

PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL

IMÁGENES Y SONIDOS



Fondo histórico del Real Conservatorio Superior de Música
Victoria Eugenia de Granada

Dosier, 2023

PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL:

IMÁGENES Y SONIDOS

Fondo histórico del Real Conservatorio Superior de
Música “Victoria Eugenia” de Granada. Dossier, 2023

Beatriz García Álvarez de la Villa
(Coordinadora)

PATROCINADO POR



© 2023 Real Conservatorio Superior de Música de Granada
© Los autores

Patrimonio musical español: imágenes y sonidos. Dossier, 2023. Fondo histórico del RCSMVE de Granada
Programa de innovación educativa “Vivir y sentir el Patrimonio” de la Junta de Andalucía
Portada: imagen tomada de la *Fantasia de concierto* de Varela Silvari, dedicada a Luisa Lacal. Fuente: Fondo histórico del RCSMVE

ORGANIZA

Consejería de Educación y Deportes. Junta de Andalucía. Dirección General de Formación del Profesorado e Innovación Educativa
Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada (RCSMVE)

PATROCINA

Sociedad de San Vicente de Paúl (SSVP)

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Centro de Documentación Musical de Andalucía. Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía
Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU)
Sociedad General de Autores y Escritores (SGAE)

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Beatriz García Álvarez de la Villa

AUTORES

Rafael Cámara Martínez
Beatriz García Álvarez de la Villa
Alicia González Sánchez
Andrés Manuel Jiménez Molero
Torcuato Tejada Tauste
Antonio y Rebecca Rufin
Alumnos del RCSMVE

AGRADECIMIENTOS

Juan Manuel Buergo
Laura Cuervo Calvo
María Luz González Peña
Antonio y Rebecca Rufin
Gemma María Salas Villar
Ramón Sobrino Sánchez

Godel Impresiones digitales, S. L. (Granada)
I.S.B.N: 978-84-19214-49-2
Depósito Legal: GR: 349-2023



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

<i>Francisco Gil Valencia</i>	5
<i>Beatriz García Álvarez de la Villa</i>	6

I. PATRIMONIO DOCUMENTAL DEL RCSMVE

<i>Rafael Cámara. Aproximación al estudio de las agrupaciones artísticas del Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada (1921-1952)</i>	9
--	---

II. DOSIER FONDO HISTÓRICO DEL RCSMVE

<i>Beatriz García Álvarez de la Villa. Catalogación y difusión del Fondo histórico de la biblioteca del RCSMVE</i>	23
<i>Beatriz García Álvarez de la Villa. Musas del Romanticismo musical español</i>	29
<i>Alumnos de la asignatura Biblioteca, documentación y redes sociales. Fichas</i>	33
<i>Alicia González Sánchez. Flamencas en la Granada del cambio de siglo: cafés cantantes, teatros y cuevas</i>	39
<i>Alumnos de la asignatura Monografía de compositores II. Mujeres Compositoras. Fichas</i>	41
<i>Andrés Manuel Jiménez Molero. El humor en la modernidad del teatro lírico español</i>	45
<i>Alumnos de la asignatura Música urbana. Fichas</i>	49

III. HOMENAJE A SANTIAGO DE MASARNAU

<i>Beatriz García Álvarez de la Villa. Santiago de Masarnau. El sentimiento de la belleza. La nueva escuela del Romanticismo espiritual</i>	65
---	----

IV. CENTENARIOS

<i>Torcuato Tejada Tauste. Tomás Bretón y la música de cámara nacional a finales del s. XIX</i>	77
<i>Torcuato Tejada Tauste. Gerónimo Giménez y Bellido: “el músico del garbo”</i>	80

V. PROYECTO REDESCUBRIENDO A HILARIÓN ESLAVA

<i>Antonio y Rebecca Ruffín. Recuperación y difusión de la figura y obra de Hilarión Eslava (1807-1878)</i>	85
--	----

VI. MEMORIA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

<i>Ciclo de conciertos</i>	91
----------------------------------	----



PRESENTACIÓN

Damos inicio a un proyecto de innovación docente en el RCSMVE de Granada que, sin duda, será un revulsivo para impulsar el patrimonio musical español dentro de nuestra institución. El proyecto se inscribe dentro del programa marco “Vivir y sentir el patrimonio” de la Junta de Andalucía. Enmarcado en el Plan Nacional de Educación y Patrimonio (2013), su objetivo es contribuir a la educación patrimonial promoviendo la creación de propuestas dentro de los centros educativos, que permitan que “el alumnado sienta suyo el Patrimonio, que le ofrezca la posibilidad de asumir que su identidad, en los diferentes niveles en que se configura, deriva de referentes patrimoniales que explican qué somos, cómo somos, por qué hemos llegado a ser así y cómo nos relacionamos con los demás”. El proyecto de nuestro centro responde a esta iniciativa marco con el propósito de promover el conocimiento y disfrute de nuestro patrimonio musical.

Considero que es fundamental involucrarse en este programa de “Vivir y sentir el patrimonio” con un proyecto común de carácter interdisciplinar que viene a formar parte del proyecto anual del centro. Sobre todo en una institución como la nuestra que mira al futuro de las enseñanzas musicales desarrollando metodologías activas que implican la interrelación de los diferentes ámbitos, bajo una perspectiva que abarca la investigación, la pedagogía y la interpretación. Una propuesta en la que el alumnado desempeña un papel activo que pone su punto de mira en el interés por el patrimonio musical español, un interés que no ha parado de crecer en los últimos años y que está recogido en la ley educativa. Nos encontramos ante el reto de conocer y transmitir la cultura propia, incluyéndola en la educación artística de nuestro centro para fomentar la conciencia histórica, el pensamiento crítico, y la propia identidad en un mundo fuertemente globalizado. Así, podremos entender mejor la cultura musical de nuestro pasado, desde la diversidad cultural que identifica España y con especial atención al patrimonio musical Andaluz.

El proyecto del RCSMVE lleva por título “Patrimonio musical español: imágenes y sonidos” y está coordinado por Beatriz García Álvarez de la Villa, doctora en Musicología y profesora en el centro, quien ha trabajado en la investigación del Fondo histórico en colaboración con el departamento de Musicología y en la selección de un repertorio significativo de obras para su puesta en escena, junto al profesorado de interpretación y en colaboración con el área de Tecnología musical. Así,

desde diversas áreas, el propio profesorado ha guiado el trabajo del alumnado hacia la recuperación de nuestra historia y pasado musical. A todos ellos, quiero agradecer su implicación y personal esfuerzo para poner en marcha un proyecto pionero en nuestro centro.

El proyecto combina el estudio del patrimonio monumental, entendiéndose por el mismo las partituras de música impresas; el patrimonio histórico y administrativo, consistente en aquellos documentos relacionados con nuestra cultura musical y el patrimonio inmaterial, cuya expresión es la manifestación sonora. Todas estas actividades se recogen en la presente publicación, que muestra un trabajo colaborativo de gran calidad, donde los contenidos teóricos se relacionan con la programación artística.

Arranca, de partida, con una propuesta fuerte en colaboración con el Plan de igualdad del centro, al recuperar la obra musical de destacadas intérpretes, compositoras y creadoras españolas de los siglos XIX y XX. De esta manera responde a las inquietudes de nuestra sociedad actual por visibilizar el papel de la mujer dentro de la cultura musical, y ello, mediante una propuesta interesante basada en estudios sobre el Fondo Histórico del Conservatorio y que son interpretadas desde una perspectiva de género.

Esperamos con esta iniciativa que el Conservatorio Superior de Música de Granada se convierta en un centro de referencia en la promoción del repertorio de música española, sumando cada año iniciativas que hagan llegar esta música a un amplio público.

Por último, quiero agradecer el patrocinio de la SSVP, con quien hemos colaborado en la difusión de la vida y obra de Santiago de Masarnau; a las instituciones colaboradoras con la misma, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), el Centro de Documentación Musical de Andalucía de la Junta (CDMA). Además, nuestro agradecimiento se extiende a María Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE, al profesor Ramón Sobrino y la profesora Laura Cuervo por habernos facilitado el acceso a las ediciones críticas de Tomás Bretón y Santiago de Masarnau, respectivamente.

Francisco Gil Valencia
DIRECTOR DEL REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE
MÚSICA VICTORIA EUGENIA DE GRANADA

En los últimos años, el Patrimonio va acaparando la atención de los diferentes medios por su potencialidad en el desarrollo cultural, económico, social y personal. Se habla de desarrollo sostenible, incidiendo en el potencial de la cultura –patrimonio cultural material e inmaterial– en la creación de sociedades mejores, equitativas e inclusivas. Por este motivo, dentro del marco de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), la salvaguardia y la promoción de nuestra cultura contribuyen a una educación de calidad (ODS 4) al desarrollar la creatividad y la participación del profesorado y alumnado en la vida cultural del centro y de la ciudad. En el entorno educativo existe una creciente demanda hacia proyectos que incentiven la valoración de nuestro patrimonio, contribuyendo al desarrollo de valores identitarios e históricos.

La Convención UNESCO se refiere a la música como parte del Patrimonio Cultural de un pueblo. Las manifestaciones musicales junto a los objetos inherentes a ellas forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). En este sentido, debemos considerar las partituras de música –bienes materiales asociados a la música– susceptibles de protección. El texto de la Convención (art. 2.3, 2003) señala que la “salvaguardia” del PCI comprende una serie de actuaciones: “identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”. La convención alerta de los desafíos que plantean los procesos de globalización, y recomienda la inclusión de programas educativos que sensibilicen sobre la importancia de preservar las manifestaciones artísticas de un estado.

El proyecto “Patrimonio musical español: imágenes y sonidos” responde a las recomendaciones que alumbran el texto de la Convención, en relación a las manifestaciones sonoras y sus soportes materiales. En el caso del RCMVE, se conserva un archivo histórico de tipo administrativo que reúne una gran riqueza de legajos y documentos, memoria de la intensa actividad musical del centro. Además, posee un fondo histórico de singular interés al reunir miles de partituras impresas, métodos y otros documentos musicales. Este legado patrimonial constituye un testimonio único de la creación musical española, el reflejo de la sociedad y los gustos musicales. principalmente, de los siglos XIX y primera mitad del XX.

De esta manera, este proyecto trata de actuar sobre la preservación de las partituras y documentación patrimonial asociada a la música –soporte material– y la difusión de esta música, contribuyendo a su comprensión, valoración y disfrute. El proyecto se

desarrolla a partir de dos líneas de actuación, por una parte, la preservación y registro de documentos e investigación musicológica; por otra, la interpretación de la música española.

De esta forma, nuestro reto principal recae sobre la valoración, conocimiento e interpretación del repertorio más olvidado de los siglos XIX-XX, donde encontramos un buen número de autores y obras desconocidos o prácticamente desconocidos por el alumnado y público en general. La recuperación patrimonial se basa en un trabajo de investigación, puesta en valor y selección de partituras de compositores españoles. Además, los textos publicados en este dossier contribuyen a la comprensión del contexto en el que se han generado dichos documentos históricos y artísticos.

Se trata, pues, de una experiencia enriquecedora en la que queremos unir a la comunidad educativa con una metodología basada en el trabajo colaborativo e interdisciplinar, que cuenta con la participación de 17 profesores y más de 120 alumnos, y que reúne los siguientes ámbitos: Biblioteca, Musicología, Pedagogía, Interpretación y Tecnología musical. Así, respondemos a los propósitos del Programa marco al favorecer y fomentar la (1) conservación, (2) investigación e interpretación (3) innovación educativa y (4) comunicación del PCI.

Invitamos a la lectura de estos textos en los que construimos interpretaciones significativas sobre nuestro patrimonio, con vistas a una mayor accesibilidad, sensibilización y conexión intelectual y emotiva con nuestro pasado musical. De forma que textos e imágenes sirvan de preparación previa al disfrute de una música que se convierte, gracias al esfuerzo de todos, en patrimonio vivo.

Beatriz García Álvarez de la Villa
COORDINADORA DEL PROYECTO

I

PATRIMONIO DOCUMENTAL
DEL RCSMVE

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS AGRUPACIONES ARTÍSTICAS DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE GRANADA (1921-1952)

Rafael Cámara Martínez

RESUMEN

El Real Conservatorio de Música y Declamación de Granada¹ se funda el 10 de diciembre de 1921, en el seno de la Sociedad Filarmónica de Granada², con el sobrenombre de la Reina “Victoria Eugenia”, esposa de Su Majestad³ el Rey, Alfonso XIII. En las próximas páginas, realizamos una breve aproximación al estudio de las agrupaciones artísticas del centro⁴ entre los años 1921-1952, así como a las actividades en las que participaron, difundiendo parte del rico y vasto legado musical español, andaluz y granadino, incluyendo obras de antiguos profesores y directores del Conservatorio.

ABSTRACT

The Royal Conservatory of Music and Declamation of Granada was founded on December 10, 1921, in the heart of the Philharmonic Society of Granada, with the nickname of Queen "Victoria Eugenia", wife of His Majesty King Alfonso XIII. In the following pages, we make a brief approach to the study of the artistic groups of the center between 1921 and 1952, as well as the activities in which they participated, disseminating part of the rich and vast Spanish, Andalusian and Granada musical legacy, including works by former teachers and directors of the Conservatory.

PALABRAS CLAVE

Conservatorio, Música, Declamación, Granada, Agrupaciones, Conjunto, Actividades, Festividad, Orquesta, Coro, Ballet, Charlestón.

ACRÓNIMOS

BOE = Boletín Oficial del Estado. D. = Don. Excmo. = Excelentísimo. Sr. = Señor. Srta. = Señorita. Sta. = Santa.

Las agrupaciones artísticas durante la década de “los veinte”: Orquesta, Coro, Ballet y Charlestón del Conservatorio de Granada.

Tras la constitución reglamentaria de la primera Junta de Patronato, celebrada el 1 de enero de 1922, y con fecha 3 de marzo del mismo año, se declaraba abierto el cursillo inaugural 1921/1922 en el seno del RCMDG⁵. De entre los objetivos planteados por la Junta de Patronato⁶ en los inicios de la andadura del centro, destaca la formación de distintas agrupaciones artísticas de conjunto en nuestra entidad. Dichas agrupaciones, a finales de la Regeneración y durante los años de la Dictadura de Primo de Rivera, son las siguientes: Orquesta, Coro, Ballet y Charlestón.

La Orquesta del Conservatorio tiene su precedente en las primeras capillas musicales participantes en las actividades del RCMDG. La primera Capilla de la que existe constancia, formada por cuarenta ejecutantes, actuó interpretando la “Misa Grande de la Purísima” y el “Ofertorio”, originales del maestro Salguero⁷ y dirigidas por el autor, en la primera conmemoración de la festividad de Santa Cecilia, Patrona de la Música, celebrada en la Iglesia de Santa María Magdalena, el 22 de noviembre de 1922.

A la muerte del maestro Salguero Rodríguez, el 11 de noviembre de 1925, la Junta Patronal acordó suspender la velada de Santa Cecilia, celebrándose, eso sí, la Misa y función en honor a la Patrona de la Música en la

¹ En adelante, RCMDG.

² Oficio del Jefe Superior de Palacio, informando que, SM el Rey, otorga el título de “Real” a la Sociedad Filarmónica de Granada, autorizándola para que, en lo sucesivo, se denomine Real Conservatorio de “Victoria Eugenia” (1921). Madrid, Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).

³ En adelante, SM.

⁴ Agrupaciones de conjunto (música y danza).

⁵ Tras la bendición del amplio y hermoso local, sito en la C/ Arandas, 11, por el Beneficiado de la Catedral de Granada, D. Rafael Salguero Rodríguez, y tras un entusiasta discurso del Director General de la entidad, D. Emilio Esteban Casares, se declaraba abierto el cursillo inaugural 1921/1922.

⁶ La primera Junta de Patronato estuvo presidida por D. Isidoro Pérez de Herrasti y Pérez de Herrasti (Presidente fundador del RCMDG entre 1922-1931 y Presidente de Honor del Conservatorio durante el curso 1931/1932).

⁷ Rafael Salguero Rodríguez (Santa Fe, Granada, 1875-Granada, 1925). Profesor de Composición, Conjunto y Armonía. Consiliario-Director del RCMDG entre 1922-1925.

Parroquia de La Colegiata⁸, en la que intervendrá la Capilla de Música de la Catedral de Granada reforzada por profesores y alumnos del Conservatorio, bajo la batuta del Profesor D. José Molina Fernández, sucesor de aquel, con carácter Interino, en el cometido de la Dirección⁹ del centro. En dicha función, la mencionada Capilla interpretó la “Misa Sacramental” de Rivera Miró, un “Ave María” al gradual, y el motete “*Dominus Regine*”, del maestro Amorós, cantado en el ofertorio por el tenor, Sr. Espinosa. Un mes más tarde, el 22 de diciembre de 1925, tenían lugar solemnes funerales por el alma de D. Rafael Salguero, en la Iglesia Colegiata de San Justo y Pastor. “Nutridísima capilla formada por la mayoría de los elementos musicales de Granada, y las dos capillas interpretó (*sic*) el oficio de difuntos a canto llano; y la misa de Réquiem y “Secuencia” del maestro Vila, a gran orquesta”¹⁰.

Con fecha 21 de noviembre de 1926, se celebraba una velada necrológica¹¹ en memoria del antiguo Director del RCMDG, Sr. Salguero Rodríguez, en la que se interpretó el “Oratorio de Dolores”, original del autor, para ocho voces solistas con acompañamiento de Piano, Armonio y Orquesta, por parte de alumnos y profesores del centro. Del citado oratorio se interpretaron los números 3 (Juan Roldán, Tenor) y 4 (Gutiérrez Sierra, Tiple), siendo ambos alumnos acompañados, en el primer caso, por Piano y Armonio, y en ambos casos, por la Orquesta del Conservatorio. Para finalizar la velada, los alumnos y profesores del RCMDG interpretaron el nº 1, primer “Dolor”, para ocho voces y Orquesta, del maestro santafesino.

Dos días después, el 23 de noviembre de 1926, y para conmemorar la festividad de la Patrona de la Música, se volvía a interpretar el “Cántico a Santa Cecilia”¹², con música de Rafael Salguero y letra de Rafael Murciano.

En esta ocasión, la interpretación fue realizada, con gran acierto, por la Srta. María Soto Jover, “[...] acompañada de la profesora señorita Uclés, y al piano y orquesta por la profesora señorita Consolación Cruz y los alumnos de violín”¹³.

Dos años más tarde, el 22 de noviembre de 1928 y en el Teatro “Isabel La Católica”, tenía lugar la primera colaboración conjunta de las secciones de Música y Declamación¹⁴, en la Velada de Santa Cecilia. Destacamos aquí la interpretación de las inspiradísimas “Danzas” de “Aben Humeya”, creación de D. Ángel Barrios, a cargo de un trío de laúd, guitarra y bandurria, a modo de acompañamiento musical al poema de Francisco Villaespesa “Las fuentes de Granada”, declamado por la Srta. Manolita Manzanares.

Respecto a los grupos de cámara, el Director del centro, Sr. Barrios, propuso a comienzos de 1929 la creación de tres agrupaciones de conjunto: un trío de piano, violín, y cello; un cuarteto de cuerda; y, por último, una orquestina, compuesta por un piano, un violín 1º, un violín 2º, una viola, un violonchelo, un contrabajo, una flauta, un oboe, un clarinete y una trompa. En palabras del Secretario de turno, para los nuevos conjuntos se aprobaría un Reglamento específico y se estudiaría una Sociedad compuesta por músicos de la UGR y del Conservatorio.

La definitiva necesidad de formar una Orquesta estable, en colaboración con la Universidad de Granada¹⁵, fue indicada por el Sr. Barrios tras hacerse cargo de la Dirección del centro. Así, y durante el curso 1928/1929, el Director del Conservatorio recibirá un voto de gracias de la Junta de Patronato por el estreno de la Orquestina del RCMDG, con sendas actuaciones en la Universidad¹⁶ y en el Teatro “Isabel la Católica”.

⁸ El Real Conservatorio Victoria Eugenia celebra la fiesta de Santa Cecilia. *El Defensor de Granada*, martes 24 de noviembre de 1925. Año XLVII, nº 24091, p. 3.

⁹ El Sr. Molina Fernández ejerció como Subdirector del Conservatorio entre los años 1925-1928.

¹⁰ El Conservatorio Victoria Eugenia ha dedicado solemnes funerales en sufragio del alma del maestro Salguero. *El Defensor de Granada*, martes 22 de diciembre de 1925. Año XLVII, nº 24137, p. 1.

¹¹ Velada necrológica en honor del maestro Salguero. En el Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, 23 de noviembre de 1926. Año XLVIII, nº 24675, p. 1.

¹² Esta obra fue compuesta expresamente por D. Rafael Salguero para el concierto de Santa Cecilia de 1923 (véase, En honor de Santa Cecilia. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, miércoles 21 de noviembre de 1923. Año XLV, nº 23006, p. 1).

¹³ La fiesta de Santa Cecilia. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, martes 23 de noviembre de 1926. Año XLVIII, nº 24687, p. 3.

¹⁴ Dicha materia dejará de impartirse en nuestra entidad docente a partir del curso académico 1948/1949.

¹⁵ En adelante, UGR.

¹⁶ En mayo de 1929, la Orquestina del Conservatorio interpretaba la obra “Cantos de mi tierra” (original para piano), del maestro Barrios, en versión revisada y orquestada por el autor.

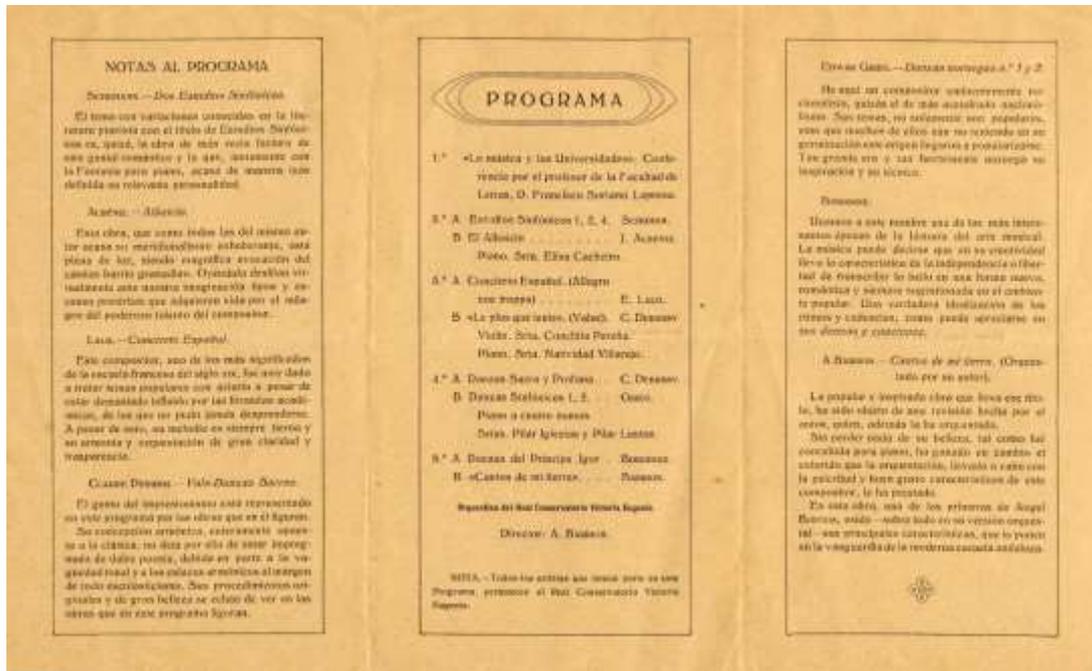


Imagen 1. Programa de la solemne Sección de Música de la Universidad, organizada por su profesor D. Ángel Barrios, 1929. Granada, Archivo Histórico de “La Alhambra” (Ref. 532-15, 1-3).

La formación coral de los estudiantes del centro fue una de las prioridades de la Junta de Gobierno y del profesorado del RCMDG. No obstante, y debido a la falta de matrículas de alumnado masculino, la enseñanza de la música coral se reducirá a la formación de una agrupación femenina que participará en algunas de las actividades artísticas organizadas en el seno de la entidad, si bien su aparición en escena se realizará tan sólo en contadas ocasiones.

Las primeras actuaciones del Coro del RCMDG tendrán lugar durante el curso 1922/1923, según el cuadro que se adjunta, interpretando obras del Director de estudios del Conservatorio y Beneficiado-Maestro de Capilla de la Catedral de Granada, el maestro D. Rafael Salguero Rodríguez:

Acto	Fecha	Lugar	Intérpretes	Repertorio	Tipología
Apertura	12-XI-1922	Círculo Católico	Coro de cinco profesoras y veintidós alumnas	Invocación a Sta. Cecilia ¹⁷	Concertante
Santa Cecilia	22-XI-1922	Iglesia de Sta. María Magdalena	Capilla de cuarenta ejecutantes y Coro de señoritas	Misa Grande de la Purísima ¹⁸ Ofertorio ¹⁹ Himno de Sta. Cecilia	Concertante
Reina Victoria Eugenia	23-XII-1922	Salones del RCMDG	Solista y Coro de veintiuna señoritas	Villancico a solo y Coro de pastores	“A capella” y concertante

Tabla 1. Coro femenino del RCMDG.

Fuente: elaboración propia, teniendo en cuenta el contenido de los documentos que se citan.

¹⁷ Obra interpretada por dos pianos, instrumentos de arco y Coro.

¹⁸ Obra dirigida por su compositor, el maestro Salguero.

¹⁹ *Idem*.

Durante los años de 1923 a 1926, a excepción del Acto de apertura de fecha 6 de octubre de 1923 (en el que la mencionada agrupación intervendrá en escena cantando una pieza²⁰ con letra de D. Rafael Murciano y música de D. Rafael Salguero), el coro femenino del Conservatorio dejará de participar en las actividades artísticas organizadas por nuestra entidad docente.

La primera actuación del Coro mixto del RCMDG tendrá lugar el 23 de diciembre de 1926, en la velada conmemorativa de la onomástica de la Reina de España²¹, celebrada en los salones del Real Conservatorio de Granada, interpretando un villancico de Antonio Mateos, con el acompañamiento al piano de la Srta. Natividad Villarejo. Un año más tarde, en 1927, por la misma efeméride y en el Teatro “Isabel La Católica”, se interpretaba un precioso villancico del joven maestro Mateos, con un “solo” a cargo de la alumna María Soto Jover. Además, en 1929 y en el mismo espacio escénico, los alumnos de canto, en admirable coro, interpretaron un “Villancico final”, original de D. Ángel Barrios, acompañados por la Srta. Mercedes Agudo, para cerrar el programa de la velada en homenaje a la Reina Victoria Eugenia.

La idea de crear agrupaciones de Danza en el RCMDG nace del Director del Conservatorio, D. Ángel Barrios Fernández²². A comienzos del año 1930, se aprobaba un proyecto del Sr. Barrios para presentar unas danzas y cantos españoles en versión de Ballet, a cargo únicamente de señoritas del centro.

Así, y a finales de 1930, se celebraba el tradicional concierto en honor a SM la Reina de España, con la novedad de la presentación del Ballet y Charlestón del RCMDG. El debut del Ballet del centro²³ se produjo en

dicha velada, tomando parte del mismo y “[...] luciendo ricos trajes y joyas, siete bellísimas alumnas del Conservatorio, un verdadero plantel de hermosuras y donaires”²⁴. A su vez y en el mismo concierto, tuvo lugar el bautismo escénico del Charlestón del RCMDG, agrupación en la que un trío formado por alumnos de la sección de Declamación²⁵, interpretó un gracioso y cómico número²⁶ del maestro abderitano Ortiz de Villajos²⁷, que hubo de ser bisado hasta tres veces.



Imagen 2. Velada de la Reina “Victoria Eugenia” (Coliseo de la Plaza de los Campos). *Granada Gráfica*²⁸.

Atención especial merece la participación de todas las agrupaciones en dicha velada (Orquesta, Coros, Ballet y Charlestón), en colaboración con la sección de Declamación del RCMDG. La interpretación del *apropósito* “Nochebuena en Granada”, original del joven literato granadino, Enrique Aquino, sirvió para que, además del autor, se lucieran la Orquesta y Coros del Conservatorio, dirigidos muy acertadamente por el maestro Barrios²⁹. Tras la interpretación de la escena primera, acto tercero, de “Aben Humeya” (trova y

²⁰ La pieza en cuestión, un “Coro final” interpretado por las alumnas de Canto del RCMDG, fue “[...] aplaudidísima, y ante las reiteradas peticiones hubo de ser bisada” (véase, Solemne apertura de curso. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, domingo 7 de octubre de 1923. Año XLV, nº 22079, p. 2).

²¹ El Conservatorio Victoria Eugenia celebra la onomástica de la reina de España con una velada literaria. *El Defensor de Granada*, viernes 24 de diciembre de 1926. Año XLVIII, nº 24740, p. 1.

²² Ángel Barrios Fernández (Granada, 1882-Madrid, 1964). Profesor de Armonía y de Estética e Historia de la Música. Director del RCMDG desde 1928.

²³ Rosarito Moral, primera bailarina, estuvo acompañada por seis auténticas preciosidades: Paulina Nagels, Victoria Bustos, Maravilla y Enriqueta Moral, Paquita Biedma y Carmen Agudo (véase, La velada del Conservatorio Victoria Eugenia. En Isabel La Católica. *El*

Defensor de Granada, miércoles 24 de diciembre de 1930. Año LI, nº 27268, pp. 1-2, 2).

²⁴ Véase, *ibidem*.

²⁵ Las bellísimas señoritas Rosarito Moral, Paulina Nagels, junto a Pepe Rubio Aranda, integrantes del trío charlestonesco, “[...] estuvieron geniales y artistas en grado sumo” (véase, *ibidem*).

²⁶ “Charlestón” (véase, Una velada en el Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, martes 23 de diciembre de 1930. Año LI, nº 27268, p. 2).

²⁷ Ángel Ortiz de Villajos Cano (Adra, Almería, 1898-Guadarrama, Madrid, 1952).

²⁸ El Conservatorio. Foto: Torres Molina. *Granada Gráfica*. Enero de 1931. Año XVI, p. 18.

²⁹ La mencionada obra contenía una serie de villancicos de D. Ángel Barrios, si bien, durante la velada, bellos coros de pastoras interpretaron otras piezas del mismo género y autor.

danza), original del Sr. Barrios Fernández, y con la participación de varios alumnos de la sección de Declamación y de la Orquesta del Conservatorio, se cerraba el programa de la velada.

Las agrupaciones de conjunto durante “los años treinta”: Coro de alumnas, en honor a Santa Cecilia y a la Virgen de las Angustias.

Durante la Segunda República, las agrupaciones del centro desaparecen de forma drástica, tras el fracaso en la puesta en práctica de ideas innovadoras para el futuro del RCMDG³⁰. Empero, la creación de agrupaciones artísticas seguirá siendo, al igual que en los años precedentes, uno de los objetivos principales de la Junta de Patronato.

El Defensor de Granada, en su edición de fecha 3 de octubre de 1931, cerraba el artículo dedicado a la nueva estructura de nuestra institución docente con las siguientes palabras: “Este Conservatorio, en atención al cumplimiento del párrafo tercero del artículo segundo, que dice: “será finalidad organizar grupos artísticos, de música de cámara, vocal, baile, declamación, orfeones, banda, rondallas y orquestas, en la medida de lo posible y atendiendo a la protección del Arte y de los artistas”, estudia la manera de crear una orquesta regional y un orfeón, además de los grupos musicales anteriores. Sepan los profesionales y aficionados de instrumentos de orquesta y del canto ésos propósitos. Por esto, el presidente del Patronato invita a los que esto interese, lo manifiesten por escrito al Conservatorio, indicando sus conocimientos, para ir formando el catálogo o estadística de los elementos con que en Granada se cuenta”³¹.

La realidad fue bien distinta y las agrupaciones de conjunto sufrieron un amplio retroceso en lo concerniente a su organización interna. Tanto es así, que el único dato del que disponemos está referido a la creación de una Orquesta fuera del seno del Conservatorio. En el otoño de 1931 y en *El Defensor de Granada*, se recordaba “[...] a los profesores de orquesta y a su asociación oficial, que este Conservatorio trabaja en la organización de una Orquesta Regional que resuelva el grave problema

³⁰ La reforma planteada consistía en llevar a cabo y de manera conjunta, junto a la Universidad, un proyecto de Teatro Clásico y de Vanguardia, incluyendo las secciones de Coreografía y Cinematografía.

³¹ Conservatorio de Música y Declamación. *El Defensor de Granada*, sábado 3 de octubre de 1931. Año LII, nº 27750, p. 2.

económico de los músicos”³². De hecho, las actuaciones de las agrupaciones en los actos de apertura de curso y en las veladas de Santa Cecilia brillan por su ausencia. Las únicas referencias reflejadas en los medios de prensa tienen que ver con la inclusión, en los programas de los conciertos -y en contadas intervenciones-, de pequeñas formaciones camerísticas con voz o instrumento y piano, provenientes de las clases del RCMDG.

La organización de actividades artísticas durante los años de 1931 a 1936 se verá reducida a las de carácter regular, desapareciendo todas las veladas y actos extraordinarios llevados a cabo durante la *década de los veinte*. Los conciertos en honor a la Reina Victoria Eugenia y al Rey Alfonso XIII dejarán de organizarse tras la proclamación de la Segunda República española, al igual que ocurrirá con el homenaje proyectado a la Reina María Cristina de Habsburgo.

Durante la Guerra Civil, las actividades artísticas sufrirán las consecuencias políticas de unos años en los que las autorizaciones gubernativas para su organización estaban a la orden del día. Los únicos datos encontrados tienen que ver con la celebración de funciones religiosas, no existiendo referencias sobre cualquier otra iniciativa relacionada con las tradicionales veladas y conciertos llevados a cabo años atrás en el seno de nuestra institución docente.

La reorganización del Coro de alumnas se puede considerar como una de las notas más destacadas en estos años. La citada agrupación, dirigida por las profesoras Uclés y Lustau y acompañada al órgano por D. Nicolás Benítez, actuará en la celebración de las misas en honor a Santa Cecilia y la Virgen de las Angustias, únicas actividades artísticas que se llevarán a cabo durante los cursos 1936-1939. Desconocemos los criterios por los que se procedió al restablecimiento del Coro del RCMDG, si bien, su justificación podría estar relacionada con el papel efectivo que dicha agrupación ejercerá en el acompañamiento artístico de las funciones religiosas organizadas en honor a las patronas de la Música y de Granada. La festividad de Santa Cecilia será la única que seguirá celebrándose con regularidad durante los años de la contienda.

Concretamente y con fecha 22 de noviembre de 1937, los coros de señoritas ofrecieron, en honor a Santa Cecilia y en la Santa Misa celebrada en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias, diversos motetes e

³² Conservatorio de Música y Declamación de Granada. *El Defensor de Granada*, lunes 19 de octubre de 1931. Año LII, nº 27776, p. 2.

himnos religiosos³³, con la asistencia al templo de numerosos fieles, mientras que, un año más tarde, ante todos los profesores, el personal del centro y numerosos discentes, los coros de alumnas interpretaron “[...] el motete “Ego Sum”, del maestro Torres; el “Ave María” de César Franck; otras obras de Salguero, y un brillante himno final”³⁴.

A su vez, las actividades extraordinarias durante la Guerra Civil se reducen a una Misa organizada por el Conservatorio a comienzos del curso 1936/1937. Así, según refleja el periódico *Ideal*, el profesorado de nuestro centro de enseñanza dedicaba “[...] una misa armonizada a Nuestra Patrona la Santísima Virgen de las Angustias, acto que tendrá lugar hoy, domingo, a las once de la mañana, en el templo basílica de la Carrera del Genil. Un coro de alumnas del Conservatorio interpretará, durante la misa, varias composiciones acompañadas al órgano”³⁵.

Las agrupaciones corales durante “los años cuarenta”: la celebración de la festividad de Santa Cecilia en el Conservatorio.

Las actividades artísticas organizadas en el seno del Conservatorio durante los primeros años de Posguerra se reducirán exclusivamente a la celebración de los actos en homenaje a la Patrona de la Música. A partir de 1939, nuestro centro de enseñanza seguirá contando con la participación del Coro del RCMDG en la tradicional Misa de Santa Cecilia. El Coro del Conservatorio estaba formado por alumnas de la clase de Canto, interviniendo en la celebración anual de la Patrona de la Música y participando en la Misa organizada en su honor en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. La dirección musical estaba a cargo de las profesoras, señoritas Manuela Uclés y Pilar Lustau, mientras que el acompañamiento instrumental era realizado por el organista titular de la Basílica y Profesor del RCMDG, D. Nicolás Benítez.

