

# Guía histórica de la Música en Madrid

Montserrat Sánchez Siscart





**Guía histórica  
de la Música  
en Madrid**



# Guía histórica de la Música en Madrid

MONTSERRAT SÁNCHEZ SISCART



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

**Comunidad de Madrid**



**Biblioteca Virtual**

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN  
**Comunidad de Madrid**

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

[www.madrid.org/edupubli](http://www.madrid.org/edupubli)

[edupubli@madrid.org](mailto:edupubli@madrid.org)

Impresión:

**BOCM**

ISBN: 84-451-2217-7

Depósito legal:M-21266-2002

Tirada: 2.000 ejemplares

Coste unitario: 950 pesetas

Edición: mayo 2002

© Comunidad de Madrid  
Consejería de Educación  
Secretaría General Técnica, 2001

© Montserrat Sánchez Siscart

### **Fotografías**

Agustín Prieto Fortes, Patrimonio Nacional  
y Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional

---

## ÍNDICE

---

<b>Introducción</b> .....	<b>11</b>
<b>SIGLO XVI. REINADO DE FELIPE II</b> .....	<b>17</b>
1.- Aspectos sociológicos .....	19
2.- Organología.....	21
3.- Música religiosa.....	25
3.1.- Centros principales de la música religiosa .....	27
3.1.1.- Capilla Real .....	27
3.1.2.- Monasterios.....	31
• Monasterio de las Descalzas Reales .....	32
• Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial .....	35
• Otros monasterios .....	40
3.1.3.-Alcalá de Henares .....	41
3.2.-Celebraciones y procesiones de carácter religioso .....	41
4-Música profana .....	44
4.1-Música para ceremonias civiles .....	44
4.2-Música de cámara .....	47
5-Edición musical .....	52
<b>SIGLO XVII. REINADOS DE FELIPE III (1598-1621), FELIPE IV (1621-1665) Y CARLOS II (1665-1700)</b> .....	<b>55</b>
1-Organología .....	56
2-Música religiosa .....	60
2.1-Centros principales de la música religiosa .....	64
2.1.1-Capilla Real.....	64
2.1.2-Monasterios.....	71
• Monasterio de las Descalzas Reales .....	71
• Monasterio de la Encarnación .....	73
• Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.....	75
2.1.3.-Alcalá de Henares .....	80
2.2.-Celebraciones y procesiones de carácter religioso .....	81
3-Música profana.....	85
3.1-Música para ceremonias civiles .....	87

3.2-Música de cámara ... ..	<b>90</b>
4-Edición musical ... ..	<b>94</b>
<b>SIGLO XVIII. REINADOS DE FELIPE V (1700-1746), FERNANDO VI (1746-1759),CARLOS III (1759-1788) Y CARLOS IV (1788-1808) ... ..</b>	<b>97</b>
1-Aspectos sociológicos ... ..	<b>98</b>
2-Organología ... ..	<b>99</b>
3-Música religiosa ... ..	<b>104</b>
3.1-Centros principales de la música religiosa ... ..	<b>105</b>
3.1.1-Capilla Real... ..	<b>105</b>
3.1.2-Monasterios... ..	<b>111</b>
•Monasterios reales ... ..	<b>111</b>
•Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial... ..	<b>112</b>
4-Música profana... ..	<b>115</b>
4.1-Música de cámara ... ..	<b>117</b>
4.1.1- Entornos de la música de cámara ... ..	<b>122</b>
•Corte Real ... ..	<b>122</b>
•Casas de la nobleza ... ..	<b>128</b>
•Burguesía ... ..	<b>130</b>
4.1.2-La recuperación de las costumbres tradicionales: el majismo ... ..	<b>135</b>
5-Edición musical ... ..	<b>137</b>
<b>SIGLO XIX ... ..</b>	<b>145</b>
1-Aspectos sociológicos ... ..	<b>147</b>
2-Organología ... ..	<b>149</b>
3-Música religiosa ... ..	<b>156</b>
3.1-Centros principales de la música religiosa ... ..	<b>158</b>
3.1.1-Capilla Real... ..	<b>158</b>
3.1.2-Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial ... ..	<b>163</b>
4-Música profana... ..	<b>165</b>
4.1-Música de cámara ... ..	<b>166</b>
4.1.1-Espacios y entornos de la música de cámara ... ..	<b>166</b>
•La Corte ... ..	<b>166</b>
•Los salones ... ..	<b>169</b>
•Los cafés ... ..	<b>172</b>

4.2- Tipos de música de cámara ... ..	173
4.2.1-Música para instrumentos solistas ... ..	173
4.2.2-Música para conjuntos instrumentales ... ..	176
4.2.3-Música vocal ... ..	179
4.3-Música sinfónica ... ..	181
4.4-Música coral ... ..	188
5-Asociaciones musicales ... ..	190
6-Enseñanza musical ... ..	192
7-Publicaciones musicales periódicas ... ..	198
8-Edición musical ... ..	202
<b>SIGLO XX</b> ... ..	<b>207</b>
1-Aspectos sociológicos ... ..	209
2-Organología ... ..	212
3-Música religiosa ... ..	215
3.1-Centros principales de la música religiosa ... ..	218
3.1.1-Capilla Real... ..	218
3.1.2-Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial ... ..	219
4-Música profana... ..	221
4.1-Corrientes musicales y compositores presentes en Madrid ... ..	223
4.2-Organismos oficiales ... ..	233
4.3-Entidades privadas... ..	238
4.4-Asociaciones musicales ... ..	239
4.5-Agrupaciones musicales ... ..	244
4.5.1-Orquestas ... ..	245
4.5.2-Agrupaciones de cámara ... ..	251
4.5.3-Bandas y coros ... ..	254
4.5.4-Grupos de vanguardia y de música contemporánea ... ..	257
4.6-Infraestructuras musicales ... ..	260
5-Prensa periódica y crítica ... ..	267
6-Edición musical ... ..	272
<b>Glosario</b> ... ..	<b>275</b>
<b>Bibliografía</b> ... ..	<b>283</b>
<b>Índice onomástico</b> ... ..	<b>287</b>



## P R E S E N T A C I Ó N

Carecíamos de un volumen panorámico que abarcara toda la historia de la música en Madrid. Esta obra de Montserrat Sánchez Siscart viene, pues, a cubrir un hueco esencial. Con rigor y conocimiento de las fuentes, ha llevado a cabo la autora su empresa combinando rigor e información, exponiendo con precisión y solidez estructural los diversos planos por los que se ha vertido el arte musical en Madrid, desde el reinado de Felipe II hasta nuestros días. De manera que el lector tiene a su alcance la organizada secuencia de los diferentes sistemas de organización de la vida musical madrileña en estos más de cuatro siglos. No olvida nada la autora: ni los aspectos sociológicos, ni la evolución de los instrumentos, ni la música religiosa y profana, ni el campo de la edición musical, ni, a partir del XIX, la crítica musical en la prensa periódica y la enseñanza de la música. El glosario, la bibliografía y el índice onomástico completan la rica información que el volumen contiene. Una auténtica *Guía Histórica*, que permite acercarse a ella con provecho tanto al lector profano como al especializado.

Hermoso libro. Con minuciosidad, pero sin prolijidad, con atención al pormenor pero sin olvidar el conjunto, la Sra. Sánchez Siscart traza una historia apasionante de lo que ha sido la música en nuestra Comunidad, de la cambiante significación que ha tenido en el curso de los tiempos, y de su importancia antropológica dentro de sociedades muy diversas.

CARLOS MAYOR OREJA  
Consejero de Educación

## INTRODUCCIÓN

El interés por la música española ha crecido enormemente en las últimas décadas. Hasta hace poco tiempo, el conocimiento que sobre ella se tenía estaba reducido a la obra de los polifonistas del Renacimiento y de algunos autores puntuales de otros siglos. Hoy en día, los estudios, ediciones y grabaciones de música española han aumentado de forma considerable, atrayendo el interés de los investigadores y del público interesado por este arte, que descubren la riqueza del patrimonio musical nacional.

En el desarrollo histórico de la música española, Madrid ha ocupado un lugar fundamental por el hecho de ser residencia de la Corte, capital de España y sede de la Administración Central. Sus centros musicales, civiles y religiosos, han sido a lo largo del tiempo pioneros en la introducción de nuevas tendencias, sobresaliendo por encima de todos la Corte y su institución musical por excelencia: la Capilla Real.

Sobre la música en esta Comunidad se han realizado numerosos estudios parciales, publicados en su mayoría en revistas especializadas, que han contribuido a ampliar el conocimiento de la misma. Sin embargo, no existía una síntesis que ofreciera un panorama general de la evolución y significado de este arte en el territorio concreto que abarca la actual Comunidad de Madrid. La Consejería de Educación ha hecho posible este trabajo inicial. No se presenta una obra de investigación, puesto que la mayor parte de las cuestiones planteadas han sido objeto de estudios anteriores, sino una visión general sobre el desarrollo musical en Madrid centrada, sobre todo, en los diferentes ambientes que en ella florecieron. Es, por tanto, un libro de divulgación especializada que ofrece un

panorama básico e introductorio a un desarrollo más amplio del tema. Lo que se pretende es ofrecer a un público diverso, esté o no introducido en la materia, una visión general que muestre la relevancia que este arte ha tenido en Madrid y su Comunidad. La obra puede tener, pues, dos lecturas: la del aficionado, que pasando por encima la cantidad de nombres y datos, puede adquirir una idea general de la evolución y de los centros en los que la música tuvo mayor importancia, y la del conocedor o interesado a un nivel más profundo, que encontrará información pormenorizada, aunque reducida a lo esencial y en absoluto exhaustiva.

De todas las manifestaciones musicales sólo se trata la que corresponde a lo que habitualmente se entiende por “música culta”, dejando de lado las manifestaciones populares, generalmente de transmisión oral, y la música ligera. También se prescinde de la música teatral y de otros géneros dramático-musicales como la zarzuela, de importancia fundamental en la historia de la Comunidad, que, por su entidad, son dignos de un estudio separado.

Para la exposición del tema se ha optado por el desarrollo diacrónico, por siglos, correspondiendo a cada uno de ellos un capítulo. Esta división, arbitraria como cualquier otra, comporta la ventaja de poder englobar las manifestaciones musicales madrileñas dentro de los grandes periodos en los que se ha dividido la historia de la música europea, aunque es evidente que las novedades se introducen paulatinamente y que no pueden establecerse fechas fijas para determinar los cambios estilísticos. El punto de partida es el momento en que Felipe II asienta la Corte en Madrid; el final, los últimos años del recién acabado siglo XX.

Dentro de cada capítulo se analizan, por géneros, las distintas manifestaciones musicales y, dentro de cada género, los centros más importantes en la vida musical o las manifestaciones de mayor relieve. La propia evolución musical es la que condiciona los temas expuestos, que varían según las épocas.

Otros aspectos que se tratan en cada uno de los siglos, y que contribuyen a dar un idea general del ambiente musical de cada momento son la construcción de instrumentos musicales, la edición de libros y partituras y, en los dos últimos siglos, la prensa periódica. En cada época se ofrece también un panorama general de los aspectos sociológicos que rodearon y condicionaron el fenómeno musical.

Terminada la exposición se ofrece un glosario y una bibliografía básica. El glosario explica los términos técnicos que aparecen en la obra y cuya comprensión puede ayudar a un lector no especializado. La bibliografía es una bibliografía esencial, a partir de la cual quien quiera profundizar en alguno de los temas podrá extraer mayores referencias, pues todas las obras las contienen de manera amplia y pormenorizada. Ya se ha indicado que la mayor parte de los estudios sobre la música en la Comunidad de Madrid aparecen como artículos en publicaciones especializadas, siendo escasos los accesibles a través de los canales de divulgación general.

Para finalizar, quisiera agradecer la colaboración ofrecida por distintas instituciones para la realización de reproducciones fotográficas: Biblioteca Nacional, Patrimonio Nacional, Museo Nacional de Antropología y Museo Municipal de Madrid, así como a la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid que ha hecho posible la publicación de este trabajo.

**GUÍA HISTORICA  
DE LA MÚSICA  
EN MADRID**



El periodo del siglo XVI del que nos ocupamos, a partir del establecimiento en 1561 de Madrid como capital del reino, está marcado por los gustos y preferencias musicales que Felipe II estableció para su corte.

El papel que este rey jugó en la evolución y desarrollo de la música ha sido muy discutido y, como otros aspectos, ha estado influenciado por la leyenda negra que durante muchos años le ha acompañado. Se ha dicho que su actitud respecto a la música fue pasiva, que no impulsó su desarrollo y que se limitó a asumir la herencia musical paterna. La aceptación de que su reinado fue expresión de la rigidez y austeridad de Trento ha llevado a afirmar que en esta época la evolución de la música se estanca, sin dar cabida a las novedades que en otros lugares de Europa se estaban produciendo. Sin embargo, las investigaciones recientes muestran todo lo contrario; Felipe II fue amante de la música, al igual que de otras artes, y flexible y receptivo ante las novedades, aunque en algunos aspectos continuara la tradición de su padre.

Uno de los rasgos continuistas respecto al reinado anterior fue la preferencia por lo flamenco en música religiosa, pero esto hay que entenderlo teniendo en cuenta la situación política del momento. Flandes formaba parte del imperio de Felipe II y, por tanto, no se puede hablar de un estado extranjero sino de un territorio más bajo el poder de este rey. El desarrollo que la música religiosa había tenido durante el Renacimiento en los Países Bajos era, sin comparación, mayor y más importante que el que había tenido en España o en otros países, pudiéndose comparar tan sólo con la escuela romana desarrollada en torno a la Capilla Papal. Es lógico que Felipe II prefiriera música y músicos de la zona de su imperio

que más calidad y garantía le pudiera ofrecer. Esta preferencia por lo mejor viene también determinada porque la música es una importante expresión del poder real y, como en cualquier otro tipo de manifestación pública o artística, interesaba ponerlo de manifiesto de una forma clara.

La música profana fue así mismo muy cultivada en este reinado. La música de ministriles y de músicos heráldicos era fundamental para exaltar el poder terrenal del rey, ya que tenía lugar en actos públicos. La música de cámara, por el contrario, se desarrollaba en el ámbito de lo privado, en los recintos de palacio y, dada su menor difusión, ha parecido que tuvo menor importancia que la música religiosa. Sin embargo, hay que señalar que dos de los grandes instrumentistas de este siglo, el teclista Antonio de Cabezón y el vihuelista Luis de Narváez estuvieron al servicio de Felipe II, acompañándole, incluso, en el viaje que realizó por Europa entre 1548 y 1551 cuando aún era príncipe.



Portada de la obra para vihuela de Luis de Narváez (1538) en la que se aprecia el sello de la Biblioteca Real. (Biblioteca Nacional).

La música de este periodo, tanto religiosa como profana, es música polifónica, es decir, a varias voces independientes, todas ellas de la misma importancia. No existía diferencia estilística entre música vocal e instrumental ya que la misma composición se podía cantar o tocar, distinguiéndose tan sólo entre música sacra y profana.

Inicialmente la polifonía es la típica del Renacimiento a cuatro voces, pero a final de siglo se introducirán características que marcarán ya el paso al Barroco como la policoralidad y el acompañamiento continuo.

## **1.- Aspectos sociológicos**

La sociedad del Antiguo Régimen va a pervivir en España hasta muy avanzado el siglo XVIII, por lo que los aspectos que a continuación se reseñan se mantendrán prácticamente inmóviles hasta la revolución burguesa, cuyos efectos, en lo que a música respecta, no se notarán hasta el siglo XIX.

Las clases dirigentes, nobleza y clero, aparecen establecidas en instituciones fuertemente organizadas como encarnación de los valores que intentaban perpetuar. Ellas van a ser las principales consumidoras de música y las que propicien su creación. La música, como cualquier otro aspecto de la vida, está totalmente dirigida por estas clases que la consideran, principalmente, un medio para mostrar poder o un placer privado de disfrute inmediato. Si a ninguna de las artes plásticas se la valora como tal, mucho menos a la música, que tiene un carácter efímero sin permanencia en el tiempo ni en el espacio.

Los lugares en los que se producía la música eran aquellos en los que se desarrollaban las ceremonias de las instituciones apuntadas, ceremonias en las que muchas veces es difícil delimitar el carácter civil o religioso por la íntima relación establecida entre ambos aspectos. Por otro lado está el ámbito de la música privada, reservada a la nobleza, en el que simplemente se buscaba un esparcimiento o distracción.

El consumo musical aparece, por tanto, ligado a la pertenencia directa a uno de los grupos sociales dominantes. El pueblo tenía en ocasiones acceso a la música a través de la asistencia a determinadas ceremonias que no le estaban vedadas (actos civiles y religiosos), en las que la magnificencia desarrollada suponía la perpetuación de los esquemas sociales establecidos. Así pues, la música era un factor esencial en este sistema inmovilista, y su valor inmediato no iba más allá del que tenían otras manifestaciones del poder.

En este contexto el músico carecía de consideración social; era un sirviente más que debía cumplir con su trabajo y al que se remuneraba muy escasamente. Su poder económico era inferior al de los artesanos y se situaba casi al límite de la supervivencia. La extracción social general del músico era sobre todo la clase baja. La mayoría procedía de familias con tradición musical en las que, al igual que en otros oficios, se heredaba y seguía la dedicación familiar. En ocasiones también se llegaba al mundo musical desde ambientes campesinos o artesanos a través de la posesión de una buena voz. La educación musical se desarrollaba en ambientes institucionales ya consolidados a los que los niños accedían a través del puesto de cantorcillos. Hasta el cambio de voz recibían enseñanzas musicales que, junto a la manutención y un escaso salario, constituían el pago por sus servicios diarios. En el caso de familias de músicos, los niños aprendían el oficio al tiempo que colaboraban en el trabajo de sus progenitores. Una vez que los músicos tenían un buen nivel vocal o instrumental, intentaban la promoción a través de oposiciones a distintos centros, bien religiosos o de la Corte. Los puestos más ambicionados eran los de los centros más ricos, que precisamente buscaban mostrar su poder a través de la posesión de los profesionales de mayor renombre. Las mejoras en el puesto implicaban un incremento de salario y, por tanto, un ascenso en el nivel adquisitivo. En el caso de que no accedieran a centros estables, podían intentar la subsistencia contratándose para celebraciones y fiestas puntuales o pasando a formar parte de compañías de teatro o espectáculos, generalmente ambulantes, que estaban muy mal consideradas socialmente por situarse al margen de los ámbitos institucionalizados.

La creación musical era un deber del músico que no contaba con una estima especial; la composición de obras nuevas estaba entre sus obligaciones profesionales y no se juzgaba como un mérito. Por otro lado, el concepto de libertad creativa no existía, pues todo lo compuesto tenía una finalidad religiosa o profana. Tampoco se apreciaba la originalidad, ya que las innovaciones eran de entrada rechazadas por estar en contra de las costumbres y principios establecidos y sólo se irían aceptando poco a poco a través de la intervención, la mayor parte de las veces, de músicos procedentes de otros países en teoría más avanzados musicalmente.

## **2.- Organología**

De los instrumentos musicales empleados en el siglo XVI el órgano es el rey. Lo encontramos en distintos tamaños según los diferentes ambientes en los que se utilizaba: órganos grandes, presentes prácticamente en todas las iglesias; más pequeños o realejos, para sonar en espacios reducidos o en procesiones, en las que se transportaban y tocaban sobre un carro, y portativos, que se tocaban con una mano mientras con la otra se movía el fuelle. A pesar de que se utilizaba también para música profana, su uso fundamental era el religioso.

La organería madrileña se desarrolla a partir del establecimiento de la capitalidad en Madrid por Felipe II. Durante gran parte del siglo XVI el centro de la producción de órganos en Castilla había sido Toledo, pero las mejoras en el Alcázar de Madrid y la construcción del monasterio de El Escorial lo desplazaron a la capital.

Los cambios en la construcción de órganos vienen de la mano de los flamencos que trabajaban para Felipe II. Entre éstos destaca Gilles Brevos, que en 1560 y 1561 hizo dos órganos para el Alcázar y en 1578 se comprometió a realizar los de El Escorial junto a sus hijos Gaspar, Miguel, Nicolas y Juan, quienes posteriormente serían maestros organeros en la Corte. Juan intervino en la reparación de los órganos de la iglesia de San Justo en la capital y, en 1595, rea-

lizó el órgano principal de la parroquia de Valdemoro. Para la Corte trabajó también el napolitano Horacio Fabri, afinador u organero de la Capilla Real y constructor de un órgano para el convento de la Merced. Entre los organeros españoles que trabajaron en Madrid se puede citar, en este final de siglo, a Andrés de Ortega, constructor de un realejo para la iglesia parroquial de Torrelaguna.



Órgano realejo llamado “de la infanta Isabel Clara Eugenia”. Monasterio de El Escorial.

Los instrumentos de viento se utilizaban para doblar o suplir las voces y, considerados en conjunto, recibían la denominación de ministriles. Los más frecuentes fueron chirimías, cornetas, sacabuches, flautas y bajones. Además de en la música religiosa, donde podían apoyar a las voces o formar grupo independiente, también los encontramos interviniendo en procesiones, banquetes y fiestas. En los actos civiles al aire libre se empleaban, sobre todo, instrumentos de viento metal, considerados instrumentos heráldicos, por su mayor volumen sonoro, asociados a instrumentos de percusión como tambores o atabales. El principal constructor de instrumentos de viento en Madrid fue Bartolomé de Selma que trabajó para la Capilla Real.

En la música de cámara los instrumentos fundamentales fueron los de cuerda, punteada o con arco. El más apreciado era la vihuela, cuyo aprendizaje se consideraba indispensable en la educación aristocrática. El papel que la vihuela jugó en España fue similar al del lúd en el resto de Europa, que aquí no tuvo un especial desarrollo.



**Serpentón. Considerado el bajo de la familia de las cornetas (Museo Nacional de Antropología. Sede Alfonso XII.)**

Otros instrumentos que igualmente intervenían en la música de cámara fueron el clave, el arpa, bastante utilizada también en música religiosa, y, ya a final de siglo, la guitarra, que dejó de considerarse un instrumento popular y pasó a ser utilizado en sustitución de la vihuela. Todos estos instrumentos se utilizaban principalmente como acompañantes del canto, aunque también servían para la interpretación solística.

Los claves eran construidos, reparados y afinados por los organeros, a cuyo cargo estaba cualquier instrumento de teclado. La importancia de los flamencos en este oficio hizo que en la Corte predominaran los instrumentos de dicha



Grabado de vihuela en la obra *El Maestro* (1535) de Luis de Milán (Biblioteca Nacional).

nacionalidad junto a otros contruidos en España con materiales importados. El resto de los instrumentos de cuerda estaba al cuidado de los violeros, cargo que aparece en las nóminas de la Casa Real. Juan de Carrión fue probablemente el violero más influyente en Madrid, ya que hacia 1578 promovió las primeras ordenanzas del gremio, participando igualmente en su reforma de 1584. A él se atribuye la invención del arpa de dos órdenes, que constaba de cuerdas cruzadas para realizar los sostenidos y bemoles. La labor de los violeros no era sólo la de construir instrumentos sino también la de adezrarlos y encordarlos, que era en lo que parece empleaban gran parte del tiempo. La fragilidad de los instrumentos hacía que se despegaran con frecuencia, apareciendo continuamente en las cuentas partidas económicas para este fin.

### 3.- Música religiosa

Después del Concilio de Trento, la música religiosa fue uno de los pilares sobre los que se apoyó el culto tanto en Madrid como en el resto de España y de la Cristiandad. La liturgia debía hacerse cantada, ya que la rezada se consideraba un mero cumplimiento que sólo realizaban las iglesias más pobres y carentes de medios económicos. Cualquier centro religioso con medianos recursos tenía su capilla musical propia para solemnizar los actos religiosos de manera habitual. Aun así, las iglesias carentes de capilla recurrían a la contratación de cantores e instrumentistas para la celebración de algunas festividades.

Dos eran los tipos de música religiosa que se utilizaban. Por un lado el “canto llano”, usado a diario en la misa y en el oficio, y por otro el “canto de órgano” o canto polifónico, en ocasiones con instrumentos, que se empleaba para solemnizar las fiestas más destacadas. Mientras que el canto llano era interpretado por toda la comunidad religiosa en el caso de los monasterios, o por los capellanes y cantores en general en el del clero secular, la ejecución polifónica dependía de la categoría de las iglesias.

Como ya se ha dicho, muchos centros religiosos tenían su capilla, formada por más o menos componentes según sus recursos económicos y su importancia social. Lo general era que hubiese miembros para cada uno de los registros vocales: soprano, contralto, tenor y bajo, un grupo variable de instrumentistas, organista, y, al frente de todos ellos, un maestro de capilla, cuyas obligaciones eran instruir y regir a la capilla y componer obras nuevas para determinadas festividades. Hay que señalar que los integrantes de las capillas eran todos varones, por lo que para las voces agudas se recurría a falsetistas o castrados o, como era más corriente, a voces de niños. Estos cantorcillos o infantes entraban en las capillas musicales por su buena voz y en ellas se les instruía musicalmente, se les daba una cierta formación de latín y gramática, y se les mantenía en lo referente a vestido y alimentación. De todo esto se solía ocupar el maestro de capilla, aunque, si el centro tenía cierta pujanza, se podían encontrar personas diferentes al cargo de la educación y sustento de los niños.

Las manifestaciones que se encuentran en la música religiosa son aquellas encuadradas dentro de la liturgia católica: la misa y el oficio. Podían cantarse con canto llano o con canto de órgano, pero el que verdaderamente interesa es éste último. En canto de órgano se interpretaban motetes, misas, y cantidad de partes del oficio, como salmos, himnos o responsorios, siempre que hubiera que solemnizar una festividad u ocasión especial, que, en este siglo, eran muchas. El repertorio habitual estaba constituido por obras de compositores renacentistas franco-flamencos, entre los que se pueden citar a Josquin Des Pres y Orlando di Lasso. La escuela romana y su representante fundamental, Palestrina, considerado la ejemplificación de las teorías musicales del Concilio de Trento, gozó también de gran fama en todo el país. Los españoles, muchos de ellos educados en Roma o que habían perfeccionado allí sus habilidades musicales, llevaron al culmen los principios tridentinos dotando a la música de una honda expresividad. Entre éstos se pueden citar a Cristobal de Morales, Francisco Guerrero o Tomás Luis de Victoria. A ellos hay que unir las composiciones nuevas que los maestros de capilla realizaban y que contribuían a aumentar la fama del centro en el que desarrollaban su labor.

Un tipo de composición polifónica que comenzó a florecer en este siglo, y que tendrá un avance importantísimo en los dos siguientes, fue el villancico religioso. Estas obras se empezaron a extender, como alternativa al canto en latín de los responsorios de mañitines, en festividades especialmente alegres, como Navidad, Reyes o el Corpus. Se cantaban en castellano y se basaban en una estructura inicial de estribillo y coplas. Su importancia fue tal que, aunque en ocasiones se interpretaran villancicos ya cantados con anterioridad o procedentes de otros lugares de la geografía española, lo normal era que cada año se compusieran villancicos nuevos, lo que, a la larga, se convirtió en la misión fundamental de los maestros de capilla. Al ser, en su mayoría, composiciones efímeras para una sola ocasión, no los encontramos recogidos en colecciones, como es el caso de misas o partes del oficio, y muchos se han perdido.

Junto a estas manifestaciones musicales en las que la voz tenía la mayor importancia, también encontramos obras exclusivamente ins-

trumentales que se utilizaban para “llenar huecos” en la liturgia. El órgano era el instrumento principal y para él se desarrollaron composiciones específicas como versos, tientos, diferencias o glosas, la mayor parte de las veces tomando como base composiciones vocales.

### **3.1.– Centros principales de la música religiosa**

#### **3.1.1-Capilla Real**

De los tres departamentos que contribuyen a la vida musical de la Corte en el reinado de Felipe II, la Caballeriza, la Cámara y la Capilla, ésta última, denominada Capilla Real, va a ser la encargada de todo lo referente a la vida espiritual de Palacio y, por tanto, de la interpretación de la música religiosa.

Al inicio del reinado encontramos una estructuración doble de la Casa Real de Felipe II: la Casa de Borgoña, heredada de su padre a través de Felipe el Hermoso, que era el que la había introducido en España, y la Casa de Castilla, también heredada de su padre a través de Juana de Castilla, conocida como Juana la Loca, que seguía los patrones tradicionales castellanos. Esta regulación supuso que la vida musical también se organizara en torno a estas dos casas, que tenían sistemas de gobierno y asignaciones económicas diferentes. Así, encontramos que la Capilla Real que en la práctica era una, se subdivide administrativamente en dos, la “capilla borgoñona” y la “capilla castellana”, según la Casa de la que dependieran y cobraran los componentes.

A partir del establecimiento de la Corte en Madrid, se reorganizaron las Casas Reales, uno de cuyos departamentos era la Capilla Real, que se consolidó, llegando a ser una de las mejores de Europa. Felipe II, en su empeño por regular y reglamentar cualquier aspecto que afectara a su corte, promulgó para la capilla estatutos y constituciones que establecieron las bases de su funcionamiento posterior.

En 1562, tras afincarse la Corte en Madrid, la capilla estaba integrada por los siguientes miembros: el maestro de capilla, máximo responsable de su funcionamiento y de cualquier aspecto de la acti-

vidad musical, ayudado por un teniente, cargo creado por Felipe II que no existía anteriormente, tres capellanes de misas rezadas, siete de misas cantadas, treinta y tres cantores (diecinueve flamencos y catorce españoles), tres organistas, dos templadores u organeros, un copista y veinticuatro cantorillos, además de otros cargos que no intervenían de forma directa en la música. En ocasiones especiales colaboraban con la capilla algunos instrumentistas, aunque no formaban parte de ella.

De entre estos componentes, los capellanes debían saber cantar canto llano para la misa y el oficio, aunque los de mejor voz intervenían también en el canto polifónico. Los cantores se distribuían en los cuatro registros: tiple, contralto, tenor y bajo.

Con respecto a los instrumentistas hay que decir que los ministriles, como grupo, eran en esta época independientes de la Capilla de música y estaban adscritos a la Caballeriza, aunque participaban regularmente en aquélla. Inicialmente eran veintidós, pero ya en 1589 el Bureo, órgano de gobierno de la Casa de Borgoña, propone que se reduzcan a doce, de los que obligatoriamente dos fueran cornetas y dos bajones, que deberían asistir a la Capilla en las funciones



Ángeles músicos tocando bajón y corneta. Fresco de Lucas Jordán en la bóveda de la Escalera Imperial. Monasterio de El Escorial.

solemnes, por lo que percibirían una paga extra. Su función principal, como se verá más adelante, era el intervenir en las ceremonias al aire libre tocando instrumentos de viento como cornetas, bajones, bajoncillos, chirimías y sacabuches. La primera mención documentada de un instrumentista perteneciente a la Capilla es de 1570, concretamente un bajón; en 1584 se citarán ya dos bajones; cuatro años más tarde se nombra a Juan Bautista de Medina como maestro de los ministriles de la Caballeriza y corneta para la Capilla Real. Esporádicamente, y sólo en festividades muy señaladas, podían intervenir las trompetas y atabales.

Hacia 1595 se instituye de manera estable la educación de voces de niños para la Capilla Real con la fundación del Colegio de niños cantores, institución aneja a la capilla, en la calle Leganitos. Las *Constituciones* de este colegio establecían que el rector, “sacerdote de buena vida y costumbres y entrado en edad”, administrara el colegio, cuidara y educara a los niños, y que el teniente de maestro de capilla viviera en él y les instruyera musicalmente. Las plazas de colegiales eran diez y, en sus orígenes, las ocupaban niños traídos de Flandes que se incorporaban a la edad de ocho o nueve años. El aprendizaje musical era su ocupación primordial y a él dedicaban tres horas por la mañana y tres por la tarde, complementado con enseñanzas de latín y gramática.

El gusto y preferencia que Felipe II mostraba hacia lo flamenco llevó a que se buscaran con ahínco músicos en esta zona: maestros de capilla, organistas y niños cantores, que eran cuidadosamente elegidos. De esta manera, aunque había un relativo equilibrio en la Capilla entre españoles y extranjeros, todos los maestros de capilla de este rey fueron flamencos. En el inicio del reinado encontramos a Nicolás Payen, que ya había sido maestro de capilla con Carlos I, y que fue el encargado de continuar la actividad musical en el periodo de la regencia. A éste le sucedieron Pierre de Manchicourt, activo entre 1559 y 1564; Jean de Bonmarché, de 1564 a 1569; y Gerard de Turnhout, de 1572 a 1580. El cantor Melchor de Valdés ocupó interinamente la plaza de maestro en los dos periodos en que ésta quedó vacante. Los dos últimos maestros del reinado, George de la Hèle, que ocupó el cargo de 1581 a 1586, y el célebre Philippe Rogier que



**Comienzo del Kyrie de la misa “Philippus II Rex Hispaniae” perteneciente a la obra *Missae Sex* de Felipe Rogier (Biblioteca Nacional).**

lo hizo entre 1588 y 1596, aunque de origen flamenco, habían recibido una educación totalmente española al haberse formado como cantorcillos de la Capilla.

Entre los organistas de este periodo hay que citar a Hernando de Cabezón, hijo de Antonio de Cabezón, y a Diego del Castillo.

Aparte del canto llano habitual, para el que Felipe II ordenó expresamente que en su capilla fuera conforme al toledano, el repertorio interpretado eran composiciones polifónicas. Estas obras eran las habituales ya indicadas: misas, muchas de ellas con la novedad del acompañamiento de órgano; partes del oficio, motetes, y villancicos en los que son frecuentes pasajes para una sola voz frente a la polifonía estricta de las obras en latín. Parece, aunque sólo se tienen noticias por fuentes secundarias posteriores, que en 1596 Felipe II decretó que en su capilla no se cantasen obras en lengua romance, si bien en la práctica esto no se cumplió nunca y por deseo del rey, que asistía con agrado a la ejecución de este tipo de obras, según

cuentan testimonios coetáneos. Entre los compositores de villancicos se pueden citar a Sebastián de Vivanco, Lobo, Francisco Guerrero o Rogier. También empezaron a aparecer obras policorales, por lo general para dos coros de voces, o para tres coros: dos de voces (el primero de solistas y el segundo formado por el grueso de los cantores) y uno de instrumentos, lo que marca el abandono de los ideales polifónicos renacentistas de cuatro voces iguales.



**F. Castello, *El Alcázar de Madrid* (c.1640). Pintura conservada en el Museo Municipal de Madrid.**

Puesto que de música religiosa se trataba, la Capilla Real actuaba en los actos religiosos que se celebraban en el Alcázar de Madrid. Su ubicación dentro del edificio de la capilla era en una de las tribunas situada a los pies, donde también estaba colocado el órgano: un reajeo construido por Gilles Brevos en Flandes y montado en 1562, que fue sustituido por otro mayor, realizado ya en El Escorial por el mismo constructor, en torno a 1584. Así mismo intervenía en actos religiosos a los que asistía el rey fuera del Alcázar, desplazándose sus miembros con él como sirvientes que eran. En ocasiones, y si alguna orden religiosa o institución lo solicitaba, se autorizaba la participación de los músicos en celebraciones especiales.

### 3.1.2-Monasterios

La importancia de la música en el culto divino llevó a que los monasterios intentaran tener capillas propias, por pequeñas que fue-

ran. Además del canto llano habitual, las festividades especiales se realizaban, como era práctica común, con polifonía.

Los monasterios que contribuyeron al desarrollo de la música en la Comunidad de Madrid fueron principalmente los de fundación real que, bajo el patrocinio y protección de la Corona, se convirtieron, junto con la Capilla Real, en centros musicales de capital importancia. Tres son los monasterios que merecen mayor atención: El Escorial, en la localidad de San Lorenzo de El Escorial, y los de las Descalzas Reales y la Encarnación en la ciudad de Madrid, aunque este último no fue fundado hasta 1611.

- *Monasterio de las Descalzas Reales*

Por el monasterio de las Descalzas Reales, fundado en 1556 por Juana de Austria, hermana de Felipe II, han pasado muchos de los músicos más ilustres y renombrados de la historia de la música española. Doña Juana de Austria había recibido una selecta educación musical, ya que su madre, Isabel de Portugal, tenía a su servicio una capilla musical importante en cantidad y en calidad. Cuando ésta murió, Carlos I repartió a los músicos entre las casas del príncipe Felipe y de las infantas María y Juana. Tras el matrimonio de Juana con el príncipe de Portugal, parte de esa capilla se desplazó con ella al país vecino, lo que muestra su interés por la música.

Al fundar su monasterio quiso que el culto se solemnizara de manera especial y, como ya se ha indicado, uno de los medios más considerados en la época era la música. Creó así una capilla de cantores que, además, debían ser sacerdotes para asistir espiritualmente a las monjas. Cercana a su



Fachada del monasterio de las Descalzas Reales en la plaza del mismo nombre.

muerte, doña Juana hizo extender en 1572 la *Escritura de fundación* del monasterio, en la que organizaba su capilla al estilo de las capillas reales. Así, establece que la capilla debía tener un capellán mayor y otros cuatro capellanes cantores, número que aumenta a ocho en su testamento de 1573. Las obligaciones de estos capellanes eran decir misa y celebrar los oficios divinos; se les exigía estar ordenados, haber cumplido treinta años (que luego se rebajaron a veinticinco), saber latín, estar instruidos en materias eclesiásticas y oficios divinos, tener buena voz y dominar el canto llano y de órgano. Además, se les exigía limpieza de sangre de al menos tres generaciones, no haber tenido problemas con la Inquisición y tener buena fama. Para dar más solemnidad a determinadas fiestas, como las de Pascua de Resurrección o el Corpus y su octava, doña Juana dispuso la contratación de cantores y ministriles para aumentar los efectivos de la capilla.

A partir de 1574 la capilla aparece ya completa con las voces de dos tiples, dos contraltos, dos tenores y dos bajos. En 1577 Felipe II, como patrón del monasterio, elaboró una *Declaración* a la escritura fundacional, aprobada al año siguiente por Gregorio XIII tras múltiples problemas originados, sobre todo, por los requisitos exigibles para la admisión de nuevas monjas. En esta *Declaración* elevó a tres el número de capellanes de cada voz, resultando doce en total, y estableció que el maestro de capilla se eligiera entre estos capellanes por voto secreto, debiendo ejercer el cargo durante todo el período que permaneciera en la capilla. Las funciones del maestro eran regir y gobernar el coro, disponer y registrar de antemano lo que se tuviera que cantar y enseñar el canto a los acólitos durante una hora cada día. El primer maestro conocido fue Pedro Ortega, que desempeñó el cargo desde su llegada en 1579 hasta 1581. En 1587 empezó a ejercer el ya renombrado Tomás Luis de Victoria. Victoria no entró como capellán de las monjas, sino como capellán personal de la emperatriz María, hermana de la fundadora, que se había retirado con su hija a este convento tras enviudar de Maximiliano II. Por ello no tenía las mismas obligaciones que el resto de los capellanes, lo que le permitió moverse con más libertad y realizar varios viajes a Roma. Durante el periodo en el que



Ángeles músicos tocando un arpa doble y un laúd. Monasterio de las Descalzas Reales.

fue capellán de la emperatriz ejerció la labor de maestro de capilla; a la muerte de ésta, en 1605, pasó a desempeñar el cargo menos fatigoso de organista, en sustitución de Sebastián Martínez, en el que se mantuvo hasta su muerte en 1611.

Respecto a los acólitos, la princesa había dispuesto que hubiera dos con buena voz (de entre doce y dieciocho años), que fueron elevados a cuatro por Felipe II, aumentando también hasta los veinte años la edad máxima de permanencia. Además de ayudar en el altar, debían contribuir con sus voces al canto de facistol. En lo tocante a su educación, era el sacristán el que debía enseñarles en un principio a leer y escribir y a cantar canto llano y de órgano. A partir de la *Declaración* de Felipe II se establece que el maestro de capilla fuera quien les enseñara el canto, quedando el resto a cargo del sacristán.

La primera noticia sobre el organista la encontramos en la *Declaración* de Felipe II, ya que la princesa no había instituido nada al respecto. No se le exigía la condición de capellán, pero sí una demostrada competencia musical. Como el órgano no se instaló en la iglesia de las Descalzas hasta después de 1601, podemos imaginar que se utilizaría algún tipo de órgano portátil. Junto al organista y, al menos desde 1594, se constata la existencia de un bajonista.

Las fiestas que Juana de Austria había establecido que se solemnizaran con música eran: las Pascuas y sus vísperas (Navidad, Reyes, Resurrección y Pentecostés), las fiestas y vísperas de Sabaoth y de Nuestra Señora, San Juan Bautista, San Sebastián, las Once mil Vírgenes, el Angel de la Guarda y las celebraciones de toma de velo y de profesión de las monjas. También especifica de manera especial los maitines de Navidad, la Semana Santa, la mañana del domingo de Resurrección, el Corpus y su octava y la Ascensión de la Virgen. Estas fiestas fueron ampliadas por Felipe II, que además ordenó que en todas ellas hubiese canto de órgano.

- *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*

Fundado por Felipe II en 1563, fue un centro de excepcional importancia en la música religiosa. Se entregó para su residencia a los monjes jerónimos, cuyo carisma era la consagración al coro y, en consecuencia, el rezo o la entonación de las divinas alabanzas, que debían ser aplicadas, en su mayor parte, por el alma del rey y las de su familia, según ordenaba la *Carta de fundación*. A pesar de su carácter meticuloso, Felipe II no determinó nada especial referente a la música en este monasterio, dejando su regulación al arbitrio de la Orden. Tan sólo estableció que los cantores pertenecieran todos a la comunidad de monjes, sin que intervinieran músicos asalariados, y que tanto la misa como el oficio de las horas se cantaran según la costumbre de la Orden Jerónima, es decir, modificando el ritmo según la festividad: a mayor solemnidad, mayor lentitud y duración del canto.

La actividad más importante de los monjes jerónimos era, como ya se ha indicado, el coro, en el que se utilizaba el canto llano interpretado por la comunidad entera. Para propiciar éste, Felipe II dotó



**Rey David tocando el arpa. Fragmento del fresco de Lucas Jordán en la bóveda de David. Basílica del monasterio de El Escorial.**

al monasterio de una magnífica colección de cantorales. El oficio de las horas se extendía, como mínimo, por espacio de ocho horas, según mandaban las *Constituciones* de la Orden Jerónima. En ocasiones la duración se alargaba hasta lo indecible, como se expone en una carta que en 1598 la comunidad remite al General de la Orden, donde se afirma que “desde las cinco de la mañana hasta las doce del día ni se sale del coro ni de la iglesia, y muchos destos días el tiempo que ha estado aquí su Majestad ha sido de catorce y quince horas de coro, que parece imposible”. Las misas que diariamente se cantaban eran tres: la primera, o del alba, por los niños del Seminario; la segunda era, exceptuando algunas festividades determinadas, de Requiem; la tercera correspondía a la misa mayor o conventual.

Además del canto llano también se interpretaba polifonía, siguiendo las *Constituciones* de la Orden que, desde 1456, permitían “el canto de órgano en fiestas muy precipuas”. A pesar de la muy discutida orden de Felipe II en su *Carta de fundación*, por la que estipulaba que en El Escorial no se interpretara canto de órgano, esto jamás se llevó a cabo y por expreso deseo del rey. La magnifi-

cencia de El Escorial tenía que reflejarse en el culto y expresar el poder del Rey Católico, de modo que no podía dejarse de lado la solemnidad que proporcionaba el canto de órgano. La polifonía sencilla, en la que una de las voces realizaba la melodía del canto llano, era totalmente aceptada, aplicándose la prohibición, seguramente, tan sólo a la polifonía complicada en la que no se entendía bien el texto. A esta interpretación polifónica por parte de la comunidad hay que añadir la participación de la Capilla Real o de las capillas de las catedrales de Toledo o Avila en celebraciones de especial importancia para las que se necesitaban músicos de refuerzo. Precisamente parece que el contacto con estas capillas, en las que el canto a varias voces tenía un desarrollo e importancia excepcional, benefició el desarrollo de la polifonía en El Escorial. A ello hay que unir el hecho de que muchos de los monjes procedían de los monasterios de Guadalupe y de Granada, donde la polifonía y el órgano se utilizaban de manera habitual. También parece que, en ocasiones menos solemnes, se realizaba una polifonía simple, a fabordón, sobre el canto llano.

Los inicios de la capilla de música deben situarse entre 1571, año en que los monjes abandonaron la casa provisional en la que habían habitado para pasar definitivamente al monasterio, y 1574. A partir de ese año empiezan a aparecer en los documentos abundantes referencias al canto de órgano, lo que permite suponer que, aunque no hubiera una capilla establecida, sí tenía que existir una cierta organización. Sin ella no hubiera sido posible lo que fray Juan de San Jerónimo nos relata con respecto a la Pascua de Navidad de 1575, a la que asistió Felipe II: “había muy buenas voces en el coro, y los padres eran muy diestros en el canto de órgano, y entre todos se señalaron tres dellos, que fue el padre fray Gaspar de León, profeso de San Jerónimo de Granada, y fray Bartolomé de Santo Domingo, profeso de San Miguel del Monte, y fray Francisco Muñoz, profeso de San Bartolomé el Real, y con estos tres se juntó fray Agustín de Valencia”.

