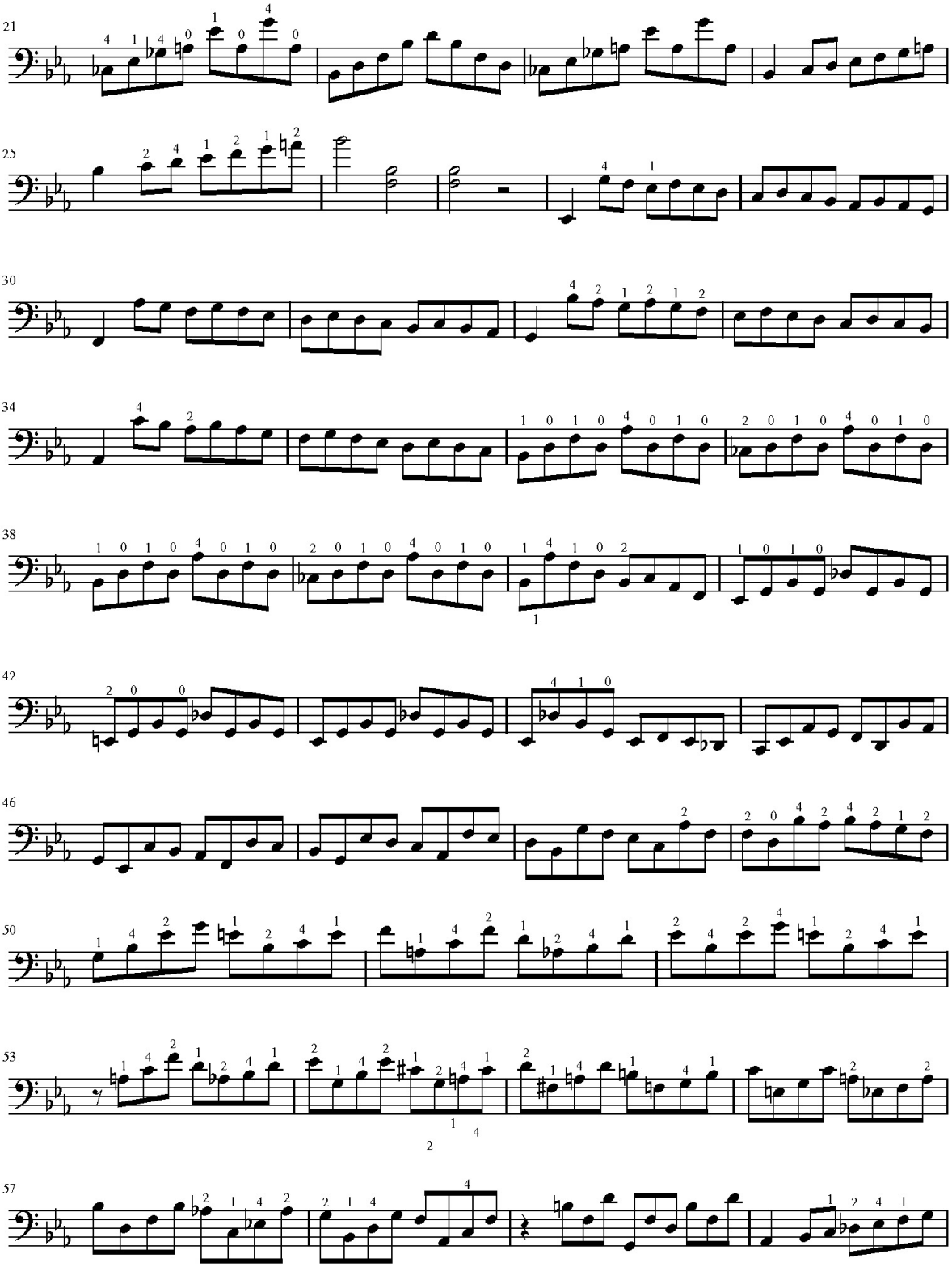
Estudio nº 4

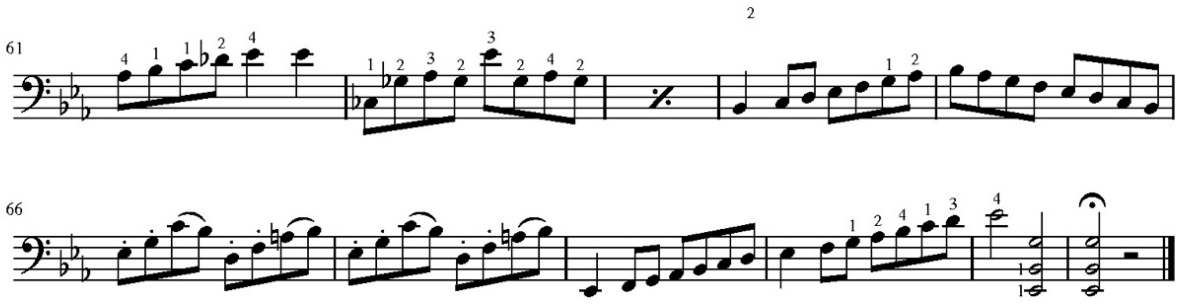



19
24
29
33
37
41
45
50
55
60

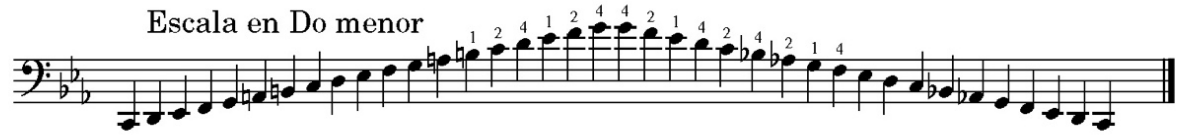

64
67
70
74


Escala en Mi bemol mayor
Estudio nº 5
6
11
16

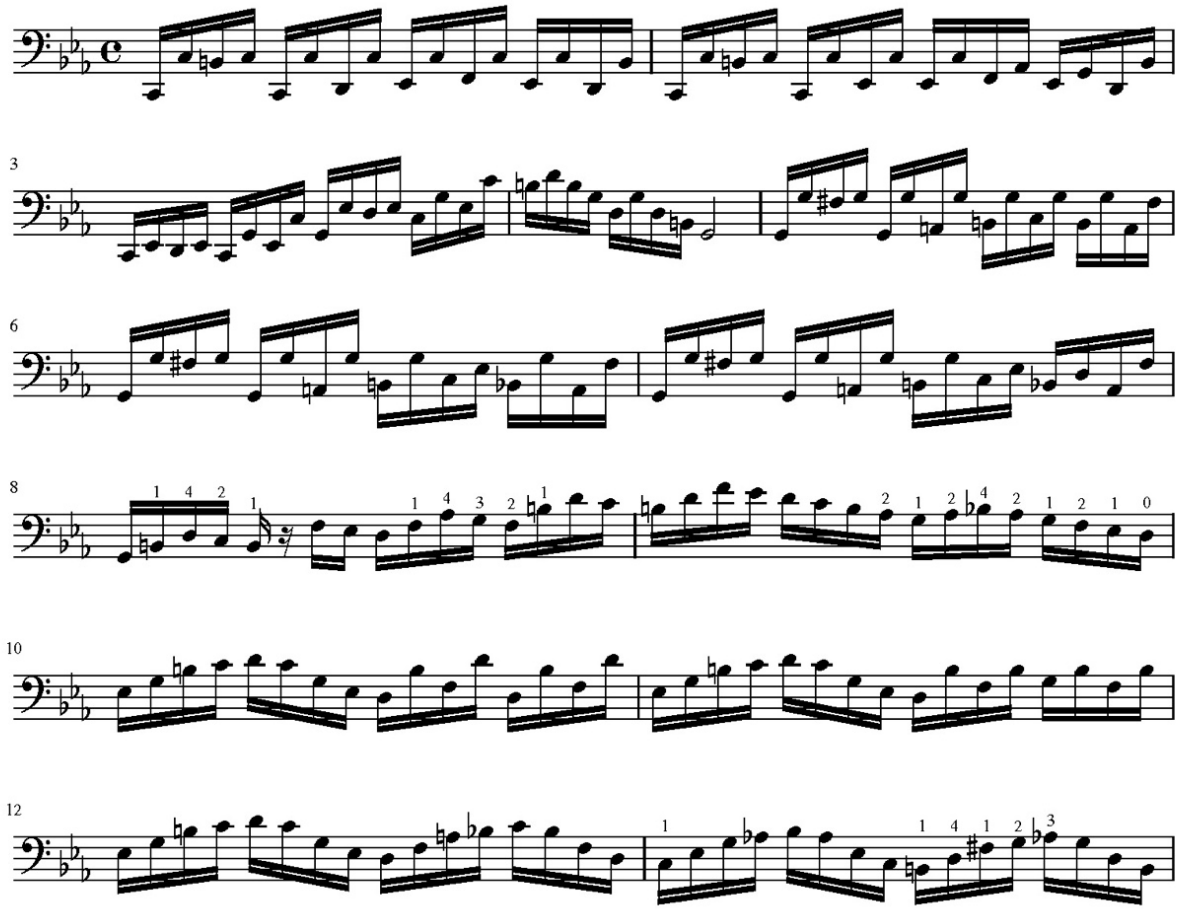


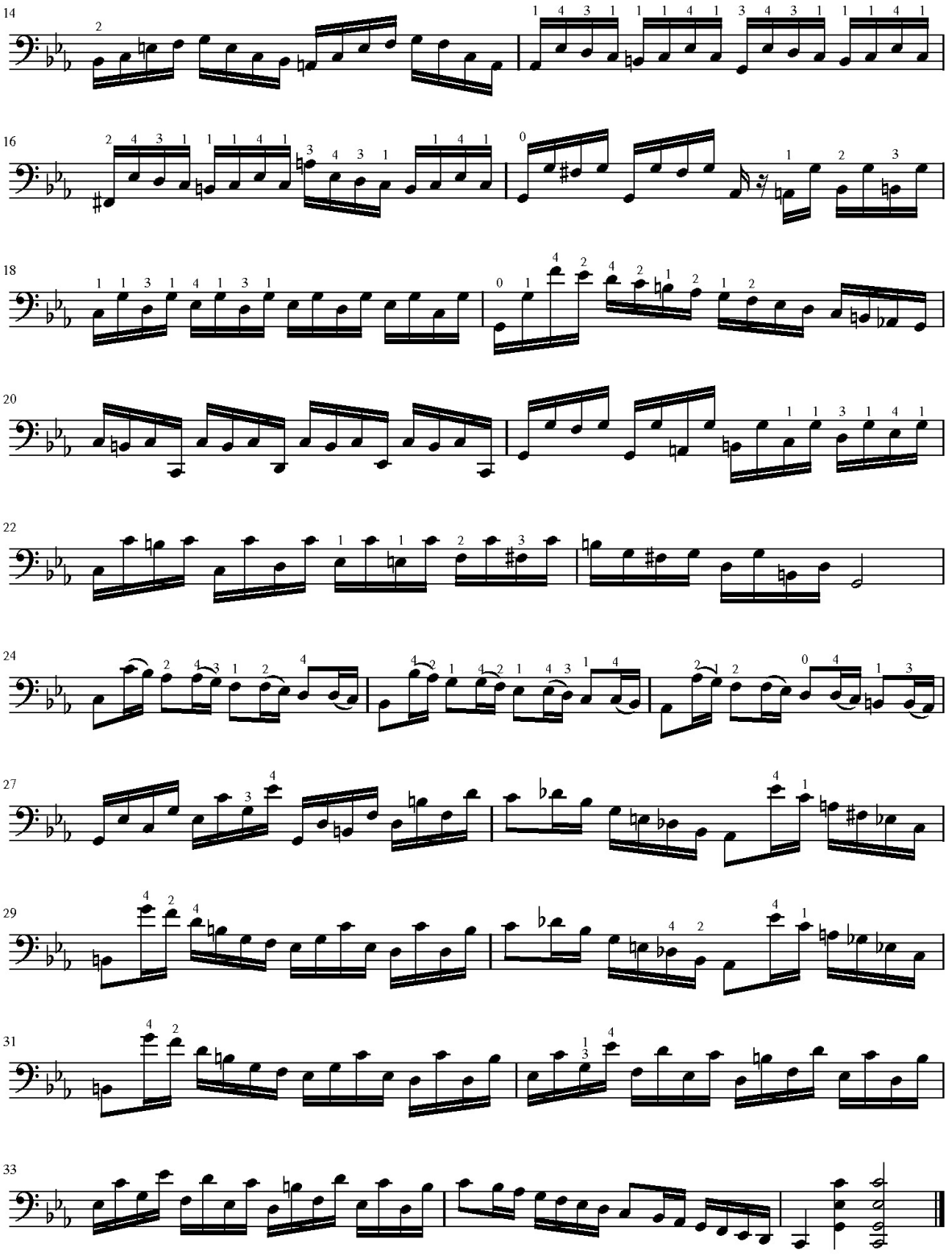


Escala en Do menor

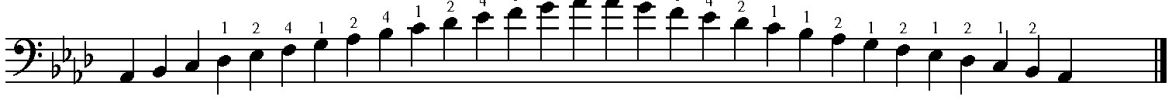


Estudio nº 6

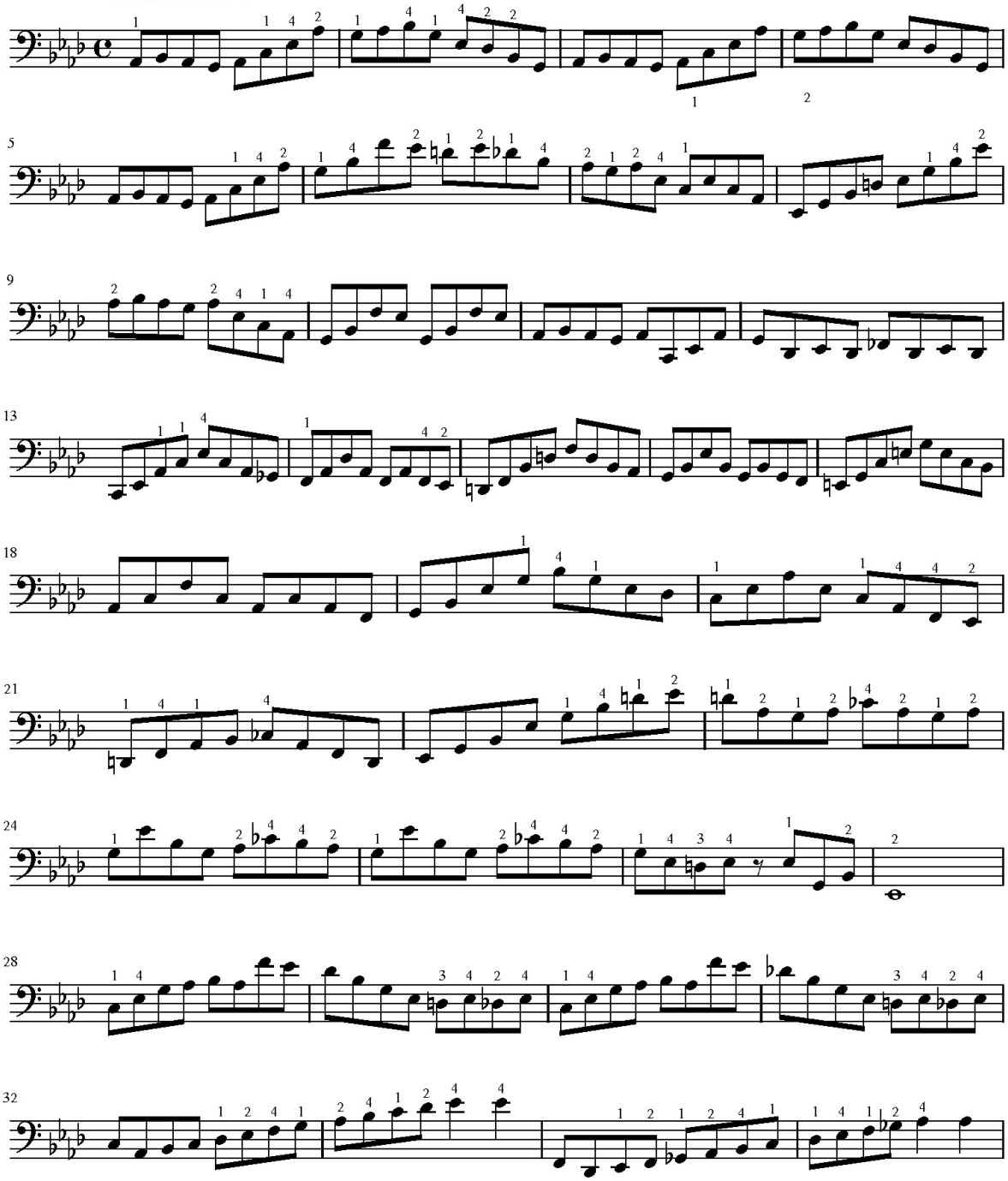


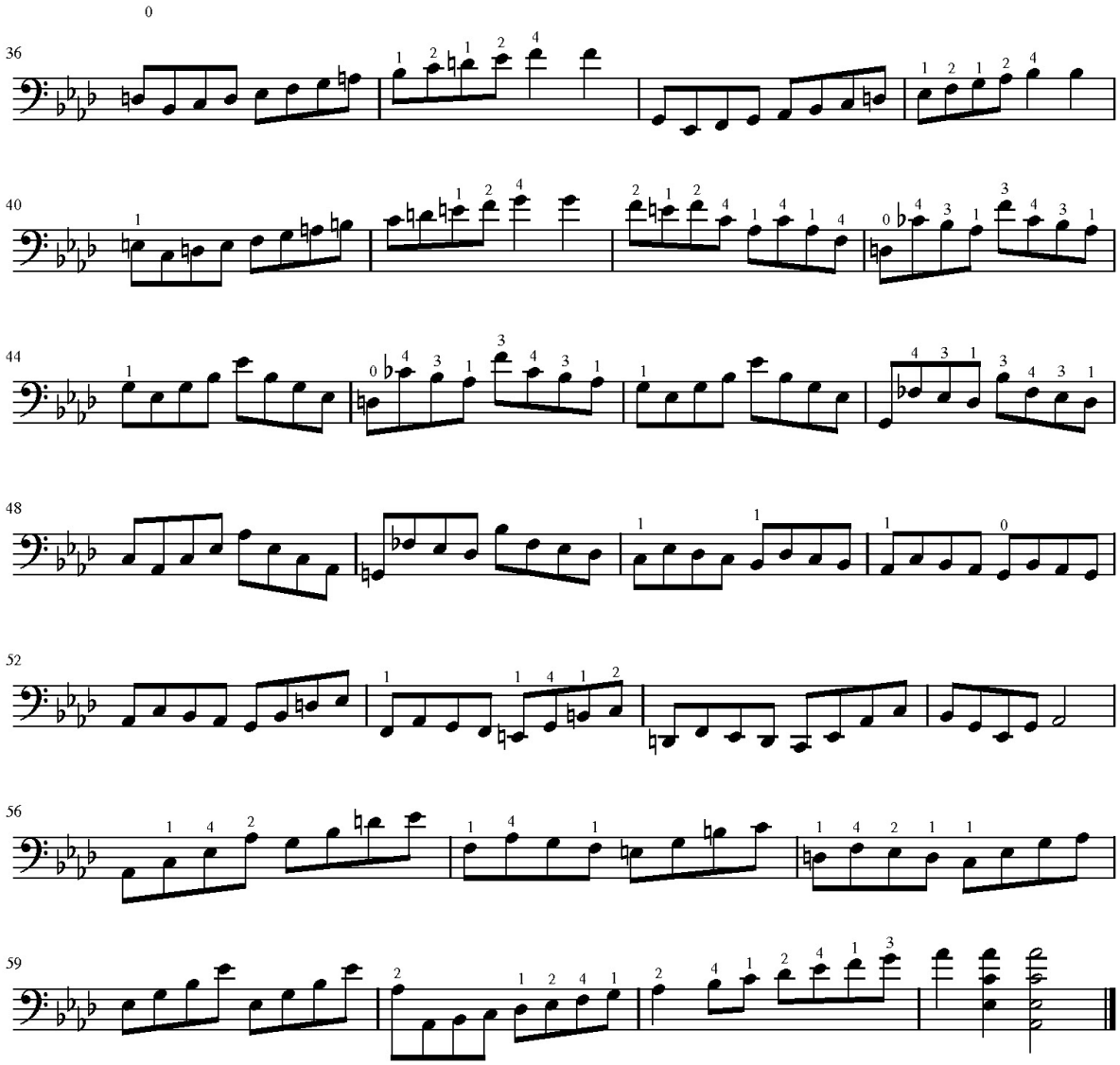


Escala en La bemol mayor

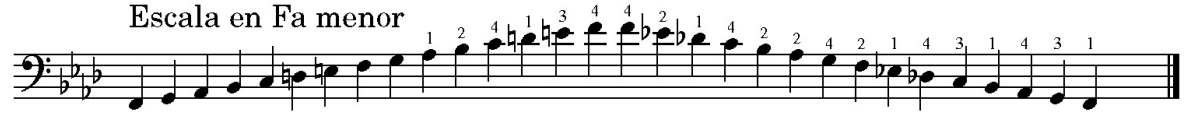


Estudio nº 7