A través de la prensa, se ha podido hacer un pequeño seguimiento de la actuación de dicha agrupación en la Misa en honor a Santa Cecilia. No obstante, existe la duda sobre si el Coro femenino participó en las funciones religiosas de los años 1943 y 1947. De la

primera, sabemos que el Conservatorio organizó una Misa solemne contando con la intervención de profesores y alumnos del centro, si bien no hemos podido localizar la crítica que lo avale. De la segunda, aunque existe constancia escrita de su celebración, no figura en prensa la participación de nuestra agrupación coral en dicha función, por lo que no se puede asegurar que dicha actuación se llevase a cabo. Las intervenciones del Coro del RCMDG se ciñeron al acompañamiento musical de las funciones religiosas en honor a la Patrona de la Música.

A tenor de los datos recabados, ésta es la relación de actuaciones de los distintos coros del Conservatorio en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, con motivo de la celebración de la Patrona de la música, durante los primeros años de Posguerra:

³³ Festividad de Sta. Cecilia. *Ideal*, martes 23 de noviembre de 1937. Año VI, nº 1644, p. 2.

³⁴ El Conservatorio de Música celebró con una misa la fiesta de Santa Cecilia. *Ideal*, miércoles 23 de noviembre de 1938. Año VII, nº 1952, p. 6.

³⁵ Hoy, misa a nuestra patrona armonizada por los coros del Conservatorio de Música. *Ideal*, domingo 7 de febrero de 1937. Año VI, nº 1377, p. 5.

Acto	Fecha	Intérpretes	Repertorio	Tipología
Misa solemne	22-XI-1939	Coros y alumnos de la clase de Canto Acompañamiento al órgano: D. Nicolás Benítez	Motetes “Ave María” de Cesar Franck “Ego Sum” de Eduardo Torres Himno coral religioso	Órgano y Concertante
Misa solemne armonizada	22-XI-1940	Coros femeninos	Diversas composiciones	Concertante
Misa solemne	22-XI-1941	Coros de alumnas Directora: Profesora Srta. Pilar Lustau ³⁶ Acompañamiento al órgano: Profesor D. Nicolás Benítez	“Canción a la Virgen”, de Valentín Ruiz Aznar “Ego Sum Panis”, de Eduardo Torres Himno a Santa Cecilia, de José Montero	Órgano y Concertante
Misa solemne	22-XI-1942	Coros femeninos Directora: Profesora Srta. Manuela Uclés Órgano ³⁷ : Pilar Lustau y Manuela Uclés	Coral “Quiero Madre”, de Luis Iruarrizaga Motete “Panis Angelicus”, de Rafael Salguero. Motete “O sacrum”, de Nemesio Otaño “Canto a Santa Cecilia”, de José Montero	Órgano y Concertante
Misa solemne	22-XI-1943 ³⁸	Coros de alumnos Directoras: Profesoras Srtas. Manuela Uclés y Pilar Lustau	Sin datos	Concertante
Misa solemne	22-XI-1944	Coros de alumnas Directoras: Profesoras Srtas. Manuela Uclés y Pilar Lustau. Acompañamiento al órgano: Profesor D. Nicolás Benítez	“Tota pulcra”, de Eduardo Alcalde Motete, de Luis Iruarrizaga “Himno a Santa Cecilia”, de Rafael Salguero	Órgano y Concertante
Misa solemne	22-XI-1945	Coros de alumnas Directoras: Profesoras Srtas. Manuela Uclés y Pilar Lustau Acompañamiento al órgano: Profesor D. Nicolás Benítez	Autores religiosos	Órgano y Concertante
Misa solemne	22-XI-1946	Coros de alumnas de la clase de Canto Alumno: Fernando Fernández Berbel (Tenor)	Sin datos “Plegaria a la Virgen”, de F. M. Álvarez	Órgano, Voz y Concertante.
Misa solemne	22-XI-1947	Órgano: Profesor D. Nicolás Benítez Alumnos: Fernando Fernández Berbel (tenor) y Srta. Mendoza (soprano)	Plegarias (órgano). “Plegaria a la Virgen”, de F. M. Álvarez	Órgano y Voz

Tabla 2. Actuaciones de los coros del RCMDG en honor a Santa Cecilia.
Fuente: elaboración propia, teniendo en cuenta el contenido de los documentos que se citan.

³⁶ “Después de los “Agnus”, la señorita profesora Pilar Lustau interpretó muy bien al órgano una emotiva composición de Grieg” (véase, La fiesta de Santa Cecilia se celebró ayer por las organizaciones musicales y los músicos del Ave-María. *Ideal*, domingo 23 de noviembre de 1941. Año X, nº 2878, p. 5).

³⁷ A su vez, las profesoras “[...] Pilar Lustau y Mercedes Agudo, interpretaron muy bien al órgano diversos trozos escogidos de nuestros clásicos, entre ellos un “Andante”, de Beethoven, y un “Canto religioso”, de Grieg” (véase, El Conservatorio de Música y Declamación celebró ayer la fiesta de su patrona, Santa Cecilia. *La Prensa*, lunes 23 de noviembre de 1942. Año VI, nº 281, p. 3).

³⁸ Asimismo, se planteó la posibilidad de realizar “[...] en la noche de dicho día, y por la (*sic*) Radio Granada, una emisión extraordinaria con intervención de las profesoras” (véase, Acta de la Junta de Profesores, de 16 de noviembre de 1943. *Libros de Actas del RCMDG (1934-1947)*, p. 113).

La preparación de estos actos correría a cargo de una comisión de profesoras, asistiendo a su celebración y en representación del Conservatorio, su Director Accidental, el virgitano D. José Montero Gallegos³⁹. A modo de excepción, la celebración de un concierto de Voz y Piano en honor a Santa Cecilia, retransmitido por “Radio Granada”, fue la única novedad reseñable durante estos años.

Las agrupaciones corales a comienzos de “los años cincuenta”: actos de apertura y clausura, y celebración de la Patrona de la música.

Entre 1949 y 1952⁴⁰, el Conservatorio organizará diferentes veladas en homenaje a la Patrona de la Música. Al respecto, los coros de alumnas del RCMDG, bajo la dirección de D. Valentín Ruiz Aznar, ofrecieron diversos programas. En este sentido, nuestra entidad se caracterizó por recuperar la celebración de los actos de apertura de curso, así como por la instauración de los primeros actos de clausura⁴¹. A su vez, la conmemoración de la festividad de Santa Cecilia seguirá siendo un acto de obligada referencia.

La primera noticia de la celebración de la festividad de Santa Cecilia tras la consecución de la validez académica⁴², data del curso 1949/1950⁴³. A la celebración, oficiada en la Basílica de la Virgen de las Angustias, asistieron los profesores y alumnos del Conservatorio, así como otros fieles que llenaban el templo. “Durante la misa, que celebró don José Enríquez Fuentes, ejecutó un concierto al órgano el profesor del Conservatorio don Francisco García Carrillo, que interpretó composiciones de Bach, Barbieri y Otaño. Los

coros de señoritas alumnas del Conservatorio cantaron preciosos motetes, dirigidos por el profesor y maestro de la capilla de la Catedral, don Valentín Ruiz Aznar”⁴⁴. La crítica periodística finalizaba con la indicación de que en el Altar Mayor se hallaba un cuadro de la Patrona, adornado con flores y luces. La función religiosa terminó con la interpretación del “Himno a Santa Cecilia”, del maestro Salguero.

Unos días más tarde, con fecha 27 de noviembre de 1949, el RCMDG celebraba una velada conmemorativa en honor a la Patrona de la Música en el Salón de Actos de la Escuela Normal de Magisterio, asistiendo una selecta y numerosísima concurrencia que llenaba el local.



Imagen 3. Programa del homenaje a Santa Cecilia (curso 1949/1950). Granada, Archivo Histórico del RCSMG (Secretaría).

Dirigidos por el maestro borjano Sr. Ruiz Aznar⁴⁵, los coros femeninos del RCMDG interpretaron, por vez primera, un “Tríptico de Navidad”, del que era autor el citado Profesor y Canónigo de la Catedral de Granada⁴⁶. “El primer tiempo de esta composición se titula “Caído se le ha un clavel”, a 3 voces blancas, y tras una explicación de su autor, lo cantaron muy bien los dichos

³⁹ José M^a Montero Gallegos (Berja, Almería, 1874-Granada, 1966). Profesor de Armonía. Director accidental del RCMDG (1939-1948), tras la marcha definitiva a Madrid de D. Ángel Barrios Fernández en 1939.

⁴⁰ Tras la publicación de un Decreto de fecha 14 de marzo de 1952⁴⁰, las enseñanzas de Declamación se separaban de las de Música, pasando aquellas a engrosar la relación de las de Arte Dramático.

⁴¹ Citamos aquí la participación de los coros de alumnos de las clases de Solfeo en el Acto de clausura del curso 1949/1950 (véase, Concierto ejercicio en el Conservatorio. *Patria*, martes 6 de junio de 1950. Año XVI, n^o 4693, p. 5).

⁴² Decreto de 14 de mayo de 1948, por el que se reconoce carácter oficial al Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia”, de Granada (*BOE*, 144, de 23 de mayo).

⁴³ La importante tardanza en el comienzo del curso académico 1948/1949 impidió al RCMDG organizar el acto religioso en honor a la Patrona de la Música, Santa Cecilia, el día 22 de noviembre de 1948.

⁴⁴ El Conservatorio oficial de Música ofreció una Misa a Santa Cecilia. El día 27, velada musical en la Escuela Normal. *Ideal*, miércoles 23 de noviembre de 1949. Año XVIII, n^o 5370, p. 3.

⁴⁵ Valentín Ruiz Aznar (Borja, Zaragoza, 1902-Granada, 1972). Profesor de Contrapunto y Fuga, Armonía, e Historia y Estética de la Música. Director accidental de *facto*, tras la consecución de la validez académica para el RCMDG.

⁴⁶ Dicha obra fue escrita y dedicada por el Sr. Ruiz Aznar a los hermanos Falla: el primer movimiento, a D^a María del Carmen de Falla; el segundo, a D. Germán de Falla, y el tercero, a D. Manuel de Falla (*Entrevista concedida por D. Juan Alfonso García García*. Granada, 14 de septiembre de 2010).

coros de alumnas. El segundo tiempo, “Nana al Niño soñador”, lo cantó la bellísima alumna señorita A. López Núñez de Prado, que posee una admirable voz de soprano, y una perfecta escuela de canto, así como también cantó a la perfección el tercer tiempo del “Tríptico”, “Villancico del Rey Negro”⁴⁷. Ante las reiteradas ovaciones del respetable, la Srta. López Núñez de Prado tuvo que cantar fuera de programa la “Jota”, de D. Manuel de Falla, y un lied alemán, de E. Grieg, volviéndose a repetir las felicitaciones y aplausos. El bello acto finalizó con la interpretación del “Himno a Santa Cecilia”, original de D. Rafael Salguero, por los coros femeninos del RCMDG, dirigidos por el Profesor Sr. D. Valentín Ruiz Aznar, “[...] quien también fue muy felicitado por sus composiciones y aciertos en la organización de esta velada, así como la comisión del profesorado”⁴⁸.

La efeméride de la Patrona de la Música del curso 1950/1951 tendría lugar nuevamente, por partida doble, en el seno del Conservatorio: Misa en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias y Velada literario-musical en homenaje a Santa Cecilia, en el Salón de Actos de la Escuela Normal de Magisterio⁴⁹.

Celebró la Misa el presbítero D. José Enríquez Fuentes, ocupando la presidencia el Excmo. Sr. Rector de la UGR y Director-Delegado del Estado en el RCMDG⁵⁰, D. Antonio Marín Ocete⁵¹. De la parte musical de la ceremonia se encargaron los profesores D. Adolfo Montero Molina y D. Valentín Ruiz Aznar. Durante el acto religioso, el Sr. Montero ofreció un concierto de órgano, interpretando a la perfección un programa con obras de Johann Sebastian Bach, Carl Philippe Emmanuel Bach y Oxinaga. A su vez, los coros de alumnas, bajo la dirección del Sr. Ruiz Aznar, interpretaron con exquisito gusto obras de Otaño y Salguero, así como del propio director de la agrupación. Como de costumbre, el cuadro con la imagen de Santa

Cecilia estaba colocado en el Altar Mayor, rodeado de luces y flores, “presidiendo” la celebración.

El segundo de los eventos programados se celebraría cinco días después, en el Salón de Actos de la Escuela Normal de Magisterio de Granada, y consistió en una velada literario-musical a la que asistieron alumnos del centro e invitados varios, completando el aforo. A la finalización de la velada, los coros de alumnas, bajo la dirección de D. Valentín Ruiz Aznar, acompañados al piano por la profesora Srta. Mercedes Agudo, entonaron varios “Villancicos de salón”, originales del Padre Nemesio Otaño, cuyos solos fueron interpretados con su bella voz y excelente escuela de canto por la bella señorita Antoñita López Núñez de Prado. La referida agrupación interpretó el “Himno a Santa Cecilia”, compuesto por el antiguo Director del centro, D. Rafael Salguero Rodríguez, obra con la que se dio por finalizada la velada-concierto.

La festividad de Santa Cecilia del curso 1951/1952, tenía lugar el 22 de noviembre de 1951. Un día después, *Ideal* publicaba un artículo sobre la celebración de la ceremonia religiosa, en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias⁵²: “[...] Cantó la misa el presbítero don José Enríquez Fuentes, y la ofició la “Schola Cantorum” del Seminario mayor, bajo la dirección del profesor del Conservatorio y maestro de capilla don Valentín Ruiz Aznar. Al órgano, el maestro don Antonio Mateos. Se interpretaron selectas composiciones de autores clásicos”⁵³.

A su vez, la velada en honor a la Patrona de la Música se celebraba el 2 de diciembre de 1951, con la participación de los alumnos más distinguidos del centro y la inestimable cooperación del profesorado⁵⁴. Durante el concierto, los coros de alumnas del Conservatorio, dirigidos por D. Valentín Ruiz Aznar, con el acompañamiento al piano de la Srta. Pilar Lustau Ortega, interpretarían “Tres villancicos populares”, del Padre Nemesio Otaño: “Le decembre congelat” (catalán); “Falade ben baixo” (gallego) y “Atención al Misterio” (montañés). Para finalizar, los coros del RCMDG, dirigidos por Ruiz Aznar, interpretarían el “Himno a Santa Cecilia”, original de D. Rafael Salguero Rodríguez.

⁴⁷ El Conservatorio de Música y Declamación celebró un acto literario-musical en honor de Santa Cecilia. *La Prensa*, lunes 28 de noviembre de 1949. Año XIII, nº 648, p. 5.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ El Conservatorio de Música celebró la fiesta de Santa Cecilia. El domingo habrá un acto literario-musical. *Ideal*, jueves 23 de noviembre de 1950. Año XIX, nº 5681, p. 4.

⁵⁰ Orden de 31 de mayo de 1948, por la que se nombra Delegado del Estado en el Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada, al Excmo. Sr. D. Antonio Marín Ocete (*BOE*, 176, de 24 de junio).

⁵¹ Antonio Marín Ocete (Jun, Granada, 1900-1972). Presidente de la Junta de Patronato desde 1947 y Director-Delegado del Estado en el Conservatorio entre 1948-1970.

⁵² “El templo estaba profusamente iluminado, y en el altar mayor, rodeado de flores y luces, estaba un cuadro con la imagen de la santa” (véase, El Conservatorio de Música celebró la fiesta de Santa Cecilia. *Ideal*, viernes 23 de noviembre de 1951. Año XX, nº 5991, p. 4).

⁵³ Véase, *ibidem*.

⁵⁴ D. Adolfo Montero Molina, Profesor del centro, no podría participar en dicho concierto.

Consideraciones

La creación de las primeras agrupaciones artísticas de conjunto data de comienzos de la singladura del Conservatorio. La vida musical del centro tendrá su fiel reflejo en la celebración de veladas y conciertos en diferentes actos organizados por nuestra institución docente entre los años 1921-1952, contando con la inestimable participación de estudiantes y profesores miembros de sus agrupaciones.

Dichas actuaciones, a finales de la Regeneración (1921-1923) y durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), servían de importante estímulo hacia los alumnos, así como de mayor esparcimiento y apego de la sociedad granadina hacia nuestro centro docente. Las principales agrupaciones creadas en estos años fueron la Orquesta, el Coro, el Ballet y el Charlestón. La organización de veladas artísticas en días señalados, incluyéndose algunos números de Música y Declamación, eran parte habitual de la vida del Conservatorio. Las veladas que con mayor asiduidad se celebraron en el seno del RCMDG fueron las correspondientes a los actos de apertura, festividad de Santa Cecilia y homenajes a SM la Reina de España.

Durante la Segunda República española (1931-1936) y a pesar del giro que se pretendía dar a las enseñanzas artísticas impartidas en nuestro Conservatorio, la constitución de nuevas agrupaciones se quedó en un proyecto frustrado, tras el fracaso en la puesta en práctica de ideas innovadoras para el RCMDG. A diferencia de lo ocurrido entre 1921 y 1931, las actividades se reducen a la celebración de actos regulares supeditados, en algunos casos, al estado de alarma social creada en España en los años previos al inicio de la Guerra Civil. Además, las veladas y conciertos extraordinarios dejarán de organizarse, desapareciendo uno de los sellos característicos de la organización institucional del RCMDG desde su fundación.

La organización de actividades artísticas de diversa índole sufre un grave revés durante la Guerra Civil (1936-1939). Lejos están los tiempos en los que se llevaban a cabo reales veladas y conciertos-homenajes, en épocas de marcado contraste político con los años de la contienda. Al respecto, el único acto que seguirá organizándose será la celebración de una Misa en honor a Santa Cecilia, destacando la supresión definitiva de la tradicional velada con motivo de la festividad de la Patrona de la Música. La remodelación del Coro de alumnas, como agrupación de conjunto, es el único dato reseñable durante toda la contienda.

Los primeros años de Posguerra (1939-1948) son fiel testigo de la conmemoración de la festividad de la Patrona de la Música. Con carácter anual, el Conservatorio ofrecerá una Misa en honor a Santa Cecilia, con la participación del Coro de alumnas del centro, en la Basílica de Nuestra Señora de las Angustias. La celebración de dicha festividad se verá reforzada con la organización de un concierto vespertino de Voz y Piano, retransmitido por la emisora de carácter local “Radio Granada”.

Tras la obtención de la validez académica en el año 1948 y durante los últimos años de Posguerra (1948-1952), el RCMDG se caracterizó por recuperar la celebración de los actos de apertura de curso, así como por la organización de los primeros actos de clausura del Conservatorio. A su vez, la celebración de la festividad de Santa Cecilia seguirá siendo un acto de obligada referencia, en honor a la Patrona de la Música. La participación de las agrupaciones corales del centro (coros de alumnos de las clases de Solfeo y coros femeninos), se convirtió en mención habitual en sendos casos.

Docentes y directores del centro desempeñaron un papel fundamental en la difusión del repertorio musical español, siendo frecuente la programación de obras creadas, interpretadas y dirigidas por miembros del cuadro docente de la institución. Además, los conciertos organizados fueron planteados con un carácter particularmente didáctico, fortaleciéndose de esta manera la ardua labor pedagógica llevada a cabo en el Conservatorio de Granada por el profesorado de nuestra entidad.

Concluyendo, en el seno del RCMDG se crearon diversas agrupaciones artísticas que participaron en diferentes actos, veladas y conciertos, sirviendo para la formación de todos sus miembros y poniendo en valor la incalculable riqueza de nuestro singular, propio y característico acervo musical.

Referencias⁵⁵

Oficio del Jefe Superior de Palacio, informando que, SM el Rey, otorga el título de “Real” a la Sociedad Filarmónica de Granada, autorizándola para que, en lo sucesivo, se denomine Real Conservatorio de “Victoria Eugenia” (1921). Madrid, Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional).

⁵⁵ Relación de oficios, artículos, normativa, actas y entrevistas, por orden cronológico.

- Solemne apertura de curso. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, domingo 7 de octubre de 1923. Año XLV, nº 22079, p. 2.
- En honor de Santa Cecilia. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, miércoles 21 de noviembre de 1923. Año XLV, nº 23006, p. 1.
- El Real Conservatorio Victoria Eugenia celebra la fiesta de Santa Cecilia. *El Defensor de Granada*, martes 24 de noviembre de 1925. Año XLVII, nº 24091, p. 3.
- El Conservatorio Victoria Eugenia ha dedicado solemnes funerales en sufragio del alma del maestro Salguero. *El Defensor de Granada*, martes 22 de diciembre de 1925. Año XLVII, nº 24137, p. 1.
- Velada necrológica en honor del maestro Salguero. En el Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, 23 de noviembre de 1926. Año XLVIII, nº 24675, p. 1.
- La fiesta de Santa Cecilia. En el Real Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, martes 23 de noviembre de 1926. Año XLVIII, nº 24687, p. 3.
- El Conservatorio Victoria Eugenia celebra la onomástica de la reina de España con una velada literaria. *El Defensor de Granada*, viernes 24 de diciembre de 1926. Año XLVIII, nº 24740, p. 1.
- Una velada en el Conservatorio Victoria Eugenia. *El Defensor de Granada*, martes 23 de diciembre de 1930. Año LI, nº 27268, p. 2.
- La velada del Conservatorio Victoria Eugenia. En Isabel La Católica. *El Defensor de Granada*, miércoles 24 de diciembre de 1930. Año LI, nº 27268, pp. 1-2, 2.
- El Conservatorio. Foto: Torres Molina. *Granada Gráfica*. Enero de 1931. Año XVI, p. 18.
- Conservatorio de Música y Declamación. *El Defensor de Granada*, sábado 3 de octubre de 1931. Año LII, nº 27750, p. 2.
- Conservatorio de Música y Declamación de Granada. *El Defensor de Granada*, lunes 19 de octubre de 1931. Año LII, nº 27776, p. 2.
- Hoy, misa a nuestra patrona armonizada por los coros del Conservatorio de Música. *Ideal*, domingo 7 de febrero de 1937. Año VI, nº 1377, p. 5.
- Festividad de Sta. Cecilia. *Ideal*, martes 23 de noviembre de 1937. Año VI, nº 1644, p. 2.
- El Conservatorio de Música celebró con una misa la fiesta de Santa Cecilia. *Ideal*, miércoles 23 de noviembre de 1938. Año VII, nº 1952, p. 6.
- La fiesta de Santa Cecilia se celebró ayer por las organizaciones musicales y los músicos del Ave-María. *Ideal*, domingo 23 de noviembre de 1941. Año X, nº 2878, p. 5.
- El Conservatorio de Música y Declamación celebró ayer la fiesta de su patrona, Santa Cecilia. *La Prensa*, lunes 23 de noviembre de 1942. Año VI, nº 281, p. 3.
- Acta de la Junta de Profesores, de 16 de noviembre de 1943. *Libros de Actas del RCMDG (1934-1947)*.
- Decreto de 14 de mayo de 1948, por el que se reconoce carácter oficial al Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia”, de Granada (*BOE*, 144, de 23 de mayo).
- Orden de 31 de mayo de 1948, por la que se nombra Delegado del Estado en el Conservatorio “Victoria Eugenia” de Granada, al Excmo. Sr. D. Antonio Marín Ocete (*BOE*, 176, de 24 de junio).
- El Conservatorio oficial de Música ofreció una Misa a Santa Cecilia. El día 27, velada musical en la Escuela Normal. *Ideal*, miércoles 23 de noviembre de 1949. Año XVIII, nº 5370, p. 3.
- El Conservatorio de Música y Declamación celebró un acto literario-musical en honor de Santa Cecilia. *La Prensa*, lunes 28 de noviembre de 1949. Año XIII, nº 648, p. 5.
- Concierto ejercicio en el Conservatorio. *Patria*, martes 6 de junio de 1950. Año XVI, nº 4693, p. 5.
- El Conservatorio de Música celebró la fiesta de Santa Cecilia. El domingo habrá un acto literario-musical. *Ideal*, jueves 23 de noviembre de 1950. Año XIX, nº 5681, p. 4.
- El Conservatorio de Música celebró la fiesta de Santa Cecilia. *Ideal*, viernes 23 de noviembre de 1951. Año XX, nº 5991, p. 4.
- Decreto de 14 de marzo de 1952, por el que se separan las enseñanzas de Música y Declamación de los actuales Conservatorios (*BOE*, 92, de 1 de abril).
- Entrevista concedida por D. Juan Alfonso García García*. Granada, 14 de septiembre de 2010.

II

DOSIER FONDO HISTÓRICO
DEL RCSMVE

CATALOGACIÓN Y DIFUSIÓN DEL FONDO HISTÓRICO DE LA BIBLIOTECA DEL RCSMVE

Beatriz García Álvarez de la Villa

Antecedentes

El Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada fue fundado el 10 de diciembre de 1921 por Alfonso XIII, recibiendo el distintivo de “Real” gracias a la solicitud de Isidoro Pérez de Herrasti, Conde de Padul. Los primeros datos referentes a la creación de una biblioteca quedaron recogidos en la documentación del archivo histórico administrativo del conservatorio, estudiado por el profesor Rafael Cámara de quien tomamos la información sobre el tema¹. El 15 de noviembre de 1922, se aprobó la adquisición de dos métodos de solfeo, un método de violín y un tratado de armonía. En el mes de febrero de 1923, la Junta de Patronato aprobó la compra de otros métodos de solfeo, piano, violín, arpa y armonía, junto a varios tomos de ópera. Todas estas obras fueron registradas en el Libro inventario de la Biblioteca (1922-1923), que llegó a reunir al cabo del año 94 títulos. La Junta del Patronato destinó una partida de gastos en concepto de Biblioteca musical, cantidad que fue aumentando en años posteriores, e hizo posible la ampliación de la biblioteca musical con un número considerable de obras, según consta en los Libros de Actas (1922-1934).

La adquisición más importante de la biblioteca, un *Melopeo*, quedó registrada el 1 de mayo de 1923, en el Acta de la Junta de Patronato. Se trata de *El melopeo y maestro* –tratado de música teórica y práctica–, uno de los escasos ejemplares conservados de Domenico Pietro Cerone (1566-1625), cantor en las capillas de Felipe II y Felipe III de España. Lamentablemente, no se conoce el paradero de esta singular obra. Además, según consta en el Acta de la Junta de Patronato (8 de julio de 1824) el escritor y crítico granadino Francisco de Paula Valladar (1852-1924) –fundador de la revista *La Alhambra*–, cedió en su testamento su biblioteca musical. Conocemos por el libro inventario que varias de sus composiciones (mayormente manuscritos) fueron donadas al conservatorio, entre otros, *Grandes dúos concertantes*, op. 2 para dos violines; *Suite de diversas danzas* (arreglo para banda); *Himno “El iris de la Paz”* para coro, piano y canto; *Miserere*. Arreglo para 4

¹ Véase Cámara Martínez, Rafael: *El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2011.

voces, violines, viola, clarinete y bajo; *Pepita. Tanda de valse* para banda pequeña; y varias polkas para piano². Tampoco estos documentos han sido localizados hasta la fecha en el Fondo histórico de la biblioteca.

Durante la primera mitad del siglo XX, la biblioteca fue aumentando con otras donaciones realizadas por profesoras del centro. Nos referimos a Fernanda Rubio Morell, Antonia Bustos Cobos y Albarracín Navarro. Además, Fernanda Rubio Morell donaría a su muerte un piano de cola Erard, que hoy se conserva en la antesala del Auditorio³.

Otra de las adquisiciones más importante del Fondo histórico se debe a la compra de una biblioteca musical efectuada en Madrid, gracias a la mediación de Antonio Gallego Morell –Director del Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria de la Universidad de Granada–, realizada durante el mandato de Antonio María Ocete como director del conservatorio⁴. Se trata de dos colecciones que portan el sello del juez de instrucción Emilio Aguado, del que no tenemos más datos, y del compositor almeriense José González de la Oliva (1858-1925). Ambas colecciones reúnen partituras impresas de una etapa que abarca aproximadamente desde 1850 hasta 1933, donde la zarzuela, la ópera y todas las distintas variantes del llamado “género chico” tienen representación en forma de transcripciones para piano, así como numerosas piezas para piano del salón decimonónico.

Catalogación del Fondo histórico

El fondo histórico de música que se conserva en la Biblioteca del conservatorio está formado por partituras, libros, colecciones facsímiles, métodos y tratados de música, de autores tanto españoles como extranjeros, adquiridos por compra, donaciones y legados. La mayoría de estas obras pertenecen al siglo XIX y principios del XX, siendo escasas las correspondientes al siglo XVIII. Se estima que el fondo –en proceso de catalogación–, conserva unos 7000 documentos, en su mayor parte partituras de música impresa. Esta cantidad

² *Ibidem*, p. 1306.

³ Según Comunicación con Teresa Jiménez Morell.

⁴ Comunicación de Antonio Martín Moreno.

y las características del mismo le sitúan en el único fondo en Andalucía de este tipo y uno de los pocos fondos conocidos en España.

En el curso 2021-2022, dentro del plan de reforma dirigido por el director del conservatorio, Francisco Gil, se ha retomado la catalogación que durante algunos años, llevó a cabo el bibliotecario Miguel Ángel Amaro Soriano⁵. Actualmente, en colaboración con el proyecto “Patrimonio musical español: imágenes y sonidos”, superviso el trabajo de ocho alumnos matriculados en la asignatura de Biblioteca.

La catalogación del Fondo histórico atiende a los objetivos siguientes :

- Conocer la realidad del archivo y respetar su organización original.
- Comprobar si existen datos del registro (número de registro, fecha de la donación, responsable de la donación, clase de material, etc.).
- Organizar y describir los documentos del fondo seleccionado.
- Preservar en soporte digital el contenido intelectual de los datos obtenidos.
- Llevar a cabo medidas de protección en aquellos documentos donde esté en riesgo su integridad física.
- Interpretar mediante gráficos porcentuales la documentación musical de los fondos catalogados.



Actualmente la catalogación se centra en la colección del juez de instrucción Aguado. Los alumnos trabajan registrando los contenidos en tablas Excel de fácil manipulación. Las fichas catalográficas reúnen los siguientes campos: 1. Localización. 2. Signatura topográfica. 3. Autor. 4. Título. 5. Editorial y 6.

⁵ Mi agradecimiento a Miguel Ángel Amaro, quien supervisó mis labores de catalogación, efectuadas dentro del Máster en Patrimonio Musical por las Universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía.

Observaciones. Todos los datos obtenidos se vuelcan en Microsoft Access unificando terminología para facilitar la búsqueda y el control de datos.



Como obras de referencia utilizamos las siguientes:

- Gonsálves Lara, Carlos José: *La Edición Musical Española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.
- Iglesias Martínez, Nieves y Lozano Martínez, Isabel: *La música del s. XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Ministerio de cultura, 2008.

Estudio del repertorio en el Fondo histórico⁶

La ingente cantidad de música de salón que forma parte del Fondo histórico de la Biblioteca obedece en su mayor parte a un mercado para todos los gustos y alcances. A menudo, los compositores más destacados afrontaron en su creación musical líneas estilísticas y géneros diferentes, dentro de un repertorio ecléctico que tiene su reflejo en las programaciones variadas de la época, en las que se alternan obras de mayor alcance con otras de fácil entendimiento. Hay que recordar que el declive del mecenazgo obligó a los compositores a buscar en las clases particulares y en la edición de partituras para aficionados un medio para su sustento.

El estudio llevado a cabo sobre el fondo histórico catalogado constata que la mayoría de nuestros compositores desarrollaron, durante el siglo XIX dos tendencias:

1. Una tendencia cosmopolita e internacional que se dirige hacia una producción que

⁶ Véase Beatriz García Álvarez de la Villa: “Patrimonio musical”. *Centenario del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada: Historia y Patrimonio Musical*, catálogo de la exposición (Granada, 2022), RCSMVE, pp. 11-22.

gradualmente se libera de la influencia italiana (fantasías, variaciones sobre temas de ópera), dando paso a un repertorio de influencia centroeuropea.

2. Una tendencia nacionalista que aparece vinculada a la creación de un idioma musical español y que conlleva la recuperación del folclore español.

Dentro de estas dos tendencias podemos distinguir hasta ocho categorías:

1. Piano íntimo europeo internacional en obras como valeses, mazurcas, polkas, habaneras, barcarolas, nocturnos, romanzas, minuetos, gavotas y pavanas y numerosas piezas de carácter con nombres característicos. Muchas de ellas son recogidas por Isaac Albéniz en sus *12 piezas características para piano*; *Momento poético. Improvisación para piano* de Vicente Zurrón; *Ande el movimiento. Álbum de bailables* de Juan Cantó; *La primavera. Nocturno* de J. Gonzalo; *María. Mazurca* de Baldomero Fernández; *Mercedes-Polka* de Anselmo del Valle; *Romanzas sin palabras* de Furundarena; *Minué de las rosas* de J. Larregla.
2. Obras dentro del nacionalismo andalucista con títulos descriptivos como *Serenata española* y *Al pie de la reja* de Luis Mariani; *Reja sevillana. Serenata* de C. Roig; *Serenata andaluza* de C. M. Rücker; *Recuerdos de Andalucía* de E. Ocón; *Cantos de mi tierra* de Ángel Barrios; *Serenata árabe* de Isaac Albéniz, y *Adalifa. Danza morisca* por L. Mariani.
3. Colecciones y obras que recopilan melodías y ritmos de nuestro folclore musical de diversas regiones españolas. Tenemos colecciones de música popular de cada región con adaptaciones armónicas al gusto, con el propósito de proveer a los compositores nacionalistas de una fuente de inspiración: *Colección de cantos y bailes españoles* de Modesto y Vicente Romero; *Aires populares gallegos* de Rafael Taboada; *¡¡¡Viva navarra!!*. *Jota* de Joaquín Larregla; *Navarra. Zortzico* de Genaro Vallejos; *La muiñeira*, Op. 93 de Manuel Martí; *La alfonsina. Muiñeira* de Canuto Berea; *Zortzico* de José Tragó; *Ecos de vasconia* de Echevarría y Guimon; *Veinte melodías asturianas para piano* de Anselmo G. del Valle; *Canciones leonesas para piano* de Rogelio Villar; y *Cantos de la tierruca* (1914) de Felipe Espino.
4. Adaptaciones de temas líricos españoles como las fantasías sobre temas de ópera, arreglos y transcripciones que servían para favorecer su divulgación. Un ejemplo lo tenemos en la *Gran fantasía para piano sobre motivos de la Tempestad*

de Ruperto Chapí por Z. M. Zabala.

5. Obras de concierto como *Pieza de concierto* de Adolfo de Quesada y Hore; *Fantasia de concierto* de Varela Silvani; *Marcha turca. Capricho de concierto* de J. Cantó y Araceli. *Polka de concierto* de Adolfo Zabala; *Después del Champagne. Vals de concierto* de Justo Blasco.
6. Piezas de carácter descriptivo literal influidas por la música programática orquestal. A esta categoría pertenecen *En el Pirineo. Escena al amanecer* y *El navío del Pilar. Leyenda musical* de Joaquín Larregla; *El sueño de Marieta. Cuento musical para piano* de R. Gomis.
7. Marchas y pasodobles como *Don Alfonso XII. Marche royale* de Avelino Valenti, *Los Granaderos* de Francisco Cuesta, *La velada del recluta. Marcha nocturna para piano* de J. M. Guelbenzu y *Paso doble la ilustración militar* por Leopoldo Martín.
8. Cuadernos de música, álbumes musicales que aglutinan colecciones de varias piezas para piano bajo un mismo título. Los ejemplos más significativos los encontramos en M. Brull con sus álbumes: *Los días de la semana* y *Flores y mariposas*; *Velada infantil. Álbum de cinco piezas muy fáciles* de R. Montalban; y *Primeras flores y Hojas de rosa* de J. N. Nieto.

En cuanto al patrimonio musical andaluz, nos encontramos una rica producción de obras de los siguientes compositores andaluces:

- Alicia O'Connor de Iribarne (Almería, 1828-1871).
- Eduardo Ocón (Málaga, 1833-Málaga, 1901).
- Rafael Taboada (Cádiz, 1837-Zaragoza, 1914).
- Enriqueta Ventura de Domenech (Sevilla?).
- Isidoro Hernández (Sevilla, 1841-Sevilla, 1888).
- Javier Jiménez Delgado (Málaga, 1849-Madrid, 1910).
- Gerónimo Giménez (Sevilla, 1854-Madrid, 1923).
- Cipriano Martínez Rücker (Córdoba, 1861-1924).
- Luis Leandro Mariani (Sevilla, 1864-Sevilla, 1925).
- Eduardo Moreno Manella (Jaén, 1867-Río de Janeiro, 1934).
- José María Guervós (Granada, 1870-Madrid, 1944).
- Manuel de Falla (Cádiz, 1876- Argentina, 1946).
- Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949).
- Francisco Alonso (Granada, 1887-Madrid, 1948).