En estos primeros momentos, según se deduce de las obras conservadas, la capilla que interpretaba la polifonía estaría formada por un pequeño grupo de monjes que actuarían coyunturalmente en

presencia del rey. Es posible que al frente de este grupo hubiera un maestro de capilla, pero no se tienen noticias del mismo. De los que se sabe mucho más es de los correctores de canto, cargos equivalentes a los sochantres catedralicios. La misión del corrector mayor era organizar con precisión y puntualidad las funciones en las que se cantaba canto llano. Estaba ayudado por los correctores segundo y tercero que colaboraban en sostener el coro y suplían las faltas del corrector mayor. Los dos primeros correctores del monasterio, el P.Gaspar de León y el P.Bartolomé de Santiago, sentaron las bases de una tradición que se mantuvo hasta la salida de la comunidad jerónima del monasterio en el siglo XIX, y que quedó plasmada en los *Directorios del corrector de canto*. Los instrumentistas, en esta época, se reducían a los organistas, que en ocasiones tenían que ser contratados, como ocurre en 1580 cuando se recurre a un organista asalariado para tocar y enseñar a los monjes. El problema de la falta de voces agudas, debido a la escasez de falsetistas y de capones o castrados, se resolvía utilizando voces de niños. Con este fin se instituyeron en la Hospedería del monasterio cuatro plazas para niños cantores: dos tiples y dos contraltos.



Michel Ange Houasse (1680-1730), *Vista del monasterio de El Escorial*. Pintura conservada en el Museo del Prado.

En 1597 había en la comunidad jerónima catorce cantores de polifonía, de los que se sabe que cuatro eran bajos, uno tenor y otro contralto; seis correctores de canto, cuatro organistas, un carillonista, un instrumentista de teclado, un escribano y un compositor. La música tenía tal importancia que entre las pruebas que se realizaban para la admisión de monjes nuevos estaban las de voz y las de vista, para apreciar la capacidad de lectura en el facistol; también lo demuestra el hecho de que varios monjes profesos en otros monasterios fueran trasladados a El Escorial por sus habilidades musicales; así, el tenor y organista Ginés de Olmedo, o los que desempeñarían el cargo de correctores de canto: Pedro Marín, bajo, Bartolomé de Santiago, contralto, o Martín de Villanueva, organista y compositor además de cantor, trasladado desde el monasterio de San Jerónimo de Granada. Este último fue el único compositor que trabajó en El Escorial en los últimos años del reinado de Felipe II. Su estilo es de gran belleza, sencillo, austero, sin adornos, propio de la mentalidad jerónima.

Aparte de la música específicamente litúrgica, también se desarrolló otro tipo de música religiosa, ligada al teatro y a la danza, que se practicaba en celebraciones especiales, principalmente el Corpus. En esta fiesta participaba la Capilla Real y asistía la Corte, para cuyo esparcimiento se representaban autos sacramentales o comedias con música sobre vidas de santos realizados por los niños del Seminario, que ejecutaban, así mismo, las danzas de la procesión.

De excepcional importancia en la música religiosa de El Escorial fueron los órganos. Felipe II dotó al monasterio con nueve órganos que han sido objeto de varias reformas, por lo que ninguno se conserva en la actualidad, salvo las cajas y alguno de los tubos. Siete de ellos fueron encargados al flamenco Gilles Brevos, quien los realizó junto a sus cuatro hijos. Seis se instalaron en la basílica: los dos más grandes, que constaban de treinta y nueve registros, en los extremos del crucero, denominados órgano del Coro del Prior (lado derecho o de la Epístola) y órgano del Coro del Vicario (lado izquierdo o del Evangelio); en éstos parece que las actuales tuberías de fachada son originales de Brevos. Otros dos órganos medianos se situaron en el coro, sobre la sillería, empotrados en los muros. Dos

realejos fueron colocados en dos balcones encima de dos altares. Un tercer realejo, el primero construido, se instaló inicialmente en la iglesia vieja, donde la comunidad rezaba antes de que acabaran las obras de la basílica, y posteriormente se trasladó a ella. De todos los realejos, en la actualidad sólo se conserva el llamado del balcón de San Andrés. A estos instrumentos hay que unir el órgano portátil de plata perteneciente a Carlos I, que se utilizaba en las procesiones, especialmente en la del día del Corpus.

Además de estos órganos de tubos, existía en una de las torres un carillón de campanas, tocado como un órgano, y que constaba de cuarenta campanas que, como dice fray Francisco de los Santos estaban “puestas en consonancia [...] haciendo música concertada como otros instrumentos, con que se festejaban las fiestas principales. Es invención de alemanes y flamencos”.

#### • *Otros monasterios*

La mayor parte de los monasterios, aunque contara con algunas voces para solemnizar el culto, recurría a la contratación de cantores e instrumentistas cuando la ocasión lo precisaba. En el caso de los conventos femeninos, eran muy apreciadas las novicias que sabían música, eximiéndolas, sólo por esta habilidad, de la dote que debían entregar a su ingreso. Varios conventos femeninos contaron con monjas músicas, pero un caso excepcional que no puede obviarse en el periodo cronológico que nos ocupa fue el del monasterio de monjas clarisas de la Madre de Dios de Constantinopla, situado en la calle Mayor, muy cerca de la plaza de la Villa. Este convento contó con una capilla propia de cantoras cuya calidad, según testimonios de la época, debía ser alta. Si esto resulta sorprendente, más todavía lo es el hecho de que se comprase un bajón en torno a 1595 y el que se pagara a alguien por enseñar a tañerlo a una monja. La contratación de ministriles en conventos femeninos era algo habitual, pero el hecho de que hubiera una monja ministril de bajón es algo absolutamente novedoso e indicativo, así mismo, de una conciencia de capilla en la que este instrumento resultaba necesario por la ausencia de voces graves. Por los gastos que en varias ocasiones se hicieron para su reparación se puede deducir que su utilización era frecuen-

te. Las composiciones que las monjas interpretaban eran, fundamentalmente, villancicos en Navidad y en el Corpus, aunque parece que interpretaban también obras en latín, ya que se compraron libros de misas.

### *3.1.3-Alcalá de Henares*

En la villa de Alcalá fueron dos los centros en los que se desarrolló la música religiosa: la iglesia magistral de los santos Justo y Pastor y la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso, aneja a la Universidad.

La iglesia de los santos Justo y Pastor fue erigida magistral en 1535. Este rango suponía, entre otras preeminencias, un acuerdo para la provisión de canongías y cátedras en dicha iglesia y en la Universidad. Los datos sobre ella son escasos pues sus archivos se han perdido, pero parece que en el siglo XVI tenía una capilla de cantores que interpretaba polifonía y que colaboraba con la iglesia de San Ildefonso en las fiestas solemnes.

San Ildefonso no tuvo una verdadera capilla de música, ya que los ministriles que en ella intervenían estaban al servicio de la Universidad. A finales de siglo aparece la figura del cantor, que se encargaba de dirigir el canto llano. La existencia de organista se constata desde la primera década del siglo.

Para las fiestas religiosas de la Universidad se contrataban cuatro ministriles, que debían actuar en las fiestas del Colegio: concretamente los días de los cuatro Doctores, los dos días (vísperas y fiestas) de las tres Pascuas del año, el día de la Encarnación, de Nuestra Señora, de Santiago, de San Nicolás y de Santa Ana, y en las ocasiones en que les avisara el rector.

### **3.2.- Celebraciones y procesiones de carácter religioso**

La vida cotidiana española en la Edad Moderna está impregnada de un fuerte sentido de religiosidad. El calendario festivo en esta época se origina a partir de motivaciones religiosas, en cuya celebración, además de lo propiamente litúrgico, se mezclaban completamente lo

sacro y lo profano, lo civil y lo religioso. Las fiestas se materializan en grandes celebraciones públicas, de carácter propagandístico, en las que se ponía de relieve el poder del Estado y de la Iglesia. El propósito fundamental de toda fiesta era *docere, delectare, movere* con todos los medios posibles, y su fin era garantizar la estabilidad de la ideología establecida. Es lógico, pues, que, al igual que otras artes, la música, parte fundamental de la experiencia festiva, jugara un importante papel en el desarrollo de estas celebraciones.

El Corpus, celebración contrarreformista por excelencia que exaltaba el misterio de la Eucaristía, era en Madrid la fiesta más importante del calendario y en ella la procesión era el centro del espectáculo. Su magnificencia era tal que sirvió, incluso, de modelo para otras fiestas.

En las procesiones de finales del siglo XVI aparecen ya los elementos que serán característicos durante más de dos siglos: desfile jerarquizado, en el que cada cargo o personaje ocupaba un lugar determinado por su rango, e inclusión de elementos folklóricos como los gigantes o la tarasca. La organización y financiación corría a cargo del Ayuntamiento. Su desarrollo estaba fijado protocolariamente y la Corte llegó a incluirlo en las *Etiquetas Reales* o manual de protocolo para diversas ocasiones. En la procesión participaban órganos de la vida civil y religiosa: Ayuntamiento, Consejos Reales, cofradías, parroquias y órdenes religiosas.

La música intervenía en varios puntos del desfile y a ella se unía la presencia de danzas acompañadas de música. La procesión se abría con trompetas y atabales, instrumentos heráldicos y de gran volumen sonoro; los cantores y ministriles iban colocados delante de la custodia del Ayuntamiento, obra realizada en 1568 por el platero de Isabel de Valois. Las danzas que se intercalaban en el cortejo solían ser cinco de uno de los dos tipos habituales: de cascabel y de sarao o cuenta. Las primeras eran de carácter popular, con movimientos dinámicos y acrobáticos y estaban acompañadas por instrumentos como pífanos y tambourin; las segundas eran de carácter cortesano, ceremonial y medido y solían llevar instrumentos de cuerda, luciendo los danzantes vestidos de gran lujo. Predominaban las danzas de cascabel que daban oportunidad para introducir tipos



**Instrumentistas de pífano y tambourín y de laúd. Fragmento del fresco de la bóveda de David de Lucas Jordán. Basílica del monasterio de El Escorial.**

pintorescos, muy estimados en la literatura y los espectáculos de la época, como los campesinos, o figuras exóticas (negros, turcos, moriscos, gitanos). De las danzas se encargaba igualmente el Ayuntamiento, contratando maestros de danzas que debían ocuparse de buscar y pagar a los danzantes, realizar la coreografía y proporcionar el vestuario. Los danzantes, aparte de en la procesión, actuaban la víspera y día siguiente al Corpus, y el día de su octava. El contrato de los maestros de danzas incluía también la participación en otras festividades. El Ayuntamiento, en ocasiones, prestaba sus danzas a órdenes religiosas para enriquecer alguna fiesta particular. El maestro de danzas más significativo en Madrid fue Pedro Alonso de las Cuevas, que se encargó de la preparación de varias danzas para el Corpus durante la mayor parte de los años de las dos últimas décadas.

Aunque Felipe II se retiraba a celebrar en El Escorial las festividades más relevantes del calendario litúrgico, y, por tanto, no participaba en el Corpus de la capital, sí insistió en que su heredero lo hiciera, actuación que supuso la reafirmación de la ciudad como capital de la Corte y la integración de ésta en aquella. Para ello, en

1594 el rey estableció la primera “planta” oficial o colocación protocolaria de los participantes en la procesión a la que iba a asistir el futuro Felipe III, que, con ligeros cambios, se mantuvo durante todo el siglo siguiente.

Aunque no con la magnificencia y riqueza con la que se celebraba en Madrid, el Corpus también se festejaba en otros lugares de la actual Comunidad de una manera similar. Así, en el Archivo de Protocolos se encuentran contratos para realizar las danzas del Corpus en diferentes lugares, especificando el tipo de danza, la indumentaria y los instrumentos musicales que la debían acompañar.

## **4.- Música profana**

Obviando todo lo que suponía la música popular y sus múltiples manifestaciones, la música profana en el XVI se desarrolla en Madrid preferentemente en torno a la Corte y se centra en dos manifestaciones: la música utilizada para solemnizar actos y ceremonias civiles, y la música de cámara.

### **4.1.- Música para ceremonias civiles**

La música presente en estos actos era de dos tipos: la heráldica y la de agrupaciones instrumentales, en las que ocasionalmente podía aparecer la voz, que intervenían puntualmente.

Aunque no se conserven composiciones, de la música heráldica tenemos sobradas noticias por las crónicas y relatos literarios de la época, a través de los que conocemos su importancia y abundante uso. La música heráldica tenía, como su propio nombre indica, la función de anunciar una celebración o abrir un cortejo, aunque el motivo fuera religioso. Se realizaba con instrumentos de viento y percusión, normalmente pífanos y tambores o trompetas y atabales, que intervenían en actos de todo tipo: bandos, pregones, procesiones o entradas de caballeros. Las trompetas iban adornadas con estandartes y los atabales con fundas en los que aparecían las armas y escudos de la ciudad o de la casa a la que pertenecían o para la que



Músicos heráldicos. Trompetas y atabales y pífanos y tambores. Fragmento del fresco de la Batalla de la Higeruela en la Sala de las Batallas. Monasterio de El Escorial.

anunciaban. En la Corte, la música para este tipo de actos corría a cargo de los ministriles de la Caballeriza. Desde este departamento se atendía y cuidaba todo lo que suponía presencia física y apariencia externa del rey, por lo que el propósito fundamental de la música interpretada era realzar su poder terrenal y su aspecto mayestático.

Los músicos de la Caballeriza tocaban instrumentos de viento y de percusión y, al igual que los pertenecientes a la Capilla, dependían de las dos Casas Reales, la de Borgoña y la Castellana. A la Casa de Borgoña correspondía el grupo de trompetas denominadas “de la escuela italiana” con sus atabales propios, y a la castellana las trompetas “de la escuela española o trompetas bastardas”. Los primeros tenían un sueldo alto, ejecutaban toques de tipo militar, estando especializados en el registro agudo “de clarín” y cabalgaban junto al monarca. Los de la Casa Castellana tenían retribuciones mucho más bajas, casi la mitad del estipendio de los italianos, y ejecutaban toques de otro tipo, más apropiados a su misión de acompañamiento de la publicación de bandos y pragmáticas o de fiestas públicas, como juegos de cañas y torneos, así como de la entrada o salida de iglesias de Su Majestad.

En 1562 había en la Caballeriza, ocupando puestos directamente relacionados con la música, un total de dieciséis ministriles, diez trompetas y dos atabaleros italianos, otros dos trompetas y cinco atabaleros españoles, y los maestros de danzar y tañer para los pajes, que formaban parte de ella. Hay que nombrar también la existencia de músicos heráldicos en los tres cuerpos de guardia (la de archeros de corps, la española y la alemana) con instrumentos de viento y de percusión.

A la Caballeriza pertenecían igualmente otros músicos, principalmente de viento, que tenían un papel destacado en las celebraciones públicas. Este tipo de formaciones instrumentales resultaban muy idóneas para la interpretación al aire libre por su gran volumen sonoro. Un ejemplo significativo de la época, que nos puede dar una idea de cómo intervenía la música en este tipo de actos, es el de la entrada y recibimiento en Madrid de la cuarta esposa de Felipe II, Ana de Austria, en 1570, que conocemos por la crónica que de ella

hizo Juan López de Hoyos. Además de las trompetas y atabales que encabezaban el cortejo, todo el recorrido urbano estuvo jalonado de intervenciones musicales. En la entrada de la ciudad se realizaron “danzas, invenciones y bailes y folías”; en el primer arco triunfal, erigido para la ocasión, se situaron un grupo de ministriles y trompetas, y en el tercero, arpas y vihuelas de arco “donde su Majestad [...] recibió particular gusto con la música y canciones que allí se cantaron con muy suaves voces y concertada música”. La música religiosa se unió a esta ceremonia civil en la iglesia de Santa María de la Almudena, donde la reina entró antes de su llegada al Alcázar, con la interpretación de un *Te Deum* por parte de la Capilla Real.

En la ciudad de Alcalá la música profana se desarrolló en las fiestas de la Universidad, bachilleramientos y licenciamientos, en las que intervenían músicos heráldicos y ministriles. Importante fue también la participación de la música en la visita que Felipe II e Isabel de Valois realizaron a la ciudad en 1556.

#### **4.2.- Música de cámara**

La música propiamente de cámara es la que se realizaba en interiores y que, además de para distracción y solaz, servía para la danza, a cuya evolución estuvo muy ligada. En la Corte, centro fundamental en el desarrollo de este tipo de música, se estructuró en torno a las llamadas “Casa del Rey” y “Casa de la Reina” que agrupaban, organizativamente hablando, los cargos propios al servicio de cada una de las personas reales.

Felipe II no tuvo músicos de cámara fijos, pero gustaba de este tipo de música, por lo que se valió



**Músico de vihuela. Fragmento de la bóveda de Pelegrino Tibaldi en la Biblioteca del monasterio de El Escorial.**

de músicos de la Casa de la Reina, de cantores de la Capilla o de músicos asalariados; la Casa de la Reina sí los tenía. Isabel de Valois gozó de los servicios de Miguel de Fuenllana, importante músico de vihuela, junto al que tocaban otro vihuelista y un cantor; también introdujo en la Corte los instrumentos de la familia del violín. Entre los sirvientes que trajo a España desde Francia había seis violones, un tañedor de musette y un maestro de baile, quienes constituyeron el primer grupo de cámara estable en la Corte. Aunque tras la muerte de la reina estos instrumentistas volvieron a Francia, con Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, encontramos otro grupo estable de siete violones, además de dos músicos portugueses que tocaban habitualmente también para el rey. A su muerte, los músicos pertenecientes a la Casa de la Reina se pusieron al servicio del futuro Felipe III y de sus hermanas, pasando a denominarse Casa de sus Altezas.

Lo que en la época se entendía por música de cámara eran, por lo común, composiciones para voz con acompañamiento de un instrumento polifónico. Estos instrumentos eran fundamentalmente órgano, clave, cítara o arpa, destacando sobre todos ellos la vihuela, para la que se conserva un gran repertorio. Muchas de las obras de canto acompañado de vihuela, similares a las que en las cortes europeas se cantaban con laúd, se han conservado recogidas en *Cancioneros*, algunos impresos, aunque la mayoría son manuscritos. Fue



**Tablatura para vihuela de la obra de Luis de Narváez *Los seis libros del delfín de música* (1538). (Biblioteca Nacional).**

el desarrollo de la imprenta lo que ayudó a difundir estas composiciones, ya que fueron siete los libros para vihuela que en este siglo se imprimieron en España. Hay que considerar, sin embargo, que gran parte de la música instrumental se improvisaba y que el repertorio era generalmente intercambiable con otros instrumentos, como demuestra la mayor parte de los títulos de obras impresas, en los que se indica “para tecla, arpa y vihuela”.

La forma musical vocal más cultivada fue el villancico, que pronto pasó a denominarse tono humano para diferenciarlo del villancico religioso. La estructura de estas piezas era la de estribillo y coplas con texto no religioso y suponen una herencia de aquellos contenidos en los *Cancioneros* de la primera mitad del siglo. También se cantaban romances y madrigales, mucho más refinados, sobre letras de poetas del momento como Garcilaso o Boscán.

Las piezas para tecla podían reproducir en el instrumento formas vocales o improvisar sobre un motivo o canción, siendo las más destacadas los versos, tientos, glosas y diferencias. La vihuela tuvo la exclusividad de una forma: la fantasía.

La música de cámara, especialmente la de los instrumentos de la familia del violín, está ligada al ejercicio de la danza, arte muy cultivado en la Corte, cuyo aprendizaje se consideraba fundamental en la educación de príncipes e infantes. La danza servía para cultivar el cuerpo y enseñaba a moverse con gracia, elegancia y majestad. En la Casa de la Reina, donde se atendía a los hijos habidos de matrimonios reales, era especialmente importante y en ella es fijo un maestro de danzar para la soberana, sus damas, las infantas y los príncipes. La importancia de la danza se pone de relieve con varias disposiciones reales referentes a ella. Así, en tiempos de Isabel de Valois se reglamenta quién puede entrar a las habitaciones de la reina cuando ésta esté bailando; para Ana de Austria se dispone que los mayordomos han de acompañar a la reina cuando asista a saraos y se regula la entrada en sus aposentos cuando se dance o se reciba lección de baile.

El aprendizaje de la danza era fundamental también para determinados sirvientes como los pajes, hijos de caballeros y futuros cortesanos, que pertenecían a la Caballeriza. Una de sus ocupaciones era el servir con hachas en la capilla o en las comidas reales, por lo que de-

bían saber moverse con elegancia. A esto contribuía el saber bailar y por ello disponían de un maestro de danza propio.

La mayor parte de las danzas que se ejecutaban eran de sarao o de cuenta, llamadas así porque exigían un gran control mental para llevar todos los pasos. En éstas se distinguían las bajas danzas o bailes de pasos, sin levantar los pies del suelo, y las danzas altas o de saltos. En la corte madrileña, como en el resto de las cortes europeas, tuvieron bastante difusión los tratados de baile de Fabritio Caroso da Sermoneta *Il Ballarino* (1581) y de Thoinot Arbeau *Orchèsographie* (1588).



Portada y música en tablatura de laúd para la danza “gallarda española” de la obra *Il ballarino* (1581) de Fabritio Caroso da Sermoneta.

En los espectáculos cortesanos se mezclaban todos los tipos de música de cámara aludidos. Consistían en representaciones teatrales con música, mascaradas y otros divertimentos celebrados en la Corte en los que se intercalaban números cantados y bailados. En la época de Felipe II se les denominaba indistintamente “comedia”, “máscara” o “invención”. Las representaciones, de carácter privado, solían estar a cargo de las meninas y meninos, aunque en las más-

caras intervenían también personas reales, con máscaras como su denominación indica; éstas solían acabar con un baile en el que intervenían los espectadores. Una máscara conocida fue la que se celebró en Palacio el día de Reyes de 1564. Consistió en una serie de “invenciones” o cuadros sin diálogos, representados unos por Isabel de Valois y siete de sus damas y otros por la princesa doña Juana y otras siete de las suyas, cuyo significado debía ser acertado por la parte que no representaba. En prácticamente todos los cuadros aparecía alguna intervención musical, colaborando incluso los cantores de la Capilla Real. La participación más destacada aparece en la última invención, en la que “la princesa tenía una vihuela de arco con que llevaba el contrabajo, y las demás ninfas tenían vihuelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas. Estaban por este orden: en los lados de la princesa estaba doña María Madalena y doña Luisa de Castro con las dos arpas; y luego, junto, estaba doña Luisa Sarmiento con vihuela de mano, y a la otra parte estaba Laura con clavicordio. Estaban junto a la princesa doña María Manuel y doña María de Aragón y doña Ufrasia con vihuelas de arco”. La diversión terminó con un sarao en el que las damas bailaron entre ellas sin la participación de varones.

Estos espectáculos, en los que la música era ingrediente fundamental, se practicaban en la Corte con frecuencia, como distracción o como manera de celebrar algún acontecimiento mundano. También se realizaban en otros lugares, como el convento de las Descalzas Reales, al que se trasladaban las meninas y meninos para representar ante la emperatriz María de Austria en sus aposentos privados. En menor medida se producían también en las casas de la nobleza donde se intentaba emular las costumbres cortesanas.

Un aspecto que no queremos dejar de mencionar, aunque sea sucintamente, es el de la intervención de la música en las academias literarias. Éstas podían ser ocasionales, como es el caso de las justas y certámenes literarios en cuyo desarrollo intervenían, por lo general, grupos de cámara que interpretaban tonos para separar las distintas partes. Muchos de estos tonos eran de nueva composición y sus textos estaban relacionados con el motivo del certamen. Otras academias tenían una periodicidad, siendo reuniones en las que se discu-

tían diversos temas relacionados con el saber. En el siglo XVI se tiene noticia en Madrid de dos academias con contenido musical: la de don Juan de Borja, Mayordomo Mayor de la emperatriz María, y la del modenés Jacopo de Gratiis, conocido en España como Caballero de Gracia. En ambas participó el teórico italiano Pedro Cerone, que llegó a Madrid en 1593 tras peregrinar a Santiago.

## 5.- Edición musical

La impresión de obras musicales no empieza en Madrid hasta el reinado de Felipe II. Los primeros incunables españoles del siglo XV se imprimieron en ciudades como Zaragoza, Salamanca, Toledo, Valencia y Sevilla, mucho más pujantes económicamente que la ciudad de Madrid.

El primer impresor de obras musicales en territorio madrileño fue Arnao Guillén de Brocar, de origen francés, instalado en Alcalá de Henares desde 1511 y conocido por su edición de la *Biblia Políglota Complutense*. A principio del siglo XVI el cardenal Cisneros le encargó la impresión de libros litúrgicos para el arzobispado de Toledo, en los que alcanzó un gran nivel técnico. En esta época los cantorales manuscritos eran inaccesibles económicamente para las iglesias más modestas y la imprenta abarató mucho los costes. El



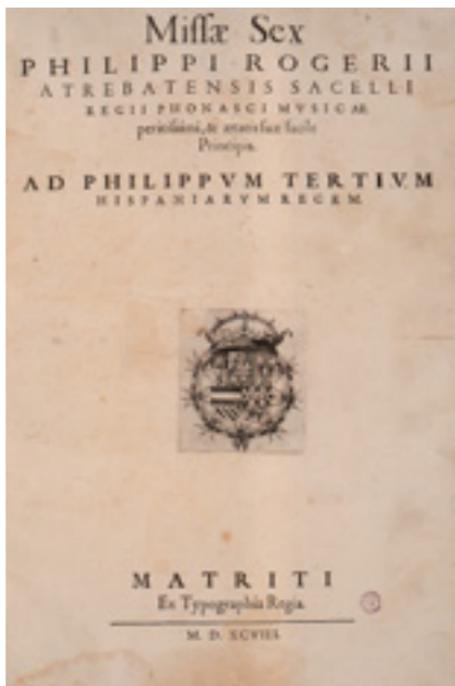
Ejemplo de impresión sucesiva en el libro de canto llano *Antiphonarium Cartusiense* (s.XVI) procedente de la Cartuja del Paular. (Biblioteca Nacional).

problema de la impresión de las partes de música se resolvió de diferentes maneras: dejando en blanco el espacio para la música, que se escribía después a mano; utilizando el grabado xilográfico (con plancha de madera), para la impresión de la pauta sobre la que se escribían las notas a mano; o realizando impresiones sucesivas (primero la pauta, después las notas y por último el texto que se cantaba). El sistema de tipos móviles metálicos (un tipo, una nota) permitirá imprimir simultáneamente texto y música.

Tras el Concilio de Trento, el cambio en la liturgia provocó la edición de nuevos libros adaptados a los nuevos textos. El primer impresor que los editó fue el francés establecido en Amberes Cristóbal Plantin, quien, a través de Arias Montano, consiguió que en 1570 se le nombrara prototipógrafo regio y que, un año después, se le encargara la impresión de un elevado número de libros litúrgicos. Estos libros, impresos en Amberes, se distribuían en España a través del monasterio de El Escorial que, tras el privilegio concedido en 1573 por Felipe II, ostentó durante doscientos años el monopolio de la distribución y venta de libros litúrgicos en España e Indias. Plantin produjo libros litúrgicos para El Escorial hasta el saqueo de Amberes en 1576, siendo sustituidos por los producidos en Madrid por la familia Junta, con quienes se establece la Imprenta Real.

Las ediciones polifónicas madrileñas y españolas en este siglo fueron escasas frente al gran número de impresiones realizadas fuera de nuestro país, principalmente en Roma y Venecia. Aunque la importación de libros ha sido frecuentemente apuntada como causa del escaso desarrollo de la imprenta musical española, el fenómeno de la edición extranjera que luego se comercializaba en España era algo general y no sólo limitado a la música, siendo habitual que delegados de empresas extranjeras buscaran textos en nuestro país. Sin embargo, sí influyó la falta de experiencia de la mayor parte de los talleres españoles en la edición musical y el conocimiento que los compositores tenían del cuidadoso trabajo de las prensas italianas.

En 1549 se crea en Madrid la Imprenta Real o Tipografía Regia por Julio Junti de Modesti, tipógrafo florentino con imprenta en Salamanca, de cuyas planchas salió en 1598 el espléndido libro de Philippe Rogier *Missae Sex*.



Portada de la obra de Felipe Rogier *Missæ Sex* (1598). (Biblioteca Nacional).

En Madrid también se imprimieron algunos libros de música instrumental como *el Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1577) de Luis Venegas de Henestrosa, impreso en Alcalá por Juan Brocar, hijo de Arnao Guillén, y las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578) de Antonio de Cabezón, puestas en cifra por su hijo, quien encargó la edición al taller madrileño de Francisco Sánchez. Estos libros en cifra estaban destinados a los aficionados y, desde el punto de vista de la impresión, constituían ediciones cuidadas. Ambas obras aportaron la novedad de la cifra nueva, mucho más fácil de comprender por los no expertos que la notación mensural.

**SIGLO XVII.  
REINADOS DE  
FELIPE III (1598-1621),  
FELIPE IV (1621-1665)  
Y CARLOS II (1665-1700)**

El siglo XVII, cuyas manifestaciones artísticas se engloban bajo el término de Barroco, supone en la música unos cambios importantes que afectarán a todos los géneros. Estas innovaciones se fundamentan en un deseo de incrementar la expresividad y el contraste, características generales en este periodo histórico, y se concretan musicalmente en recursos como la policoralidad, la homofonía o la melodía acompañada, en la introducción de nuevos instrumentos y en el desarrollo de la música dramática.

Uno de los fines más perseguidos fue el dotar de expresividad a la música. En relación a esto se desarrolló la teoría de los afectos, que intentaba plasmar en la música el contenido afectivo del texto; para ello se necesitaba que las letras fueran comprensibles, lo que originó la aparición y perfeccionamiento de la melodía acompañada y de la homofonía o desarrollo vertical, en la que las voces cantan las mismas palabras de forma simultánea. También se utilizaron una serie de recursos, muchas veces estereotipados, conformando una especie de retórica musical.

La influencia italiana en este siglo tomará el relevo a la flamenca del siglo anterior. De Italia procederán los primeros violinistas y el estilo virtuosístico propio del *bel canto*, que se impondrá en voces e instrumentos como el violín.

La Corte seguirá marcando los gustos y preferencias musicales, especialmente en la música profana, que serán imitados en otras casas de la nobleza. Madrid, como capital del reino, verá incrementado su papel de escenario para las ceremonias cortesanas. Los ámbitos y circunstancias en los que se produce tanto la música profana como la religiosa no cambian con respecto a la centuria anterior, aunque hay un enorme aumento de las celebraciones festivas en las

que se mezclaban lo sagrado, lo profano y espectáculos diversos (procesiones, fuegos artificiales, toros, representaciones). En este ambiente de la fiesta barroca la música tendrá una importancia fundamental en cantidad y variedad, ya que se emplearán todos los géneros y tipos de composición desarrollados durante el siglo.

## 1.- Organología

Entre todos los instrumentos, el órgano va a seguir siendo esencial en la música religiosa. En este siglo se crea una auténtica escuela madrileña de organería que acabará con la preeminencia que en el anterior había tenido Toledo en la construcción de estos instrumentos.

En el territorio que corresponde a la actual Comunidad de Madrid encontramos trabajando a principios de la centuria a organeros como Pedro Santos de Villafañe, que intervino en órganos de la capital y del sur de la provincia, concretamente Leganés y Valdemoro: o Diego Quijano, que lo hizo en los de las Descalzas Reales y la parroquia de San Ginés de la capital. Éste último sustituyó, en 1610, a Juan Brevos en el cargo de afinador de los órganos de la Capilla Real.

El verdadero fundador de la escuela madrileña de organería fue Mateo de Ávila. Se inició en el oficio como aprendiz de Juan Francisco Fabri, hijo de Horacio Fabri, de quien hacíamos mención en el siglo anterior. En 1631 sustituyó al fallecido Diego Quijano como afinador de los órganos de la Capilla Real, cargo que le fue ampliado en 1643 al de afinador de los clavicordios de la reina y sus altezas, quedando unidas, a partir de ese momento, ambas funciones. Mateo de Ávila y dos generaciones más con ese apellido, once personas en total, intervendrán en el mantenimiento y reparación de los órganos de multitud de parroquias madrileñas. Entre todos ellos destacan el citado Mateo, sus hijos Gabriel y Esteban, aunque este último no trabajó para Madrid, y Juan Francisco, hijo de Gabriel.

En la Comunidad de Madrid, Mateo construyó órganos para el convento de San Francisco de El Viso, y para las iglesias de Santa María de la Almudena y del convento de la Concepción Real de Calatrava de la capital. Su hijo Gabriel fue nombrado maestro organero

del rey en 1652 y realizó órganos nuevos para la iglesia de San Sebastián y para el convento de la Merced (con caja de José de Churiguera) en la capital, y para las localidades de Camarma del Caño, Valdemoro y Torrejón de Velasco. Juan Francisco, hijo de este último, le sustituyó en el puesto de maestro organero del rey en 1667, aunque no fue titular de la plaza hasta 1691. Desempeñó, así mismo, el cargo de organero en las iglesias madrileñas de San Sebastián, San Lorenzo y en dos conventos: el de Santo Domingo el Real y el de monjas bernardas, llamadas de Pinto.

Otro organero fundamental en este siglo es el navarro Juan de Andueza, que se unió, por enlace matrimonial, con la familia de los Ávila. En Alcalá de Henares Andueza construirá los órganos de la iglesia de Santiago y de la magistral de San Justo y Pastor. En 1675 sustituyó en el cargo de afinador de órganos de la Capilla Real a su suegro Gabriel de Ávila, hijo del fundador de la dinastía. Juan de Andueza realizó también los órganos de la iglesia de Santa Cruz y del convento de la Trinidad Calzada de Madrid y los de las localidades de Lozoya, Sieteiglesias y Torrelaguna. Morirá en 1686 y ninguno de sus hijos será organero, aunque formó a un importante discípulo, Domingo Mendoza, que trabajará a caballo entre los siglos XVII y XVIII. A pesar de que fue organero oficial del convento de la Encarnación y de la Cámara del Rey, Mendoza actuó principalmente fuera del ambiente palaciego. Construyó órganos nuevos para las iglesias de Santa María de la Almudena, San Salvador, San Felipe el Real, San Ginés y San Sebastián, en la capital, y para Buitrago, El Molar, Villarejo de Salvanés, Valdeavero y Prádena, colaborando, así mismo, en diversas reformas.

Hay que mencionar también al organero franciscano José de Echevarría, que realizó el órgano del convento de San José de Alcalá de Henares en el que se incluyen dos elementos distintivos del órgano barroco ibérico: la caja de ecos y la trompetería horizontal.

Los instrumentos de viento no variaron excesivamente. Lo más reseñable es la progresiva pérdida de importancia de las cornetas en los grupos de ministriles que interpretaban música religiosa. Los constructores que destacan en este siglo desempeñaron todos el cargo de maestro de hacer instrumentos para los ministriles de la Real



**Bajoncillo construido por Selma en el siglo XVII (Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera).**

Capilla. Podemos citar a Antonio de Selma, Pedro Aldao, que le sustituyó en 1647, y Melchor Rodríguez, que lo hizo en 1669.

El mayor desarrollo corresponde a los instrumentos de cuerda, especialmente los de cuerda frotada. En esta época encontramos dos tipos: las llamadas vihuelas de arco, nombre que se aplicaba en España a las violas da gamba, y los violones, que corresponden a los instrumentos de la familia del violín. Los primeros se tañían en posición vertical, estaban provistos de trastes y se estimaban como propios de la nobleza y de gentiles hombres, aunque, avanzado el siglo, su interpretación fue considerada de aficionados. Los violones se tañían, excepto el bajo, en posición horizontal, no llevaban trastes y se valoraban como más adecuados a gente de condición inferior; su intervención en la danza se consideraba fundamental y su aprendizaje se transmitía de forma gremial. A medida que avanzaba el siglo las vihuelas de arco fueron perdiendo protagonismo en favor de los violones. La influencia italiana hizo que el violín se impusiera por sus posibilidades expresivas y su ágil interpretación, llegándose a considerar como instrumento émulo de la voz. Los claves, como acompa-



Violoncello realizado por Gabriel de Murcia (Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera).

ñantes o solistas, se siguieron empleando sobre todo en música de cámara. El arpa afianzó su papel de acompañamiento y en 1600 entró en la Capilla Real el primer arpista. Antonio Hidalgo fue uno de los violeros constructores de arpas más conocidos y padre del arpista de la Capilla Juan Hidalgo quien, a su vez, fue tío de Gabriel de Murcia, otro destacado violero que estuvo en la Casa de la Reina desde 1682 y que realizó obras para la Capilla Real hasta 1717. Juan de Rojas Carrión, nieto del violero Juan de Carrión citado en el siglo anterior, estuvo activo desde principio de siglo. La guitarra tuvo un desarrollo importantísimo, similar al que en el siglo anterior había tenido la vihuela; más que punteada se tocaba rasgueada, lo que se consideró “manera española de tañer”. Otros instrumentos de cuerda punteada utilizados fueron el laúd y la tiorba.

## **2.- Música religiosa**

La música religiosa del XVII supone una evolución desde las características del siglo anterior a las propiamente específicas de la música barroca.

La organización musical de los centros religiosos sigue basada en la capilla y el canto que se interpreta es el polifónico. En cuanto a los tipos de obras no hay ninguna novedad, produciéndose composiciones en latín, por lo general más conservadoras, y en lengua romance, más innovadoras.

En la música con texto en latín, se continuará utilizando el estilo polifónico de la centuria anterior, a cuatro voces con la misma importancia y “a capella”, pero a medida que avance el siglo se consolidará el cambio estilístico. En el XVI ya se habían vislumbrado algunos rasgos de este cambio, que suponía, ante todo, una ruptura en el equilibrio de las voces. Así, veíamos cómo en ocasiones aparecían piezas con acompañamiento de órgano, lo que implicaba destruir uno de los principios de la polifonía renacentista en la que sólo aparecían voces. La potenciación de la línea del bajo como sostén de la obra llevará al establecimiento de lo que se llama acompañamiento continuo o bajo continuo. Esta línea será reforzada por otros instru-

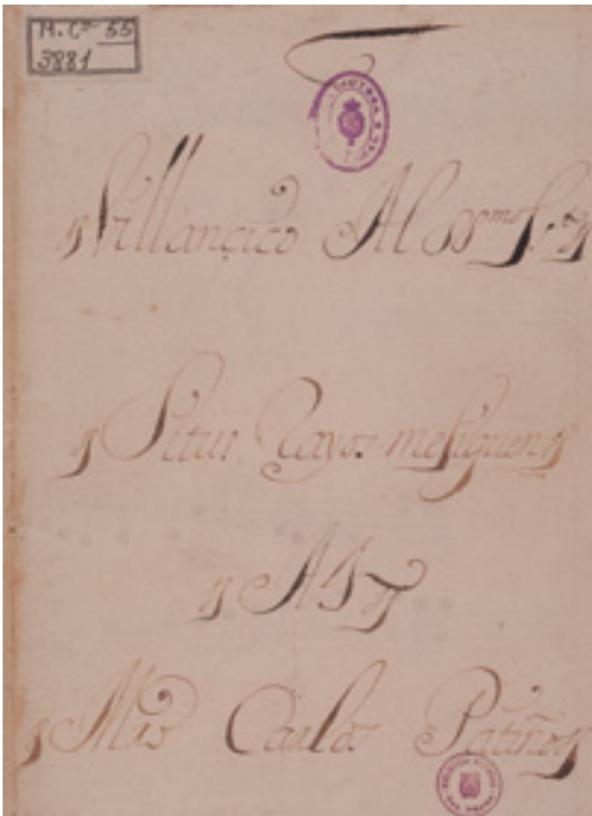
mentos, como el bajón, contribuyendo a que se considere cada vez menos como una melodía independiente, de la misma importancia que las otras, y más como el soporte sobre el que se construye la obra. A esta inicial ruptura del equilibrio entre las voces se une otra, la de la voz aguda, cada vez más melódica, que empezará a destacar de las demás con una mayor ornamentación, quedando las voces intermedias relegadas a la función de relleno. Dicha polarización del interés en las dos líneas extremas dará lugar a lo que se conoce como melodía acompañada.

Otra característica barroca, muy difundida sobre todo en la música con texto en latín, es la policoralidad, que también había aparecido en el siglo anterior. Como su nombre indica, consiste en la intervención de varios coros en una obra, generalmente dos o tres, que podían estar constituidos por solistas, por varios cantores para cada voz, o por instrumentos. Las combinaciones son múltiples y es frecuente encontrar obras con dos coros de solistas y uno de varios cantores, apoyados cada uno de ellos por distintos instrumentos; o bien uno de cada una de las formaciones anteriores. El contraste sonoro que los diferentes coros producían se aumentaba con su disposición espacial en diferentes lugares de la iglesia, creando una especie de atmósfera envolvente y grandiosa con efectos de eco o de pregunta y respuesta.

La concepción melódica también va a ir cambiando, y de voces perfectamente equilibradas con desarrollo horizontal en contrapunto imitativo se irá pasando a una verticalidad homofónica donde las imitaciones ya no son tan frecuentes.

Los tipos de composición que se producen en esta época son los mismos que en el siglo anterior, ya que están predeterminados por la liturgia católica. Hay que señalar un cierto abandono del motete, que será sustituido por el villancico en la celebración de determinadas fiestas.

El villancico religioso va a ser en esta época un género con una importancia excepcional. Escrito en lengua romance y nacido en el siglo anterior, se va a convertir en la composición por excelencia para celebrar cualquier festividad, extendiéndose a diferentes momentos del oficio (maitines, vísperas o completas), procesiones como la



Portada de un villancico al Santísimo Sacramento de Carlos Patiño (Biblioteca Nacional).

del Corpus, y a otras circunstancias en sustitución del motete. Tanto la música como las letras, no predeterminadas litúrgicamente, se compondrán para cada ocasión. La libertad textual llevó a una libertad también en lo musical, facilitando la penetración de las novedades estilísticas del Barroco; de éstas, la más importante fue la introducción de la melodía acompañada, apareciendo fragmentos ornamentados para una sola voz con acompañamiento generalmente de arpa que dialogaban con el coro, lo que producía un contraste de sonoridades. En este género se introducirán pronto otros instrumentos para acompañar a las voces o para oponerse a ellas.

Aunque aquí sólo se tratarán los centros más importantes, hay que tener en cuenta que tanto el clero secular como el regular celebraban con música las festividades más sobresalientes. Lo normal era



Parte para voz solista del villancico a Nuestra Señora *Viva la flor de lo lindo* de Juan Hidalgo (Biblioteca Nacional).

que la mayoría de las iglesias contarán, al menos, con un organista que, además de tañer, enseñaba música a los acólitos. Las posibilidades económicas marcaban el que hubiera o no una capilla de música como tal y el número de sus componentes. En las órdenes religiosas el saber música era considerado un factor muy importante a la hora de ingresar en ellas. Ya vimos en el siglo anterior cómo a las monjas se les eximía del pago de la dote, costumbre que continúa en este siglo. La presencia de músicos en la orden suponía contar con individuos fijos y la posibilidad de que enseñaran a otros miembros. Para determinadas ocasiones que había que solemnizar de manera especial se recurría al contrato de músicos asalariados.

## **2.1.- Centros principales de la música religiosa**

### **2.1.1-Capilla Real**

La capilla que Felipe III heredó al subir al trono constaba de dos sochantres, diecisiete capellanes cantores, treinta cantores, dos bajones, dos cornetas, dos organistas (Hernando de Cabezón y Diego del Castillo), doce cantorcillos, dos templadores u organeros y un copista. La necesidad de su reforma se pone de manifiesto ya en 1605 cuando el Capellán Mayor y otros capellanes elaboraron unas “Constituciones de la Real Capilla” que, remitidas a Felipe III a Valladolid donde había establecido provisionalmente la Corte, no fueron aprobadas. En estas constituciones se proponía que los miembros de la Capilla fuesen los siguientes: dos sochantres, doce capellanes de coro, ocho tiples, ocho contraltos, ocho tenores, diez contrabajos, dos bajones, dos cornetas, tres organistas, doce cantorcillos, dos templadores, además de un maestro de capilla y un teniente de maestro de capilla.

A medida que avanzaba el reinado y cambiaban los gustos musicales, la plantilla fue modificándose para adaptarse a las nuevas necesidades, siendo lo más destacado el aumento de los efectivos instrumentales y, por tanto, la intervención de instrumentos en la música religiosa. Este incremento se percibe sobre todo en los vientos que, aunque ya eran habituales en la Capilla, crecen en número. Así, al final del reinado encontramos que los bajones han aumentado a cuatro y que aparece un músico de bajoncillo, que también tocaba bajón y corneta. Otro importante cambio es que estos instrumentos, que antes estaban adscritos a la Caballeriza, aparecen ahora integrados en la Capilla y como tales se incluyen en las nóminas.

La novedad más destacada es el aumento, en número y participación, de los instrumentos de cuerda pulsada o frotada. Con respecto a los pulsados, en 1600 ingresa en la Capilla un arpista que también tocaba el claviarpa, y en 1613 un tañedor de tiorba, Filippo Piccinini, que gozará especialmente de los favores del rey.