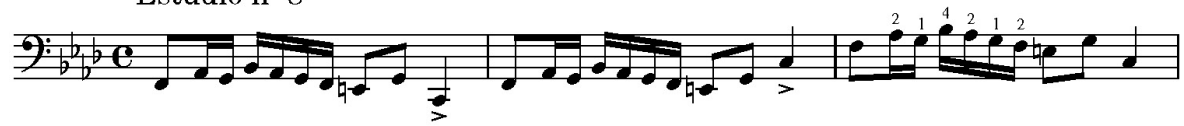


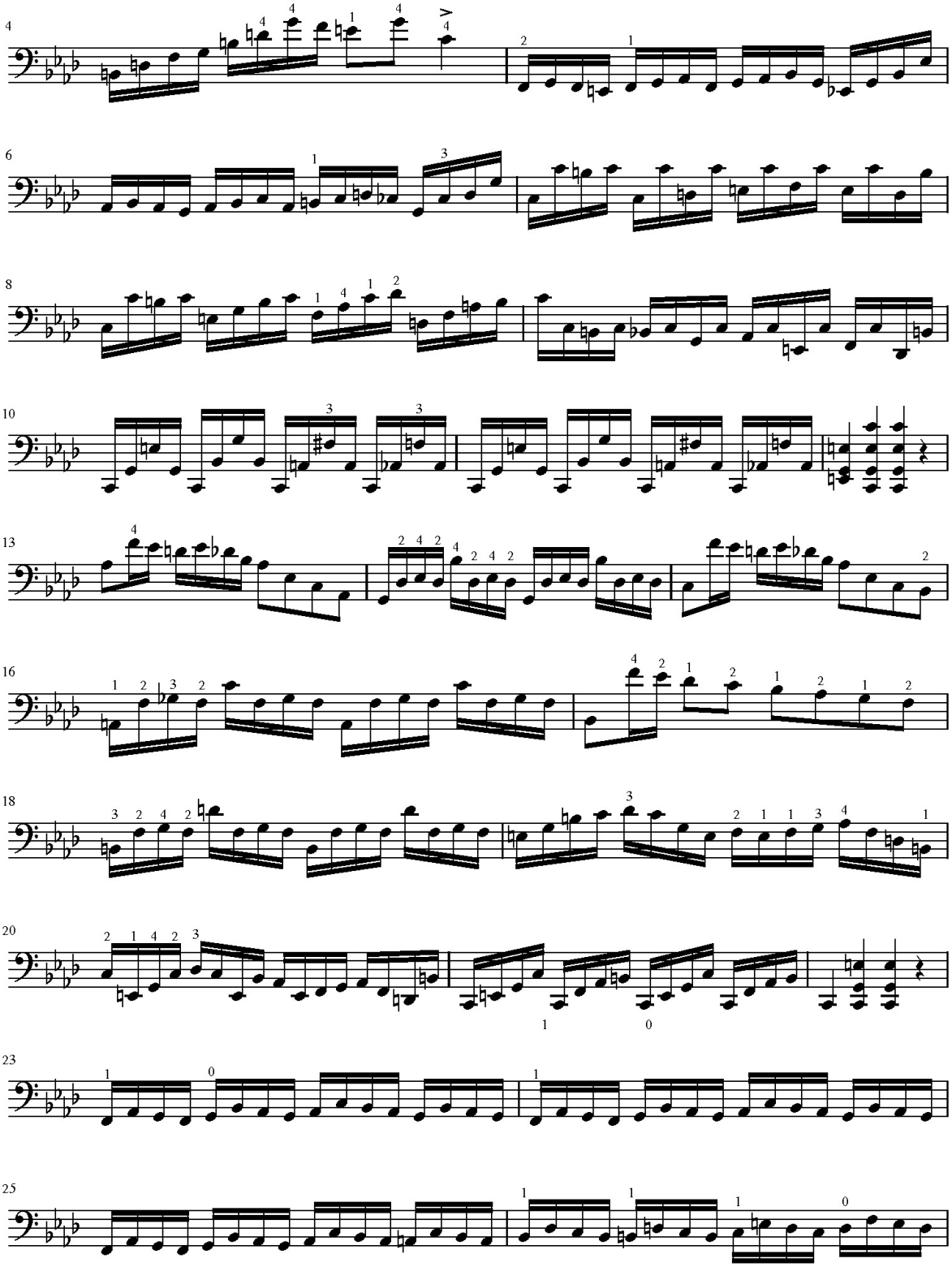


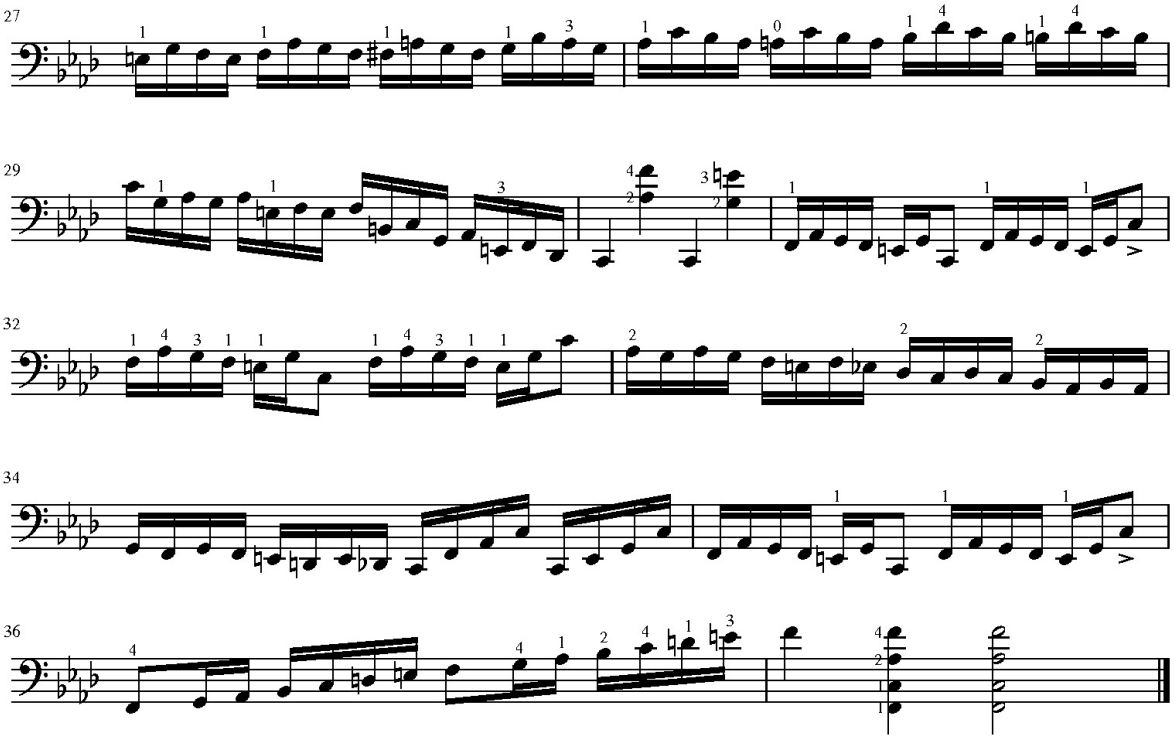
Escala en Fa menor



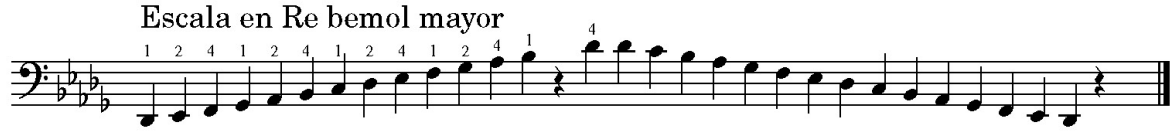
Estudio nº 8



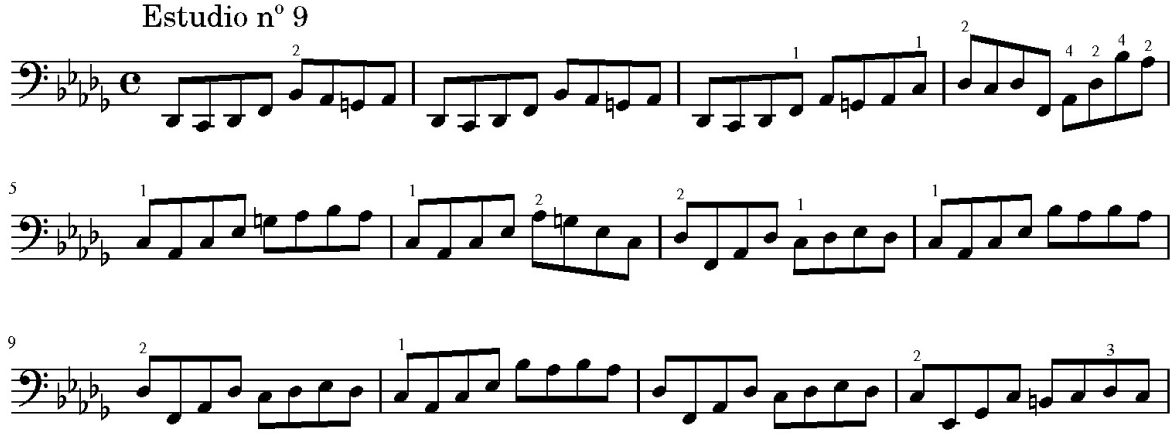


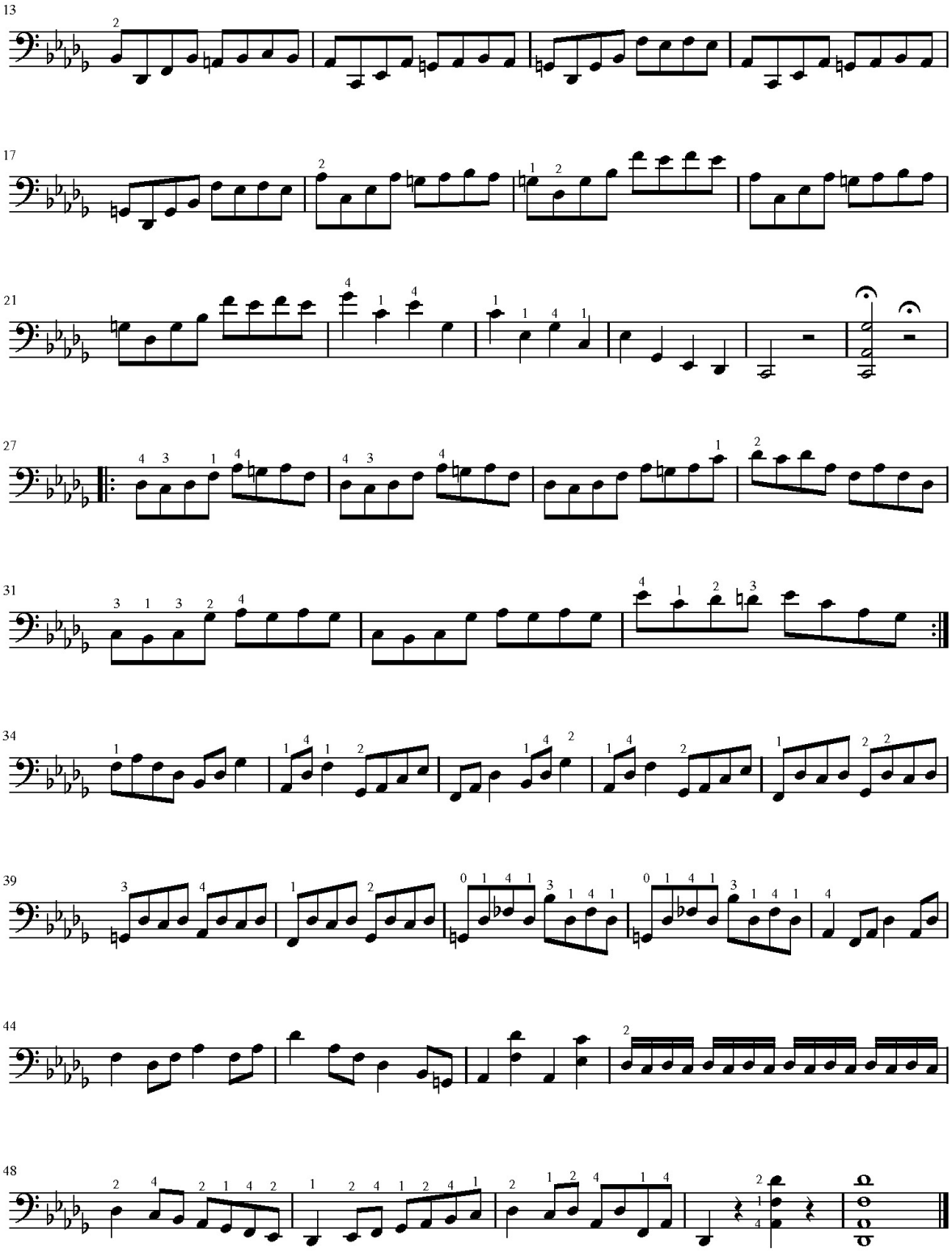


Escala en Re bemol mayor

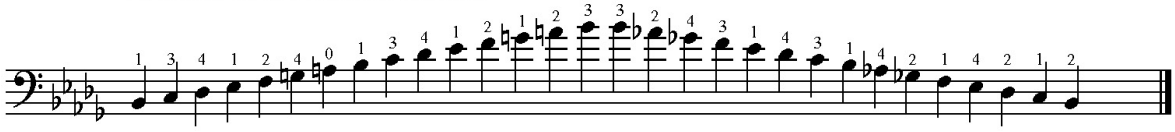


Estudio nº 9

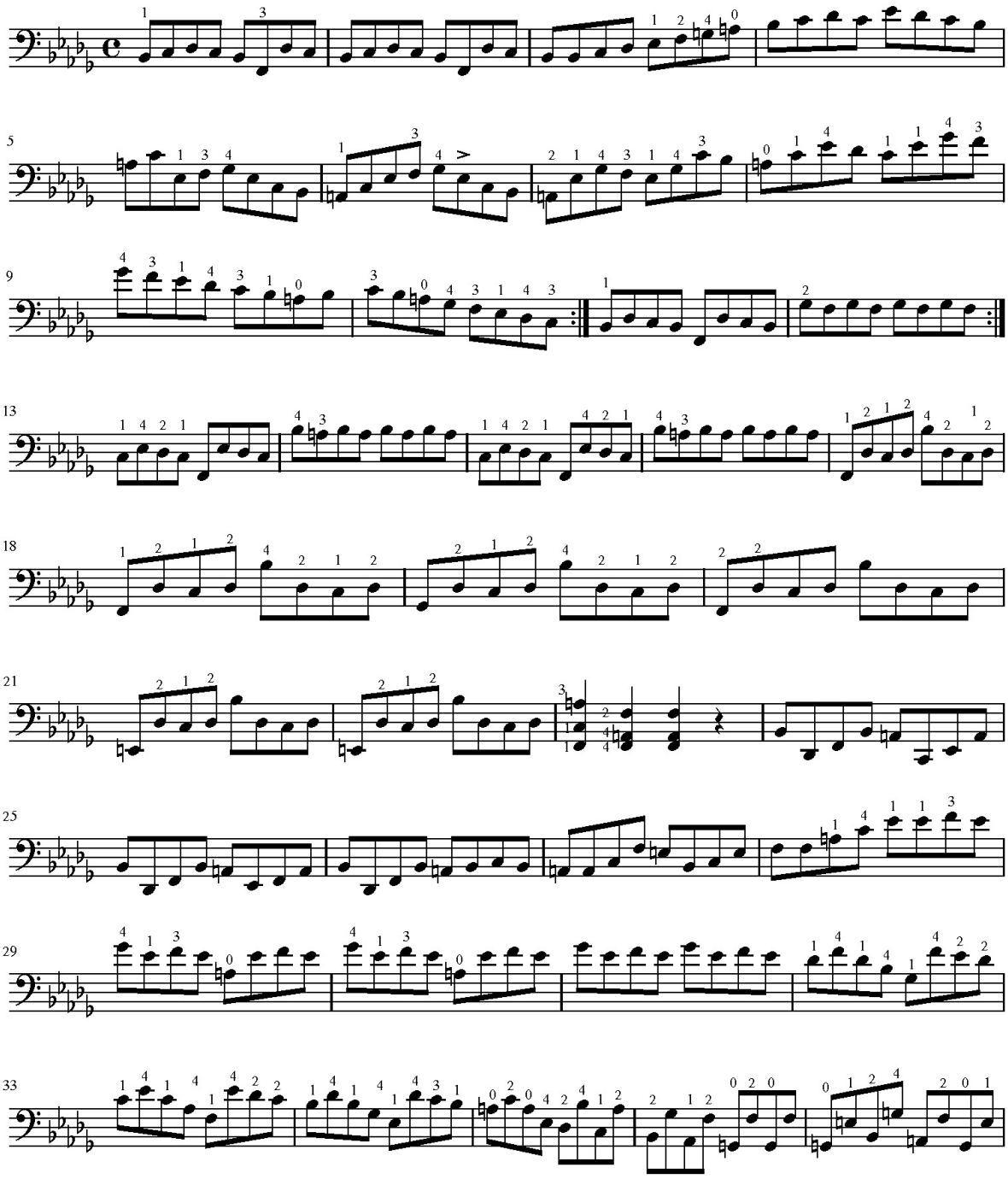


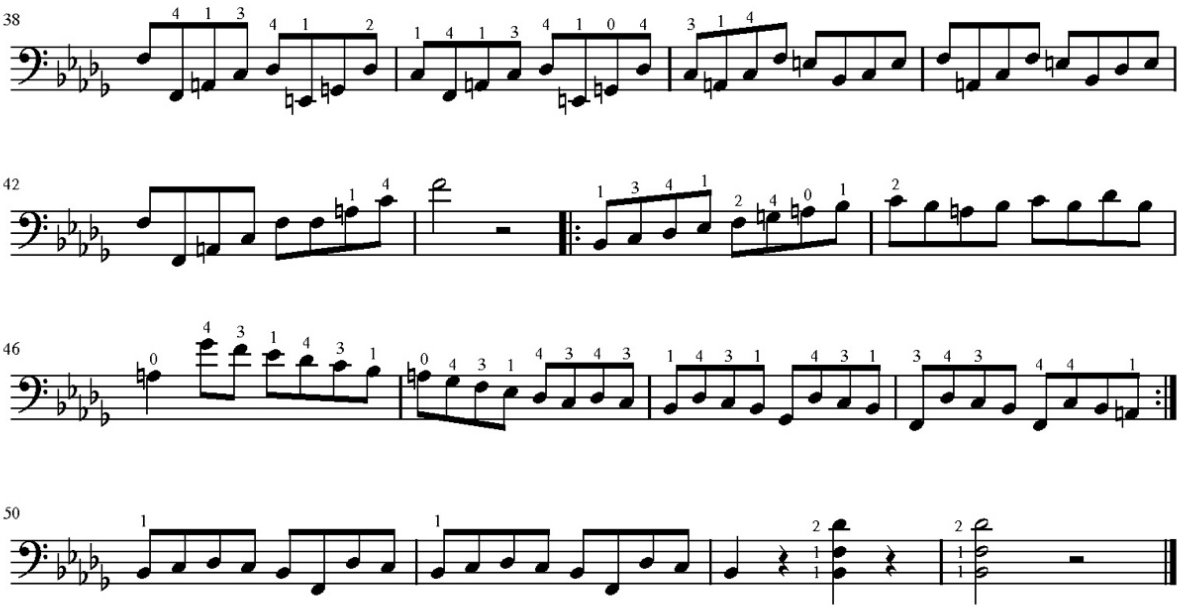


Escala en Si bemol menor



Estudio nº 10





PARTITURAS EDITADAS

Nº 1

Colección de Melodías de Exámenes y Concursos