Difusión

Durante el curso pasado 2022-23, en el centenario de la fundación del Conservatorio, en colaboración con el profesor Rafael Cámara, trabajamos en una exposición conmemorativa en la Biblioteca de Andalucía-Biblioteca de Granada con el propósito de compartir documentos del patrimonio documental del RCSMVE. La muestra aglutinaba un centenar de documentos dispuestos en dos secciones, de la siguiente manera: por un lado, documentos del fondo administrativo referentes a las diferentes etapas de la historia del centro; por otro lado, partituras de más de cincuenta compositores españoles pertenecientes al Fondo histórico del conservatorio, con especial atención a los músicos andaluces. Además, dentro de las actividades artísticas asociadas a la exposición, se ofrecieron recitales de música con el propósito de ofrecer al visitante una muestra del mundo sonoro del Romanticismo español, mediante una estudiada selección de partituras singulares, muchas de ellas inéditas.

Finalmente, se publicó un catálogo de la exposición bajo el título “Centenario del RCSMVE: Historia y Patrimonio Musical”, que se puede consultar en línea en la Web del conservatorio (RCSMVE).



Imagen 1. La profesora Beatriz García en el acto de presentación de la exposición-centenario, acompañada por el profesor Rafael Cámara; el director del Conservatorio, Francisco Gil; y el delegado territorial de Fomento y Cultura, Antonio Granados.

El centenario del conservatorio se convirtió en una oportunidad para sensibilizar sobre nuestro legado musical, programándose varios recitales de música, a cargo de Jorge Carrasco con los alumnos de canto y Miguel Ángel Rodríguez Láiz, en los que se dieron a conocer una esmerada selección de obras, algunas de ellas inéditas o relegadas al olvido, de compositores españoles como Ángel Barrios, Francisco Alonso, Tomás Bretón, Guillermo Morphy, Luis Mariani o Juan Montes, cumpliendo el deseo de acercar al público al mundo sonoro del Romanticismo musical español.

Con la misma ilusión esperamos continuar este año divulgando la historia de nuestro centro y nuestro patrimonio musical español, dentro del programa de innovación educativa de la Junta de Andalucía.

Para finalizar, quiero expresar mi agradecimiento al alumnado de la asignatura Biblioteca, documentación y redes sociales por su implicación en las tareas de catalogación y edición de partituras, durante el curso 2022-2023:

- Ainhoa García Galvao
- Alejandro López Serrano
- Cristina López Marcenaro
- Ismael Martínez Lindez
- Luis Mesas Gurrea
- Arturo Palao Rubio
- Javier Rubio Romero
- Jesús Nazaret Valverde Lorite
- Francisco Sánchez Lara



Imagen 2. Difusión de la exposición Centenario en Canal Sur Radio por Rafael Cámara y Beatriz García (coordinadores). Presentación por Angustias Marín.



Imagen 1. Cartel de la exposición “Centenario del RCSMVE: Historia y Patrimonio Musical”

Publicaciones sobre el Fondo histórico del RCSMVE

Cámara Martínez, Rafael: *El Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada: organización de la institución y desarrollo del currículo (1921-1952)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2011.

García Álvarez de la Villa, Beatriz: “El fondo especial de la Biblioteca del Real Conservatorio de Música “Victoria Eugenia” de Granada”, *Leitmotiv*, 2016, pp. 45-56.

García Álvarez de la Villa, Beatriz (coord.): *Centenario del Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada: Historia y Patrimonio Musical*, [Catálogo de Exposición], Granada, edición del Real Conservatorio Superior de Música de Granada, 2022. Disponible en línea: <https://conservatoriosuperiorgranada.com/wp-content/uploads/2022/01/CATALOGO-EXPOSICION.pdf>

A González de la Oliva
querido amigo, colega, compañero de fatigas
& recomendándome a su benevolencia!!!
Madrid 22 de septiembre 1902

2
1

HOME

Words by **F. B. MONEY-COUTTS.** Music by **Y. ALBENIZ**

Allegretto non troppo. ♩ = 72.

CHANT. Home is not home when thou art gone! My

Allegretto non troppo.

PIANO. *p* *p* *sempre p*

Ped. * Ped. * Ped. Ped.

heart in blind-ness seems to grope; Where love's ac-cus-tomed light has

poco rit.

shone 'Tis dark as dis-ap-pointed

sf *poco rit.* *dim. rit. molto.* *pp*

Ped.

Paris, AU MÊNESTREL, 2 bis, rue Vivienne H. et C^{ie} 48425 (1) HEUGEL et C^{ie} Editeurs

6 songs: "Home". Words F. B. Money-Coutts of Isaac Albéniz. Dedicataria manuscrita "A G. de la Oliva querido amigo, colega, compañero de fatigas y recomendándome a su benevolencia!!!" (Madrid, 22 de septiembre de 1902). Se refiere a José González de la Oliva (1858-1925), compositor, pianista y crítico musical almeriense. Fuente: Colección José G. de la Oliva. Fondo histórico del RCSMVE.

MUSAS DEL ROMANTICISMO MUSICAL ESPAÑOL

Beatriz García Álvarez de la Villa

Durante las regencias de María Cristina (1833-1841) y el general Espartero (1841-1843) se va conformando el salón burgués, donde el piano asume un papel protagonista favorecido por la extensión de las enseñanzas de música en la sociedad. Posteriormente, se consolida durante el reinado de Isabel II, adoptando los gustos franceses e italianos en un repertorio caracterizado por las danzas europeas de moda, las fantasías sobre temas operísticos italianos y las canciones españolas¹. Beneficiado por los avances de la revolución industrial, a medida que avanza el siglo XIX, el piano se convierte en el instrumento representativo del Romanticismo por excelencia tanto en espacios públicos como privados. Si bien la música asume una nueva forma de entretenimiento, entrando a formar parte de los nuevos hábitos de socialización en salones, ateneos, liceos y cafés-concierto, en el ámbito privado de algunos salones de la alta burguesía, nobleza y aristocracia se continúa con la tradición de las veladas musicales, a las que acuden músicos, pintores, escritores y poetas, en fraternidad.

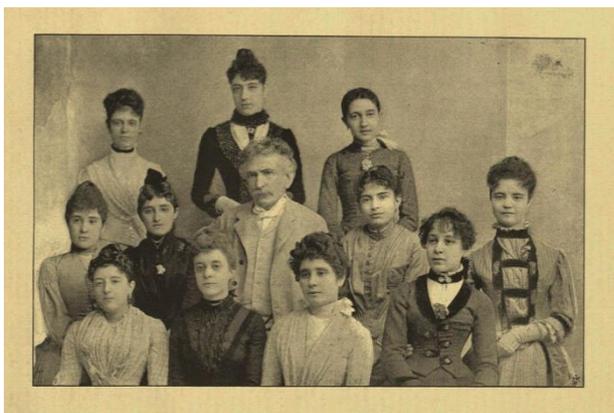


Imagen 1. Alumnas del Conservatorio de Madrid premiadas en piano con su profesor Dámaso Zabalza. *Ilustración musical hispano-americana*, nº 16, 15-09-1888, p. 5.

Las transformaciones vividas por la música contribuyeron a generar conceptos y juicios de valor respecto a la creación artística, con el propósito de diferenciarla de un arte acomodado al estilo de moda de los nuevos espectadores. Se incide en el significado de lo bello y lo sublime, diferenciándolo de lo placentero y

lo agradable. De esta manera, se habla de la imaginación y la sensibilidad como conceptos inherentes a la creación musical, que conforman una guía estética del buen gusto. Para la mayoría de los estetas y pensadores el arte adquiere un valor especial al ser considerado un instrumento que mide el grado de civilización alcanzado por un país, y el artista se presenta como un ser superior al mediar entre la realidad y la belleza.

En este contexto, ¿qué papel representa la mujer en la música del Romanticismo? Conocemos que la fundación del Conservatorio de Madrid, en 1830, por la reina regente María Cristina, gran amante de la música, supone un revulsivo para las enseñanzas de música porque posibilitó su extensión, y satisfizo la demanda por parte de la burguesía. El proceso de democratización de las enseñanzas musicales trajo consigo un aumento espectacular del número de matrículas de *amateurs*, destacándose la incorporación de la mujer atraída por unas enseñanzas que concebía como símbolo de distinción social.

Sin embargo, en este maremágnum de aulas masificadas –objeto incesante de reprobación en la crítica coetánea–, emergieron mujeres que rompieron con los roles estereotipados de la mujer asociada a una educación de adorno. Bien como docentes, intérpretes o bien como compositoras, éstas se ganaron el respeto de todos los grupos ideológicos, en una época sensible a la cuestión de la instrucción de la mujer y de su presencia en el ámbito profesional. Las actas conservadas en el archivo del Conservatorio de Madrid muestran las asignaturas más demandadas por las mujeres que, en orden decreciente de importancia, eran las siguientes: piano, solfeo, armonía, declamación, canto, francés, arpa, italiano, composición, harmonium, violín, órgano y violonchelo². Alumnas destacadas lograron abrirse paso en el mundo profesional en la docencia del piano. Algunas de estas primeras profesoras fueron Natalia del Cerro, Teresa Sarmiento, Rosa Izquierdo, Francisca Samaniego, Sofía Salgado, Paula Lorenzo, María Peñalver, Enriqueta Dutrieu o Pilar Fernández de la

¹ Véase Emilio Casares: “La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (editores), Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1995, p. 42.

² Emilio Arrieta: *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondientes al Curso 1885-86*, Madrid, Imprenta de José M. Ducacal, 1885, p. 22. (Archivo del RCSMM).

Mora³. La docencia también se extendió a otras asignaturas como el solfeo, el arpa y el canto.

Del ámbito privado al escenario público: el Ateneo y la Sociedad de Conciertos de Madrid

A medida que transcurre el siglo XIX, la presencia de la mujer, generalmente limitada a los espacios privados (salones burgueses y aristocráticos, donde exhibían un conocimiento musical), se va extendiendo al escenario público. Dos ejemplos destacados los tenemos en el Ateneo y la Sociedad de Conciertos de Madrid⁴.

La Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, donde se incluía la música, estuvo presidida por Guillermo Morphy, el Conde de Morphy, de 1886 a 1895⁵. Desde el conocimiento del contexto musical español y europeo, Morphy buscó convertir el salón del Ateneo en un espacio europeo moderno, donde la mujer estuvo presente tanto entre el público, tradicionalmente masculino, como en el mismo escenario. *El Imparcial* destaca la gran afluencia del público femenino:

Para formar idea, no ya aproximada, sino remota, de la concurrencia que acudió anoche a oír al insigne artista, bastará decir que hasta en la tribuna propiamente dicha, en la plataforma destinada al orador o artista encargado de actuar, no quedó más sitio libre que el puramente necesario a Sarasate y sus compañeros de concierto. En las tribunas reservada y pública se apiñaba el auditorio, femenino en su totalidad que, ante la manifiesta imposibilidad de colocarse ni bien, ni mal, invadió el salón, lanzando a los de la casa a las galerías y pasillos⁶.

Las mujeres participaron en los conciertos del Ateneo, ofreciendo una imagen de artistas profesionales y recibiendo la calurosa acogida del público y la prensa.

³Nieves Hernández-Romero: *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.

⁴Véase R. Sobrino: *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992. Véase también su trabajo: "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 125-148.

⁵El Conde de Morphy (1836-1899), secretario de Alfonso XII y de la reina regente María Cristina, fue un gran mecenas de las artes y dinamizador de la actividad musical en nuestro país. Jóvenes intérpretes y compositores como Bretón, Albéniz, Casals o Granados, entre otros muchos, contaron con su apoyo para conseguir pensiones de la Casa Real, darse a conocer en conciertos y presentar al público sus obras musicales.

⁶"Sarasate en el Ateneo", *El Imparcial*, 09-04-1895, p. 2.

Fue muy valorada la pianista argentina de ascendencia española, María Luisa Guerra, que llegó a ser directora del Conservatorio de Buenos Aires, y actuó en el Ateneo en seis ocasiones diferentes (entre 1890 y 1895). Con apenas 13 años, sorprendió al público con un repertorio de gran dificultad, como la Campanella de Paganini-Liszt, Paráfrasis de Mendelssohn-Liszt, Widmung de Schumann-Liszt, o las Variaciones sobre un tema de Paganini de Brahms. *El Liberal* señala que "la musa del Ateneo, como llaman algunos socios de esta casa a la célebre pianista argentina, tiene el privilegio de atraer a los salones de aquella corporación mayor auditorio que todas las eminencias políticas y literarias que allí suelen dar sesiones y conferencias"⁷.

El Ateneo se rinde ante María Luisa Guerra, nombrándola socia de mérito, un privilegio otorgado por primera vez a una mujer, que compartió en esos años con la pintora gaditana Anselma Gessler de Lacroix⁸. Otras mujeres también destacaron en el escenario, entre ellas, María Dolores Rodríguez Grande, Aurora Murua, María Luisa Chevalier, Isabel Echevarría de Aguirre, Matilde Torregrosa, Vicenta Tormo y la pianista cubana María Adam. Algunas de ellas darán a conocer también su propia obra, como es el caso de Chevalier, cuyo *Scherzo* de la 1ª sonata (1884) está dedicado "Al Excmo. Señor Conde de Morphi".

Coincidiendo también con la presidencia del Conde de Morphy en la Sociedad de Conciertos de Madrid, en el periodo 1885-1890, y la dirección artística de Tomás Bretón, esta entidad acogió a la mujer, como fue el caso de Vicenta Tormo, primera violonchelista y arpista de la orquesta (véase imagen 2).



Imagen 2. La Sociedad de Conciertos de Madrid. Fuente: Saldoni. *Diccionario de músicos españoles*, Tomo 3, 1890, p. 304.

⁷"María Luisa Guerra", *El Liberal*, 29-01-1895, p. 3.

⁸La información es tomada de Beatriz García Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.

Además, junto a intérpretes de la talla de Francis Planté, Eugene D'Albert, Isaac Albéniz, Jenaro Vallejos, Pablo de Sarasate, Cesar Thomson y Enrique Fernández Arbós participaron como solistas en la Sociedad de Conciertos Pilar Fernández de la Mora y Madame Marx⁹.

El caso de la pianista sevillana Pilar Fernández de la Mora (1867-1929) constituye un ejemplo del éxito artístico que una mujer podía llegar a alcanzar. De niña sobresalió por sus extraordinarias dotes al piano, siendo protegida desde pequeña por la familia real. La reina Isabel II se convirtió en su patrocinadora y madrina, posteriormente, Alfonso XII intervino en su formación y, por mediación de Morphy, la presentó a Anton Rubinstein, quien la aconsejó estudiar en el Conservatorio París. A los catorce años, Pilar Fernández de la Mora obtuvo el primer premio de piano en el conservatorio de Madrid. Bajo la protección de la reina regente María Cristina, continuó avanzando en sus estudios. Viajó a París, donde recibió clases de armonía del compositor Tomás Bretón, y tuvo la ayuda de Francis Planté en la preparación de las oposiciones a la cátedra de piano en Madrid. Obtenida la plaza, fue invitada por la Sociedad de Conciertos de Madrid para tocar en el Príncipe Alfonso el 8 de marzo de 1885. Para la ocasión interpretó el *Segundo Concierto en Sol menor* de Saint-Saëns, con el que obtuvo un éxito extraordinario. También destacó su actividad en la difusión del repertorio camerístico y la publicación de un método pedagógico para piano¹⁰.

La presencia de la mujer en la edición musical del Fondo histórico del conservatorio

Una aproximación a la producción musical del fondo histórico del RCSMVE muestra la fuerte presencia femenina, que podemos resumir en los siguientes apartados:

1. Dedicatorias a alumnas. Son frecuentes en obras compuestas por profesores con fines didácticos, que visibilizan la presencia de la mujer en los estudios de música. Estas obras –muchas nos recuerdan al estilo de Ferdinand Beyer– llenan un vacío en la edición musical de la época y ofrecen a los alumnos y alumnas un modo de instruirse en la técnica pianística mediante piezas de

⁹ Beatriz García Álvarez de la Villa: *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración borbónica*. Hispanic Music Series, 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2022, p. 183.

¹⁰ Se puede ampliar esta información en Carmen Ramírez Rodríguez: “Una hora de mecanismo: propuesta pedagógica para piano de Pilar Fernández de la Mora (1867-1929)”, *Quodlibet* n° 65, 2, 2017, pp. 34-53.

agradable factura. Abundan en el Fondo histórico ejemplos de este tipo tales como *Rondós para 3º y 4º año de piano* de Zabalza, Bustamante, Brull y Cantó; *En Aragón. Jota* de José N. Nieto dedicada a sus discípulas María y Dolores Paton y Robles; *La bella Herzegowina. Polka-Mazurca* por C. M. Zabala y *Carmen* de José N. Nieto, estas dos últimas dedicadas a las discípulas Carmen Pérez y Carmen Polidura, respectivamente. Algunas de estas alumnas acapararon la atención de la prensa por su trayectoria artística. Un ejemplo lo tenemos en Elisa Feliu y Palacios, a quien Costas y Nogueras le dedica su *Aragonesa*. Un vistazo a la prensa histórica nos informa que con tan solo 14 años, ganó el primer premio de piano en el Conservatorio del Liceo

2. Dedicatorias a artistas profesionales. Algunos ejemplos del reconocimiento a la trayectoria artística de mujeres los encontramos en las siguientes dedicatorias: a Dolores Cortés de Pedral, mezzo madrileña, en *Los mosqueteros grises* de Francisco de Pérez Cabrero. La cantante participó en el estreno de *San Francisco de Siena* de Emilio Arrieta en 1883; a la arpista Lola Bernís en *Gran capricho de concierto para piano* de Dámaso Zabalza; a la cantante y pianista Sofía Vela en *Bajo los sauces* de José Inzenga; a Luisa Lacal (1874-1962), calificada de “eminente concertista” por el compositor Varela Silvari, en su *Fantasia de concierto*. La partitura, ofrece el retrato de esta destacada pianista, cuyo *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico* fue la primera obra de este tipo escrita por una mujer española.



Imágenes 3 y 4. *Fantasia de concierto* de Varela Silvari dedicada a Luisa Lacal (izq.). *Diccionario de la Música* de Luisa Lacal (der.). Fuente: Fondo histórico del RCSMVE.

3. Dedicatorias a mecenas y benefactoras del arte. La familia real es dedicataria de muchas de las partituras del fondo histórico del conservatorio, en gran parte por

su incesante labor de patrocinio y mecenazgo en línea con una ideología que otorgaba un valor especial al papel desempeñado por el arte y la cultura como garantía de progreso. Hay que destacar el papel de la infanta Isabel en su compromiso como mecenas, en el que contó con la colaboración y consejo del Conde de Morphy, compositor y músico.

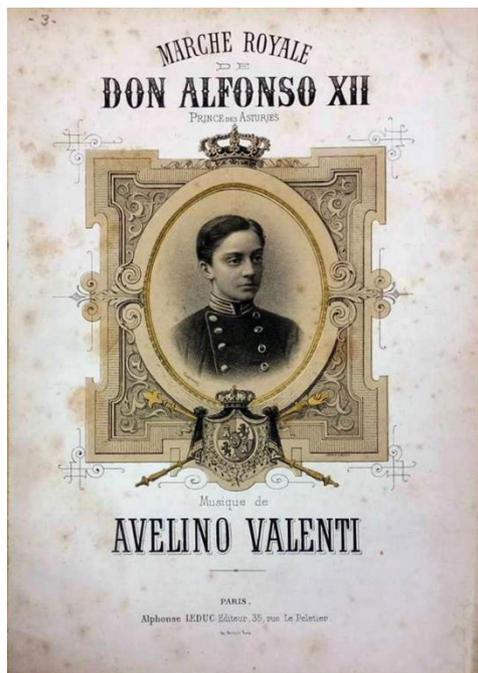


Imagen 5. Andrés Avelino Valentí. *Marche royale Don Alfonso XII*. Fuente: Fondo histórico del RCSMVE.

Otras figuras de la nobleza y aristocracia también protegieron a los músicos españoles. Así, por ejemplo, la condesa de Morphy –al igual que su marido el Conde Morphy–, ejerció una labor continua de mecenazgo. Las dedicatorias a su figura son frecuentes en el fondo por parte de compositores como Tomás Bretón, Emilio Serrano, Isaac Albéniz o Pablo Casals, quienes recibieron un decisivo impulso en sus carreras artísticas gracias a su protección.

4. Mujeres compositoras. El papel de la mujer como compositora es más difícil de conocer, ya que sus composiciones quedaban, en la mayoría de los casos, restringidas al ámbito privado. No obstante, se aprecia un buen número de obras de mujeres compositoras en los diferentes archivos musicales, que nos hablan, sobre todo, de su interés por el género de canto y piano, así como piezas breves para piano características de la música de salón, además de algunos estudios y obras de corte clásico. Algunas de estas obras se localizan en el Fondo histórico del conservatorio como, por ejemplo, *Jota para piano* de Carmina Duran, *Les larmes*.

Romanza para mezzo soprano de Soledad de Bengoechea; *Cançons* de Isabel Güell y López, marquesa de Castellidosrius. *Preludio para piano* de Laura Zurita y Postigo; *Insistencia* de Luisa Casamegas; o *Romanza sin palabras* de María Luisa Chevalier.

Dentro del género religioso, compositoras como Isabel Prota y Carmena o Soledad Bengoechea abarcaron obras de mayor envergadura escritas para voces y orquesta, recibiendo el elogio de la prensa coetánea.

De algunas de estas musas del Romanticismo –Sofía Vela, Alicia O’Connor, Isabel Güell, Paulina Cabrero, Soledad Bengoechea...–, las alumnas de la Biblioteca han aportado algunos datos de su vida y trayectoria artística, como veremos a continuación. Además, dentro de la programación musical del proyecto (recogida en el Apartado VI), a lo largo de la temporada podremos escuchar algunas de las obras recuperadas de nuestro Fondo histórico y de otros archivos.

BIBLIOGRAFÍA

- CASARES, EMILIO: “La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (editores), Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1995.
- GARCÍA-ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz: *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración borbónica*. Hispanic Music Series, 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2022.
- _____. “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica”, *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 33, enero-diciembre 2020, pp. 121-159.
- _____. “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)”, *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, pp. 449-487.
- HERNÁNDEZ-ROMERO, Nieves: *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* Alcalá de Henares, Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019.
- RAMÍREZ RODRÍGUEZ, Carmen: “Una hora de mecanismo: propuesta pedagógica para piano de Pilar Fernández de la Mora (1867-1929)”, *Quodlibet* nº 65, 2, 2017, pp. 34-53.
- SOBRINO, RAMÓN: *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992.
- _____. “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, 125-148.

ISABEL COLBRÁN (1784-1845)

Por Alejandra Granados González

Isabel Colbrán fue considerada la mejor mezzosoprano y soprano dramático, así como una gran compositora que dejó escritos cuatro álbumes de canciones, en los primeros años de su trayectoria artística. Si bien algunas fuentes biográficas afirman que nació en Madrid el 2 de Febrero de 1785, conocemos por el acta de nacimiento publicado por Pagan, que la fecha correcta sería el 28 de febrero de 1784.



Retrato de Isabella Colbran (1817) por Johann Heinrich Schmidt (Museo Teatrale alla Scala)

Huérfana de madre, su padre, Juan Colbran, violinista de la Real Capilla, se implicó en su educación musical. Su primer maestro fue Francisco Javier Pareja, violonchelista en la compañía de ópera que actuaba en el Teatro de los Caños del Peral, en la que también tocaba Juan Colbran. El último maestro que tuvo Isabel fue el famoso castrato Gerolamo Crescentini, con el que coincidió en uno de sus viajes a Lisboa en el año 1798. Estas lecciones debieron de ser decisivas para la formación de la joven, puesto que años más tarde, le dedicó un álbum de canciones.

La primera aparición pública de Isabel tuvo lugar con tan solo 14 años en un concierto ofrecido por Lucien Bonaparte, hermano de Napoleón, (embajador en aquel momento de Francia en Madrid). El motivo fue la celebración de la curación de Carlos IV de una peligrosa enfermedad. Saldoni afirma que Isabel, tras este concierto ante los reyes, fue pensionada por la reina María Luisa para estudiar en Francia. Después de esto no hay documentadas más apariciones públicas de la cantante en España.

En 1804 la joven pidió permiso para ausentarse de la corte, junto a su padre Juan Colbrán, volviendo a actuar públicamente en París acompañada del cantante Lambert, del pianista Wolff y una orquesta, donde se convirtió en objeto de pública admiración. A continuación, se fue a estudiar a Bolonia, donde recibió el aplauso de los principales maestros italianos. En 1808 Rossini la escuchó por primera vez, admirando su increíble voz y presencia escénica. En Milán, se presentó en los más importantes escenarios italianos como la Scala de Milán. También fue aclamada en Nápoles como primera donna absoluta del Teatro de San Carlo.

En 1818 Rossini decidió contratarla para la gala de inauguración de un nuevo teatro de Ópera en Pésaro. Un año después, Isabel Colbrán estrenó la cantata *Omaggio umiliato* del maestro italiano, recibiendo muy buenas críticas. Participó cada vez en más obras del compositor, fascinado por la voz de la prima donna, que la prensa calificaba como “sublime, admirable e inimitable”. El 16 de marzo de 1822, Rossini e Isabel contrajeron matrimonio. Este matrimonio no fue un éxito, debido probablemente a la fulgurante carrera de Rossini mientras que la de Isabel decaía debido a la pérdida gradual de la entonación y pureza de su voz. Tras varios fracasos de Colbrán, en 1824 se mudaron de manera definitiva a Bolonia. Para entonces la carrera de Isabel se daba por terminada. La soledad que sufría la cantante por los continuos viajes de Rossini, y la relación de éste con otra mujer hicieron que Isabel se volviese una persona irritable. En 1836 el matrimonio se separó de manera definitiva y legal.

La muerte de Isabel Colbrán el 7 de octubre de 1845, recogida en la prensa coetánea, fue sentida por todo el mundo. Además, se dijo que Rossini, tras la muerte de su ilustre compañera, no volvió a recuperar su natural jovialidad.

Obras de ~: *Sei canzoncine ou Petits Airs Italiens dédiés a S. m. la Reine d'Espagne*, Paris [1805]; *Sei canzoncine ou Petits Airs Italiens dédiés a Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies*, Paris [1808]; *Six Petits Airs Italiens dédiés à Sa Majesté Catholique Marie Julie Reine des Espagnes et des Indes*, Paris [1809]. *Six petits airs italiens dédiés a M.r Crescentini son Maître*, Paris, s. f. *Cavatina o canzonetta di partenza o ultimo addio*, Paris [1808], *Già la notte s'avvicina*, Nápoles, 1825 (inéd.); *Del giorno natalizio di Giovanni Colbrand la figlia riconoscente*.

BIBLIOGRAFÍA

- Forbes, Elizabeth: “Isabella Colbran”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4, MacMillan Publishers, 1900, p. 524.
- Heilbron Ferrer, Marc: Isabel Colbran. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/4605/isabel-colbran>. [Fecha de acceso: 26 de enero de 2023].
- Heilbron Ferrer, Marc: “Isabel Colbrán: una soprano española en el mundo de Gioachino Rossini”, *Anuario Musical*, nº. 55, 2000, pp. 155-197.
- Pagan, Víctor: “Cosas de palacio: música y monarquía”, *Scherzo* nº 86, julio-agosto, Madrid, 1994.
- Pedrero Encabo, Águeda; Cortizo, M^a Encina: “Isabel Ángeles Colbrán”: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. y coord. Emilio Casares Rodicio, V. 3, Madrid, Soc. Gral. de Autores y Editores, 1999-2000, pp. 798-801.

PAULINA CABRERO (1822-1901)

Por Inmaculada Marín Padilla

Paulina Cabrero Martínez de Ahumada fue una cantante, compositora, pianista, arpista y organista; perteneciente al romanticismo musical. Cultivó principalmente el canto con acompañamiento de piano, dentro de la música de salón del siglo XIX.



Joaquín Espalter y Rull, *Retrato de la familia Martínez Cabrero*. Colección particular.



Desde muy joven, comenzó sus estudios con su madre, quien notó que su hija estaba dotada de cualidades para la composición. Su primer concierto lo dio con 7 años. Fue alumna de José Cruz y, posteriormente, de Mariano Rodríguez Ledesma. A los 13 años hizo su primera composición: una romanza titulada *Temores de la inocencia*. Su último profesor fue Baltasar Saldoni, bajo cuyo consejo compuso el *Himno en loor a S.M. la Reina*. Fue nombrada socia de mérito del Liceo de Madrid, de los de Zaragoza y Barbastro.

En 1840 viajó a París junto a su padre, donde recibió lecciones de canto del célebre Bordogni y dio conciertos de cámara. A la vuelta de este viaje comenzó a ser conocida en Madrid también como compositora, interpretándose muchas de sus obras como *Primeras inspiraciones musicales* o *La tumba de mi madre*. Además, comenzó a dar conciertos públicamente como cantante, interpretando, entre otras obras, el *Stabat Mater* de Saldoni.

En 1843 la Casa Lodre editó su obra *Ecos de alegría: Seis canciones españolas*. Un año más tarde, comenzó una ópera, de la cual se estrenaron ciertas partes. Actuó en Palacio en presencia de la Reina Isabel II y del propio Listz, el cual solicitó su visita para escuchar algunas de sus composiciones. En 1845 volvió a viajar a París, donde conoció a grandes músicos como Donizetti o Kalkbrenner. También en este viaje conoció al que posteriormente fue su profesor de canto Manuel García. De dar concierto en París pasó a ser conocida en Londres, donde continuó ofreciendo conciertos. Se casó con el comandante del Estado Mayor Mariano de Ahumada y con él residió en Valladolid, donde también dio conciertos y compuso obras, entre ellas una Salve.

Fue reconocida por la prensa como una mujer aclamada por la audiencia, pese a que nunca se llegó a considerar profesional. Llamó la atención no sólo por sus habilidades exquisitas como cantante, sino también por su destreza técnica y expresiva para tocar instrumentos. Como compositora apareció con cierta frecuencia en las revistas españolas de la época. J. Espín y Guillén le dedicó una larga crítica a su obra *Primeras inspiraciones musicales* en la revista *La Iberia Musical*, donde señalaba que “Paulina Cabrero de Martínez ha dado pruebas ciertas de poseer un talento que pocas mujeres a su edad han logrado tener”. Se la considera una de las pioneras en la consolidación de la romanza en España.

Las producciones musicales de Paulina Cabrero están compuesta de canciones. El estilo compositivo muestra la influencia italiana de Vincenzo Bellini. Su primera obra publicada fue *Primeras Inspiraciones Musicales*, la primera composición escrita por una mujer editada en España.

También compuso las siguientes obras: *Colección de Villancicos*, *Ecos de Alegría* y *Adiós, despedida a la Santísima Virgen*.

BIBLIOGRAFÍA

Camacho Blanco, L. F.: “Compositores Españoles (III): Paulina Cabrero”. *Dáteme cultura*. Disponible en: <https://datemecultura.com/compositores-espanoles-iii-paulina-cabrero/> [Fecha de acceso: 24 de enero de 2023].

Casares, Emilio; Alonso, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 283.

Casares, Emilio: “Paulina Cabrero Martínez de Ahumada”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. y coord. Emilio Casares Rodicio, V. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 846.

J. Espín y Guillén: “Primeras inspiraciones musicales de la señorita Dña. Paulina Cabrero y Martínez”, *Iberia musical*, 27, 1842, 105-106.

SOFÍA VELA DE ARNAO (1828-1909)

Por Beatriz García Álvarez de la Villa

Sofía Vela Querol fue una conocida cantante, pianista y compositora en los principales círculos musicales de Madrid. El 24 de septiembre de 1858, se unió en matrimonio con el poeta y académico murciano Antonio Arnao, en la parroquia ministerial del Buen Suceso de Madrid. De esta unión nacieron María de la Concepción, María del Carmen y María de la Asunción.



Fue socia de número dentro de la sección de Música del Liceo Artístico y Literario de Madrid, donde participó en las sesiones musicales como cantante. Además, llamó la atención como pianista, interpretando, junto a su maestro Juan M^a Guelbenzu, una obra para dos pianos de Thalberg. Desde 1844, tomó parte en los conciertos de gala celebrados en el Real Palacio, junto a músicos vinculados a la Casa Real como Juan M^a Guelbenzu, Pedro Albéniz y Frontera de Valdemoso, y en los que coincidió con Liszt. Obtuvo éxitos como intérprete operística cantando, entre otras obras, *Lucía de Lammermoor*, *Lucrecia Borgia* y *Torquato Tasso*, de Donizetti; *Semiramide*, de Rossini; *Il Giuramento*, de Mercadante; *Il corsario*, de Pacini; y *Plegaria*, de Curschman.

Estuvo presente en las veladas musicales organizadas en el salón privado de su maestro Guelbenzu, como la que tuvo lugar en 1847, en la que interpretó una *Balada* de este compositor y una *Romanza* de Mikhail Glinka. En el *Álbum*, con que los músicos españoles obsequiaron al compositor ruso durante su estancia en Madrid, Sofía Vela le dedicó una de sus romanzas para piano (28 de mayo de 1847). Fue nombrada contralto de cámara de S. M., pasando a formar parte de la Real Cámara de Isabel II, participando en los conciertos celebrados entre 1849 y 1851, en el Teatro de Palacio, donde se representaron veinticuatro funciones de ópera. Sofía Vela interpretó papeles en las óperas: *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, ambas de Emilio Arrieta; *La Straniera*, de Bellini y *Luisa Miller*, de Verdi. Además, la prensa señala su presencia en los círculos filarmónicos de Madrid. Así, por ejemplo, el 1 de febrero de 1863 aparece, junto a destacadas figuras de la escena musical, en el salón del Real Conservatorio, con motivo de la sesión inaugural de la Sociedad de Cuartetos de Madrid.



Glinka, durante su estancia en Madrid, escribió que era una “contralto con perfectas dotes y música excelente”. El escritor y crítico teatral Manuel Cañete la calificó de “artista de gran corazón e inteligencia, y cuyo mérito es sólo comparable a la modestia con que procura ocultarlo”. Por su parte, Antonio Arnao, destacó que interpretaba de manera excelente las canciones de Franz Schubert.

Obras de ~: *Alabanzas en desagravio de las blasfemias y oración al Smo. Cristo de la Salud a dos o tres voces iguales*; *Camino del cielo*, balada española; *Canto Mariano: Salve a dúo*; *Las Driades. Vals capricho*; *Flores a María a 2 y 3 voces*; *Mazurca para piano*; *Miserere al Smo. Cristo de la Salud para tiple, tenor y bajo*; *Memorare. Voz o coro*; *Oración a N^a S^a del Carmen a coro de Tiples y Contraltos*; *Pazzarella. Capricho para piano*; *Salve a N^a S^a de las Mercedes*; *Salve Regina para una voz y órgano: al dulce nombre de María*; *Salve Regina a 3 voces*; *Santo Dios a 3 voces blancas con acompañamiento de órgano o piano*; *El secreto*, balada española.

BIBLIOGRAFÍA

García Álvarez de la Villa, Beatriz: Sofía Vela Querol. Disponible en línea en Real Academia de la Historia <https://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol> [Fecha de acceso: 2 de enero de 2023].

ALICIA O'CONNOR (1828-1871)

Por Cristina López Marcenaro

Hija de Juan O'Connor y Gorman y María del Mar Jiménez de Molina. Su padre era un inmigrante irlandés que consiguió buena fortuna como representante naviero en Cádiz y después como comerciante en Almería. De su matrimonio con María del Mar nacieron cuatro hijos a los que animó a cultivar su intelecto e interés por las artes.



Tus bellos ojos para voz y piano (ms.) de Alicia O'Connor con letra de José María Cánovas. Dedicatoria a la "Señorita Doña María Leal de Ibarra". Almería, diciembre de 1864. Fuente: Fondo histórico del RCSMVE

Alicia O'Connor fue nombrada socia de mérito del Liceo Artístico y Literario de Almería, donde se desarrolló como pianista y cantante (soprano), al igual que como poetisa y compositora. En estos círculos estaban de moda los arreglos virtuosísticos para piano de óperas italianas, de los cuales interpretó muchos entre 1848 y 1860; entre ellos, fantasías al piano sobre motivos de *Lucia di Lammermoor*, *Capuletti e Monteschi* y *Roberto il diavolo*. Como soprano, ejecutó variaciones finales de la ópera *Ipermestra*, cavatinas verdianas de *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *I Masnadieri* y *Macbeth*; cantata dedicada al ejército de África, arias de *Don Pedro el cruel* o *L'elisir d'amore*. Además, junto al bajo Ramón Santander, entonó dúos como *Columella*, *Elena de Feltre*, junto a los profesores Pedro Orihuela, Miguel Gallegos, Josefa Arizaga y Miguel Pradal Martínez.