De los de cuerda frotada, los primeros en introducirse fueron las vihuelas de arco. Así, a principios de siglo encontramos dentro de

la Capilla a un grupo formado por un conjunto de vihuelas de arco, laúd y dos claves a cargo de Camilo Malfetano quien, además, enseñaba a tañer a los colegiales cantores. A la muerte de Malfetano, en 1605, esos niños tañedores, que ya habían abandonado el Colegio, se pondrán, junto con el copista Claudio de la Sablonara, autor del *Cancionero* del mismo nombre, bajo las órdenes del “maestro de las vihuelas” Juan Bautista de Medina, que también era corneta y maestro de ministriles. A este conjunto de cuerda lo encontraremos intervinando en las completas de Cuaresma, las lamentaciones de Semana Santa, en la fiesta de los Inocentes y en Navidad.

La participación en la Capilla de violones profesionales ajenos a ella se constata a partir de 1601, cuando colaboraron en la Semana Santa. Habrá que esperar a 1607 para encontrar un violín en la plantilla de la Capilla tocando junto con las vihuelas de arco. En un documento de 1616 se cita a dos instrumentistas de violón, Stefano Limido y Diego Gómez, número que aumentará a cuatro en 1619. Su esporádica intervención inicial en los actos de la Capilla irá aumentando y paulatinamente se consolidarán como grupo que acabará desbancando a las vihuelas de arco.

A todos estos instrumentos hay que añadir la utilización de la guitarra para el acompañamiento de los villancicos de Navidad y Reyes, que realizaba el propio maestro de capilla Mateo Romero.

Mateo Romero, conocido como Maestro Capitán fue el maestro de capilla de todo el reinado, ya que ostentó el cargo de 1598 a 1633. Era de origen flamenco, como indica su verdadero nombre, Mathieu Rosmarin, pero se había educado en el Colegio de niños cantores. Sus tenientes de maestro fueron Gery de Ghersem (1598-1605), Jean Dufon de Namur (1605), Gabriel Diaz Beson (1606-1614) y Juan Bautista Comes (1618-1628).

El estilo musical de estos compositores de inicios del XVII es una continuación del que apreciábamos en el siglo anterior. La polifonía a cuatro voces había ya dado paso a la policoralidad, que ahora se desarrolla en todo su esplendor, con cantidad de obras a ocho voces en dos coros, o a doce voces en tres.

En el reinado de Felipe IV (1621-1665) se incrementó aún más en la Capilla el número y participación de sus efectivos instrumenta-

les. Entre los instrumentos de cuerda, las vihuelas de arco, que habían preponderado en el reinado anterior, decaen y desaparecen como grupo. Aun así, siguen participando vihuelistas de arco, según demuestra la inclusión como músicos de ese instrumento de Enrique Botheler, citado también como Botler, que no es otro que el célebre tañedor inglés Henry Butler, en 1623; de Ignacio de Cerf en 1655, o de Guillermo Varuns en 1663.

Los violones, por el contrario, van a ver aumentado su protagonismo. Aunque el número varía a lo largo del reinado, nueve, al parecer, en la década de los treinta y cinco o seis hacia mitad de siglo, su consolidación como grupo es un hecho y en varias ocasiones se les menciona como “los violones que sirven en la capilla”, encabezados por el milanés Stefano Limido.

A estos instrumentos hay que añadir la tiorba, el arpa, el claviarpa y la guitarra, que aparece como miembro integrante de la Capilla en 1639. La inclusión en las nóminas de la Capilla Real de un violero o maestro de hacer instrumentos de cuerda es un reflejo de la importancia que en ella habían cobrado.

Los ministriles siguen formando parte de la Capilla Real, siendo su maestro el propio maestro de capilla Carlos Patiño. En 1652 se nombra “maestro de ministriles” a Francisco de Valdés, en sustitución del ya añoso Carlos Patiño, con la obligación de “tener escuela en que no sólo ejerciten y habituen a los ministriles que S.M. (Dios le guarde) tuviere, sino a todos los que quisieren aprender esta facultad, para que haya y se críen sujetos que sirvan a S.M. cuando se necesitase dellos sin traerlos de fuera”. Al igual que otros instrumentos, su número varía a lo largo del periodo, aunque en 1655 se señala que sólo había cuatro y que se debían proveer ocho plazas más, ya que “para perfección del juego de ministriles es necesario que haya doce, cuatro triples de chirimía y corneta [...], dos tenores de chirimía que también toquen bajón [...], dos contraltos de chirimía que también toquen bajoncillo [...], cuatro sacabuches”.

Los maestros de capilla del periodo en que reinó Felipe IV fueron Mateo Romero, al que sucedió Carlos Patiño (1634-1675). Como tenientes de maestro tenemos a Diego de Pontac (1653-54) y a Francisco Escalada (1661-80).

En este reinado, concretamente en 1637 y bajo el magisterio de Carlos Patiño, se produce la unificación nominal, como Capilla Real, de las dos ramas en que administrativamente había estado dividida, la “capilla borgoñona” y la “capilla castellana”.

La época de Carlos II (1665-1700) supone el desarrollo y consolidación de las innovaciones que, procedentes de Italia, se habían introducido en la música religiosa por influjo del estilo monódico teatral.

La Capilla, en este periodo, va a sufrir cambios en sus integrantes para adaptarse, precisamente, a las exigencias del nuevo estilo. En el año 1677, fecha en la que se plantea una reforma que no tuvo efecto, la Capilla constaba de un maestro, un teniente, doce capellanes de altar, veintiún cantores, cuatro organistas, tres arpistas, cuatro violones, una vihuela de arco, un archilaúd, cinco bajones, una corneta, un sacabuche y dos violinistas italianos recién incorporados. A estos hay que unir un violero o constructor de instrumentos de cuerda, un maestro de hacer instrumentos y bajones, un copista y un afinador. La reforma que se proponía intentaba adecuar los efectivos a las nuevas necesidades musicales, aunque parece que pesaba más la necesidad de recortar gastos, dada la profunda crisis económica en la que estaba inmerso el país. Esto lleva a que se analicen la valía, expectativas y estado de salud de los integrantes, a fin de una posible jubilación o retirada de sus empleos. Igualmente, se examina si el salario de cada uno de los miembros era el adecuado o se podía bajar, y si las condiciones retributivas del momento se correspondían con la dotación estipulada cuando entraron a ocupar la plaza. Lo que se pretendía, en definitiva, era una rebaja mayoritaria de las percepciones económicas, ya que prácticamente todos los integrantes cobraban más que cuando habían comenzado. Esta reforma no se llevó a cabo, pero sentó las bases de la que sí se realizó en 1698.

El decreto de reforma de 1698 cambió sustancialmente la composición de la Capilla, disminuyendo el número de sus integrantes y adecuando la formación a la interpretación del nuevo estilo musical. Los capellanes de altar se redujeron a diez y su intervención musical se limitó a la participación en el canto llano; los organistas y los ar-

pistas también disminuyeron en número, quedando sólo dos para cada instrumento, y la formación de viento se configuró con seis bajones y chirimías. El único incremento fue el de los tañedores de archilaúd, que pasaron de uno a dos. La cuerda frotada varió sus efectivos, pasando los violines de dos a cuatro y los violones de cuatro a dos. A todos estos instrumentos hay que añadir la entrada, en 1693, de dos flautistas de la ciudad de Cambrai “por ser instrumentos de novedad”.

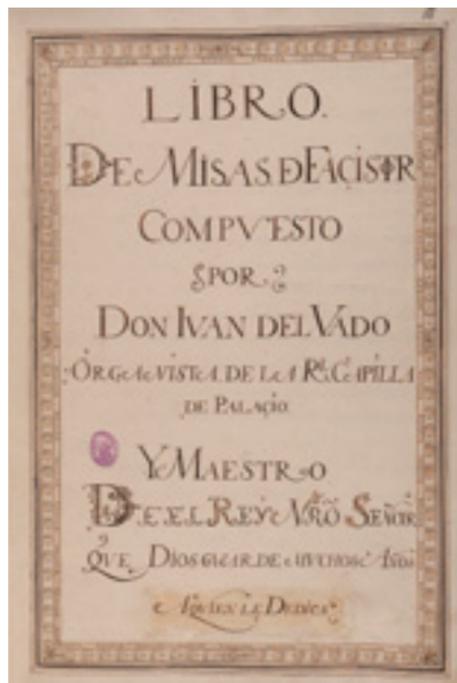
Además de la reforma en los efectivos, también se replanteó el sistema económico de la Capilla, disponiendo la unificación en un fondo común de los ingresos y rentas de que gozaban particularmente algunos de sus miembros y estableciendo un salario fijo. Por otra parte, en este reinado la Capilla se abrió a la presencia de músicos italianos para ejercer cargos de instrumentistas, cantores o compositores.

Con respecto a los maestros de capilla, a la muerte de Patiño, en 1675, tomó el relevo el teniente Francisco Escalada. Tras su fallecimiento, en 1680, fue nombrado Cristóbal Galán, quien ostentó el cargo durante cuatro años. Cuando éste se fue, asumió las funciones el cantor tiple Juan Gómez de Navas hasta que en 1691 se nombró a Diego Verdugo, que permaneció en el puesto hasta 1701.

Junto a los maestros, una de cuyas obligaciones era componer obras nuevas, encontramos ejerciendo la composición, de una forma cada vez más habitual y continuada, a músicos instrumentistas de la capilla. Ejemplos significativos son los de José de Torres, Antonio Literes o Sebastián Durón. La presencia de italianos también dejó huella en la producción de obras; una muestra es que a un maestro de violines italiano se le encomendó la composición de “nuevas solfas para las canciones de los violines, clarín, violón y su acompañamiento para el órgano”.

El Colegio de niños cantores, institución que proporcionaba voces a la Capilla y educaba a sus futuros integrantes, acusó a lo largo de todo el siglo las sucesivas crisis económicas y el desplazamiento hacia la música profana del anterior interés por la música religiosa.

En 1598, recién llegado Felipe III al trono, se elaboraron unas *Constituciones del maestro y niños cantorcicos de la Real Capilla* en



Portada e inicio del kyrie de una de las misas de la obra *Misas de Facistol*, compuestas por Juan del Vado.



las que se establecía que el maestro de capilla y el teniente tenían que residir en el Colegio y que el cargo de rector lo debía asumir el maestro. De este modo, encontramos a Mateo Romero al frente de la institución; su gestión no fue buena, se le acusó de abusos y ya en 1600 delegó totalmente sus funciones administrativas en el teniente. En los años siguientes los tenientes se sucederán como maestros de música y se nombrará como rectores a personas sin ocupaciones musicales. El Colegio, poco a poco, se irá degradando como institución y como edificio, sin poder disponer de medios económicos para solventar dicho estado y teniendo que ser los rectores quienes adelanten dinero propio para mantenerlo, situación que persistirá a lo largo de todo el siglo. Ante esta tesitura no se reclutan voces nuevas y, de los diez colegiales, en 1630 no quedan más que cinco próximos al cambio de voz. Al poco tiempo las voces blancas desaparecen y los niños permanecen en el Colegio aprendiendo a tocar instrumentos.

La institución no toma nuevo impulso hasta la llegada de Carlos Patiño en 1634, que acepta, junto con el cargo de maestro de capilla y de director de los instrumentos, el ser rector y maestro de música en el Colegio. Se incorporaron nuevas voces, pero la crisis económica seguía haciendo mella y Patiño, que no disponía de una fortuna personal para adelantar los pagos, dimite en 1653 tras una inspección. En estos momentos el aprendizaje del latín estaba prácticamente abandonado por parte de los colegiales debido, sobre todo, a la falta de horarios establecidos, y era frecuente que los niños acudieran a cantar o tocar a fiestas privadas en las que, además de una gratificación económica, podían encontrar un futuro empleo dado que las posibilidades económicas de la Capilla Real proporcionaban escasas expectativas. Se vuelve así a una situación similar a la vida con Mateo Romero: tenientes para la educación musical y rectores no músicos. De la educación musical se hace cargo Diego de Pontac, pero muere en 1654 y el maestro Patiño y otros músicos de la capilla se ocuparán de la enseñanza de los niños. No habrá un maestro fijo hasta que Francisco Escalada sea nombrado teniente en 1661. Esta situación de inestabilidad se intentará corregir, para lo que se creará, en 1688, el cargo específico de “maestro de música” que

inaugurará Juan de Asso. Sus sucesores en el puesto fueron el organista José de Torres en 1689, el violón Antonio Literes en 1692 y el guitarrista Francisco Guerau en 1694, quienes, tras su paso por el Colegio, llegaron a ser músicos de renombre en la historia de la música de los siglos XVII y XVIII.

Como ya se ha apuntado, la situación de abandono e inestabilidad en la que va cayendo el Colegio a lo largo del siglo se debió, además de a las crisis económicas que acuciaron al país, al cambio de gusto musical. El interés de los monarcas por la música religiosa se fue desplazando hacia la música de cámara y teatral, y, para responder a esta demanda, los maestros y músicos de la Capilla empezaron a proporcionar obras no religiosas por las que, principalmente, han pasado a la posteridad. En el Colegio, este cambio de gusto implicó el aumento del interés por la práctica instrumental, lo que se constata ya desde los primeros años del siglo en los que se recibía a “niños sin voces para enseñarlos a tañer instrumentos, cornetas, bajones, arpas y órganos y vigüelas”. Aunque se reiteren las advertencias de que sólo entren en el Colegio niños con buena voz y de que prime la educación de ésta, motivo por el cual se había creado la institución, la importancia del aprendizaje de instrumentos será un hecho.

### 2.1.2-Monasterios

#### • *Monasterio de las Descalzas Reales*

El siglo XVII fue la época más brillante en la producción musical del monasterio, pasando por entre sus muros muchos de los más famosos maestros de capilla y organistas del momento.

Tras los problemas que había originado la *Declaración* de Felipe II, Felipe III elabora en 1600 una nueva *Declaración* a la escritura fundacional, que derogaba la anterior, aprobada al año siguiente por Clemente VIII.

Felipe III reduce a nueve el número de capellanes cantores: dos de cada voz y un maestro de capilla, pero instituye la contratación de dos capellanes de altar asalariados para realizar el servicio del altar en las festividades en que hubiera canto de órgano, libe-



Ángeles músicos tocando corneta, órgano y laúd. Monasterio de las Descalzas Reales.

rando así a los capellanes cantores. El acceso al puesto de maestro de capilla se establece que sea mediante oposición. Los mozos de coro o acólitos se elevan a seis, debiendo recibir enseñanzas de canto llano, canto de órgano y contrapunto del maestro de capilla, y “haciendo ejercicio de ordinario de música donde se hallen los demás capellanes músicos”. La capilla se completa con un organista y un bajón asalariados nombrados por el capellán mayor. Para evitar discusiones entre las monjas y los capellanes sobre las festividades que se debían celebrar con música, se establece, mes a mes, el calendario completo, resultando veintiséis los días en los que debía haber canto de órgano en la misa y vísperas, y un día sólo en la misa.

En 1610 el rey instituye otro capellán de altar asalariado, y en 1613, con la herencia recibida del difunto Sebastián de Portugal, hijo de la fundadora, concede tres nuevas capellanías para cantores de las voces tiple, contralto y tenor, que debían ser provistas por oposición, y una plaza de corneta asalariado propuesto por el capellán mayor.

Los instrumentos irán penetrando poco a poco. Al bajón y a la corneta se añadirán, en la década de los veinte, un bajón más, un sacabuche y un arpa.

De entre todas las celebraciones que se realizaban en el monasterio, destacan las que tienen relación con el Santísimo Sacramento y, especialmente, el Corpus, cuyo día y octava se solemnizaban de manera especial con una importantísima participación de la música.

Como maestros de capilla presentes en el monasterio en este siglo hay que nombrar a Francisco Dávila y Páez, Sebastián López de Velasco, Gabriel Díaz y Cristóbal Galán que, de aquí, pasó a la Capilla Real.

- *Monasterio de la Encarnación*

Fundado por Margarita de Austria, esposa de Felipe III, fue inaugurado en 1616 con un importante aparato musical que anticipó el desarrollo que este arte tuvo entre sus muros.

En la “Escritura de fundación”, dictada en 1618, se dispone que haya un capellán mayor y doce capellanes, de los que al menos



Fachada del monasterio de la Encarnación.

ocho han de ser “músicos bien diestros y de buenas voces, procurando que de cada voz haya dos”, un maestro de capilla y cuatro capellanes de altar, que debían ser también músicos de buena voz, todos ellos presbíteros. El número de niños acólitos se establece en siete “de los cuales algunos tengan buenas voces para que sirvan al facistol los días que hubiere misa a canto de órgano”. El maestro de capilla o, en el caso de que no lo hubiere, el capellán que hiciese sus funciones les debía enseñar canto llano y de órgano; otro capellán debía instruirles en la gramática. A éstos efectivos se añade un organista, un corneta y un bajón, además de la posibilidad de que los músicos de la Capilla Real se unieran en festividades especiales o de la contratación puntual de músicos asalariados.

En 1625, Felipe IV modificó las características de la fundación con una “Nueva ordenación” en la que refuerza la capilla de música: el número de capellanes de altar se incrementa en dos, seis en total, para descargar a los capellanes cantores; los acólitos aumentan a ocho, y se establece añadir otros dos ministriles al bajón y corneta iniciales. También se modifican las condiciones de algunas plazas, pudiéndose admitir por capellán cantor, maestro de capilla u organista a personas no ordenadas con la condición de que lo hicieran en el plazo de un año desde el momento de ingresar en la capilla. El organista pasaba a tener categoría de capellán con las obligaciones que esto comportaba. Previendo la posibilidad de ausencia o enfermedad del maestro de capilla, se establece que entre los capellanes se señale a alguien que, como teniente, pueda desempeñar dicho papel, pero sin que fuera una de las mejores voces para no disminuir el coro. Sobre todo el personal estaba la priora del monasterio, que era quien ordenaba al capellán mayor qué fiestas, además de las establecidas, se debían celebrar y lo que había que realizar en cada una de ellas.

En 1635 el príncipe don Baltasar Carlos fundó y dotó dos nuevas capellanías: una que se podía proveer en un músico, por la necesidad que de ellos había, y otra específica de altar para un sacerdote de suficiente voz. Así mismo, estableció que se celebraran las fiestas y octavas de Nuestra Señora de la Expectación y de Santiago con “la solemnidad de la música y los demás aparatos necesarios”.

La capilla de este monasterio, junto a la Capilla Real y a la de las Descalzas Reales, formará parte de un trío de capillas reales, vinculadas directamente a la monarquía, que satisfarán las necesidades de Palacio en lo referente a música religiosa. En el caso concreto del convento de la Encarnación, la cercanía será también física, ya que estaba unido con el Alcázar por un pasadizo. El trasvase de personal entre las capillas de ambos conventos y de éstas a la Capilla Real fue constante durante todo el siglo, llegándose a considerar la pertenencia a una de estas capillas monacales como un trampolín de acceso a la plantilla de la Capilla Real.

La creciente importancia de este convento se pondrá especialmente de manifiesto tras la muerte de Felipe IV. Hasta ese momento los funerales por los reyes se habían realizado en el monasterio de los Jerónimos de Madrid, perteneciente a la misma orden que habitaba El Escorial, donde se realizaban los entierros. Al morir Felipe IV, la reina regente doña Mariana de Austria, con la excusa de evitar un posible enfriamiento del futuro Carlos II, decidió realizar los funerales en el convento de la Encarnación, en cuya música participaron las tres capillas reales. A partir de este momento, la mayor parte de los funerales regios de los siglos XVII y XVIII se realizarán en dicho cenobio.

Entre los maestros de capilla presentes en el monasterio a lo largo del siglo destacan Luis Bernardo Jalón, Gabriel Díaz, Carlos Patiño, Juan Pérez Roldán, Francisco Sanz, Matías Ruiz y Juan Bonet de Paredes.

#### • *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*

Aunque con una tendencia al conservadurismo por la importancia que el canto llano tenía en la comunidad jerónima, El Escorial, en el siglo XVII, también admite las novedades que se producían en la música religiosa.

Una de estas novedades fue la introducción en el canto de instrumentos distintos del órgano, que se constata ya en el reinado de Felipe III con la utilización habitual de bajones para acompañar la polifonía; en los inicios del de Felipe IV aparecerán más instrumentos de viento, como cornetas y chirimías. La escasez de monjes que

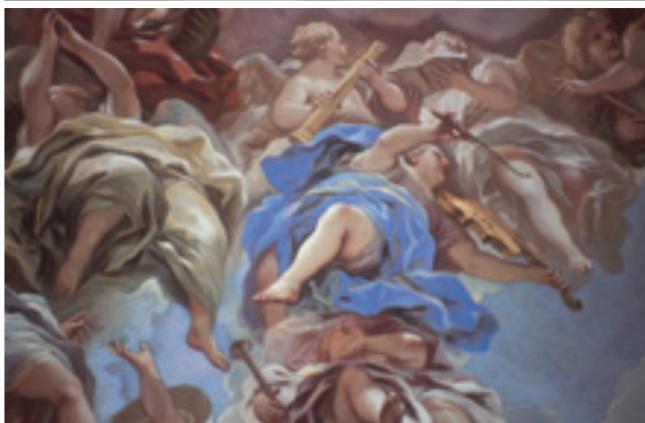


**Instrumentistas de viento y cuerda frotada. Fragmento del fresco de Lucas Jordán en la bóveda de David. Basílica del monasterio de El Escorial.**

supieran tocarlos hace que habitualmente se contratasen seglares asalariados para actuar junto a la capilla. La primera aparición de un arpa data de 1640, fecha muy tardía en comparación con otros centros. Los instrumentos de cuerda frotada, que ya se habían introducido en España en muchas capillas y, especialmente, en la Capilla Real, no aparecen hasta finales de siglo en El Escorial, seguramente por la creencia de que eran estridentes y propios de la música profana.

Otras novedades son la creación del puesto de maestro de música en el Seminario. El primer monje del que se sabe que realizó esta función, Juan Baptista, tomó los hábitos en 1605, aunque parece que era un cargo que ya existía con anterioridad a dicha fecha.

El cargo de maestro de capilla fue establecido en el reinado de Felipe IV. Hasta ese momento parece que la labor de dirección de cualquier tipo de canto, llano o de órgano, había estado a cargo de los correctores de canto. A partir de 1623 aparece la denominación específica de maestro de capilla aplicada a aquel que dirigía la polifonía. Su nombramiento dependía exclusivamente del prior,



Distintos grupos de ángeles músicos en la bóveda de la Escalera Imperial pintada por Lucas Jordán. Monasterio de El Escorial.

por lo que no se recoge en las actas capitulares o en otros documentos. Además de dirigir las obras polifónicas debía enseñar música a los niños tiples y a algunos religiosos. Los maestros de capilla solían ser también compositores pero no eran los únicos que producían obras nuevas, ya que en este monasterio, donde cada monje desempeñaba distintas funciones, había varios compositores que realizaban su labor simultáneamente, dependiendo de la época del año y de las necesidades, contrariamente a lo que sucedía en las catedrales donde sólo el maestro de capilla era quien tenía obligación de componer.

Las obras conservadas del reinado de Felipe III muestran estilísticamente una continuación del estilo polifónico del siglo anterior; son obras fundamentalmente a cuatro voces, en su mayoría de compositores como Palestrina, Guerrero, Rogier, Morales o Rodrigo de Ceballos. En el reinado de Felipe IV se introduce la policoralidad, que se adaptará perfectamente a las condiciones de la basílica dada la disposición espacial de sus coros y órganos. La mayor parte de las obras de este periodo muestran una formación de dos o tres coros: el primero formado por dos tiples, contralto y tenor; y los restantes por las cuatro voces. De este modo, se puede deducir que la composición de la capilla sería de entre doce y quince cantores, agrupados en un máximo de tres coros; instrumentos para el acompañamiento, y un número indeterminado de otros instrumentos, que variaba según si había o no monjes que los pudieran tocar, o si se podía contratar



Portada de la parte correspondiente al acompañamiento de la obra *Lamentaciones a ocho* de Pedro Tafalla. (Biblioteca del Monasterio de El Escorial). Copyright © Patrimonio Nacional.

a músicos asalariados; todos ellos estaban regidos por el maestro de capilla. El compositor más importante de este periodo fue Pedro de Tafalla.

En el reinado de Carlos II lo más reseñable es el pavoroso incendio que en 1671 destruyó durante tres días gran parte del monasterio. Además de cantidad de obras de arte, códices, libros y manuscritos, desapareció el carillón u órgano de campanas colocado en una de las torres. El Rey encargó otro a Flandes que construyó Melchor de Haze y que constaba de treinta y dos campanas que, según el P. José Quevedo, “formaban completas escalas cromáticas, de modo que podía tocarse en ellas como en cualquiera otro instrumento músico”. Este instrumento se colocó en 1674 pero será destruido por otro incendio en 1826.

En este siglo no se puede obviar la celebración de fiestas religiosas en El Escorial. De entre todas se pueden destacar tres: la del primer centenario y las dos de traslación de la Sagrada Forma. Las fiestas del primer centenario se celebraron entre el 29 de agosto y el 6 de septiembre de 1663 y en ellas fue fundamental la participación de la música en los oficios religiosos, en las representaciones teatrales realizadas por miembros del colegio y seminario, y en el certamen poético que se convocó. En esta celebración no colaboró la Capilla Real, ya que se consideró que la propia del monasterio tenía suficiente categoría. El P. Manuel del Valle, maestro de capilla, se ocupó de la preparación del coro, de las letras de las obras en romance y de la composición musical de misas y de salmos para las vísperas. Las relaciones de estas fiestas insisten en la cantidad de actos en los que el elemento sonoro era prácticamente continuo: canto, instrumentos, órgano o toque de campanas. Las fiestas en honor a la Sagrada Forma tuvieron lugar en 1684, con motivo del traslado del relicario al altar de la sacristía, y en 1690, cuando se inauguró el retablo y camarín. La primera de ellas se recoge en el cuadro de Claudio Coello *Adoración de la Sagrada Forma*. En esta obra queda reflejada la capilla del monasterio: delante, el organista y el niño entonador que da aire al órgano con el fuelle (éste instrumento es el órgano de plata de Carlos I que desapareció en la invasión napoleónica); detrás del organista se sitúa el maestro de capilla, dirigiendo



Fragmento del cuadro de Claudio Coello *Adoración de la Sagrada Forma* en el que se aprecia la capilla de música. Monasterio de El Escorial.

con la mano derecha y con un papel de música en la izquierda; a su lado aparece un niño solista cantando su parte; a la derecha, el cornetista; y a la izquierda, el bajonista. Los monjes del coro están detrás del maestro. En la fiesta de 1690 participaron los cantores e instrumentistas de la Capilla Real, llegándose a realizar polifonía a nueve coros, cuatro dispuestos en la nave principal, dos en la barandilla del coro, dos en los órganos del crucero, y otro, formado por la capilla del monasterio, en los asientos del coro. Además de por los órganos, fueron acompañados por instrumentos, incluidos los de cuerda que ya eran habituales en la Capilla Real. En este periodo hay que citar como maestros de capilla al ya mencionado Manuel del Valle y a Diego de Torrijos.

### 2.1.3-Alcalá de Henares

El desarrollo de la música religiosa en Alcalá durante esta centuria viene marcado por el acuerdo al que en 1632 llegaron la capilla de la iglesia magistral de San Justo y Pastor y la Universidad

para que la primera participara en las fiestas de la segunda, concretamente en las vísperas desde el domingo de Pasión a Viernes Santo, y en las mañanas de Resurrección, aniversario de la conquista de Orán y Corpus.

Entre los músicos de la magistral destaca Andrés Lorente, organista desde 1653 hasta su muerte en 1703, cuyo tratado *El Porqué de la Música*, impreso en Alcalá en 1672, fue uno de los más influyentes en la época. En él aparecen los nombres de maestros de capilla de la magistral durante esta centuria: Alonso Fernández, Juan de Torres, Francisco Escalada, que llegó a ser maestro de capilla de la Capilla Real, Matías Ruiz y Antonio García, de cuyas labores en este centro poco más se sabe.

En el ámbito universitario no se aprecian novedades; en el Colegio Mayor de San Ildefonso continúan las figuras del cantor, que regía el canto llano, y del organista, y en la Universidad se siguen contratando ministriles para las distintas fiestas.

## **2.2.- Celebraciones y procesiones de carácter religioso**

Las procesiones en el siglo XVII son una parte fundamental de la denominada “fiesta barroca”, que se desarrollará especialmente a partir del reinado de Felipe IV. En ellas participan las diversas instituciones civiles y religiosas de la ciudad y se hace un amplio despliegue de todas las artes. Los motivos por los que se realizaban eran variados: rogativas, fiestas de desagravio, apertura de conventos, traslación de imágenes, consagración de iglesias, canonizaciones o beatificaciones, y celebración de diversas festividades, hasta el punto de que se ha considerado que las fiestas religiosas constituyeron el ambiente más característico de Madrid en el reinado de Felipe IV.

De entre todas las fiestas, el ejemplo más claro y completo es el de la celebración del Corpus. Su procesión se distinguirá del resto, a medida que avance el siglo, por la presencia física del rey, ya que las esporádicas apariciones de Felipe III se convertirán en asiduas con Felipe IV y Carlos II. A pesar de las sucesivas crisis económicas, el Ayuntamiento, que era quien financiaba el cortejo y las celebraciones, intentaba ofrecer una imagen de magnificencia y riqueza que,



**Fragmento del cuadro anónimo *Procesión de la Virgen de Gracia en la plaza de la Cebada* (Museo Municipal). En la parte inferior se aprecia el grupo de instrumentistas y delante a los danzantes.**

en general, superaba sus posibilidades, por lo que la aplicación de impuestos puntuales sobre determinados productos fue algo habitual en la recuperación de las arcas municipales. En este siglo aumenta el número de los participantes en el cortejo, añadiéndose los niños desamparados y los pobres del Ave María, que desfilarán al principio, detrás de las trompetas y atabales.

Como ya vimos en el siglo anterior, uno de los elementos característicos en esta celebración eran las danzas. Desde el primer cuarto de siglo, su número se estabiliza en cinco: tres de cascabel y dos de sarao, aunque muchas veces se solía añadir una de espadas. A partir de 1690, y hasta su supresión en 1772, se reducirán a cuatro, aunque Carlos II mantenga en lo demás los hábitos anteriores. Los instrumentos que acompañaban a las danzas se correspondían con la temática de las mismas; así, las danzas moriscas llevaban instrumentos considerados moriscos, como la guitarra; las paloteadas, el pífano; las de negros, sonajas, etc.

Esta fiesta tuvo en el XVII una relevancia especial en dos ocasiones, con motivo de la visita de dos importantes personajes ex-

tranjeros: el Príncipe de Gales en 1623 y el cardenal Barberini en 1626. Por mostrar un ejemplo, la procesión del Corpus que se realizó cuando el príncipe de Gales estuvo en España consistió en un primer cuerpo formado por numerosos atabales, la tarasca, los gigantes, seis danzas y doce trompetas; el segundo cuerpo se componía de ciento cuarenta niños, algunos de los cuales cantaban el *Pange Lingua*, veintitrés estandartes de cofradías, trece cruces de parroquias, cincuenta hermanos del Hospital general, ciento sesenta personas relacionadas con la Inquisición, mil seiscientos setenta y cuatro frailes de diferentes órdenes, dos obispos, doscientos noventa y ocho caballeros de órdenes militares, treinta clérigos y los miembros de los Consejos Reales. El tercer cuerpo se componía de veinte ministriles, un órgano realejo y treinta cantores, que precedían a la custodia llevada por veinticuatro sacerdotes más otros tantos para el palio; detrás de ésta iban el obispo de Cuenca, Felipe IV con el infante don Carlos, dos cardenales, el Nuncio y el Patriarca de Indias. Cerraban la procesión el cuerpo de archeros reales y la tropa. Todo esto se desarrolló por calles cubiertas con toldos y adornadas con tapices colgados de las fachadas de las casas. El propósito de impresionar al protestante Príncipe de Gales parece que quedó sobradamente cumplido.

Otra fiesta destacable en el Madrid del XVII, organizada por el Ayuntamiento en colaboración con otras instituciones civiles y religiosas, fue la que se celebró con motivo de la canonización de San Isidro junto a San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri en 1622. Varias relaciones nos dan noticia de esta fiesta, siendo la más importante la que realizó Lope de Vega. La fiesta comenzó el 19 de junio después de vísperas cuando todas las danzas y los carros, acompañados por trompetas y atabales, fueron hasta la plaza de Palacio. Las danzas que participaron en la procesión fueron diecinueve; cuatro correspondían a los cuatro elementos: la tierra, que llevaba una danza de labradores; el agua, en la que danzaban doce hombres en trajes de dioses marinos y acompañados por la música de dos sirenas; el aire, con otros doce danzantes disfrazados de pájaros; y el fuego, del que se dice que su danza fue a imitación del elemento. Seguía una danza de gigantes, una

del águila de oro, en la que danzaban volteando dos niñas y algunos hombres; una de instrumentos, que ofrecieron los oficiales del peso; dos danzas de espadas, una danza de las naciones con veinticuatro personas que representaban a Africa, Asia, América y Europa, correspondiendo a cada continente bailes e instrumentos distintos; y otra de galeras, que fingía una batalla naval entre turcos y cristianos; también estuvieron presentes las más habituales de negros, de locos, de galanes, de franceses, de brabonel, de Melisendra, del Emperador y de gitanas. Entre ellas iban diversas tropas de ministriles y trompetas. El resto de la procesión contó con una importantísima participación de órdenes religiosas y la erección de bellos altares a lo largo del recorrido. Esta fiesta, como era habitual, se completó con otras actividades más propiamente profanas, como los fuegos artificiales en tres noches, un juego de cañas de treinta personas en caballos fingidos, un toro, un estafermo, una montería de ciervos y osos, una batalla de fuego en dos escuadras de galeras, dos comedias sobre la vida de San Isidro escritas por Lope de Vega, una justa literaria, y una máscara de carros alegóricos y mitológicos con gran acompañamiento musical a cargo de la Compañía de Jesús.

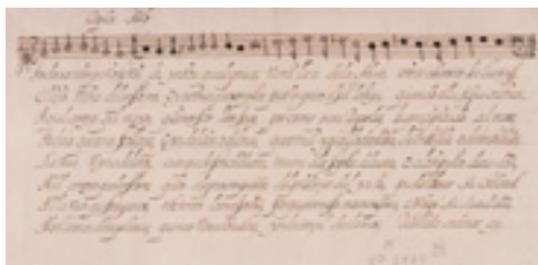
La estructura de las fiestas no se diferenciaba aunque los organizadores fueran comunidades religiosas en vez de civiles; en todas se mezclaba lo sagrado y lo profano, teniendo la música un papel destacado en ellas. Para probar esto más cumplidamente mostraremos la intervención musical en dos fiestas organizadas por comunidades religiosas, concretamente la que la Orden de Mercedarios hizo en 1629 en honor de su fundador San Pedro Nolasco y la que la Compañía de Jesús hizo en 1640 para conmemorar el primer siglo de su fundación. La primera se desarrolló durante dieciocho días en los que fue especialmente grande la solemnidad de las vísperas y completas, que, según su cronista Benito López Remón “admiró a los maestros de ceremonias más expertos, y a los músicos de mayor fama, y constituídos en más aventajados puestos”. La procesión que se realizó constaba de ocho carros triunfales además de la procesión propiamente dicha. El primer triunfo iba acompañado por atabales, clarín y trompetas; el segundo por pífanos y cajas de guerra, además de un violín que danzaba y entretenía al llegar a cada uno de los al-

tares erigidos a lo largo del recorrido; el tercero, cuarto y sexto triunfos llevaban tan sólo un clarín; en el quinto intervenían ocho instrumentos no especificados y una persona disfrazada de pastora que cantaba desde el carro; el séptimo llevaba un tañedor de arpa, que también cantaba, y cuatro músicos de chirimía a caballo; para el octavo no se especifica intervención musical. La procesión llevaba, además, música en tres puntos: al principio, con las trompetas y atabales del Ayuntamiento; en el medio, con cuatro danzas (de gigantes, de música, de gitanas y de aldeanos); y más atrás, con la capilla de música que entonaba villancicos. La fiesta se completó con fuegos artificiales, un certamen poético y la representación de una comedia a San Pedro Nolasco escrita por Lope de Vega.

La fiesta que la Compañía de Jesús hizo en 1640 se inició con una procesión encabezada por cuatro danzas, una de ellas de gigantes, ofrecidas por el Ayuntamiento; a éstas seguía un grupo de música militar de clarines, trompetas y atabales. Otros grupos musicales aparecían entremezclados en la procesión: un primer conjunto compuesto por una danza, un juego de chirimías y la capilla del convento de la Encarnación; posteriormente, otra danza; más atrás, otro grupo de chirimías y una capilla de cantores; después, una danza y un juego de chirimías; la última intervención musical era la de la Capilla Real. Los procesionantes, según dice la crónica, fueron mil doscientos treinta y seis, que portaban hachas encendidas, además de los que llevaban los numerosísimos estandartes, imágenes y reliquias. Al término de la procesión se prendió un castillo de fuegos artificiales acompañado por música de clarines. En los actos religiosos de los ocho días posteriores a la procesión, la música estuvo interpretada por la Capilla Real.

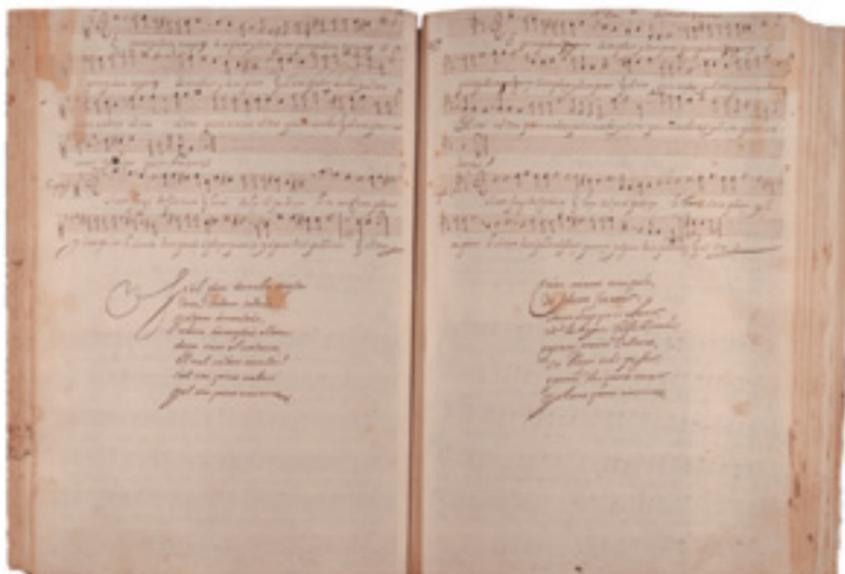
### **3.- Música profana**

La música profana del XVII siguió desarrollándose en torno a la Corte y se manifestó en las ceremonias civiles, la cámara, las fiestas y el teatro. Frente al peso que la música religiosa había tenido en el reinado de Felipe II, la profana aumentó en esta centuria impulsada,



Fragmento correspondiente a las coplas del tono humano *Jilguerillo que al alba* de Juan Hidalgo. (Biblioteca Nacional).

Portada de un tono humano de Juan Hidalgo. (Biblioteca Nacional).



Tono humano a dúo de Mateo Romero en una colección de tonos humanos. (Biblioteca Nacional).

sobre todo, por el interés de los monarcas. Los ámbitos en los que se interpretaba eran los mismos que en la centuria anterior; la única novedad fue el desarrollo de las representaciones teatrales en las que la música era un componente esencial, utilizándose en ellas todos los tipos de composición habituales en la música de cámara. La cada vez mayor importancia de la música en el teatro llevó a la creación de un género, la zarzuela, dialogado y cantado, y al desarrollo de la ópera, totalmente cantada.

La composición más importante en la música profana de este siglo fue el tono humano. La producción de tonos fue enorme y muchos se recopilaron en Cancioneros. El tono es una composición para voz acompañada por instrumentos, análoga estructuralmente al villancico religioso. Su evolución estilística a lo largo de la centuria fue similar a la experimentada en otros tipos de música, ya que de las tres o cuatro voces habituales en las primeras décadas del siglo se pasó, a partir de los años cincuenta, al predominio de una sola voz acompañada por un instrumento. El tono se cantaba tanto en la cámara como en el teatro, donde constituía la intervención musical más habitual, y en otras circunstancias de carácter profano.

La música para conjuntos instrumentales se interpretaba en las sesiones de baile y en los espectáculos alegórico-pastoriles y teatrales de la Corte. Las composiciones eran las estereotipadas para cada tipo de danza, con las variaciones pertinentes. Importante fue también la introducción de formas procedentes de Italia, especialmente la sonata.

### **3.1.- Música para ceremonias civiles**

Hablar de ceremonias civiles y de fiesta en el Barroco español es prácticamente lo mismo. La fiesta, de la que ya se ha tratado, se desarrolló en esta centuria como la más importante expresión social, englobando una diversidad de manifestaciones en las que la música jugaba un papel fundamental y en las que se utilizaban todos los tipos compositivos vocales e instrumentales. La fiesta podía tener, como ya se ha apuntado, un motivo religioso o profano, anual o puntual y se manifestaba de forma similar independientemente de su

causa. Las fiestas convocadas por los poderes civiles podían celebrar cualquier acontecimiento: matrimonios o nacimientos reales, victorias militares, recibimiento de personalidades, etc. Las más fastuosas, como las entradas en la ciudad de reyes y reinas, suponían el desfile de un cortejo y la celebración de diversos actos en los que participaban todos los niveles de la sociedad: corridas de toros, juegos de cañas, fuegos artificiales, representaciones teatrales, etc. En este siglo, en el que reinaron tres monarcas y cinco reinas, no fueron algo excepcional y su desarrollo se llegó a fijar en las Etiquetas Reales. En el cortejo participaban los músicos heráldicos y distintas agrupaciones de voces e instrumentos que, a lo largo del recorrido, entonaban tonos u otras composiciones. Ya analizamos en el siglo anterior la entrada de Ana de Austria, por lo que no entraremos en detalles sobre los cortejos, pues su estructura y puesta en escena eran prácticamente las mismas.

Las fiestas de la Corte consistían fundamentalmente en espectáculos de carácter privado con representaciones, bailes y máscaras que, ocasionalmente, se abrían al público en general. Muchas se hacían para celebrar una ocasión especial, pero otras simplemente como divertimento. En el Alcázar estas representaciones tenían lugar en el llamado Salón Dorado, lugar de las diversiones y fiestas cortesanas, y podían estar a cargo de actores ajenos a la Corte o bien de la propia reina e infantas y sus damas. En todas ellas estaba presente la música, a cargo de los intérpretes de cámara, de la Capilla Real o de ambos, y en el caso de máscaras realizadas por personas de la Corte solían acabar con un baile.

El cambio de El Escorial a Aranjuez como residencia estival de la Corte, llevó a que allí se desarrollaran gran parte de las fiestas en las que jugaban un papel fundamental las “invenciones”, donde participaban damas de palacio, cantantes contratados y músicos de la Capilla Real. En este palacio había dos coliseos para representaciones: el del Jardín de la Isla, construido por Julio César Fontana, y el del Jardín de Negros, que se incendió el 17 de mayo de 1622 durante la representación de *El vellocino de oro* de Lope de Vega. Otro centro importante para este tipo de fiestas en el reinado de Felipe IV fue el Palacio del Buen Retiro. El Retiro ofrecía una gran diversidad



**Vista lateral del Palacio de Aranjuez y acceso al Jardín de la Isla.**

de escenarios para una amplia gama de diversiones. Las fiestas más espectaculares allí realizadas fueron las que tuvieron lugar entre el 15 y el 24 de febrero de 1637, con motivo de la visita de la princesa de Cariñán, esposa del príncipe Tomás de Saboya, nieto de Felipe II, y de la coronación de Fernando III como Rey de Romanos, es decir, Emperador del Sacro Imperio Romano. A lo largo de estos días se celebraron comedias, máscaras, danzas, justas literarias, juegos de cañas y una mojiganga con cuatro carros de los que dos llevaban a los músicos.

En la música civil hay que mencionar también la que en los meses de verano se realizaba en el paseo del Prado de San Jerónimo por parte de los ministriles municipales. Los primeros testimonios de esta práctica datan de 1577, cuando el Ayuntamiento acuerda que sus músicos vayan a tañer todos los días de fiesta, de siete y media a ocho y media de la tarde, al recientemente remodelado paseo. A partir de que Felipe III restableciera la Corte en Madrid esta práctica de amenizar con música el paseo de los caballeros cobró mayor auge. En 1606 el Ayuntamiento ordenó construir un tablado de madera sobre el que se situaran los músicos, que fue sustituido en 1613 por la “torrecilla de la

música”. En ésta tañían los ministriles municipales, y, en ocasiones, las trompetas y atabaleros, las tardes de los días festivos de la estación estival. Las piezas musicales que tocaban no se conocen con exactitud, pero se pueden inferir de las conservadas en los distintos libros para uso de ministriles; en general, serían piezas basadas en obras vocales religiosas y profanas, glosas, y diferencias, además de las improvisaciones sobre un tema. La colección más difundida durante todo el XVII fue el *Libro de canciones para que tañan por él los ministriles* del ministril de la Capilla Real Pedro de Porras.