para los instrumentos de orquesta

Fuente: ARCSMM, S. 1281

Concursos		
1856	Larghetto religioso	R. Castellano
1857	Andante cantabile	J. A. Campos
1858	Largo cantabile-Allegro	E. Arrieta
1859	Adagio-Allegretto	E. Arrieta
1863	Moderato-Allegro	
Exámenes		
1862	Andante	
1863	Moderato	
1863	Poco adagio	
1865	Andante mosso	E. Arrieta

Coleccion

de Melodias

de

Exámenes y Concursos,

para

los Instrumentos de Orquesta.

RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

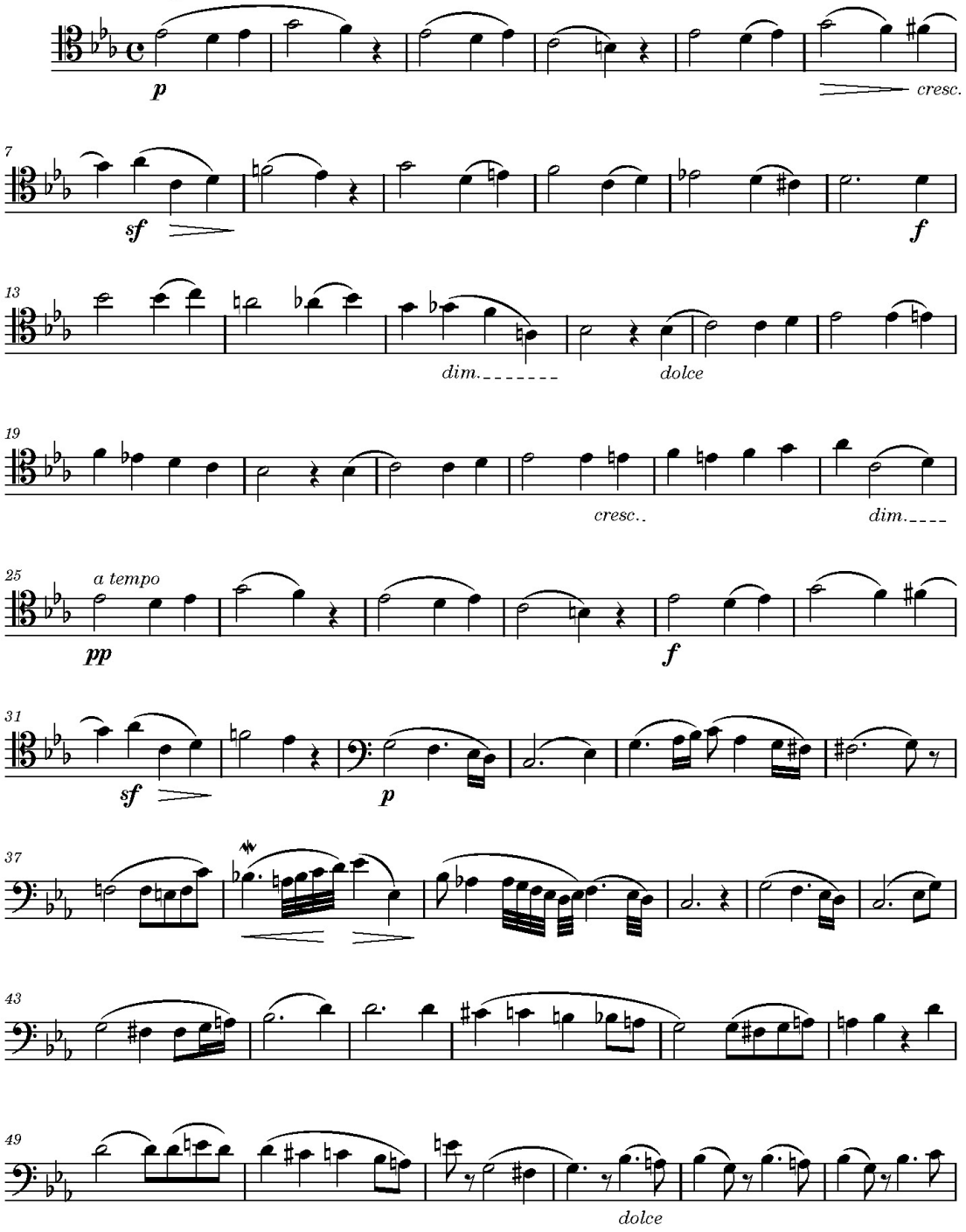
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