Según Carmen Ramírez Rodríguez, sus obras contienen características compositivas como el rechazo al costumbrismo, un vocabulario armónico tonal inestable, modulaciones expresivas, profusión de acordes alterados de dominantes secundarias y sextas napolitanas sin resolver, preferencia por

ritmos ternarios y no danzantes, y abundantes recitados melódicos sobre una nota combinados con saltos, apoyaturas y cromatismos, relacionados con el lamento o la muerte sobre trémolos en ambas manos.

Falleció el 22 de julio de 1871, cuando su hijo, el futuro tenor Luis Iribarne, apenas contaba tres años. Entonces exaltaría el abogado y escritor almeriense Sixto Espinosa Peralta su comprensión de "todo el poder del divino arte", pudiendo hacer sentir así al público el mensaje de sus obras. También elogió la grandeza e inteligencia de su alma, a las cuales achacaba su gran sensibilidad musical.

Entre sus canciones líricas, podemos destacar el repertorio con letra y música propio regalado a Isabel II en su visita a Almería, el 20 de octubre de 1862, que la misma reina elogió. Se trata de *Composiciones corales: Himno dedicado a la reina Isabel II; Mi pensamiento. Nocturno* para piano y las melodías vocales con acompañamiento instrumental de piano: *Dejad morir la miseria, Bianca remembranza, La súplica, Balada caballeresca, La realidad e Il retorno e la partenza*".

BIBLIOGRAFÍA

Ramírez Rodríguez, Carmen: "Alicia O'Connor (ca. 1828-1871) y sus aportaciones a la canción lírica con piano", *Revista de Musicología*, nº 41 (1), 2018, pp. 147-166.

SOLEDAD BENGOCHEA (1849-1893)

Por Alejandra Raya de la Llave

Soledad Bengoechea Gutiérrez fue una compositora y pianista española. Se la considera una de las grandes compositoras del siglo XIX. Su familia tenía uno de los salones musicales madrileños más selectos, donde conoció a destacados compositores e intérpretes de la época.



Les larmes. Romanza para voz y piano de Soledad Bengoechea. Fuente: Fondo histórico del RCSMVE

Desde pequeña demostró habilidades musicales pues tocaba de oído melodías y obras, en el piano, que escuchaba de bandas militares y organillos. Inició sus estudios musicales, –armonía e interpretación del piano–, de la mano del músico vizcaíno Juan Ambrosio Arriola. Tras su fallecimiento en 1866, el violinista Jesús de Monasterio continuó la labor formativa de la joven y, posteriormente, recibió clases de Ledesma.

Desde muy joven, participó en veladas musicales organizadas por su padre, al igual que en los recitales que los madrileños aficionados organizaban en sus propias casas, obteniendo merecidos aplausos.

Fue miembro de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, desde su fundación en 1860. Siete años más tarde, en 1867, cuando tan solo contaba dieciocho años, llamó la atención con la Misa en Si bemol mayor para 4 voces y orquesta, que estrenó en la iglesia del Convento del Carmen Calzado en Madrid. La obra tuvo una gran acogida por la crítica y las revistas artísticas, llegando incluso a recibir felicitaciones por parte del gran compositor, musicólogo y pedagogo Hilarión Eslava.

En 1873 se estrenó la romanza *Les Larmes*, en el Conservatorio de Madrid, interpretada por la conocida soprano Marie Sasse. Un año más tarde, presentó dos zarzuelas en un acto, *Flor de los cielos* y *El gran día*, con gran éxito, en el Teatro Jovellanos de Madrid. El 7 de marzo de 1875, la Sociedad de Conciertos, bajo la dirección de Jesús de Monasterio, estrenó su obertura *Sybille*, compuesta dos años antes.

En 1876 estrena la zarzuela en tres actos *A la fuerza ahorcan*, con libreto de Juan de la Puerta Vizcaíno, que no obtuvo mucho reconocimiento en la época. Tras su matrimonio, solo compuso una obra más y falleció con tan solo cuarenta y cuatro años.

La admiración que su obra despertó en la prensa coetánea fue unánime; así, por ejemplo, en *El Artista*, Vicente Cuenca llegó a situar su obra “en el mismo pedestal en cuya cima resplandecen Palestrina y Morales”. Por su parte, la *Revista y Gaceta musical* ensalzó su *Misa a cuatro voces y orquesta* de la siguiente forma: “La misa contiene verdaderas bellezas en la parte melódica y armónica, y es digna por muchos conceptos de que demos cuenta de ella, como de un acontecimiento que viene a aumentar los laureles que ya ciñe la frente pura de la señorita Bengoechea, cuya proverbial modestia creeríamos ofender al decirle que es una verdadera notabilidad musical, destinada á alcanzar mayores triunfos, si prosigue por la buena senda que ha escogido”. Abarcó gran parte de los géneros musicales: música escénica, música orquestal profana y religiosa, canciones para voz y piano y piezas para piano, donde se muestra un estilo romántico tardío, con influencias del compositor Felix Mendelssohn, además de la ópera italiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuenca, Vicente: “Misa en mi bemol mayor”, *El Artista*, nº 1, 7-06-1867, pp. 1-3.
Frontaura, C.: “Soledad de Bengoechea”, *Ilustración musical*, nº 14, 4-06-1889, pp.1-3.
“Misa a cuatro voces de la señorita Soledad Bengoechea”, *Revista y Gaceta musical*, nº 22, 2-06-1867, p. 114.
Rodríguez de la Torre, F.: “Soledad de Bengoechea”. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/75929/soledad-bengoechea-gutierrez> [Fecha de acceso: 20 de enero de 2023].
Sobrino, Ramón: “Bengoechea Gutiérrez, Soledad”, en E. Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. 2, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 362-363.
Sobrino, Ramón: “Bengoechea de Cármena, Soledad”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, New York, Grove, London, Macmillan, 2001-2002, p. 259 (2.ª ed.).

ISABEL GÜELL, MARQUESA DE CASTELLDORIUS (1872-1956)

Por Lucía Gómez de la Corte

Isabel Güell y López, marquesa de Casteldorius, fue compositora y pianista. Hija de Eusebio Güell y Bacigalupi y de Isabel López y Bru, quienes ejercieron una importante labor de mecenazgo protegiendo a jóvenes músicos españoles en su Cataluña natal. Su residencia habitual desde 1888, el Palau Güel –construido por Antonio Gaudí–, se convirtió en epicentro de una intensa vida musical, donde acudían destacados artistas y miembros de la familia real como la infanta Paz.

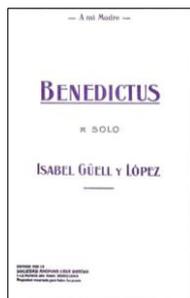
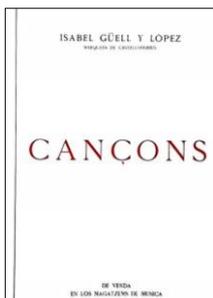


Comenzó sus estudios con Josep García Robles, compositor de cámara de su padre. También recibió clases de piano y órgano de su tía abuela Josefa Bacigalupi, gran organista conocida como “Pepa”. En la casa de Pedralbes, en 1884, conoció a destacadas personalidades de la época como el artista Antonio Gaudí, y los escritores Jaume Collet y Jacinto Verdaguer. En 1885, a causa de la epidemia de cólera, la familia se trasladó a París, donde Isabel Güel continuó la práctica del órgano bajo la supervisión del organista Eugène Gigout, antiguo alumno de Camille Saint-Saëns. En ocasión de la inauguración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la reina regente y Alfonso XIII visitaron a la familia Güel. La reina, admirada por el talento de la joven, le pidió que durante su estancia diera algún concierto.

En 1901, contrajo matrimonio con Carles de Sentmenat y Urruela en Barcelona, recibiendo como regalo de bodas un gran piano Érard de cola. Durante estos años se dedicó a las obras de caridad, y llevó una intensa actividad como vocal de la Junta de Instrucción Pública de Barcelona. También formó parte del coro del Instituto de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona.

Isabel Güel compuso varias obras en las que eleva la identidad popular catalana a repertorio culto, siguiendo el ejemplo del romanticismo alemán. Obtuvo con ellas mucho éxito y recibió algunas piezas en dedicatoria de compositores como Nemesio Otaño o Antonio Alberdi .

Falleció en Barcelona el 8 de mayo de 1956, entre los numerosos asistentes al sepelio se encontraba José Sancho Marraco, maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, quien admiraba sus composiciones y solía interpretarlas al frente de la capilla musical de La Seo de la Ciudad Condal.



La producción de música religiosa de Isabel Güel reúne unas veinte piezas, entre ellas un *Te Deum* (1898) y un *Stabat Mater* (1917). Escribió para piano una *Gavota* dedicada a Enriqueta Golleti, y un vals *Douce espérance*, dedicado a la reina regente y editado en Estocolmo, además de varias obras de música de cámara: *Gavota para violonchelo y piano*, *Serenata para piano violín y violoncello* y *Balada para violoncello y piano*, interpretadas en la sala Mozart por Jaume Torrens acompañado al piano por Bali Net. Destaca su ciclo de *Siete canciones para voz y piano* (1889-1916), editadas en Barcelona con textos pertenecientes a Jacint Verdaguer, Johan Roís de Corella (textos en catalán) y Gustavo Adolfo Bécquer (texto en castellano).

BIBLIOGRAFÍA

Sanhuesa Fonseca, María: Isabel María Luisa Güell y López, dos compositores en el Modernismo. Vida, entorno y catálogo de sus obras, *RACBASJ. Butlletí*, nº 30, 2016, pp. 47-63. Disponible en línea:

<https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/43699> . [Fecha de acceso: 23 de enero de 2023].

Güell López, Isabel: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dir. y coord. Emilio Casares Rodicio, V. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2000, p. 17.

FLAMENCAS EN LA GRANADA DEL CAMBIO DE SIGLO: CAFÉS CANTANTES, TEATROS Y CUEVAS

Alicia González Sánchez

No tenemos constancia de la fecha exacta en la que los cafés llegan a la ciudad de Granada, aunque sí sabemos que tuvieron una gran importancia en la vida granadina del siglo XIX y comienzos del XX y que fueron muy numerosos.

Los había de todo tipo: dirigidos a la alta sociedad granadina, lugar de tertulias políticas y culturales, centros de conspiración revolucionaria... lugares donde tomar un café, beber manzanilla, leer y comentar la prensa, hablar de política, escuchar música o asistir a un baile de máscaras en la época del Carnaval. Eran la válvula de escape de una sociedad en continua incertidumbre, como lo fue la del XIX. Durante el Trienio Liberal, aparecen los llamados cafés patrióticos, por ejemplo, el de Plaza Nueva tendría en su seno una tertulia patriótica, algunos de cuyos miembros participarían en las agitaciones siguientes. El Café de la Estrella también albergaba una tertulia revolucionaria. El Café de Puerta Real (1829) o el Café de Luchana (1844) también están asociados con el talante revolucionario. En algún momento fueron lugar de reunión para diferentes gremios, como el Café de la Mariana, en el que se reunieron los sombrereros (1886), o los curtidores (1887). Otros eran lugares donde dejarse ver como el Café de Hurtado. Algunos de ellos albergaban un escenario en el que ofrecían diferentes tipos de espectáculos para animar la velada: en los cafés teatro o de variedades se podía disfrutar de actuaciones de cupletistas y copla; los cafés concierto, más orientados a recitales de música clásica, con actuaciones de solistas o pequeños conjuntos orquestales; los cafés líricos ofrecían la actuación de cantantes que interpretaban piezas zarzuelísticas, de género chico, cuplés o copla y otros que se especializaron en ofrecer este nuevo estilo tan bien acogido por el público: el flamenco.

Hasta ese momento en los teatros se ofrecían boleros, fandangos, jotas, etc., los llamados bailes y cantes nacionales, españoles o andaluces, pero será en los escenarios de los cafés cantantes donde este repertorio se agitan, cambie su denominación y sea conocido como flamenco. Y en ellos, en sus tablas, donde los artistas se profesionalicen, se consagren y pasen a ser reconocidos como figuras.

Los cafés cantantes solían consistir en una gran sala con columnas llenas de veladores de mármol con sillas y un mostrador con taburetes. Al fondo estaba el escenario o tablado en el que se representaban los espectáculos. En la planta superior podía haber una serie de palcos y reservados para los más pudientes, e incluso algunos de ellos contaban con paraíso. La capacidad de estos establecimientos era de entre 200 y 300 personas, y el horario solía ir de las siete de la tarde a las dos de la mañana.

Aunque estaban especializados en el género flamenco, como hemos dicho, a veces la oferta se ampliaba con bailes de máscaras, espectáculos de magia, pequeñas piezas de teatro, cuplés, comparsas. El negocio es el negocio y lo importante era llenar todas las noches, algo que habitualmente se conseguía. Competían con los teatros ofreciendo localidades mucho más asequibles (a veces por el precio de la consumición) y en ellos se podía disfrutar de una actuación mientras se tomaba un vino, un vaso de manzanilla o un aguardiente.

En la zona del Campillo conocemos la presencia de numerosos establecimientos, que proliferaron al calor de la actividad los teatros Cervantes e Isabel la Católica situados en esta zona de la capital. Algunos de ellos fueron: el Café del Comercio, el Café Granadino, el Café de la Mariana, el Café del Liceo, el Café Cervantes, La Montillana, o el Café Alameda.

De estos cafés, vamos a acercarnos al de la Mariana. En él pasó una larga temporada una de las cantaoras más destacadas del cambio de siglo, “Dolores la Parrala”. Dolores Parrales Moreno, onubense de Moguer, que había adquirido renombre en el sevillano Café de Silverio y que pasó a la historia como rescatadora de estilos de cante perdidos (como la *Canción del Sereno* y el *Pregón del Pescadero*). García Lorca la cita en su poema *Café Cantante*: “Lámparas de cristal/y espejos verdes./Sobre el tablado oscuro,/la Parrala sostiene/ una conversación con la muerte. /La llama,/no viene,/y la vuelve a llamar./ Las gentes/ aspiran los sollozos./ Y en los espejos verdes,/ largas colas de seda se mueven”, invitándonos a vivir la atmósfera que se vivía en los Cafés Cantantes. En este tablao triunfó “la Parrala” junto

a Juana Vargas de las Heras, “Juana la Macarrona”. Bailaora jerezana, que actuó a lo largo de toda la geografía española, en la Exposición Universal de París de 1889 y en el Concurso de Cante Jondo de 1922 organizado por Manuel de Falla y Federico García Lorca entre otros y que puso a la ciudad de la Alhambra y al Flamenco en el punto de mira internacional.



Imagen 1: Dolores la Parrala (¿1889?) por E. Beauchy. Biblioteca Nacional de España.

Otro de estos cafés, el Alameda, acogerá la tertulia *El Rinconcillo*, formada por intelectuales como los mencionados Manuel de Falla, Federico García Lorca, su hermano Francisco, el pintor Manuel Ángeles Oriz, Hermenegildo Lanz o Fernández de los Ríos, a los que se sumaban destacados artistas en sus visitas a Granada, como la clavecinista polaca Wanda Landowska, creadora del movimiento internacional de revalorización de la música antigua y que situó un instrumento como el clavecín en la vanguardia internacional.

También se instalaban teatros portátiles en las márgenes del río Genil, en la plaza del Humilladero, al comienzo del paseo del Salón. Uno de ellos, el teatro Alhambra, albergó tardes y noches de ocio en torno al flamenco y una de las estrellas que actuó en diversas ocasiones en este espacio fue la cantaora Pastora Pavón “la Niña de los Peines”. Artista sevillana muy valorada y reconocida de la que la prensa de la época siempre destacó en sus

actuaciones granadinas los repertorios tan variados que ofrecía, demostrando su dominio del cante flamenco.

En la zona alta de la ciudad, en las cuevas del Sacromonte, en las zambras granadinas, destacaban la cantaora María Amaya Fajardo “La Gazpacha” y sus hermanas Josefa y Paca, “las Gazpachas” que gozaron de una gran popularidad en toda España, lo que las llevó a participar en la Exposición Universal de Barcelona de 1930 o a formar parte del elenco de películas como *María de la O* (1936) junto a las bailaoras Carmen Amaya y “Pastora Imperio”. Otro nombre destacado en las zambras fue el de “Dolores la Capitana”, directora de la zambra de los Amaya tras la muerte de su esposo el tocaor Juan Amaya. Y como cantaora y tocaora, “Tía Marina Habichuela”, María Carmona Fernández, que acompañaba a la guitarra a su padre, el tocaor y cantaor Juan Carmona “Habichuela el Viejo”.



Imagen 2: Gitana ensayando ante sus compañeras de zambra (1925). Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

Aunque la nómina de cantaoras y bailaoras del Sacromonte es muy extensa, no tanto la de tocaoras, hemos realizado aquí un acercamiento a vuelapluma a algunas de las protagonistas del flamenco en el cambio de siglo sobre los escenarios granadinos.

BIBLIOGRAFÍA

Albaicín, C: *Zambras de Granada y flamencos del Sacromonte. Una historia flamenca en Granada*. Córdoba: Almuzara, 2011.

González Sánchez, A: *Paseando por la Granada Flamenca, paisajes sonoros de la guitarra*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 2021.

PASTORA ROJAS MONJE, PASTORA IMPERIO

Por Begoña Peña David

Fue una bailaora renovadora del flamenco. El movimiento de sus brazos y manos, con una forma concreta de realizar los giros, formó parte de la historia del baile flamenco. Además, fue quien instauró el uso de la bata de cola en este arte.



Partitura Fondo histórico del RCSMVE.



Pastora Imperio (1922). Óleo y temple sobre lienzo. Julio Romero de Torres

Nació en el barrio de la Alfalfa de Sevilla en 1889, bajo el nombre de Pastora Rojas Monge. Su madre, la artista gitana Rosario Álvarez La Mejorana, fue una de las bailaoras más famosas de la Edad de Oro del Flamenco, que tuvo que retirarse antes de tiempo para dedicarse a su familia y su padre fue el sastre de toreros, Víctor Rojas.

Tras la enfermedad de su padre se mudan a Madrid en busca de una vida mejor y terminan viviendo encima de la academia de baile de la artista jerezana Isabel Santos, donde asiste para recibir sus enseñanzas. Al ser tan talentosa en el baile, su maestra la presentó al dueño del Salón Japonés, lugar en el que debutó a los 13 años. Jacinto Benavente fue quien la “bautizó” artísticamente al referirse a ella diciendo: “¡esta Pastora vale un Imperio!”. Su vida estuvo marcada por los amores tormentosos. Se enamoró muy joven del torero Rafael El Gallo, con quien se casó. Pero tras ese día, el torero le impuso la orden de no volver a pisar los escenarios y ni a salir sin su permiso. Ella aceptó en un primer momento, pues en aquel entonces ser la esposa de un torero de su nivel era una gran aspiración. El maltrato físico y psicológico que ejerció el torero hacia la bailaora no cesó hasta que decidió coger las riendas de su vida terminó la relación con el exitoso torero. Tras la ruptura, volvió a los escenarios con un éxito arrollador. Otra de sus relaciones fue la que mantuvo con Fernando de Borbón, primo de Alfonso XIII, del que tuvo una hija que crió ella sola.

Pastora forjó un proyecto que pasaría a formar parte de la Historia de la Música. El compositor Manuel de Falla compuso para ella su obra *El amor brujo*, que se estrenó en 1915 en el Teatro Lara de Madrid.

En cuanto a su trayectoria profesional, formó parte de las estrellas de la zarzuela junto a artistas como La Fornarina o Amalia Molina actuando en el teatro Romea o en el Teatro la Latina. De su repertorio destacan: el pasodoble *Retrato Lírico*; *La nieta de Carmen*; *El color de mis ojos*; y el pasodoble *¡Viva Madrid!* Participó también en obras de teatro como *Dónde vas Alfonso XII* de Luca de Tena y en películas como *La danza fatal* (1914), *La reina de una raza* (1917), *María de la O* (1936), *La Marquesona* (1940), *Canelita en Rama* (1943), *El amor brujo* (1949), *Pan, amor y...* *Andalucía* (1958) o *Duelo en la añada* (1959). Pastora fue también mujer de negocios, regentó la *Venta la Capitana* y fundó el tablao *El duende* en Madrid y *Los Monteros* en Marbella. Fallece en Madrid en 1979.

BIBLIOGRAFÍA

Coca, César: “La gitana que pudo reinar”, *El Correo Vizaya*, 13-06-2012.

Fernández, Tomás; Tamaro, Elena: “Biografía de Pastora Imperio”. *Biografías y Vidas*, La Enciclopedia Biográfica en línea. Barcelona, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/imperio.htm> [Fecha de acceso: 24 de enero de 2023].

Márque, Alicia. “Esa Pastora vale un Imperio”. Fuente: <http://www.aliciamarquez.es/esa-pastora-vale-un-imperio-el-legado-de-pastora-imperio-en-el-baile-flamenco/>. [Fecha de acceso: 22 de enero de 2023].

Perezoso Limones, Ana Rosa. “Pastora Imperio, una bailaora de raza, de arte”. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*. En línea (Internet). España. 2009. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3127752> [Fecha de acceso: 24 de enero de 2023].

CARMEN TÓRTOLA VALENCIA

Por Alberto Luque

Nació en Sevilla el 18 de junio de 1882 y falleció en Barcelona el 13 de febrero de 1955. Fue una bailarina española, apodada como “La maja de Myrurgia” o “La belle Valencia”. Ella misma se definía como “cantactriz”, combinando sus habilidades musicales con la soltura propia y su maestría de la escena.



Carmen Tórtola Valencia
(1910) por E. O. Hoppé.

Vivió una infancia complicada, pues sus padres, un catalán y una andaluza, fallecieron en México cuando ella tan solo rondaba los 10 o los 12 años de edad, motivo por el cual permaneció bajo la tutela de un burgués inglés. Este señor la educó y le brindó una formación amplia y completa, la cual aumentaría como fruto de sus numerosos viajes. Marcada por todo, forjó un carácter expresivo, incentivo gracias al cual desarrolló un estilo propio basado en la emoción con el movimiento.

Como buena bailarina, no se cerró al baile típico de su tierra y ahondó y buscó otras opciones, destacando las danzas orientales, en especial las de carácter indio, árabe y africano. Triunfando en su oficio, gozó de una vida llena de amantes en tanto que admiradores, pues tal era su belleza que anonadaba a la mayoría de las personas, sobre todo de las pertenecientes a círculos elevados de la sociedad, ya no solo por su baile y su amplio bagaje cultural. Pasó, gracias a su esfuerzo, de un origen humilde a ser asociada con personajes importantes o de alta clase social.

Tras vicisitudes de la vida, se dio cuenta de que era preferible independizarse. Conocedora de sus habilidades, llegó a la conclusión de que se dedicaría a la danza. Basándose en lo que conocía y en sus raíces, comenzó a desarrollar ese estilo propio del que hablamos, casi bajo inspiración de Isadora Duncan, una bailarina de Estados Unidos coetánea a ella. Así, sobresalió por su presentación en el musical *Havana* (1908) en Londres. A raíz de todo esto, inventó sus pasos y sus movimientos, incluyendo el carácter oriental y costumbrista que posteriormente la caracterizarían. Rápidamente en la cima del éxito, fue un icono clave en el primer tercio del siglo XX a nivel nacional y europeo. De hecho, grandes intelectuales como Pío Baroja o Ramón María del Valle-Inclán la alabarían, casi siendo hasta su musa.

En definitiva, su vida y su obra son una respuesta al patrón de la mujer moderna de principios de siglo XX, siendo independiente. En el aspecto amoroso, fue asociada con varios hombres, entre ellos el famoso compositor español Enrique Granados, quien le dedicó su conocida “Danza gitana”. La compuso en 1915 y ella la bailó vestida con una prenda diseñada por Ignacio Zuloaga. Aunque no es muy larga y tampoco posee rasgos eminentemente gitanos, la danza posee un cautivador encanto; concibió varias versiones: orquesta sinfónica, orquesta de cámara y piano. No obstante, pese a los numerosos admiradores masculinos, la persona de su vida fue la mujer Ángeles Magret Vilá, a la cual adoptó como su hija para no levantar sospechas (razón por la cual se refuerza la idea de su intimidad y su misterio). Por otra parte, cabe destacar que, como buen modelo icónico de la nueva mujer, la “bailarina de los pies desnudos”, como la llamaría Rubén Darío, fue en contra del corsé, al cual describió como una “cárcel de los encantos femeninos”. Al fin y al cabo, vemos que su aportación consistió en una gran sensibilidad que manifestaba la peculiar sensualidad de su cuerpo.

El fondo del archivo de partituras de Tórtola Valencia está en la Biblioteca de Cataluña, pero todo lo demás está en el Museo de las Artes Escénicas del Instituto de Teatro de Barcelona (entre más, hay 246 cuadros y dibujos, casi 1500 fotografías y unas 112 piezas de indumentarias).

BIBLIOGRAFÍA:

- Amiguet, T. (13/02/2020). Tórtola Valencia, la bailarina más bella y ‘lasciva’ de Europa, *La Vanguardia*, www.lavanguardia.com/hemeroteca/20200213/473449327862/carmen-tortola-valencia-bailarinas-espana-danzas-orientales-soglo-xx.html
- Barranco Barcelona, J. (21/02/2021). La leyenda de Tórtola Valencia, la bailarina de los pies desnudos, *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210221/6256982/tortola-valencia-naves-del-espanol-danza-leyenda.html>
- Molina M. (08/11/2000). Tórtola Valencia o la belleza de la ambigüedad, *El País*, https://elpais.com/diario/2000/11/08/andalucia/973639352_850215.html
- Fundación Juan March (28/02/1996). *Enrique Granados inédito (en recuerdo de Antonio Fernández-Cid) (I)*, <https://www.march.es/es/madrid/concierto/enrique-granados-inedito-recuerdo-antonio-fernandez-cid-i>
- Carmen Tórtola Valencia (03/12/2022). En *Wikipedia*, https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Carmen_T%C3%B3rtola_Valencia&oldid=147706049
- Fernández-Cid, A. (1956). *Granados*, Samarán Ediciones.

LA NIÑA DE LOS PEINES

Por Giada Boscato

Pastora María Pavón Cruz, *La Niña de los Peines*, está unánimemente considerada una de las voces más importantes de la historia del flamenco. Gran exponente de la *Edad de Oro* del flamenco, perteneciente a la época de los cafés cantantes, llena de grandes artistas y personalidades, *La Niña de los Peines* fue probablemente su estrella más brillante.



La Niña de los Peines.
Julio Romero de Torres 1917

Nació el 10 de febrero de 1890, en la calle Butrón del sevillano barrio de San Marcos, en el seno de una familia gitana de importante tradición cantaora: su padre era Francisco Pavón Cruz, El Paíti, originario del Viso del Alcór, y su madre Pastora Cruz, nacida en Arahál. Además de Pastora, ambos tuvieron otros dos hijos: Tomás Pavón y Arturo Pavón, también cantaores. A los ocho años actuó en público por primera vez, cuando fue llamada a una caseta de la Feria de Sevilla para sustituir a su hermano Arturo. Más tarde, junto a su hermano, comenzó a actuar en locales sevillanos, como la Taberna de Ceferino, antes de trasladarse a otras ciudades del norte. Al principio se la conocía en los círculos flamencos de Sevilla como la "hermana de Arturo". Poco a poco, Pastora cosechó un éxito fenomenal que la llevó a adentrarse en el mundo de los cafés cantantes. En 1901 debutó en Madrid, en el Café del Brillante, donde conoció a Ignacio Zuloaga, importante pintor de la época, quien la convenció para actuar en Bilbao, en el Café de las Columnas. A partir de ese momento, empezaron a llamarla La Niña de los Peines por la letra de unos tangos que solía cantar, pero que nunca grabó a pesar de la insistencia de las discográficas. Al principio de su carrera, Pastora era sinónimo del variopinto mundo de la Alameda de Hércules, entonces centro de la vida nocturna sevillana, templo de las juergas, el canto y los toros. En este ambiente la extravagante e impetuosa Pastora se sentía como en casa.

Consiguió ganarse a todo el mundo con su porte orgulloso y su canto. En 1921 actuó en una serie de espectáculos en el Madrid-Cinema y en el Teatro Maravillas de Madrid, donde regresó al año siguiente junto a Carmelita Sevilla, y luego realizó una gira por distintas ciudades españolas. Amiga de Manuel de Falla, Julio Romero de Torres y Federico García Lorca, a quien conoció en casa de la Argentinita, viajó por toda España compartiendo escenario con los más famosos artistas flamencos de la época: Manolo Caracol, Pepe Marchena, Antonio Chacón, los guitarristas Ramón Montoya y Melchor de Marchena y muchos otros.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil española, volvió a los escenarios, formando parte de varios espectáculos flamencos, junto a artistas como Concha Piquer. Tras esto, se retiró unos años, y volvió con un espectáculo llamado *España y su Cantaora*, junto a su marido, el también cantaor Pepe Pinto, con el que estuvo de gira unos meses y fue aclamada por la crítica. Después volvió a retirarse definitivamente. En 1961 recibió un homenaje en Córdoba, en el que participaron varios artistas flamencos de renombre, como Antonio Mairena, Juan Talega, Manuel Morao o Fernando Terremoto. En 1968 se construyó un monumento en su honor en su barrio de la Alameda de Hércules.

En los tres últimos años de su vida estuvo completamente retirada debido a una demencia senil. Murió en 1969. Ese mismo año, el cantaor Antonio Mairena grabó su disco Honores a la *Niña de los Peines* en homenaje a ella. En 1996, durante la IX Bienal de Flamenco, la Junta de Andalucía declaró Bien de Interés Cultural la voz de la *Niña de los Peines*. Artista completa, cantaba todos los palos a la perfección, destacando especialmente en las siguiurias de las que conservó varios estilos como los de Ciego de la Peña y El Marruro, que han llegado a nuestros días gracias a ella. Destacó por sus soleares de la Serneta. Dejó grabaciones memorables de otros estilos de soleá como los de Enrique el Mellizo, Frijones o de Alcalá, Triana o Jerez. Fue un hito en la transformación del garrotín en un estilo completamente flamenco, y dio un impulso definitivo a las bulerías. Aunque fue un eslabón entre el flamenco tradicional del siglo XIX y la recuperación de las formas tradicionales tras la época de la ópera flamenca, ya que mantuvo vivos muchos cantes y estilos tradicionales que estaban a punto de desaparecer, se mostró escéptica ante la labor de resurrección y clasificación de cantes llevada a cabo por Antonio Mairena o Juan Talega.

Sobre su supremacía en tangos y tientos, ya en 1908, cuando sólo tenía 18 años, un periódico afirmaba: "La Niña de los Peines tiene hoy justa fama de ser la mejor cantante de tangos. Tiene una hermosa voz y un estilo delicioso." Admirando su talento, Federico García Lorca escribió "Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo".

BIBLIOGRAFÍA:

Bohórquez, M. (6 de abril 2016), *¿Donde nació la Niña de los Peines?*, Expoflamenco, 15 enero de 2023,
<https://www.expoflamenco.com/blog-archivo/donde-nacio-la-nina-de-los-peines/>

Teoría y juego del Duende de Federico García Lorca, (Conferencia, 1933).
https://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Teor%C3%ADa_y_juego_del_duende [Fecha de acceso: 24 de enero de 2023].

Niña de los Peines (Pastora Pavón Cruz), Universo Lorca, 15 enero de 2023,
<https://www.universolorca.com/personaje/nina-de-los-peines-pastora-pavon-cruz/>

EL HUMOR EN LA MODERNIDAD DEL TEATRO LÍRICO ESPAÑOL

Andrés Jiménez

La consolidación de la modernidad en España supuso un proceso gradual a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Dicha cuestión, abarcable desde distintos aspectos (algunos más significativos, relevantes e incluso redundantes como el Modernismo), tiene también su correspondencia en el panorama musical: despegue del sinfonismo a través de entidades como la Sociedad de Conciertos; labor musicológica trascendental ejemplificada en figuras como Barbieri, Pedrell o Mitjana; intérpretes de la talla de Sarasate o Tárrega; compositores que abarcan las generaciones de los zarzuelistas (y algunos operistas), transcurriendo por los primeros pensionados para eclosionar en las generaciones de Granados o Rodrigo. En este sentido, el impacto social de la música (cuya transformación sufrió las traumáticas consecuencias de las desamortizaciones) se centró en el entretenimiento, constituyendo el teatro lírico la esencia del ocio en las principales ciudades de la geografía peninsular. Los formatos y sistemas evolucionaron con la sociedad, y así la zarzuela, el género bufo, el género chico y el género ínfimo entroncaron con circunstancias que desencadenaron los asociacionismos, el teatro por horas o las variedades en un contexto de temáticas y modas protagonizados por el casticismo, la sicalipsis y el humor.

De estas tres últimas referencias, quizás el humor se alzase como el recurso más frecuente en el repertorio del teatro lírico afin a la cronología expuesta. Tanto libretistas (Ventura de la Vega, Ramos Carrión, Vital Aza, Larra, Echegaray, Jackson Veyán, Fernández Shaw, Arniches, Perrín, Palacios, los Álvarez Quintero...) como compositores (Barbieri, Fernández Caballero, Chueca, Chapí, Bretón, los Valverde, Serrano, Guerrero...) colaboraban en la consecución de un objetivo cuyo ámbito, en ocasiones extremadamente fabril, convertía el producto final en las derivaciones del gusto y de las exigencias de un público cada vez más amplio. Se entiende, por ello, el humor como recurso aplicable a cualquier tipo de subgénero del repertorio teatral lírico, lo que daría lugar a comedias, sainetes, parodias (y metaparodias), humoradas, apropósitos, revistas, pasacalles u operetas cuyo principal logro radicaba en el aplauso suscitado por la carcajada.

Contemplados los referentes previos, cabe precisar el modo en que la atemporalidad del humor se vio afectado por el tipo de diversión: desde la trascendencia cómica decimonónica hasta las pinceladas hilarantes de la

zarzuela de las décadas de 1920 y 1930, el conglomerado lírico presenta una diversidad susceptible de considerar más allá de las modas o los subgéneros. Dicho enfoque justifica la diversidad entre obras como *La bruja* frente a *Los sobrinos del capitán Grant* o *Robisón Crusoe*, las tres afines al formato y las características de la zarzuela grande. Las dos últimas, cronológicamente inscritas en el género bufo que Arderius supo importar del París operístico de Offenbach, presentan el rasgo común de la parodia de personajes extraídos de la literatura del contemporáneo Jules Verne y del no tan contemporáneo Daniel Defoe. No obstante, al margen de los libretistas (Ramos Carrión gozaba de mayor consolidación en el gremio que García Satiesteban), cabe contrastar el buen hacer de los ideólogos de la primera zarzuela comercial decimonónica como Barbieri, frente al relevo de nuevos valores ejemplificados en Fernández Caballero, a su vez defensor del modelo lucrativo conservador finisecular que ostentaba la casa Fiscowich y que se enfrentó a la incipiente Sociedad de Autores que habría de presidir Chapí, sociedad erigida en esencia por la generación de autores rutilantes precedente a Serrano, Quinto Valverde o Vives. Precisamente en *La bruja*, una década posterior a las citadas zarzuelas del género bufo, Chapí se aleja de los atisbos informales para mostrar las pretensiones operísticas que, junto a Bretón, Pedrell y otros autores de la época, se malograron tras el fallecimiento del alicantino a los tres días del éxito fulgurante de *Margarita la tornera*.