### 3.2.- Música de cámara

En la Corte, la música de cámara sigue dependiendo de las Casas del Rey y de la Reina. El grupo estable de músicos que en el si-

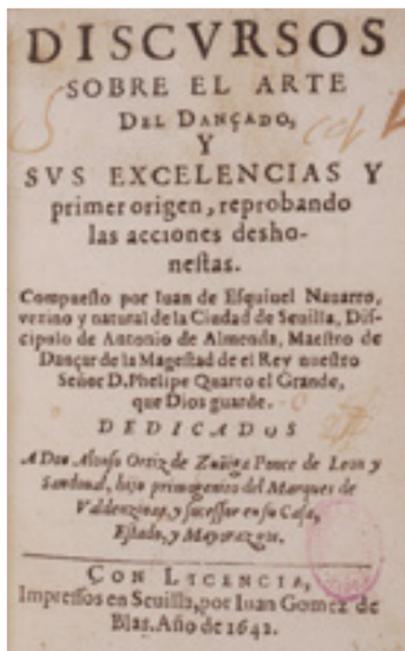


Canon enigmático de Juan del Vado en su obra *Misas de Facistol*. (Biblioteca Nacional).

glo anterior ya existía en la Casa de la Reina continúa durante esta centuria; en la Casa del Rey se creará, en el reinado de Felipe III, otro grupo similar con plaza y salario fijos.

La educación recibida tanto por Felipe III como por Felipe IV propició, sin duda, su gusto por la música. En la formación de un príncipe se consideraba fundamental aprender música y danza y de ello cuidaba, además de los preceptores, la Casa de la Reina. La preparación musical de ambos reyes fue grande, resultando hábiles bailarines y tañedores de viola da gamba; Felipe IV llegó incluso a tener bastante soltura en el arte de la composición. En el caso de Carlos II, a pesar de sus escasas condiciones físicas y precaria salud, también se dió importancia a su preparación caballeresca como danzarín bajo la atenta supervisión de su madre; así mismo, recibió lecciones de clave de Juan del Vado, que posteriormente entrará como violón en la Casa de la Reina.

El destacado papel de la danza en la vida palaciega llevó a que la Corte aumentara el número de maestros de danza, que procedían de Francia, Italia o de la propia España. Los de la Casa de la Reina, además de enseñar los complicados bailes para las reuniones sociales, se encargaban de preparar los que la reina y sus damas realizaban en los saraos y comedias en los que intervenían. En las sesiones de baile se utilizaban instrumentos de la familia del violín con alguno de cuerda pulsada. De entre los libros de danza que circularon en los ambientes cortesanos hay que señalar el de Juan Esquivel Navarro *Discursos sobre el arte del danzado* (1642), primera obra española



Portada de la obra *Discursos sobre el arte del danzado* de Juan Esquivel. (Biblioteca Nacional).



**Danza dedicada a Margarita de Austria en la obra *Nobiltà di Dame* de Fabritio Caroso da Sermoneta. (Biblioteca Nacional).**

sobre el tema que describe el ambiente dancístico de la España de los Austrias. También tuvieron mucha difusión *Nobiltà di Dame* (1605) de Fabritio Caroso da Sermoneta y *Le gratie d'amore* de Cesare Negri.

La introducción de instrumentos al servicio de la cámara del rey se produjo al principio del reinado de Felipe III. Coincidiendo con los desposorios con Margarita de Austria, su valido, el duque de Lerma, hizo venir de Milán a un grupo de seis violones, encabezados por Stefano Limido, con el propósito de crear en la Casa del Rey un grupo estable que proporcionara música para baile. Estos violones serán, en un primer momento, asentados en la Caballeriza, que era la que se encargaba de todo lo referente a la apariencia externa del monarca, pero actuarán fundamentalmente en la cámara y en la capilla. También en la cámara, donde había más flexibilidad e informalidad que en otros departamentos de la Corte, participarán músicos pertenecientes a la Capilla Real. De ejemplo nos sirve Carlos Patiño, quien aparece como maestro de capilla de la Capilla Real y maestro de los músicos de cámara. Así mismo, podemos citar a Filippo Piccinini y a Henry Butler, instrumentistas de la Capilla Real que junto al propio monarca, Felipe IV, formaban un trío de cámara.

Los instrumentos que intervenían en la música de cámara eran fundamentalmente los de teclado y los violones, aunque también se tocaban algunos de cuerda punteada, como la guitarra, que había sustituido ya a la vihuela, el arpa o la tiorba, considerados instrumentos idóneos para el acompañamiento vocal. Su importancia y utilización era tal que la Casa de la Reina contaba con un violero propio que se encargaba de la reparación, mantenimiento y construcción de los instrumentos de cuerda y, a partir de 1643, con un organero cuyo cometido era la afinación de los instrumentos de tecla. Con María Luisa de Orléans, esposa de Carlos II, llegó un grupo de oboistas franceses, que regresó pronto a su país, pero con Mariana de Neoburgo, su segunda esposa, el oboe se introdujo ya definitivamente en la cámara.

Las academias tuvieron en el Siglo de Oro un gran auge. Además de la cantidad de justas poéticas que se organizaban para cualquier festividad, en las que la música tenía una gran importancia, se celebraron varias asambleas periódicas en las que se sabe que hubo una presencia musical práctica o teórica. En Madrid, la Academia del Conde de Saldaña, que se celebró entre 1611 y 1612, contó al parecer con la presencia de un cantante y un guitarrista; la Academia de don Melchor de Fonseca y Almeida (1655-1665) tenía entre sus participantes al cantante y tañedor de vihuela Jaime Estevan. Otras academias en las que debió intervenir la música fueron las del Parnaso o Academia Selvage (1612-1614), la Academia de Medrano (1617-1622) y la Academia de Madrid (1615-1622), a la que llegó a asistir Felipe IV y que, tras cambios de presidencia y de nombre (Academia Mantuana o Academia de Mendoza) sobrevivió hasta mediados de siglo con el nombre de Academia Castellana.

Las dos academias en las que mayor peso tuvo la música fueron la de Bernardo Clavijo del Castillo, organista de la Capilla Real, y la de Juan de Espina. La primera se reunía hacia 1615 y aparece descrita en la novela de Vicente Espinel *Vida del escudero Marcos de Obregón*; allí aparecen como asistentes Gaspar de Torres, cantante y vihuelista, Lucas de Matos, tañedor de vihuela de siete órdenes, y la hija de Clavijo, doña Bernardina, que ingresó en el convento de Santo Domingo el Real, interpretando el arpa. En la casa del teórico Juan



Ángeles músicos tocando una lira de brazo y un laúd. Fragmento del fresco de Cambiaso en la bóveda del coro de la basílica del monasterio de El Escorial.

de Espina Velasco, famoso por su habilidad en tañer la lira, se reunían músicos que especulaban y practicaban. Estos eran, al parecer, Clavijo del Castillo, Gabriel Diaz Beson, Vicente Suárez, Henry Butler, Mateo Romero, el organista Sebastián Martínez, el guitarrista Carbellido y el vihuelista Alonso Martínez de Laya.

#### **4.- Edición musical**

Las sucesivas crisis políticas y económicas que sufrió el país a lo largo del siglo tuvieron entre sus muchas consecuencias la decadencia de la imprenta, que en las ediciones musicales se reflejó en una disminución tanto en número como en calidad.

La novedad tipográfica de este siglo es la introducción del grabado, bien xilográfico o calcográfico (sobre plancha de metal). Este

último creaba un efecto similar al del manuscrito y permitía una gran libertad en la representación gráfica de la música, imposible de conseguir con el sistema de tipos móviles.

Los libros del Nuevo Rezado continúan siendo impresos durante la primera mitad de siglo por la Imprenta Real, hasta que los monjes de El Escorial, que tenían la exclusividad de su distribución, vuelven a hacer encargos a la tipografía de Plantin que, en 1680, firmará con el monasterio un contrato mercantil de exclusiva de suministro. Por otra parte, muchas órdenes religiosas editarán sus propios libros litúrgicos en los que se incluían las variantes correspondientes a su liturgia particular.

La Imprenta Real, que seguía produciendo ediciones muy cuidadas, imprimirá obras musicales con gran calidad tipográfica; así, las de Tomás Luis de Victoria *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi* (1600) y *Officium defunctorum sex vocibus* (1605), la de Alfonso Lobo *Liber Primus Missarum* (1602) y el *Libro de Misas* (1628) de Sebastián López de Velasco, además de algunos libros para ceremoniales específicos de órdenes religiosas y algún tratado musical como el *Arte de canto llano, órgano y cifra* (1649) de Tomás Gómez.

La impresión de música instrumental está representada por obras para los dos instrumentos más difundidos en este siglo: el órgano y la guitarra. Para el primero se imprime el *Libro de Tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad Orgánica* de Correa de Araujo, editado en Alcalá en 1626 por Antonio Arnao. La guitarra muestra dos ejemplos del reinado de Carlos II, el de Lucas Ruiz de Ribayaz *Luz y Norte Musical para*



Portada de la obra para órgano de Correa de Araujo *Libro de Tientos*. (Biblioteca Nacional).

*caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por cante de órgano; y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables y explicados como claras reglas por teórica y práctica*, publicado en Madrid en 1677 por Melchor Álvarez, y el de Francisco Guerau *Poema Armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, que salió de las planchas madrileñas de Manuel Ruiz de Murga en 1684.

Los tratados de teoría musical son todavía escasos en este siglo, pero hay que destacar la edición de la obra de Andrés Lorente *El Porqué de la Música*, realizada en Alcalá en la imprenta de Nicolás Xamares en 1672, que tuvo una reimpresión en 1699, y el ya citado de Tomás Gómez.

**SIGLO XVIII**  
**REINADOS DE**  
**FELIPE V (1700-1746),**  
**FERNANDO VI (1746-1759),**  
**CARLOS III (1759-1788)**  
**Y CARLOS IV (1788-1808)**

El siglo XVIII supone en cuanto a música unos cambios radicales. Las influencias francesas, italianas y, más tarde, alemanas van a hacer que este arte evolucione desde las características puramente barrocas a las propias del estilo clásico. La primera mitad de la centuria muestra una continuidad estilística con el siglo anterior, tanto en la música religiosa como en la profana; la segunda, época de la razón y la Ilustración, con sus ideales educativos, de desarrollo del artesanado y la industria y, sobre todo, con el nacimiento de la cultura burguesa, comportará cambios importantes en instrumentos, composiciones y estilo.

Lo más destacable en la evolución musical de este siglo fue el auge de la música de cámara, cultivada en los salones aristocráticos y en los de una clase social emergente: la burguesía. Esta nueva clase adinerada, deseosa de lujo y refinamiento, se acercó a manifestaciones artísticas hasta ese momento reservadas a la nobleza.

El contacto con el extranjero en estos años fue muy importante. Si a principios de siglo se adopta el estilo italiano, a finales será considerable la influencia de la escuela de Mannheim y del Clasicismo vienés, especialmente de Haydn, en quien se apreciaba su simplicidad y claridad acordes con la mentalidad ilustrada. Esta última influencia se percibe, además de en el estilo, en la adopción de formas nuevas, como la sonata y la sinfonía, y en el cambio de las formaciones instrumentales, entre las que destaca la orquesta que se establece ya con sus diferentes secciones tímbricas.

El interés ilustrado por la educación y por el desarrollo de la industria artesanal se plasmará, a partir del último tercio del siglo, en diversos intentos de creación de escuelas de canto para cantantes te-

atrales con escasa formación musical y de construcción de instrumentos, especialmente de teclado.

La ciudad de Madrid, por la presencia de la Corte, va a seguir siendo el catalizador de las modas y se convertirá en el centro del comercio musical español tanto de partituras como de instrumentos, con cantidad de constructores instalados en ella.

## **1.- Aspectos sociológicos**

La estructura social del Antiguo Régimen, que se había mantenido sin cambios hasta la mitad del XVIII, empieza a alterarse con la aparición de la burguesía. El poder del dinero se pone de manifiesto y esta nueva clase social, que es quien lo detenta, desea acceder a lujos y refinamientos de los que hasta ahora sólo disfrutaban las clases nobles. La música es uno de los lujos cuya demanda se incrementa, provocando cambios sustanciales en todo lo referente al mercado musical.

La principal consecuencia es el aumento en la producción de determinados instrumentos musicales y en la edición de partituras, bien a través de la imprenta o de copias manuscritas en el caso de que se estimara que la edición impresa no iba a resultar rentable. También aparecen comercios especializados en música o “almacenes de música” en la ciudad de Madrid, que centrarán su actividad en la compra-venta de instrumentos nuevos y usados, así como en la venta de partituras y métodos de aprendizaje musical. Estos métodos, muy extendidos en la segunda mitad del siglo, estaban destinados a los aficionados que deseaban aprender a tocar un instrumento de forma sencilla y, como indican los títulos, “sin necesidad de maestro”.

La música sigue produciéndose en los mismos lugares que en los siglos anteriores y con idéntica finalidad, pero aparece un nuevo tipo de situación musical: la de los conciertos públicos a los que cualquiera podía acceder, previo pago de una entrada, de manera similar a como ocurría en las representaciones teatrales. Esto contribuye no sólo a la difusión de la música entre quienes no habían te-

nido acceso a ella por no pertenecer a las clases nobles, sino también a que su consumo se empiece a asociar a una situación económica desahogada.

Los músicos continúan trabajando en condiciones similares a como lo habían hecho en los siglos anteriores, es decir, ligados a un centro religioso o a una casa de la nobleza, donde tenían la consideración de sirvientes. Sin embargo, para atender a la demanda de interpretación de música, empezó a conformarse un mercado más libre en el que los músicos trabajaban puntualmente para quien les pagase, aumentando significativamente su contratación para ocasiones especiales de carácter religioso o profano. Por otra parte, aquellos que desarrollaban su labor en ambientes no religiosos, ligados por lo general a una compañía de teatro u ópera, amplían sus medios de vida participando en fiestas privadas o abriendo academias en las que se impartían clases y se ofrecían conciertos. Hay que señalar que estos músicos sólo cobraban cuando trabajaban, por lo que cualquier circunstancia personal (enfermedad) o estatal (lutos oficiales durante los que se prohibían las representaciones) les podía dejar en la miseria.

Ante las nuevas demandas, el ejercicio de la actividad compositiva se abre a un público más amplio. Aunque los compositores siguen ligados a sus señores, para quienes crean obras con una finalidad específica, componen otras, principalmente de cámara, dirigidas al nuevo público de aficionados burgueses que las interpretaban o hacían interpretar en sus reuniones y tertulias.

## **2.- Organología**

La organología del XVIII se caracteriza por la convivencia de instrumentos nuevos con otros ya en clara recesión. La tradición autóctona tomó un nuevo impulso en la construcción de instrumentos que adquirieron en España características especiales, como el órgano, la guitarra y el salterio. En otros instrumentos como el arpa, los de cuerda frotada o los vientos se terminó con esa tradición para seguir los patrones internacionales.

Una novedad organológica en esta centuria fue la desvinculación de la construcción de claves de la de órganos. Los talleres de organería, que hasta este siglo se habían ocupado de la construcción de cualquier instrumento de tecla, se centraron tan sólo en la de órganos y clavicordios. Entre los escasos constructores de claves conocidos hay que citar a Diego Fernández, que trabajó para la Corte, y a su sobrino Julián Fernández.

El órgano mantuvo su esplendor, ampliándose la variedad y riqueza tímbrica. Continuator en este siglo de la escuela madrileña de organería fue Pedro Liborna Echevarría que en 1703 fue nombrado afinador de la Real Capilla. A él se debe el órgano de la localidad de Estremera (1716), el más antiguo conservado íntegramente en Madrid y su Comunidad; también reformó los cuatro órganos grandes de la basílica escurialense. Su hijo Pedro Manuel realizó los órganos del convento de las Comendadoras de Santiago (1725), el realejo que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (1728) y el también realejo de la capilla real del Palacio de Oriente (c.1745). José Liborna, hijo de Pedro Manuel, construyó el órgano de las Descalzas Reales (1790) que quedará destruido por un incendio en 1862. Otros organeros destacados que trabajaron en Madrid fueron el malagueño Leonardo Fernández Dávila quien, junto con el mallorquín Jorge Bosch, realizó el órgano de la capilla real de Palacio, el tarraconense José Casas y la familia Verdalonga; de entre estos últimos destaca José de Verdalonga, que produjo órganos para San Francisco el Grande (1785), San Isidro el Real, con caja de Ventura Rodríguez, o la iglesia de Santa Cruz.

Otra innovación fue la aparición del piano, que será básico en la evolución de la música de cámara. La Corte fue la introductora de estos instrumentos, cuyos primeros ejemplares llegaron a España procedentes de los talleres florentinos de Bartolomeo Cristofori y de Giovanni Ferrini. A partir de la década de los sesenta su uso se extendió entre la nobleza y la burguesía, empezándose a construir pianos en Madrid, al tiempo que las importaciones cambiaban de origen, siendo los ingleses los más aceptados. El constructor de pianos más importante en Madrid a fines de siglo fue Francisco Florez, a quien Carlos IV pensionó en Inglaterra para perfeccionar su oficio.



Órgano de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios en la localidad de Estremera, construido por Pedro de Liborna Echevarría en 1716. Ilustración de la obra *Órganos de la Comunidad de Madrid*.



**Piano de mesa construido por Francisco Flórez (Museo Municipal)**

En la construcción de instrumentos de cuerda punteada sobresalió la de guitarras y salterios, muy extendidos entre los aficionados. Según la documentación conservada sobre ventas de instrumentos, la guitarra fue el que mayor producción tuvo, estabilizándose y generalizándose el modelo de seis órdenes por influencia de la escuela andaluza de guitarra. Guitarreros destacados a finales del XVIII, cuando Madrid toma el relevo a Andalucía en la construcción de estos instrumentos, fueron Lorenzo Alonso, Juan Moreno, y Juan y Manuel Muñoa. La guitarra se difundió entre las clases populares y entre la burguesía. Además de rasgueada se podía tocar punteada, aunque hacia mitad de siglo se considerará el rasgueo como interpretación popular frente al punteo, más culto, con el que se intentaban explotar todas las posibilidades polifónicas del instrumento. Paralelamente evolucionó la notación de las partituras para guitarra, abandonándose la tablatura o cifra, continuadora de la tradición, y adoptándose la notación mensural con notas musicales que indican la altura y la duración del sonido. El salterio tuvo también una gran aceptación; era un instrumento de forma trapezoidal que se tocaba punteando las cuerdas con los pulgares y los índices,



**Salterio español del siglo XVIII. (Museo Nacional de Antropología. Sede Alfonso XII).**

bien directamente o con unos dediles con púas. Se consideró fundamentalmente como un instrumento popular y de aficionados, pero su cultivo por parte de las clases altas hizo que en ocasiones apareciera también en la música culta. El arpa, que tanto desarrollo había tenido en la centuria anterior, fue perdiendo importancia y hacia mitad de siglo prácticamente había desaparecido como instrumento acompañante. En los últimos años tomó un nuevo impulso, debido a la influencia francesa, apareciendo el arpa de pedales, que permitía realizar las alteraciones sin emplear cuerdas distintas. Su introducción en los salones burgueses fue paralela a la del piano.



**Marca del constructor Ginés Roca en un salterio. (Museo Nacional de Antropología. Sede Alfonso XII).**

Los instrumentos de cuerda frotada experimentaron una progresiva italianización, importándose un número considerable de ejemplares procedentes de los talleres cremoneses de Amati, Stradivarius o Guarneri. Violeros destacados en Madrid fueron el presbítero Vicente Asensio y José Contreras, conocido como el granadino.

Los que cambiaron completamente fueron los de viento, estableciéndose los propios de la orquesta clásica: flautas, oboes, fagotes y trompas. Las agrupaciones de bajones y chirimías se mantuvieron únicamente en los ambientes eclesiásticos, aunque las chirimías fueron sustituidas progresivamente por los oboes. Los bajones continuaron con su papel de sostén de las voces, llegando a convivir con los fagotes. Las noticias que se tienen sobre constructores de instrumentos de viento son escasas, pero parece que en Madrid había al menos cuatro constructores, entre los que se puede nombrar a Fernando Llop.

### **3.- Música religiosa**

En Madrid, como en el resto de la Península, conviven dos estilos en la música religiosa de este siglo: el polifónico y el denominado “nuevo estilo”. El primero, continuador de la tradición del siglo anterior, se considera como la expresión más genuina de lo religioso; en él se sigue utilizando el contrapunto, aunque con un predominio de la homofonía, y se solía interpretar a varios coros. El segundo supone la adopción de la melodía acompañada y de los procedimientos musicales utilizados en la música teatral, especialmente de pasajes a una sola voz y de un estilo vocal ornamentado.

En las misas predomina el primero. Las partes más cortas solían alternar fragmentos contrapuntísticos para el coro con intervenciones más adornadas de los solistas; en las más largas, como el gloria o el credo, era habitual utilizar un estilo coral más homofónico. En las composiciones del oficio se utilizaba más el segundo estilo; así salmos, lamentaciones y responsorios se acercan al estilo teatral en sus melodías vocales ornamentadas que alternaban con interludios instrumentales. Todas las obras se acompañaban con instru-

mentos, cuyo número dependía de las posibilidades económicas de la capilla. La realización del acompañamiento muestra una gran variedad, que va desde la interpretación simultánea con las voces hasta fragmentos o interludios puramente instrumentales que alternaban con ellas.

En los villancicos en castellano, en los que la libertad compositiva era mayor, la influencia italiana se percibe claramente en el estilo musical y en la estructura formal. Así, a las secciones tradicionales de estribillo y coplas se añaden ahora otras procedentes del teatro, como recitativos y arias para una o más voces, que podían sustituir a las anteriores o aparecer en una misma obra junto a ellas.

Hay que destacar también la aparición dentro de las celebraciones religiosas de piezas instrumentales independientes, denominadas “sonatas”, especialmente en momentos de la misa como introito, epístola, ofertorio, elevación y comunión.

Parece que en la ciudad de Madrid había en este siglo varias capillas estables en centros religiosos; se sabe que además de las tres capillas reales, en 1786 existían capillas musicales en Santa María de la Almudena, convento de la Victoria, San Felipe Neri, San Isidro, Santa Cecilia, San Cayetano, Colegio de niños desamparados y Colegio de niños de San Ildefonso. Las tres capillas reales siguen siendo los centros principales de la música religiosa y mantienen su prestigio por el sueldo y por la posibilidad de componer o interpretar obras para otras iglesias o para situaciones de carácter profano, como representaciones teatrales o fiestas de la nobleza.

### **3.1.– Centros principales de la música religiosa**

#### **3.1.1-Capilla Real**

La evolución de la Capilla Real a lo largo del XVIII muestra la voluntad de los soberanos de que a ella pertenecieran los mejores músicos y de que estuviera dotada de los más modernos instrumentos, a pesar de las sucesivas crisis económicas. La situación financiera fue especialmente grave a comienzos de siglo, con la Guerra de Sucesión, cuando se dejó de pagar sus salarios a los in-

tegrantes de la Capilla, que subsistieron gracias al permiso que se les otorgó para realizar trabajos ajenos a su puesto, como la participación en fiestas religiosas y profanas. En el reinado de Felipe V hubo un cierto abandono de la música religiosa a favor de la lírica italiana, pero con Fernando VI y Bárbara de Braganza volvió a tener su habitual importancia.

La Capilla experimentó en la primera mitad del siglo una serie de reformas que intentaban adecuar la plantilla a la interpretación del “estilo moderno”. Para ello se aumentaron los efectivos de cuerda frotada y se redujeron los considerados de acompañamiento, como archilaúd y arpa, que tanta importancia habían tenido en el siglo anterior. Así mismo, se suprimieron definitivamente las cornetas, sacabuches y chirimías.

La primera reforma de la capilla tuvo lugar en la temprana fecha de 1701. El propósito principal de la misma era el establecimiento de un número fijo de plazas, que debían cubrirse por oposición, y la reducción de salarios. Los efectivos quedaron fijados en un maestro de capilla, siete capellanes de altar, cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, dos bajos, cuatro organistas, dos arpistas, un archilaúd, cinco violines, tres violones, cuatro bajones y dos clarines. El cargo de violero quedaba suprimido, corriendo por cuenta de cada instrumentista las reparaciones de su instrumento. Con la llegada de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, el estilo italiano se introducirá totalmente en la música, predominando los instrumentistas de cuerda de dicha nacionalidad.

En 1720, la inestabilidad emocional de Felipe V hizo que se retirara al Palacio de la Granja de San Ildefonso. Allí se rodeó de un servicio y un protocolo similar al que había tenido en Madrid, en el que la capilla de música era fundamental para solemnizar los oficios religiosos. Así, se creó una nueva Capilla Real independiente, compuesta por algunos miembros de la de Madrid y otros, la mayoría, de procedencia italiana, bajo el magisterio de Felipe Falconi, elegido por la reina Isabel de Farnesio. La vuelta de Felipe V al trono tras el breve reinado de su hijo Luis I (1724) y su regreso a Madrid hizo que los músicos de San Ildefonso se incorporaran a la capilla de Palacio, aumentándose considerablemente la plantilla bajo la dirección de los

maestros de ambas: Falconi y José de Torres, cuya colaboración, lejos de ser problemática, resultó muy fructífera.

La nueva planta de 1739 intentó adecuar los efectivos a la interpretación del “estilo moderno”; se ampliaron los instrumentos de cuerda, divididos ya en los cuatro registros, las voces agudas, los oboes, y se añadió un fagot. La formación resultante se consideró apta para interpretar obras a tres coros o “para acompañar una ópera o serenata, como precisa muchas veces”. También se estableció el cargo de “escritor de textos sagrados y villancicos” en la persona de José de Cañizares que, sin pertenecer a la plantilla, venía cobrando por desempeñar dicha función; este puesto se extinguirá en 1750 con la muerte de Cañizares.

Fernando VI, a instancias del marqués de la Ensenada, reformó la capilla en 1749 y 1756, promulgando en 1757 unas “nuevas constituciones” para su gobierno. La formación se configuró con un maestro de capilla, nueve capellanes de altar, cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, tres bajos, tres organistas, doce violines, cuatro violas, tres violoncellos, tres contrabajos, tres bajones y dos clarines, a los que se añadieron dos trompistas y cuatro oboístas que también tocaban la flauta. Estos efectivos permitían la interpretación de obras a tres coros y su división en dos grupos para aquellos momentos en los que el rey permanecía en los Reales Sitios, con una parte que le acompañaba y otra que permanecía en Madrid, o para cuando la capilla tenía que participar en alguna función ajena a Palacio. Las principales novedades que se establecieron en 1749 fueron la obligatoriedad de que los capellanes de altar cantaran polifonía, función que realizaban ya con anterioridad y que había sido motivo de varias disputas, y la supresión del arpa. Aunque nominalmente, que no de hecho, en esta plantilla desaparezca el fagot, en 1754 se crearán dos plazas para este instrumento, diferenciándose ya su función de la del bajón. Tras la reforma de 1756 se creó el “coro de canto llano”, compuesto por seis salmistas, para celebrar la misa en canto llano, y al año siguiente se aumentó a cuatro el número de organistas. En 1763 desapareció una de las tres voces de bajo, que fue sustituida por dos plazas de ayudante de sochantre. Las nuevas constituciones de 1757 establecían los momentos y días concretos en

que se debía cantar y las obligaciones específicas de cada uno de los cargos. En esta época, concretamente en 1753, la Real Capilla se convirtió en iglesia parroquial, lo que permitió la asistencia del pueblo a las celebraciones y la audición de la música allí interpretada, que le había estado vedada hasta ese momento.

En los reinados de Carlos III (1759-1788) y de Carlos IV (1788-1808) no se realizaron reformas de importancia en la composición de la Capilla. Carlos III modificó el sistema de acceso, estableciendo que las vacantes se cubrieran por ascenso en el escalafón y que se convocara oposición sólo para proveer la última plaza. Este sistema se aplicó en 1765 a la sección de cuerda y se extendió al resto de la capilla en 1787.

Los maestros de capilla del reinado de Felipe V (1700-1746) fueron Sebastián Durón, que ejerció el cargo de 1701 a 1706, fecha



**El maestro de la Capilla Real Francisco Courcelle. (Biblioteca Nacional).**

en la que fue exiliado por su apoyo al archiduque Carlos de Austria. Le sustituyó interinamente Bartolomé Jimeno, de 1706 a 1708, y después el organista José de Torres, que fue nombrado maestro titular en 1718. Junto a éste ocupó el cargo el italiano Felipe Falconi en el periodo en que se unificaron las Capillas Reales de Madrid y de San Ildefonso. La muerte de ambos en 1738 dejó vacante la plaza que fue ocupada por Francisco Courcelle hasta 1778. Tras su largo magisterio ocupó el cargo Antonio Ugena (1778-1805) y a su muerte, ya en el siglo XIX aunque dentro del reinado de Carlos IV, le sucedió José Lidón (1805-1808).

La evolución de la plantilla instrumental a lo largo del siglo supuso la progresiva formación de una verdadera orquesta. A los instrumentos de cuerda procedentes de Italia, presentes ya a finales del siglo anterior, se añadieron otros de viento inicialmente en manos de instrumentistas franceses y alemanes. El oboe se introdujo en la Capilla en 1708; el fagot lo hizo en 1739 y convivió con el bajón hasta entrado el siglo XIX. En el reinado de Fernando VI (1746-1759) se introdujeron las trompas y las flautas, estas últimas tocadas, por lo general, por oboístas. De entre los instrumentistas que durante este siglo pasaron por la Capilla Real no podemos dejar de nombrar a figuras importantísimas como los organistas Diego Jaraba, José de Nebra, Sebastián de Albero, Joaquín Oxinaga, Juan Sessé, Félix Máximo López o José Teixidor, primer historiador de la música en nues-



**El violinista José Herrando. Grabado de Manuel Salvador Carmona. (Biblioteca Nacional).**

tro país con su obra *Discurso histórico sobre la música religiosa*. Importantes instrumentistas de cuerda fueron el arpista Juan de Navas, el violón Antonio de Literes, los violinistas Jaime Facco, Miguel Geminiani, Francisco Manalt, José Herrando o Gaetano Brunetti, y oboistas como Manuel Cavazza o Luis de Misón.

Un acontecimiento crucial en este siglo fue el incendio que en 1734 asoló el Alcázar y con él el órgano y el archivo de música. La pérdida de obras hizo que compositores como José de Torres, Antonio Literes, José de Nebra o Francisco Courcelle trabajaran incesantemente en la composición de otras nuevas. En 1751, reinando Fernando VI, se encomendó a Courcelle y a Nebra la reorganización del archivo de música. Aparte de las composiciones que ellos mismos proporcionaron, propusieron la adquisición de obras de distintos compositores nacionales y extranjeros. Para la reposición del canto llano se encargó la copia de los libros de la catedral de Toledo y del monasterio de El Escorial a Francisco Osorio Cienfuegos, apuntador de la Capilla y maestro de música en el Colegio de niños cantores.

Las composiciones interpretadas por la Capilla Real en este siglo fueron las mismas de los siglos anteriores que venían prefijadas por la liturgia. Abundan también los villancicos con sus variantes nominales de tonada y cantada. En el reinado de Fernando VI se decretó la sustitución de los villancicos de maitines por los originarios responsorios en latín, aunque aquéllos se siguieron componiendo e interpretando.

El Colegio de niños cantores también experimentó algunos cambios con el advenimiento de la dinastía borbónica. En el reinado de Felipe V el cargo de rector volvió a quedar aparejado al de maestro de capilla, con la obligación de encargarse de la educación musical de los niños. La imposibilidad de atender correctamente a las obligaciones del magisterio y del rectorado llevó a que los dos primeros maestros del reinado, Sebastián Durón y José de Torres, se costearan un maestro de música que les liberara de tal ocupación. A partir de 1738, con Courcelle como maestro de capilla, se nombraron dos maestros de música: uno español, Francisco Osorio, que enseñaba los rudimentos y que ejerció también las funciones de vicerrector, y otro italiano, Antonio Moroti, que les enseñaba a cantar en

“estilo moderno” y a tañer el clave. Ya que Courcelle, por su condición de músico de cámara de los reyes, tenía que desplazarse fuera de Madrid en las llamadas “Jornadas de los Reales Sitios”, se hizo necesaria la creación de una plaza de vicemaestro de capilla y vicerrector del Colegio que, en esos periodos, le sustituyera en sus funciones. El primero en ocuparla fue José de Nebra, organista de la Capilla Real, que lo hizo desde 1751 hasta su fallecimiento en 1768. Le sucederá en la misma Antonio Ugena, hasta que en 1778 ascendió a maestro de capilla, sustituyéndole José Teixidor. En 1787 ocupará el puesto José Lidón que ya había sido maestro de estilo italiano. El último vicemaestro del reinado de Carlos IV fue Francesco Federici, que lo ocupó entre 1805 y 1808. El número de niños que formaban parte del Colegio varía entre los ocho de 1701 y los once de 1725, siendo diez el número más habitual. Hay que destacar la cada vez mayor dificultad para encontrar niños castrados y, por tanto, su presencia minoritaria.

### 3.1.2-Monasterios

#### • *Monasterios Reales*

Los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación, patrocinados por la Corona, no van a experimentar cambios sustanciales en esta centuria. Se mantienen sus constituciones y los integrantes de las capillas continúan considerándolos como lugares de promoción hacia la Capilla Real, permitiéndoles, así mismo, participar en la intensa vida musical madrileña. Por ello, los músicos de ambas capillas siguen siendo de primera fila, aunque no se limitarán sólo a la música religiosa, sino que compondrán e interpretarán música instrumental y teatral como exigía la demanda. Muchos fueron los músicos que durante este siglo pasaron por las dos capillas; citaremos tan sólo a los organistas José Teixidor, Joaquín Oxinaga o José de Nebra, que desde las Descalzas pasaron a la Capilla Real. Puede que el organista más importante en este centro fuera José Elías, cuya obra marca el tránsito entre el estilo barroco polifónico derivado del tiento y la armonía moderna. En la Encarnación hay que nombrar a Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla.

• *Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*

En el reinado de Felipe V el monasterio fue relegado por parte de sus patronos reales, quedando eliminado de los lugares donde el rey pasaba las Jornadas. Los jerónimos, dado su carisma, continuaron solemnizando con música las distintas festividades y cantando diariamente el canto llano, que seguía siendo el canto fundamental. Los maestros de capilla de El Escorial en este reinado fueron Juan de Alaejos, hijo del compositor Benito Bello de Torices, que tomó el hábito en 1706, y Gabriel Moratilla, que lo hizo en 1717. Otros compositores dignos de ser citados fueron Matías Cardona y José del Valle.

El periodo de mayor esplendor en la capilla del monasterio corresponde a la época del P. Antonio Soler, una de las figuras más importantes y conocidas en la música española. Educado en la escolanía del monasterio de Montserrat, tomó el hábito en El Escorial en 1752, falleciendo en él en 1783. La fecha de su nombramiento como

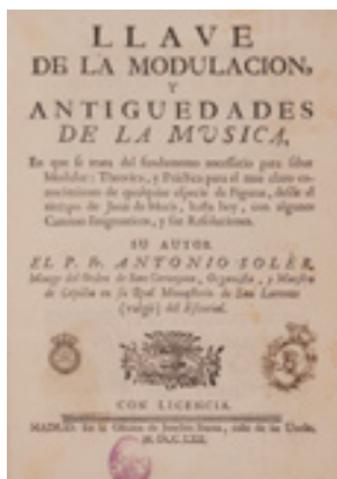
maestro de capilla no se conoce con exactitud, ya que no consta en las actas capitulares, pero parece que fue a partir de 1757, último año en el que desempeñó el cargo Gabriel Moratilla. En esta época, Fernando VI establece El Escorial como su residencia durante los meses de otoño, costumbre que continuó con Carlos III. La estancia de los reyes suponía el traslado de parte de la servidumbre, entre la que se encontraban los músicos, dos de los cuales eran José de Nebra y Domenico Scarlatti, que fueron maestros de Soler. En contacto con la corte, Soler se mantuvo al día de los cambios que se producían en la



Portada de un villancico al Santísimo de Onofre Peñalva decorado con un dibujo que representa un monje jerónimo tocando el clave. (Biblioteca del Monasterio de El Escorial). Copyright © Patrimonio Nacional.

música. Los músicos que acompañaban a los reyes se reunían en su celda para comentar las últimas novedades, de manera similar a como se realizaba en las academias establecidas.

La faceta de teórico de Soler quedó plasmada en su obra *Llave de la modulación y antigüedades de la música*, uno de los más influyentes tratados del siglo, donde defiende las nuevas ideas y prácticas musicales. Su labor compositiva fue enorme en todos los géneros: obras religiosas instrumentales y vocales con texto en latín y en castellano, música de cámara y obras teatrales. Su estilo muestra un dominio de la polifonía y del estilo moderno, del lenguaje



**Portada del tratado de Antonio Soler *Llave de la modulación*, impreso en 1762 por Joaquín Ibarra (Biblioteca Nacional).**



**Libro de ofertorios para el facistol compuesto por Pablo Ramoneda. (Biblioteca del Monasterio de El Escorial). Copyright ©Patrimonio Nacional.**



**Himno compuesto por Antonio Soler para la profesión de un monje. (Biblioteca del Monasterio de El Escorial). Copyright ©Patrimonio Nacional.**

propio de cada instrumento y de las novedades procedentes de Italia y del Clasicismo vienés.

Con Soler convivieron otros maestros de capilla como Vicente Julián y Pablo Ramoneda, quien organizó los papeles de música conservados haciendo dos archivos. A la muerte de Soler ocupó el cargo de maestro Jaime Ferrer, que enriqueció el archivo copiando en partitura papeles sueltos.

En esta centuria la capilla instrumental estaba compuesta, básicamente, por primeros y segundos violines, además de por los instrumentos que realizaban el continuo; la inclusión de trompas y oboes se reservaba para celebraciones importantes. A medida que avanza el siglo se añadirán otros instrumentos, como el fagot, la flauta, el oboe, la trompa y el violoncello. En algunos villancicos del P.Soler se incluyen también instrumentos poco habituales como el salterio o la gaita.

De este periodo datan los tres “Directorios del corrector de canto” que se conservan y a través de los que se han podido reconstruir las costumbres de canto en este monasterio. El primero cronológicamente, datable a principios de la centuria, es anónimo; otro de 1746 fue redactado por el P. Manuel de Santa María, y el último, de 1780 se atribuye al P. Ignacio Ramoneda, hermano del ya citado Pablo, corrector mayor de canto en ese momento. Este último es el autor de la obra *Arte de canto llano en compendio breve y método muy fácil*, impresa en Madrid en 1778, que le fue encargada por el Prior de la Orden para uso, especialmente, del seminario y noviciado y en la que se ofrecen cantidad de indicaciones sobre la interpretación en este monasterio.

Las fiestas del segundo centenario de la fundación se celebraron en 1763 y no fueron solemnizadas con la magnificencia que cabía esperar ya que tan sólo duraron día y medio. En ellas fue im-



Página del *Arte de canto llano* de Ignacio Ramoneda. (Biblioteca Nacional).



Portada del himno *Caelestis urbs Hierusalem* compuesto por Antonio Soler para las fiestas del segundo centenario de la fundación del monasterio de El Escorial. (Biblioteca del Monasterio de El Escorial). Copyright © Patrimonio Nacional.

portante la intervención de la capilla musical, que en esa época tenía gran prestigio gracias a Antonio Soler. La celebración constó de vísperas solemnes que fueron introducidas por una “sonata de violón, realejo, violines, oboes y trompas”. Esa noche se colocaron luminarias en el cimborrio, que se apagaron a causa de un aguacero, y se quemó un castillo de fuegos artificiales mientras sonaban dúos para trompetas. El día de la fiesta se solemnizó con una procesión por el claustro en la que se cantó el *Te Deum*, y una misa de pontifical introducida por una tocata “de la misma dulzura y gusto que la de la tarde antecedente” interpretada mientras se revestía el oficiante. Terminadas las funciones religiosas del día se ofreció

un refrigerio a la comunidad. Para esta ocasión el P.Soler compuso un himno, *Caelestis urbs Hierusalem*, a ocho voces.

#### 4.- Música profana

El enorme desarrollo de la música profana es el aspecto más destacable en la música madrileña del XVIII. La música civil continuó apareciendo en las mismas circunstancias que veíamos en siglos anteriores, fundamentalmente en ceremonias de la Corte en las que los músicos heráldicos tenían un papel destacado. La intervención de trompas, trompetas y tambores se constata en las entradas de los reyes en la ciudad, recepción de personajes extranjeros y fiestas y diversiones varias como el juego hípico de las parejas que, importado por Felipe V, consistía en elaboradas figuras coreográficas que diferentes cuadrillas, vistosamente engalanadas, realizaban a caballo. Sin embargo, las manifestaciones musicales



Inicio de la “Marcha granadera”, una de las primeras versiones del himno nacional en la obra de Manuel Espinosa *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la infantería española* (1761). (Biblioteca Nacional).

profanas más destacables fueron dos: la música teatral y la música de cámara.

La música teatral, en la que no vamos a entrar, fue la expresión más clara de la música profana de este siglo. Desde la coronación de Felipe V se desarrolló un movimiento en favor de la ópera italiana que propició que numerosas compañías de dicha nacionalidad llegaran a nuestro país. Todas las fiestas reales (matrimonios, cumpleaños, onomásticas, nacimientos o acontecimientos políticos) contaban con una ópera como centro de la celebración. Se crearon teatros, como el de los Caños del Peral, y se reformaron otros, como el del Buen Retiro, para adaptarlos a las necesidades de la representación operística y de su magnificente escenografía. El público en general tenía acceso a estos espectáculos en las representaciones que se ofrecían en los diversos teatros de la ciudad y a los que se podía acceder previo pago de la entrada.

Por música de cámara se sigue entendiendo la realizada en las “cámaras” o habitaciones para solaz y diversión de los oyentes, in-

terpretada por diversas agrupaciones de instrumentos y voces, reducidas en número, o por un sólo instrumento. La Corte va a seguir siendo en este siglo el centro más importante de producción y consumo, seguida por las casas de la nobleza y, a partir del último tercio de la centuria, por la burguesía.

Dos aspectos hay que tener en cuenta para comprender la música profana en este periodo: la presencia de músicos extranjeros, principalmente italianos, que va a ser constante a lo largo de todo el siglo, y la intervención de los mismos músicos en diversos géneros e instituciones. Esto último es especialmente importante, ya que se aprecia un intercambio continuo de músicos que tocan y componen indistintamente para varias instituciones o personajes religiosos y civiles. Queda fuera de los límites de esta obra el seguir los pasos de cada uno de ellos, pero a alguno lo encontraremos mencionado en varias ocasiones, lo que muestra la movilidad que existía.



**Fragmento del cuadro de Van Loo (1707-1771)  
*La familia de Felipe V* donde se aprecian un  
oboe, dos violines y una trompa.**

#### **4.1.- Música de cámara**

En las composiciones para música de cámara se siguen distinguiendo dos finalidades: la audición y la danza. En la música destinada a la audición se utilizaban distintas composiciones para voz acompañada por instrumentos o ya puramente instrumentales sin relación con la música vocal. Las primeras predominaron en la primera mitad

del siglo y las segundas en la restante. La música para baile siguió siendo totalmente instrumental.

Entre las composiciones de cámara para voz acompañada por instrumentos destacan la cantada de cámara, las arias operísticas y, a final de siglo, la tonadilla.

La cantada de cámara se desarrolló fundamentalmente en la primera mitad de siglo y suponía la continuación del tono humano del siglo anterior unido a las influencias de la cantata italiana, sustituyéndose la estructura inicial de estribillo y coplas por la de recitativo y aria. También fueron frecuentes las adaptaciones de bloques musicales extraídos de espectáculos teatrales y la interpretación de arias operísticas, bien pertenecientes a óperas preexistentes o compuestas ex profeso.



**Portada de una tonada humana de Sebastián Durón impresa en la Imprenta de Música de José de Torres. (Biblioteca Nacional).**

La tonadilla era un tipo de espectáculo teatral, que también se utilizaba en concierto, en el que se manifiestan las influencias de lo popular en los personajes, los bailes y los cantos. Inicialmente era una canción estrófica de poca longitud, intercalada en obras teatrales mayores, que carecía de acción y se cantaba acompañada de guitarra. A partir de 1750 aumentó su extensión e incluyó diferentes personajes extraídos de las clases populares: campesinos, barberos,

mesoneros, gitanos, etc. A final de siglo puede considerarse ya como una breve ópera cómica en un acto, de duración entre diez y veinte minutos, con una acción dramática carente de complejidades. Sus letras eran sencillas, los temas cercanos al pueblo y la música pegadiza, con raíces folklóricas en sus ritmos de fandango, folías, jotas, seguidillas, tiranas y otros bailes populares.

En la música puramente instrumental destacan dos tipos de composición: la sonata, para un reducido número de instrumentos, y la sinfonía, para orquesta.