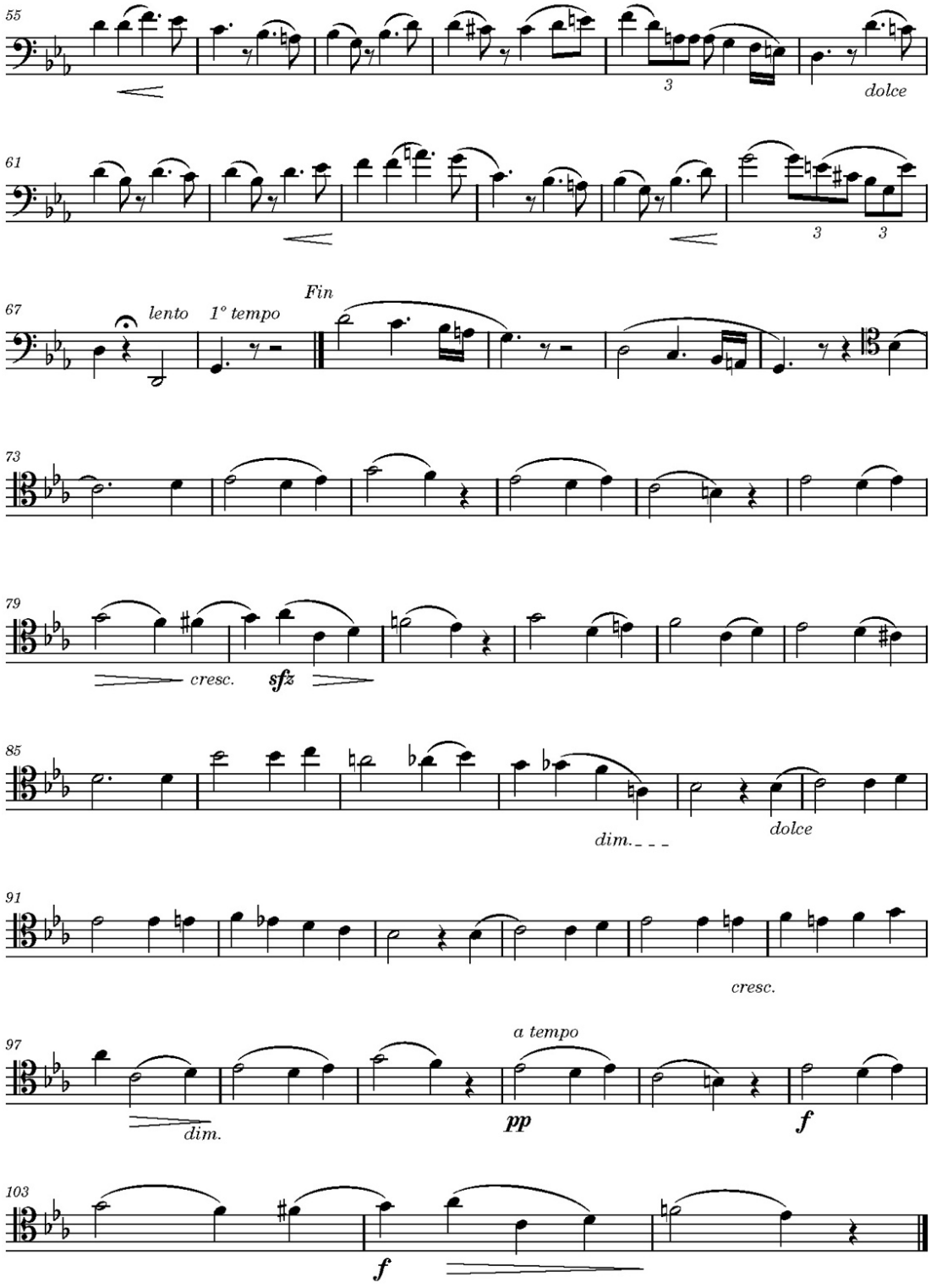
Concurso de 1856

Violoncello

R. Castellanos

Larghetto religioso



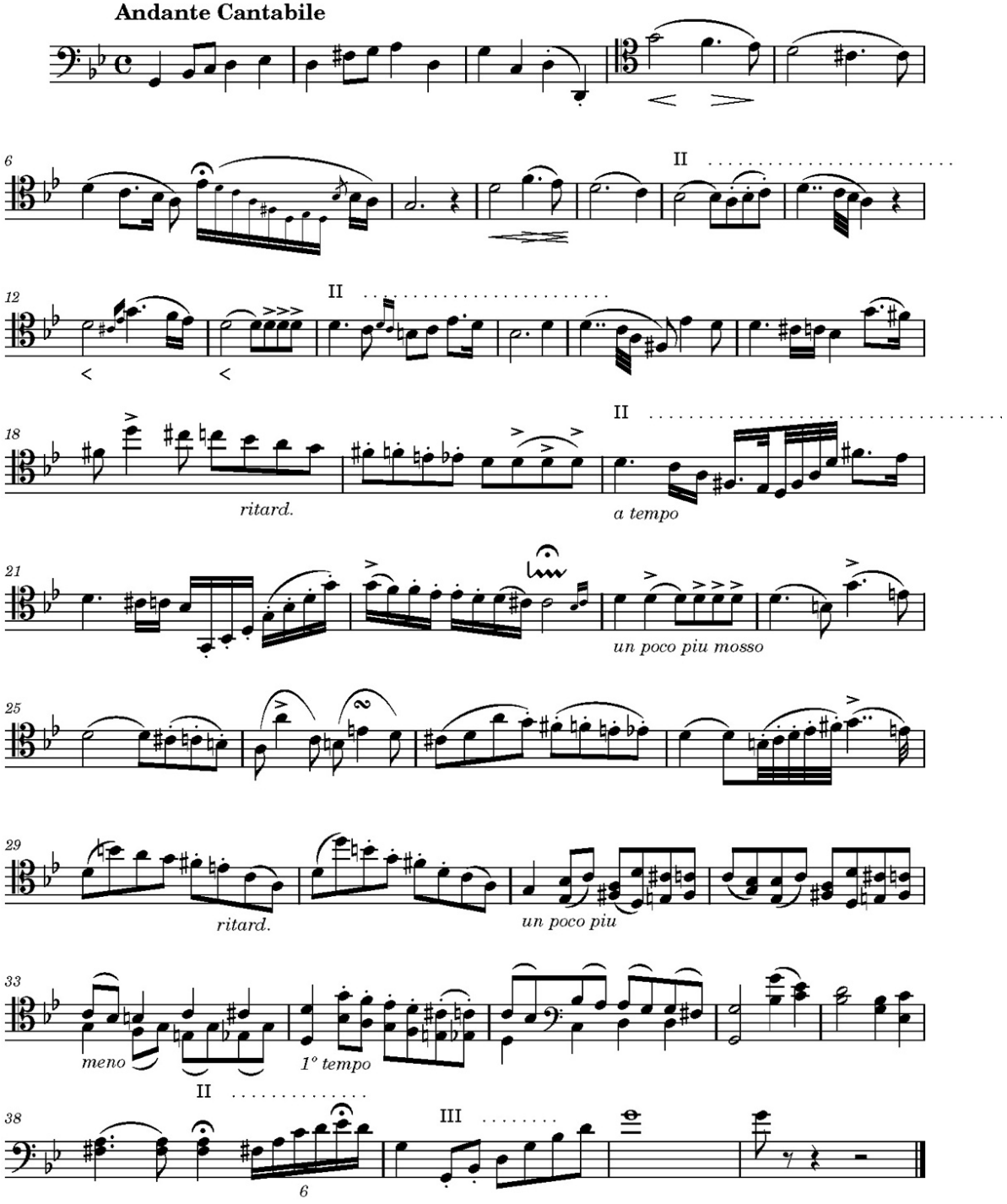

55
3
dolce
61
3
3
67
lento
1° tempo
Fin
73
79
cresc.
sfz
85
dim.
dolce
91
cresc.
97
a tempo
dim.
pp
f
103
f