La bruja coincide con el momento de consolidación del género chico, consecuencia del sistema por horas, a su vez fórmula triunfante de los cómicos Luján, Vallés y Riquelme y cuyos mejores años habrían de coincidir con el éxito de su máximo exponente, Federico Chueca. El madrileño, de facultades extraordinarias para la melodía, requirió de la constante orquestación de sus obras, bien en asociación con otro hábil compositor como Valverde, bien a través de encargos remunerados con generosidad, encajando a la perfección en un sistema de producción que exigía obras de entre tres a siete cuadros. *De Madrid a París* constituye uno de los ejemplos de repertorio de aclamado éxito: contando para este viaje cómico-lírico con la colaboración de Valverde y la aportación de libretistas conocidos como Sierra y Jackson Veyán, la obra aprovecha una temática actual, como lo fue la Exposición Universal de París, para desplegar una disparatada comedia con final feliz. Ni fue la primera vez en usarse un asunto de moda como recurso de

cartelera (otros ejemplos tanto o más notables de Chueca se reconocen en *La Gran Vía* o *El año pasado por agua*), ni sería la última. Por otra parte, cabe mencionar el empleo de elementos de la *Commedia dell Arte*, cuya garantía venía respaldada desde la ópera barroca veneciana, en esta ocasión con una comicidad manifiesta en los igorrotos, falsos aborígenes filipinos destinados al barracón español, énfasis en el disfraz que, llevado al travestismo, granjeó éxitos en obras como *La viejecita*, del citado Fernández Caballero. Sirva todo ello a modo de ejemplo para subrayar la importancia de combinar fórmulas tradicionales con asuntos contemporáneos. O, dicho de otro modo, de cómo las nuevas perspectivas cimentadas en procedimientos pretéritos se convirtieron en las tácticas elementales y habituales que permitieron la pervivencia del género chico.

En el momento de consolidación del citado género, *De Getafe a Madrid* o *La familia del tío Maroma*, sainete lírico en dos actos surgido de la pluma de Ricardo de la Vega y de la música del consagrado Barbieri, se establece la costumbre de imponer dos títulos a las obras. Tal sería el caso de *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, coincidiendo con el momento culminante de este modo de producción. En este otro sainete lírico, Bretón construyó, casi sin proponérselo (al recoger un encargo imprevisto que había rechazado Chapí), su obra más conocida, ajustándose en ella, por la celeridad compositiva, a las exigencias fabriles aplicadas al teatro lírico acorde con los gustos de la época. En ambos casos, Ricardo de la Vega utiliza sendas excusas para apostar por la modernidad de la ciudad y el casticismo que se deduce de la Villa y Corte: el viaje desde Getafe para presenciar a un tenor en el Teatro Real o la rutina madrileña durante las noches estivales en torno a la Fiestas de la Paloma como trasfondo de un (des)enredo amoroso.

El excelente libreto de *La verbena de la Paloma* se había fundamentado en las confidencias recibidas por parte del cajista de la revista donde trabajaba Ricardo de la Vega. El viejo boticario Don Hilarión corteja a las chulapas Casta y Susana con el consentimiento de Antonia, la tía de ambas, y la suspicacia del cajista Julián, novio de Susana. En la trama aparecen elementos reiterativos de las obras de su tiempo y de lo que a posteriori habría de aplicarse en el inminente consumo de masas: un producto asequible y concebido para el tipo de consumidor mayoritario (las clases populares), donde la duración, el argumento, el lenguaje, la música y el tipo de humor han de adecuarse al gusto del público (brevedad, costumbrismo, casticismo, melodía fácilmente reconocible e ingenio popular combinado con

gags de calidad). Medio siglo después, Jacinto Guerrero intercaló entre dos éxitos de carácter cómico (la opereta *¡Cinco minutos nada menos!* y la revista *La blanca doble*) *Tiene razón don Sebastián*. En esta aventura lírica, tal vez aprovechando las todavía conocidas *Coplas de Don Hilarión* de la *Verbena de la Paloma*, y también probablemente inspirándose en el hipotético rejuvenecimiento amoroso del personaje, el libreto de Rafael Fernández-Shaw plantea el amor de Don Sebastián hacia la joven Asunción, recién rotas las relaciones de ésta con el hijo de Don Sebastián. Rodeada de referencias e influencias humorísticas, la obra, sin embargo, adquirió un carácter más serio que la alejó del triunfo esperado.

El cambio de siglo, el cual conllevó el lento y al principio inadvertido declive del género chico, asentó dos principios en la temática del teatro lírico. El primero incrementaba la importancia de la periferia frente al centralismo predominante en un sistema a la deriva tras el Desastre del 98. Asuntos de índole regional se habían abordado con anterioridad (*El baile de Luis Alonso* o *El mundo comedia es* y *La boda de Luis Alonso*, ambas de Gerónimo Giménez; *Gigantes y cabezudos*, del nombrado Fernández Caballero, con letra de Miguel Echegaray, hermano del premio Nobel, el dramaturgo José Echegaray...). Chueca no perdió la ocasión con un libreto de García Álvarez y Paso Cano titulado *La alegría de la huerta*, historia de amor con final feliz inserto en el ruralismo murciano que incluye la peculiar y divertida interpretación de un pasodoble cuyo efecto tal vez resultase del gusto de Charles Ives. La reivindicación folclórica y el inminente regionalismo político constituirían dos factores a tener en cuenta durante el primer tercio del siglo XX.

El segundo principio se impuso como una moda erótica que abarcaba desde las representaciones líricas de cierta extensión hasta los cuplés y los bailes vigentes como el charlestón o el *one-step*. De la mano de Quinito Valverde nació el género ínfimo a través de la obra homónima, perviviendo su esencia tras la extinción del género. La sicalipsis, en alusión a cualquier elemento subido de tono (con inclusión de desnudos integrales como el de la Fornarina en el Salón Japonés) deambuló desde principios de siglo desencadenando tanto reacciones en contra (la denominada «ola verde», término acuñado por Sinesio Delgado) como beneplácitos. Previamente podía encontrarse ejemplos donde el humor y el erotismo se entremezclaban en muchas de las obras del género bufo, con suripantas, o atractivas coristas que emulaban a las bailarinas del *Galop infernal* de *L'Orphée aux Enfers* de Offenbach. Casi tres décadas después, la esencia se multiplicaba y

se catapultaba hacia la posteridad en una corriente de mengua paulatina y, finalmente, sesgada por la censura de la posguerra.

Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero son los autores que jalonan el éxito del sainete, con o sin música, en una suerte de elementos fuertemente casticistas. En ambos casos, los antecedentes del género chico dan paso a esa confusión entre lo hilarante y lo picante, cuajadas buena parte de las producciones de estos escritores de un costumbrismo que se prolongará admirablemente en la trayectoria de los Álvarez Quintero. Si los sevillanos Serafín y Joaquín fundamentaron su abundante producción (juguetes, entremeses, sainetes, zarzuelas cómicas, apropósitos, pasos de comedia, pasillo, comedias...) en un desenfado y pintoresco andalucismo, el alicantino Arniches abundó en subgéneros como el juguete, cediendo en numerosas ocasiones a la colaboración con otros autores y debiéndose a un madrileñismo acompasado con el género chico, si bien su decantación por la tragedia grotesca fue más patente a partir de 1910.

El trust de los tenorios debe su ingenio argumental a la pluma de Arniches y García Álvarez, encuadrándose en el tipo de obras que desde el estreno de *Los sobrinos del capitán Grant* recurren al viaje por diferentes lugares. A esta humorada cómico-lírica centrada en un club de donjuanes correspondió la música de Serrano. Los números musicales, muy esenciales, no cuentan con los actores principales, acogiendo cuatro de los nueve la presentación de comparsas de diferentes países durante el carnaval de Venecia. Tanto en este ejemplo como en *El príncipe Carnaval*, la exposición del carnaval encuentra el modo de acercarse de nuevo a la *Commedia dell'Arte*. Esta última obra cuenta, tras una primera versión de Quinto Valverde, con la revisión y ampliación posterior a cargo de Serrano. Híbrido entre la opereta y el sainete, *El príncipe Carnaval* combinó el aire de modernidad que se respiraba tras la Gran Guerra del 14 con el humor vigente.

De la misma época, la humorada cómico-lírica *Las corsarias* entremezcla la hilaridad con el factor erótico a través de la presión que ejerce un barco de corsarias que captura a hombres para casarlos en una isla de Oceanía donde se halla establecido un sindicato femenino. El impostor Fray Canuto se convierte en deseo ardiente de todas las mujeres de la isla hasta que es descubierta su falsa identidad. De temática ingeniosa, la obra carece de acción y se centra en un conjunto de situaciones con diálogos ocurrentes y diversos números. Un tanto anterior cronológicamente, *La Corte del Faraón* se constituye en la joya del teatro lírico dentro de la

sicalipsis. Basada a su vez en la opereta francesa en tres actos *Madame Putiphar* (y, por consiguiente, en la novela homónima de J. Petrus Borel d'Hauterive, publicada en 1838), los libretistas Perrín y Palacios obtuvieron la diversión del público en una desternillante provocación religiosa ante la alusión bíblica a la vida del casto José. *La Corte del Faraón*, que llegó a representarse en el Teatro Real para la familia real, fue el único gran éxito de Vicente Lleó.

Numerosos y variados son los especímenes de comicidad manifiesta recogidos en el ámbito expuesto. No estaría de más, para concluir el discurso y usando la expresión (nunca más a propósito) «fuera de programa», una última alusión a lo gracioso en la ópera española, género que apenas exhaló algún arquetipo más allá de Chapí. Arrieta convirtió a *Marina* en tal al ampliar en tres los dos actos con los que contaba la zarzuela original, reformando Ramos Carrión el libreto. Al principio del acto III, el capitán Jorge y el contramaestre Roque, acompañados de un coro de marineros, beben en una taberna a orillas del mar para olvidar *las penas del amor*. El número, titulado *¡A beber, a beber y a apurar!*, conocido también como el *Brindis* de Marina, se ha convertido en una de las joyas del teatro lírico español al abordar un cuadro de beodos con una genialidad insólita. Sirva el caso como punto de partida para otro artículo con nuevos paradigmas, a la par que se reafirma la trascendencia del humor como parte de la identidad cultural moderna en un ámbito que no se concibió en exclusiva para el drama musical.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCE, R. (Ed.): *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Madrid, ICCMU, 2001.
- CARRERAS, Juan José (Ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CASARES RODICIO E. y ALONSO GONZÁLEZ, C. (Dirs.): *La música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995.
- CASARES RODICIO, E. (Dir.): *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- SOBRINO, R. *La alegría de la huerta*. 1, 35-37.
 - SOBRINO, R. *De Madrid a París*. 1, 617-620.
 - G. BALBOA, O. *Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín*. 1, 71-73.
 - G. BALBOA, O. *Carlos Germán Arniches y Barrera*. 1, 151-153.
 - G. IBERNI, L. *La bruja*. 1, 310-313.
 - SUÁREZ-PAJARES, J. *La Corte del Faraón*, 1,

- 556-561.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. *Los sobrinos del capitán Grant*. 2, 720-723.
 - SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. *La verbena de la Paloma*. 2, 896-900.
 - DÍAZ GÓMEZ, R. *El trust de los tenorios*. 2, 828-830.
 - ENCINA CORTIZO, M. *Jacinto Guerrero Torres*. 1, 943-951.
 - ENCINA CORTIZO, M. *Las corsarias*. 1, 554-556.
 - GONZÁLEZ PEÑA, M. L. y Casares Rodicio, E. *Joaquín Valverde Sanjuán*. 2, 867-872.
 - CASARES RODICIO, E. *De Getafe al Paraíso o La familia del tío Maroma*. 1, 613-614.
 - CASARES RODICIO, E. *Género bufo*. 1, 875.
 - CASARES RODICIO, E. *Género chico*. 1, 875.
 - CASARES RODICIO, E. *Género ínfimo*. 1, 875-876.
 - CASARES RODICIO, E. *Zarzuela*. 2, 963-983.
- G. IBERNI, L.: *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, A. (Ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 7. *La música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- JIMÉNEZ MOLERO, A. M.: *El género chico y el Madrid de entre siglos*. [Tesis doctoral, Universitat de València], 2012.
- MORAL DEL RUIZ, C.: *El género chico*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- PEÑA Y GOÑI, A.: *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- ROMERO FERRER, A. (Ed.): *Antología del Género Chico*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

HEMEROGRAFÍA

- FIGUEROA, C.: “De la calle al teatro y del escenario al mundo entero. Cadenas, Serrano y la larga vida de El príncipe Carnaval”. *Anagórisis. Revista de investigación teatral*. 1(4), 2021, pp. 132-166.

ROBINSON CRUSOÉ

ZARZUELA GRANDE EN TRES ACTOS

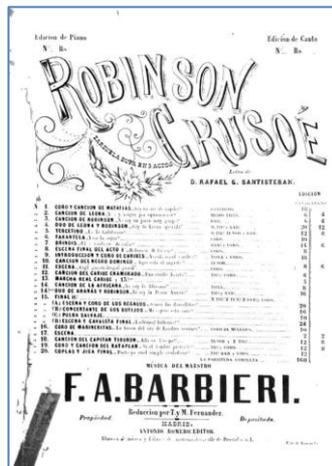
Estrenada en el teatro del Circo de Madrid, 18 de marzo de 1870

Por José Manuel Miras Cabrera

Acto I: Robinson, un endeudado calavera de Liverpool, tiene a su mujer, Leona, de vuelta en casa tras tres años de viaje de novios por su cuenta. Ante tal panorama, decide ir a California con su amigo el capitán Tiburón, su esposa y su prestamista, que no le dejan ir solo.

Acto II: En una isla del Caribe, Robinson se libra del naufragio del barco y vive con su sirviente, Sin embargo, sufren el asedio de unas mujeres (voraces guerreras), encabezadas por la reina Ananás, que no los dejan escapar. Organizan una ceremonia con banquete, pero la aparición de viejos conocidos enfurece a la reina.

Acto III: En otra isla caribeña, una tribu bajo las órdenes del capitán Tiburón acaba enfrentándose a Ananás y sus guerreras para recuperar su botín. La conclusión de la zarzuela es: la economía lo mueve todo y «Hoy en día ni un naufrago puede vivir en paz». (Casares et al., 2003).



El libreto corresponde a **Rafael García Santisteban** (1829-1893), escritor, periodista y poeta madrileño de una obra siempre con tintes satíricos.

La música es del compositor, musicólogo, crítico y director **Francisco Asenjo Barbieri** (1823-1894), quien fue una relevante figura tanto en la creación musical como en la historiografía y la musicología, siendo creador, entre otras, de la sociedad La España Musical y de la Sociedad de Artistas, contribuyendo a la restauración musical española (con zarzuelas, aportaciones al género bufo, etc.). Además, le puso música a otras obras de Santisteban, como *El tributo a las cien doncellas* u *¡Ojo a la niñera!*

Cabe también mencionar la figura de Antonio Romero, editor de la obra, y de Tomás Fernández Grajal, encargado de las reducciones.

Robinson Crusoe es una zarzuela bufa con un total de 20 números (21, contando el posible bis del decimocuarto de ellos), dividida en tres actos para flautín, flauta, 2 oboes, fagot, 2 cornetines, 2 trompas, 3 trombones, timbales, triángulo, bombo, platillos, tamtam, pandereta, tambor y cuerda. La música de Barbieri (que incluye, entre otras, tarantelas, marchas y polkas) es, al igual que su compositor, de estilo romántico, con un humor basado en caricaturas en las letras, que atrajeron al público de la época, haciendo que el tributo de Barbieri a la música de los bufos fuera un éxito rotundo en su estreno, como vemos en esta breve cita de la revista La España Musical: «Acaba de darse una zarzuela... titulada Robinson Crusoe, la cual ha sido recibida con los mayores aplausos hasta el punto de tenerse que repetir algunas de sus piezas. El público quedó altamente satisfecho de esta composición, que por sí solo bastaría para enaltecer a su autor». (Casares, 1997, p.95).

Tal éxito haría que la obra viajara por casi todas las ciudades con teatro de España (Barcelona, Valencia ...) y a buena parte de Hispanoamérica. Además, se ha seguido interpretando con el paso del tiempo, siendo la más reciente la ejecución del «Dúo de Ananás y Robinsón» en abril de 2017, en la Biblioteca Nacional de España, como un clásico que buenamente ha envejecido.

A excepción de una partitura que se halla en dicha biblioteca, toda la obra se conserva desde su lanzamiento en el archivo de la SGAE de Madrid

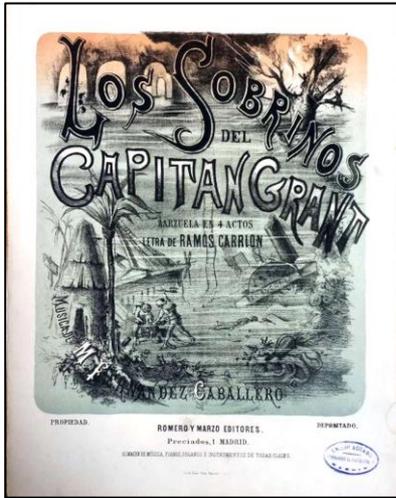
LOS SOBRINOS DEL CAPITÁN GRANT

ZARZUELA EN 4 ACTOS - GÉNERO BUFO

Estrenada en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, el 25 de agosto de 1877.

Por Marta Pulido Sánchez

Un subteniente retirado, Mochila, encuentra un mensaje en el que aparece el paradero del naufragado Capitán Grant y con el que puede hacerse rico encontrando un tesoro. Para emprender esta expedición, pide ayuda a su vecina Soledad y a Escolástico, el pretendiente de ésta. También le acompañan un millonario escocés, su sobrina y el Doctor Mirabel. La aventura comienza en Chile, y a medida que recorren camino, surgen imprevistos que, a menudo, con ayuda del doctor, pueden resolver. Sobreviviendo a terremotos, raptos, robos y luchas, encuentran al Capitán Grant, quien les comunica que el tesoro ha sido robado. Aun así, consiguen recuperarlo, teniendo un emocionante final por haber encontrado al Capitán y a un barco en el que regresar a España ricos.



M. Ramos Carrión (1848-1915). Autor teatral y poeta español nacido en Zamora. Se caracteriza por sus cuentos humorísticos y sus poesías jocosas. Sus zarzuelas y obras líricas fueron musicalizadas por los mejores compositores españoles del momento, entre ellos, Fernández Caballero, con quien también participó en obras como *La Marsellesa*.

M. Fernández Caballero (1835-1906). Compositor español de zarzuelas del siglo XIX, nacido en Murcia. Es considerado uno de los maestros del género chico. Se caracteriza por un gran dominio de la música orquestal y su estilo galante, de ahí el increíble empleo de la orquestación en esta obra para crear diversos escenarios hábilmente ambientados. Colabora con otros autores como M. Echegaray e Izaguirre en su obra más destacada, *Gigantes y cabezudos*.

La obra aglutina los veintiocho números musicales en cuatro actos, donde los dos primeros son más extensos que los dos últimos. La música se caracteriza por la presencia de elementos y ritmos populares de la Europa de la época (mazurcas, valeses, marchas...). El actor predomina sobre el cantante, lo que hace que no se requiera de virtuosismo vocal, rebajando así la exigencia. Solo cantan ocho de los veintisiete actores. Presenta abundantes coros y emplea la danza como parte integral del canto. Además, recurre a la música orquestal para los cambios de decorado y para intensificar la acción y la atmósfera que se quiere crear.

Los sobrinos del Capitán Grant se considera una de las obras de gran espectáculo con las que se pretendía atraer al público madrileño. Su estreno protagonizó uno de los mejores momentos del Teatro del Príncipe Alfonso, pues tanto fue su éxito que, a raíz de él, éste se dedicó a la zarzuela.

De esta obra encontramos muy diversas ediciones, entre ellas, *Columbia*, *Novoson*, *Instituto Complutense de Ciencias Musicales* y *BMG Ariola*, así como manuscritos firmados por F. Fiscowisch. No obstante, las primeras, publicadas en 1877, pertenecen a la editorial de A. Romero y Marzo.

Hoy en día, se considera una de las zarzuelas más conocidas del género. Se pone de manifiesto su parte teatral, llena de comicidad, que tanto gusta al público. Todo ello sin olvidar su parte musical, que goza de gran calidad pero que no ocupa el único papel de protagonista. Se trata, por tanto, de una obra que consiguió gran éxito en su tiempo y que, hasta el momento, ha conservado su prestigio.

LA BRUJA ÓPERA CÓMICA EN 3 ACTOS

10 de diciembre de 1887, Teatro de la Zarzuela

Por Beatriz Ramos Velasco

La acción se sitúa en un pueblo del Valle de Roncal y en Pamplona, a finales del siglo XVII, coincidiendo con el final del reinado de Carlos II. Leonardo, uno de los protagonistas, es un cazador roncalés. Éste se encuentra con una bella mujer, la cual desaparece de forma fantástica. Corren rumores de que se ha visto a una bruja, vieja y fea, aunque muchos no lo creen. Rosalía, hija de Magdalena, se enamora de Tomillo, un pobre pastor amigo de Leonardo; aunque Rosalía prohíbe este amor. Tomillo se preocupa por su amigo, el cual explica que está enamorado de la bella mujer que vio en el río. «La bruja es una bella joven hechizada que tiene aspecto de anciana», aclara Rosalía. Sólo se romperá el hechizo con un acto de amor verdadero. Tras dos años, Leonardo vuelve al pueblo en busca de la bruja, la cual es buscada para su captura por el inquisidor. Leonardo le entrega su banda de la Victoria y la bruja va recobrando su juventud hasta convertirse en la joven de la que Leonardo se enamoró. Tras esto, la bella joven es apresada por el inquisidor, lo que afecta a Leonardo. Finalmente, Blanca (la bella dama) se reencuentra con Leonardo en el bosque, donde se vieron por primera vez.



Miguel Ramos Carrión, libretista nacido en Zamora en el año 1848 y fallecido en el año 1915. Fue uno de los más importantes de la historia de la Zarzuela. Poseía de manera innata el don de «Lo teatral» y sabía sacar una obra de un simple pensamiento o trazar dramas completos. *La Bruja* fue una obra en la que tuvo la capacidad de perfilar a cada personaje, describiendo a la vez sus antecedentes para llegar con facilidad a los desenlaces en una Zarzuela aparente.

Ruperto Chapí, nacido el 27 de marzo de 1851 en Alicante, fue uno de los compositores más importantes de la música española. Chapí aprendió a tocar el flautín y el cornetín. A los nueve años entró a formar parte de la banda Música Nueva, de su localidad natal. En ella estrenó sus primeras obras, compuestas con una corta edad. Con 17 años, sus padres lo enviaron a Madrid para ampliar sus horizontes y completar su formación. Allí ingresó en el Conservatorio, donde estudiaría armonía y composición y acabaría su carrera profesional. *La Bruja* fue una de sus obras más emblemáticas, así como de la historia de la Zarzuela.

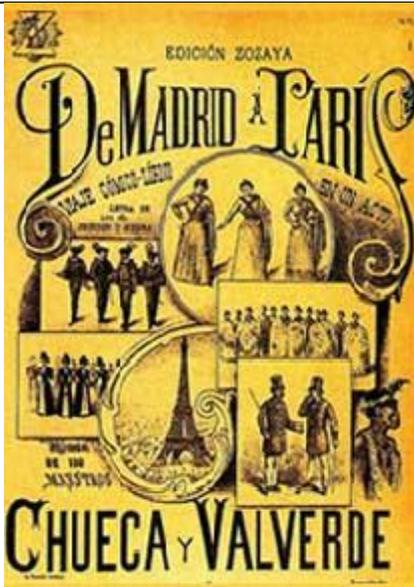
La Bruja es una ópera cómica en tres actos. Destaca por ser una obra sencilla, con diálogos serios contrastados con diálogos muy animados, consiguiendo dos actos muy dramáticos y un tercero en el que dominan los recursos cómicos. Está escrita para dos tiples, dos tenores, dos bajos (o barítonos bajos) y una contralto (o actriz cantante con voz), en sus roles principales. La partitura de *La bruja* es bellísima, comenzando por el corto y extraordinario preludio, en el que se anuncia misterio y aventura, además de los hermosos dúos de mezzo y tenor, la jota, el número de los pelotaris y el sobrecogedor concertante del final del segundo acto, con el inquisidor pretendiendo encarcelar a la caritativa «bruja». Las páginas menos sobresalientes están incluidas en el acto tercero, pero hay un terceto de brujas bastante logrado. Esta obra llevaba casi cuatro años en cartel, sin haberla estrenado. Hubo que esperar hasta 1887. Gracias a Felipe Ducazcal, gestor del Teatro de la Zarzuela de Madrid, se estrenó el 10 de diciembre en dicho local. Tuvo un enorme éxito, y se llegó a representar durante más de 50 funciones, sin interrupción por todo el país, hasta el 25 de marzo del año siguiente. Siguió presentándose tras esta fecha por España, incluso fuera de ésta. Existe una reducción de V. Arin, perteneciente a la Casa Dotesio; asimismo, un libreto realizado por Miguel Ramos Carrión con edición crítica de Miguel Roa. Un párrafo de una carta enviada a Barbieri atestigua la relevancia de la obra: «Del éxito de *La Bruja* quedan dos verdades, la de haber apuntalado el edificio del bolsillo, que ya iba teniendo demasiadas goteras; y la de haber contestado con una obra a las pocas amorosas razones de tanto necio que, andan queriendo remover el mundo». (Roa, Miguel. 2002.).

DE MADRID A PARÍS ZARZUELA EN CINCO CUADROS

Teatro Felipe, Madrid, 12 de julio de 1889.

Por Adelaida Ortiz Herrera

La obra aborda la celebración de la Exposición Universal de París de 1889, a la que asisten diferentes delegaciones españolas. Asimismo se hace referencia a algunos acontecimientos sucedidos en Madrid en aquella época, entre los que podemos destacar la epidemia de gripe que tuvo lugar en la capital española a través de la personificación de ésta.



J. Jackson (1852-1935). Autor teatral y poeta español nacido en Andalucía. Destaca por su producción de alrededor de ciento ochenta y cinco libretos de zarzuela y género chico. Participó con Chueca en otras composiciones como *La borracha*.

E. Sierra (1850-1922). Autor teatral y periodista de origen cántabro. Destaca por sus libretos, algunos en conjunto también con Chueca como *La plaza de Antón Martín*.

Federico Chueca (1846-1908). Nacido en Madrid, se presenta como uno de los autores más destacados del siglo XIX y como figura central dentro del género chico. A pesar de no haber adquirido una formación académica musical regular, sus melodías y rítmicas fueron de gran relevancia entre los autores de esta época.

Joaquín Valverde (1846-1910). De origen extremeño, fue un conocido director y compositor. Arregló varias obras de Chueca como *Cádiz* o *La Gran Vía*.

La obra reúne las características musicales principales en la producción conjunta de Chueca y Valverde. Conforma una música impregnada de lo popular, lo castizo y el folclore urbano, constituida, a modo general, por una gran invención melódica y rítmica que en ningún momento excluye la sencillez propia de este género.

Tras el estreno, esta zarzuela recibió una buena acogida por el público por su ingenio y comicidad. Los críticos de la época aseguran que satisfizo a los espectadores que iban al teatro por mero entretenimiento sin perjudicar por ello el valor artístico de la obra musical. También puede destacarse los grandes elogios al libreto. Frente a todas estas valoraciones positivas, fue tachada por Manuel Cañete en *La ilustración Española y Americana* de mediocre y de mala calidad en cuantos a los cantables y música, aunque reconociendo el valor de su libreto.

LA VERBENA DE LA PALOMA O EL BOTICARIO Y LAS CHULAPAS Y CELOS MAL REPRIMIDOS

SAINETE LÍRICO EN 1 ACTO Y 3 CUADROS

Teatro Apolo, Madrid, 17 de Febrero de 1894

Por Carlos Julián Trancho Fernández

La obra aborda la desesperación del joven Julián, quien se consume de celos al ver a su novia, Susana, coquetear, junto con su hermana Casta, con el viejo boticario, don Hilarión. Tras armar un escándalo en la verbena de la Paloma, los jóvenes enamorados se reconcilian.



Vega Oreiro, Ricardo de la (Madrid, 1839-1910). Dramaturgo. Autor teatral de la corriente «madrileñista», cuyos sainetes lograron importantes éxitos. Es considerado uno de los primeros creadores de sainete. Los máximos representantes musicales coetáneos compusieron música para sus libretos. Escribió también para la zarzuela y la revista.

Bretón Hernández, Tomás (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923). Compositor, profesor y director. Uno de los máximos exponentes de la música española en la segunda mitad del siglo XIX y hasta su muerte. Junto a Pedrell, Serrano y Chapí, defendió la instauración de una ópera nacional. *La verbena de la Paloma* pertenece a la que el diccionario de la música española e hispanoamericana cataloga como tercera etapa del compositor, o «años de éxitos» (SGAE,1999). Su esfuerzo para consolidar el género operístico en España fue en balde, ya que la creación de este sainete, perteneciente al género chico (que tanto había criticado en otras ocasiones), le alejó de dicho propósito, de modo que el compositor llegó a lamentar que sólo se le conociera por dicha creación. *La verbena de la Paloma* se considera como una de las piezas cumbres del género.

La partitura presente contiene una Soleá (3/4, Tiempo moderado de Soledad/ Soleá). Se ubica en un café cantante dentro de un teatro.

La edición corre a cargo de la Editorial Almagro y Compañía, Madrid; la tipolitografía es de Sucesores de Rivadenegra. Se trata de una reducción a Piano.

Las críticas recogidas tras su estreno son diversas:

«El sainete estrenado anoche, y cuyo título nos guardaremos muy mucho de repetir, obtuvo excelente éxito y fue acogido con sumo agrado...» (*El Liberal*, 18 de febrero de 1894, pp. 3).

«Es la reproducción de la chulapería madrileña, con todo su aquel y sus circunstancias, en una fiesta tan solemne como la verbena de la Virgen de la Paloma. Si la obra no tuviese ya título largo, se podía añadir a lo de la verbena y el boticario y los celos, el pañolón de Manila ó la polka bien bailada, porque aquello es un apoteosis del espléndido manto que allá en el Asia bordan para que lo luzcan con garbo nuestras barbianas, y hay una polka bailada por las señoritas Campos y Alba que da el opio, como puede decir cualquier personaje del sainete» (*El Día*, 18 de febrero de 1894, p. 1).

Actualmente se considera una de las mejores zarzuelas de la historia, además de ser la más conocida. Causa de ello es la identificación con los personajes por parte de las clases populares de la época.

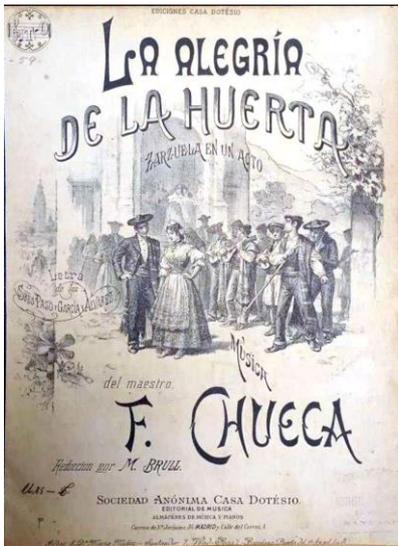
LA ALEGRÍA DE LA HUERTA

ZARZUELA EN UN ACTO Y TRES CUADROS

Teatro Eslava, Madrid, 20 de enero de 1900

Por Adrián Rosado Rico

Carola y Alegrías se conocen desde la infancia y están enamorados. Pero la familia de Carola anuncia su compromiso con Juan, hijo de un rico hacendado. La timidez de Juan obliga a Carola a rechazar el compromiso. El título de la zarzuela es un juego de palabras con el nombre del joven enamorado, Alegrías.



Enrique García Álvarez (Madrid, 1873-1931) fue un dramaturgo y compositor español. Se dio a conocer desde muy joven en las principales revistas de su tiempo con artículos y versos festivos. Estrenó su primera obra teatral, *La trompa de caza*, juguete cómico en un acto, en colaboración con Antonio Palomero. La obra cosechó un gran éxito en su estreno en el Teatro Recoletos. Después García Álvarez produjo más de un centenar de títulos con colaboradores habituales.

Antonio Paso y Cano (Granada, 1870-Madrid, 1958). Dramaturgo. Estudió Derecho, pero su verdadera vocación era el periodismo y el teatro, el primero de los cuales ejerció en Granada. A los veinte años se instaló en Madrid, donde continuó su labor en periódicos y revistas y comenzó una larga trayectoria teatral que lo llevó a dirigir buena parte de los teatros madrileños. Fecundo creador de tipos y situaciones, produjo más de doscientas obras de todos los géneros, escritas muchas de ellas con sus colaboradores habituales.

Pío Estanislao Federico Chueca y Robres (Madrid, 5-5-1846-20-6-1908) fue un compositor español. Chueca es el máximo representante del género chico. Nacido en una familia acomodada, recibió clases de solfeo desde la enseñanza primaria. Su familia le obligó a abandonar la música para estudiar medicina. En 1866 fue detenido por participar en las revueltas contra el gobierno de Narváez. Durante sus días de presidio escribió varios valses titulados *Lamentos de un preso*. Más tarde, Francisco Asenjo Barbieri primero y Joaquín Valverde después, le ayudaron a orquestar y dirigir las obras. El éxito cosechado convenció a Chueca para abandonar la medicina.

En la obra encontramos números musicales característicos de la zarzuela como pasodobles, coros, dúos, así como piezas que tienen relación directa con el origen de los personajes y su estatus social.

Se realizó una reducción para piano del 5º número, *Jota*, por M. Brull. Esta reducción fue editada por Ed. Unión Musical Española.

La obra fue un gran éxito en su momento, consagrándose como una de las obras más representativas del género chico. Más tarde, en 1940, sería adaptada al cine por el director Ramón Quadreny.

EL PERRO CHICO

VIAJE CÓMICO-LÍRICO EN 1 ACTO Y 7 CUADROS

Teatro Apolo, Madrid, 5 de mayo de 1905

Por Iván Blas Ríos, Sergio Gálvez Carreras, David López Chamosa, Carlos Javier Nóbrega Gómez

El perro chico fue una obra de Carlos Arniches y García Álvarez que musicalizaron Quinito Valverde y José Serrano. Ha sido catalogada como viaje cómico-lírico o zarzuela, de un solo acto, pero con siete cuadros. En esta ficha hemos realizado el análisis musical de cuatro de los cuadros, aparte de añadir información relevante acerca del contexto de la obra al completo.



Carlos Arniches nació el 11 de octubre de 1866 en Alicante. Fue dramaturgo y comediógrafo, y además de autor prolífico en todos los géneros teatrales, se distinguió como fecundo libretista para diversos tipos de género lírico, como en este caso en *El perro chico*.

José Serrano nació en Sueca, Valencia, el 14 de octubre de 1873. Este compositor y director fue una de las figuras destacadas del teatro lírico español durante el cambio de siglo, momento en el que se estaba asistiendo a un relevo generacional en el panorama musical de la zarzuela. Serrano, que desde el primer momento introdujo el ambiente festivo y popular valenciano, consiguió una acertada partitura. Con *El perro chico*, subtitulada como viaje cómico-lírico, Arniches quería rendir homenaje a su principal intérprete cómico, Emilio Carreras. Finalmente falleció en Madrid, el 3 de marzo de 1941.

Joaquín «Quinito» Valverde nació el 27 de febrero de 1846 en Badajoz. Forma parte de la generación de compositores del género chico que ocuparon un destacado lugar en los últimos años del siglo XIX.

La música sigue una línea muy popular y a la moda: tanguillos, romanzas, bailables y cuplés. La jota es el elemento musical unificador de la obra.

El cuadro primero, «Introducción y Pantomima», consiste en una interpretación instrumental en la que se exponen el argumento y relación entre los personajes principales de la obra. Tiene una estructura de melodía acompañada, donde los motivos melódicos se alternan entre cuerda y viento, mientras un xilófono completa algunos fragmentos. La música es alegre y con un carácter rítmico. En ella se interpretan pasajes melódicos pegadizos por los motivos rítmicos usados.

El cuadro segundo, «Terceto del pay-pay», es la escena musical más conocida, ya que se continuó interpretando como número suelto varios años después de su estreno. En este número se hace alusión a un tipo de abanico con forma de pala y mango, muy usado en Filipinas. Este número está formado por una base rítmico-armónica no muy compleja, sobre la que despliega una melodía vocal. Dicha técnica hace posible la fácil interiorización y comprensión del texto y la melodía. En cuanto a la letra, cabe destacar que el «Terceto del Pay-pay» alcanzó un notable éxito debido a la picardía del texto y a su lenguaje de doble sentido, acompañado con gestos en la interpretación.

El cuadro cuarto consta de dos partes, la primera es «Escena de los ingleses y el tango», y la segunda parte es la «Mutación» que funciona a modo de *bis*. Este intermedio es de carácter musical y no tiene letra, lo que indica que, al tratarse de una representación, su fin fuera cambiar de *atrezzo* entre números. La música está en Mi mayor hasta el quinto sistema, donde pasa a La mayor. Escrito en compás de 3/4, su duración se estima en un minuto.