La sonata, que ya se había introducido en España el siglo anterior, aparece como mezcla de elementos autóctonos y foráneos. Podría ser para un instrumento polifónico, generalmente de tecla, o para uno, dos o tres instrumentos monofónicos acompañados por un bajo. Formalmente tenía una gran variedad, apareciendo sonatas de un sólo movimiento, o de varios con distinta organización dentro de cada uno de ellos. Lo característico de la sonata, que en España se utilizó como sinónimo de tocata, era la expresión de sentimientos explotando las características idiomáticas del instrumento. Aun así, encontramos bajo la denominación de “sonata” piezas con finalidad pedagógica, como los *Essercizi* de Scarlatti, piezas cercanas a la danza, u otras que mantienen todavía la influencia del contrapunto barroco. Lo normal en la sonata era que se sustituyera el contrapunto por una línea melódica de estilo galante-graciosa, cantable, ornamentada-apoyada por un bajo armónico sencillo. La sonata fue un gé-



**Inicio de dos sonatas, la primera para clave compuesta por el organista Félix Máximo López y la segunda para salterio. (Biblioteca Nacional).**

nero muy extendido en la música de cámara, componiéndose para cualquier instrumento capaz de realizar una melodía.

La sinfonía es una composición para orquesta que, en Madrid, se empezó a utilizar en el último cuarto de siglo. Aunque las orquestas en esta época incluían ya todas las secciones tímbricas, su reducida dimensión hace que se consideren como formaciones de cámara, por lo que la sinfonía aparece como una composición de este tipo. Básicamente es una forma instrumental en tres movimientos en la que se muestran las características propias del Clasicismo. En España, como se verá, se conocieron pronto las sinfonías centroeuropeas de Mannheim y Viena.

A estas dos composiciones principales y exponentes claros de la música del XVIII hay que unir la interpretación en concierto de composiciones originalmente para danza, o inspiradas en ella, e infinidad de piezas cuyo nombre viene dado por la formación instrumental a la que va dirigida: trío, cuarteto, quinteto, etc.

La música para baile continuó siendo en este siglo un apartado importantísimo dentro de la música de cámara, ya que el interés por la danza fue una constante durante todo el XVIII. El advenimiento al trono de los Borbones despertó el interés por los bailes franceses en los círculos cercanos a la Corte, costumbre que se extendió a la burguesía y que llevó a traducir tratados franceses que, junto a los muchos maestros de danza de esta nacionalidad, ayudaron a difundir dicha moda. A su popularidad contribuyó la aparición de la coreografía o manera de anotar gráficamente los diferentes pasos de baile, que propició el acercamiento a la danza a quienes no tenían acceso a un maestro. El primer intento de representación gráfica de pasos de danza aparece en el tratado de Raoul-Auger Feuillet *Chorégraphie* (1700). Este método de signos fue un excelente medio de difusión de los bailes y fue imitado en la mayor parte de los tratados editados en España.

El grabador, editor y teórico musical Pablo Minguet e Irol dió respuesta al interés por el baile, de manera similar a como hizo respecto al aprendizaje instrumental, imprimiendo en su propio taller gráfico el *Arte de danzar a la francesa*, cuya tercera impresión data de 1758, y que constituye una versión del tratado francés de Pierre



Portada de la obra de Minguet *Breve tratado de los pasos del danzar a la española* y lámina de la misma obra en la que aparece la música y la explicación de la danza. (Biblioteca Nacional).

Rameau *Le maître à danser* (1725). Del mismo autor son las obras, también sobre danza francesa: *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas*, *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas* y *El noble arte de danzar a la francesa y española*. Otro autor que respondió a la demanda del público por la danza fue Bartolomé Ferriol Boxeraus con su obra *Reglas útiles para los aficionados a danzar* (1745), editado varias veces en la ciudad de Capua y en Málaga. De todos los bailes franceses los más difundidos fueron el minué y la contradanza.

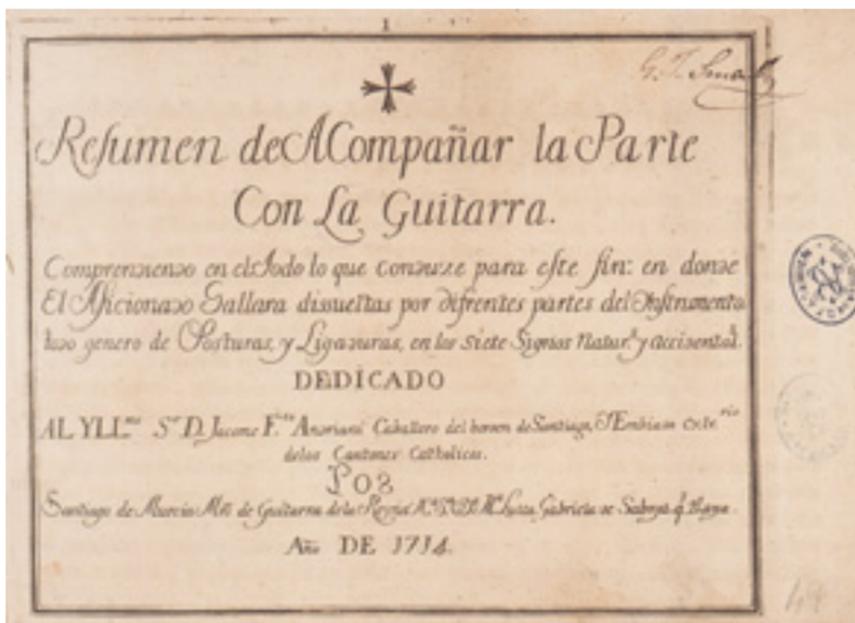
La reacción que, como se verá, se produjo hacia mitad de siglo para recuperar las costumbres nacionales en contra de los gustos extranjeros llevó a un interés por los bailes populares frente a las complicaciones de los bailes franceses. Para el aprendizaje de los mismos también se editaron tratados de danzas españolas -fandangos,

boleras, seguidillas, tiranas, etc.- como el *Breve tratado de los pasos del danzar a la española* de Minguet.

#### 4.1.1-Entornos de la música de cámara

- *Corte Real*

La llegada a España de Felipe V y su primera esposa, María Luisa de Saboya, supuso un incremento de la música de cámara en la Corte; las primeras influencias fueron francesas, ya que el rey quería reproducir en la corte española el ambiente musical de Versalles. En 1701 se nombró maestro de cámara al francés Henry Desmarests, quien intentó difundir los gustos galos ayudado por otros músicos de la misma nacionalidad; fracasaron en su labor y en 1705 regresaron a su país de origen, momento a partir del cual el estilo italiano empezó a cobrar mayor auge. María Luisa de Saboya tuvo por maestros al organista de la Capilla Real Diego Jaraba y Bruna y al tenor de la misma Francisco Larraz; también aprendió a tocar la guitarra



Portada del tratado de guitarra de Santiago de Murcia. (Biblioteca Nacional).

con Santiago de Murcia. El trasvase de músicos de la Capilla Real a la Cámara y la contratación de músicos supernumerarios en la Capilla fue algo habitual durante todo el siglo. Como supernumerario entró el violinista Jaime Facco, maestro de música del príncipe Luis (futuro Luis I) y del infante don Carlos (futuro Carlos III).

En 1734 Felipe V nombró como maestro de su Real Cámara a Francisco Courcelle, futuro maestro de capilla, que también fue maestro de música de las infantas María Teresa y María Antonia. En 1737 Isabel de Farnesio hizo venir a la Corte al castrado Carlo Broschi, Farinelli, para intentar curar a Felipe V de sus ataques de melancolía. Su ya elevada reputación como cantante creció con los benéficos efectos que su voz producía en el rey y éste le nombró rápidamente “familiar criado” con dependencia exclusiva de los monarcas. Tras la muerte de Felipe V, su sucesor Fernando VI, al poco tiempo de acceder al trono, nombró a Farinelli “director de las funciones de óperas y serenatas” ofreciéndole la oportunidad de crear una compañía de ópera italiana en la Corte, de manera similar a como se hacía en otras cortes europeas. Creó así la “Compañía de los Reales Sitios” que incluía pintores, arquitectos decoradores, cantantes italianos, ocho cantores de la Capilla Real que interpretaban los coros, y figurantes. La orquesta de esta compañía, dirigida por Nicolás Conforto, contaba con tres claves, dieciséis violines, cuatro violas, cuatro violoncellos, cuatro contrabajos, cinco oboes y dos fagotes, a los que se añadía la colaboración, si era precisa, de músicos militares de las Reales Guardias para tocar trompas, trompetas y tambores. La compañía intervenía en las funciones y fiestas palaciegas del coliseo del Buen Retiro y en los Reales Sitios, en las temporadas de las Jornadas. A Aranjuez, donde Farinelli hizo construir un nuevo teatro en el palacio, se desplazaba parte de la orquesta, concretamente dos clavecinistas, uno de ellos el director Nicolás Conforto, diez violines, dos violas, dos violoncellos, dos contrabajos, cuatro oboes, dos fagotes, dos trompetas y dos trompas. Estos músicos intervenían en las representaciones palaciegas así como en los paseos por los jardines y en barco por el Tajo. Para los paseos acuáticos Farinelli hizo construir la llamada “Escuadra del Tajo”, compuesta por quince barcos de los que dos



**Palacio de Aranjuez.**

llevaban música: la embarcación real, donde viajaban los reyes, ocho músicos y el cantante Farinelli; y la fragata San Fernando donde lo hacían quince instrumentistas. En ocasiones eran el rey o la reina los que acompañaban al clave la voz de Farinelli, cantando también la reina a dúo con él.

En el reinado de Fernando VI hay que destacar, así mismo, el papel de la música de tecla y de dos importantes compositores de la misma: Sebastián de Albero y Domenico Scarlatti. Scarlatti había sido maestro de capilla en la corte portuguesa y maestro de música de Bárbara de Braganza. Cuando ésta contrajo matrimonio con el que sería Fernando VI invitó a Scarlatti a venir a España con ella, ofrecimiento que aceptó. Scarlatti permaneció en la corte española como clavecinista y maestro de Bárbara de Braganza, con la obligación de tocar el clave todas las noches ante la familia real y de componer únicamente para este instrumento. La mayor parte de las sonatas para teclado que Scarlatti compuso estaban destinadas al uso de la reina, mujer culta y con notables aptitudes para la música. Sebastián de Albero cumplía con el rey Fernando VI, consumado clavecinista, el mismo papel que Scarlatti con la reina. Había ingresado como organista de la Capilla en 1746, con tan sólo veinticuatro años, y desde

allí pasó a encargarse de toda la música de tecla del rey, para quien compuso sus *Obras para clavicordio y pianoforte*.

Carlos III, a pesar de su educación musical, no sentía una especial predilección por este arte y una de sus primeras medidas fue el despido de Farinelli, que volvió a Italia percibiendo íntegro su sueldo. En su reinado destacan las aficiones musicales de miembros de su familia: concretamente su hermano, el infante don Luis Antonio, y sus hijos: el infante don Gabriel y el príncipe don Carlos, a cuyo servicio estuvieron algunos de los músicos más renombrados del momento.

El infante don Luis Antonio de Borbón y Farnesio fue el promotor de un núcleo musical en el que destaca la figura de Luigi Boccherini. Boccherini llegó a España siendo un músico consumado, violoncellista y compositor, con una sólida formación adquirida en diferentes lugares de Europa. En 1770 don Luis Antonio le elige como compositor de cámara, cargo que ejercerá primero en Aranjuez y Boadilla del Monte y, tras el destierro del infante don Luis, en la localidad abulense de Arenas de San Pedro, donde permaneció hasta la muerte de su patrón. Hay que decir que, en 1776, el infante, tras un escándalo de faldas, contraería matrimonio concertado por Carlos III con la condición de residir “fuera de la corte y Sitios Reales”. Para don Luis escribirá Boccherini veintitrés sinfonías, una gran cantidad de música de cámara (quintetos, cuartetos, tríos, sonatas, etc.), un *Stabat Mater*, y diversas obras vocales como arias y villancicos. A la muerte del infante, Boccherini pasará al servicio de la condesa-duquesa de Benavente.



**R.Marsili, Busto de Boccherini (1966) regalado a la ciudad de Madrid por la ciudad italiana de Lucca y situado en la Cuesta de la Vega.**

Especialmente melómanos fueron dos de los hijos de Carlos III: el infante don Gabriel y el príncipe don Carlos (futuro Carlos IV). El infante don Gabriel comenzó su educación musical con José de Nebra como profesor de clave, labor que, a su muerte, continuó Nicolás Conforto, a la sazón maestro de música de la infanta María Josefa y de la princesa María Luisa de Parma. El infante tocaba otros instrumentos además de los de tecla, especialmente violín, viola y guitarra; también se divertía con la mandolina, el salterio, el colasione o el archilaúd. En sus primeros años las diversiones musicales le fueron proporcionadas por músicos de la Capilla Real, entre los que estuvieron los violinistas José Herrando y Felipe Sabatini. A partir de 1764 ya no se mencionan en los documentos las diversiones, sino las “academias y funciones” en las que se incluían bailes y espectáculos diversos como el teatro de sombras amenizado con música. En estas academias intervinieron muchos instrumentistas, además del propio infante. Como don Gabriel no contaba con una plantilla instrumental a su servicio, solicitaba la colaboración de diversos músicos, otorgándoles una gratificación económica; los más frecuentemente llamados para participar en sus actividades musicales en los Reales Sitios fueron José de Nebra y el violoncellista de la Capilla Real y de la Real Cámara Domingo Porretti.

De todas las estancias de don Gabriel en los Reales Sitios destaca, por su importancia musical, la Jornada de El Escorial, en la que estaba presente el P. Antonio Soler. Soler no fue oficialmente maestro suyo, pero la relación musical que establecieron fue enormemente fructífera. Prácticamente toda la producción instrumental de Soler tuvo como destinatario al infante: así, los seis conciertos de dos órganos obligados, los seis quintetos y muchas obras de tecla. Soler también participó en las academias de don Gabriel, en ocasiones fuera de El Escorial, y le acompañaba en la interpretación de música de cámara. En El Escorial el infante hizo construir la Casita de Arriba, concebida como sala de conciertos, donde se reunía con otros aficionados, como el duque de Alba, para tocar y celebrar academias.

El hermano de don Gabriel, el rey Carlos IV, fue también un gran melómano. Tocaba con soltura el violín, instrumento en el que había sido instruído por Felipe Sabatini y Gaetano Brunetti, e inter-



**Casita de Arriba en El Escorial.**

venía en sus propias agrupaciones de cámara. Antes de ser rey, el príncipe Carlos celebraba academias en las que principalmente intervenían tres músicos: el violinista Gaetano Brunetti, el violoncellista Francisco Brunetti y el clavecinista Manuel Espinosa. Al subir al trono, dichos instrumentistas fueron nombrados Músicos de la Real Cámara y Gaetano pasó a ser su director. Esta agrupación constituirá el embrión de la orquesta de cámara del rey que le acompañaría en sus estancias en Madrid y en los Reales Sitios. La música orquestal era frecuente en la corte de Carlos IV ya que hay noticias de que se interpretaba durante y después de las comidas y cenas, por las tardes, cuando se recibía a funcionarios y dignatarios, y durante los servicios religiosos. Las obras que se interpretaban eran del propio Gaetano Brunetti, compositor prolífico que escribió treinta y siete sinfonías para la Corte, y de sinfonistas europeos como Haydn, Ple-yel o Dittersdorf, entre otros. En 1796 el número de componentes de la orquesta se ampliará a ocho, estabilizándose en diez a partir del siguiente año.

### • Casas de la nobleza

Por imitación de la Corte, que marcaba las modas, las casas nobiliarias residentes en Madrid dieron, durante todo el siglo, una gran importancia a la música. Las academias privadas que en ellas se celebraban se convirtieron, especialmente a partir de mitad de siglo, en actos sociales en los que también se desarrollaron los ideales ilustrados. De todas las casas nobiliarias asentadas en Madrid fueron dos las que más contribuyeron a la vida musical: la de Alba y la de Osuna que, junto a la Corte, apadrinaron a los músicos más sobresalientes del momento.

La importancia musical de la casa de Alba en este siglo viene del interés por este arte de don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, XII duque de Alba, su hijo don Francisco de Paula Silva, duque de Huéscar, y la hija de éste doña Teresa Cayetana de Silva que heredó de su abuelo el título de duquesa de Alba por muerte prematura de su padre.

El duque de Alba y el duque de Huéscar organizaban en su palacio academias musicales a imitación de las francesas, a las que el primero había asistido en su etapa como embajador en París. En ellas participaron compositores e instrumentistas destacados, aunque la familia poseía un grupo instrumental a su servicio formado por violín, viola, violoncello, flauta y clave. La información sobre la vida musical en la casa de Alba la debemos al estudio que el musicólogo José Subirá realizó en 1927, ya que el archivo se quemó en la Guerra Civil. Por sus noticias sabemos que la música europea de la segunda mitad del siglo estaba bien representada en el archivo, con obras de los tres países punteros en el momento en la música de cámara: Francia, Italia y Alemania.

El duque de Huéscar era un consumado violinista que experimentó, incluso, con la composición. A él se debe el encargo de muchas obras para violín, entre cuyos autores se pueden citar a José Herrando, que había sido maestro suyo, Francesco Montali, violinista de la catedral de Toledo, o Gaetano Brunetti. Al duque de Alba estaban dedicadas igualmente obras como el *Libro de diferentes lecciones para la viola* de Herrando, las sonatas para flauta y viola de Luis Misón o una serie de cuartetos de cuerda compuesta por Manuel Ca-

nales. En las academias de los duques también estaba representada la música vocal, con una importante presencia en el archivo de arias operísticas europeas, españolas, cantatas de cámara y tonadillas.

La duquesa Teresa Cayetana impulsó, así mismo, la actividad musical. En el ambiente operístico del teatro de los Caños del Peral donde el público, igual que en el teatro o en los toros, solía dividirse en partidarios de un artista u otro, lideró el grupo de los bantistas, defensores de la cantante Brigitta Banti, frente al de los todistas, encabezado por la duquesa de Osuna, partidarios de Luigia Todi. Su papel en la corriente de recuperación de lo popular, conocida como majismo, será fundamental.

La condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna, doña María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel, fue una de las figuras más emblemáticas en el desarrollo de la música del último tercio de siglo. Mujer culta, atrevida e innovadora, organizaba academias musicales y literarias en su palacio de la Cuesta de la Vega y en el del Capricho de la Alameda de Osuna junto a su marido don Pedro de Alcántara Téllez Girón, duque de Osuna. Los duques tenían a su servicio una orquesta, que en 1787 constaba de diecisiete músicos,



Palacio de El Capricho en la Alameda de Osuna.

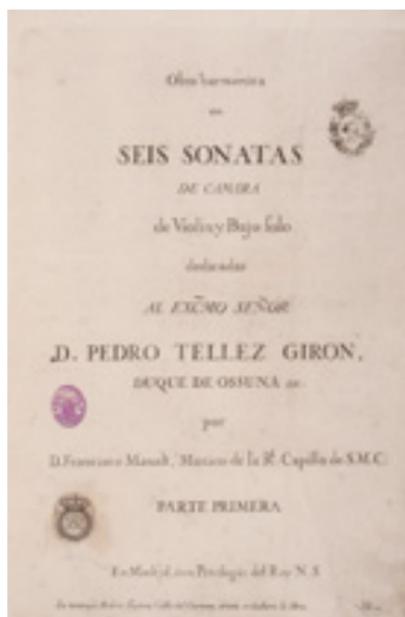
a la que José Lidón dirigió desde 1785 hasta su disolución en 1792, con un paréntesis, entre 1786 y 1787, en el que lo hace Boccherini tras la muerte del infante don Luis Antonio. A partir de 1786 Boccherini compuso varias obras para la condesa-duquesa: quintetos, sinfonías, un cuarteto, un sexteto y diez minués, además de la zarzuela *La Clementina*, con libreto de don Ramón de la Cruz. A final de siglo adaptó ocho quintetos para ser tocados con guitarra, instrumento al que el duque era muy aficionado. Otros autores que dedicaron sus obras al duque de Osuna fueron el violinista de la Capilla Real Francisco Manalt y el compositor Pablo Esteve, famoso por sus tonadillas.

Lo más destacable en la vida de la condesa-duquesa de Benavente fue el contrato que en 1783 estableció, a través de un representante, con Franz-Joseph Haydn, por el que éste se obligaba a enviarle todas sus composiciones musicales, salvo las que fuesen encargadas por otros para uso privado, sin que el número anual pudiese ser inferior a doce.

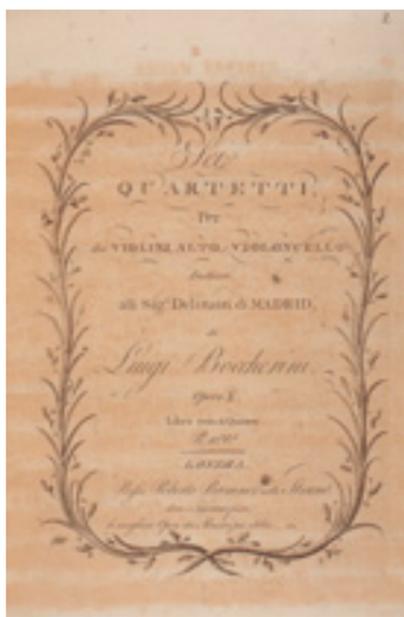
#### • *Burguesía*

A lo largo del siglo XVIII se amplía el público destinatario de la música culta. Con la aparición de la burguesía adinerada cambia el concepto de música de cámara que, de estar reservada exclusivamente a la aristocracia, pasa a considerarse propia de los particulares en la sociedad privada. Este cambio se aprecia en las dedicatorias de las partituras, hasta ahora reservadas a algún personaje noble; un ejemplo es la de los *Seis cuartetos* op.9 (1770) de Boccherini que van dirigidos a los “signori dilettanti di Madrid”.

La burguesía organizaba tertulias, academias de música y saraos con bailes. En estos ambientes se extendió la música europea, especialmente la de las escuelas de Mannheim y de Viena, ya que en algunos círculos existía la práctica de adquirir las ediciones musicales que se producían más allá de nuestras fronteras. En la difusión de la música fueron también importantes las Sociedades Económicas de Amigos del País, en cuyas reuniones tenía un papel destacado, y en Madrid en particular, la Academia del Buen Gusto y la tertulia de la Fonda de San Sebastián.



**Portada de la obra de Manalt *Seis sonatas*, dedicadas al duque de Osuna. (Biblioteca Nacional).**



**Portada de una edición inglesa de los *Seis cuartetos* Op.10 de Boccherini dedicados a los aficionados de Madrid. (Biblioteca Nacional).**

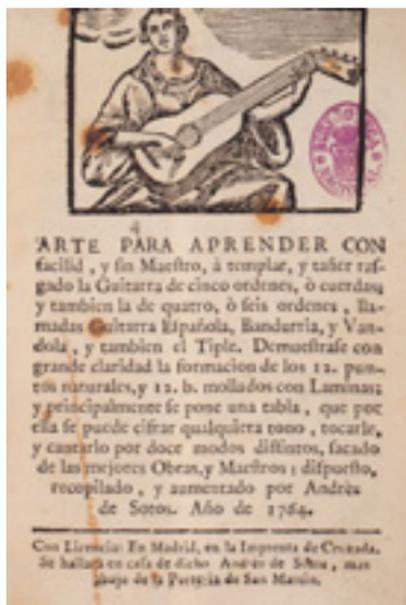
Además de las reuniones privadas aparecieron los conciertos o academias públicas a los que se podía acceder mediante el pago de una entrada. Éstos empezaron a desarrollarse en los teatros durante el tiempo de Cuaresma, en sustitución de las óperas, a imitación de los Conciertos Espirituales franceses. El primero en instaurarlos fue el teatro de los Caños del Peral, dependiente del Ayuntamiento, que en 1786 cedió su explotación a la Junta de Hospitales. La orquesta de los Caños era amplia; constaba de clave, dieciocho violines, cuatro violas, dos violoncellos, tres contrabajos, dos oboes, dos flautas, dos clarinetes, dos trompetas y dos trompas; con ella se interpretaron sinfonías, conciertos, oberturas y arias operísticas para una o varias voces hasta 1800, fecha en la que una Real Orden prohibió las ejecuciones a cargo de intérpretes extranjeros e impuso el uso exclusivo del castellano en el canto. Los teatros de la Cruz y del Príncipe también ofrecieron conciertos a partir de 1790 con un repertorio similar al de los Caños.

Tras la muerte de Carlos III, en 1778, los teatros se cerraron por luto durante más de cuatro meses. Buscando la subsistencia durante este periodo, ya que los músicos sólo cobraban cuando trabajaban, varios cantantes e instrumentistas de ópera italianos abrieron una especie de teatros privados, a los que también llamaron academias, en los que se ofrecían representaciones cortas, sesiones de música e incluso lecciones de canto. Así por ejemplo, la de Sebastián Brignoli en el número veinte de la calle del Barco, la de Matías Lamprucher en la Costanilla de los Ángeles o la de Melchor Ronzi en el número veintidós de la calle de Leganitos.

La burguesía no se quedó sólo en mera consumidora de música interpretada por otros, sino que se acercó también a la práctica musical, originando un importante comercio de instrumentos, partituras y métodos de aprendizaje. De entre todos los instrumentos, los más aceptados para el uso privado fueron la guitarra y, ya a finales de siglo, el piano.

Las partituras y métodos a la venta se anunciaban en la prensa madrileña, gracias a la cual conocemos los almacenes en los que se desarrollaba este tipo de comercio. Entre los compositores extranjeros los más difundidos fueron Haydn y Pleyel.

Los tratados para aprender música sin necesidad de maestro o para acercar la música al aficionado experimentaron un gran auge en este siglo, especialmente en la segunda mitad. En ellos se prescinde de las explicaciones de teoría y filosofía musicales, habituales en los tratados anteriores, centrándose en la práctica concreta de cada instrumento: afinación, manera de tocarlo y piezas breves. Los más abundantes y di-



Portada del tratado para guitarra de Andrés de Sotos. (Biblioteca Nacional).

fundidos fueron los dirigidos al aprendizaje de la guitarra. El primero cronológicamente es el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) de Santiago de Murcia para guitarra de cinco órdenes, último libro español escrito en tablatura o cifra. Esta obra muestra una comprensible y clara influencia francesa en su repertorio de danzas, ya que María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, era la protectora de Murcia. Otro tratado de guitarra para aficionados es el de Andrés de Sotos, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple* (1764). A finales de siglo se publicaron varios tratados en los que se intentaba dignificar a la guitarra como instrumento solista lleno de posibilidades, además de como acompañante. Entre éstos se pueden citar el de Federico Moretti, protegido de la reina María Luisa de Parma o el de Fernando Fernandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), en el que se hace hincapié en la versatilidad del instrumento.



Grabado de la obra de Minguet *Reglas y advertencias generales*, en donde aparecen todos los instrumentos que en su tratado se enseñan a tocar. (Biblioteca Nacional).

La obra para aficionados que deseaban aprender a tocar un instrumento más conocida y extendida fue la de Minguet *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, vándola, cítara, clavicordio, órgano, arpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes* (1754), compuesta por varios trataditos, que se podían separar y vender independientemente, en los que se exponen los rudimentos de cada instrumento con pequeñas piezas para el mismo.

Para el violín escribió su método José Herrando, primer violín del monasterio de la Encarnación y más tarde de la Capilla Real, con el título *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso* (1756). Este tratado se imprimió en París y se distribuyó un número de copias que no tuvieron la acogida esperada ya que años después su venta se seguía anunciando en la prensa. Los as-



Título del tratado para violín de José Herrando impreso en París. (Biblioteca Nacional).

pectos que más destacan en este tratado, aparte de las cuestiones técnicas, son las observaciones que el autor hace sobre la manera de tocar el instrumento según los principios ilustrados de naturalidad, sobriedad y elegancia.

#### 4.1.2.- *La recuperación de las costumbres tradicionales: el majismo*

En las últimas décadas del siglo surgió una reacción contra lo extranjero, que reivindicaba lo popular y lo tradicional en los gustos y modas, y que se plasmó en el fenómeno del “majismo”. El nombre procedía de la palabra “majo”, con la que se designaba a los hombres de clase media que propugnaban una vuelta a los estilos y costumbres tradicionales frente al amaneramiento importado. Esta corriente tuvo éxito debido, sobre todo, al impulso concreto de tres damas de la alta sociedad: la reina María Luisa de Parma, la condesa-duquesa de Benavente y la duquesa de Alba, que pusieron el plebeyismo de moda entre la aristocracia.

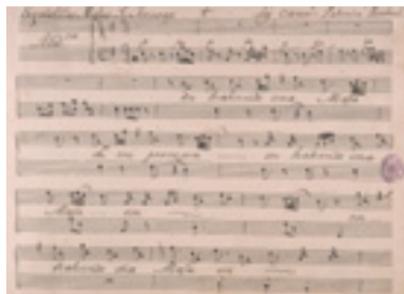
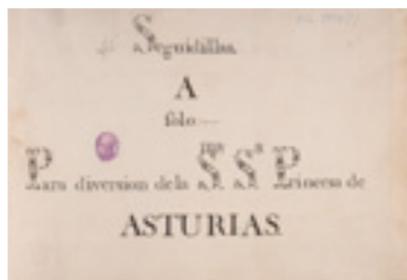


Portada de un libro de seguidillas de José León que representa una escena maja. (Biblioteca Nacional).

Musicalmente el fenómeno se evidencia en varios aspectos. Uno fue la reivindicación de la guitarra, como instrumento representativo de lo popular, de las castañuelas y del pandero, éstos últimos como manifestación del carácter ruidoso de la música “maja” y, especialmente, de las seguidillas. La reina, modelo de las damas, dominaba estos instrumentos: sabía tocar la guitarra y era experta en el manejo del pandero, contando entre sus pertenencias con un método francés para tocarlo. El guitarrista más popular dentro de esta corriente fue Manuel García, conocido como Padre Basilio, religioso de la orden de San Basilio y residente en el convento de la calle del Desengaño de Madrid. El Padre Basilio era un aficionado a la guitarra cuya fama parece debida a que era un encendido antifrancés. Sus



Ciego tocando la guitarra.  
(Biblioteca Nacional).



Portada del libro *Seguidillas a solo*, perteneciente a María Luisa de Parma, e inicio de una de sus obras. (Biblioteca Nacional).

conocimientos musicales no debieron ir más allá del dominio del instrumento, pese a lo cual sus obras y manera de tocar gozaron de un gran predicamento.

La tonadilla escénica fue otro género deudor del majismo que recuperaba los tipos y bailes tradicionales. Se cantaban en espectáculos públicos y en academias privadas, como las de la casa de Osuna, para quien compuso tonadillas Juan Esteve, uno de los más afa-  
mados compositores del género. Su difusión entre las clases más bajas se realizó a través de los ciegos cantores que las cantaban por las calles y vendían en pliegos sueltos. La reina María Luisa también era aficionada al género y poseía una colección titulada *Seguidillas a solo para diversión de la Srma. Princesa de Asturias*. Serán precisamente las seguidillas y las tiranas, independientes ya de la tonadilla, las que darán origen a un género que será muy cultivado en el siguiente siglo: la canción; esas piezas, que aparecen recogidas en colecciones, tenían por autores a compositores de tonadillas como Pablo del Moral y Blas de Laserna, maestros de capilla como José Lidón, o guitarristas como Fernando Sor y Federico Moretti.

En los bailes se abandonaron los minuetos y las contradanzas de complicados pasos, que fueron sustituidos por otros de carácter popular como fandangos, boleros, seguidillas o tiranas, más acordes con los propósitos de naturalidad y simplicidad que propugnaba la filosofía de la Ilustración.

## **5.- Edición musical**

La edición musical del XVIII no tuvo en Madrid ni en España la fuerza y expansión de otras zonas europeas, a pesar de que creció muchísimo respecto a la centuria anterior. En los ámbitos eclesiásticos las obras continuaban circulando manuscritas ya que, en general, se tocaban pocas veces, y en los profanos no existía todavía una burguesía aficionada que demandara composiciones en cantidad suficiente como para que resultara rentable imprimirlas. Sin embargo, sí existió un amplio comercio de obras de música, como se constata por los anuncios e inventarios de comerciantes y almacenes don-

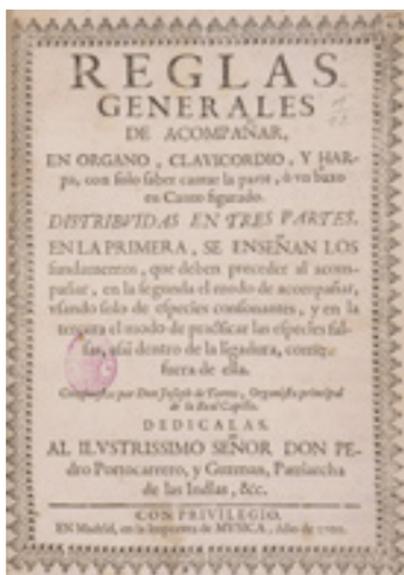


*El bolero y El fandango*, grabados de José Ribelles. (Biblioteca Nacional).

de se vendían partituras importadas o manuscritas. Estas copias realizadas a mano eran encargadas a copistas por comerciantes de partituras cuando se preveía una escasa demanda que no compensaba la realización de planchas.

Respecto a los libros litúrgicos, ya desde el reinado de Felipe V fueron copiosas y continuas las reclamaciones de editores nacionales por la importación de dichas obras y por el monopolio de distribución que ostentaba el monasterio de El Escorial. En 1762 se formó la Real Compañía de Impresores y Libreros que, dos años después, firmó un contrato para la manufactura y suministro de libros litúrgicos, con la condición, que no llegó a ser posible, de mantener la misma calidad que los importados de Amberes.

En 1699 comenzó a funcionar en Madrid la Imprenta de Música, promovida por tres miembros de la Capilla Real: el organista, compositor y maestro de capilla José de Torres, el tiple Pedro Paris y Royo y el cantor Miguel Martín García, que obtuvo del rey el privilegio de no pagar derechos por el papel utilizado, gravado con fuertes aranceles. Esta imprenta constituye el pri-



Portada y ejemplo de música impresa de la obra de José de Torres *Reglas generales de acompañar*, impresa en la Imprenta de Música. (Biblioteca Nacional).



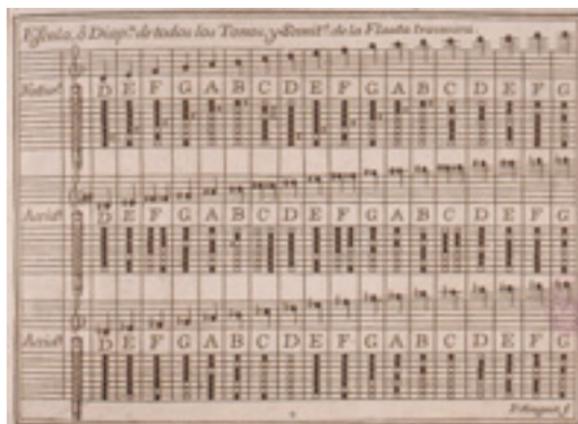
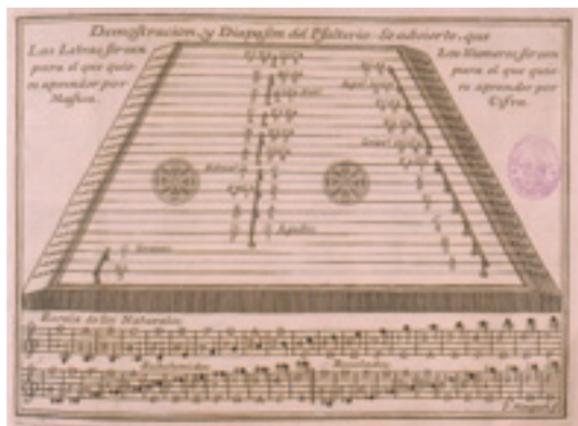
Dos ejemplos de grabado calcográfico de obras instrumentales en cifra. La primera corresponde al *Compendio Numeroso* de Fernández de Hueté y la segunda al tratado para guitarra de Santiago de Murcia. (Biblioteca Nacional).



mer ejemplo de taller especializado en música, aunque abrió su producción a obras no musicales. En ella se adoptaron los tipos flexibles en mosaico que se podían configurar libremente a base de pequeños fragmentos (líneas de pentagrama, cabezas de notas, plicas, etc.); estos tipos proporcionaban una mayor libertad que los fijos y posibilitaban la impresión de acordes. La primera obra conocida que salió de sus prensas fue la comedia *Destinos Vencen finezas* (1699) de Juan de Navas, que también parece ser la primera partitura dramática impresa en España. Su producción conocida está en torno a los cuarenta títulos y en ella se pueden destacar los tratados musicales

de Pedro de Ulloa, Jorge Guzmán o Francisco Montanos, los instrumentales *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* del propio José de Torres, editado en 1702 y reeditado en 1736, el *Compendio numeroso de cifras armónicas con teórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano* de Diego Fernández de Huete y la comedia con música *Los desagrazios de Troya* (1712) de Joaquín Martínez de la Roca. Torres publicó también diversas obras sueltas, suyas y de músicos importantes del momento, y la última obra para guitarra escrita en tablatura: el *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714) de Santiago de Murcia.

A partir de mitad de siglo empezó a extenderse la estampación calcográfica en la impresión de obras musicales. El grabado calcográfico y su posterior estampación constituían un proceso complejo que partía de la fundición y preparación de las planchas metálicas por el grabador. Una vez que la lámina estaba lisa y pulida se procedía a la incisión de la pauta, las notas y los distintos signos musicales de manera inversa a como debían quedar una vez impresos; tras pulidos y retoques la plancha se entintaba y se imprimía manualmente con un tórculo. Este tipo de impresión se realizó inicialmente por grabadores de estampas sin continuidad en la producción. La única colección musical calcográfica fue la que Pablo Minguet e Irol produjo entre 1750 y 1770, formada por los pequeños tratados instrumentales y de baile dirigidos a aficionados que ya han sido citados. Otros ejemplos sueltos fueron los *Tres Dúos Nuevos de dos violines* (1760) de José Herrando, las *Sonatas para violín* (1757) de Francisco Manalt, grabadas por Andrés Guinea, los *Toques de Guerra* (1769) de Manuel de Espinosa, grabados por Juan Moreno Tejada, y los ocho preludios para tecla que aparecen dentro del tratado de Soler *Llave de la Modulación*, impreso por Joaquín Ibarra. El grabador de estampas Fernando Palomino produjo una serie de partituras fruto de la iniciativa del italiano Carlo Bertazzoni, quien en 1772 solicitó a Carlos III la concesión de un privilegio de exclusividad para imprimir música durante veinte años, que no consiguió. En este reinado y en el de Carlos IV se sucedieron sin éxito los intentos de establecer en Madrid talleres de impresión musical por parte de típoграфos extranjeros como Joseph Ehener, Fernando Blumenstein,



Impresión calcográfica de los tratados de salterio, flauta y guitarra de Minguet. (Biblioteca Nacional).

Francesco Mazzola o los franceses Copin y Marchal. Impresores españoles que también intentaron la aventura editorial musical fueron Gabriel Gómez, que había aprendido la técnica de grabación y estampación de música en Londres, donde adquirió el instrumental necesario que apenas utilizó por falta de encargos, y José Doblado, que en 1786 presentó un proyecto para imprimir con mayor facilidad libros de coro, consiguiendo diez años más tarde un privilegio de exclusividad de diez años. Del primero tan sólo se conocen las *Seis piezas o sonatas para órgano* (1787) de José Lidón; del segundo se conservan bastantes libros de canto llano y tratados como la segunda edición del *Arte de canto llano y órgano o Prontuario Musico* de Jerónimo Romero de Ávila y el *Tratado o compendio general del canto llano, figurado y órgano* de Francisco Marcos y Navas.

Entre los grandes talleres tipográficos madrileños sólo destaca por haber impreso piezas musicales el de Joaquín Ibarra, del que salieron algunas colecciones de danza, libros de canto llano y la mayor parte de los más importantes tratados teóricos de la época. El esta-



Edición francesa de los *Seis quintetos*  
Op.17 de Boccherini.  
(Biblioteca Nacional).

blecimiento en 1789 de la Real Calcografía, aneja a la Imprenta Real, tuvo entre sus propósitos iniciales la edición de música, pero no se llevó a cabo por el incremento de operarios que suponía, lo que podía mermar las medidas de seguridad en la impresión de los Vales Reales, principal cometido de la Calcografía.

Ante este panorama en la imprenta madrileña y española se entiende que muchos compositores optaran por la impresión de sus obras fuera de nuestras fronteras en prestigiosos talleres europeos, importándose posteriormente los libros para su comercialización. Así sucedió con los *Essercizi* de Scarlatti, las *Sonatas* de Soler o las obras de Boccherini.

Frente a la escasez de partituras, se constata una abundancia en la impresión de escritos sobre música, muchos de ellos de carácter estético-filosófico sin ejemplos musicales, que no suponían ningún problema a la hora de su edición. La trascendencia de estos escritos estriba en el papel que tuvieron en el desarrollo de la vida musical: divulgación de conocimientos, vehículo de polémicas y reflejo de las distintas estéticas musicales.

El siglo XIX en España es una época de convulsiones políticas, una de cuyas consecuencias fue el fin de la sociedad estamental del Antiguo Régimen. Tan sólo con enumerar las distintas etapas históricas que se suceden se puede dar una idea de lo complejo de la situación: reinado de Carlos IV (hasta 1808), Guerras Napoleónicas y reinado de José I (1808-1813), vuelta de Fernando VII en 1814, Trienio Liberal (1821-1823), Década Absolutista (1823-1833), Regencia de María Cristina (1833-1841) y de Espartero (1841-1843), reinado de Isabel II en el que se distinguen la Década Moderada (1843-1854), el Bienio Progresista (1854-1856) y vuelta al moderantismo (1856-1868), Sexenio Revolucionario (1868-1873) con el reinado de Amadeo I (1871-1873), Primera República (1873-1874), vuelta de Alfonso XII en 1874 y aprobación de una nueva constitución, y Regencia de María Cristina (1885-1902). Todo ello jalonado de alzamientos, constituciones, guerras carlistas, sublevaciones e insurrecciones, y terminando la centuria con el desastre del 98.

Ante este panorama político, que afectó profundamente a la economía, se podría pensar que no hubo espacio para que se desarrollara un arte como la música. Sin embargo, en el XIX la vida musical madrileña fue muy activa, aunque no llegó al grado de desarrollo de otros países europeos.

Las características musicales que se apreciaban en las últimas décadas de la centuria anterior continuaron en los primeros años de ésta, lo mismo que los estamentos que la consumían. A partir de la Guerra de la Independencia las condiciones sociales cambiaron, caminando hacia la consolidación de la clase burguesa, que se convirtió en el principal motor musical, y hacia una progresiva democratización de la cultura.

La Iglesia, tras la pérdida de poder económico y social, dejó de impulsar la creación musical. El papel que a través de las capillas había desempeñado en la educación, producción y consumo musical no fue asumido ni por el Gobierno ni por la sociedad civil, por lo que la música religiosa se desarrolló gracias al genio de figuras aisladas que promovieron este arte, al tiempo que pusieron sus facultades compositivas e interpretativas al servicio de las demandas burguesas. La consecuencia lógica fue el decaimiento de la música religiosa y el incremento de la profana.

Los lugares en los que se desarrolló el arte musical en este siglo pasaron a ser los propios de la burguesía: el salón y el café que, junto con el teatro, polarizaron la mayor parte de la producción.

El teatro, que queda fuera de los márgenes de este libro, fue un espectáculo generalizado en toda la centuria y que aglutinaba grandes masas. Su importancia fue tal que se consideraba que un músico triunfaba cuando lo hacía en el teatro. Tras unos años de prohibición de cantar en cualquier idioma que no fuera el castellano o por personas no radicadas en nuestro país, triunfó la ópera italiana. Las primeras representaciones de óperas italianas de este siglo se realizaron en los teatros de la Cruz y del Príncipe, ya que el de los Caños del Peral había sido derruido en 1818 por su estado ruinoso. En el lugar que había ocupado se inauguró, en 1850, el Teatro Real, que se convertiría en el templo operístico de Madrid. Si la aristocracia y alta burguesía se decantaban, en general, por la ópera, la clase media lo hacía por la zarzuela y otros espectáculos de variedades como el Género Bufo, consistente en pequeñas comedias musicales que llenaron los teatros Variedades y Príncipe Alfonso, o el Teatro por Horas, en el que se ofrecían varias sesiones diferentes de una hora de duración. La zarzuela podía ser de dos tipos: grande, en dos o tres actos; o chica, en un acto. El Género Chico, que se desarrolló ampliamente durante la Restauración Borbónica utilizaba la estética popular como vehículo para la diversión y la sátira nacional; triunfó con figuras tan destacadas como Tomás Bretón o Ruperto Chapí y se impuso entre las distintas clases sociales, sobre todo a raíz de la inauguración en 1873 del teatro Apolo. Hay que mencionar también los repetidos intentos que durante toda la centuria se hicieron para

crear una ópera nacional, que no llegaron a cuajar.

Otros aspectos que se desarrollaron como consecuencia de una toma de conciencia nacional fueron la investigación musicológica, con la que se intentaba recuperar el patrimonio musical español, y la búsqueda de fuentes folklóricas; ambas llevaron al inicio de la historiografía musical y en ellas fue fundamental la labor de Felipe Pedrell. También hay que señalar el extraordinario aumento en el número de ediciones musicales, que muestran la demanda existente, y en la crítica musical, presente en publicaciones periódicas y en prensa especializada.