Concurso de 1857

Violoncello

J. A. Campos

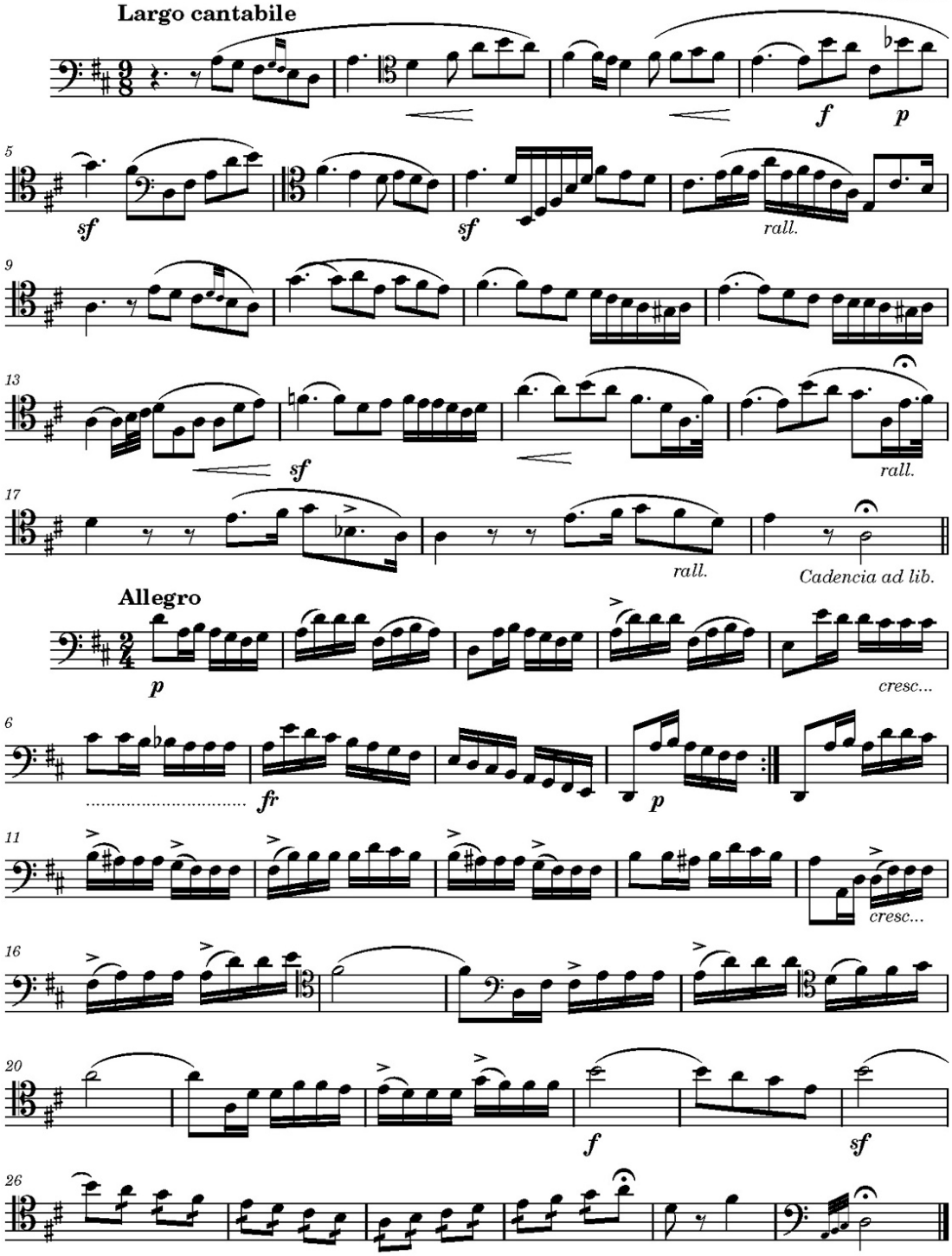
Andante Cantabile



Concurso de 1858

Violoncello

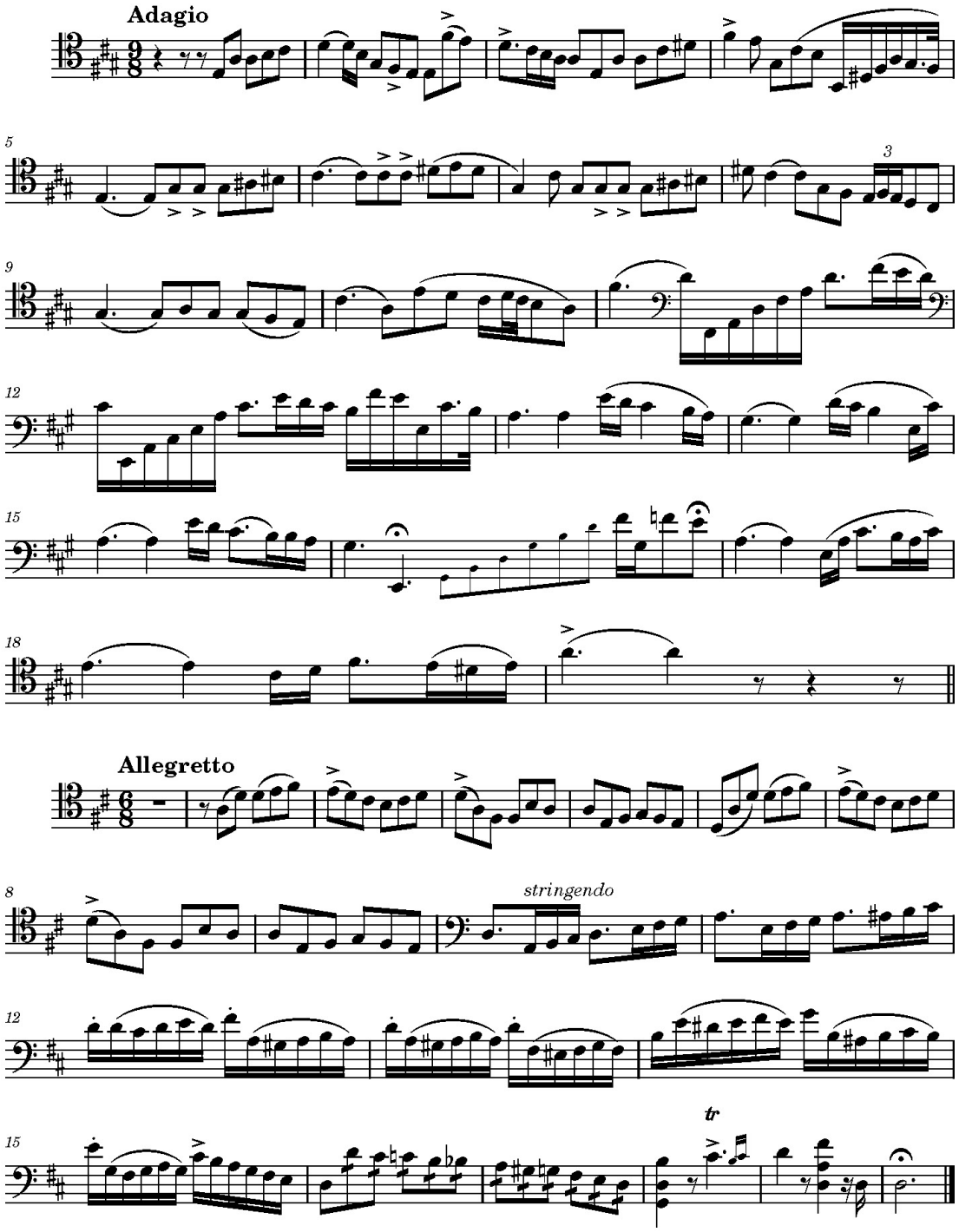
E. Arrieta



Concurso de 1859

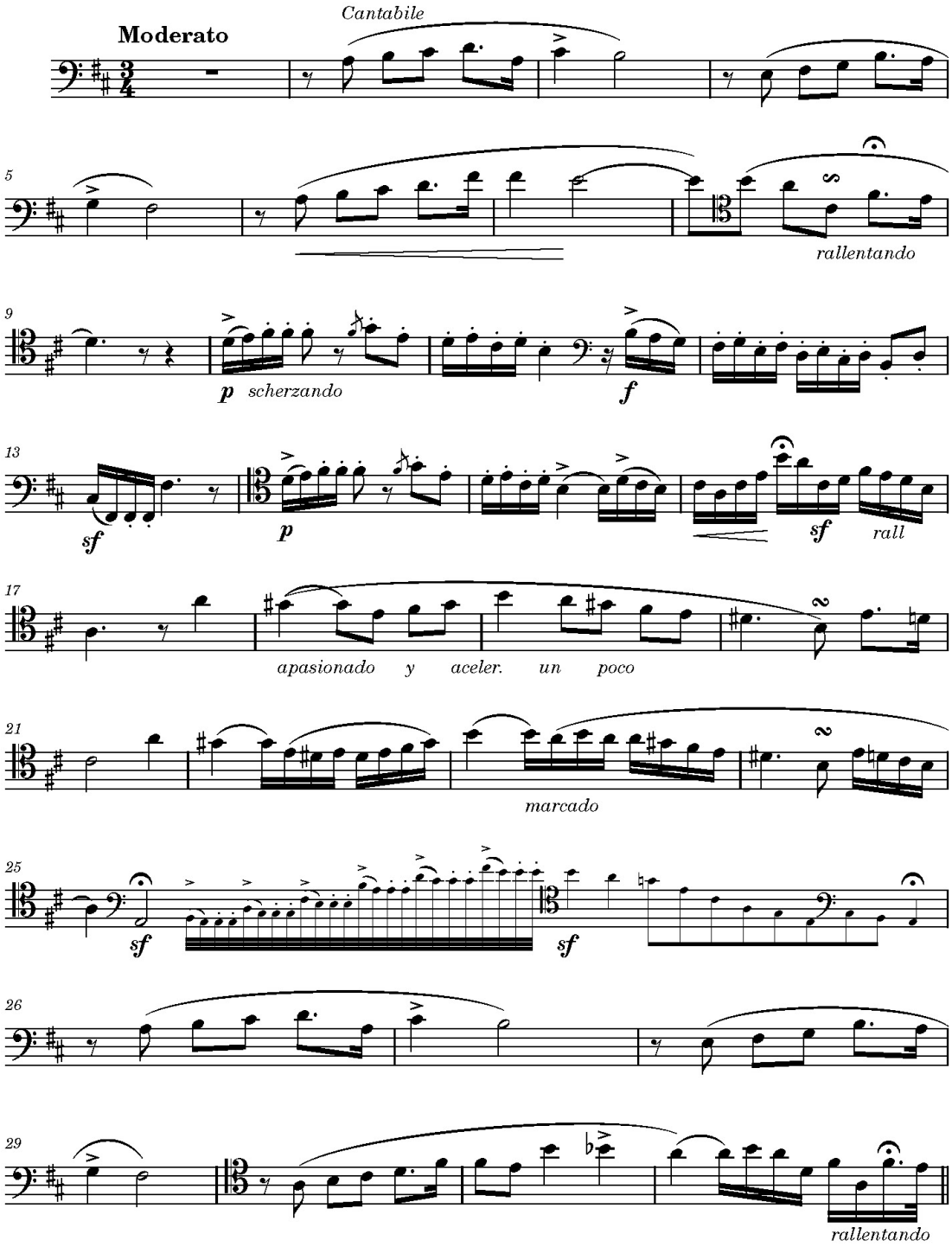
Violoncello

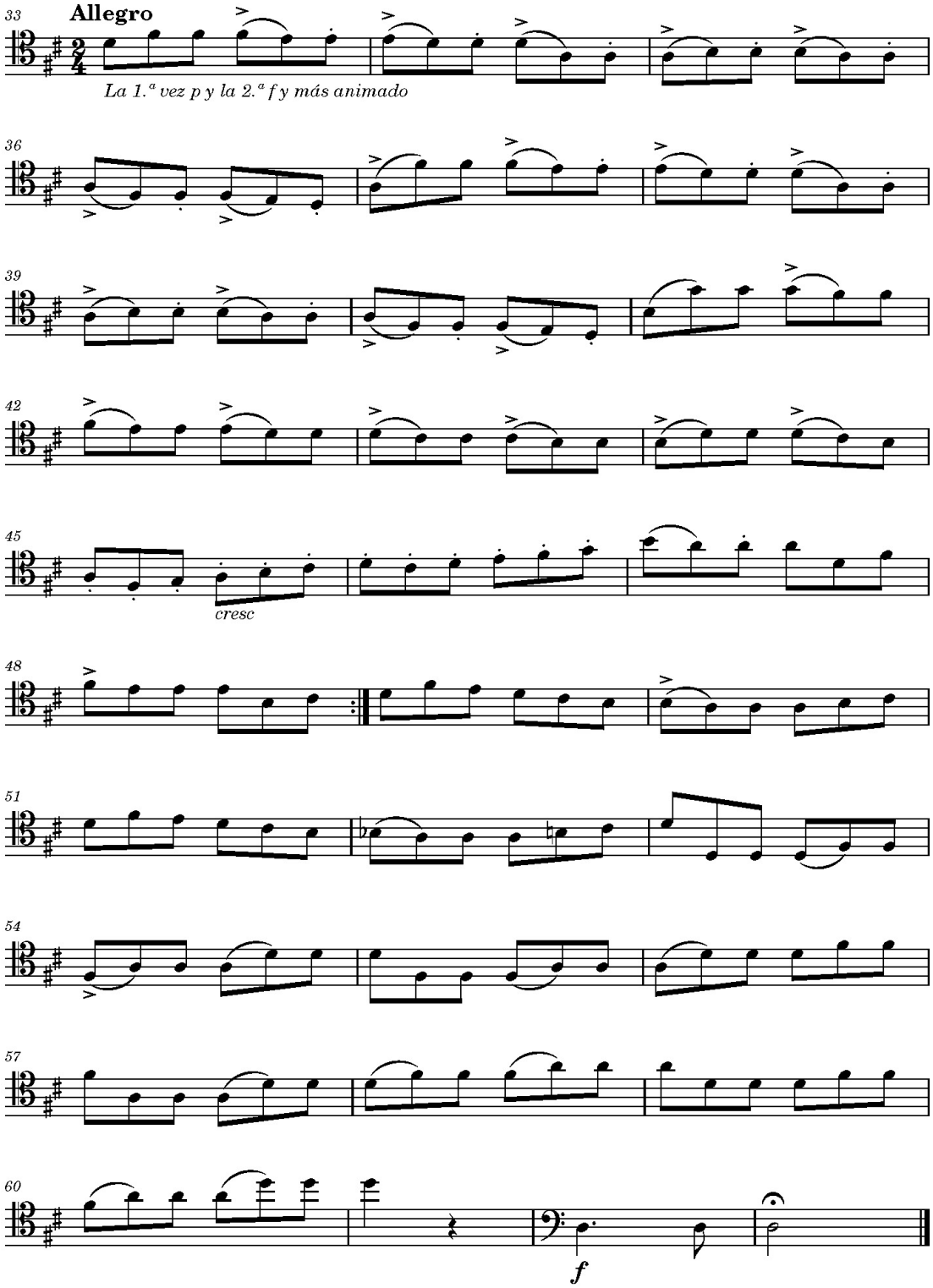
E. Arrieta



Concurso de 1863

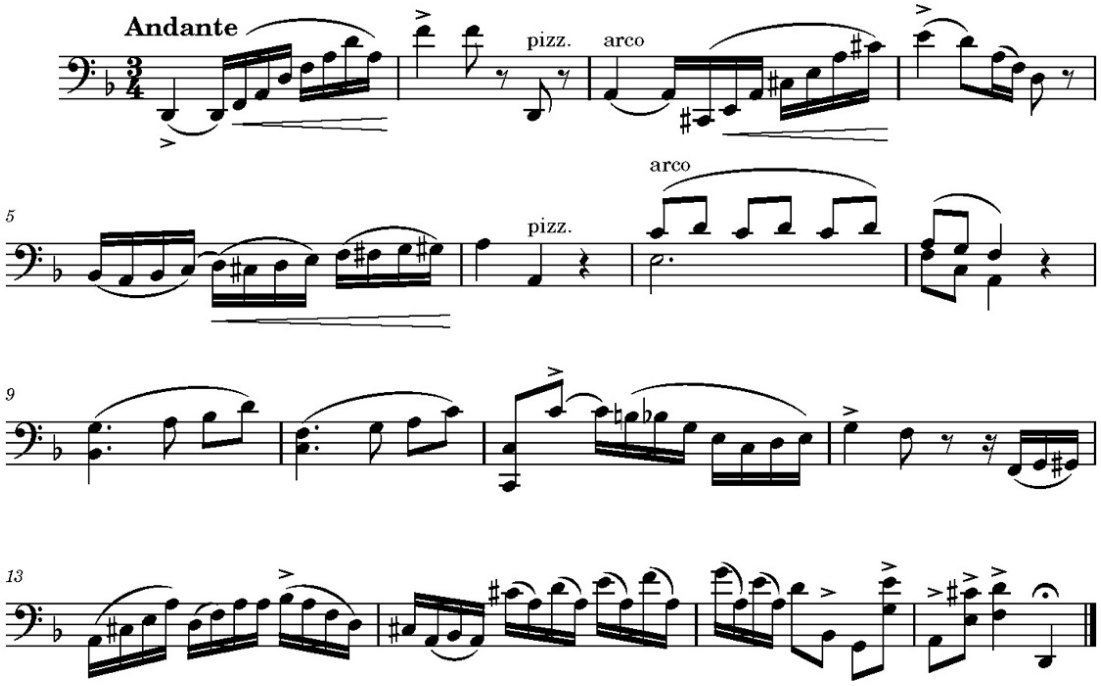
Violonchelo




33
Allegro
La 1.ª vez p y la 2.ª f y más animado
36
39
42
45
cresc
48
51
54
57
60
f

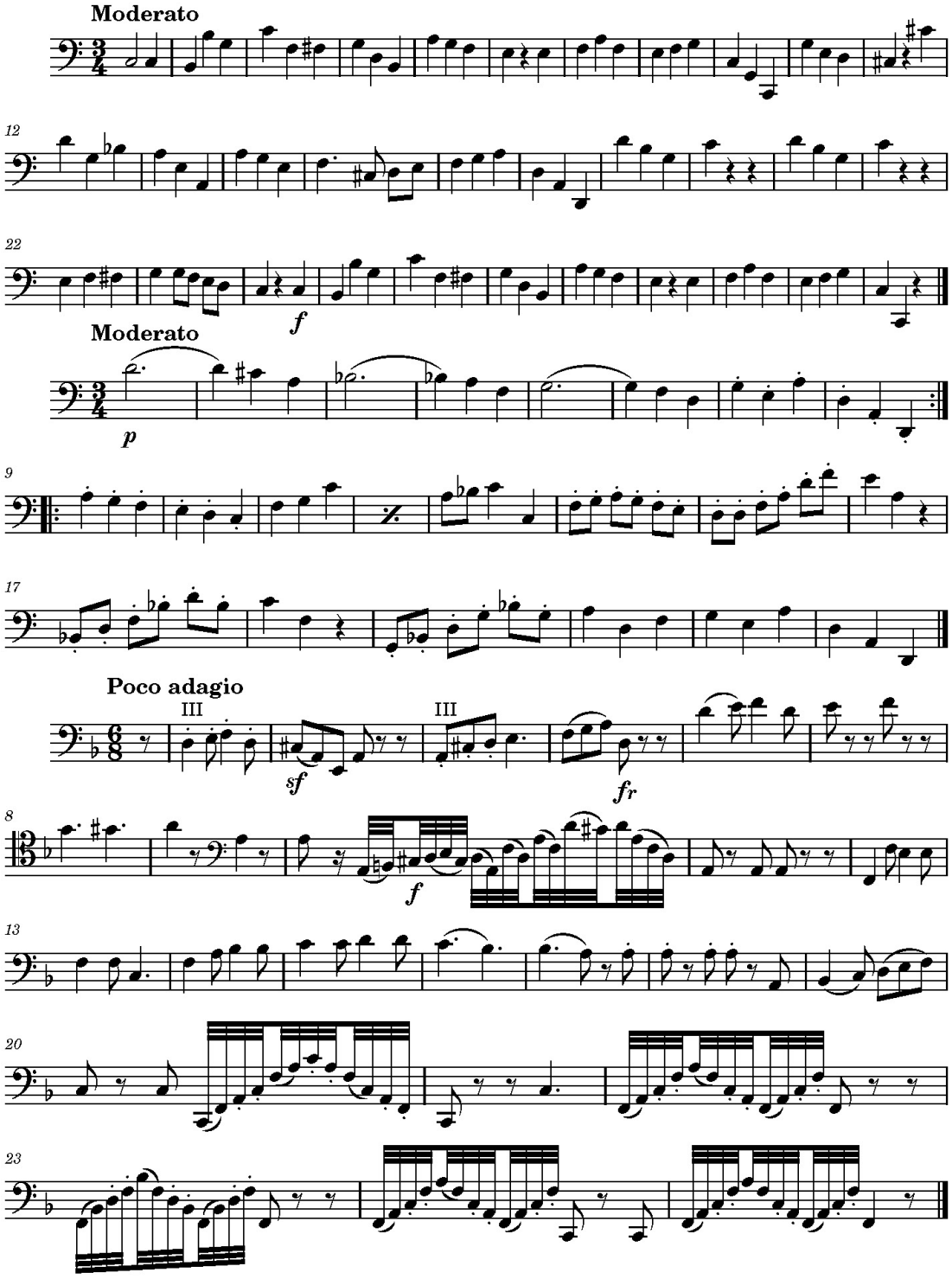
Examen de 1862

Violoncello



Exámenes de 1863

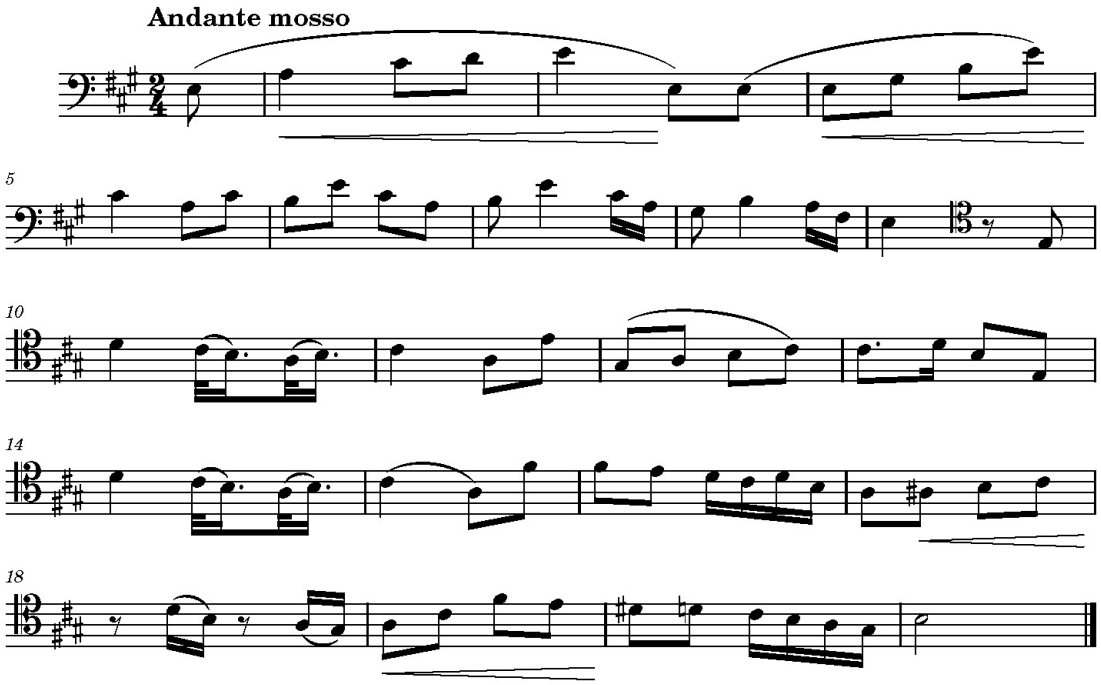
Violoncello



Exámenes de 1865

Violoncello

E. Arrieta



Nº 2

IIIme Morceau Brillant de Salon, Réverie

Adagio pour Violon avec Piano

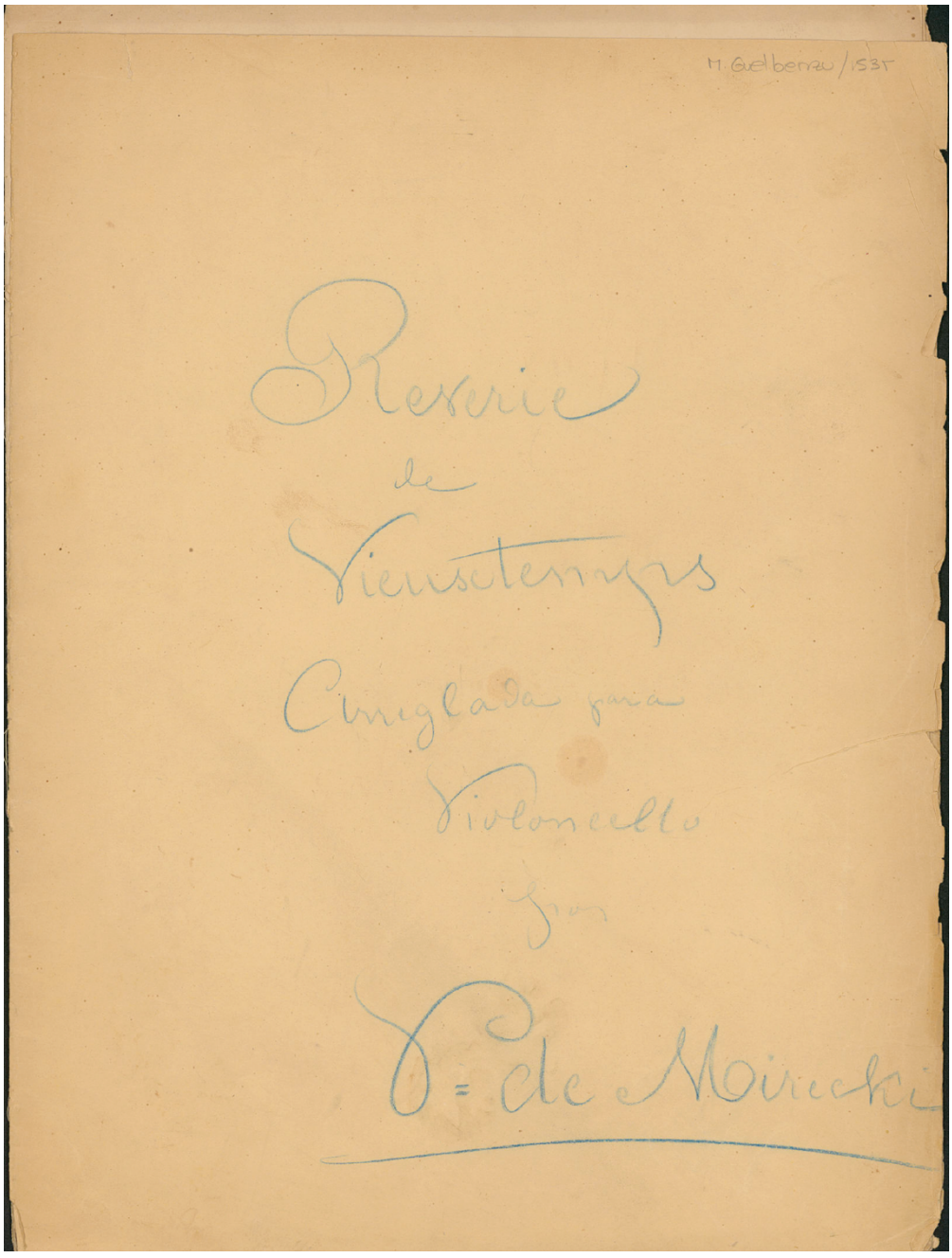
Henry Vieuxtemps Op. 22, N.º 3

«Arreglado para Violoncello por V. de Mirecki»

Fuente: BNE, Sala Barbieri, Fondo M. Guelbenzu, S. 1535

Arreglos realizados por Mirecki:

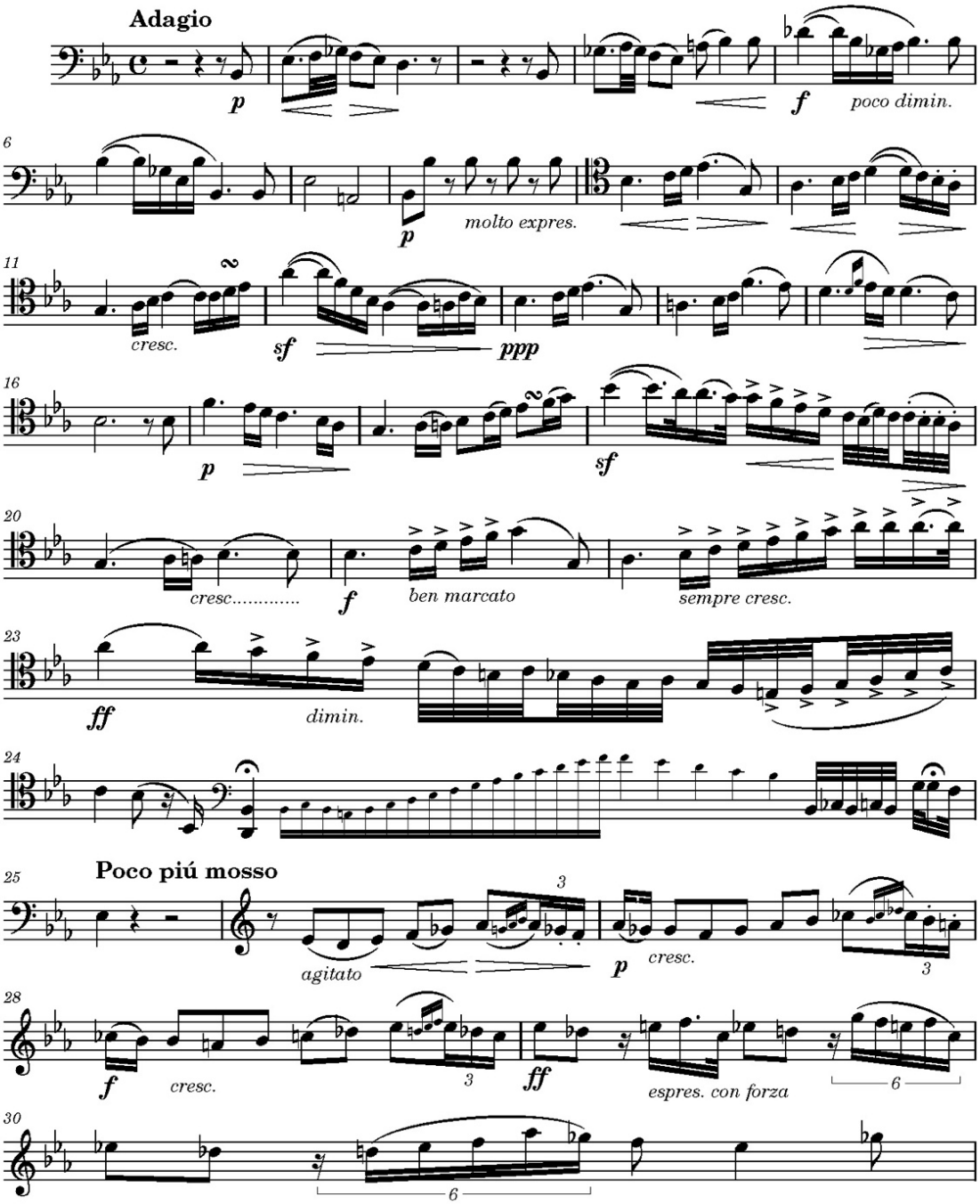
1. Modificación de arcos, articulaciones y reguladores de dinámica.
2. Nueva cadencia en el compás 24.
3. Eliminación de las dobles cuerdas en los acordes finales.
4. En los compases 43 al 44, y en el compás 60, que Vieuxtems escribe sobre la IV cuerda, Mirecki lo pasa a la III cuerda.
5. En el compás 60 Mirecki anota sobre la III cuerda.

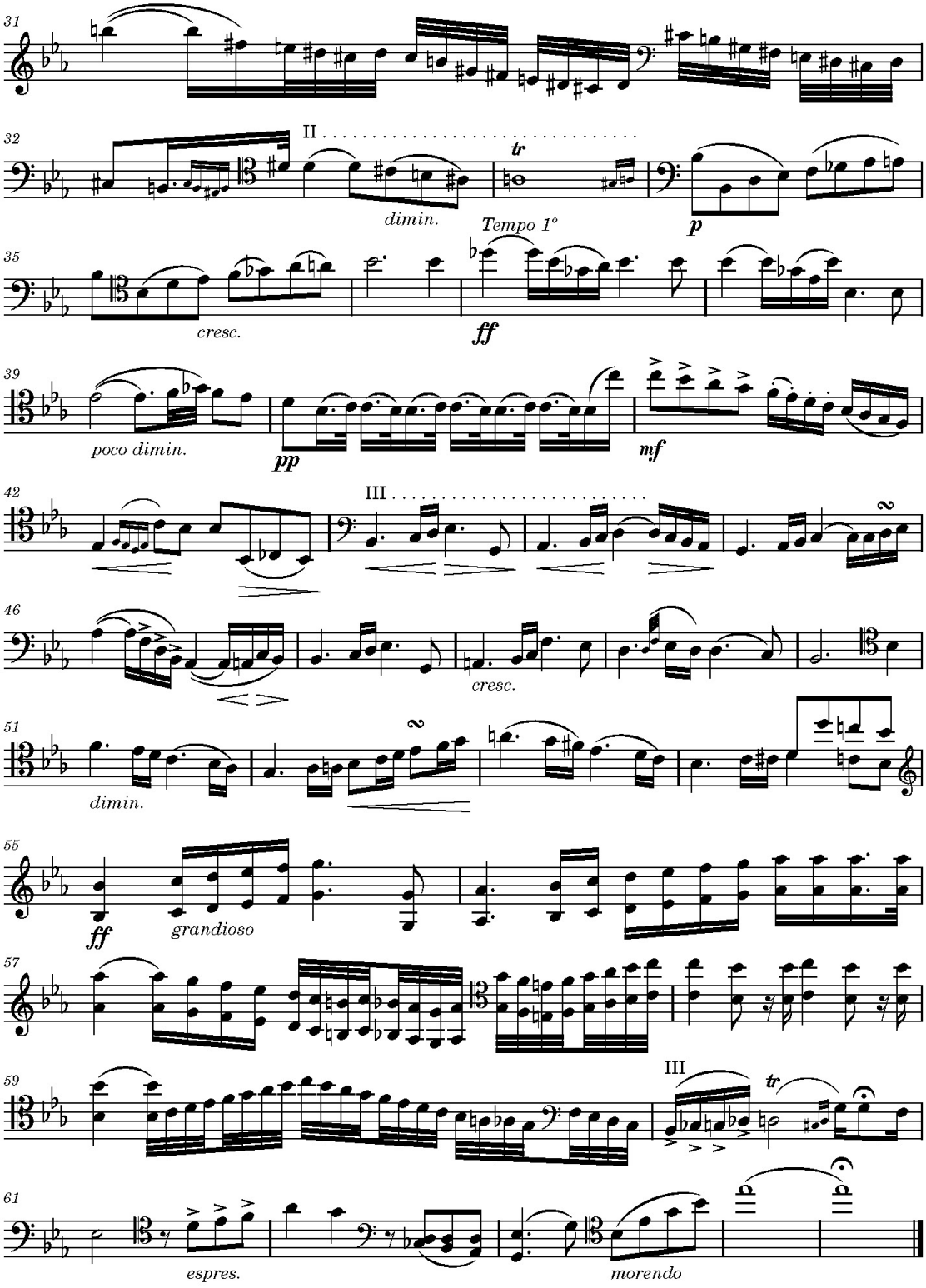

M. Guelbenzu / 1537
Reverie
de
Vieuxtemps
Arrangée pour
Violoncelle
par
C. de Mirecki

Rèverie

III Morceau Brillant de Salon

H.Vieuxtemps
Arr. Victor de Mirecki




31
32
II
tr
dimin.
Tempo 1º
p
35
cresc.
ff
39
poco dimin.
pp
mf
42
III
46
cresc.
51
dimin.
55
ff
grandioso
57
59
III
tr
61
espres.
morendo

DOCUMENTOS

Nº 1

Certificado de la partida de nacimiento de Victor de Mirecki.

ARCSMM exp. 472/7

Ciudad de Tarbes_

Extracto las actas del Registro Civil de dicha ciudad

En el año mil ochocientos cuarenta y siete, a veintiuno de julio, a las nueve de la mañana, en el Ayuntamiento de la ciudad de Tarbes, ante el señor Jean Pierre Daleas, hoy alcalde de dicha ciudad, delegado para cumplir la función de secretario [officier public de l'état civil], ha comparecido el señor Alexandre de Miretzki, oficial polaco refugiado, profesor de música, de treinta y nueve años de edad, vecino de Tarbes, el cual nos ha presentado un niño de sexo masculino, nacido esta mañana a las seis y media, en casa de las señoritas Ferré, en esta ciudad, en