En el cuadro quinto, «El zoco africano», pese a que la escritura de la música es para piano, se indican las voces que pueden interpretar los instrumentos de la orquesta: metales, clarinete bajo, fagot y violonchelo, flauta, oboe o clarinete. Además, el pentagrama superior, desde el cuarto compás hasta el final, representa la melodía de las voces humanas, en la cual predomina la nota Mi. La constante presencia del Mi y su sensible Re #, y el fa # en la armadura, nos indican la tonalidad Mi menor. Tras un *crescendo* en el principio, la obra transcurre en un *mf* prolongado, hasta un nuevo aumento de volumen para cerrar. El tempo es moderato, aunque la música se hace ligera por la rítmica.

No obtuvo un éxito rotundo, además de que varios actores se alejaron bastante del libreto, como se dijo en los periódicos el 6 de mayo de 1905. No se ha vuelto a representar.

LA CORTE DEL FARAÓN

OPERETA EN 1 ACTO Y 5 CUADROS

Teatro Eslava, Madrid, 21 de enero de 1910

Por David M. Raya

Ambientada en Egipto. El general Putifar regresa victorioso de la guerra de Siria. Como premio, la faraona le otorga en casamiento una joven pura llamada Lota. Putifar oculta que perdió la virilidad a causa de una herida de guerra. Después de casados, Lota queda preñada de un joven hebreo, el cual da mucho juego en la historia, de tal modo que hasta la faraona acabará enredada. La obra está encajada en el género sicalíptico el cual se caracteriza por diálogos con insinuaciones y connotaciones sexuales.



Vicente Lleó Balbastre es el autor de la música. Compositor valenciano, inició sus estudios musicales como infantil en el colegio de Corpus Christi. Comenzó sus estudios de composición con Juan Bautista Plasencia Aznar y los continuó en el conservatorio de Valencia.

Reveriano Soutullo Otero es el arreglista de la obra musical. Compositor pontevedrés, culminó sus estudios de composición en el conservatorio de Madrid. Poseía una cuidadosa instrumentación.

Guillermo Perrin y Miguel de Palacios son los libretistas. Se les llamó «Los hermanos siameses del género chico» (Iglesias de Souza, 1999). Perrin estudió Derecho y Palacios Medicina, ninguno de los dos ejerció. Dominaron la carpintería teatral, manejaban el diálogo con soltura y gracia. Los maestros más famosos de la época firmaron sus libretos.

Las características musicales son muy variopintas porque, aparte de lo habitual en el género de la zarzuela, emplea elementos de la opereta, de la revista y del cuplé.

Su estreno fue anunciado en la edición del 20 de enero de 1910 del diario *La correspondencia militar*. A tal efecto, el crítico afirmó días después no recordar «triunfo más ruidoso en este teatro por *La corte del faraón*» (*La correspondencia militar*, 22-01-1910).

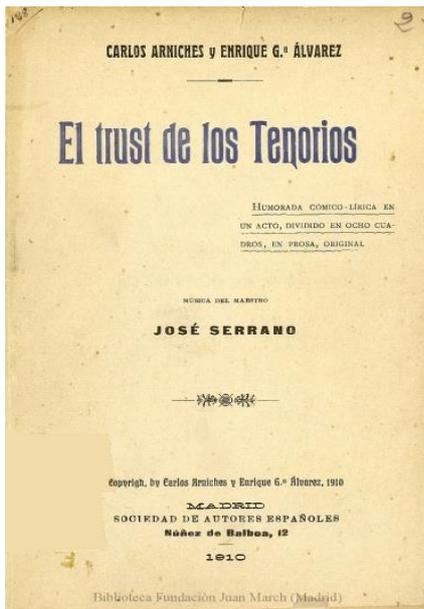
EL TRUST DE LOS TENORIOS

HUMORADA CÓMICO-LÍRICA EN UN 1 ACTO Y 8 CUADROS

Teatro Apolo de Madrid, 3 de diciembre de 1910

Por Julio Fernández Rodríguez

El argumento de la obra se desarrolla en Madrid, en 1910. Pedro Saboya, miembro de una sociedad de donjuanes llamada «Trust de los tenorios», es expulsado por haber sido rechazado por una planchadora. Saboya propone conquistar a la primera mujer que pase por debajo del balcón para obtener el perdón y la presidencia de la sociedad. La mujer resulta ser Isabel, la mujer de Cabrera, presidente del Trust. Comienza así la persecución de Saboya, con sus numerosos intentos para lograr el amor de Isabel y la huida de Cabrera con su mujer, al cual le ayuda un amigo pintor llamado Arturo. Finalmente, Isabel se cansa del juego de su marido y se escapa con Arturo. Saboya y Cabrera acuerdan volver a Madrid y pagar la multa a medias.



Enrique García Álvarez nació en Madrid en 1873 en una familia burguesa. Comenzó su carrera literaria escribiendo para revistas bastante conocidas. Su primer éxito teatral fue *La trompa de caza*, en colaboración con Antonio Palomero. En su segunda etapa como escritor alcanzó su máximo esplendor gracias a su colaboración con Carlos Arniches. A partir de 1914, empezó a publicar comedia. Murió debido a una enfermedad pulmonar en 1931.

Carlos Arniches nació en Alicante en 1866, pero se mudó a Madrid en 1880. Durante la Guerra Civil se fue a Buenos Aires para volver en 1940. Su gran creación fue la comedia grotesca. Entre sus obras destacan *Es mi hombre*, *La señorita de Trevélez* o *Don Quintín el amargao*, entre otras. Fue nombrado titular de la cátedra de Estética de las Bellas Artes de la Escuela de San Fernando en 1916. Falleció en 1943 en Madrid.

José Serrano Simeón nació en Sueca. Su padre fue quien le inició en el mundo de la música. Estudió en el Conservatorio de Valencia, donde fue alumno de Salvador Giner. Sin embargo, su amor por la música popular le hizo alejarse de la formación reglada. A lo largo de su vida, compuso diversas canciones y zarzuelas, entre las cuales se encuentran *La reina mora*, *La alegría del batallón* o *La canción del olvido*. Su obra más popular fue la ópera *La venta de los cuatro*, cuyo texto es de los hermanos Álvarez Quintero y que está basada en un texto de Bécquer. En su repertorio, destaca *La valenciana*, *En la reja*, *El Fallero* y su *Himno a Valencia* (actual himno de la Comunidad Valenciana). José Serrano falleció en Madrid el 8 de marzo de 1941.

Esta obra es un claro ejemplo de la derivación que experimentó el género chico hacia la revista sin perder los moldes de corte sainetesco. El número más popular de *El trust de los tenorios* es la jota *Te quiero morena*.

El estreno de la obra contó con la asistencia del rey Alfonso XIII.

La edición corrió a cargo de Claudio Prieto.

A los ciento dos años de su estreno, el 6 de octubre de 2011, Claudio Prieto Caballero y Laura Prieto Guijarro publican una edición crítica en la Editorial Música Hispana. La obra ha sido interpretada también por el tenor Alfredo Klaus en numerosas ocasiones.

LAS CORSARIAS: N° 2 y N° 6

HUMORADA CÓMICO-LÍRICA EN UN ACTO DIVIDIDO EN UN PRÓLOGO Y TRES CUADROS

Teatro Martín de Madrid, 31 de octubre de 1919

Por Ana Masegosa Pérez y Azucena Sosa Pisonero

Fray Canuto es secuestrado por un sindicato femenino que se dedica a raptar a hombres para casarlos por sorteo. Al tratarse de un galán, Fray Canuto, encandila a toda la marinería del barco en el que se halla prisionero. Una vez en tierra, se convierte en objeto de deseo de todas las mujeres del sindicato. El día del sorteo, Fray Canuto es adjudicado a una mujer que ha perdido su boleto. Palomino (compañero de Fray Canuto) se lo encuentra y se lo regala a Angelita, una camarera de la cual Fray Canuto está enamorado. La situación cambia cuando una carta avisa de que Fray Canuto es un impostor: se llama Serafin, está casado y tiene siete hijos, lo que provoca su deportación.



El escritor y libretista **Joaquín Jiménez** (f. 1937) junto con **Enrique Paradas** (1884-1944), escribieron el libreto de esta obra. Ambos eran jóvenes entonces y habían colaborado con Cayo Vela y Enrique Bru. Tras el éxito de esta revista, sus nombres quedaron unidos al de Alonso (Montero, 1987). Juntos hicieron algunas de las revistas más célebres del siglo XX (Iglesias, 2003).

Francisco Alonso (1887-1948) perteneció a la tercera generación de compositores de zarzuela del siglo XX. Su contacto con el mundo teatral musical se dio gracias al compositor Tomás López, con quien colaboró en la zarzuela *Armas al hombro*, su primer estreno madrileño en el Teatro Martín. Un gran éxito fue también la revista *Las corsarias* publicada en 1919, que estrenó en el mismo teatro, en cuyo reparto se encontraban Salvador Videgain y Carlota Paisano (Ruiz, 1999).

El tabaquillo era un baile nuevo cantando con un ritmo americano que gustó al público (Alonso, 2014). El *Foxtrot de las dormilonas* fue utilizado con connotaciones quebrantadoras con un contenido erótico. Cabe añadir que en la obra abunda la orquestación y una mezcla musical (cuplés, foxtrot, barcarola...), dotando a la música de gran eficacia. Por otro lado, la obra mezcla el patriotismo con elementos paródicos y modernos como crítica amable a la política e iglesia. También destaca el feminismo con cierto erotismo de forma contraria pues muestra la figura femenina con gran poder (Alonso, 2014).

Las Corsarias tuvo un gran éxito: se popularizó con rapidez (Montero, 1987), llegando hasta Argentina. Este triunfo continuó en las siguientes temporadas, alcanzando las 770 representaciones seguidas.

Respecto a la edición, el manuscrito de la partitura para canto y piano se encuentra en el archivo de la SGAE, al igual que los materiales de orquesta, ambos legados del propio Alonso. Las ediciones de música, canto y piano son de la Unión Musical (1921), y las referidas al libreto, de la Imprenta Helénica (1919) (Suárez-Pajares, 2006).

La obra marcó el camino de la actividad teatral y las preferencias del público en los años 20. Fue criticada por algunos diarios conservadores, debido a la utilización de un género atrevido; pero también elogiada por otros (Alonso, 2014).

EL PRÍNCIPE CARNAVAL

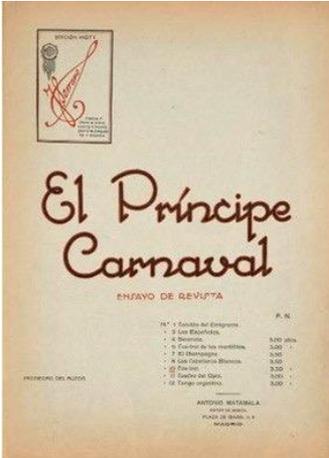
ENSAYO DE REVISTA PARIENSE EN NUEVE CUADROS Y DOS DESCANSOS

Buenos Aires, 1914 / Madrid, 1920

Por Lucía García Lebrón e Isabel Negro Espejo

El Príncipe Carnaval narra la historia de un personaje que recorre la escena de diferentes carnavales del mundo. Se desarrolla en icónicas ciudades como Venecia, Madrid, París o Nueva York. La acción se centra en la visualidad, el colorido, la riqueza y la ostentación del decorado y vestuario para el deleite de la vista. Los números más destacables son «Las violeteras» y un fox-trot, ambos del cuarto cuadro;

«La moda de los tres meses», crítica satírica del vestuario femenino; en el quinto «El carnaval de Venecia», cuadro de gran fastuosidad y efecto.



José J. Cadenas (1872-1947) fue un escritor y libretista madrileño. Trabajó durante varios años como periodista corresponsal del ABC en París, impregnándose de influencias de la escena parisina.

Asensio Más (1878-1917), pese a sus orígenes alicantinos, desarrolló toda su vida literaria en la capital madrileña, don de su familia se instaló a los pocos meses de su nacimiento.

Más y Cadenas constituyen el ejemplo perfecto de los cambios e innovaciones que tuvieron lugar en el mercado teatral, a partir de la primera década del siglo. Ambos autores dejaron a un lado los géneros tradicionales, como la zarzuela y el sainete, en favor de nuevos géneros de influencia europea, como el vodevil, la opereta o la revista.

Más y Cadenas fueron socios, regentaban de manera habitual el Teatro Reina Victoria de Madrid, lugar donde se realizó el estreno de *El príncipe Carnaval*.

Asensio Más falleció en 1917, dejando la posterior labor de renovar el texto de *El príncipe Carnaval* a Cadenas.

Joaquín Valverde y San Juan (Madrid, 1875 - Ciudad de México, 1918), más conocido como Quinto Valverde, fue el compositor original de la primera edición. Se inició en la música con la figura de su padre, colaborador del célebre compositor de zarzuelas Federico Chueca. Algunas de sus canciones como *El Polichinela*, *El Pai-Pai* o *La Machicha*, escrita para la cantante Carolina Otero (La Bella Otero), adquirieron gran fama en la época. Pero sin duda su canción más célebre sigue siendo *Clavelitos*.

José Serrano Simeón nació en Sueca (Valencia) el 14 de octubre de 1873 y murió el 8 de marzo de 1941. Compositor y director, constituye una de las figuras más representativas del teatro lírico español durante el cambio de siglo, momento clave en el que se estaba produciendo una renovación a nivel generacional del panorama musical de la zarzuela. Nació en el seno de una familia de tradición musical, por lo que muy pronto mostró su fuerte inclinación hacia la música y el teatro. Su primera obra teatral fue estrenada en 1888 en la revista de sátira local *Un poblé de la ribera*. Estudió armonía y composición en el Conservatorio de Música de Valencia, con el maestro Salvador Giner. En 1900 compuso la música para el libreto *El Motete* de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. La obra se estrenó con gran éxito en el Teatro Apolo de Madrid el 24 de abril. A partir de entonces irá adquiriendo cada vez más fama, siendo especialmente conocido por sus numerosas zarzuelas y obras líricas.

El príncipe Carnaval, estrenada en los escenarios argentinos en 1914, llegó a Madrid en 1920, convertida en un gran espectáculo en tres actos. Supuso un punto de inflexión en la historia de este género a través de sus numerosas innovaciones escénicas y musicales. Incluye números de danza modernos procedentes del otro lado del atlántico, como el fox-trot (baile de origen estadounidense caracterizado por movimientos largos y continuos) o el tango argentino, junto al carácter propio del estilo francés de la época, grandioso y elocuente.

Los autores no rechazaron rotundamente la tradición, sino que fueron capaces de encontrar contrastes mediante la inclusión de todos estos elementos. Así, frente a los más humildes y modestos carnavales de Madrid, se encuentran los distinguidos carnavales venecianos, conviviendo con el lujo de las fiestas parisinas y el consumismo propio de Nueva York. Se añan los pasacalles con mantón de Manila y las canciones santanderinas, con exóticos fox-trots, tangos e inevitables vales, resultando una miscelánea entre lo castizo y nacional frente a lo extranjero y exótico. Encontramos guiños al sainete, sobre todo a través de la música de Quinito Valverde, autor original de la primera edición, en la cual no figuraba aún el nombre de José Serrano, así como una hibridación satírica con la opereta.

Si comparamos ambos estrenos, la obra se transforma por completo: los autores abandonan el género chico inicial del príncipe frente a la revista. La primera versión de *El príncipe Carnaval* se estrenó en el teatro San Martín en Buenos Aires en 1914. Esta versión estuvo circulando con gran éxito por toda Hispanoamérica (Argentina, Uruguay, Chile y Cuba fueron algunos de los países que la recibieron con gran éxito). Por otro lado, en la versión de 1920 encontramos una extensión de nueve cuadros y tres actos, frente al único acto de la primera versión. Los cuadros van sucediéndose, conectados entre sí por los diferentes carnavales en los que aparecen personajes arquetipos de la opereta vienesa. El uso de estos arquetipos nos lleva a pensar en una parodia del género.

La canción del Emigrante es la pieza musical que abre la obra con una letra que festeja la llegada del emigrante a tierra. En esta canción observamos la alternancia del emigrante como solista y el coro, funcionando a modo responsorial. Una vez finaliza el emigrante, el coro responde entonando la misma melodía. La orquestación de la pieza resulta bastante sencilla, se caracteriza por unos ritmos muy marcados en el bajo y una misma línea melódica. A continuación de esta pieza introductoria damos paso al nº 3, las españolas. En esta pieza encontramos mayor protagonismo de la cantante, frente al coro, que solo aparece en el estribillo. Para darle el toque “español”, el compositor opta por componer basándose en la escala frigia con modo mayor.

El estreno de *El príncipe Carnaval* en Madrid apareció fechado para la temporada 16/17 según aparece en *La Acción*, pero su estreno en la capital española no se produciría hasta 1920. En este año *El príncipe carnaval* aparece subtitulada como ensayo de revista parisina. Según la crónica del momento, su estreno en Madrid fue todo un éxito. Contó con 242 representaciones en seis meses. La crítica del ABC afirmó que la que la obra se caracteriza por «un desdoblamiento que suspende y maravilla el ánimo del espectador, cautivándolo, aislándolo del prosaico vivir» (18-XII-1920, p.17). José Alsina, escribió sobre la obra que «El Príncipe Carnaval logró su victoria con la sola orgía de sus colores, de sus danzas y de sus canciones» (El Sol, 18-XII-1920, p.3.). *El Imparcial* irá aún más lejos, afirmando que «en Madrid no se había visto una obra con mayor lujo y mejor gusto» (La correspondencia de España, (18-XII-1920).

La obra fue editada por Antonio Matamala, de Casa Mott, editorial de música ubicada en Plaza de Isabel II, 2, Madrid, 1920.

La puesta en escena, el colorido y la vistosidad de sus bailes, hicieron de este carnaval una obra de gran éxito en su época, recibiendo las mejores críticas del momento por parte de grandes medios como el periódico *ABC* o *El País*. La opulencia de la escenografía y el vestuario otorgan una enorme riqueza estética que deslumbró al público de la época. La inclusión de danzas exóticas se combinan con la reivindicación de lo español, resultando una hibridación perfecta que abandona los moldes ya establecidos para dar una visión totalmente nueva. La crítica social predominante hasta entonces queda relegada en favor de un despliegue sensorial de hedonismo total. El espectáculo había llegado a España. Tal fue su éxito que en 1922 se estrenó una segunda parte, titulada *¡El príncipe se casa!*

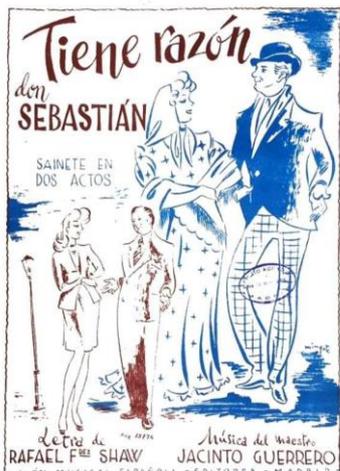
TIENE RAZÓN DON SEBASTIÁN

SAINETE EN DOS ACTOS

Teatro Principal de Zaragoza, 22 de mayo de 1944

Por Marcos González Fernández, Cristina López Marcenaro y Celia Membrilla Hernández

Esta obra plantea el amor que D. Sebastián siente por Asunción, cuyo noviazgo con el hijo de aquel, Sebastián, se ha roto. Sin embargo, como ella sigue enamorada de él, el padre comprende, renuncia y ayuda para que todo se arregle con la unión juvenil.



Rafael Fernández Shaw (Madrid, 1905; Madrid, 1967), autor del libreto. Fue oficial del Banco de España y, más tarde, conservador del edificio. Su primera zarzuela, *La barbiana*, se estrenó en 1932. Colaboró muy a menudo con su hermano, Guillermo Fernández Shaw. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro de 1949. Al igual que su hermano y su padre, se inspiró a menudo en los libretistas del género chico.

Jacinto Guerrero Torres (Ajofrín (Toledo), 1895. Madrid, 1951), compositor pertenece a la última generación de autores líricos del siglo XX. Su contacto con la música comenzó con su padre. Fue pianista, violinista y, además, se interesó por la polifonía y el canto llano cómo seise. Su mejor época creativa comprendió el periodo de 1920 a 1931. Tras recibir la Cruz de Isabel la Católica, Guerrero decidió llevar a cabo otra de sus grandes obras, la construcción del teatro-cine Coliseum, al final de la Gran Vía de Madrid.

Tiene razón don Sebastián se incluye entre sus últimos estrenos.

Las piezas recogidas en esta colección de partituras (números 3, 4 y 6) se encuentran en las tonalidades de Do menor, Mi menor y La b menor y en compases de 3/4, 4/4 y 4/4. En referencia a los tempos, se señalan «de Mazurka», «Allegretto» y «Andantino», aunque a lo largo de las obras cambian en pos de la letra (en español) e interpretación de esta, al igual que los matices.

El reparto el día del estreno contó con Antonio Medio como protagonista, además de con Pepita Embil y Plácido Domingo (padre), máximos exponentes por aquel entonces del teatro lírico español; y los actores Ramón Peña y Santiago Ramalle. Los decorados corrieron a cargo de García y Ros; el vestuario, a Peris hermanos y los figurines a M. Comba.

La presente edición pertenece a la Unión Musical Española con copyright en 1945. Número de Registro: 18174. Fue adquirida por Emilio Aguado, dirección Fernando el Católico 7, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA DE LOS ALUMNOS

- ALONSO, Celsa: *Francisco Alonso, otra cara de la modernidad*. Madrid, ICCMU, 2014.
- CARRERAS, Juan José (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fondo de cultura económica, 2018.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid, ICCMU, 2016.
- CASARES RODICIO, Emilio. (coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, ICCMU, 1999-2006.
- CORTIZO, María Encina. *Lleó Balbastre, Vicente*, 6, 950-952.
 - CORTIZO, María Encina. *Soutullo Otero, Reveliano*, 10, 52-54.
 - IGLESIAS, L. *Jiménez Martínez, Joaquín*, 6, 582.
 - IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *de Palacios, Miguel*, 8, 153.
 - IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *Perrín, Guillermo*, 8, 724.
 - RUIZ, A. (1999). Alonso López, Francisco, 1, 334-337.
- GÓMEZ LABAD, J. M.: *El Madrid de la Zarzuela*. Madrid, Juan Piñeiro G. Editor, 1983.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Federico Chueca: El alma de Madrid*. Madrid, Ediciones Lira, 1992.
- LLEO BALBASTRE, V. y SOUTULLO OTERO, R. (arreglo). *La Corte del Faraón: tanda de vals sobre motivos de la opereta de V. Lleó*. Madrid, Ildefonso Alier (ed.), 1991.
- MONTERO, J.: *Francisco Alonso*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- ROA, M.: *La Bruja. Zarzuela en tres actos*, Madrid, ICCMU, 2002.

HEMEROGRAFÍA

- A. M. Ante la escena Reina Victoria. El príncipe Carnaval. *El País*, 18-XII-1920, p. 2.
- BLASCO MAGRANER, J. S.: José Serrano y la plenitud de la zarzuela. *Cuadernos de Bellas Artes*, 40, 2015.
- CASARES RODICIO, Emilio: Historia del teatro de los bufos, 1866-1881. *Cuadernos de música iberoamericana*, 2-3, 1997, 73-118.
- DRU, D. y VILCHES DE FRUTOS, M. F.: Carnaval y teatro: de Cansinos-Asséns a Valle-Inclán, pasando por el teatro comercial. *Bulletin Hispanique*, 94(1), 1992, 327-340.
- El teatro en América. *El País*, 14-IX-1914, p. 4.
- El teatro. La próxima temporada. El Reina Victoria. *La Acción*, 8-VIII-1916, p. 4.
- El teatro en el extranjero. A América. *La Correspondencia de España*, 22-IV-1914, p. 2.
- En el Reina Victoria. El príncipe Carnaval. El estreno de esta tarde *La Acción*, 17-XII-1920, p. 5.
- FIGUEROA, C.: De la calle al teatro y del escenario al mundo entero. Cadenas, Serrano y la larga vida de El príncipe Carnaval. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 24, 2021, 132-166.
- LARIOS DE MEDRANO, J. En el Reina Victoria. El príncipe Carnaval, *El Liberal*, 18-XII-1920, p. 3.
- Novedades teatrales. Reina Victoria *El Imparcial*, 18-XII-1920, p. 3.
- Veladas teatrales. El príncipe Carnaval *La Época*, 18-12-1920, p. 1.

III

HOMENAJE A SANTIAGO DE MASARNAU

Con ocasión de la proclamación de venerable siervo de Dios a Santiago de Masarnau, compositor, pianista y crítico musical, la Sociedad de San Vicente de Paúl (SSVP) rinde un homenaje al que fue su fundador en España. Desde el proyecto “Patrimonio musical español: imágenes y sonidos”, nos unimos a este cometido, por un lado, colaborando en un libro sobre su vida y obra musical, que será publicado por la propia fundación; por otro, con este trabajo, al que hay que sumar la interpretación de varias obras de Masarnau, entre otras, el *Cuarteto concertante en Re mayor*, algunas obras para piano y el estreno de sus *Baladas para voz y piano*.

SANTIAGO DE MASARNAU (1805-1882). EL SENTIMIENTO DE LA BELLEZA. LA NUEVA ESCUELA DEL ROMANTICISMO ESPIRITUAL

Por Beatriz García Álvarez de la Villa



En 1884 el *Diccionario de la Real Academia Española* definía el Romanticismo, en una de sus acepciones, del siguiente modo: “carácter de la literatura informada por el espíritu y gusto de la civilización cristiana, a diferencia del de la literatura grecorromana en la antigüedad gentílica”¹. El término cede el protagonismo a la literatura como informadora del romanticismo cristiano. Y es que en 1835 la revista *El Artista*, dirigida por el escritor Eugenio Ochoa y el pintor Federico de Madrazo, anuncia una nueva escuela literaria que en fraternidad con la pintura y la música vendría a iniciar una renovación en las artes. Comprometida con los principios del romanticismo transcendente y cristiano, sus principales portavoces fueron los Schlegel en Alemania; Chateaubriand y Madame Stäel en Francia; y Agustín Duran en España.

Este romanticismo literario tuvo eco en la música gracias a la presencia de Santiago de Masarnau como crítico musical de la revista, quien compartía la misma decepción hacia el escepticismo de la sociedad y la secularización, consecuencia de las ideas de la Ilustración. Hombre culto, de inquietudes literarias y espirituales, la trayectoria vital de Masarnau se vio enriquecida por sus largas estancias en Londres y en París. El pensamiento crítico, obra musical y métodos

pedagógicos de Masarnau fueron novedosos en España, un país fuertemente influido por los gustos de la ópera italiana y los géneros encaminados al entretenimiento y lucimiento del artista. Masarnau desarrolló las ideas del primer romanticismo en España y dio a conocer el estilo musical de Weber, Mendelssohn, Schumann y Chopin. Además, dentro de la categoría de artistas espirituales incluyó a J. Sebastian Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, cuya música era desconocida o despreciada en España, al calificarse de “música vieja” o “música sabia”.

Este trabajo amplía datos ya publicados sobre el perfil biográfico y artístico de Santiago Masarnau, añadiendo la crítica de la prensa extranjera sobre la obra del compositor. También es producto de una reflexión sobre la resignificación del lenguaje musical de Masarnau asociado a su condición religiosa, con atención al contexto en que se produjo. De esta manera, queremos contribuir a una mayor comprensión y valoración de la creación musical de Masarnau y reivindicar la necesidad de continuar recuperando las obras de una de las figuras más destacadas del romanticismo musical español.

Masarnau nació en Madrid en 1805, aunque vivió parte de su infancia en Granada, donde recibió clases de José Roure (1780-1855), organista de la Catedral de Granada. A la edad de diez años dio muestras de un talento precoz al componer una misa que fue presentada ante Fernando VII en El Escorial, acompañada al órgano por el propio Masarnau. En Madrid, recibió clases de piano y composición de José Boxeras, José Nonó y, posteriormente, de Ángel Inzenga. Caída en desgracia la familia por las sospechas vertidas sobre su padre, que servía a Fernando VII, en 1825 emigró voluntariamente a Londres y París, decidido a continuar con su formación y conseguir renombre como virtuoso al piano y compositor.

Primer viaje a París y Londres (1825-29). Primeras obras. Episodio de crisis

Durante su estancia en París (1825-26) Masarnau se familiariza con las obras de Hummel, Weber, Haydn, Beethoven y Mozart; asiste al estreno de las óperas de Meyerbeer y Rossini y presencia los éxitos de un jovencísimo Liszt. Invitado a numerosas veladas musicales, recibe la admiración de quienes le escuchan

¹ Ana María Freire López: *Romanticismo 8 : Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 121-131.

tocar al piano. Entabla estrecha amistad con el compositor José Melchor Gomis (1791-1836), dedicado a la enseñanza de canto, quien le convence para formar una compañía junto a su discípula, la cantante Madame Laborde, y poner rumbo a Londres. Antes de su partida, publica su primera obra para piano titulada *Le Parnasse, nouveau recueil de walses* (1825)²; un año más tarde, la obra se publica en Londres recibiendo el elogio de la crítica musical que señala cómo estos nueve valsescritos en el estilo común de la época destacan por “el gusto superior” del compositor³.

En Londres, Masarnau comienza una nueva etapa de su vida en busca del éxito, que se prolongará hasta 1829. En el competitivo mundo de la interpretación de piano, recibe clases del compositor alemán Daniel Schlesinger (1799-1839), alumno a su vez de Ferdinand Ries e Ignaz Moscheles. Masarnau dedica al piano entre seis y ocho horas diarias, siguiendo el camino profesional del concertista virtuoso. Durante estos años, se siente atraído por la elegante vida londinense, la cultura y el espíritu emprendedor de sus habitantes, adaptándose con facilidad a sus costumbres, llegando a dominar el idioma a través de la lectura de escritores románticos como Lord Byron. Consigue llevar una vida holgada gracias a las ganancias obtenidas de recitales de música, clases particulares y publicación de varias obras.

La mayor parte de sus composiciones siguen las tendencias coetáneas que privilegian el virtuosismo efectista presente en fantasías y variaciones sobre temas de ópera. Destacamos las siguientes tres publicaciones de Masarnau en 1826: *Variations sur un Aria de l'opera La Semiramide riconosciuta de Meyerbeer*; *La Fosanica. Fantasia with Variations and Finale on the theme "Oh!, come da quel di" de Rossini*, op. 3; y *Variations on a Spanish Song "Madre mia Madre"*, op. 4. Por su interés reproducimos al final de este trabajo una de las primeras críticas publicadas hacia el joven compositor—Masarnau contaba entonces 21 años—, en la prestigiosa revista *The Quarterly Musical Magazine and Review*⁴, que elogia (1) el talento por encima de la mediocridad, (2) la novedad e ingenio, y (3) la dificultad técnica (*tour de force*) de algunos pasajes musicales de las obras de Masarnau. Pero también se añaden algunas recomendaciones necesarias para llegar a ser maestro eminente (véase Apéndice).

Otras obras de éxito, durante esta etapa en Londres,

fueron *Le Parnasse, recueil de Waltzes composé et dédié aux Muses* (1826); *The Farewell. Variations Impromptu*, op. 5 (1827); *La graciosa. Polacca* (1827); *Rondino Brillante*, op. 9 (1828); *Three Scherzini*, op. 7 (1828) *The Halt, A March interrupted by a Skirmish*, op. 8 (1828); además de las primeras canciones en inglés e italiano.

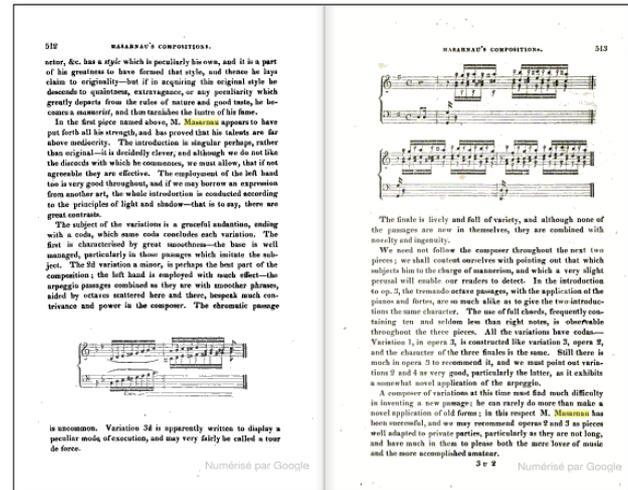


Imagen 1. Primera crítica sobre Masarnau publicada en Londres en la revista *The Quarterly Musical Magazine and Review* (1826).

Sin embargo, pese a los éxitos alcanzados como intérprete al piano y compositor, Masarnau vive un doloroso y largo episodio de crisis que motiva el abandono de sus proyectos en Londres y el inicio de una cura de descanso de cuatro meses en París. El 21 de enero de 1829, en una carta enviada a su padre, reconoce sentirse víctima del agotamiento, y confiesa la certeza de que el deseo de alcanzar la fama le habría llevado a entregarse a la interpretación de un repertorio “alejado de sus convicciones estéticas”, en cuyas obras se hacía presente la “corrupción en el gusto”⁵.

En el ámbito musical, el conflicto vivido por Masarnau no es nuevo. Walter Frisch nos recuerda la confrontación vivida entre el artista y la sociedad de su tiempo, o en otras palabras, entre el concepto trascendente del arte (romanticismo espiritualista), y el concepto de arte como objeto de consumo y entretenimiento⁶. Frisch pone de ejemplo al compositor y crítico musical Robert Schumann, señalando cómo habría recurrido a la Biblia para mostrar el conflicto

² *Journal Général d'annonce de musique, gravures...publiés en France et a l'etranger*, n° 40, 7-10-1825, p. 299.

³ *The armonicon*, London, Samuel Leigh, 1828, p. 45.

⁴ “Masarnau’s compositions”, *The Quarterly Musical Magazine and Review*, V. 8, London, 1826, pp. 511-513.

⁵ José María Quadrado: *Biografía de Don Santiago Masarnau*, Madrid, Tipografía Del Sagrado Corazón, 1905.

⁶ Walter Frish: *La música en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2018, p. 36.

latente entre los músicos conservadores (*Davidbund*) el público burgués (“filisteos”). Aquellos habrían venido al mundo para combatir la corrupción del gusto. Masarnau, al igual que Schumann, vivirá esta contradicción y se manifestará en su crítica musical contra el “virtuosismo vacuo” imperante en los espacios domésticos y públicos, expresando su distanciamiento del estilo virtuoso de Herz y su preferencia por “el género expresivo y sentimental de los Hummel y Cramer”⁷.

El 21 de agosto de 1829, tras pasar cuatro meses de descanso en París por consejo médico, regresa a España para reunirse con su padre.

Madrid (1829-1833). Años de incertidumbre

“Mejoría de salud, poco de diversión y nada de trabajo”, con estas palabras anotadas en su diario, Masarnau resume su estancia en Madrid, tras abandonar París y Londres⁸. En contraste con la más refinada cultura europea, Masarnau acusa el deterioro cultural del reinado absolutista de Fernando VI. Esta situación, unida al dolor profundo que le causa el fallecimiento de su padre, le sumen en un largo estado de apatía, soledad e incertidumbre. Masarnau vive aquejado por la idea de la muerte, sufriendo episodios de insomnio, miedo e intensa melancolía. Poco a poco va recobrando una vida normal, relacionándose con amigos de su padre como los Ochoa y Madrazo, con quienes años más tarde colaborará en *El artista* y otras publicaciones similares.

La lenta vuelta a la composición, por parte de Masarnau, produce en 1831 la obra titulada *Los cantos de las Driadas en forma de grandes walses. I. En los jardines de Aranjuez. En los jardines de la Granja. II. En los jardines de Versailles. En el bosque de Saint Cloud. III. En Hampstead. En el parque de Richmond*. Estos tres cuadernos de walses, escritos tras su estancia en Aranjuez y en La Granja, muestra una gran inventiva melódica que nos recuerda al estilo de Chopin. La obra fue acogida con tal éxito que alcanzó rápidamente las tres ediciones⁹.

Otras obras publicadas en España son *La Ricordanza. Fantasía con variaciones sobre un tema original*; y

⁷ Santiago de Masarnau: “Música de piano”, *El Artista*, III, 1-07-1836, p. 151.

⁸ José María Quadrado: *Biografía de D. Santiago Masarnau*, Madrid: Tipografía Del Sagrado Corazón, 1905, p. 76.

⁹ Véase Gemma Salas Villar: “La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en la menor op. 34 n.º 2”, *Revista de Musicología*, Vol. 28, n.º. 1, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 774-791.