**Felipe Pedrell. *Revista Musical Hispanoamericana*. (Biblioteca Nacional).**

## **1.- Aspectos sociológicos**

El cambio político y social que se produjo en esta centuria afectó profundamente a la música tanto en su creación como en su recepción. Los sectores de la sociedad que hasta ese momento habían propiciado la creación y el consumo musical (Corte, aristocracia e Iglesia) entraron en crisis, siendo sustituidos por la burguesía. La consecuencia principal fue la demanda de nuevos tipos de música a los que el músico debía adaptarse si quería sobrevivir.

El Estado, contrariamente a lo que sucedió con otras artes, no protegió la música, situación que desde los ambientes musicales se denunció repetidamente. Ante este panorama, que para el músico

suponía una falta de estabilidad, se promovió el asociacionismo, que perseguía, ante todo, tres fines: la seguridad de poder trabajar y, por tanto, cobrar en momentos en que cesaba la actividad musical como la Cuaresma, la defensa frente a la explotación por parte de empresarios o editores y la protección económica una vez finalizada la vida laboral. De este modo, comenzaron a surgir sociedades que formaban compañías, bien teatrales u orquestales, y gestionaban sus propios espectáculos. Dos ejemplos son la que creó el teatro de la Zarzuela y la Sociedad de Conciertos, de las que se hablará más adelante. También se defendieron los derechos que concernían a la propiedad musical que, tras largas luchas, se plasmaron en la Ley de propiedad intelectual de 1879 y en el Reglamento de 1880, por el que se fijaban las percepciones económicas de los autores: en el caso de las obras teatrales dos tercios para el músico y un tercio para el autor del libreto sobre lo devengado, que debía ser el tres por ciento de la recaudación en las obras en un acto, el siete por ciento en las de dos, y el diez por ciento en las de tres; en el de las obras instrumentales se devengaba el tres por ciento para las sinfonías o fantasías de tres o más movimientos, y el uno por ciento para las oberturas o divertimentos de baile; en el resto de las obras el porcentaje dependía de la importancia artística y de las dimensiones de la composición. Así mismo, se fijó la propiedad de la edición, y, a este respecto, los editores de Madrid firmaron en 1881 una circular en la que advertían que no se podían hacer copias, manuscritas o impresas, de las obras, ni realizar reproducciones o arreglos sin consentimiento expreso de los autores.

La condición social del músico también cambió. Hasta este siglo la mayor parte había procedido de familias de músicos, donde el aprendizaje se realizaba de padres a hijos, con un nivel social bajo y con una consideración de su tipo de vida como moralmente reprochable por la cercanía que este arte tenía con el mundo del espectáculo. A partir de ahora el músico procede mayoritariamente de la clase media burguesa y se integra perfectamente en la sociedad. Un aspecto destacable en muchos músicos del XIX es su gran preparación; la mayoría estudió en el extranjero, principalmente en París, lo que contribuyó a su conocimiento de la realidad europea. Intelec-

tualmente el nivel también fue alto, lo que les permitió relacionarse con la élite cultural, intervenir en disputas y polémicas, escribir ensayos y críticas con un aceptable nivel literario y contribuir al desarrollo de los estudios históricos españoles.

Respecto a la recepción de la música hay que decir que existió una auténtica melomanía, siendo uno de los espectáculos más solicitados. Ya hemos aludido a que la burguesía fue la clase social que más cantidad de música demandó, sobre todo en lo que se conocía como música de salón. Las clases medias y bajas accedieron a ella a través de espectáculos baratos, como la interpretación en cafés, que no significaban una merma en la calidad ya que allí tocaron grandes figuras en sus primeros momentos o músicos que no tenían nada que envidiar a los grandes intérpretes. En España no existieron en este siglo las grandes salas de conciertos, salvo los teatros, por lo que las interpretaciones se realizaban en pequeños espacios que respondían a la demanda social.

El comercio musical, tanto de instrumentos como de partituras, se incrementó con el establecimiento de almacenes especializados, que a partir de la década de los sesenta tuvieron su momento de máximo esplendor; sólo hay que decir que en el último cuarto del siglo existían en Madrid más de una docena de comercios musicales, situados la mayoría en la Puerta del Sol y sus inmediaciones, que surtían de música a la burguesía.

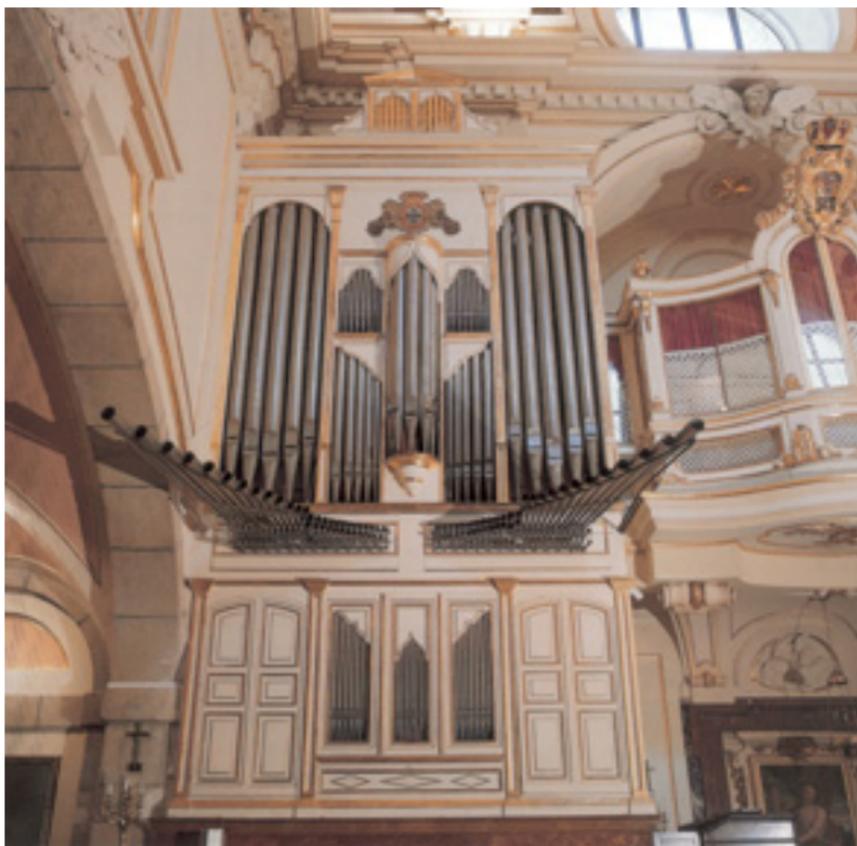
## **2.- Organología**

En este siglo los instrumentos de todas las familias mejoran su construcción, adquiriendo características definitorias que se mantendrán hasta la actualidad.

El órgano, instrumento rey en anteriores centurias, sufre un retroceso en cuanto al número de ejemplares construidos. Las causas vienen, sobre todo, de la crisis económica de los centros religiosos, sus principales destinatarios, que provoca traslados de instrumentos de unas iglesias a otras, generalmente a precio de ganga puesto que su mantenimiento resultaba imposible, y del intrusismo en el oficio

de organero de aficionados, por lo común religiosos. Por todo esto serán escasos los instrumentos construidos de nueva planta, consistiendo la mayoría de las intervenciones en reparaciones de órganos anteriores.

En la evolución del órgano en Madrid se pueden apreciar dos etapas fundamentales que coinciden, grosso modo, con las dos mitades del siglo. En la primera mitad, el órgano continúa en la línea del del siglo XVIII, aunque con una lengüetería menos estridente y un predominio de los registros tipo flauta. Importantes en esta época son los organeros de la Capilla Real: Juan y José Marigómez de Echevarría, sobrinos de José de Liborna, y Antonio Domínguez,



Órgano del monasterio de las Descalzas Reales, construido por Pedro Roqués. Ilustración de la obra *Órganos de la Comunidad de Madrid*.

que construyó de nueva planta el órgano del colegio de las Escuelas Pías de Getafe (1847). Hacia 1850 el organero zaragozano Pedro Roqués introduce en sus instrumentos novedades técnicas, procedentes del órgano francés, en la consola, teclados y disposición de registros, que en Madrid se plasmarán en el convento de las Descalzas Reales (1864), cuyo órgano anterior había sido destruido en 1862 a causa de un incendio. Éste es el primer ejemplo de “órgano romántico” en Madrid, que se convertirá en modelo de referencia para la construcción posterior. La segunda mitad del siglo desarrolla el denominado “órgano romántico a la española”, que en Madrid se aprecia en la obra de Juan Francisco Sánchez, organero de la Capilla Real, que realiza para la iglesia de San Ginés (1882) un instrumento nuevo con dos teclados y pedal. Otros órganos construidos íntegramente por Sánchez son los de la Iglesia Reformada Episcopal, Iglesia Evangélica Española de El Salvador y Segundo Monasterio de la Visitación. Junto a esta elaboración autóctona hay que destacar, sobre todo en el último tercio del siglo, las importaciones de órganos franceses de la casa Cavallé-Coll que responden al ideal sonoro del romanticismo musical.

En relación con el órgano hay que señalar la difusión, hacia 1870, del armonio, también llamado “órgano expresivo”, mezcla de piano y acordeón, que unía la facilidad interpretativa a su bajo coste y fácil transporte, y que, en muchas ocasiones, sustituyó a los órganos.

Entre los instrumentos de cuerda hay que destacar el piano, que fue el instrumento más difundido en lo que se conocía como música de salón. A principios del XIX la mayoría de los instrumentos se importaban de Londres; a partir de mitad de siglo predominan los franceses de las casas Erard y Pleyel. Se realizaban tres modelos distintos: de cola, similares a los actuales, de mesa y verticales; estos últimos se extendieron especialmente en la segunda mitad del siglo y sustituyeron a los de mesa. Francisco Florez, el más importante constructor de pianos en el siglo anterior, continuará su labor hasta su fallecimiento en 1824. Su mayor competidor, Francisco Fernández, fue nombrado socio de mérito de la Sociedad Económica Matritense; además de construir pianos investigó sobre maderas autóctonas que



Piano de cola de Ignace Pleyel construido para Isabel II (Museo Romántico).



Piano de mesa de Juan Hosseschrueders. 1823 (Museo Municipal).



**Piano de mesa de Hosseschrueders y sobrinos y detalle de la marca del constructor (c.1835) (Museo Municipal).**

se podían utilizar en esta industria. Otro importante constructor fue el holandés Juan Hosseschrueders que instaló su taller en Madrid en torno a 1814, fabricando, sobre todo, pianos de mesa; en 1830 lo heredaron sus sobrinos Juan y Pedro Hazen. Hacia mitad de siglo los numerosos pequeños talleres de construcción artesanal de pianos son sustituidos por un menor número de fábricas con criterios industriales, muchas de las cuales compran en Francia los mecanismos, montando aquí los instrumentos; las que perduran en Madrid en los últimos años del siglo son escasas: Montano, Rodríguez, Slocker o Hazen, que desaparecieron a principios del XIX convirtiéndose algunas únicamente en almacenes distribuidores de instrumentos.





**Arpa de pedales de Sebastián Erard (c.1840). (Museo Romántico).**



**Guitarra-lira construida por Silverio Ortega (1811). (Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera).**

El arpa fue también bastante utilizada en la música de salón. En este siglo se difundió el arpa de pedales de doble movimiento, patentada en Francia por Sebastián Erard, que permitía alcanzar todas las posibilidades cromáticas. Al adoptarse el mecanismo de pedales su construcción fue abandonada por los violeros, pasando a ser elaboradas en talleres de fabricación de pianos. Aunque la mayor parte de las arpas fueron importadas, preferentemente de las marcas Erard o Pleyel, en Madrid aparecieron algunos talleres de construcción; uno de ellos era el de Tiburcio Martín, pensionado en París por Fernando VII. A partir de 1830 los fabricantes de pianos Hosseschrueders y sobrinos construyeron también arpas.

En la guitarra se fija el modelo de seis cuerdas simples, afinadas de la misma manera que la actual, con bordones entorchados que permitían diferenciar completamente los registros grave y agudo. Entre los guitarreros activos en Madrid se puede citar a Manuel Narciso González.



**Figle u oficleide (Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera).**

En los instrumentos de cuerda también se realizaron algunos experimentos de existencia efímera, como la guitarra-lira, nacida en la época napoleónica, o la guitarra-arpa.

De entre los violeros presentes en Madrid en el XIX hay que destacar a Silverio Ortega, alumno de Vicente Asensio.

Los instrumentos de viento mejoraron considerablemente; a ello contribuyó el aumento del número de bandas y de orquestas, que impulsó la búsqueda de una mayor extensión en la tesitura, una mejor afinación y un timbre más homogéneo. Algunos instrumentos desaparecieron definitivamente, como el bajón, empleado todavía en este siglo en música religiosa, que fue sustituido por el fagot. En España se importaron las novedades que Adolphe Sax había introducido en el viento metal y Theobald Boehm en el viento madera. Tan sólo es destacable la creación, en 1853, de un nuevo sistema de llaves para el clarinete, que no se llegó a imponer, con veintiocho agujeros en vez de los veinticuatro de Boehm, por parte del clarinetista Antonio Romero y Andía, figura muy importante en la música madrileña de esta centuria y al que citaremos con frecuencia.

### 3.- Música religiosa

La música religiosa entró en este siglo en una etapa de decadencia provocada directamente por las crisis sociopolíticas comentadas anteriormente.

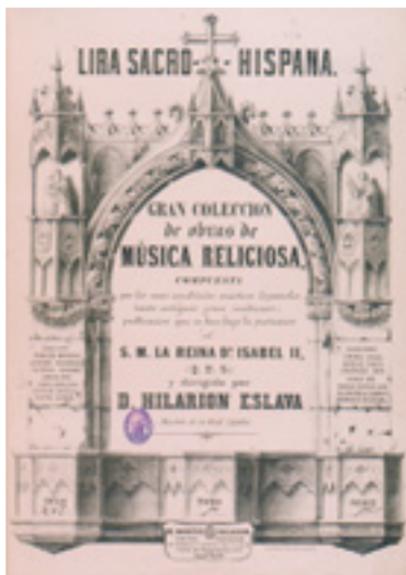
Hasta la desamortización de Mendizábal los centros religiosos intentaron mantener sus capillas musicales, fuertemente diezgadas durante la Guerra de la Independencia a causa del alistamiento de muchos de sus componentes y de la precariedad económica originada por la cantidad de contribuciones impuestas para mantener la contienda. La desamortización, que supuso la incautación de los bienes del clero, menguó las posibilidades de manutención de las capillas, por lo que la mayor parte de sus miembros fue despedida ante la imposibilidad de pagarles sus salarios. Esta fue la causa de que cambiara el estilo musical, predominando las obras para pocos efectivos e, incluso, para solistas, que intentaban mostrar magnificencia a través de la ornamentación melódica y de los recursos propios de la música operística. Aun así, se procuró conservar el esplendor pasado mediante la contratación de músicos para determinadas fiestas, lo que en muchas ocasiones posibilitó la interpretación de obras orquestales. Ante esta situación cobró importancia la figura del festero-avisador, persona que se encargaba de reunir músicos para tocar en alguna festividad especial y que cobraba una comisión sobre lo ganado en esas fiestas. Para los músicos que habían formado parte de las capillas desaparecidas dichas actuaciones esporádicas en Madrid y pueblos vecinos se convirtieron en el principal modo de vida. En alguna de estas celebraciones se llegaron a juntar hasta doscientos músicos, lo que indica un deseo de mantener el anterior brillo. Los festeros tenían como misión avisar a los músicos de los encargos, cobrar, y repartir entre ellos el estipendio recibido. Como el avisar personalmente era difícil, dada la premura que en ocasiones tenía el encargo, se estableció la reunión en la Puerta del Sol a las doce de la mañana, hora en la que ya habían terminado las funciones religiosas matutinas. Hacia 1847 el punto de reunión se trasladó a la Plaza Mayor y de ahí, debido a las protestas de los comerciantes, a uno de los salones de Capellanes de donde pasaron a los cafés Iris y Platerías.

Estos músicos de iglesia intentaron crear asociaciones para gestionar directamente sus intervenciones, evitando los intermediarios y, por tanto, cobrando más; pero el poder de los festeros hizo fracasar cualquier intento.

La firma en 1851 del Concordato entre España y la Santa Sede supuso la aceptación por parte de la Iglesia de la venta anterior de sus bienes y el compromiso del Estado de financiar al clero. Este Concordato afectó profundamente a la música ya que establecía la obligación del presbiterado para todos los beneficiados y el número de beneficiados músicos que debía haber en cada centro: seis en las iglesias metropolitanas (maestro de capilla, organista, tenor, contralto, sochantre y salmista), cuatro en las iglesias sufragáneas y dos, sochantre y organista, en las colegiadas. También se equipararon las percepciones económicas de los diferentes puestos, lo que supuso la depreciación de los oficios de maestro de capilla y organista, considerados hasta ese momento como lo más alto de la carrera musical y, por tanto, mejor retribuidos. Esto provocó una gran decadencia en la música religiosa ya que no había demasiados músicos buenos que fueran o quisieran ser sacerdotes, realizándose oposiciones simuladas para poder cubrir los puestos por personas, en su mayoría, poco capacitadas. Al mismo tiempo la enseñanza musical de infantes se suprimió.

En Madrid, los diferentes centros religiosos que mantenían una capilla musical sufrieron daños irreparables; así ocurrió en capillas como las de Santa María, San Cayetano, la Soledad, e incluso las de patrocinio real de las Descalzas y la Encarnación, que también fueron desamortizadas. Ni siquiera la Capilla Real pudo mantener una ligera sombra de sus esplendores pasados.

En el último tercio del siglo penetrarán desde Europa las corrientes reformistas e historicistas, como el Cecilianismo, que ya se habían vislumbrado con anterioridad en algunos escritos sobre música. El deseo de restaurar la pureza en la música religiosa, abandonando tanto los excesos grandilocuentes como la pobreza artística, se centró en tres aspectos fundamentales: restauración del canto gregoriano, creación de un estilo compositivo sobrio, que pudiera satisfacer las necesidades litúrgicas en centros grandes y pequeños, y recuperación de la polifonía clásica del XVI. Esta última fue impulsada



Portada de la *Lira Sacro-Hispana* de Hilarión Eslava. (Biblioteca Nacional).

a través de diferentes publicaciones, entre las que se pueden citar la *Lira sacro-hispana* (1852-1860), que se publicó por entregas, y el *Museo orgánico español* (1853), ambas realizadas por Hilarión Eslava, que ofrecían un repertorio digno para los centros religiosos que no contaban con un compositor. Otra iniciativa destacable en la restauración de la música religiosa fue la creación por el arzobispo de Madrid-Alcalá, José María de Cos, de la Asociación Isidoriana para la Reforma de la Música Sagrada en España, de la que surgirá el coro Capilla Isidoriana dirigido por Luis Bahía. De la junta de esta asociación formaban parte los músicos Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, fray Eustoquio de Uriarte, José Esperanza y Sola, y Valentín Arín. Su primera iniciativa fue la publicación del boletín *La música religiosa*, como órgano de expresión. En el primer número de la revista se enumeraban sus actividades: “Establecerá concursos para premiar las mejores composiciones de música religiosa. Dará conferencias y audiciones de canto gregoriano, música polifónica y de órgano y música moderna, a las que tendrán derecho de asistir los asociados, y tomará parte en algunas funciones solemnes, principalmente en las de Semana Santa, en las que se procurará tengan siempre sitios reservados los individuos de la Asociación”.

### 3.1-Centros principales de la música religiosa

#### 3.1.1-Capilla Real

En este siglo la Capilla Real va a sufrir continuas modificaciones en su plantilla motivadas por las crisis económicas y los cambios po-

líticos. Su evolución va a ser un lento caminar hacia la decadencia, que se plasmará en una drástica reducción de sus efectivos.

El crecimiento desmesurado que la Capilla había experimentado en el reinado de Carlos IV (ciento treinta y nueve miembros en 1808 entre músicos y no músicos) y la imposibilidad de dar puntual satisfacción económica a todos llevaron a que José Bonaparte la disolviera en diciembre de 1809, decretando la reorganización de toda la actividad musical palaciega. Se unieron los músicos de la Capilla y la Cámara, reduciéndose su número y su presupuesto; el nuevo departamento pasó a denominarse “Música de la Real Cámara y Capilla”, dependía presupuestariamente de la Cámara y tenía la obligación de participar en ambos lugares; a sus miembros se les denominaba “artistas”. Novedades de esta reforma fueron la aparición de la figura de codirector y primer violín, que asumió Melchor Ronzi, director de la orquesta del teatro de los Caños, del Peral, de una “cantatriz”, también procedente de los Caños, y de cargos no propiamente musicales como la de un mozo para transportar los instrumentos, un archivero y un secretario. En esta reorganización hay que destacar dos aspectos: uno, el giro que se daba hacia la música civil, quedando la música religiosa en un segundo plano; y otro, el acercamiento de la música de la corte y la de la ópera italiana de los Caños del Peral. El maestro de capilla de toda esta etapa fue José Lidón.

En el reinado de Fernando VII (1814-1833) se intentó recuperar la magnificencia borbónica en la música religiosa y el papel que la Capilla había desempeñado dentro de la actividad monárquica antes de la invasión napoleónica. Los músicos de la Cámara y de la Capilla se separaron; la Capilla dejó de depender económicamente de la Cámara, volviendo a estar subordinada a la Real Casa, y regresó a la estructura que tenía cuando en 1808 Fernando VII la había heredado de su padre. Las pequeñas reformas que en este reinado se hicieron tendían a la actualización de su formación; entre otras, se introdujeron los clarinetes y se adquirieron clarines que podían afinarse en todos los tonos. También se volvió a prohibir la asistencia de los músicos a funciones que no fueran de servicio al monarca. Los maestros de capilla en este reinado fueron José Lidón, que se mantuvo hasta 1827, el italiano Francesco Federici (1827-1830) que,

además, fue director y compositor de la Real Cámara, y Francisco Andreví (1830-1836).

La Regencia de María Cristina (1833-1844) supuso otra reducción drástica de los efectivos, por lo que la Capilla quedó reducida a la mínima expresión. Para las solemnidades especiales se contrataron instrumentistas ajenos a la Capilla, entre los que se contaban músicos de instrumentos novedosos como el figle. A partir de 1836 se incorporaron nuevos miembros, especialmente voces, y en 1844 se crearon plazas de músicos supernumerarios, sin sueldo pero con opción a ocupar futuras plazas. Francisco Andreví continuó con el magisterio hasta que en 1836, a causa de la primera Guerra Carlista, marchó a Francia. Para sustituirlo se nombró a Mariano Rodríguez de Ledesma (1836-1847).

El reinado de Isabel II (1844-1868) se abrió con el nombramiento de Hilarión Eslava como maestro supernumerario que, tras la jubilación de Rodríguez de Ledesma, accedió a la titularidad del cargo permaneciendo en él hasta 1868. Con Eslava fue nombrado maestro supernumerario Mariano Joaquín Martín y Salazar. Lo primero que Eslava hizo al acceder al cargo fue un estudio de la situación de la Capilla, consiguiendo la ampliación de la plantilla de la orquesta y del coro. Eslava, convencido de que la dignidad del culto en la capilla real no debía permitir la repetición de obras o la interpretación de composiciones de excesiva simplicidad, aumentó su producción de obras religiosas, que se vio reforzada en 1852 con el nombramiento de Fernando Gardyn, que falleció el año siguiente, como maestro compositor agregado a la Real Capilla. Así mismo, la labor de Eslava en la recuperación del pasado musical de nuestro país, plasmada en la *Lira Sacro-Hispana*, llevó a la interpretación de obras de siglos anteriores. Las composiciones de Eslava en esta época de corta gloria de la Capilla Real son ampulosas, con grandes orquestaciones que incluyen instrumentos de metal propios de banda que, aunque no existían en la Capilla, eran contratados para las ocasiones especiales. También compuso obras para voces solas o con acompañamiento de órgano “en estilo antiguo”.

Con la revolución de 1868 se suprimió la Capilla Real, manteniéndose así durante el reinado de Amadeo de Saboya (1871-1873) y



**Hilarión Eslava.**  
**Grabado de Casado.**  
**(Biblioteca Nacional).**

la Primera República (1873-1874). En 1875, con la restauración de la monarquía en la persona de Alfonso XII (1875-1885), los músicos de la Capilla Real reclamaron sus derechos y consiguieron la rehabilitación en sus puestos. En este reinado, tras una interinidad en el magisterio de Mariano Joaquín Martín y Salazar, Eslava fue confirmado en su anterior cargo, nombrándose a Valentín Zubiaurre como maestro supernumerario, quien le sucedió en 1878 permaneciendo en el cargo hasta 1914. Los salmistas quedaron suprimidos, desempeñando su labor los capellanes de altar. Las voces se ampliaron con la incorporación de nuevos registros vocales: un barítono, dos mujeres tiples y otras dos contraltos. En esta época la capilla se nutrió de mú-



**Los componentes de la Capilla Real en 1890.**

*Ilustración Musical Hispanoamericana* (1890). (Biblioteca Nacional.)

sicos de otras instituciones como el Conservatorio, las bandas o la Sociedad de Conciertos.

El Colegio de niños cantores sufrió continuos avatares que condujeron a su desaparición en este siglo. Durante el reinado de José Bonaparte se mantuvo con sus tres maestros (de gramática, de rudimentos de música y de estilo italiano) gracias al tesón del maestro de capilla José Lidón. En la reforma que en esta época se hizo de la música de Palacio no se contemplaba dicha institución, aunque los niños siguieron actuando en las funciones religiosas más importantes y recibiendo lecciones de música. Con Fernando VII el Colegio recuperó su entidad, aunque con las plazas reducidas a seis; de la enseñanza de los niños se ocupaban tres personas: el maestro de capilla de la Capilla Real, que ejercía las funciones de rector y maestro de estilo, un maestro de gramática, que desempeñaba también el puesto de vicerrector, y un maestro de rudimentos. En 1819 un nuevo reglamento para el Colegio propuso abolir la castración y en 1828 se prohibió tajantemente la admisión de niños castrados. En 1834 el Colegio fue clausurado con la excusa de que el edificio debía habilitarse como hospital a causa de una epidemia de cólera; se envió a los

niños a sus casas, percibiendo la mitad de la asignación, lo que produjo un considerable atraso en su formación. A partir de aquí el Colegio sobrevivió con altibajos hasta que en 1865 el edificio se vendió en pública subasta.

### *3.1.2-Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*

En 1808 el monasterio fue saqueado por las tropas francesas, lo que supuso un fuerte mazazo para la música y la desaparición, entre otras muchas cosas, del reajejo de plata de Carlos I. La escasez de instrumentistas obligó a cantar obras de épocas anteriores arregladas para los efectivos disponibles. En 1814 Fernando VII reintegró la comunidad, pero en 1837, con la desamortización de Mendizábal, salieron del monasterio ciento cincuenta monjes, permaneciendo un prior al frente de dieciséis capellanes, que al año siguiente también lo abandonaron. Isabel II reconstituyó la capilla en 1848 dándole el rango de capilla real pero sin que llegara a tener el esplendor anterior. El número de sus componentes se fijó en un Reglamento: treinta capellanes que desempeñaban otros oficios, un maestro de capilla, dos correctores de canto, cuatro mozos cantores y dos niños de coro, resultando una capilla asalariada que estaba regida por un maestro de capilla en lo musical y por un presidente en lo administrativo. El seglar Cosme José de Benito fue maestro de capilla entre 1859 y 1885. Las obligaciones que su sueldo incluía eran, además del magisterio, el ser organista y maestro de los niños de coro. Su labor como compositor de música religiosa fue grande, aunque su tarea más trascendental en relación con el monasterio fue la de realizar la primera ordenación e inventario de la música conservada en el archivo.

Tras el paso por el edificio de una comunidad claretiana y otra escolapia, Alfonso XII lo confió en 1855 a la Orden Agustina, que permanece en la actualidad. Sus primeros moradores llegaron procedentes del colegio-seminario de Valladolid y del monasterio de la Vid en Burgos. Según datos del P.Luis Villalba, maestro de capilla a partir de 1900, había entre ellos unos veinte músicos cantores e instrumentistas, cifra que en aquellos tiempos de crisis y decadencia era excepcional en una capilla. La orquesta de estos primeros momentos

constaba, según Villalba, de un quinteto de cuerda, flauta, clarinetes, cornetines, trompas y un bombardino. Los maestros de capilla del periodo agustino fueron Matías de Aróstegui (1885-1887), su hermano Manuel de Aróstegui (1887-1895) y Leoncio Zufiria (1896-1899).

Para las celebraciones especialmente solemnes acudían cantores de otras casas de la Orden en Valladolid, la Vid y Valencia de don Juan, cantores profesionales de Madrid, y músicos conocidos y amigos que colaboraban, entre los que estaba el famoso violinista Jesús de Monasterio. De estas celebraciones se pueden destacar la de la llegada de la nueva comunidad, en la que se interpretó la *Misa en honor al Beato Alonso de Orozco*, compuesta por el P.Manuel de Aróstegui; o la del XV Centenario de la Conversión de San Agustín en 1886. En esta última se cantaron dos misas: la *Misa en Re* de Arribas, organista en Arévalo, y la *Misa en Do* de Nicolás Ledesma; una *Salve* y un *Te Deum* de Eslava, un motete de Zubiaurre, y dos de Valentín Metón, composiciones todas ellas extraídas de la *Lyra Sacro-Hispana*. La celebración se completó con sesiones literarias en las que se interpretaron obras de Haydn, Rossini, Verdi y Nicolás Ledesma, entre otros.

En el desarrollo de la música escurialense de final de siglo destacó la figura del P.Eustoquio de Uriarte, que preconizó la restauración del canto gregoriano. Uriarte viajó en 1886 a la abadía benedictina de Silos, repoblada por monjes franceses procedentes de Solesmes, para perfeccionar la lengua francesa. Allí escuchó la nueva interpretación del gregoriano cuya fluidez interpretativa, que contrastaba con la pesadez y monotonía del canto llano español, le dejó fuertemente impresionado. En el Congreso Católico Nacional celebrado en Madrid en 1889 leyó una memoria en defensa del gregoriano, que tuvo como consecuencia inmediata el que se le encomendara la redacción de un método de canto gregoriano que apareció en 1891 bajo el título de *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*. El P.Zufiria, maestro de capilla en la época, puso gran empeño en la interpretación del gregoriano y de la polifonía clásica a capella, desapareciendo, en la práctica, la orquesta.

#### 4.- Música profana

La música profana experimentó en este siglo un crecimiento considerable que se aprecia en la cantidad y variedad de composiciones que se cultivaron y en la extensión de su consumo a las diferentes clases sociales que, de una manera u otra, tuvieron acceso al hecho musical.

De los diferentes tipos de música que se desarrollaron el más extendido fue el de cámara, que no precisaba de grandes infraestructuras para su interpretación y audición. En un primer momento, este género fue cultivado por la burguesía de nivel adquisitivo alto, que hacía que se interpretara en sus reuniones privadas, a imitación de lo que hasta ese momento había estado restringido a la aristocracia. A medida que avanzaba el siglo, la burguesía media y baja, que no se podía permitir celebrar este tipo de reuniones, comenzó a asistir a espectáculos públicos, en teatros o en cafés según el nivel adquisitivo.

La música sinfónica no se desarrolló hasta bien entrada la centuria, cuando se dieron las condiciones para poder crear orquestas financiadas por los propios socios. La amplitud numérica de estas formaciones y la necesidad de alquilar para los conciertos locales bastante grandes, en los que cupieran los músicos y un elevado número de espectadores, limitó la asistencia a la burguesía media-alta, con un nivel económico lo suficientemente estable como para poder pagar unas cuotas fijas que no eran, precisamente, baratas.

A finales de siglo apareció en Madrid el orfeonismo o movimiento coral, que no llegó a tener el desarrollo de otras zonas de España. Apoyado por los patronos, se extendió fundamentalmente entre la clase obrera y se consideró como una manera de proporcionar a la población más desfavorecida una educación que fomentaba los valores morales, la sensibilidad y el trabajo en grupo. A pesar de que las obras que se interpretaban pertenecían a la música culta, los movimientos corales no tuvieron la consideración de la que gozaban los géneros camerístico o sinfónico, estimándose como manifestaciones musicales cercanas a lo popular.

#### 4.1.- *Música de Cámara*

El desarrollo de la música de cámara en esta centuria está ligado al ascenso de la burguesía como clase social y a la democratización de la cultura. Enlazando con la música doméstica propia de la mentalidad ilustrada, cuyos inicios veíamos a finales del XVIII, este tipo de música se realizaba fundamentalmente en dos espacios: en los salones, de acceso restringido, y, a partir de la década de los treinta, en los cafés, abiertos a un público más amplio.

Las composiciones interpretadas eran instrumentales y vocales, con un predominio de estas últimas. A pesar de que en España se compusieron obras de cámara, gran parte del repertorio dependía del producido en otros países, especialmente de la ópera italiana que, en el nuestro, causó furor; la mayoría de las obras consideradas como música de cámara eran piezas vocales desgajadas de espectáculos teatrales, a las que se unieron otras de carácter específicamente español. La práctica de la música instrumental de cámara se redujo en la primera mitad de siglo a círculos restringidos, en los que se interpretaban obras europeas y otras, como fantasías y variaciones, elaboradas a partir de temas operísticos. En la segunda mitad se crearon diversas sociedades que alentaron la difusión de este tipo de música y dieron a conocer el repertorio español y europeo.

##### 4.1.1- *Espacios y entornos de la música de cámara*

###### • *La Corte*

A comienzos de siglo el cultivo de la música de cámara estaba prácticamente limitado a los salones de la corte y de la nobleza que seguían la línea y características presentes en el siglo anterior. Tras la filarmonía de Carlos IV, José I, hombre culto e ilustrado, favoreció mucho este tipo de música a la que reservaba más del cuarenta por ciento del presupuesto para toda su Cámara, es decir, de los gastos para su persona. Como ya se ha indicado, los músicos de la Cámara se unieron a los de la Capilla, siendo la música de cámara el tipo preponderante en la música de corte.

En el reinado de Fernando VII este género siguió desarrollándose, a pesar de que, en lo referente a la música, los esfuerzos reales se orientaron a la reordenación de la Capilla Real. El frecuentemente señalado desapego del rey por la música no fue tal, lo que se constata ya desde su exilio en Valençay, donde tocaba el flautín y tuvo a su servicio a dos violinistas y una pianista, siendo músicos también sus dos ayudas de cámara. Sin embargo, en este reinado las promotoras de la música de cámara en la Corte fueron sus esposas. La primera de ellas, María Antonia de Nápoles, tocaba el arpa y el clave y recibía lecciones de guitarra; a ella se debe la introducción en la corte de Francesco Federici, llegado a Madrid como compositor de la compañía de ópera de Melchor Ronzi. Federici entró en 1803 como músico de cámara y posteriormente ocupó, como ya se ha visto, el cargo de maestro de capilla. María Amalia de Sajonia también se dedicó al cultivo de la poesía y de la música, llegando, con ayuda de Lidón, a componer y ejecutar un himno para celebrar el cumpleaños del rey en 1828, que éste recibió con enorme placer. Su última esposa, María Cristina de Borbón, cantaba y tocaba el piano y el arpa con maestría, y gracias a su iniciativa se fundó el Conservatorio de Madrid.

La música de cámara que en tiempos de Fernando VII se interpretaba en la Corte estaba a cargo de músicos de la Capilla Real, ya que en este reinado el grupo de música de cámara desapareció formalmente como entidad. Para dirigirla y componerla se contrató, en algunas ocasiones, a músicos de renombre, como Indalecio Soriano Fuertes que lo hizo entre 1830 y 1832. El repertorio del que, al parecer, gustaba Fernando VII eran las canciones españolas de carácter popular. También se tienen noticias de la interpretación de sinfonías u oberturas extraídas del repertorio operístico italiano.

Un personaje del círculo de la Corte que se distinguió por su filarmonía fue el infante don Francisco de Paula de Borbón, hermano de Fernando VII y casado con doña Luisa Carlota de Borbón, hermana de la reina María Cristina. El infante poseía una buena voz de bajo y cantaba con destreza, acudía de forma habitual a los teatros de ópera y zarzuela, y organizaba reuniones musicales a las que asistían los mejores cantantes de Madrid.

A partir de la Regencia de María Cristina, la música de corte, que en su día había sido el modelo a seguir por la aristocracia y la burguesía, cambia ahora su papel, pasando a depender de la consumida por la burguesía y participando de sus mismos gustos y espectáculos. Así, la propia María Cristina, socia del Liceo Artístico y Literario, tomó parte en sus reuniones tocando el piano y el arpa.

El ambiente musical propiciado por su madre y por sus tíos hizo de Isabel II una gran melómana. Era una buena cantante que había educado su voz con Francisco Frontera de Valldemosa, maestro también de la reina María Cristina de Borbón, y había aprendido a tocar el piano con Pedro Albéniz. Su marido y primo, Francisco de Asís, era así mismo un distinguido pianista, alumno de Guelbenzu y protector de músicos. En los conciertos palatinos que se realizaron en este reinado se interpretó música vocal e instrumental; en algunos intervenía una orquesta formada, en su mayor parte, por cantantes e instrumentistas del Teatro Real, y en otros eran miembros de la familia real y de la aristocracia los que participaban: la reina madre, María Cristina, que cantaba y tocaba el arpa; la reina Isabel, que cantaba; o el infante don Francisco de Paula que también cantaba, acompañados por otros cantantes e instrumentistas. En 1848 Isabel II estableció en su cámara puestos para las siguientes voces: tiple, contralto, tenor de serio, barítono y bajo, con la obligación de “cantar en los conciertos y en las óperas cuando yo tenga a bien mandar”. En este reinado también se celebraron numerosísimos bailes. Hay que destacar, igualmente, la asistencia frecuente de la reina a espectáculos de ópera fuera de la Corte. Su afición por la ópera y por el compositor Emilio Arrieta, a quien había nombrado su maestro de canto en sustitución de Frontera de Valldemosa, le llevó a ordenar la construcción de un teatro en la galería de poniente de la armería del Palacio Real, que se realizó en tres meses; se inauguró con un aforo de trescientas personas e iluminación de gas y se mantuvo activo poco más de un año debido a los elevadísimos costes de su mantenimiento.

### • *Los salones*

Hablar de los salones es hablar del cultivo de la música de cámara entre las clases adineradas. Los salones, continuadores de las academias y reuniones privadas del siglo anterior, se desarrollaron debido al deseo de acceder a la cultura por parte de los niveles altos de la sociedad, aristocracia y burguesía, que desde su posición de diletantes buscaban distracciones fáciles y placenteras, entre las que la música era un adorno que no necesitaba de conocimientos eruditos.

La mayoría de los salones, al menos en un primer momento, eran de acceso restringido; los particulares contaban con sus propios invitados y los promovidos por diversas sociedades admitían tan sólo a sus socios o abonados. En ellos se realizaban principalmente audiciones de música, aunque también encontramos celebraciones de bailes y representaciones de obras teatrales.

Según la estudiosa Celsa Alonso, en el desarrollo y evolución de los salones madrileños pueden distinguirse cuatro etapas condicionadas por las circunstancias y cambios políticos y, por tanto, de mentalidad.

En la primera etapa, que se corresponde aproximadamente con el primer cuarto del siglo, continuó la costumbre de las reuniones del siglo anterior. Los salones tenían un carácter aristocrático y cortesano, pudiéndose citar los de la casa de Alba, Osuna, o la Corte como aquellos más destacados entre los que celebraban sesiones de música. De las piezas vocales que en ellos se cantaban las preferidas eran las arias operísticas italianas, principalmente de Rossini, y las canciones españolas refinadas: seguidillas, boleras y tiranas acompañadas con piano o guitarra, que continúan la línea del majismo. La música puramente instrumental consistía en reducciones de oberturas, valeses, polonesas, marchas, variaciones sobre temas italianos o españoles y otras piezas para piano, guitarra y, en menor medida, violín.

Durante el segundo cuarto del siglo las reuniones en salones se extendieron a la alta burguesía. Se mantuvo la preferencia por la ópera italiana y por Rossini, al que se unieron Donizetti y Bellini. Las canciones españolas perdieron su refinamiento y se acercaron a un populismo jocoso de carácter costumbrista andaluz, utilizando una



**Baltasar Saldoni. Litografiado por J. Donón. (Biblioteca Nacional).**

jerga que imitaba el habla gitana. También se introdujeron las costumbres francesas de las soirées, apareciendo danzas como el rigodón o la mazurca que desplazaron a fandangos y boleros. Salones destacados en esta época fueron el del músico Baltasar Saldoni, el de la cantante Mariana Martínez o el del jurisconsulto Vicente González Arnao, al que asistía Mariano José de Larra. Igualmente se desarrollaron salones en sociedades culturales como el Ateneo, el Genio, el Museo Lírico, el Instituto Español, la Academia Filarmónica Matritense o el Liceo Artístico y Literario, que sirvió de modelo a

otros salones en cuanto al papel que desempeñaba la música y al carácter de sus veladas musicales.

En el reinado de Isabel II se produjo una crisis en esas sociedades culturales, al tiempo que la estabilizada burguesía demandaba formas culturales más lúdicas. Entre los salones privados madrileños destacaron el de los marqueses de Valparaíso, la condesa de Montijo, los marqueses de San Carlos o los marqueses de Canga Argüelles, en los que la presencia de la música era habitual. A éstos se añadieron otros de carácter más literario que esporádicamente organizaban veladas musicales. El repertorio utilizado continuó como en los años anteriores: arias extraídas de óperas italianas y canciones españolas, cosechando gran éxito las compuestas por Sebastián Iradier, Manuel Sanz o Cristóbal Oudrid; así mismo, se introdujeron habaneras para voz y piano o para piano solo. Las sesiones de baile se desarrollaron en esta época con gran éxito; eran actos sociales en los que la música constituía una excusa, pero a través de ellos se introdujeron las danzas europeas. Además de entre las casas aristocráticas, los bailes se extendieron a un público más amplio, celebrándose en teatros co-

mo los de la Cruz y del Príncipe y en salones como los Orientales, Santa Catalina o Capellanes.

A partir de la década de los sesenta y, especialmente, durante la Restauración Borbónica se consolidaron los salones burgueses promovidos por profesionales liberales, políticos, diplomáticos o militares. Estos salones, que no tenían una periodicidad fija, realizaban veladas musicales con ocasión de acontecimientos de carácter privado como nacimientos u onomásticas. En ellos era habitual la presencia de algún músico de cierto renombre que organizaba el acto. Este tipo de reuniones solía comenzar con una obertura operística interpretada al piano, seguida de arias operísticas italianas, a las que ahora se añaden las de Verdi; francesas, especialmente de Gounod o Meyerbeer; y ocasionales piezas de zarzuela. La canción



Fotografía de un salón aristocrático en la obra de Monte-Cristo *Los salones de Madrid*. (Biblioteca Nacional).

española sufrió un retroceso, interpretándose con menos frecuencia. Las obras exclusivamente instrumentales siguieron siendo principalmente para piano. Salones privados en los que periódicamente se realizaban reuniones de carácter musical fueron el del escritor Ayguals de Izco, el de la familia Bengoechea, la familia Piquer, el de Emilio Baraibar o el del compositor y aristócrata consorte Fermín María Álvarez. En este último tercio del siglo abundaron los salones de instituciones culturales, como el Casino, el Ateneo, el Conservatorio, la Sociedad Fomento de las Artes y la Sociedad Artística de Socorros Mutuos. Muchos profesores de música también organizaban reuniones en sus casas; así, Baltasar Saldoni o José Soberano, profesor del Seminario de Nobles. Del mismo modo se desarrollan salones en casas editoriales como las de Antonio Romero o Bonifacio Eslava. En todos ellos predominó el repertorio extranjero, especialmente el italiano.

- *Los cafés*

El café fue un espacio nuevo en este siglo que se convirtió, además de en lugar de reunión y tertulia, en uno de los centros fundamentales de producción y consumo musical. De origen alemán, el café concierto era un establecimiento en el que cualquiera podía escuchar música a cambio del pago de una consumición.

En Madrid se tienen noticias de la existencia de cafés concierto a partir de la década de los treinta. El instrumento más utilizado en ellos era el piano, aunque, en ocasiones, también se interpretaban piezas de canto o de música instrumental de cámara. Para el pianista era un recurso económico importante, ya que la mayor parte de ellos obtenía sus ingresos de este tipo de actuaciones y de las clases particulares. Aunque la música se planteara como una amenización, era escuchada con atención y en algunos locales se imponía el silencio para poder escuchar. La hora normal de afluencia era después de la cena, entre las ocho y las diez y media de la noche, aunque bastantes tenían música también de tres a cinco de la tarde, e incluso por la mañana. El éxito de los cafés concierto se constata en su número, unos sesenta en 1847. Destacaron el Espejo, al parecer el primero en introducir música; el de Los Dos Amigos; el Oriental, en

la Puerta del Sol esquina con Preciados; el Vapor, en la plaza del Progreso, donde de joven tocó Chueca; el del Siglo, en la calle Mayor; el del Pilar, junto a la plaza de la Paja; o el Callao, uno de los más importantes, situado entre las calles de Jacometrezo e Hita, en el que tocaba un sexteto formado por prestigiosos músicos que ofrecían verdaderos conciertos en tres partes de las que la última era siempre una sinfonía de Beethoven.