la calle de las grandes zanjas [rue des grands fossés], [hijo del] compareciente y de Marie-Zéline Larramat, su esposa, sin profesión, de veintiún años de edad, habiendo declarado él querer dar la niño el nombre de Victor-Alexandre-Marie: Habiéndose hecho dicha presentación y declaración en presencia de los señores Guillaume Collongues, encuadernador, de cuarenta y cinco años de edad, y Alexandre Dulemba, oficial polaco, refugiado, de treinta y siete años de edad, vecino de Tarbes, que han firmado con nosotros y el compareciente, este [?], tras la lectura de la presente acta de nacimiento.

Firmado en el registro: Al. de Miretzki, Collongues, Dulemba, Daleas.

Extracto conforme al original

En Tarbes, a 28 de abril de 1864

El alcalde
M. De la Garde
[Al margen:]
Visto para la legalización de la firma De la Garde, alcalde de Tarbes (Hautes Pyrénées) y compulsado.
En el Juzgado de Tarbes, a 28 de abril de 1864
El Presidente del tribunal civil
M. Latour de [?]

TIMBRE IMPERIAL 1F. 50c

Ville de Tarbes

Extrait des registres des actes de l'état civil de la dite Ville.

L'an mil huit cent quarante sept, le vingt un juillet, à neuf heures du matin, en l'hôtel de la mairie de la ville de Tarbes, par devant nous Jean Pierre Daleas, adjoint au maire de la dite ville, délégué pour remplir les fonctions d'officier public de l'état civil, a comparu le sieur Alexandre de Miretzki, officier polonais réfugié, professeur de musique, âgé de trente neuf ans, habitant à Tarbes, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin né ce matin, à six heures et demie, dans la maison des demoiselles Ferré, en cette ville, rue des grands-fossés, de lui comparant et de Marie-Zélime Larramat, son épouse, sans profession, âgée de vingt un ans, auquel enfant il a déclaré donner les prénoms de Victor-Alexandre-Marie. Les dites présentation et déclaration faites en présence des sieurs Guillaume Collongues, relieur, âgé de quarante cinq ans, et Alexandre Dulemba, officier polonais réfugié, âgé de trente sept ans, domiciliés à Tarbes, qui ont signé avec nous et le comparant, de ce requis, après lecture faite du présent acte de naissance.

Signés au registre : Al. de Miretzki ; Collongues ; Dulemba ; Daleas.

Pour extrait conforme à Tarbes, le 28 avril 1864

Le maire

Vte Delaborde

MAIRIE DE TARBES (HAUTES-PYRÉNÉES)

Vu pour légalisation de la signature de la Garde-maire de Tarbes (hautes Pyrénées) ci-contre apposée.