L’innocente. Polacca, op. 13. Pese a todo, la actividad de Masarnau es aún escasa en estos años de incertidumbre en los que publica algunas de sus anteriores composiciones de éxito en Londres.



Imagen 2. Primer cuaderno de *Los Cantos de las Driadas en forma de grandes walses* de Santiago de Masarnau.

Segundo viaje a París y Londres (1833-1834). Género íntimo de salón

En 1833 Masarnau decide poner rumbo de nuevo a París, donde comienza una nueva etapa en la que reanuda la amistad con reconocidas figuras de la época: los músicos Gomis y Rossini, y los escritores Luis Viardot y Telesforo Trueba. También cultiva la amistad del joven Charles Valentin Alkan, quien le presenta a sus numerosas relaciones, entre ellas, a Chopin. La fama del compositor polaco se había visto incrementada desde que en 1832 hiciera su debut en París. Durante estos años Chopin compone mazurcas, polonesas de sentimiento nacional, y exhibe en sus nocturnos o baladas de ornamentación delicada un romanticismo íntimo al servicio de la expresión, hacia el que Masarnau se siente atraído. Fue habitual el estudio e intercambio de obras entre estos músicos Las cartas y el testimonio de Quadrado atestiguan los encuentros personales entre estos músicos, y el intercambio de ideas como una forma de compartir el conocimiento musical, a partir de las cuáles desarrollaban un estilo individual.

En su nocturno *La melancolía. ("The spleen"). Notturmo patético para piano-forte a quatre manos*, Masarnau expresa el sentimiento de añoranza que siente por su país. Al parecer, la obra fue interpretada por

Mendelssohn en Berlín en 1841, publicada por el conocido editor francés S. Richault, y posteriormente reeditada en España por Carrafa. No cabe duda, que el contacto con Chopin, Alkan y Field y su escuela pianística constituye toda una revelación para Masarnau. En su obra, la música se acerca al concepto transcendental del arte en el tono subjetivo del romanticismo más espiritualista de la época. Masarnau se aleja de la escuela brillante de Herz, para implementar una línea de composición, el género íntimo, que tendrá una larga tradición en España. En el *Artista*, su amigo Pedro de Madrazo hace referencia a la música de Masarnau de la siguiente manera:

Cuando sus notas cantan y no se plañen, cuando su melodía se lanza, digámoslo así, alegre y llena de fuego fuera de aquella atmósfera de languidez y armonía, entonces a aquella brillantez, hija para muchos de la necesidad de un claro oscuro, va unido todo el sentimiento del recuerdo pero modificado por la virtud

¹⁰

Madrazo menciona una de las cualidades que más admiraba en su amigo Masarnau, la virtud, entendida como la disposición espiritual para obrar de acuerdo al bien, la verdad y la belleza. Queda clara la asimilación de esta cualidad a los momentos de alegría que experimenta Masarnau, en una existencia donde la ausencia de su padre y la lejanía con la patria se convierte frecuentemente en nostalgia y zozobra.

En ocasión de su viaje a Londres en 1833, Masarnau se relaciona con Field, quien le confía su conversión al catolicismo. También comparte ratos con los grandes virtuosos del momento: el flautista Charles Nicholson, los pianistas Hummel, Cramer o el violinista Paganini. Algunas experiencias conmocionan su espíritu como el concierto de música sagrada celebrado en la Catedral de San Pablo de Londres, un acto de filantropía del pueblo inglés que reúne cerca de seis mil voces de niños y niñas pobres de las escuelas de la parroquia para entonar salmos y antífonas. Muchos años más tarde, será el propio Masarnau quien introduzca en España los coros a voces solas en los proyectos caritativos llevados a cabo con niños del hospicio, así como dentro de las enseñanzas de la Escuela Especial de Música, que dirigirá en Madrid.

Pese a la intensa vida social y cultural en Londres, Masarnau vive la incertidumbre de un futuro “lleno de tinieblas”. Por fin toma la decisión de regresar a España cuando, tras la muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833, conoce la promulgación del Estatuto Real por la reina regente María Cristina de

¹⁰ Pedro de Madrazo: *El Artista* 1-7-1836, p. 134.

Borbón, en abril de 1834. Para Masarnau, al igual que para muchos otros exiliados, el Estatuto Real representa el abandono del absolutismo y el giro hacia un ideario liberal moderado de países como Inglaterra o Francia, en los que Masarnau había pasado tantos años de su existencia.

Madrid (1834-1837). Crítico musical

De vuelta a España, Masarnau imparte clases en el Conservatorio de Madrid y acude asiduamente al Ateneo. En su casa de la calle Hortaleza, nº 39, da a conocer sus propias composiciones y crea una Sociedad para el fomento de la música con el propósito de cultivar un repertorio ecléctico entre lo italiano y lo alemán, lo antiguo y lo moderno. Sus ratos libres los dedica al estudio del alemán, leyendo dramas y poemas que le servirían como asunto para una ópera, que finalmente no llegaría a terminar.

Gracias a la familia Madrazo, se integra en la vida madrileña acudiendo a numerosas reuniones de artistas y escritores, donde surge la idea de publicar una revista, en la que estaría representadas la literatura, la pintura y la música. Así surge *El Artista* (1835-1836), dirigida por Federico de Madrazo y Eugenio Ochoa, convirtiéndose en portavoz de una nueva escuela dentro del ideario del romanticismo historicista de cuño alemán de los hermanos Schlegel. La revista anunciaba una renovación de las artes y de la literatura bajo el influjo del cristianismo ¹¹. Este romanticismo cristiano es compartido por Masarnau, que en uno de sus artículos se muestra de acuerdo con el eminente crítico y teólogo alemán Johann Friedrich Rochlitz. Rochlitz había fundado la prestigiosa revista *Allgemeine musikalische Zeitung* y defendía el papel decisivo de la religión en el florecimiento de las artes, así como el carácter esencialmente espiritual de la música y su capacidad para llegar a Dios.

Una encantadora pieza para canto y piano titulada *¡Pobre María!*, en la que Masarnau se inspira en los versos de su amigo Eugenio de Ochoa, viene a convertirse en un ejemplo del romanticismo defendido por la revista *El Artista*. El misticismo e idealismo del *Larghetto religioso* conmueven al oyente, gracias al deleite producido por “todos los transportes y efectos mágicos que trata de hacer experimentar al que escucha”¹².

¹¹ Donald Allen Randolph: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, vol. 75, California, University of California, 1966, p. 25.

¹² *El Español*, 7-8-1836.

Extinguida la revista *El Artista* en 1836, Jacinto de Salas y Quiroga dio continuidad al movimiento romántico en la revista *No me olvides*. Más tarde, los planteamientos ideológicos de ambas revistas tuvieron continuación en *El Renacimiento* (1847), dirigida de nuevo por Ochoa y Madrazo. Tras una breve existencia, sus autores se incorporaron al *Semanario Pintoresco*, dirigido por Ramón de Mesonero Romanos. Santiago de Masarnau ejerció su labor de crítico en estas publicaciones y otras como *El Español*, *Revista barcelonesa* y *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*. Esta última, dirigida por Patricio de la Escosura y Eugenio de Ochoa, se publicó mensualmente en París, desde enero hasta julio de 1843. Los directores Patricio de la Escosura, Eugenio de Ochoa y Mesonero Romanos pertenecieron a la Sociedad de San Vicente de Paúl.

El dogma de la razón, –que había elevado a doctrina el racionalismo en detrimento de la metafísica– es atribuida por estos autores a los excesos de la Ilustración. Las tensiones generadas entre razón/fe y materialismo/espiritualismo encuentran respuesta en el mundo católico, en un movimiento espiritual que dimana de Alemania, y afecta a la producción artística y literaria de la época. Defensor como muchos otros intelectuales de su entorno de un arte transcendental, la visión espiritual sobre la música de Masarnau viene informada por su catolicismo. Dos son los principios sobre los que se fundamenta la música de Masarnau: (1) la música es el arte divino y la expresión del sentimiento por excelencia; (2) el fin de la música es el de “conmover” y, de ningún modo, el de “admirar”. De este modo, Masarnau evoluciona en su lenguaje musical hacia la naturalidad y sencillez que “conmueve”, que privilegia sobre el exhibicionismo vacío (virtuosismo comercial). Los conceptos “sentimiento”, “emoción” y “expresión” vinculados a lo bello encuentran en el género religioso su expresión más auténtica.

En su crítica musical, Masarnau se refiere al sentimiento estético que puede despertar la música y cómo actúa en el beneficio moral de las personas, otorgándole un papel fundamental en la civilización de un país. La belleza en su triple determinación de lo bello, bueno y verdadero es recogida por Masarnau de la tradición filosófica de Platón a través de la figura de San Agustín, cuyo pensamiento está presente en el romanticismo cristiano del siglo XIX.

Tercer viaje. Londres, Paris (1837-1844). Conversión. La música nacional y los lieder

Desencantados con el liberalismo más radical del gobierno de Calatrava y la desamortización eclesiástica impulsada por el ministro de hacienda Mendizábal, en

1837, Masarnau, los jóvenes Madrazo (Federico y Pedro), y Eugenio Ochoa abandonan España, estableciéndose en París entre 1837 y 1844. En contacto con los españoles que abandonan España por diversos motivos, Masarnau asiste a las veladas organizadas por los Madrazo y Ochoa, donde conoce a escritores, pintores, músicos y otras personalidades destacadas de la vida parisina. También estrecha su relación con Alkan y Chopin.

Masarnau acude a las Conferencias de Nuestra Señora de París, a las que asistían hasta seis mil personas atraídas por el abate Lacordaire. Entre los asistentes se encontraban numerosos artistas y escritores como Chateaubriand, Berryer, Lamartine, Odilon Barrot y Victor Hugo. El 19 de mayo de 1839, Masarnau en el acto de comunión, llevado a cabo en la Iglesia de Nuestra Señora de Loreto en París, experimenta lo que él mismo reconoce como su conversión. En su diario expresa cómo la música se revela en el culto como la vía estética y espiritual de elevación hacia Dios. En el mes de junio, conoce y se implica como tesorero en las Conferencias de San Vicente de Paúl, que años más tarde, en 1849, implantará en España. La conversión de Masarnau supuso el inicio de una vida espiritual intensa en la oración y en el auxilio de los más necesitados.

La música sigue ocupando un lugar destacado en la vida de Masarnau, encargado de dirigir los coros en el culto de oración. También continúa con sus lecturas, interesándose por los *Pensées sur la religion* (1670) del científico y pensador católico Blaise Pascal¹³, atraído por sus ideas sobre los límites del conocimiento mediante la razón y la valoración de la fe como vía de conocimiento de lo misterioso/religioso.

Aleccionado por la actividad historicista de su amigo Ochoa en París, quien en 1840 publica el *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles, históricos, caballerescos, moriscos y otros*, Masarnau se siente atraído por la literatura nacional, difundiendo en los círculos de amigos el género de los romances antiguos castellanos. Hemos podido comprobar que algunas de las letras recuperadas por Ochoa, fueron puestas en música por Masarnau en su colección de baladas para canto y piano, inspiradas en el cancionero español.

Las razones que animan a estos autores a recuperar la literatura nacional debe de ponerse en relación con la corriente historicista del alemán Johann Gottfried Herder, a través del erudito Agustín Durán, en lo que se conoce también como romanticismo historicista. En el ámbito musical, Masarnau es pionero del lied en la

¹³ José María Quadrado: *Biografía de ...*, p. 114.

literatura musical española. Como Franz Schubert, también Masarnau cultiva el género, fruto de la popularidad creciente del folclore alemán debido a la influencia de Herder. Parece que Masarnau también intentó buscarse un puesto al lado de Schubert con unas obras que expresan el temperamento romántico en un lenguaje aún no conocido en España. En enero de 1840 una de sus piezas, *Dormi Fanciullo*, aparece en *La France musicale* junto a otras obras para canto y piano de Beethoven y Schubert¹⁴. Las baladas compuestas por Schubert y Masarnau participan del mismo carácter narrativo y están inspiradas en composiciones no estróficas, divididas en varias secciones.

Las piezas de Masarnau que han llegado hasta nosotros fueron publicadas por Richault. Se trata de varias baladas, tres de ellas con letra en francés de Mr. y Melle. Malherbe: *Dormi fanciullo*; *Le roi de la montagne* y *Souvenirs de Venice*; las otras, tomadas del celebre cancionero español (de Ochoa) con letra en español y francés: *Ojos bellos no os fieis*, *Álamos del Prado*, *La Miedosa* y *Romped pensamientos*.

Según Gemma Salas, la balada cultivada por Masarnau constituye un género nuevo dentro de la producción de compositores españoles que se encuentra más adelante en Marcial del Aldalid, y otros compositores y compositoras de la segunda mitad del siglo XIX. Masarnau lo cultivó para canto y piano y posteriormente, siguiendo a Chopin, lo transfirió al piano en sus *Ballades sans paroles pour piano* de carácter narrativo. Tanto unas como otras comparten el mismo “carácter expresivo, la melodía tipo cantinela y los tipos de acompañamiento”¹⁵.

Dos años antes, *La Gazette musicale* (1838) recogía la publicación por S. Richault de las *Trois mélodies espagnoles de différents caractères: le Bolero, la Tirana, et la Manchegas*¹⁶, dedicadas a su querida alumna Paulina Aubert. Otras obras de la misma época son el *Polo y Zapateado. Airs Caractéristiques de danses nationales espagnoles*, op. 19 y la *Jota Aragonesa* (1842). Todas ellas son ejemplos precursores del pintoresquismo español, caracterizadas por la asimilación de ritmos y melodías populares a la música

culta, en la línea del romanticismo refinado y elegante de Weber o Chopin.

La producción de Masarnau no se acaba aquí ya que en la década de 1840 publica sus 3 *Morceaux Expressifs*, op. 18 (1840), *Andantino di Camera pour le piano*, op. 20 (1842), *Fantaisie pour piano*, op. 21, dedicada a J. B. Cramer (una de las obras más ambiciosas escritas por Masarnau que reúne diversos temperamentos); el nocturno *Une idée fixe*, op. 22, y, por último, sus 3 *Ballades sans paroles*: 1. *Invraisemblable...mais historique*, op. 23; 2. *Maria Sterne*, op. 24 y 3. *Découragement*, op. 25.

Madrid (1844-1860). La Escuela Especial de Música. Música religiosa

Desde 1844 Santiago de Masarnau dirige la Escuela Especial de Música en Madrid, orientada hacia la especialización de estudios de acuerdo a un perfil profesional¹⁷. Las enseñanzas de piano, violín, canto, solfeo y composición se ven ampliadas con flauta y guitarra, gracias a la incorporación del profesor de guitarra Dionisio Aguado, formado en París, así como del flautista Pedro Sarmiento, profesor numerario del Conservatorio de Madrid.

La defensa de la música clásica se convertirá en una de las señas de identidad de la escuela, en un contexto español fuertemente influido por la música italiana, donde existía un gran desconocimiento de los grandes clásicos de la música –no olvidemos que el Conservatorio estuvo dirigido por el tenor italiano Francesco Piermarini hasta 1838–. Entre los grandes logros de Masarnau está la introducción de métodos modernos de estudio como el *Nuevo método de solfeo*, *La llave de la ejecución* y *El tesoro del pianista*. Masarnau se convierte en el primer difusor de la escuela alemana de música de Mozart, Haydn, y Beethoven, así como de compositores del primer romanticismo vinculados a esta tradición, como Weber, Mendelssohn o Chopin, distanciándose del método seguido en el Conservatorio de Madrid donde se privilegia la línea más efectista por Pedro Albéniz, alumno de Henri Herz.

Sobre el modo de interpretar de Masarnau, José María Esperanza y Sola comenta su estilo alejado del exhibicionismo de moda, “pianista eminentemente clásico, de corrección, suma y no tanta brillantez y

¹⁴ *La France musicale*, ed.: Jules Maurel, Marie et Leon Escudier, Volume 3, 1840, p. 332.

¹⁵ Gemma Salas Villar: “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”, *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz*, Luisa Morales y Walter A. Clark (eds.), Asociación Cultural LEAL, 2009, p. 36.

¹⁶ *Gazette musicale de Paris*, volume 5, 1838, p. 464. Publicadas en 1840 con el título *Boleras, Tiranas, Manchegas, 3 airs caractéristiques de danses nationales espagnoles*, Op. 17.

¹⁷ Beatriz García Álvarez de la Villa: *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración borbónica*. Hispanic Music Series, 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2022, pp. 34-38.

expresión, dotado de excelente mecanismo”¹⁸. Masarnau se identifica con la escuela de Hummel, alumno de Mozart, defensor de una técnica que seguía manteniendo la agilidad digital, evitando movimientos del brazo, asimismo, se contraponen a la literatura de moda en Europa basada en adaptaciones de óperas y bailes, y a una enseñanza “de adorno”, reivindicando los verdaderos maestros como Dussek, Clementi, Mozart o Haydn para la obtención de una buena técnica¹⁹. Para Masarnau este era el método adecuado y necesario en España, donde existía un gran vacío.

Masarnau dedicaría once años a elaborar el método *El tesoro del pianista*, publicado en 1833 y utilizado en la Escuela Especial de Música. La incorporación de sesenta piezas propias –rondó, marcha, polacca, salmo alemán, entre otras– es toda una demostración de su profundo conocimiento de las tendencias europeas. En el método recuerda que “la elegancia depende de la comodidad y se opone a todo gesto o contorsión desagradable”²⁰.

Desde 1844 los himnos y salmos alemanes también formaron parte de la formación general de los alumnos. Estas enseñanzas se enriquecieron con la publicación en 1852 de *Oraciones en música y Letrillas religiosas*, cuyos versos fueron traducidos del alemán al español por Pedro de Madrazo (1852). El canto religioso dentro de los templos se vería reformado gracias a estas sencillas canciones cantadas *a capella*, con el uso de la lengua castellana hasta entonces solamente admitida en algunos villancicos. En 1856 publica *Himnos en prosa para niños*, aprobados en las escuelas de instrucción primaria.

En 1849 Masarnau funda la filial de las Conferencias de San Vicente de Paúl en Madrid. A las conferencias se unieron importantes figuras de la cultura española, todo un movimiento defensor del romanticismo cristiano: Pedro de Madrazo, Fernando de Madrazo, Donoso Cortes, Mesonero Romanos, Patricios Escosura, Ventura de la Vega, Quintana, Pascual Gayangos, Vicente Palmaroli, Jesús de Monasterio y José María Esperanza y Sola. Muchos de estos escritores, artistas y músicos gestaron la nueva dirección que el romanticismo tendría en España.

La revolución de 1868, que destruyó a la reina Isabel II, derribó el caserón donde se ubicaba el colegio y los hermanos Masarnau se trasladaron a la calle Cedaceros²¹. El nuevo Gobierno disolvió la Sociedad de San Vicente de Paúl, requisando todas sus pertenencias. Por entonces contaba con 9575 socios. La Restauración borbónica permitió de nuevo que se reanudara sus actividades en España²².

En la última etapa de su vida, la música religiosa se convirtió en el género principal cultivado por Masarnau, quien la consideraba como la más sublime expresión artística. Testimonio de esta actividad son los numerosos manuscritos conservados en el Conservatorio de Madrid, algunos publicados por Antonio Romero: *Misa a 3 voces de mujer, Magnificas, Regina coeli, O salutaris, Himnos a la Virgen (Sub tuum praesidium), Himno a San Vicente de Paúl, Ave María, Diez cantos religiosos, villancicos y letanías*.

Respecto a la música instrumental, se conservan manuscritos de los trabajos realizados por Masarnau en el género sinfónico, así como sonatas y dos cuartetos. De su producción de música de cámara destacan varias obras para canto y piano; piano y violín; flauta y piano; y dos *Cuartetos Concertantes*. Desde la *Revista barcelonesa*, Masarnau nos habla de las exigencias del género camerístico, que involucra, por una parte, el estudio profundo de las grandes obras, donde encuentra inspiración para crear otras nuevas; por otra, la de un público del que se exige cierta instrucción. Por tanto, en España la restauración del buen gusto debía de realizarse acometiendo una reforma de la enseñanza y el conocimiento de las obras de autores consagrados²³.

Podemos considerar la obra de Masarnau a la altura de la producción europea y como un referente de la producción camerística española que se fue abriendo paso con dificultad a lo largo del siglo XIX. Dentro del romanticismo, los compositores españoles sintieron la necesidad de cultivar el género clásico al igual que muchos de sus congéneres europeos, eso sí, dotándolo de un nuevo contenido asimilado a los avances de su tiempo. En general, la obra de Masarnau destaca por la solidez formal, la inventiva melódica acompañada de una armonía precisa que delata una sólida formación, así como por la primacía del piano en el virtuosismo siempre elegante de sus cadencias²⁴.

¹⁸ José María Quadrado: *Biografía de D. Santiago Masarnau...*, p. 310.

¹⁹ Laura Cuervo: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 265.

²⁰ Santiago de Masarnau: Introducción en *El Tesoro del pianista*, Madrid, Almacenes de Carrafa y Lodre, 1845.

²¹ “La calle de peligros”, *La voz*, 02-03-1929, p. 1.

²² *Revista católica de las cuestiones sociales*, año XI, nº 132, 12-01-1905, p. 756.

²³ Medios de restablecer la música en estado normal. *Revista barcelonesa* 25-7- 1847, p. 392.

²⁴ Véase Laura Cuervo: *Cuarteto concertante para piano*,

Discípulos de Masarnau como Francisco de Asís Gil y Guillermo Morphy continuaron este camino, transmitiendo las enseñanzas a otros músicos más jóvenes con quienes estuvieron en contacto. Todos ellos compartieron el deseo de consolidar el género en España con una creación musical que, por una parte, volvía la vista hacia la tradición y, por otra, asimilaba el lenguaje musical moderno. De esta manera, ejemplifican el largo y tortuoso camino recorrido en el siglo XIX hacia la consolidación del género, que llegaría a principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Allen Randolph, Donald: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, vol. 75, California, University of California, 1966, p. 25.

Cuervo, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Freire López, Ana María: *Romanticismo 8 : Actas del VIII Congreso (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002). Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, pp. 121-131.

Frish, Walter: *La música en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal, 2018.

García Álvarez de la Villa, Beatriz: *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración borbónica*. Hispanic Music Series, 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2022.

Quadrado, José María, *Biografía de D. Santiago Masarnau*. Madrid: Tipografía Del Sagrado Corazón, 1905.

Nagore, María: “El lenguaje pianístico de los compositores españoles anteriores a Albéniz (1830-1868)”. J. A. Gómez (ed.), *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 655-719.

Salas, Gemma: “Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España”. *Cuadernos de música iberoamericana* 4 (1997), pp. 197-222.

———. “La relación de Santiago Masarnau y Frédéric Chopin a través del Vals en la menor op. 34 n.º 2”, *Revista de Musicología*, Vol. 28, n.º. 1, Actas

del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Junio 2005), pp. 774-791.

———. “La recepción del Romanticismo en el piano de Santiago de Masarnau”, *Antes de iberia: de Masarnau a Albéniz*, Luisa Morales y Walter A. Clark (eds.), Asociación Cultural LEAL, 2009

———. Masarnau Fernández, Santiago de. , *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, dir. Emilio Casares, Madrid: SGAE, 2000, pp. 323-331.

Grabaciones

El patrimonio musical hispano, n.º. 2. Ana Vega Toscano, piano. Madrid: Sedem, 1999.

Santiago de Masarnau. “Aires españoles y piezas Expresivas”. Ana Vega Toscano, piano. *El patrimonio musical hispano*, 11. Sedem - Sociedad de San Vicente de Paúl, 2005.

“Piano inédito del siglo XIX español”, vol. I, Ana Benavides, piano. Anacrusi, 2006.

Otras grabaciones en la Fundación Juan March:

Entrevista con Joseph Colom (piano)

<https://canal.march.es/es/coleccion/santiago-masarnau-compositor-descubierto-25913>

Fundación Juan March . Joseph Colom (piano)

<https://canal.march.es/es/coleccion/piano-espanol-xix-santiago-masarnau-25944>

Edición crítica

Cuervo, Laura: *Cuarteto concertante para piano, violín, flauta y violonchelo en Si b mayor*. Colección Ars hispana, Fundación Gustavo Bueno, 2014.

———. *Cuarteto concertante para piano, violín, flauta y violonchelo en Re mayor*. Colección Ars hispana, Fundación Gustavo Bueno, 2016.

violín, flauta y violonchelo en Re mayor. Colección Ars hispana, Fundación Gustavo Bueno, 2016, p. 10.

APÉNDICE

Crítica musical sobre las primeras obras de Masarnau publicadas en Londres a la edad de 21 años

(Fuente: "Masarnau's compositions", *The Quarterly Musical Magazine and Review*, V. 8, London, 1826, pp. 511-513).

(I) *Variations sur un Aria de l'Opera, La Semiramide riconosciuta, De Meyerbeer, composées pour le Piano, par J. de Masarnau. Oeuvre 2.* London. Boosey and Co. (II) *La Fosanica Fantasia, with Variatios and Finale for the Piano Forte, on-the Theme " Oh! come da quel di," by Rossini, composed by J. de Masarnau. Op. 3.* Boosey and Co. (III) *Variations for the Piano Forte on a Spanish Song, "Madre la mia Madre, composed by J. de Masarnau. Op. 4.* London. Monzani and Hill.

It is one of the most agreeable parts of our office to assist in bringing before the public the works of young and meritorious composers, and we conclude the above pieces are the first essays of M. Masarnau; they have undoubtedly many claims upon our notice on the score of merit, but they also contain very glaring defects, which if the composer be a man of real genius he will easily free himself from. Experience clearly shews that every master of eminence, whether he be a musician, painter, poet, or actor, and has a Style which is peculiarly his own, and it is a part of his greatness to have formed that style, and thence he lays claim to originality-but if in acquiring this original style he descends to quaintness, extravagance, or any peculiarity which greatly departs from the rules of nature and good taste, he becomes a mannerist, and thus tarnishes the lustre of his fame.

In the first piece named above, M. Masarnau appears to have put forth all his strength, and has proved that his talents are far above mediocrity. The introduction is singular perhaps, rather than original-it is decidedly clever; and although we do not like the discords with which he commences, we must allow, that if not agreeable they are effective. The employment of the left hand too it very good throughout, and if we may borrow an expression from another art, the whole introduction is conducted according to the principles of light and shadow-that is to say, there are great contrasts.

The subject of the variations is a graceful andantino, ending with a coda, which same coda concludes each variation. The first is characterised by great smoothness -the base is well managed, particularly in those passages which imitate the subject-. The 2d variation a minor, is perhaps the best part of the composition; the left hand is employed with much effect—the arpeggio passages combined as they are with smoother phrases, aided by octaves scattered here and there, bespeak much contrivance and power in the composer.



Una de las partes más agradables de nuestra misión es ayudar a llevar ante el público las obras de compositores jóvenes y meritorios, y señalamos que las piezas mencionadas anteriormente son los primeros ensayos de M. Masarnau; Indudablemente éstas han llamado nuestra atención por su mérito, pero también contienen defectos evidentes, de los que si el compositor es un hombre de genio se librará fácilmente. La experiencia muestra claramente que todo maestro eminente, ya sea músico, pintor, poeta o actor, tiene un estilo que es peculiarmente suyo, y es parte de su grandeza haber formado ese estilo, y de ahí que reivindica la originalidad, pero si al adquirir este estilo original descende a la singularidad, la extravagancia o cualquier peculiaridad que se aleje mucho de las reglas de la naturaleza y del buen gusto, se vuelve manierista y empaña así el brillo de su fama.

En la primera pieza arriba citada, M. Masarnau parece haber desplegado toda su fuerza, y ha demostrado que su talento está muy por encima de la mediocridad. La introducción es quizás singular, más que original; es decididamente ingeniosa; y aunque no nos gustan las disonancias con las que comienza, debemos admitir que aunque no resultan agradables si son eficaces. El empleo de la mano izquierda también es muy bueno en todo momento, y si nos permitimos tomar prestado una expresión de otro arte, toda la introducción se lleva a cabo de acuerdo con los principios de luz y sombra, es decir, con grandes contrastes.

El tema de las variaciones es un gracioso andantino, finalizando con una coda, que concluye cada variación. La primera (variación) se caracteriza por una gran suavidad —el fondo está bien manejado, sobre todo en aquellos pasajes que imitan el tema—. La segunda variación en la menor es probablemente la mejor parte de la composición; la mano izquierda se emplea con mucho efecto: los pasajes de arpeggio combinados con frases más suaves, ayudados por octavas diseminadas aquí y allá, denotan el ingenio y la fuerza del compositor.

The chromatic passage is uncommon. Variation 3d is apparently written to display a peculiar mode of execution, and may very fairly be called a *tour de force*.

The finale is lively and full of variety, and although none of the passages are new in themselves, they are combined with novelty and ingenuity.

We need not follow the composer throughout the next two pieces; we shall content ourselves, with pointing out that which subjects him to the charge of mannerism, and which a very slight, perusal will enable our readers to detect. In the introduction -to op. 3, the tremando octave passages, with the application of the pianos and fortes, are so much alike as to give the two, introductions the same character. The use of full chords, frequently containing ten and seldom less than eight notes, is observable throughout the three pieces. All the variations have codas. Variation 1, in op. 3 is constructed like variation 3, op 2, and the character of the three finales is the same. Still there is much in op. 3 to recommend it, and we must point out variations 2 and 4 as very good, particularly the latter, as it exhibits a somewhat novel application of the arpeggio.



A composer of variations at this time must find much difficulty in inventing a new passage; he can rarely do more than make a novel application of old forms; in this respect M. Masarnau has been successful, and 'We may recommend op. 2 and 3 as pieces well adapted to private parties, particularly as they are not long, and have much in them to please both the mere lover of music and the more accomplished amateur.

El pasaje cromático es poco común. Aparentemente, la tercera variación está escrita para exhibir un modo peculiar de ejecución, y puede muy bien llamarse un *tour de force*.

El final es vivo y lleno de variedad, y aunque ninguno de los pasajes es nuevo en sí mismo, se combinan con novedad e ingenio.

No necesitamos seguir al compositor a lo largo de las próximas dos piezas; nos contentaremos con señalar lo que lo somete a la acusación de manierismo, y que una lectura muy ligera permitirá a nuestros lectores detectar. En la introducción – a op. 3, los pasajes de trémolos de octava, con la ejecución de pianos y fortes, son tan parecidos que dan a las dos introducciones el mismo carácter. El uso de acordes completos, frecuentemente de diez notas y raramente de menos de ocho notas, se observa a lo largo de las tres piezas. Todas las variaciones tienen codas. La variación 1, en la op. 3, está construida como la variación 3, op. 2, y el carácter de los tres finales es el mismo. Todavía hay mucho en la op. 3 para recomendarla, y debemos señalar las variaciones 2 y 4 como muy buenas, particularmente la última, ya que exhibe una aplicación algo novedosa del arpeggio.

Un compositor de variaciones en este momento debe encontrar muchas dificultades para inventar un nuevo pasaje; rara vez puede hacer algo más que una nueva aplicación de formas antiguas; a este respecto, M. Masarnau ha tenido éxito, y 'Podemos recomendar las piezas 2 y 3 bien adaptadas a fiestas privadas, particularmente porque no son largas y tienen mucho en ellas para complacer tanto al simple amante de la música como al aficionado más consumado.

IV

CENTENARIOS

TOMÁS BRETÓN Y LA MÚSICA DE CÁMARA NACIONAL A FINALES DEL S. XIX

Torcuato Tejada Tauste

Este año 2023 se cumple el centenario de la muerte de Tomás Bretón (1850-1923), músico conocido sobre todo por su producción escénica como *La verbena de la Paloma* (1884), *Los amantes de Teruel* (1889) o *Don Gil de las calzas verdes* (1914). Sin embargo, aquí se



pretende mostrar una faceta creativa distinta del compositor salmantino y es que sus creaciones para cuarteto de cuerda, trio y quinteto con piano o sexteto de viento — dentro de la tradición clásico-romántica centro-europea— lo relacionan con un

género que pasó relativamente desapercibido en la España de final del siglo XIX y principios del XX: la música de cámara.

El 1 de febrero de 1863, en el salón de actos del Real Conservatorio de Música de Madrid —fundado apenas treinta y tres años antes—, se celebró el primer concierto de una de las instancias socializadoras para el repertorio camerístico más importantes del siglo XIX: la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Con una vida activa que se alargaría hasta 1894, se interpretaron obras de diferentes formaciones instrumentales (e incluso piano solo) principalmente de compositores europeos, convirtiéndose en la cristalización de un impulso sociocultural que reclamaba más presencia para la música de cámara, gran olvidada en España a lo largo del siglo XIX.¹

De hecho, aunque la Sociedad iniciara su andadura a comienzos de los años sesenta, sería el 16 de febrero de 1868 la primera ocasión en la que se interpretarían

obras compuestas por músicos nacionales. Este tipo de evento sólo se repitió una vez más, el 11 de enero de 1889, en una «sesión consagrada a autores españoles», donde se interpretó el único Trío con piano programado en los treinta y un años de historia de la Sociedad de Cuartetos: el *Trío de cuerda con piano en mi mayor* (1886-1887) de Tomás Bretón junto a la *Sonata para violín y piano en re* de Sánchez Allú y el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* de Arriaga.

El Trío de Bretón muestra algunas de las dificultades a las que la música de cámara tuvo que enfrentarse durante este periodo. Como indica Ester Aguado en lo relativo a su primera interpretación, desde el 11 de noviembre de 1887, fecha en que Bretón habla del Trío a Jesús de Monasterio (1836-1903) —director de la Sociedad de Cuartetos— hasta el 2 de diciembre, cuando muestra la obra, no recibe más que neutralidad y una fría acogida por parte de la Sociedad. El 10 de diciembre, Monasterio le explica que será muy difícil ya estrenarlo en esa temporada; simplemente se muestran varios pasajes al día siguiente entre Bretón, Mirecki y Tragó. El día 18 se toca de manera privada (se desconoce si completo) en la casa del Conde de Morphy, dedicatario del Trío. Casi medio año después, el 14 de junio de 1888, ya lo interpretó Monasterio, quien relaja su reticencia inicial y plantea un ensayo posterior el 20 de ese mes.² Este hecho se debe, en parte, a que la inclusión dentro de los programas de concierto de obras de factura nacional (o simplemente poco conocidas) conllevaba una disminución en la afluencia de público.

No obstante, a pesar de las reticencias anteriores, el estreno del Trío obtuvo una gran acogida. El propio Monasterio, uno de los intérpretes —junto a Tragó y Mirecki—, recogió en el programa de mano que «del Trío, fueron muy aplaudidos todos los tiempos, especialmente el Andante (que se repitió) y el Scherzo, al final del cual fui a buscar a Bretón para presentarle al público que se colmó de aplausos».³ La prensa

¹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: «Los antecedentes: un siglo – el XX- de música de cámara española» [introducción general], *Ciclo Tres Tríos Españoles*, Madrid, FJM, octubre-noviembre de 2005, p. 9.

² AGUADO SÁNCHEZ, Ester: «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863–1894)», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000–2002, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 119.

(quien remarcaba que, de entre sus movimientos, el tercero ya se conocía en versión orquestal), no escatimó en elogios:

La obra que inspiraba mayor interés era el trío del Sr. Bretón, porque su autor conoce bien la música clásica y estaba obligado a escribir en el estilo moderno, tan rico en combinaciones armónicas y en sonoridades. El trío en *mi* para piano, violín y violoncello [...] obra importantísima en el fondo y en la forma, digna de figurar al lado de las firmadas por los más reputados compositores contemporáneos. El Sr. Bretón acredita en el trío no desconocer ninguno de los recursos del arte y saberlos manejar con singular acierto⁴/ Es el trío de Bretón —del cual sólo conocíamos el *scherzo*, ejecutado por la Sociedad de Conciertos— un verdadero prodigio de armonía. Exento de esas nebulosidades y de esas brumas en que los compositores de ultra-Rhin suelen envolver sus obras, el trío resulta diáfano, transparente e *inteligible*, sin dejar de ser clásico y puro⁵ / [...] el lindo *scherzo allegro molto*, que ya se nos había dado a conocer, transcrito para orquesta, por la Sociedad de Conciertos en el circo del Príncipe Alfonso.⁶

Esta situación de dificultad fue una constante para Bretón en lo relativo al Trío. Tal y como lo atestigua Víctor Sánchez, el proceso creativo de la obra fue bastante largo. La primera intención de escribir para la plantilla nació con motivo de un concurso en Milán del que tuvo noticia en verano de 1881 y que tenía como fecha límite de envío la de mayo de 1882; sin embargo, no pudo dedicarle tiempo a ello por otros proyectos. Retomaría la idea definitivamente el 13 de diciembre de 1886, terminando el primer movimiento el 5 de enero de 1887 y el segundo poco después, el día 14. La composición del tercer tiempo fue interrumpida por motivos laborales, retomándolo el 31 de octubre de 1887, terminándolo en una semana. Poco después comienza el cuarto y último para concluirlo el 1 de diciembre de 1887.⁷ A la luz de las interrupciones y dificultades que Bretón se encuentra, que hacen que tenga que interrumpir su composición varias veces, Sánchez vuelve a hacer hincapié en una realidad ya conocida: la falta de interés del ambiente musical del momento en la música de cámara. Lo que da aún más

valor a la capacidad de Bretón de sobreponerse a las dificultades y concluir el Trío.