El repertorio general que se interpretaba en los cafés concierto era de una gran variedad que abarcaba desde piezas serias de música de cámara europea y arreglos de ópera o zarzuela a bailes populares.

Una variante fue el café cantante, en el que se interpretaba canto y baile flamencos. Aparecidos en Andalucía se extendieron pronto a Madrid donde, a partir de mitad de siglo y especialmente en la época de la Restauración, tuvieron gran éxito, a pesar de las dudas y reticencias sobre la moralidad de sus espectáculos. El café cantante debía contar con un tablado en el que se realizaba la actuación a cargo de cantaores, bailaores o guitarristas. En Madrid destacaron el café del Gato, el de la Encomienda, el de la Bolsa, el Imparcial, el Atocha o el Brillante, entre otros. Su contribución a la difusión del costumbrismo andaluz fue fundamental, influyendo en el nacimiento del alhambrismo.

## **4.2.- Tipos de música de cámara**

### **4.2.1-Música para instrumentos solistas**

La música de cámara para instrumentos solistas se desarrolló, sobre todo, en torno al piano. Desde su aparición en el siglo XVIII, el piano había ido incrementando su importancia hasta llegar al protagonismo de este siglo. Su versatilidad permitía la ejecución brillante a solo o el acompañamiento de la voz, la interpretación por diletantes o por profesionales, y el despliegue de una gran capacidad expresiva que abarcaba desde los efectos más íntimos hasta los más brillantes y magníficos. También permitía interpretar obras originales para otras formaciones instrumentales a través de partituras reducidas.



Portada de una fantasía para piano de Pedro Albéniz. (Biblioteca Nacional).

El repertorio pianístico que más se desarrolló en Madrid, al igual que en el resto de España, fue de carácter íntimo, principalmente piezas cortas sin una forma predeterminada, que se corresponde con el cultivo romántico europeo de la “pequeña forma”. En la primera mitad de siglo las piezas que predominaron fueron la fantasía, el vals, la variación, el scherzo, la sonata y la mazurca. De éstas hay que destacar la fantasía y la variación, realizadas generalmente sobre temas extraídos de óperas italianas, que permitían la libertad del compositor al tiempo que trataban temas conocidos por el público. En la segunda mitad abundaron las danzas europeas: polka, vals, mazurca; españolas: jotas, malagueñas, zortziko, chotis; y las habaneras. Los estilos que aparecían en estas piezas eran tres, dependiendo de su dificultad: virtuoso, intermedio y fácil, este último dirigido a la clase burguesa aficionada.

En Madrid el desarrollo de la música para piano aparece relacionado con la fundación del Conservatorio en 1830, que hizo que profesores que ocuparon la cátedra de piano crearan escuela. Así, Pedro Albéniz, iniciador de la escuela pianística española, José Miró, Manuel Mendizábal, Martín Sánchez Allú, Manuel de la Mata, Dámaso Zabalza o Eduardo Compta. Otros pianistas de importancia fueron Santiago Masarnau que, tras un exilio en Londres, enseñó en la Casa de Misericordia y publicó un método de piano, *Tesoro del pianista* (1845); Juan María Guelbenzu, pianista de la reina María Cristina e introductor de los clásicos del piano europeo a través de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos; Marcial del Adalid, o Adolfo de Quesada.

Hay que destacar, así mismo, el impacto que en Madrid produjeron las visitas de dos grandes pianistas europeos: Liszt en 1844 y



**El pianista Pedro Albéniz. Litografía de A.Gómez. (Biblioteca Nacional).**

Thalberg en 1847, y del norteamericano Gottschalk en 1852, cuyos conciertos causaron una honda impresión entre los melómanos. A final de siglo también fueron conocidas en Madrid las importantísimas figuras de Isaac Albéniz y Enrique Granados, que interpretaron sus composiciones en el salón Romero cosechando grandes éxitos.

La guitarra fue otro instrumento solista que siguió desarrollándose, aunque no con la amplitud del piano. A principios de siglo destacaron dos guitarristas: el barcelonés Fernando Sor y el madrileño Dionisio Aguado. Sor, que pasó escaso tiempo en la ciudad de Madrid, fue protegido de la duquesa de Alba y del duque

de Medinaceli; seguía la doctrina de Moretti, especialmente en la manera de tocar con la yema de sólo tres dedos. Aguado había aprendido con el padre Basilio y defendía la pulsación igual con las uñas de cuatro dedos y la brillantez interpretativa; en Madrid, donde pasó la mayor parte de su vida, publicó su *Colección de estudios para guitarra* (1820), la *Escuela de guitarra* (1825) y el *Nuevo método para guitarra* (1843). A mitad de siglo hay que citar a Francisco de Borja Tapia, solicitado en los salones por su habilidad con la guitarra y por sus dotes de ventrílocuo, que compuso también polos, boleras refinadas y canciones con textos prerrománticos.

En la segunda mitad de siglo la escuela guitarrística que predominaba en Madrid era la de Dionisio Aguado, continuada, entre otros, por Miguel Carnicer, Trinidad Huerta, Julián Arcas, Antonio Ca-



**El guitarrista Dionisio Aguado. Litografía anónima. (Biblioteca Nacional).**

no y Tomás Damas. La composición para guitarra preferida por los compositores fue la fantasía sobre motivos célebres de ópera, aunque también se desarrollaron los aires populares andaluces y los arreglos de obras virtuosísticas originales para piano.

#### *4.2.2-Música para conjuntos instrumentales*

Hasta 1863, fecha de creación de la Sociedad de Cuartetos, la interpretación en Madrid de música de cámara puramente instrumental era algo ocasional y reducido a los salones de la Corte y de

la nobleza, ya que los intereses musicales de la burguesía se centran en la ópera italiana o en la música vocal de salón.

Escasos ejemplos de interpretación de música instrumental fuera de los círculos aristocráticos los tenemos en las reuniones que en sus viviendas organizaban aficionados cultos, como José de Arana y Juan Gualberto González, ex-ministros; Isidoro Díaz, o Basilio Montoya, tutor del violinista Jesús de Monasterio. En 1822 se tienen noticias de la interpretación de música de cámara instrumental en el piso principal de la botillería de Canosa en la Carrera de San Jerónimo, donde tocaban los violinistas Francisco Vaccari y Juan Ortega, el viola Vicente Asensio y el violoncellista Francisco Brunetti, pertenecientes a la Capilla Real, que fueron depurados y expulsados de la Capilla en distintos momentos. Estas reuniones costaban, por abono, diez reales la sesión. Otros lugares de interpretación esporádica de música de cámara eran las reuniones que el profesor de piano del Conservatorio Manuel Mendizábal comenzó en 1855 en su casa para familiarizar a sus alumnos con las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, o las del pianista Juan María Guelbenzu en 1856 a las que, entre otros, asistía Jesús de Monasterio.

La fecha en la que se puede decir que “nace” en Madrid la música de cámara exclusivamente instrumental es 1863, cuando se crea la Sociedad de Cuartetos, fundada por el violinista Jesús de Monasterio, con el propósito de llenar un vacío en la vida musical madrileña cultivando el género “íntimo”. Los fundadores y primeros componentes del grupo fueron Monasterio, Rafael Pérez, Tomás Lestán y Ramón Rodríguez Castellanos, a los que se unió el pianista Guelbenzu. Las sesiones musicales se celebraban los do-



El violinista Jesús de Monasterio. Grabado de José Vallejo. (Biblioteca Nacional).



**Componentes de la Sociedad de Cuartetos. *Ilustración Musical Hispanoamericana*. (Biblioteca Nacional).**

mingos a las dos de la tarde en el salón del Conservatorio, costando la entrada veinte reales, cantidad bastante respetable en la época. La Sociedad, con cambios en sus componentes, se mantuvo durante treinta y un años. El repertorio que interpretó fue variado, generalmente cuartetos, aunque también ofreció música para piano solo y sonatas para violín y piano. Compositores extranjeros que se tocaron fueron, entre otros, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns, Tchaikovsky, Dvorak o Brahms. Así mismo, se dió importancia a la música de compositores españoles, con obras de Marcial del Adalid, Rafael Pérez, integrante del cuarteto de cuerda, Martín Sánchez Allú, Chapí y Bretón, entre otros.

Otra agrupación dedicada a la música de cámara fue la efímera que en 1889 reunió al pianista José Tragó con los violinistas Fernández Arbós y Urrutia, el viola Gálvez y el violoncellista Agustín Rubio. Su atención estaba puesta en la música del momento, aunque también interpretaron a Beethoven, Schubert y Schumann. Las sesiones se celebraban en el Salón Romero, propiedad del clarinetista, editor y comerciante Antonio Romero y Andía.

#### 4.2.3-Música vocal

La música vocal, como ya se ha indicado, fue el género más demandado en la interpretación de cámara. Las piezas cantadas que integraban el repertorio eran de dos tipos: arias extraídas de óperas italianas y canciones españolas. La canción es una obra para voz acompañada generalmente de piano o guitarra, o de ambos, que se cantaba en ambientes íntimos, como los salones, y que tuvo mucha difusión, interpretándose, incluso, en distintos espectáculos teatrales.

Los orígenes de la canción decimonónica están en la tonadilla escénica, de la que en los últimos años del XVIII se desgajaron algunas piezas, especialmente seguidillas y tiranas, que se empezaron a cantar en los salones de la aristocracia. La popularidad y difusión que tuvieron también a través de pliegos sueltos llevó a que los compositores empezaran a escribir piezas nuevas en las que intentaban mostrar el carácter nacional frente a la invasión de la ópera italiana. Consistían fundamentalmente en fandangos, tiranas y boleras con acompañamiento de guitarra o piano, o de ambos. En la primera década del siglo el repertorio estaba formado por composiciones de Fernando Sor, muchas de ellas compuestas para el ocio de sus protectores, la duquesa de Alba y los duques de Medinaceli; de José León, para los duques de Medinaceli; o del tenor Manuel García, padre de las famosísimas cantantes Paulina Viardot y María Malibrán. Estas obras muestran un estilo vocal depurado y ornamentado, con gran capacidad descriptiva, y elementos de carácter populista.

En el reinado de Fernando VII se produjo un progresivo decaimiento de la bolera en favor de la canción española y andaluza, herederas de la tirana. El gusto por la ópera italiana introducido en los salones, cuyas piezas de consumo privado aparecían publicadas mensualmente en la colección de partituras *La Lira de Apolo*, supuso un revulsivo para el desarrollo de la canción, que también empezó a publicarse en colecciones como la *Colección General de Canciones Españolas y Americanas* (c.1825), la *Segunda Colección de Canciones Españolas con acompañamiento de pianoforte y guitarra dedicada a las damas* (c.1825) o la *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas* (c.1832), en las que aparecían obras de Gomis, Ramón Carni-



Portada de una habanera de Sebastián Iradier (Biblioteca Nacional).

cer, Moretti y otros, todas ellas de fuerte carácter popular. En el periodo de las Regencias de María Cristina y Espartero y reinado de Isabel II la canción acentuó su carácter pintoresco y andalucista, introduciéndose en el repertorio de los cafés. El aburguesamiento del género y las influencias de la romanza italiana y de la melodie francesa llevaron al abandono de la combinación de piano y guitarra en el acompañamiento, que fue sustituido por el piano solo. En esta época las canciones se difundieron a través de los suplementos musicales de revistas filarmónicas como *La Iberia Musical* o *El Anfión Matritense*, destinadas al consumo de los salones altoburgueses. También se incrementó la edición de canciones en colecciones como *Recreo español, seis canciones españolas con acompañamiento de pianoforte* (1840), *Los Pregones de Madrid, album matritense, colección de canciones populares con acompañamiento de pianoforte* (1840) o *Recuerdos de Andalucía, album de canciones españolas con acompañamiento de piano* (1846). Los compositores principales fueron Mariano Soriano Fuertes, José Valero, Manuel Sanz y, especialmente, Sebastián Iradier. Iradier se centró en la composición de canciones españolas, andaluzas y habaneras con las que tuvo gran éxito. En Madrid publicó la *Colección de Canciones Nuevas Españolas con acompañamiento de pianoforte* (1840) y *El Tesoro Andaluz* (1854). La habanera de salón para canto y piano tuvo un gran desarrollo, hasta el punto de que en el extranjero fue considerada como un género propio de la España peninsular y no de Cuba, colonia española en esos momentos, debido sobre todo a la difusión de la obra de Iradier.

En el Sexenio Revolucionario y reinado de Alfonso XII se pro-

dujo en la canción un acercamiento a la estética europea del lied, con un carácter más refinado, íntimo y melancólico, propio de lo que se entiende por “romanticismo de salón”. Compositores de esta época fueron Antonio de la Cruz, José Espí Ulrich o Fermín María Álvarez. Este último cultivó la canción morisca, que tuvo su máximo desarrollo en las décadas de los setenta y ochenta, y que está relacionada con el alhambrismo sinfónico y la plástica oriental contemporáneos.

En la última década del siglo se siguió desarrollando la estética del lied y la canción criolla. En ésta se introdujeron variantes nuevas como la adopción de los ritmos del pasodoble y del foxtrot.

Un género que apareció en el reinado de Alfonso XII fue el recitado o sinfomela en el que el protagonista era el piano, limitándose la voz a recitar una poesía sin referencia alguna a su tono o modulación. Fue muy apreciado por personas aficionadas a la composición de pequeñas piezas que se cantaban en sociedad. Un ejemplo fue el *Album de Melodías con letra (para recitar al piano)*, compuesto por la condesa de Llorente y dedicado a Isabel II, que contenía siete recitados sobre poemas de Martínez de la Rosa, Eusebio Blasco, Antonio Fernández Grilo, Gustavo Adolfo Bécquer o el Duque de Rivas.

### **4.3.- Música sinfónica**

El cultivo de la música sinfónica en Madrid parte de experiencias realizadas en el siglo anterior, como los Conciertos espirituales, en los que se interpretaban obras orquestales a las que el público asistía previo pago de una entrada. El sinfonismo se desarrolló con la nueva burguesía que pagaba por escuchar música, financiando así la actividad profesional de los músicos, libres ya de las ataduras que conllevaba el servicio a la nobleza o al clero. La consecuencia fue la aparición de entidades orquestales autónomas, autogestionadas y autofinanciadas, que se mantenían mediante las cuotas de sus asociados. Este fenómeno como tal no apareció hasta bien pasada la primera mitad del siglo, pero durante los primeros años se produjeron algunas experiencias de música orquestal, continuadoras de las iniciadas en el XVIII, que constituirían el germen del sinfonismo en Madrid.



“Ejecución de una sinfonía”. *Ilustración Musical Hispanoamericana* (Biblioteca Nacional).

En el primer tercio del siglo la música orquestal se basó en las oberturas de ópera de estilo italiano con las que daba comienzo un espectáculo, ya fuera de corte, teatral o religioso. Un ejemplo es el de las funciones en verso que tenían lugar en los teatros de la Cruz y del Príncipe, que eran siempre introducidas por lo que hoy denominamos “oberturas”, conocidas en la época como “sinfonías”. También aparecía música sinfónica, mezclada con la vocal, en los conciertos cuaresmales. La dependencia de estas piezas respecto a la música vocal se debía a una falta de infraestructuras, como orquestas conformadas fuera de los centros que ofrecían espectáculos teatrales, y a la escasez de público dispuesto a pagar por oír sólo composiciones instrumentales independientes.

En el segundo tercio del siglo las obras instrumentales siguieron vinculadas a las vocales, con un predominio claro de las oberturas. La influencia de Rossini fue muy marcada tanto en su forma como en su instrumentación. Un compositor y director destacado en el Madrid de esta época fue Ramón Carnicer, profesor de com-

posición en el Conservatorio. Aunque su producción abarca obras de prácticamente todos los géneros, incluido el religioso, se pueden resaltar las dedicadas al teatro lírico; además de óperas y zarzuelas compuso música incidental para teatro y composiciones instrumentales nuevas, especialmente sinfonías, que intercalaba en las óperas en italiano que dirigía.

A partir de los años cuarenta empezaron a surgir proyectos que reivindicaban la independencia de la música sinfónica. Uno de ellos fueron los conciertos de la Academia Filarmónica Matritense, en los que se interpretaban sinfonías además de diversas piezas instrumentales y vocales; otro, las iniciativas para formar orquestas, como la que en 1848 intentaron el clarinetista Antonio Romero y el flautista Pedro Sarmiento, o la del alemán afincado en España Juan Mollberg, quien en 1850 organizó una serie de conciertos en los Salones Orientales de la calle de la Victoria, donde se estrenó la *Fantasia a gran orquesta sobre motivos españoles*, dedicada a Isabel II, del belga Francisco Augusto Gevaert, pensionado por su Gobierno en nuestro país. Junto a esto hay que citar los conciertos que en Madrid dirigieron Listz, en el Liceo Artístico y Literario, o Glinka.

En 1859 Francisco Asenjo Barbieri organizó en el Teatro de la Zarzuela seis conciertos pensados para un público popular, en los que intervinieron noventa y tres voces y noventa y seis instrumentos. Tuvieron gran éxito pero dejaron traslucir una falta de ensayo en algunas obras. Para solventar este problema Barbieri propuso formar una sociedad con profesores fijos, a fin de ensayar bien las composiciones que se iban a interpretar. La sociedad no se formó, pero la idea quedó.

En 1860 se creó la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos cuya ejecutiva estaba formada por Hilarión Eslava, Rafael Hernández, José Inzenga y Joaquín Gaztambide. Dos años más tarde decidieron organizar cuatro conciertos en el Conservatorio bajo la batuta de Gaztambide, director de la Zarzuela, para recaudar fondos. En 1864 se celebraron otros cuatro, contando con Barbieri para la dirección de los coros y con Monasterio para la de la orquesta. A partir de estos conciertos se intentó constituir una sociedad estable que no prosperó hasta 1866 con la creación, por parte



**Barbieri. Litografía de N. González (Biblioteca Nacional).**

de Barbieri, de la Sociedad de Conciertos, que emitió sus estatutos en 1867.

La actividad de la Sociedad de Conciertos se extendió entre 1866 y 1903, con actuaciones esporádicas hasta 1906. La plantilla constó en un principio de coro y orquesta, pero pronto se redujo sólo a la orquesta. Su objetivo era interpretar conciertos de música "clásica y moderna" para mejorar su situación económica. Los conciertos se hacían en dos ciclos anuales: primavera y verano, siendo estos últimos los más lucrativos. A partir de 1895, y con carácter extraordinario, se celebra-

ron también en invierno. La actividad se desarrollaba en el Teatro Circo o del Príncipe Alfonso en el paseo de Recoletos. El éxito fue rotundo; en el primer año había mil quinientos sesenta y seis abonados y en los años siguientes se cubrieron totalmente las localidades disponibles, generándose una lista de espera.

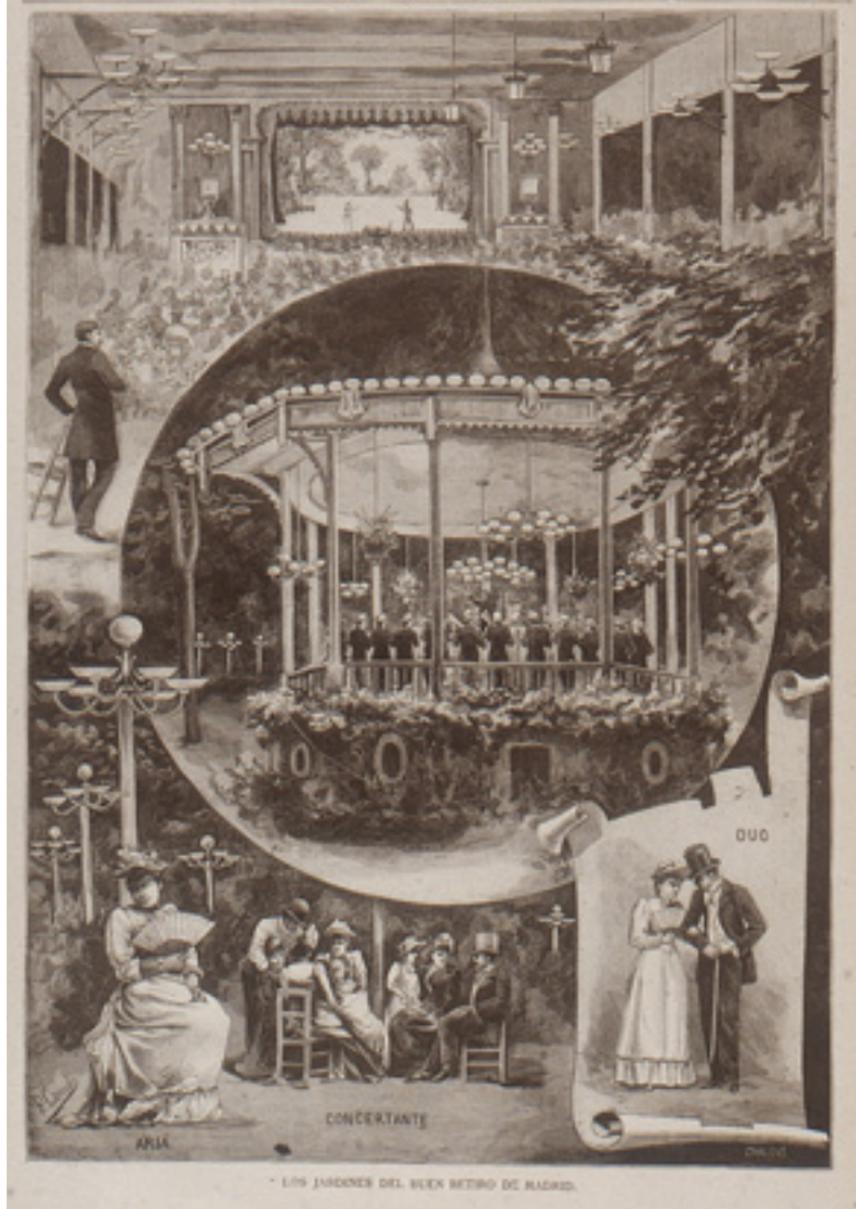
El primer director fue Barbieri (1866-1868), que dirigió una agrupación de orquesta y coro. La decisión de prescindir del coro e incrementar así los ingresos de la orquesta llevaron a su dimisión, siendo sustituido por Gaztambide (1868). Tras la marcha de éste empuñó la batuta Jesús de Monasterio, que permaneció al frente entre 1869 y 1876. Con Monasterio se mejoró notablemente la sec-

ción de cuerda, ya que fue el creador de una escuela de violín de gran nivel técnico, y se amplió el repertorio con obras alemanas y de compositores españoles. Fueron precisamente el repertorio, que en los últimos años se dirigía a una parte minoritaria de aficionados, y la falta de ensayos, al estrenar continuamente obras nuevas, lo que le llevó a la dimisión. En esta época se invitó a directores extranjeros para participar en los conciertos de la temporada estival que se realizaban en los jardines del Buen Retiro. Mariano Vázquez dirigió entre 1877 y 1884, estrenando, entre otras obras, la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Le sustituyó Tomás Bretón, que estuvo al frente hasta 1891. Luis Mancinelli ocupará el puesto de 1891 a 1894, introduciendo totalmente el wagnerismo. Hasta esta fecha los directores eran los responsables de la programación y de la elección del repertorio; a partir de aquí se optó por contratar un director para cada ciclo de conciertos, nombrándose un segundo director para dar continuidad a los ensayos. La Junta directiva era la encargada de proponer al director y de elegir el repertorio. Entre los extranjeros que fueron invitados a dirigir la orquesta se pueden citar a Vicente D'Indy, Camille Saint-Saëns o Richard Strauss, quien en 1898 dirigió sus obras *Don Juan*, *Las travesuras de Till Eulenspiegel* y *Muerte y transfiguración*.

Las composiciones que se interpretaron en la Sociedad de Conciertos pertenecían al Clasicismo y Romanticismo europeos, y a autores españoles del momento. Desde la Sociedad se impulsó la creación de obras nuevas para aumentar el repertorio de la orquesta, lo que incrementó la producción sinfónica de nuestro país.

Los conciertos constaban de tres partes: en la primera se solían interpretar tres piezas, empezando por la que se suponía menos exitosa, que se tocaba mientras la gente se acomodaba dada la ausencia de puntualidad; en la segunda parte, una sinfonía entera; y en la tercera, alguna obertura brillante, una pieza lírica y, para finalizar, una obra de carácter grandioso y enérgico.

El público y la crítica respondieron de una forma muy positiva a estos conciertos, motivo por el que la Sociedad permaneció estable durante tanto tiempo. La participación del auditorio se po-



“Los jardines del Buen Retiro de Madrid”. *Ilustración Musical Hispanoamericana* (Biblioteca Nacional).



GRUPO DEL PERSONAL COMPLETO DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID.

Miembros de la Sociedad de Conciertos. *Ilustración Musical Hispanoamericana* (Biblioteca Nacional).



GRUPO DE PROFESORES DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MADRID, UNIÓN ARTÍSTICO MUSICAL.

Integrantes de la Unión Artístico-Musical. *Ilustración Musical Hispanoamericana* (Biblioteca Nacional).

tenció organizando un concierto de cierre de temporada para el que los oyentes elegían las obras entre las que se habían tocado durante dicho periodo.

En 1878 nació otra asociación, la Unión Artístico-Musical. Su génesis está relacionada con la Sociedad de Conciertos, ya que el empresario Felipe Ducazcal quiso realizar con ella una temporada de conciertos populares pero no llegaron a un acuerdo, por lo que organizó una nueva agrupación orquestal bajo la dirección del francés Olivier Metra. Al término de la temporada los músicos decidieron seguir unidos bajo la batuta de Tomás Bretón. Entre 1880 y 1882 se puso al frente Ruperto Chapí, al que Manuel Fernández Caballero sustituyó por un año. Casimiro Espino la dirigió desde 1883 hasta su disolución poco tiempo después. Esta orquesta ensayaba en el taller de pintura del teatro Novedades y realizaba los conciertos en el Teatro Apolo.

#### **4.4.- Música coral**

El fenómeno del orfeonismo o sociedades corales apareció hacia mitad de siglo en España, concretamente en la ciudad de Barcelona, como un movimiento popular de aficionados que empleaban sus momentos de ocio para hacer música. Se extendió fundamentalmente entre la clase obrera debido, entre otras causas, al paternalismo de la clase dirigente y propietaria que, convencida de la benéfica influencia de la música, procuró al pueblo una enseñanza moralizadora y un pasatiempo honesto fuera de las tabernas.

En Madrid, las primeras noticias sobre orfeones se tuvieron a través de artículos de prensa que comentaban su desarrollo en Europa y, más específicamente, en Francia, aunque el fenómeno no se conoció hasta la visita de los coros barceloneses de José Anselmo Clavé. La prensa había anunciado con antelación este acontecimiento del que destacaba que era una actuación diferente de las manifestaciones musicales conocidas.

La primera sociedad coral madrileña fue La Aurora Orfeónica, creada en 1863 según el modelo que José Anselmo Clavé había desarrollado en Cataluña en el que no se buscaba una enseñanza mu-

sical sino sólo moralizar al obrero, relegando lo artístico a un segundo plano. Un año más tarde, en 1864, apareció el Orfeón Artístico Matritense, fundado por José Flores Laguna, donde, además, se pretendía proporcionar una enseñanza musical que no resultara gravosa económicamente y adaptada a los horarios laborales. Este orfeón, según indica su reglamento, estaba compuesto por trabajadores de los más diversos gremios: “fundidores, tallistas, tipógrafos, grabadores, tapiceros, constructores de máquinas, carpinteros, sombrereros, estudiantes, maestros de obra, pintores, doradores, etc”. En 1879 se creó una sociedad organizadora de orfeones; su finalidad era crear un orfeón y organizar orfeones o sociedades corales que contribuyeran a despertar los más nobles sentimientos en todas las clases y a dar solemnidad a las celebraciones públicas. Otras agrupaciones corales fueron el Orfeón Matritense, fundado en 1887 y El Eco de Madrid, del que se tiene noticia en 1899.

En esta época los orfeones estaban compuestos exclusivamente por hombres, a cuyas voces graves se adaptaban las obras. El primer coro femenino no apareció en Madrid hasta 1900, cuando la marquesa de Bolaños organizó uno compuesto por damas de la aristocracia.

En los últimos años de la centuria el fenómeno del coralismo se extendió entre asociaciones religiosas seculares y entre los sindicatos. En el primer caso servían para proporcionar brillantez a las funciones religiosas solemnes, supliendo a las desaparecidas capillas musicales. Un ejemplo fue el coro del Círculo de Obreros de San José, creado a finales de siglo, que tenía una finalidad religiosa e instructiva y también de ayuda económica mutua. Los coros de los sindicatos estaban ligados al Partido Socialista, al que servían como instrumentos de propaganda. En Madrid, la Casa del Pueblo creó la Asociación Artístico-Socialista entre cuyos objetivos estaba “la creación y fomento de cuadros escénicos, coros, orquestas y excursiones comentadas”. Una de sus primeras actividades fue la creación, en 1900, del Orfeón Socialista de Madrid que intervino en casi todas las manifestaciones y veladas organizadas en el Centro Obrero.

Hay que mencionar también la celebración en Madrid de diversos concursos nacionales de coros en 1887, 1892 y 1897.

## 5.- Asociaciones musicales

Las sociedades que en este siglo aparecen tienen como punto de partida las reuniones del XVIII en las que gentes con los mismos intereses planteaban un proyecto común de mejora cultural. Las sociedades musicales tenían diversos objetivos, fundamentalmente filantrópicos, e impulsaban actividades de educación y promoción musical o de difusión de la música a través de conciertos. Al no contar con ayudas estatales se financiaban a través de las cuotas de sus socios a quienes, en la mayoría de los casos, iban destinadas las actividades.

El Ateneo Científico y Literario de Madrid surgió en 1835 a propuesta de la Sociedad Económica Matritense. Se fundó en un edificio de la calle del Prado esquina a San Agustín, el mismo donde hoy está situado. Entre sus miembros estaba el pianista Santiago Masarnau, aunque no se tienen noticias de actividades musicales en este siglo.

Con el Ateneo compitió en objetivos el Liceo Artístico y Literario, nacido en 1837 como una reunión periódica de escritores y artistas. Sus actividades se distribuyeron en cinco secciones correspondientes a las cinco bellas artes. A él pertenecieron importantes músicos como Mariano Rodríguez de Ledesma, que presidió la sección de música; Barbieri, secretario y archivero de la misma; Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, Basilio Basili o José María Reart. En su teatro tuvieron lugar destacadas interpretaciones, como las de los pianistas Liszt o Thalberg, y se cantaron óperas italianas por conocidos cantantes como Paulina Viardot. Ya dijimos que a esta asociación pertenecía la reina María Cristina y que en ella interpretó piezas para arpa y para piano.

El Instituto Español fue fundado en 1839 por el marqués de Sauli. Creó cátedras gratuitas de primera enseñanza, pasando después los alumnos a clases de música, declamación, danza o pintura según sus aptitudes y preferencias. Contaba con el coronel José María de Reart como profesor de canto. En su teatro se representaron obras dramáticas y líricas, desatacando su labor de impulso a la zarzuela.

Otras asociaciones activas en Madrid en este siglo fueron la Academia Filarmónica Matritense, que daba sus clases y conciertos

en la casa del duque de Roca en la calle de Toledo, y el Museo Lírico, que contaba con Espín y Guillén en la presidencia y en la enseñanza del canto, y con Soriano Fuertes en la de solfeo.

Destacable es la creación en 1873 de la sección de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su origen está en un decreto del Gobierno de la Primera República promovido por Castelar, ministro de Estado en esos momentos. La necesidad de esta sección llevaba tiempo apuntándose; se había puesto de relieve ya en el siglo anterior por parte de músicos e intelectuales como Antonio Rodríguez de Hita o Tomás de Iriarte. En el XIX se volvieron a reiterar las peticiones; así, en 1846 el músico Rafael Hernando propuso la creación de una Academia de música y fomento de las artes que se ocupara, entre otras cosas de la enseñanza musical; en 1859 el académico Antonio Gil de Zárate planteó incorporar la música a la Academia de Nobles Artes; del mismo modo lo hizo el Gobierno de Amadeo I. La idea se rechazó sistemáticamente por considerar que la música no tenía cabida en una academia de artes plásticas. Por el decreto de 1873 se ordenaba la creación dentro de la Academia de Nobles Artes de una sección de música con doce académicos, y se cambiaba su denominación por la de Academia de Bellas Artes. La disposición fue acatada por los académicos plásticos con múltiples reticencias, pero la sección se creó. Los primeros académicos de música fueron Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús Monasterio, Valentín Zubiaurre, Juan María Guelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia. Las preocupaciones de la sección en este siglo fueron principalmente la ópera, de manera especial el funcionamiento del Teatro Real y la creación de una ópera nacional, y la enseñanza musical, sobre todo el Conservatorio madrileño.

Aparte de estas sociedades de carácter filantrópico, que florecieron sobre todo durante la Regencia de María Cristina, hay que mencionar el asociacionismo de los músicos que buscaban una estabilidad económica y una dignificación de la profesión. El asociacionismo se inició en la década de los cuarenta, tras la real Orden de 1839 que lo autorizaba, y se desarrolló con gran fuerza. Una de estas asociaciones fue la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que ya ha sido

citada. Sus objetivos, expuestos en el Anuario de su primer año eran hacer “cuanto pueda por el necesitado, no sólo socorriéndole pecuniariamente, sino también defendiéndole y amparándole, por cuantos medios le sugiera su celo, contra cualquier particular, corporación o empresa, que no haya procedido con él en justicia”. Otras sociedades de las que ya se ha hablado fueron la Sociedad de Conciertos o la Sociedad de Cuartetos. Junto a éstas hay que nombrar también a la Asociación de Pianistas-Compositores, que desarrolló su actividad en la década de los setenta, y a la Sociedad de Artistas, fundada por el poeta Luis Olona, el cantante Francisco Salas y los músicos Gaztambide, Oudrid, Hernando, Inzenga y Barbieri, que en 1851 tomaron el teatro del Circo, estrenando la primera zarzuela en tres actos, concretamente *Jugar con fuego* de Barbieri, y que en 1856 llegaron a crear la Sociedad del Teatro de la Zarzuela

## **6.- Enseñanza musical**

El cierre de las capillas musicales de los centros religiosos, que habían sido hasta este siglo los principales lugares de aprendizaje de la música, llevó a un cambio en la enseñanza musical tanto respecto a los lugares en que se desarrolló como a su finalidad, ya que frente al ideal de la música religiosa vigente hasta este siglo, será la música profana la que durante toda la centuria constituya el foco de atracción. Las sociedades musicales intentaron ofrecer un marco para la educación musical, pero no llegaron a formar grandes intérpretes o compositores por su carencia de medios.

En Madrid, donde la burguesía constituía un grupo social amplio, fueron muy solicitados los profesores particulares, especialmente de canto y piano. El acercamiento de esta clase a la música y su cada vez mayor consideración social le llevaron a un deseo por aprender algunos rudimentos prácticos de este arte que le permitieran la interpretación, aunque fuera a nivel de diletante, de determinadas piezas en los salones privados donde este conocimiento se consideraba de “buen tono”. La enseñanza de la música se dirigía sobre todo a las mujeres y a las niñas: a las primeras como distracción



**Mujer tocando el piano. Grabado del siglo XIX (Biblioteca Nacional).**

y a las segundas porque se estimaba que era una educación adecuada a su sexo y a su sensibilidad que no iba en detrimento de sus facultades de buena esposa y buena madre. Los profesores particulares participaban, así mismo en las veladas musicales de la casa, organizando, interpretando o preparando a los ejecutantes de las diversas piezas. La enseñanza constituía para los músicos una salida digna, dada la escasez de trabajo, que se completaba con los ingresos proporcionados por la interpretación en espacios públicos, sobre todo cafés.

Además de la enseñanza particular también se potenció la educación musical en diversas instituciones

madrileñas. Una de ellas fue el Real Seminario de Nobles en donde una buena parte de la jornada se dedicaba a la música, que era enseñada por dos maestros. Para esta institución se publicó el método *Rudimentos de la música* (1805), con una segunda parte que incluía un *Solfeo práctico* (1815) de fray Pedro Carrera y Lanchares.

El primer intento de creación en Madrid de un organismo oficial para la enseñanza de la música o conservatorio fue presentado a José I por Melchor Ronzi en 1810. En él se preveía una enseñanza musical gratuita para cuarenta y ocho alumnos y su financiación a través de las cuotas de trescientos socios, que tendrían derecho a dos conciertos de música vocal e instrumental y dos bailes al mes. La iniciativa empezó su curso pero rápidamente fracasó.

En 1816 el compositor de la corte José Nonó pidió permiso a Fernando VII para abrir un conservatorio de música "igual a los mejores conservatorios de Italia". El permiso le fue concedido pero con la advertencia de que, dada la situación del país, no se le podían

ofrecer ayudas económicas. El centro se cerró en 1822 y se reabrió en 1829 con la condición de admitir sólo varones de entre siete y catorce años, internos o externos, que debían ser mantenidos con esmero y decencia, educándolos en el respeto al monarca, a la religión y al decoro. Las enseñanzas impartidas eran solfeo, arte de cantar y ciencia de la música. También se le autorizó el dar academias o conciertos, a fin de recoger dinero para el mantenimiento del mismo. Este conservatorio fue eclipsado por el de María Cristina, en el que Nonó entró en 1833 como profesor de solfeo.

En 1830 se creó, por Real Decreto, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. La iniciativa había sido, precisamente, de María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII, napolitana y amante de la música, quien eligió como director del centro a su profesor de canto, el tenor italiano Francesco Piermarini. Se crearon diecisiete plazas para profesores de cada uno de los instrumentos de cuerda y viento, además de solfeo, piano, arpa, composición, lengua castellana, lengua italiana y baile; también había un rector espiritual que enseñaba geografía, historia sagrada y mitología, decía misa, confesaba, y sacaba de paseo a los alumnos internos. El alumnado era de cinco tipos: internos, externos, medipensionistas, gratuitos y auxiliares, con una edad de ingreso entre los doce y los dieciséis años. Al final de los estudios se les otorgaba el título de “profesor discípulo”. Entre los profesores al frente de la docencia en estos primeros momentos estaban Ramón Carnicer, que se ocupaba de la composición; Baltasar Saldoni, que enseñaba solfeo, y Pedro Albéniz que lo hacía de piano; el director Piermarini se encargaba del canto. En 1832 el número de sus alumnos



**Ramón Carnicer por Federico de Madrazo. (Biblioteca Nacional).**

era ya importante: dieciséis con Carnicer, veintidós con Saldoni, veintisiete con Albéniz y diecinueve con Piermarini. Además de los profesores titulares hubo “profesores adictos de honor” o protectores, entre los que estaban los infantes, nobles, políticos y filarmónicos distinguidos, y “profesores adictos facultativos”, que eran profesionales de la música y entre los que podemos citar a Indalecio Soriano Fuertes, Francisco Andreví, Isabel Colbrand o María Malibrán. Estos últimos podían participar con la orquesta en los conciertos públicos que se organizaban. El Conservatorio se ubicó inicialmente en la plaza de los Mostenses, trasladándose en 1852 al Teatro Real donde permaneció hasta su primer cierre en 1925.

En 1838 un reajuste económico redujo las percepciones de los profesores y eliminó la figura del director, poniendo en su lugar un viceprotector, que no era músico profesional y que hacía de puente entre los reyes y el Conservatorio. El cargo de director se restituyó en 1858 tras la publicación de un *Reglamento orgánico*; en éste se establecía el aumento del número de profesores, admitiéndose profesoras para piano, arpa y solfeo; se fijaban en treinta las plazas gratuitas para alumnos, y se establecía la edad de admisión entre los ocho y los catorce años, ampliándose excepcionalmente hasta los veinte. También se distinguían los “estudios superiores” para maestro compositor de los “estudios de aplicación”.

Con la Revolución de 1868 se cambió el nombre de esta institución, pasando a llamarse Escuela Nacional de Música y Declamación. En 1871 se aprobó un nuevo reglamento en el que aparecían las categorías de profesores numerarios, que accedían por oposición, y profesores auxiliares, nombrados por el Gobierno a propuesta de la junta de profesores. Así mismo, se admitían enseñanzas nocturnas gratuitas por las que los profesores recibían compensaciones especiales. En 1883 se creó la enseñanza libre y las cátedras de órgano e historia de la música. El número de alumnos en esta época era elevado, oscilando entre los seiscientos y los ochocientos. Los directores hasta el cambio de siglo fueron Emilio Arrieta (1868-1894), Jesús de Monasterio (1894-1897) e Ildefonso Jiménez de Lerma (1897-1901).

En este panorama de enseñanza musical orientada hacia la música civil florecieron los métodos de aprendizaje, adaptados a las

nuevas necesidades y a la nueva estética, que facilitaban su labor al profesor. En un principio, la escasez de métodos españoles llevó a traducir obras extranjeras, especialmente los métodos oficiales en el Conservatorio de París. Desde el Conservatorio madrileño se propició la creación de nuevos tratados en castellano, ya que en el Reglamento de 1831 se exigió que cada especialidad musical presentara al director del centro el método que iba a utilizar en la enseñanza para su aprobación. Así, aparecen el *Método completo de piano* (1840) de Pedro Albéniz, en el que introduce la técnica moderna del instrumento tomada de su maestro en París Henry Herz; los *Veinticuatro solfeos para contralto y bajo* de Baltasar Saldoni, o el *Método de clarín* de José de Juan Martínez, profesor de trompeta, que quedó inédito por la escasez de alumnos. El profesor de composición Ramón Carnicer no escribió ningún tratado, adoptando el del General de la Armada, Presidente de la Real Academia de Ciencias y Filarmónico de Bolonia José Joaquín Virués y Spinola *La Geneuphonia o generación de la bien-sonancia música* (1831), dedicado a la reina María Cristina. En este tratado, de apariencia complicada, se cambiaba la terminología musical y se construía un sistema matemático-filosófico acorde con la nueva estética que admitía la melodía como lo principal en la música y el valor del criterio sensorial.

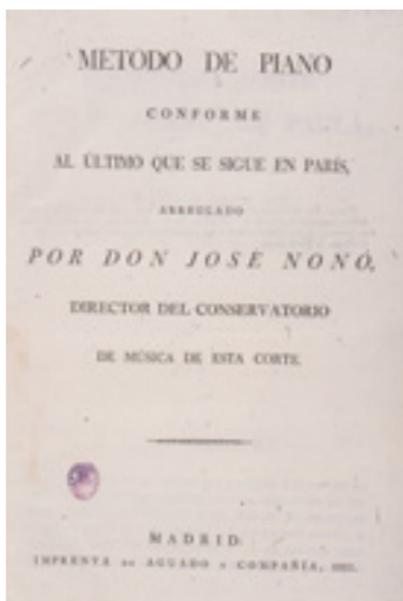
Entre los métodos de mayor importancia que se editaron están los de Hilarión Eslava *Método Completo de Solfeo* (1846) y *Escuela de Composición* (1861), este último ideado en cinco volúmenes: armonía, contrapunto y fuga, melodía y discurso musical, instrumentación, y un quinto, que no llegó a publicarse, dedicado a los géneros popular, dramático, religioso e instrumental. Ambas obras tuvieron una gran difusión, especialmente el método de solfeo que contó con numerosas reediciones. También publicó un *Prontuario de contrapunto, fuga y composición* y un *Breve tratado de armonía*. Otros tratados fueron la *Escuela completa de música* (1814), dedicada a Fernando VII, de José Nonó, quien estuvo al servicio de la casa de Osuna y fue luego maestro en la Corte; y *La Mellopea o Instituciones teórico-prácticas del solfeo, del buen gusto, del canto y de la armonía* (1815) de Miguel López Remacha, músico de la Capilla Real e hijo del organista Félix Máximo López.

A mitad de siglo destacan el *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto* (1845) de Indalecio Soriano Fuertes y el *Tratado teórico-práctico de armonía y composición* (1848) del maestro de la Capilla Real Francisco Andreví.

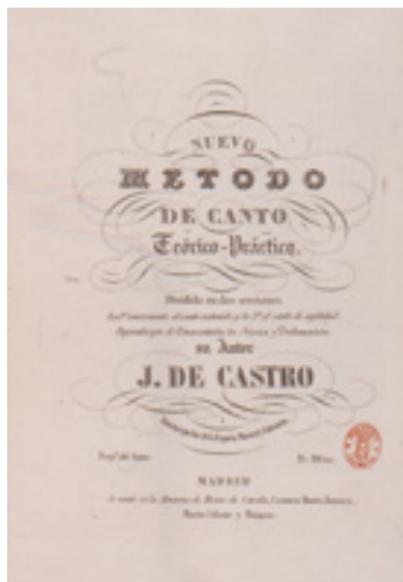
Al aprendizaje del piano están destinados los métodos de José Nonó *Método de piano* (1821), dedicado al infante don Francisco de Paula, y *El Adam español o lecciones metódico-progresivas de forte piano* (1826) de José Sobejano y Ayala, profesor del Seminario de Nobles, en el que sigue la línea del profesor del Conservatorio de París Louis Adam. En 1856 se publicó el *Método de piano* de José Miró, profesor en el Conservatorio, que sustituyó en la enseñanza al de Albéniz, cuyo modelo sigue, incorporando novedades de Kalkbrenner y Thalberg.