Au palais de justice à Tarbes le 28 avril 1864.

Le Président du tribunal civil

M. Latour de Brie Jugé.

TRIBUNAL DE 1re INST. DE TARBES (HAUTES PYRÉNÉES)

Nº 2

José Aranguren y de Añivarro, «Instrumentos de arco», Prontuario del cantante e instrumentista, Madrid, Imprenta de Luis Beltrán, 1860, págs. 12-13.

Al Señor Don Hilarión Eslava, Maestro Director de la Real Capilla de S.M., Profesor de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación, y Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III.

Mi muy respetable y querido Maestro: el PRONTUARIO DEL CANTANTE É INSTRUMENTISTA que tengo el honor de dedicar a V., está fundado en una de las muchas y respetables opiniones emitidas por V., y que sirve hoy de base en el REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, respecto al modo de considerar el arte del cantante y del instrumentista. Este, según V., debe considerarse bajo el triple aspecto de mecanismo, de inteligencia y de expresión, y así lo he considerado yo al escribir la presente obrita, no sin auxiliar antes mi escaso talento con las sabias lecciones y consejos que de V. he recibido, para mejor desempeñar mi pequeña empresa.

Admita V., pues, esta simple prueba de gratitud y cariño con aquella bondad de que tantas muestras me ha dado siempre, y si después de esta grande satisfacción para mí, tengo la fortuna de que mi trabajo agrade a V., de seguro habrá hecho algún servicio al arfe su mas apasionado y admirador discípulo Q. B. S. M.

José Aranguren

Madrid, 25 de agosto de 1860.

Prólogo

Pocos, entre mis dignos comprofesores y aun entre los aficionados de mérito, dejarán de convenir conmigo en que el arte musical echaba muy de menos una obrita de la índole que caracteriza a la que hoy tengo el honor de publicar, y pocos serán también los que no extrañen lo mismo que yo, el que ninguno de los eminentes hombres que en aquel se han distinguido como didácticos, se haya ocupado de un trabajo que, aunque pequeño al parecer, no por eso dejaba de ser menos útil al arte. Pues, se comprende fácilmente que un libro que en si encierre todos los preceptos que el cantante e instrumentista deben observar en la ejecución de una pieza, considerada esta en su parte mecánica, intelectual y expresiva, es para el artista objeto de gran utilidad, y por consiguiente de alguna estima. He aquí, pues, el objeto de la presente obrita, la cual dirijo a los profesores dedicados a la enseñanza, por si consigo prestar algún servicio a ellos, a sus discípulos y al arte que profeso.

INSTRUMENTOS DE ARCO

P. ¿Qué comprende el mecanismo particular de los instrumentos de arco?

R. 1.° El estudio de las partes principales del instrumento y el de la posición en que este debe colocarse; 2.° el conocimiento de las cualidades que deben tener las cuerdas, y el de la manera de arreglar, tomar y jugar el arco; 3.º el saber afinar las cuerdas al aire ordinaria y extraordinariamente; 4.° el conocimiento de la extensión general del instrumento y efectos que en ella se contienen: y 5.° el conocimiento también de los vicios que deben evitarse en la ejecución, añadiendo á esto el vencimiento de todas las dificultades que le son propias.

P. ¿Cuáles son las parles principales en los instrumentos de arco?

R, Las cuerdas, el cordal, las clavijas, el puente, el alma, el arco, la resina y la sordina.

P. ¿Qué cualidades deben tener las cuerdas?

R. Las cuerdas deben ser claras, limpias y sin ningún nudo ni señal de quebradura, procurando además que tengan cierto jugo, y guarden la proporción en el grueso.

P. ¿Cuáles son los efectos particulares en los instrumentos de arco?
R. Los que se producen con el pizzicato, los armónicos, la sordina y alguna vez con la vara del arco; y los que resultan de aproximar este al puente ó diapasón, y de herir las cuerdas con su talón ó punta.

P. ¿Qué defectos deben evitarse en la producción del sonido en los instrumentos de arco?
R. El darlo desafinado, chillón, áspero, pardo y poco sonoro.

P. ¿Cuáles son respecto á la agilidad las dificultades propias de los instrumentos de arco, y que por consiguiente tiene que vencer el artista que a ellos se dedique?
R. Los pasos diatónicos y cromáticos; los arpegiados y de salto entre dos cuerdas inmediatas y en una misma posición; el mordente, trino, nota repetida y trémolo simple o a doble cuerda; los unísonos, terceras, cuartas, quintas, sestas y octavas simultáneas; el filado y portamento, con todas las maneras de articular, son comunes á los instrumentos de arco; pero nunca la agilidad puede ser tanta en el contrabajo como en el violoncello, ni en este como en la viola y violín: por esta razón los mordentes, trinos é intervalos simultáneos rara vez tienen lugar en el contrabajo.

P. ¿De qué modo se ejecutan las articulaciones en los instrumentos de arco?
R. Dando un golpe de arco a cada articulación picada, lo mismo que al primer sonido de cada articulación ligada, ejecutando lodos los demás que ella contiene sin nuevo impulso ni interrupción; pero cuando unidas estas articulaciones forman la que llamamos picado-ligada, deberá ejecutarse toda ella con un solo golpe de arco, dando á cada uno de los sonidos un impulso de muñeca.

P. ¿Qué reglas deben observarse en el portamento? (Véase la respuesta en la pág. 9.)

P. ¿Qué es portar o por lamento y en que voces é instrumentos tiene lugar?
R. El portamento solo es propio de la voz humana é instrumentos de arco ; y se efectúa pasando desde un sonido a otro mas agudo o mas grave, recorriendo de cierta manera el intervalo que los separa.

P. ¿Cuándo puede tener lugar el portamento en los instrumentos de arco?
R. Cuando en una misma cuerda pueda deslizarse el dedo desde el primer sonido al segundo: así que el portamento no puede tener lugar entre, dos cuerdas distintas, ni cuando alguno de sus sonidos es al aire.

P. ¿De qué modo se afinan ordinariamente los instrumentos de arco?
R. El violín, viola y violoncello se afinan por quintas ascendentes, templándose en sol la cuerda mas grave en el violín, en do en la viola, y a la octava de esta en el violoncello. El contrabajo se afina por quintas también, templándose en sol la mas grave.
P. ¿De qué modo puede afinarse el violín extraordinariamente?
R. Bajando o subiendo el bordón de un tono o medio, según el carácter particular de la pieza que se ejecuta, o subiendo las cuatro cuerdas de medio tono, como lo hacía. algunas veces el célebre Paganini.

Nº 3

Memoria sobre la historia y enseñanza del Violoncello, presentada por Victor de Mirecki al tribunal de oposiciones para el desempeño de la cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

ARCSMM, Leg. 1/15180

Memoria

N.º 1

El Violoncello se compone de tres clases de maderas que son el arce, el pinabete y el ébano.
El arce se emplea para el fondo, los aros, el mango, la cabeza y el puente.
El pinabete para la tapa, la vara del alma y todas las piezas interiores.
El ébano sirve para hacer el diapasón, el cordal, botón, clavijas y la cejilla.

N.º 2

El Violoncello fue transformado de la Viola de Gamba o bajo del Viola a fines del siglo XVI.

Se usó con el nombre de Violoncello a principios del siglo XVII en el año 1620. En esta época se había sustituido las *CC* por las *ff*, el mango adelgazado y redondeado sustituía al mango ancho y plano de la Viola de Gamba o bajo de Viola, el diapasón fue desembarazado de los trastes, el puente quedó todavía lleno y solamente recortado en la parte inferior que forman los pies.

La afinación de las cuatro cuerdas era la que hoy se conoce.

Los trabajos hechos por Gaspar de Salo, G. P. Maggini y de los Amatis, determinaron ya la forma actual del Violoncello.

En los instrumentos de estos autores la sonoridad es grandiosa y majestuosa, pero es velada y melancólica. En las de Nicolás Amati, el más hábil de ellos, el sonido es puro y argentino, pero débil. Hasta que vino un hombre que, por sus constantes progresos, encontró definitivamente el secreto de todas las perfecciones combinadas. Este hombre fue Antonio Stradivarius, discípulo de Nicolás Amati. Fabricó a la edad de 20 años instrumentos en los cuales puso el nombre de su maestro y verdaderamente no eran más que la reproducción exacta de los de aquel y empezó a poner su nombre desde 1670. En 1700, su talento estaba en toda su pureza; desde esta época hasta 1725 los instrumentos que salieron de sus manos son otras tantas obras maestras.

Los violoncellos de Stradivarius son de dos dimensiones, la una grande, a la cual se daba antiguamente el nombre de Bajo, y es el instrumento intermedio entre el Violoncello y el Contrabajo; la otra, más pequeña, que es el Violoncello propiamente dicho.

A la primera de estas categorías pertenecía el bajo de Mr. Servais, profesor del Conservatorio Real de Bruselas. La sonoridad de este hermoso instrumento tiene una potencia extraordinaria. La mayor parte de estos bajos han sido recortados por su gran tamaño, pues era preciso tener la elevada estatura del célebre violonchelista, para poder hacer uso de ellos. El violonchelo del célebre profesor Monsieur Franchomme es del otro modelo; perteneció antes a Duport y es el instrumento de más precio que se conoce. Se prefiere hoy este modelo en el que las dimensiones son más cómodas para la ejecución de las dificultades.

José Guarnerius trabajó en Cremona desde 1725. En la tercera época de su fabricación sus instrumentos igualan a los mejores de Stradivarius. Estos dos últimos artistas han dado la verdadera forma que los fabricantes han imitado hasta hoy, pero desgraciadamente no han podido tomar de ellos más que las dimensiones pues el secreto de su sonoridad y de los barnices murieron con ellos. La sola reforma que se pueden mencionar es que ha sido cambiado el diapasón, quitándoles la canal para la cuarta cuerda.

N.º 3

Memoria sobre diferentes sistemas de enseñanza

La enseñanza elemental es una de las cosas que más deben llamar la atención, pues de ella depende el porvenir del discípulo.

Dedicado por espacio de 10 años a la enseñanza del Violoncello, me han dado la prueba de que esta parte es una de las más descuidadas en toda Europa y consiste en que cada maestro enseña a sus discípulos a su manera y casi sin orden haciendo que el discípulo mismo le sirva de estudio al profesor.

La parte más importante, quizás, es la posición del Violoncello. Unos, por evitar el peso, se sirven de un regaton; esta manera de tener el instrumento la usan las personas imposibilitadas, o se emplea en la orquesta; también la han usado varios artistas que poseían instrumentos de mucho precio y que tenían la parte baja demasiado ancha para tenerla entre las piernas; la usaban así por no recortarlo, pero a esos mismos artistas los he visto enseñar a sus discípulos de la manera que indicaré luego.

La manera de tener el violoncello apoyado sobre el pie izquierdo es completamente viciosa, porque todos los discípulos no tienen la misma estatura y porque siendo en todos la altura del pie próximamente la misma, obliga al instrumento a estar siempre a la misma distancia del suelo, perjudicando no solamente al sonido, sino al brazo derecho, que en lugar de irse desarrollando de día en día, no puede hacerlo, por la mala posición, que le impide tener la flexibilidad que necesita.

Para mí, y siguiendo la opinión de los mejores maestros, la posición del Violoncello debe ser la siguiente:

Primero es preciso sentarse al borde anterior del asiento, separar enseguida el pie izquierdo hacia adelante, y aproximar el derecho; entonces se coloca el instrumento entre las piernas, de manera que la punta interior del centro izquierdo del fondo se encuentra encima del tendón interior de la rodilla izquierda, a fin de que el peso del instrumento lo soporte la pantorrilla de la pierna izquierda. Si la rodilla se encuentra, por el contrario, apoyada en la punta superior del centro, impedirá que pase el arco libremente cuando haya necesidad de servirse de la prima.

La pierna derecha se apoya contra el borde de la tapa del instrumento, para mantenerle seguro y dejar libres los aros y todas las partes vibrantes del instrumento.

Posición de la mano izquierda

La posición es una de las cosas mas esenciales, pues de ella depende la afinación. Los discípulos de varias Escuelas colocan la mano de la misma manera que en el violín, lo que les impide alcanzar con facilidad las distancias y tienen necesariamente que cambiar la posición cuando hay que hacer uso del pulgar. Otros cogen el mango apoyando en él parte de la palma, posición mucho peor que la anterior, puesto que impide por completo la ejecución.

La posición que yo creo la más perfecta es la siguiente. 1.º El pulgar se debe colocar naturalmente de plano en la parte posterior del mango, paralelo al segundo y tercer dedo, cuando están colocados sobre el diapasón en la primera posición. 2.º Es preciso que los dedos estén bien arqueados sobre las cuerdas, de manera que puedan caer encima como martillos. Esta manera es la más perfecta y la mano se encuentra naturalmente siempre en la misma posición.

Posición de la mano derecha o del arco

La posición de esta mano no es menos importante que la de la mano izquierda: de ella depende la calidad y la cantidad del sonido. Muchos al tomar el arco colocan la mano demasiado lejos de la nuez; otros, por el contrario, apoyan el pulgar sobre la nuez misma. Hay además muchas maneras defectuosas, las cuales, no dejando libre la acción de la muñeca, obligan a levantar el brazo.

Según mi juicio se debe colocar el dedo meñique en medio de la nuez; el anular al lado del meñique; el del corazón sobre las cerdas; el índice se debe arquear un poco sobre la vara y el pulgar deberá apoyarse en el sitio que resulta enfrente de los dedos segundo y tercero [corazón y anular]. Cuando se encuentren colocados en la parte exterior de aquel, según he indicado más arriba, se debe cuidar además de no juntar los dedos, sino tenerlos siempre algo separados.

Hay una grandísima variedad de maneras viciosas de coger el Violoncello, como el arco, pero creo inútil extenderme más sobre este particular, y paso a ocuparme del método de enseñanza elemental.

N.º 4

Hace unos treinta años, la enseñanza elemental carecía totalmente de base, algunos profesores, como ya he dicho, tenían cada uno su método particular. Otros enseñaban con el método de Duport, que por equivocación aún se llama método, pues no es más que una recopilación de consejos y ensayos, con el objeto de facilitar los pasajes difíciles del Violoncello y establecer una manera casi regular de *doité*; tiene por título: **Ensayos sobre el doité del Violoncello, dedicado a los Profesores**. He oído discípulos que tocaban los estudios de Duport en el segundo año de enseñanza, cuando en el quinto sólo se pueden tocar algunos.

Lee, comprendiendo el defecto de que adolecía la enseñanza elemental, dedicó exclusivamente sus obras a subsanarla. Su método y sus 40 estudios, formando el complemento de su método, son la base de los tres primeros años.

Bernardo Romberg, que se puede llamar con justicia el jefe de la escuela de Violoncello, no ha escrito obras puramente elementales, pues sus tríos y sonatas sólo se pueden ejecutar desde el fin del segundo año. Sus composiciones son las mejores en todos los géneros y son la base del estudio completo del Violoncello. Dotzauer, Merk, Duport, Stiasny, Servais y Franchomme, son los maestros cuyas obras han pasado a la enseñanza en todos los Conservatorios de Europa.

En el programa que tengo el honor de presentar al ilustre tribunal, clasificaré dichas obras, cada una en el año que le corresponde, valiéndome para ello, del sistema de enseñanza a que se me sujetó siendo alumno, y de la experiencia que he adquirido desde que ejerzo el profesorado.

He dividido en ocho cursos la enseñanza del Violoncello, porque siendo tantas las dificultades que hay que vencer para llegar a dominarle, creo que la generalidad de los discípulos no podrán conseguirlo en menos tiempo.