Los obstáculos relativos a esta obra llegan incluso hasta el momento de editarlo, ya que fue gracias a la intervención de Albéniz que la obra pudo publicarse en Londres, en 1891 por Stanley Lucas, Weber & Co. De hecho, hay que remarcar la labor de las editoriales extranjeras (París, Londres, Berlín) aparentemente más interesadas que las casas editoriales españolas en la difusión de obras nacionales; lo que, en parte, deriva de la falta de tradición en España en la composición de obras para esta plantilla instrumental y la consecuente demora con la que el mercado nacional comenzó a ofrecer de manera regular obras originales para la formación.

Desde el punto de vista formal, el hecho de que el proceso compositivo de la obra se alargara tanto y sufriera numerosas interrupciones (transcurriendo casi un año entre la conclusión del segundo movimiento y el comienzo del tercero) hace dudar de la coherencia entre movimientos: parece no haber sido pensado desde el inicio como un todo sino como un compendio de cuatro piezas sueltas agrupadas posteriormente. No en vano, como ya apuntaba la prensa del momento, del tercer movimiento existía una versión previa para orquesta (a la que se unen otra para piano solo y para piano a cuatro manos). Lo que de nuevo pone en duda su concepción original como integrante del ciclo de cuatro movimientos del Trío o más bien como una pieza aislada que finalmente se une al todo.⁸

La composición de una obra para violín, violonchelo y piano por compendio de piezas aisladas y/o adaptación de obras para otras plantillas tendrá su sumun en la producción de Bretón en *Quatre morceaux espagnoles*, transcripción de composiciones completas o fragmentos escritos para diferentes formaciones instrumentales entre 1894 y 1904: la danza oriental proviene de la ópera *Raquel* (1899); el bolero, del *Sexteto para piano y viento* (1909); el polo gitano, de *Escenas andaluzas* (1894) y el *scherzo* final del Cuarteto en Re —donde se llamaba *Scherzo Andalou* (1904)—. Las piezas se editaron de forma reunida bajo un título que alude claramente al rasgo compartido por todas ellas y que da significado a su unificación: lo español. No en vano, Víctor Sánchez comenta al respecto que las obras, editadas probablemente por mediación de Casals —a quien iban dedicadas—, eran una forma de ofrecer al público extranjero una serie de

⁴ [ANÓNIMO]: «Noticias de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Día*, no. 3126 (edición de la noche) [Madrid] (12/01/1889), p. 4.

⁵ [ANÓNIMO]: «Sección de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Imparcial*, año XXIII, no. 7775 (12/01/1889), p. 3.

⁶ [ANÓNIMO]: «Ecos teatrales», *La Época*, año XLI, no. 13085 (12/01/1889), p. 3.

⁷ SÁNCHEZ, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 179.

⁸ TEJADA TAUSTE, Torcuato: *El Trío con piano en España en los siglos XIX y XX*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 200-203.

piezas basadas en lo que fuera de España se entendía que podía ser el pintoresquismo español.⁹

Estas dos obras de Bretón para la formación instrumental de violín, violonchelo y piano son un reflejo de la problemática asociada a la creación, edición, estreno y recepción de la música de cámara nacional a finales del siglo XIX y principios del XX.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO SÁNCHEZ, Ester: «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863–1894)», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000–2002, pp. 27-140.

BRETÓN, Tomás: *Diario (1881-1888)*, Madrid, Editorial Acento / Fundación Caja Madrid, 1995.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: «Los antecedentes: un siglo – el XX- de música de cámara española» [introducción general], *Ciclo Tres Tríos Españoles*, Madrid, FJM, octubre-noviembre de 2005.

SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón: Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.

TEJADA TAUSTE, Torcuato: *El Trío con piano en España en los siglos XIX y XX*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2020.

⁹ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 373.

GERÓNIMO GIMÉNEZ Y BELLIDO: «EL MÚSICO DEL GARBO»

Torcuato Tejada Tauste

Gerónimo [o Jerónimo] Giménez [o Jiménez] y Bellido (Sevilla, 1854 – Madrid, 1923) fue un importante compositor y director de orquesta andaluz que, como muchos de sus contemporáneos, dedicó por completo su vida a la música, siendo ésta la que marcaría sus pasos en todo momento desde su nacimiento hasta su muerte, de la que este año se celebra el centenario.



Y es que, ¿quién iba a decirle al joven Gerónimo, quien casi no había salido de Cádiz, que con apenas veinte años tendría que trasladarse a París para seguir avanzando en sus estudios? Desde luego que sus méritos ya eran muchos. Con doce años fue primer violín del Teatro Principal de Cádiz. En 1866 obtuvo el premio extraordinario de violín en el conservatorio de la misma ciudad gracias a su maestro Salvador Viniegra. Un par de años después, en 1868, se produciría un evento de gran trascendencia para su evolución como músico: por indisposición del director titular, Giménez abandona su papel de concertino para coger la batuta, dirigiendo en Gibraltar la ópera *Saffo* de Paccini (un alumno de Rossini), lo que encauzaría su nombramiento, en 1869, como director de la compañía de ópera y zarzuela del teatro Principal de Cádiz, con la que recorrería diversos escenarios de la geografía española.

Efectivamente, en 1874, gracias a la intervención del conde de Morphy y una beca de la Diputación de Cádiz (obteniendo una de las doce plazas, disputadas por más de setenta y seis opositores), continuó sus estudios en el

conservatorio de la capital francesa, siendo sus profesores Jean-Delphin Alard (violín), Ambroise Thomas (composición), Augustin Savard (armonía) y François Bazin (contrapunto). Allí obtuvo el primer premio de armonía y contrapunto en 1877 y, durante su último curso, también el primer premio de piano, siendo el segundo premio para Claude Debussy. Sin embargo, ese mismo año, por motivos (entre otros) de salud, pidió una excedencia como becario, dejó de asistir a clase en el conservatorio de París y volvió a Cádiz. Casi a su llegada, es nombrado primer violín de la Sociedad de Conciertos de la cual su profesor, Salvador Viniegra, era presidente; lo que repercutiría muy positivamente en su formación como intérprete y compositor.

El joven Giménez continuó su periplo en Madrid. En 1884, Ruperto Chapí le encarga dirigir el estreno absoluto de *El milagro de la Virgen* en el Teatro Apolo, lo que a la postre le granjearía el nombramiento como director de la institución. Obteniendo, poco después, el puesto de director del Teatro de la Zarzuela, donde dirigió la primera representación de *Carmen* de Bizet en España (ópera a cuyo estreno él había asistido el 3 de marzo de 1875 en el Teatro de la Ópera Cómica de París).

Su faceta como director fue fundamental en su trayectoria profesional, dirigiendo durante más de una década la Sociedad de Conciertos de Madrid (alternándose con maestros de la talla de Richard Strauss, Hermann Levi o Karl Muck), así como la Orquesta de la Unión Artístico-Musical. Puestos desde los cuales contribuyó activamente en la difusión de la música sinfónica de su época, diversificando el panorama musical madrileño.

Giménez también destacó, y mucho, en el campo de la composición, siendo junto a Ruperto Chapí (1851-1909), Tomás Bretón (1850-1923) y Federico Chueca (1846-1908), uno de los compositores españoles de música escénica más reconocidos de la generación de la Restauración. Su música, muy arraigada en el folklore español, usa la orquesta como un lienzo donde plasmar los más variados efectos dramáticos y coloristas. Sin embargo, al no conservarse escritos de su puño y letra en lo relativo a sus ideas, es complicado profundizar en sus intenciones creativas.

Su estreno como compositor se produjo en 1885, con *El vermouth de Nicomedes*, seguido en menos de dos años por *Ardid de guerra*, *A mata caballo* y *Los molineros*. En 1888, con *Escuela modelo*, se ganaría el favor del público. Su primer éxito importante vendrá con *Tannhäuser el estanquero*, aprovechando el éxito que durante 1890 despertaba la obra homónima de Wagner en el Teatro Real. A partir de aquí, los encargos se multiplicaron.

Un nuevo punto de inflexión en su carrera como creador tuvo lugar el 20 de diciembre de 1890 en el teatro Principal de Barcelona, donde conoció a Javier de Burgos, ya que dos de sus zarzuelas más conocidas están compuestas a partir de libretos de éste: *El mundo comedia o El baile de Luis Alonso* (1896) y *La boda de Luis Alonso o La noche del encierro* (1897).

A principios del siglo XX, el declive del género chico en favor de los cuplés o la música de cine hicieron que Giménez, al igual que todos los compositores de zarzuela del momento, redoblara esfuerzos. De esta fecha data *La tempranica* (1900), con libreto de Julián Romea y Parra, considerada su obra maestra en cuanto a calidad técnica. Tras más de una decena de obras, en 1904 volvió a alcanzar cierto renombre gracias a *Los pícaros*, con libreto de Arniches y Fernández Shaw, y *El húsar de la guardia*, junto a Amadeo Vives.

A pesar del declive manifiesto del género, aún tuvo tiempo de estrenar *Cinematógrafo nacional* (1907), *ABC* (1908), en homenaje al periódico fundado por Torcuato Luca de Tena, *Los viajes de Gulliver* (1910) o *Malagueñas* (1914). Tras el fallecimiento de Fernández

Caballero, Chueca y Chapí, Gerónimo Giménez se presenta como el último bastión de una generación alejada de los gustos del público del momento, siendo *La cortesana de Omán* (1920) su última obra estrenada.

Su muerte, a las once de la noche del 19 de febrero de hace ahora cien años, en una difícil situación económica y rechazado en su intento de obtener la cátedra del Conservatorio de Madrid, fue un reflejo de sus últimos días: el eco tenue y casi olvidado de una vida dedicada por completo a la música.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DE LAS MOZAS, Ascensión: «Gerónimo Giménez: faceta humana y profesional», *Tavira: Revista electrónica de formación de profesorado en comunicación lingüística y literaria*, n.º. 21, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006, pp. 229-242.
- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984.
- MORENO RÍOS, Amalia: *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.
- PAREJO DELGADO, José: *Gerónimo Giménez: un precursor de Manuel de Falla*, Sevilla, Fundación El Monte-Padilla libros, 1997.

PROYECTO HILARIÓN ESLAVA

RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA FIGURA Y OBRA DE HILARIÓN ESLAVA (1807-1878)

Antonio y Rebecca Rufin
Seattle, Washington, EE. UU

Miguel Hilarión Eslava y Elizondo, músico, compositor, pedagogo, musicólogo, editor y crítico musical puede considerarse una de las más importantes e influyentes personalidades del Romanticismo musical español. Conocido hoy casi exclusivamente por sus *Misereres*, que durante más de 150 años han formado parte de los ritos de Cuaresma y Semana Santa en diversos puntos de Andalucía, y por su popular *Método de Solfeo*, Eslava y su obra constituyen sin embargo un referente esencial del patrimonio musical español del siglo XIX.



Imagen 1. Hilarión Eslava, retrato de autor desconocido.
Cortesía E. Carreras Rufin / Familia Rufin.

Una vida por la música

Nacido en Burlada, cerca de Pamplona (Navarra) el 21 de octubre de 1807 en el seno de una familia de modesto origen, Hilarión Eslava comenzó sus estudios musicales a los ocho años, como niño cantor en la Catedral de Pamplona. Allí realizó con posterioridad estudios de piano, órgano, violín, violoncello y contrabajo. En 1828, contando con apenas 20 años, Hilarión ganó por oposición el puesto de Maestro de Capilla de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria). En 1829, opusó para el Magisterio de Capilla de la Catedral de Sevilla, puesto que inicialmente no consiguió, y al año siguiente, en la Real Capilla de Música de Palacio, en Madrid, en donde, como en Sevilla, obtuvo un brillante segundo lugar.

Consiguió por fin la prebenda en la catedral hispalense en 1832 al crearse una nueva vacante. A los pocos meses, Eslava recibió sus órdenes sagradas, entonces requisito para cualquier puesto de Maestro de Capilla. Hilarión permaneció en Sevilla casi 12 años, entregado a la administración de la Capilla de Música y a la composición. En Sevilla, Eslava gozó de gran popularidad, tanto en el ámbito musical, como educador y persona cercana al pueblo y a sus tradiciones. A este periodo corresponde su conocido *Miserere a ocho voces y orquesta* o *Gran Miserere* de 1835-37.

La falta de recursos del Cabildo sevillano y la escasa paga que recibía el Maestro le impulsaron a buscar otros ingresos, lanzándose al género lírico con una ópera de libreto en italiano titulada *Il Solitario del Monte Selvaggio* en 1841, a la que siguieron *La Tregua di Ptolemaide* en 1842 y *Pietro il Crudele* en 1843. Las tres óperas de Eslava, estrenadas durante el apogeo del “furor filarmónico” con el que habían irrumpido Rossini, Donizetti y Bellini en España, fueron clamorosamente recibidas. Las dos primeras obras fueron representadas en Cádiz, Sevilla, Madrid y otras ciudades (la tercera sólo en Sevilla y Cádiz), pero la oposición de las autoridades religiosas del momento y las dificultades económicas que habitualmente experimentaban teatros y compañías de ópera pusieron un fin prematuro a la carrera dramática del compositor.

En 1844, Eslava se trasladó a Madrid, en donde logró la plaza de Maestro Director supernumerario de la Real Capilla de Música, finalmente accediendo al puesto de Maestro titular en 1847. Permaneció a cargo de esta institución hasta la Revolución de 1868 (“La Gloriosa”), que acabó con el reinado de Isabel II. En 1875, con la restauración de la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII, Eslava fue de nuevo nombrado Maestro de la Real Capilla de Música, puesto que mantuvo hasta su muerte, acaecida tres años más tarde. Al frente de la Real Capilla de Música, Eslava se ocupó de mejorar los archivos y la calidad de música en la corte. Haciendo uso de la gran influencia y el respecto del que gozaba, colaboró también con otros músicos del momento para promover la cultura musical en España a través de organizaciones que él impulsó, como *La España Musical*. En 1854, Eslava fue nombrado Profesor de Composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1866 asumió el cargo adicional de Director

de la Sección de Música. Ejerció en estas funciones hasta la caída de la monarquía y la consiguiente reorganización del personal docente del Conservatorio en 1868.

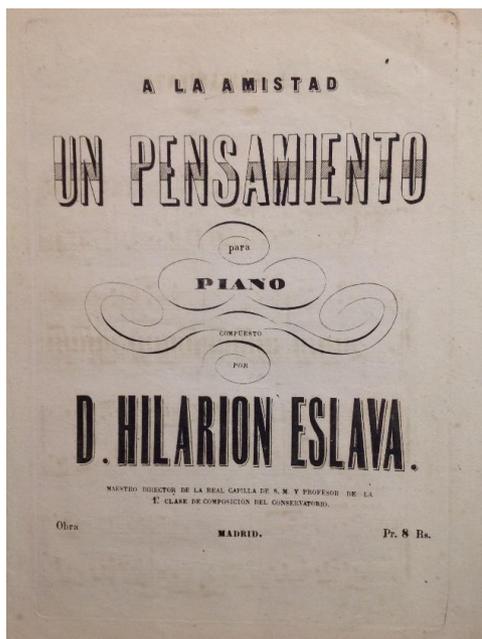


Imagen 2. Cubierta de la partitura de la obra de piano de Hilarión Eslava *A la Amistad. Un Pensamiento*. Archivo de música del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada. Cortesía Beatriz García Álvarez de la Villa.

Este período de la vida de Eslava fue de una gran actividad creativa y académica. Además de la composición, fue también durante estos años cuando Eslava comenzó a desarrollar más plenamente su labor como pedagogo y musicólogo, con la publicación de grandes trabajos como su *Método de Solfeo* (1845), *La Lira Sacro-Hispana* (1852-1860) y el *Museo Orgánico Español* (1854), así como sus tratados de armonía, composición, melodía y discurso musical, instrumentación y contrapunto y fuga, escritos entre 1861 y 1870.

La salud de Eslava comenzó a menguar a comienzos de la década de 1870, debido a una seria afección pulmonar. Su actividad decayó progresivamente desde entonces hasta su muerte en Madrid el 23 de julio de 1878. Sus restos reposaron inicialmente en Madrid. Fueron trasladados posteriormente a Pamplona y finalmente a su pueblo natal, Burlada, en 1919.

Hilarión Eslava recibió en vida la Gran Cruz de Isabel la Católica, la Orden Civil de la Reina María Victoria y la Real Orden de Carlos III, y fue uno de los primeros académicos de número de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Eslava en Granada

A comienzos de 1843, Eslava habría tenido que plantearse una estrategia de cara a futuros estrenos de su más reciente ópera –*La Tregua di Ptolemaide*– en otros escenarios, tras sus triunfos en Sevilla y Cádiz. Madrid no parece haber sido factible en esos momentos. Por otra parte, los empresarios de las compañías líricas de las principales ciudades andaluzas habían llegado a un acuerdo que añadía a Granada y a Málaga a la rotación de la compañía ítalo-española que actuaba en Cádiz y Sevilla; en la primavera le correspondía a Granada recibirla en su Teatro del Campillo. Así pues, lo más propicio debe haber sido llevar la obra a Granada. Para allí partió Hilarión a finales de marzo con objeto de supervisar los ensayos. Unos días antes del estreno, el Liceo de Granada ofreció un pequeño homenaje al compositor durante el cual el tenor sevillano Antonio Cordero interpretó una aria de *Il Solitario* (curiosamente no de *La Tregua*) con el mismo Eslava al piano.

El estreno granadino de *La Tregua di Ptolemaide* tuvo lugar el día 1 de junio de 1843. Ya desde los ensayos se había creado una gran expectación, que finalmente no se vio defraudada. A la conclusión del primer acto, el compositor fue vitoreado desde el palco de la autoridad y obsequiado con coronas y poemas. Se repitieron varios números y en la velada participó una banda militar. La revista madrileña *El Anfitrión Matritense* dedicó una detallada crónica al estreno, concluyendo con la siguiente opinión:

Los granadinos han tributado el justo homenaje debido al relevante mérito artístico del Sr. Eslava; todos los inteligentes convienen en que esta su segunda ópera puede competir y aun sobresalir entre las últimas que han compuesto autores célebres en Europa, y que España debe vanagloriarse de poseer en su seno un artista de tan eminente mérito.

La ópera tuvo seis representaciones en Granada entre el 1 y el 15 de junio de 1843 (en una de ellas sólo se interpretó el primer acto). En agosto, la compañía lírica pasó a Málaga, y con ella, *La Tregua di Ptolemaide*, que también triunfó durante su breve estancia en esa ciudad.

Labor compositiva

La amplia producción de Hilarión Eslava como compositor, con casi 400 obras inventariadas hasta la fecha, demuestra una versatilidad y una riqueza musical que no encajan con las estrechas y fáciles etiquetas de “italianizante”, “teatral” o “ampuloso” que tan frecuentemente se le han aplicado. En el ámbito de la música sacra destacan, además de obras para grandes formaciones corales y orquesta, incluidas Misas, Oficios, Salmos y otras obras de carácter litúrgico, graciosos villancicos compuestos para los Seises de la Catedral de Sevilla, un gran número de breves composiciones que evocan por su estilo y sencillez la gran música del barroco español, y numerosas letrillas y coplas destinadas para el culto de algunas de las más conocidas hermandades de Sevilla. La obra profana de Eslava, además de sus tres óperas (de las que tan sólo fragmentos y reducciones parecen haberse conservado), incluye música coral, pequeñas piezas de salón y composiciones relacionadas con su labor como pedagogo. De todo este legado, hoy por desgracia poco se conoce y menos aún se interpreta. En los años que siguieron a la muerte de Eslava, la evolución de los gustos musicales, los fulminantes decretos papales concernientes a la música litúrgica (en particular el *motu proprio* de 1903) y otros factores religiosos, históricos y personales acabaron sumiendo a gran parte de esta música en un inmerecido olvido.

Redescubriendo a Eslava

A comienzos del año 2019, los autores de esta breve memoria iniciamos un proyecto desinteresado y a título propio con el ambicioso objetivo de recuperar y difundir en lo posible la obra de Hilarión Eslava. La mayor parte de la producción musical de Eslava tuvo lugar en una época en España de transición de música manuscrita a la impresa. Las obras que de él se han conservado consisten consecuentemente en copias manuscritas en diversos estados de conservación y música impresa, principalmente editada en Madrid por la calcografía del sobrino de Hilarión, Bonifacio (Sanmartín) Eslava. Toda esta música se encuentra muy dispersa, en archivos eclesiásticos, públicos y privados de España y, de forma más limitada, en otros países.

Brevemente, nuestro proyecto consiste en localizar y reeditar partituras de Eslava, adaptándolas a notación moderna y publicándolas digitalmente para su uso, estudio y disfrute gratuitos (con la limitación de un uso sin ánimo de lucro) en una web pública bilingüe (castellano-inglés) exclusivamente dedicada a este fin, hilarioneslava.org. Con las partituras, publicamos archivos de audio sintetizado o grabaciones (cuando es

factible), así como anotaciones de la editora. Este trabajo se lleva a cabo con meticulosidad y respeto a los originales, facilitando en lo posible su uso interpretativo. Con respecto a esto último, en las grandes obras corales, por ejemplo, con frecuencia añadimos simples reducciones para piano originales que los intérpretes y directores pueden emplear para prácticas. El trabajo de reedición supone transcribir nota a nota las partituras originales haciendo uso de la aplicación digital Musescore®, corrigiendo los frecuentes errores que suelen contener los originales. En esta minuciosa y lenta labor hemos aportado hasta el día de hoy muchos miles de horas de esfuerzo. Aunque todo este trabajo se ha estado realizando por cuenta propia, agradecemos de corazón el apoyo y el aliento brindados por instituciones y profesionales como el Archivo de la Música y de las Artes Escénicas de Navarra / Nafarroako Musikaren eta Arte Eszenikoen Artxiboa – AMAEN, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, ERESBIL – archivo vasco de la música / musikaren euskal artxiboa y la Federación de Coros de Navarra / Nafarroako Abesbatzen Elkarte, entre otros.

Otro aspecto de este trabajo ha sido un muy necesitado inventariado –quizá más que una catalogación, de la obra de Eslava, con la creación de un sistema de numeración adaptado a las fases creativas, o por lo menos vitales, del compositor (Pamplona y Burgo de Osma – Sevilla – Madrid – fecha desconocida) que hemos denominado CPE, o Catalogación Provisional de Eslava. Con este sistema, se evitan confusiones entre piezas de títulos parecidos y, en la mayoría de los casos, el usuario puede fácilmente identificar el origen cronológico de la música.

También estamos en la actualidad preparando una ambiciosa biografía del maestro, aumentando considerablemente y actualizando los excelentes trabajos en este sentido realizados con ocasión del centenario de la muerte de Eslava, en 1978. Esperamos tener la biografía lista para su publicación hacia mediados de 2023.

Los logros alcanzados hasta la fecha incluyen—

- La localización e inventariado de casi 400 composiciones de Hilarión Eslava, encontradas en alrededor de 80 archivos españoles y extranjeros. Los inventarios realizados con anterioridad a nuestro trabajo le atribuían solamente entre unas 100 y 150 obras. Entre las obras inéditas que hemos localizado recientemente se encuentran una *Misa de Vísperas* y dos *Misereres* completos en el

archivo de música de la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile, que el Cabildo Catedral santiaguino ha puesto generosamente a nuestra disposición para ser reeditados y publicados.

- La reedición y publicación en nuestra web hasta ahora (enero de 2023) de más de 150 obras de Eslava, desde grandes obras corales con orquesta hasta sencillos motetes a cappella o composiciones vocales o instrumentales.
- Conciertos y recitales públicos de música de Eslava haciendo uso de nuestras partituras reeditadas. Un ejemplo reciente ha sido un evento musical en Seattle, EE. UU., patrocinado por la red internacional de profesionales de la música *Crescendo* basado exclusivamente en música de Eslava, y una grabación profesional de obras para fagot y piano realizada en España.

Con este ambicioso trabajo, que continuamos con enorme ilusión y tesón, esperamos poder seguir dando a conocer el rico legado musical y cultural que ofrece la figura de Hilarión Eslava. Sirva finalmente esta memoria como una llamada a la colaboración en este trabajo y a la difusión a través de conciertos, actos culturales y religiosos, estudios y, simplemente, el disfrute de este bello y hasta ahora poco conocido patrimonio musical, y de su creador.

REFERENCIAS

- ANSORENA MIRANDA, José Luis: “Biografía de D. Hilarión Eslava”, en *Monografía de Hilarión Eslava – primer centenario*, equipo Musikaste-Eresbil, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1978, pp. 2-118.
- “Crónica española”, en *El Orfeo Andaluz, Revista Musical*, año II n.º. 16, Sevilla, 14 de junio de 1843, p. 128.
- “Granada, 3 de junio – Triunfo del Sr. Eslava”, en *El Anfitrión Matritense*, periódico filarmónico, poético y pintoresco de la Asociación Musical, Año 1º, n.º. 23, Madrid, 11 de junio de 1843, p. 183.
- HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava, músico y maestro de músicos navarro (1807-1878)*, Diputación Foral de Navarra, Institución “Príncipe de Viana”, Pamplona, 1978.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio: *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2012.
- RUFIN, Antonio: *La música de Hilarión Eslava*. Accesible en: <https://hilarioneslava.org/>

VI

MEMORIA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

CICLO DE CONCIERTOS

MIÉRCOLES, 8 DE MARZO

AUDITORIO RCSMVE
Día de la Mujer

INAUGURACIÓN DEL PROYECTO PATRIMONIO MUSICAL
ESPAÑOL

MUJERES COMPOSITORAS**

RECITAL DE CANTO Y PIANO

Isabel Colbrand (1784-1845)	<i>Povero cor, tu palpiti. Il piè s'allontana</i>
Paulina Cabrero (1822-1901)	<i>El fuego sin fuego El gusto en la variación La Querella</i>
Alicia O'Connor (1828-1871)	<i>Il ritorno e la partenza</i>
Sofía Vela de Arnao (1828-1909)	<i>El Caudillo de los Ciento Camino del cielo</i>
Condesa de Llorente (1848-1889)	<i>Povero fior Non ti ricordi Loin fr moi, souviens-toi</i>
Soledad Bengoechea (1849-1893)	<i>Les Larmes</i>
Isabel Güell	<i>Barcarola y Balada</i>
Rosario Zapater (Una dama española)	<i>La flor de Lis</i>

PROFESOR
Jorge Carrasco (piano)

ALUMNADO
Tatiana Bulyuk (mezzo), Rubén Carrasco (barítono), Andrea Sánchez (mezzo), Rodrigo Navarro (bajo), Blanca Ghiraldi (soprano), Luís Arance (tenor) y
Lucía García (soprano)

CORO

DIRECTOR: ALBERTO PALACÍN

Sofía Vela (1828-1909)	<i>Flores a María Salve Regina a Nuestra Señora de las Mercedes</i>
----------------------------------	---

** Estreno

JUEVES, 23 DE MARZO

AUDITORIO RCSMVE

Homenaje a Santiago de Masarnau -Centenario de Tomás
Bretón

MÚSICA DE CÁMARA

Santiago de Masarnau (1805-1882)	<i>Cuarteto concertante en Re mayor para piano, violín, flauta y violonchelo</i>
Tomás Bretón (1850-1923)	<i>Cuatro piezas españolas 1. Danza oriental 2. Scherzo andaluz 3. Bolero 4. Polo gitano</i>

PROFESORES

Francisco Javier Castiblanque Saelices (flauta)
Emilia Ferriz Lozano (violín)
Orfilia Saiz Vega (violonchelo)
Eduardo Palomares Sánchez (piano)

JUEVES, 13 DE ABRIL

AUDITORIO RCSMVE

RECITAL DE PIANO

Santiago de Masarnau (1805-1882)	<i>Ballade sans paroles</i>
Martín Sánchez Allú (1823-1858)	<i>Dos melodías para piano</i>
Laura Zurita (1861-)	<i>Preludio para piano</i>
Fabián Furundarena (1862-1928)	<i>Merope</i>
Isaac Albéniz (1860-1909)	<i>El Albaicín</i>
José Antonio de Donostia (1886-1956)	<i>Preludios vascos I. Improvisación IV. Canción triste</i>

PROFESORA DE PIANO

Gloria Hoyos

ALUMNOS DE PEDAGOGÍA

Álvaro Rodríguez, Sara Diánez, Belén María Martínez, Sonia Díaz, Ángel Julián Quiterio Isabel Martín, Nuria Márquez y
Ana de los Reyes

VIERNES, 28 DE ABRIL

AUDITORIO RCSMVE

Centenario de Tomás Bretón y Gerónimo Giménez

CONCIERTO DE BANDA

Tomás Bretón (1850-1923)	<i>La verbena de la Paloma</i>
Ruperto Chapí (1851-1909)	Obertura de <i>El Tambor de Granaderos</i>
Gerónimo Giménez (1854-1923)	Intermedio de " <i>Las bodas de Luis Alonso</i> "
Francisco Alonso (1887-1948)	Pasacalle " <i>Los nardos</i> " de <i>Las Leandras</i>

DIRECTOR: BARTOLOMÉ PÉREZ BOTELLO

SÁBADO, 6 DE MAYO

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

RECITAL DE CANTO Y PIANO

PROFESOR

Jorge Carrasco (piano)

ALUMNADO DE CANTO

Mujeres compositoras:

Isabel Colbrand, Sofia Vela, Paulina Cabreto, Isabel Güell...

LUNES, 29 DE MAYO

AUDITORIO RCSMVE

Colaboración con el Festival de primavera

CONCIERTO SINFÓNICO

P. Osuna (1997-)	<i>Lux Aeterna</i> (2022)
T. Bretón (1850-1923)	<i>En la Alhambra</i> (1888)
C. Reinecke (1824-1910)	<i>Concierto para flauta op. 283</i> (1908)
Ángel Barrios (1882-1964)	<i>Zambra gitana</i> *
G. A. Beigbeder (1882-1968)	<i>Campos andaluces</i> (1928)**
M. de Falla (1876-1946)	<i>El sombrero de tres picos. Suite nº 2</i> (1921)

DIRECTOR: MAURICIO LINARI

Alumnos: Carlos Trancho*, director; Pedro Gálvez**, director; Irene Mata, flauta.

MIÉRCOLES, 31 DE MAYO

AUDITORIO RCSMVE

CORO

DIRECTOR: ALBERTO PALACÍN

Hilarión Eslava (1807-1878)

Sofía Vela de Arnao (1828-1909)

JUNIO (por determinar)

RECITAL DE CANTO Y PIANO

PROFESOR

Jorge Carrasco (piano)

Santiago de Masarnau (1805-1882) **

Guillermo Morphy (1836-1900)

RECITAL DE PIANO

PROFESOR

Miguel Ángel Rodríguez Láiz

** Estreno

ORQUESTA SINFÓNICA

Mauricio Linari, Director



ARPA

Claudia Suyo
(Alumna invitada del RCSM
Málaga)

FLAUTAS

Álvarez García, María
Mañogil, Estela
Luque López, Ana

OBOES

Illescas Muñoz, Daniel
Mora Delgado, Paula M^a

CLARINETES

González Villegas, Pedro
Urueña Cortacero, Isabel

FAGOTES

García Bas, Javier
Molina Martos, María

TROMPAS

Quesada Roldán, Ana
Vargas Mancera, María
Gómez Mira, Patricia
Amor Muñoz, Lázaro

TROMPETAS

Martos Guerrero, Andrés
Redondo Vela, Ismael
López Serrano, Alejandro

TROMBONES

Rosano Ruiz, Antonio
Escutia Rubiano, Ricardo
De los Santos Ojeda, Daniel
Casado Martínez, Sergio

TIMBAL

Peña, Begoña

VIOLINES I

Beltrán Peralta, María
Delgado Sánchez, María
De la Calle Fernández, David
Ruiz Jiménez, Francisco Javier
Maíllo Puebla, Yolanda
Alcaraz Paquez, María
Gómez Pérez, Pilar

VIOLINES II

Recena Comino, Lucía
Toro Muñoz, M^a Lourdes
López Clavero, Lola
Cepedello Cuerva, Julia
Amat Gavilán, Ana
Molina Ortega, Elena
Pérez Ramal, Amalia del Cargmen
Praga Guerrero, Adela

VIOLAS

Márquez-Villarejo Gallego, Pedro
José
Muñiz Medina, Celia
Rabelo García, M^a Iracema
García Mauricio, Paula
García Garrido, Darío F.
García Gallardo, Alba
Ramón Tejón, Aniria Desirée
Cierito Moreno, Arantxa del
Carmen

VIOLONCHELOS

Péramo Mateo, Javier
D'Amato, Sara
De la Poza Goicoechea, Eva María
García Arias, Javier
García Lebrón, Lucía
Pozo Herrera, Eva
Negro Espejo, Isabel

CONTRABAJO

Martín Martín, Manolo (profesor)
González Fernández, Abraham
De la Plaza Maciá, Jesús

CORO

Alberto Palacín Fernández, Director



SOPRANOS: Violeta González, Raquel Cuadrado, Marina Jiménez, Alicia Perea, Eugenia Aivar, Carmen Pastor, Lucía García, Sandra Nieto, Lucía Hermosilla, Alicia García, M^a del Mar Sánchez, Tatiana Bulyuk, Rebecca Overlack.

ALTOS: Lucía Gómez, Rosa Pintor, María García, Amina Gutiérrez, Giada Boscato, Carmen Paz, Andrea Sánchez-Lafuente, Mercedes Ochoa, María Beltrán, Magdalena Auer, Paula García, Julia Muñoz.

TENORES: Jaime Fenoy, Fernando Guerrero, Manuel Madrid, Gervasio Ortega, Pedro Saavedra, Alejandro Chacón, Alejandro Torres, Jorge Jiménez, Javier Peramo, Manuel Rubio, Vicent Soriano.

BAJOS: Abel Delgado, David Martínez, Raúl Burgos, Samuel Martín, Adrián Morales, Raúl Granados, David de la Calle, Lucas Martínez, Martín Pérez, Juan Pablo de Amo, Raúl Delgado

BANDA SINFÓNICA

Bartolomé Pérez Botello, Director



FLAUTÍN Y FLAUTAS: Carlos Pérez, Irene Mata y Paolo Tesbia.

OBOES: Eduardo Lupión e Iván Blas.

FAGOTES Y CONTRAFAGOT: Pablo Escámez y Miguel Torres.

REQUINTO Y CLARINETES: Patricia Blaya, Felipe Sicilia, Tania Donaire, Irina Alonso, David López, Julia Rubio, Nieves Fernández, Celia Martínez, Diego Soriano, Alejandra Rodríguez-Carlancha, Pablo Alonso, Carmen Pastor, Alicia Blanco, Pablo Sánchez, Gervasio Carrillo, Alba Sánchez, David Martínez y Laura Martínez.

SAXOFONES: Daniel Calvo, Pablo Viñolo, Juan David Toro, Hugo Ballesteros, David Carrasco, Pablo Cruz, Lucía Martín, Modesto Ortiz y Jorge Gómez.

TROMPAS: Pablo Rojas, Lázaro Amor, Francisco Hurtado, José A. Fernández y Jesús Merino.

TROMPETAS: Luis Martín, Ismael Martínez, José Luis Fernández, Luis Mesas, Jorge Jiménez y José Manuel Merino.

TROMBONES: Andrea Sánchez, Daniel de los Santos, David Bonilla, David Hoces y Manuel Rubio.

BOMBARDINO: Carlos J. Nóbrega.

TUBAS: Sergio Gálvez, Guillermo García y Elena Goicoechea.

PERCUSIÓN: Daniel Díaz, Manuel Díaz, Manuel Galán, Mario Godino y Lucas Martínez.

PIANO: María García

AGRUPACIÓN DE MÚSICA DE CÁMARA



Francisco Javier Castiblanque Saelices (flauta), Emilia Ferriz Lozano (violín), Orfilia Saiz Vega (violonchelo), Eduardo Palomares Sánchez (piano).