N.º 5

Programa detallado de la enseñanza del Violoncello

Primer año

Método de Lee, comprendiendo la posición del Violoncello y del arco sobre las cuerdas.
Escala de Do Mayor con todos sus intervalos.
Escalas mayores y menores hasta 2 sostenidos y 2 bemoles con el ejercicio para cada una.
Estudio de picados sobre todas las cuerdas.
Las cinco posiciones.
Las escalas mayores y menores con 4 sostenidos y 4 bemoles, con el ejercicio para cada una.

Segundo año

Repaso de los estudios anteriores.
Los 20 Estudios de Lee en las cinco posiciones.
Estudios para desarrollar el brazo derecho de ligados y picados y tresillos y de varios golpes de arco, síncopas, corcheas con puntillos, apoyaturas, empezar a preparar el trino, mordentes y grupetos.
Escala cromática y Primer Trío de Romberg.

Tercer año

Repaso de algunos de los estudios anteriores.
Estudios sobre escalas cromáticas.
Doble cuerda.
Estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco.
Escalas en la posición del pulgar.
Estudios en dichas posiciones.
Empezar a ligar algunas de las cinco posiciones.
Sonata y SegundoTrío de Romberg.

Cuarto año

Continuar los estudios anteriores, es decir, conocimiento de las escalas en general.
Estudios de Dotzauer.
Algunos ejemplos de Duport.
La segunda serie de los estudios de Lee sobre la posición del pulgar.
Tercer Trío de Romberg.

Quinto año

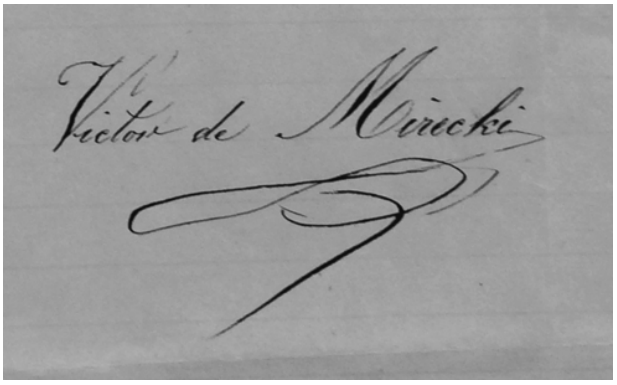
Repaso de algunos de los estudios anteriores.
12 estudios de Dotzauer.
Piezas fáciles de Franchomme.
Estudios de Merck (primera serie).
Algunos estudios de Duport.

Arpegios, estudios de octavas, el staccato, estudios de sonidos armónicos naturales en todas las posiciones, trinos en todas las posiciones.
Concertino de Romberg.

Sexto año
Repaso de algunos de los estudios anteriores.
Continuación de los estudios de Merck (segunda Serie).
Sonidos armónicos artificiales.
Estudios de Duport.
12 Estudios de Franchomme.
Aires rusos del mismo y Segundo Concierto de Romberg.

Séptimo año
Repaso de algunos de los estudios anteriores.
Estudios de Stiasny.
Concierto de Dotzauer.
12 estudios caprichos de Franchomme.
Piezas originales de Stiasny y de Romberg.
Primer concierto de Romberg.

Octavo año
Siendo éste el último año, el discípulo debe tocar las obras siguientes: Conciertos de Franchomme, Romberg, Stiasny, Servais, y fantasías y piezas originales a juicio del profesor.



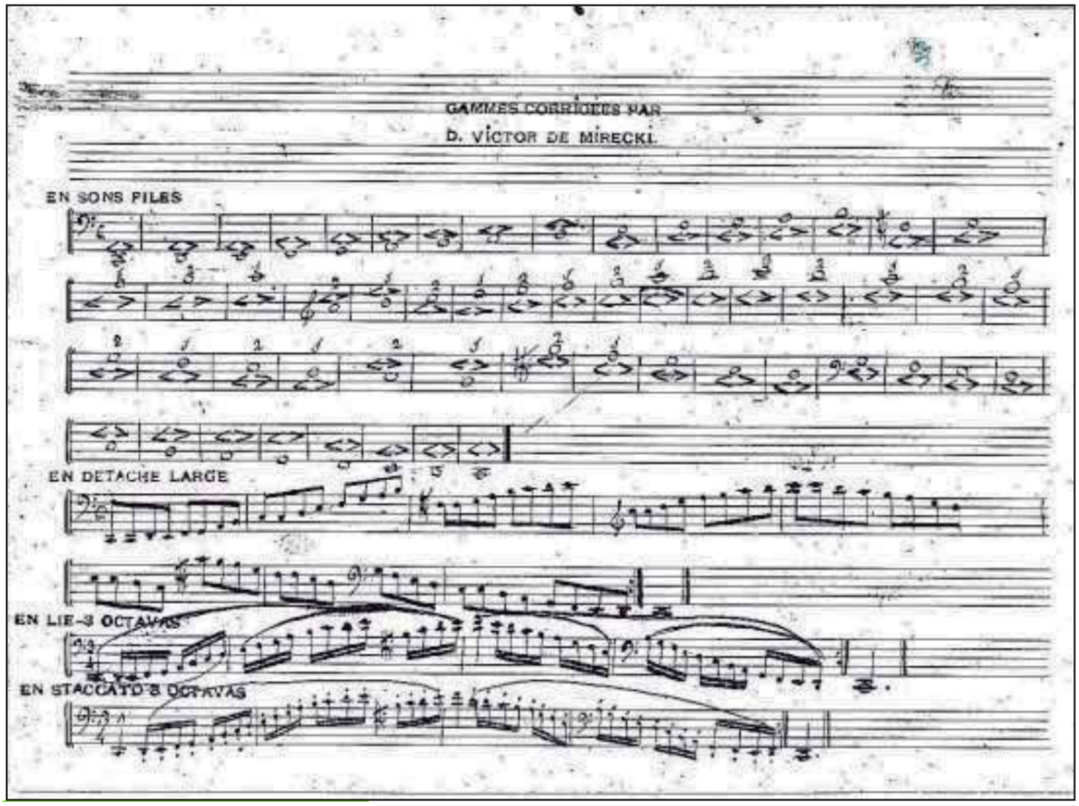
Madrid, 5 de octubre 1874.

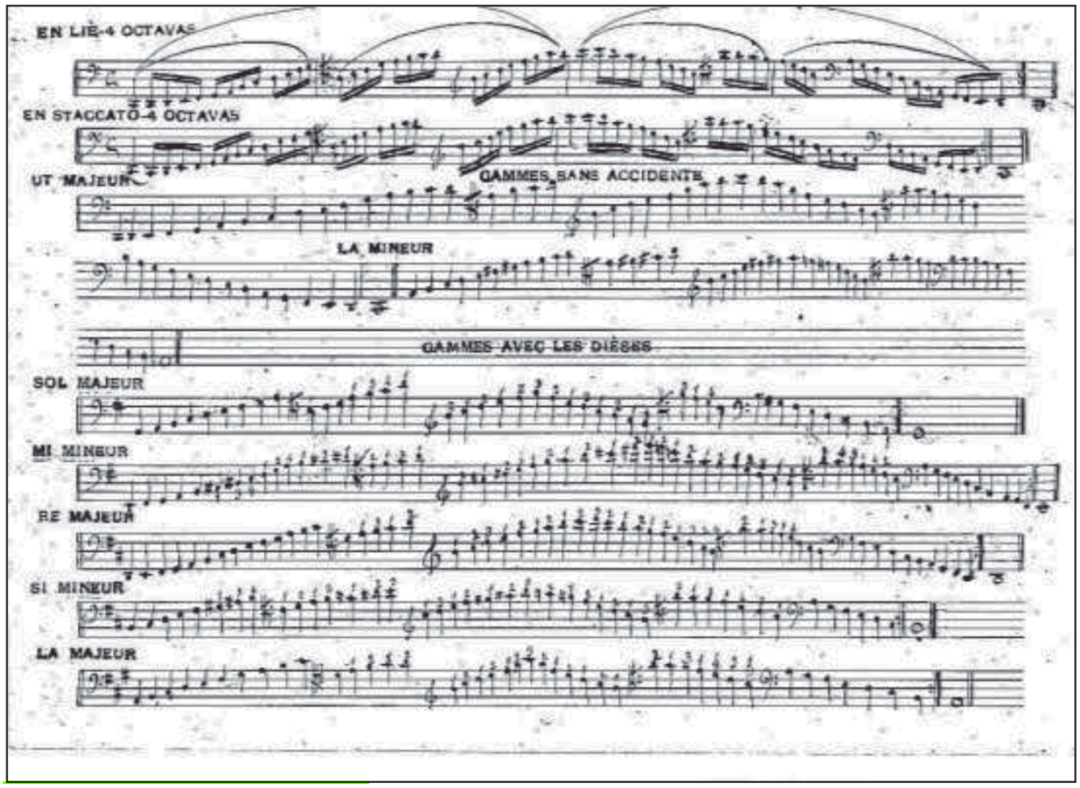
Nº 4

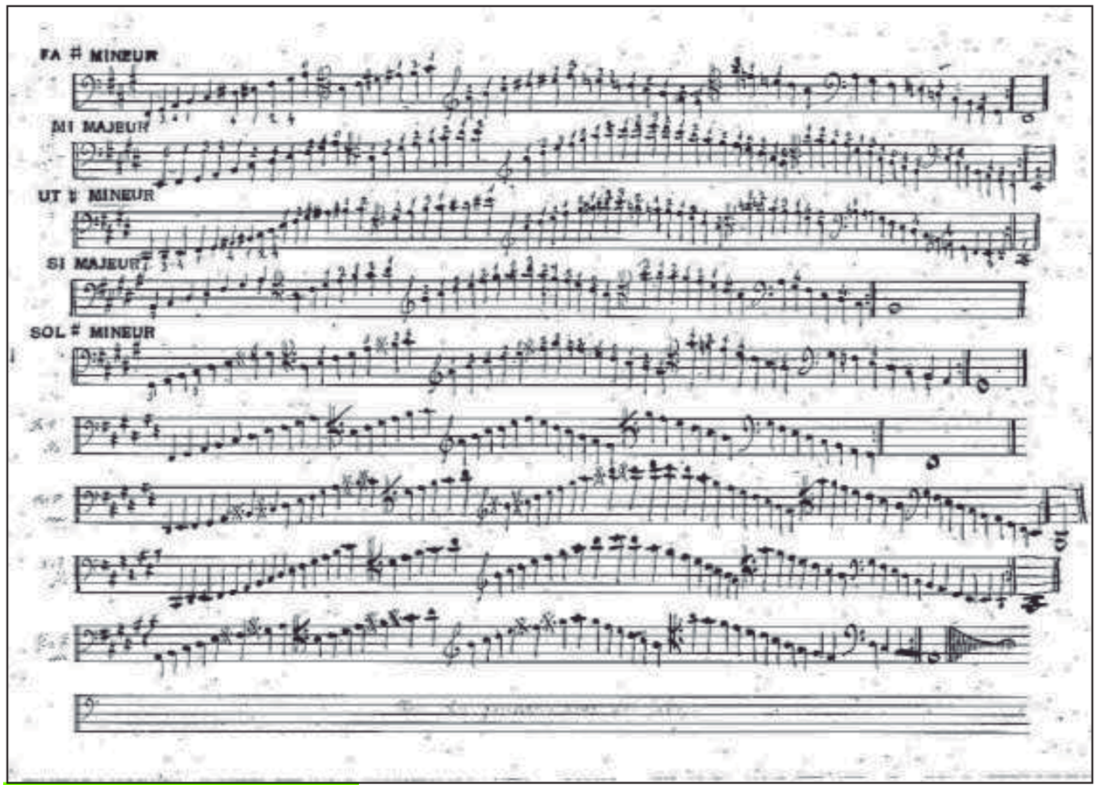
«Sistema de Escalas del profesor Victor de Mirecki»

Fuente:

Marta Clara ASENSI CANET, «Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación al violonchelo español. Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor», Ana María Botella Nicolás y Rafael Polanco Olmos, dirs. Tesis Doctoral, [en línea]. Universidad de Valencia, <http://roderic.uv.es/handle/10550/51537>, 2016, Anexo, págs. 181-182.




EN LIÉ-4 OCTAVAS
EN STACCATO-4 OCTAVAS
UT MAJEUR
GAMMES SANS ACCIDENTS
LA MINEUR
GAMMES AVEC LES DIÈSES
SOL MAJEUR
MI MINEUR
RE MAJEUR
SI MINEUR
LA MAJEUR


FA ♯ MINEUR
MI MAJEUR
UT ♯ MINEUR
SI MAJEUR
SOL ♯ MINEUR

Nº 5

Domicilios de Victor de Mirecki

1878	Leganitos, 16[1].
1882	Santo Domingo, 18[2].
1883	Estrella, 15[3].
1884	Encarnación, 12[4].
	San Quintín 1, 3º izquierda[5].
1885	Don Evaristo 20, 2.º[6].
1886	Encarnación, núm. 12, 3.º izquierda[7].
	Don Evaristo, núm. 20[8].
1887	Villalar 3[9].
1896	S. Agustín, 3[10].
1898	Alfonso XII, VI Distrito (Congreso) o en la Calle de Montalbán, n.º 46[11].
1901	Montalbán 46[12].
1903	Recoletos, 3, bajo[13].
1907	Hileras, 10[14].
1918	Arrieta, 17[15].
1921	San Quintín, 8[16].

[1] *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878.*

[2] *Anuario del Comercio, de la industria, de la magistratura y de la* administración, 1882, págs. 22-23

[3] *Ibídem*, 1883, página 321.

[4] *Ibídem*, 1884, página 294.

[5] *La Correspondencia Musical*, Año IV, Núm. 158, 10 de enero de 1884, pág. 3.

[6] *Ibídem*, Año V, Núm. 260, 24 de diciembre de 1885, pág. 7

[7] *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.* 1886, n.º 2, página 23.

[8] *Ibídem.* 1886, n.º 4, página 72.

[9] *Ibídem* 1887, página 34.

[10] *Ibídem* 1896, página 22.

[11] *Ibídem* 1898, n.º 1, página 438.

[12] *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, 1901, página 464.

[13] *Guía oficial de España*, 1903, página 696.

[14] *Ibídem*, 1907, página 597.

[15] *Ibídem*, 1918, página 744.

[16] Esquela de Víctor de Mirecki, 1921.

Nº 6

Esquela de Victor de Mirecki Larramat

65 177

EL ECXMO. SEÑOR

Don Victor de Mirecki Larramat

Caballero de la Legión de Honor y de las Palmas Académicas de Francia, Comendador extracrdinario de Isabel la Católica y de la de Carlos III, Cruz de Villaviciosa y del Cristo de Portugal, y Profesor Jubilado del Conservatorio y de la Real Capilla.

Ha fallecido el dia 7 de abril de 1921

á los 74 años de edad

HABIENDO RECIBIDO LOS SANTOS SACRAMENTOS Y LA BENDICION DE S. S.

R. I. P.

Su desconsolada esposa la excelentísima señora doña Luisa Bach; hijos doña María Teresa, don Ernesto y don Pablo (ausentes), don Alejandro y don Rafael; hijos políticos don Juan Ruiz Casaux y doña Angela Herranz; hermana doña Francisca; madre política, hermanos políticos, nietos, sobrinos y demás parientes,

RUEGAN a V. se sirva encomendar su alma a Dios y asista a la conducción del cadáver, que tendrá lugar el viernes 8 del corriente, a las tres y media de la tarde, desde la casa mortuoria, calle de S. Quintín núm. 8, al cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, por lo que recibirán especial favor.

El duelo se despide en el sitio de costumbre.

Se suplica el coche.

Pompas Fúnebres, Conde de Peñalver, 15