Respecto al canto hay que destacar los *Ejercicios para la voz* de Manuel García y el *Método de canto* (c.1850) de Juan de Castro.

Otros tratados intentaron simplificar la lectura musical; así, el *Sistema Uniclave* (1824) de Federico Moretti y la *Equinotación o Nuevo Sistema musical de llaves* (1858) de Francisco Frontera de Valldemosa. A todos estos hay que



Portada del *Método de piano* de José Nono (Biblioteca Nacional).



Portada del *Método de canto* de Juan de Castro (Biblioteca Nacional).

añadir una ingente cantidad de folletos y libritos que intentaban facilitar el aprendizaje y que se fundaban en la teoría del efecto benéfico de la música sobre la juventud.

El arpa que, junto al piano, se consideraba propia de la educación femenina también se enseñaba en el Conservatorio, por profesores particulares y en centros privados. Un ejemplo de estos últimos en Madrid fue la academia que se creó en 1879 para el aprendizaje de solfeo, piano y arpa, dirigida por María Landi. El primer método escrito para este instrumento es bastante tardío; se trata del *Método de arpa* (1878) de Dolores Bernis, profesora en el Conservatorio, escrito para arpa de pedales.

La guitarra se enseñaba, así mismo, en el Colegio de Ciegos, donde era profesor Antonio Cano, y en la llamada Sociedad Guitarrística.

Respecto a la enseñanza general de la música, una Real Orden de 1878 creó una cátedra en las Escuelas Normales Centrales de maestros y maestras de Madrid, prometiendo su extensión a provincias, como preparación de los profesionales de la enseñanza para impartir la asignatura en la instrucción primaria.

## **7.- Publicaciones musicales periódicas**

Las revistas musicales hicieron su aparición en España en este siglo. El germen de esta prensa especializada hay que buscarlo en las noticias sobre venta de instrumentos y partituras o reseñas de libros que aparecían en periódicos del XVIII, a los que ya se ha aludido.

Para la aparición de una prensa específicamente musical de carácter periódico se requerían algunas condiciones sociales que en nuestro país se dan con cierto retraso respecto a otros. En principio se necesitaba una actividad musical sostenida, un mercado suficientemente amplio, un desarrollo industrial que proporcionara maquinaria adecuada para una impresión rápida, y unas mejoras en los transportes que posibilitaran su distribución y difusión; estas circunstancias no se producen conjuntamente en nuestro país hasta después de la Guerra de la Independencia. Así mismo, contribuye-

ron la afición de la burguesía por la música y la reducción, aunque leve, del analfabetismo.

Madrid fue, junto a Barcelona, el foco más importante de edición y difusión de prensa musical debido a la existencia de una amplia clase burguesa. Se publicaron gran cantidad de revistas, aunque la mayoría tuvieron una existencia corta, de no más de un lustro, apareciendo y desapareciendo muchas en un mismo año.

Los temas que trataban abarcaban todos los tipos de música, incluyendo secciones de biografías de músicos o de historia de la música, crítica de espectáculos, informaciones, opiniones, noticias de actividades musicales e, incluso, publicidad musical. Muchas publicaciones también ofrecían en sus páginas centrales obras de música impresa, o sea partituras, de obras vocales y pianísticas que satisfacían la demanda por las novedades de moda, al tiempo que permitían ampliar el repertorio de los aficionados y de sus salones. En las décadas finales del siglo se aprecia una cada vez mayor especialización de las revistas en ciertos temas concretos.

La primera publicación exclusivamente musical que apareció en Madrid fue *El Indicador de los Espectáculos y el Buen Gusto* (1822) que, con una periodicidad diaria, ofrecía la cartelera de espectáculos, incluyendo también crítica, curiosidades y noticias, con una especial dedicación a la ópera. Hasta la publicación de *La Iberia Musical*, considerada durante mucho tiempo como la primera revista musical madrileña, aparecieron otras cuatro. De éstas se pueden destacar dos: *El Nuevo Anfión* (1830) “periódico filarmónico para la guitarra”, que surge coincidiendo con el auge de la escuela guitarrística española que con Fernando Sor y Dionisio Aguado triunfaba en Europa, y el *Eco de la Ópera*, dedicado a la ópera italiana, del que se tienen noticias en 1834. *La Iberia Musical*, que cambió el nombre en su segundo año por el de *La Iberia Musical y Literaria*, comenzó su andadura en 1842 y supuso el primer intento duradero de prensa musical, ya que a finales de 1846 todavía estaba activa. Fundada por Joaquín Espín y Guillén y dirigida por Mariano Soriano Fuertes se dedicó fundamentalmente a la crítica operística y a la defensa de la profesión musical. El *Anfión Matritense* apareció en 1843 como órgano de expresión de la Asociación Musical, formada por importan-



Portada del primer número de la *Gaceta Musical de Madrid* (Biblioteca Nacional).

tes músicos encabezados por Indalecio Soriano Fuertes quien se encargó de la mayor parte de las críticas.

Tras muchas otras publicaciones efímeras, en 1854 apareció la *Gaceta Musical de Madrid* fundada por Hilarión Eslava, que supuso un hito importante en la prensa musical decimonónica. Eslava había promovido la creación de una asociación, el Orfeo Español, que plasmó sus ideas en esta revista. Además de crónicas de actualidad incluía artículos de carácter historiográfico y musicológico, servía de cauce a polémicas musicales y defendía la ópera nacional y la zarzuela. La *Gaceta* inició también la crítica sobre música exclusivamente instrumental, aspecto que no había estado presente hasta ese momento. En 1857 las dificultades económicas llevaron a que la *Gaceta* se fusionara con otro periódico coetáneo, *La Zarzuela*, orientada especialmente hacia ese género.



Portada del primer número de la revista *El Arte* (Biblioteca Nacional).



El crítico musical Antonio Peña y Goñi dibujado por Francisco López Alen. (Biblioteca Nacional).

Otras revistas dignas de ser mencionadas fueron *La Escena* (1865), *El Artista* (1866), o la *Revista y Gaceta Musical* (1867) dirigida por José Parada y Barreto, en la que se publicaron las primeras relaciones de maestros de capilla de catedrales españolas, las primeras catalogaciones de papeles de música de archivos catedralicios y el *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* de Parada y Barreto, que se ofreció por entregas.

Hasta la década de los setenta la mayor parte de las revistas se ocuparon de la ópera italiana como tema predominante y, en menor medida, de la zarzuela. A partir de esos años los temas de las publicaciones empezaron a cambiar, surgiendo el wagnerismo y antiwagnerismo y la crítica de música instrumental, incrementada a raíz de la fundación de la Sociedad de Conciertos. Las revistas más importantes fueron *El Arte* (1873), subtítulo “Semanao Lírico-Dramático”,

en el que se realizaba una acérrima defensa de la zarzuela en contra de la protección oficial a la ópera italiana, y *La Ópera Española* (1875). En la década de los ochenta salieron a la luz menos periódicos exclusivamente musicales pero se incrementó la crítica musical en la prensa general. Los críticos más importantes en esta época fueron José María Esperanza y Sola, antiwagneriano, preocupado por la música española y su modernización, y por la decadencia de la música religiosa; Antonio Peña y Goñi, wagneriano, aunque igualmente defensor del italianismo bien hecho y del nacionalismo musical hispano, especialmente de la zarzuela; Luis Carmena y Millán, apasionado defensor de la ópera italiana; y Guillermo de Morphy, filarmónico, protector de Bretón y conservador en sus críticas.

## 8.- Edición musical

Las mismas condiciones que propiciaron el desarrollo de la prensa musical van a llevar en este siglo a un aumento en cantidad y calidad de la edición de obras de música. La imprenta musical especializada se desarrolló en las zonas más industrializadas y con una burguesía más pujante: Madrid, Barcelona y Bilbao.

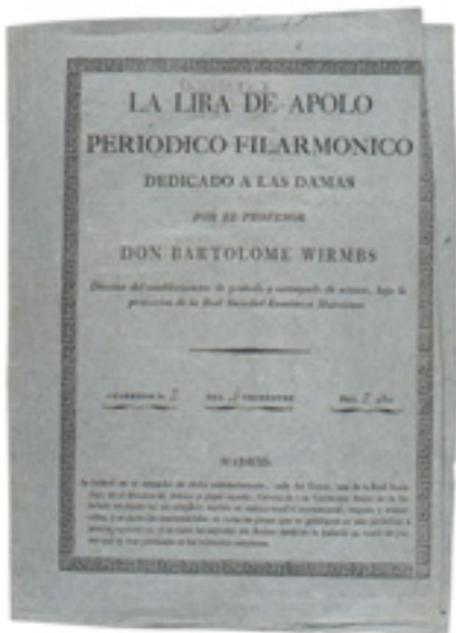
En cuanto a avances técnicos hay que tener en cuenta las mejoras en la maquinaria de impresión y el desarrollo de nuevos métodos de estampación; por lo que respecta al mercado, la gran demanda de música por parte de la burguesía llevó a consolidar un comercio floreciente y a que aparecieran editores especializados que se ocupaban de todo el proceso editorial, desde los contactos con los autores a la comercialización de las partituras, superando la condición de simples impresores habitual hasta este momento. La mayoría de ellos contribuyó también al desarrollo de la vida musical madrileña a través del patrocinio de conciertos en sus propias sedes, que redundaban en un aumento de las ventas. El salón del clarinetista y editor Antonio Romero en la calle Capellanes fue la más importante sala de conciertos de la capital entre 1884 y 1896, además de sede de la Sociedad de Cuartetos.

Los primeros años del siglo muestran una continuidad con lo

habitual en la centuria anterior, comercializándose partituras importadas o copias manuscritas que se vendían, por lo general, en establecimientos no especializados. En 1801 se produce un nuevo intento de creación de imprenta especializada en música, la efímera Imprenta Nueva de Música, fundada por Vicente Garviso, que todavía utilizó el sistema de tipos en mosaico.

A partir de la Guerra de la Independencia el panorama editorial madrileño comenzó a cambiar debido fundamentalmente al establecimiento en la capital del grabador alemán Bartolomé Wirmbs, con quien se desarrolló una producción abundante y continua de partituras impresas. Protegido por la Sociedad Económica Matritense, Wirmbs abrió en 1817 una clase-taller de grabado musical; en ella debía enseñar las técnicas de grabado y estampación de música a cuatro huérfanos de la Casa de Beneficencia, proporcionándoles los medios adecuados para ello; a cambio, la Sociedad le ofrecía vivienda y taller donde elaborar y vender sus productos. Esta calcografía produjo planchas entre 1817 y 1824 y de ella salió la publicación periódica *La Lira de Apolo*, su obra más conocida. El discípulo más aventajado de Wirmbs fue León Lodre, que instaló su propio taller de calcografía musical en 1822.

La fundación del Conservatorio en 1830 y el auge de la ópera italiana incrementó la demanda de partituras y, por tanto, de establecimientos editores. Además de León Lodre, se puede citar a Bernabé Carrara, José León, Antonio Hermoso y Luis Mintegui. A partir de mitad de siglo destacan Casimiro Martín y su hijo Pablo Martín, editores de *La Iberia*; Bonifacio Sanmartín Eslava, sobrino de Hilarión Eslava y gra-



Portada de la *Lira de Apolo* editada por Bartolomé Wirmbs. (Biblioteca Nacional).



Portada de una canción de Fermín María Álvarez impresa por Zozaya (Biblioteca Nacional).

bador de su obra; Benito Zozaya, Mariano Martín Salazar y, sobre todo, Antonio Romero y Andía. La mayoría de los editores no tenían talleres calcográficos propios, encargando la realización de las planchas a grabadores autónomos que realizaban trabajos para varios editores. La alta demanda de partituras llevó a que determinados empresarios intentaran asegurarse una producción de calidad a través de la colaboración estable con los grabadores. Así, encontramos relaciones duraderas entre los calcógrafos Antonio Ruiz, Serapio Santamaría y Faustino Echevarría y los editores Pablo Martín, Benito Zozaya y Antonio Romero respectivamente.

En la segunda mitad del siglo se empieza a apreciar una especialización en los editores, que se ocupaban preferentemente de un género. Así por ejemplo, José Campo y Castro, que se dedicó a la música para guitarra, o Casimiro Martín Bessieres, que lo hizo con piezas sueltas de zarzuela para canto y piano.

En las ediciones calcográficas es habitual que no aparezca la fecha de edición, aunque sí el número de plancha, útil en el almacenamiento de las mismas por parte del editor para su empleo en posteriores reimpressiones.

A mitad de siglo empezó a utilizarse la litografía, que conllevó una reducción importante en los costes de producción y un aumento en el número de ejemplares de las tiradas. Dentro de esta técnica hay que mencionar el procedimiento de la autografía, utilizada sobre todo en ediciones didácticas, con la que se conseguía una apariencia de manuscrito.

La música que se imprimió a lo largo de este siglo abarcaba todos los géneros, aunque predominaron las obras para piano y para canto y piano, géneros demandados por la burguesía para sus salones, escaseando las obras sinfónicas y de cámara, más costosas de producir y con un público minoritario.



El siglo XX es política y socialmente un periodo complejo, con avances y retrocesos que van a influir en la vida cultural y musical. A pesar de los esfuerzos que en algunos momentos se han realizado por descentralizar la cultura, Madrid sigue siendo, junto a Barcelona, el mayor centro de creación y de difusión de la música. Al ser la capital de España sus infraestructuras estatales se han ido incrementando, añadiéndose a ellas las creadas en su momento por la Administración autonómica. Esto ha llevado a que la ciudad se convierta en un lugar musicalmente dinámico, propiciando el establecimiento de músicos nacidos en otras comunidades, que encuentran más facilidades para desarrollar su proceso creativo y darlo a conocer.

Las circunstancias políticas vienen determinadas en este periodo por un hecho capital, la Guerra Civil, que marcará un antes y un después. La militancia en las filas republicanas de la mayor parte de la intelectualidad, que posteriormente se exilió, y el cierre de las fronteras a cualquier influencia estética exterior, mediante una férrea censura, supusieron un freno total en la creación musical durante los años de la Guerra y los primeros del franquismo. Esta rémora pesó durante mucho tiempo en el desarrollo musical, ya que la mayor parte de las nuevas corrientes que aparecían fueron escasamente conocidas y cultivadas.

En este siglo se acentúa hasta la ruptura la división entre música religiosa y música profana. El declive que la música religiosa había ido experimentando con el aumento de la laicización llega a su punto máximo en la época de la Segunda República, cuando desaparecen la mayor parte de las capillas, que llevaban ya años en una profunda agonía. Ante esta situación, la música religiosa se estancará en patrones tradicionales, generalmente reaccionarios, sin trascendencia fuera de su

fin litúrgico. Caso aparte lo constituyen las obras de inspiración religiosa para ser interpretadas en ambientes profanos.

En la evolución musical de este siglo hay varios momentos que resultan clave y que están ligados a las distintas situaciones políticas y sociales. Los comienzos de la centuria se abren como una continuación de lo habitual en el siglo anterior. La burguesía siguió agrupándose en sociedades filarmónicas, a fin de tener acceso directo al hecho musical, y siguió acudiendo a la ópera del Teatro Real donde, en esta época, se sustituye la lírica italiana por Wagner. Mientras, el pueblo se limitaba a la música proporcionada por orfeones, bandas o interpretada en cafés. Ésta va a ser una época de creación de orquestas, bandas, coros y grupos de cámara, y de crecimiento de la prensa musical y la crítica, donde se ejemplificarán perfectamente las distintas tendencias estéticas. Sin embargo, Madrid seguía siendo una ciudad sin infraestructuras que celebraba los conciertos en salones y teatros, situación que se agravó con el cierre del Teatro Real. Los años de la República supusieron un avance en lo musical, especialmente por las preocupaciones culturales del Gobierno, que llevaron a que en España se adoptaran las corrientes internacionales del momento plasmadas en la nueva creación. En este periodo el centro fundamental de la vida musical madrileña va a ser la Residencia de Estudiantes, donde se gestó la llamada Generación del 27 que también tuvo su manifestación musical. Durante la Guerra Civil y los primeros años del franquismo se produce un estancamiento total en la vida musical: se prohíben las asociaciones culturales, se censuran obras, no se crean infraestructuras y, desde los estamentos oficiales, se potencia tan sólo el folklore, ejemplificado en los coros y danzas de la Sección Femenina y en los Festivales de España, que para el Régimen constituían la manifestación más clara del españolismo. A partir de finales de la década de los cincuenta una cierta apertura del franquismo posibilita la entrada de nuevas corrientes estilísticas, cuyo efecto se incrementa con el regreso de compositores formados fuera de nuestras fronteras. También se empieza a tomar conciencia de la falta de infraestructuras, que se ve paliada con la aparición de algunas asociaciones musicales que organizan conciertos, o, las menos, que propician la creación. Con la llegada de la democracia se

potenció algo el desarrollo musical y, aún así, muy tardíamente y siempre con retraso. El Estado empieza a asumir su papel de promotor y protector de la cultura e intenta paliar la carencia de casi todo con nuevas infraestructuras y apoyos económicos para diversos actos. Lo que en este siglo queda claro es que Madrid es la capital de España y que es muy difícil separar una de otra. En Madrid se han producido y desarrollado la mayor parte de los acontecimientos musicales de trascendencia, favorecidos por el centralismo estatal presente durante muchos años. Los diversos apartados de que consta este capítulo serían extrapolables a una obra que tratara del desarrollo musical español ya que, además de su proyección nacional se puede hablar también de la internacional. Hemos querido abarcar el siglo entero, a pesar de la falta de perspectiva histórica, a fin de dar noticia de los hechos más destacados de la centuria. Muchos nombres y acontecimientos que podrían resultar interesantes quedan en el tintero por cuestión de espacio pero, por otro lado, la vida musical madrileña es, desde hace unos años, bastante amplia y hay que dejar que el tiempo filtre este devenir y muestre sólo lo verdaderamente relevante.

## **1.- Aspectos sociológicos**

A lo largo del siglo XX cuestiones como la creación, aceptación y consideración de la música han cambiado en España de forma radical y muy rápidamente, aunque siempre condicionadas por la evolución política, que ha marcado totalmente el transcurso de la vida musical.

El XX se abre con una pervivencia de las características sociológicas señaladas en la centuria anterior. La burguesía, bastante amplia en Madrid, se asienta política y socialmente y demanda música, provocando un aumento de las sociedades filarmónicas y de la prensa musical especializada que activan la vida musical. En la época de la República la música se convierte en una preocupación para el Estado, que intentará cambiar la situación de la educación musical apoyando la formación de orquestas y coros, potenciando el estudio del folklo-

re y subvencionando distintas actividades. Contrariamente, el Régimen franquista convertirá la actividad musical en un instrumento político propagandístico y en un adorno social al que había que mantener pero no potenciar. Desde el poder se cierra la puerta a las vanguardias, potencialmente subversivas, y se encumbra a los compositores adictos al Régimen. Surgen así monopolios en la música, ya que unos pocos acaparan todo el proceso musical (creación, promoción, interpretación y difusión). A finales de los años cincuenta, una cierta apertura cultural permitirá la entrada de los nuevos procedimientos estilísticos que serán conocidos sólo por una minoría de iniciados, reducida a círculos relegados o alternativos, y tolerada, pero en absoluto apoyada, desde el ambiente gubernamental. Al llegar la democracia la vida musical dejaba mucho que desear en educación, infraestructuras, apoyos, etc., añadiéndose cuarenta años de dictadura al retraso que ya se notaba a principios de siglo; retraso que no se ha recuperado aún, y que se aprecia en el interés que los poderes político y económico tienen por realizar grandes eventos, en los que se interpreta música histórica conocida y a los que asisten personalidades de la vida pública que garantizan la publicidad y el éxito, frente a la indiferencia que provocan otros musicalmente más interesantes. Esto es un indicador de que la música sigue conceptuándose como un adorno social que dista mucho de ser considerada al mismo nivel que otras artes. Por otra parte, en una sociedad productiva como la nuestra, la labor del músico, salvo que sea un intérprete renombrado de obras históricas, no se considera como algo útil o provechoso y menos aún si se dedica a la música contemporánea.

Ante esta situación de abandono institucional y escasa consideración social, el músico ha optado por su propia formación, alcanzando un buen nivel intelectual que le ha permitido conectarse con las corrientes artísticas y de pensamiento de cada momento. Ya desde el siglo anterior los que han llegado a ser grandes compositores e intérpretes ampliaban sus estudios en el extranjero tras una formación inicial en España. Eso hacía que tomaran conciencia del retraso cultural de nuestro país y que, a su regreso, adoptaran un papel activo que pudiera contribuir a provocar algún cambio, circunstancia que se aprecia en las distintas generaciones. Los primeros composi-

tores del siglo, tras el desastre del 98, colaboraron desde su defensa del nacionalismo en la regeneración del país. Los del 27 se insertaron completamente en la realidad social, política y cultural del momento; estaban en contra de la música burguesa, romántica e inmovilista, a la que consideraban una estética muerta y putrefacta, y a favor de los nuevos procedimientos, a través de los que querían dar una nueva vida a la música nacionalista. Su relación con los medios intelectuales les llevó a ejercer otras facetas de la música además de la composición, como la crítica o la intervención en proyectos de promoción. A sus posibilidades de formación contribuyó su extracción social, ya que la mayoría proceden de la burguesía y, a pesar de que en algún momento pudieran padecer estrecheces económicas, en general no les acució la falta de dinero. En la primera década de posguerra esta situación cambió; el músico volvió a ser generalmente un personaje de segunda fila, con una escasa consideración social y falta de formación cultural, que para ganarse la vida con la música tenía que recurrir al pluriempleo dadas las exiguas remuneraciones. En los años cincuenta el nivel cultural de los músicos aumentó frente a la ignorancia mayoritaria que había predominado en aquellos activos durante los primeros años del franquismo; los que empezaron a destacar poseían una formación universitaria, además de los estudios específicamente musicales. Hay que señalar, respecto a esto, que los movimientos de vanguardia se fundamentan en profundas reflexiones teóricas que suponen un buen conocimiento de aspectos históricos y científicos que abarcan desde la filosofía y la psicología hasta las ciencias exactas.

Si los compositores han evolucionado hacia una preparación y competencia cada vez mayor, no sucede lo mismo con el público. La melomanía de las primeras décadas del siglo, que produjo excelentes frutos al propiciar la creación de sociedades, orquestas y publicaciones, se truncó con la Guerra Civil. Hasta ese periodo se habían aceptado totalmente las novedades musicales producidas en nuestro país, interpretándose con éxito obras del momento junto a otras históricas, en su mayoría románticas; precisamente, la interpretación de obras españolas nuevas constituía una preocupación en la mayor parte de las sociedades filarmónicas, que se marcaba con es-

pecial relieve en la redacción de sus objetivos. Con la Guerra Civil, el retraso de España en el conocimiento de las novedades que se producían en el exterior hizo que el público general no tuviera acceso a tendencias como la atonalidad o el dodecafonismo, que fueron conocidas sólo en pequeños círculos que tenían contacto con el extranjero. La protección que el Régimen franquista proporcionó a la música ligera en sus facetas más vulgares y comerciales llevó a que el público no se educara en las nuevas corrientes cuando éstas se hubieran podido empezar a escuchar, produciéndose una disociación total entre producción y recepción. La falta, durante muchos años, de una mínima infraestructura educativa musical básica ha llevado a la incompreensión de los nuevos estilos, dando como resultado un rechazo por parte del oyente, que se sigue refugiando en la música comercial actual o en la culta de épocas pasadas, quedando la contemporánea circunscrita a grupos de iniciados, la mayor parte de las veces con carácter “snob”. En los últimos años muchos compositores han intentado poner remedio a este divorcio entre creación y público, utilizando procedimientos tradicionales cercanos a la tonalidad y buscando un efecto sonoro agradable.

Otro aspecto que hay que considerar en la recepción por parte del público del fenómeno musical es la variación de las circunstancias de la escucha y, por tanto, del acceso a la música, debido a la difusión de los medios de grabación y reproducción electrónica que con las técnicas digitales han alcanzado una alta calidad. Aunque la música grabada contribuye a una escucha pasiva, ha servido para que cualquier público interesado pueda tener acceso a ella. A estos medios hay que añadir la radio y la televisión, si bien la difusión de música culta ha sido generalmente escasa en ellos.

## **2.- Organología**

El cosmopolitismo del siglo XX, unido a los progresos en los medios de comunicación y transporte, ha supuesto la internacionalización de las mejoras en construcción de instrumentos y la desaparición de la mayor parte de los pequeños talleres artesanales,

quedando los supervivientes dedicados principalmente a labores de reparación.

En la construcción de órganos, Madrid había perdido su liderazgo a finales del siglo anterior, siendo sustituido por los grandes talleres del País Vasco y Cataluña. En los primeros años de la centuria sigue predominando la instalación de órganos románticos procedentes de Francia o Alemania a los que, a partir de la década de los veinte, tomaron el relevo los procedentes del País Vasco. Los escasos talleres presentes en Madrid en esta época son pequeños y se dedican casi exclusivamente al mantenimiento, traslado o remontaje de órganos. El más importante fue el de Ricardo Rodríguez, que se mantuvo hasta la década de los cincuenta y del que surgieron algunos instrumentos nuevos como el del Convento de las Trinitarias, el del coro de la Colegiata de San Isidro y parte del actual de San Jerónimo el Real. Otros centros madrileños de construcción de órganos de esta época fueron el de Bernardi, autor del de la iglesia de San Justo y Pastor, el de José Ivars Meroño y el de Prudencio Nicolás Polo. Entre los años cuarenta y sesenta fue Ricardo Delgado quien se ocupó del mantenimiento de la mayoría de los órganos de la capital; sólo construyó un instrumento de nueva planta: el del antiguo colegio de los Agustinos de la calle Valverde, hoy en el barrio de la Vaguada. En 1940 Ramón González de Amezua funda la empresa Organería Española S.A. con sede en Madrid, aunque con fábricas situadas en Azpeitia y Barcelona, que se mantendrá hasta 1975. Esta empresa, además de realizar importantes restauraciones en órganos como el de San Francisco el Grande o el del Santuario del Perpetuo Socorro, construyó instrumentos nuevos para la basílica de la Milagrosa, San Antonio de Cuatro Caminos, Purísimo Corazón de María en la calle Embajadores o parroquia de San Francisco de Borja. Para la basílica del Valle de los Caídos realizó en 1956 un órgano con ochenta y siete registros, el más grande de los existentes en la Comunidad de Madrid. En 1965, con motivo del cuatrocientos aniversario de la fundación del Monasterio de El Escorial, se le encargó la reforma de los órganos de la basílica. Se construyeron dos instrumentos completamente nuevos dentro de las dos cajas renacentistas del crucero y se reformó el del coro, que



Órgano del Teatro Real cuando era sala sinfónica, realizado por Organería Española S.A. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).

en 1929 había sido convertido en uno con dos partes; también se amplió la consola del coro con dos teclados (cinco en total) para permitir hacer sonar simultáneamente los tres órganos. De sus últimos años datan los órganos de la Fundación Juan March, del Real Conservatorio Superior de Música y el que estaba en el teatro Real cuando era sala de conciertos, ahora en Vizcaya. A finales de siglo se pueden mencionar los talleres de la firma Orgamusik en Alcobendas y del organero Luis Magaz en la capital. Instrumentos realizados para centros no religiosos por organeros que trabajan en Barcelona son los del salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el de la sala de cámara del Auditorio Nacional, construidos por Gabriel Blancafort, y los del auditorio del Real Conservatorio y sala sinfónica del Auditorio Nacional realizados por Gerhard Grenzing.

En el resto de los instrumentos predomina la importación, limitándose los talleres artesanales a labores de reparación. Esto es lo que realizan la mayor parte de constructores dedicados a los instrumentos de cuerda, que, en el caso de la cuerda frotada, pueden construir ocasionalmente alguno nuevo. Ejemplos son los de Casa Gorge, Roberto Coll o Fernando Solar. La situación es distinta en el caso de las guitarras, cuya producción está estabilizada debido a la demanda internacional de instrumentos de calidad. El tipo de guitarra española, fijado en el siglo anterior, se mantiene y entre los constructores presentes en Madrid se pueden citar a José Ramírez, Manuel Rodríguez e hijos, Manuel Contreras y Hermanos Conde, sobrinos y sucesores de Esteso.

### **3.- Música religiosa**

Las corrientes reformistas de la música religiosa comenzadas a final del siglo XIX, que buscaban volver a la sobriedad y recogimiento eliminando cualquier reminiscencia del estilo de la ópera italiana, fueron confirmadas en 1903 con la Encíclica *Motu Proprio* de Pío X sobre la música sacra y ratificadas en 1928 en la Constitución Apostólica *Divini cultus sanctitatem* de Pío XI. Las ideas básicas de



Portada de uno de los números de la revista *Tesoro Sacro Musical* (Biblioteca Nacional).

tal del órgano, se vetan las bandas, el piano y la percusión, y se ratifica la prohibición de que las mujeres canten en los coros de las iglesias, debiéndose realizar las voces agudas por niños. Así mismo, se recomienda el aprendizaje del gregoriano por el pueblo y la creación de coros seculares y escuelas de música sacra.

La puesta en práctica de estas teorías, que ya habían sido propiciadas en Madrid con la labor de la Asociación Isidoriana, se va a intensificar después del I Congreso de Música Sagrada celebrado en Valladolid en 1907. A partir de este congreso promovido por José María de Cos, a la sazón arzobispo de Valladolid, la mentalidad con que se aborda la música religiosa será mucho más reaccionaria y estrecha. En este ambiente van a trabajar una serie de compositores que contribuirán a la difusión de la música reformada en el resto del país; fundarán revistas y escuelas y crearán obras musicales que se difundirán a través de estos medios. Compositivamente muestran un estilo ecléctico en el que, dentro de la normativa ortodoxa, realizan aportaciones de la música del momento. De entre estos composito-

estos escritos ya habían sido puestas de manifiesto por los movimientos reformistas aparecidos a finales del siglo anterior: restitución del canto gregoriano, según la reforma de Solesmes, como canto propio de la Iglesia, y de la polifonía clásica en los centros que tuvieran suficientes medios humanos para interpretarla. La música profana y las complicaciones vocales se prohibían totalmente, así como la interpretación en obras vocales de preludios o interludios instrumentales que interrumpieran el discurso de la voz y la coherencia textual; respecto a los efectivos que debían interpretarla se señala el papel fundamental

res podemos destacar a Luis Iruarrizaga y a Ramón González Barrón, sin olvidarnos de Nemesio Otaño, que ejerció la pedagogía en el Conservatorio de Madrid, y de Arturo Saco del Valle, maestro de la Capilla Real.

El claretiano vasco Luis Iruarrizaga ejerció como organista en el madrileño Santuario del Corazón de María del Buen Suceso. En sus composiciones se mezclan el gregoriano, las influencias de la música popular, el contrapunto y la música de concierto con bastante originalidad. En 1917 fundó la revista *Tesoro Musical de Ilustración del Clero*, que cambiará su nombre siete años más tarde por el de *Tesoro Sacro Musical*, editada incluso durante la Guerra Civil, y en 1925 la Escuela Superior de Música Sagrada. A la misma congregación pertenecía Tomás de Manzárraga, quien en 1950 relevó a Iruarrizaga en la dirección de *Tesoro Sacro Musical*, reestructurando la revista con contenidos más profundos y especializados, y en 1953 en la de la Escuela Superior de Música Sagrada, que también fue reorganizada, convirtiéndose en filial del Instituto Gregoriano de París en 1956 y declarada oficial en la Universidad Pontificia de Salamanca en 1958.

Ramón González Barrón fue nombrado en 1946 maestro de capilla de la catedral de Madrid y director diocesano de música, cargos que ejerció hasta su muerte en 1987. Como compositor utilizó un estilo severo, ya que buscaba la pureza de la música sacra, pero en lo que más destacó fue en su labor de difusión de la música en la diócesis de Madrid; formó coros, como el excelente de la Almudena, promovió cursillos y colaboró en diversas publicaciones y hojas dominicales.

En 1954 se celebró en Madrid el V Congreso Nacional de Música Sagrada promovido por el obispo auxiliar de Madrid José María García Lahiguera, gran entusiasta de la música sacra, aunque parece que inspirado por Tomás de Manzárraga; este congreso se centró en el *Motu Proprio*, que había cumplido cincuenta años y cuyo autor, Pío X, acababa de ser canonizado.

En general, la música sacra ha ido en progresiva decadencia a lo largo del siglo a medida que avanzaba la secularización. A partir del Concilio Vaticano II la música religiosa, especialmente la destinada a un uso litúrgico, constreñida a los principios reformistas y ce-

rrada a los nuevos lenguajes musicales que aparecían, ha dejado de interesar a los grandes compositores, reduciéndose tan sólo a creaciones dentro del ámbito eclesiástico. La normativa del Vaticano II que, aunque reconocía el valor del gregoriano y la polifonía, ponía el acento en el fomento del canto religioso popular, unida a la falta de composiciones nuevas de calidad y a la propia evolución de la sociedad ha llevado a la utilización en el culto de canciones de carácter popular o de composiciones de siglos anteriores para la celebración de festividades especiales. De este modo, lo religioso se ha ido convirtiendo en una estética, no en una finalidad, componiéndose obras religiosas, que no litúrgicas, o de inspiración religiosa para su interpretación en concierto.

### **3.1.- Centros principales de la música religiosa**

#### **3.1.1-Capilla Real**

La decadencia de la capilla, iniciada en el siglo anterior, continúa en éste hasta que con la llegada de la Segunda República en 1931 se suprime definitivamente. En el magisterio, tras la permanencia hasta 1914 de Valentín Zubiaurre, ocupó el puesto interinamente José García Marcellán, que fue sustituido por Arturo Saco del Valle, último maestro de capilla que permaneció hasta 1931. Saco del Valle fue compositor de zarzuelas y de obras orquestales, por cuya influencia utiliza en sus obras religiosas un estilo italianizante. Además de compositor y maestro de capilla fue profesor en el Conservatorio y, como se verá, fundó la Orquesta Clásica de Madrid.



Los dos últimos maestros de capilla de la Capilla Real: Valentín Zubiaurre y Arturo Saco del Valle (Biblioteca Nacional).

### 3.1.2-Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial

Contrariamente a otros centros, la capilla agustina ha tenido en el siglo XX un gran desarrollo musical. Los preceptos del *Motu Proprio*, que ya se habían puesto en práctica en el periodo en que Leoncio Zufiria había ejercido el magisterio, se desarrollarán poniendo especial empeño en el canto gregoriano y en la polifonía clásica. Aun así, el esplendor de la interpretación musical dependerá del maestro de capilla que esté al frente.

El P.Luis Villalba, que ya había ocupado el magisterio en 1898, volverá a ponerse al frente de la capilla en 1900, permaneciendo en el cargo durante dieciséis años. En esta época se aumenta el número de cantores y se restituye la orquesta que, en la práctica, había desaparecido con Zufiria. El repertorio, acorde con las corrientes reformadoras, consistía en obras de compositores del momento, polifonía clásica y gregoriano, destacando las composiciones del propio Villalba realizadas para las posibilidades que ofrecía la capilla. En Villalba, quien defendía la línea del nacionalismo regeneracionista, hay que destacar también su labor de musi-

cólogo y de difusor de la corriente renovadora que plasmó en más de cien artículos publicados, en su mayoría, en la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*. A Villalba le sucedió el P.Isidoro Cortazar, que desempeñó el cargo de maestro de capilla entre 1916 y 1925, y a éste su primo Luis Cortazar (1925-1927), con quien disminuyó el nivel de la capilla y se suprimió la orquesta. En 1927 fue nombrado el P.Eusebio Aramburu bajo cuyo magisterio cesó la utilización de los antiguos cantorales para el canto llano, implantándose las modernas ediciones de Solesmes de canto gregoriano. En este periodo se celebró el XV Centenario de la muerte de San Agustín para el que Aramburu reunió a los cantores del monasterio con diez cantores de Madrid, treinta tiples seleccionados de la escolanía de la parroquia de San Vicente en San Sebastián, un cuarteto de cuerda y un monumental armonium. Entre 1933 y 1936 ocupó el puesto el P.Pedro de la Varga, que estableció una escuela gregoriana en la que se seguían fielmente los principios de Solesmes.

Durante el tiempo que duró la Guerra Civil la basílica permaneció cerrada. Cuando se reabrió, Aramburu regresó de Argentina y retomó el magisterio en 1940. A partir de estos años fue frecuente la intervención en algunas festividades de voces blancas procedentes del seminario menor que la orden tenía en Leganés. En 1943 asumió la dirección el P.Samuel Rubio, con quien la capilla volvió a alcanzar gran esplendor, interpretándose principalmente canto gregoriano y polifonía clásica; en 1959 fue sustituido por el P.Paulino Ortiz de Jókano, volviendo al puesto en 1972. La figura de Samuel Rubio es fundamental en la musicología española; fue organista, maestro de capilla, compositor, investigador y pedagogo; ordenó y catalogó el archivo musical de El Escorial, prestando especial atención al P.Soler; enseñó en el Conservatorio de Madrid como catedrático de musicología y canto gregoriano, y en 1977 fue fundador de la Sociedad Española de Musicología.

En 1974 se creó la Escolanía del monasterio con el fin primordial de participar en los actos litúrgicos de la basílica. Está formada por unos cincuenta niños de entre nueve y catorce años que reciben una esmerada educación musical además de las enseñanzas oficiales regladas.

## 4.- Música profana

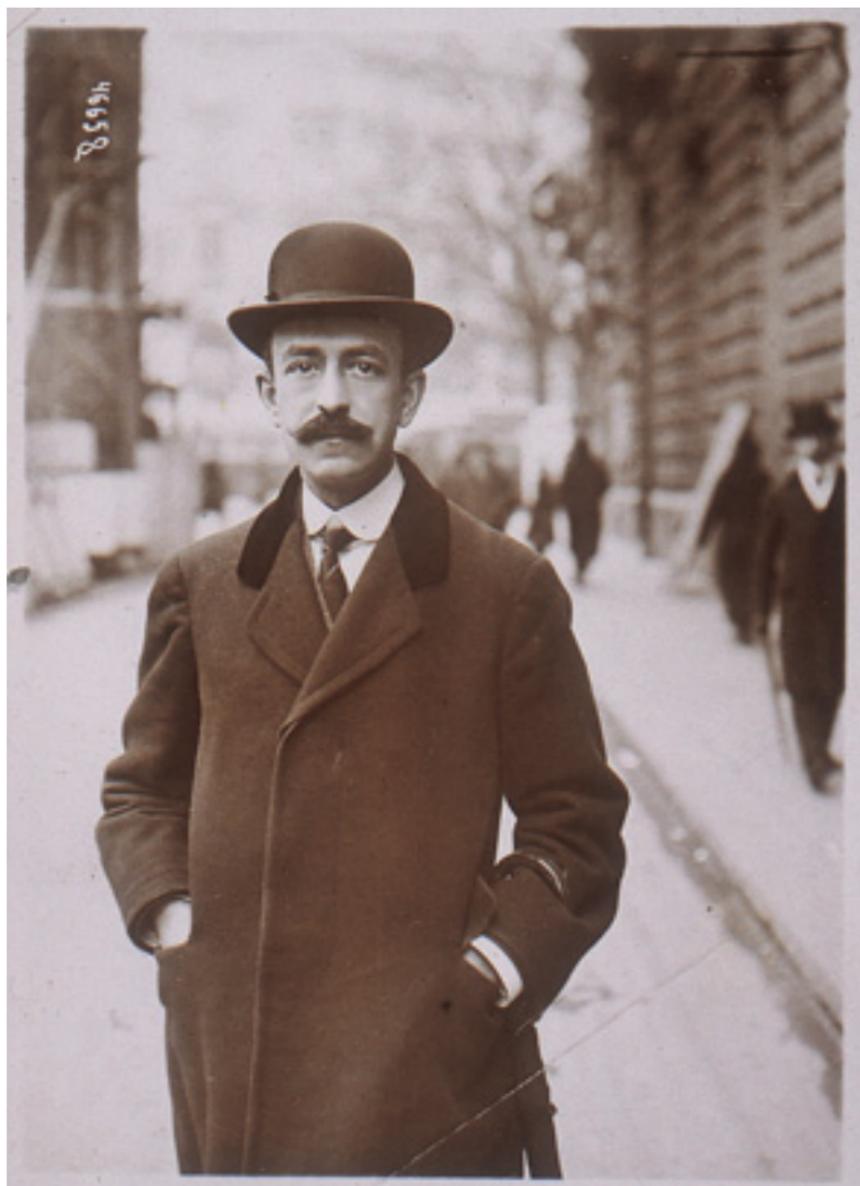
El crecimiento que la música profana había experimentado en el siglo XIX aumenta en éste mucho más. La burguesía, definitivamente asentada como clase con un importante poder adquisitivo, va a demandar música y a promover la creación de infraestructuras que den respuesta a sus afanes filarmónicos.

En esta centuria se rompe la tradicional división en géneros. A principio de siglo todavía se crea música sinfónica, música de cámara y música lírica, pero a partir de la década de los cincuenta esta división se hace menos clara, apareciendo obras que en muchas ocasiones resultan difíciles de encuadrar en un género determinado pues comparten características de otros. Esto es especialmente relevante en obras contemporáneas donde el sonido se une a la proyección de vídeo, a los medios electrónicos o al espectáculo visual o gestual.

Tampoco se puede hablar de movimientos musicales unitarios o que evolucionen de forma lineal, ya que simultáneamente se producen obras de tendencias contrapuestas, muy distintas en sus resultados, si bien la base teórica y estética que las sustenta sea similar. A pesar de que en determinados momentos los músicos se junten en grupos, por lo general uniones circunstanciales y de escasa duración, o se les haya agrupado a posteriori en generaciones, este tipo de asociaciones pierde su sentido a partir de los años sesenta, ya que cada compositor prosigue su evolución particular con resultados muy diferentes.

De la misma manera que en las artes plásticas no se busca reflejar el natural, en música no se buscará el sonido agradable. La eufonía deja de ser un valor en sí misma para pasar a un lugar secundario, primando factores hasta ahora relegados.

El desarrollo de las nuevas tecnologías, la aplicación musical de teorías o prácticas extramusicales, el incremento en la formación tanto de compositores como oyentes y la normalización de la música como bien de consumo van a conformar un panorama de la música profana distinto del que hasta ahora se podía apreciar. La finalidad a la hora de componer una obra ya no es relevante, a no ser



Fotografía de Manuel de Falla en París. Colección Castellano. (Biblioteca Nacional).

que se trate de música incidental, poniéndose todo el peso en la búsqueda de nuevas sonoridades o en la aplicación de determinados principios que constituyen el fin en sí mismos.

#### **4.1.- Corrientes musicales y compositores presentes en Madrid**

Como ya se ha apuntado, en esta centuria Madrid es, en lo referente a música, prácticamente sinónimo de España. Las posibilidades que la capital puede ofrecer, mucho mayores que las de otros lugares, han ejercido un efecto de imán sobre bastantes compositores. Por ello en este apartado mencionaremos a aquellos músicos, madrileños o no, que han realizado aquí su trabajo o que en algún momento de su vida han contribuido al desarrollo musical en esta ciudad.

Los primeros compositores del siglo, a los que se ha equiparado con la literaria generación del 98, buscan a través de la música la renovación del país y la identidad nacional. Para ellos es una disciplina intelectual, contrariamente a la concepción decimonónica que la entendía como una diversión agradable. De este modo, anteponen el quehacer sinfónico al teatro lírico (ópera y zarzuela), aunque seguirán componiendo en este género debido a la demanda. El sinfonismo español se desarrolla con bastante retraso respecto al europeo, que se había producido durante la segunda mitad del siglo XIX, y muestra claros rasgos románticos y nacionalistas que se plasman preferentemente a través del poema sinfónico influido por Richard Strauss.

La primera figura musical que destaca en el Madrid de principios de siglo es Manuel de Falla, en quien es obligado pararse un poco. Falla permaneció en Madrid durante dos periodos de su vida: de 1900 a 1907 y de 1915 a 1919. El primer periodo corresponde a los inicios de su carrera musical; dado el panorama que encontró en Madrid, se decantó por la composición de zarzuelas, realizando cinco de las que sólo se estrenó *Los amores de la Inés*. También compuso obras para piano y alguna canción. En 1905 ganó el concurso de óperas españolas convocado por la Academia de Bellas Artes con *La vida breve*, que no se estrenó debido al desinterés por la ópera española. En esta estancia

madrileña fue fundamental para la evolución de su carrera el contacto con Pedrell, de quien aprendió las esencias del nacionalismo folclórico e historicista.

Tras permanecer en París de 1907 a 1915, Falla regresa a Madrid convertido ya en una importante figura. Compone *El amor brujo*, encargo de Gregorio Martínez Sierra con destino a Pastora Imperio; también una pantomima con guión de Martínez Sierra sobre la novela de Pedro Antonio de Alarcón que se titulaba *El corregidor y la molinera* que, con ampliaciones y correcciones se convirtió en el ballet *El sombrero de tres picos*, para el que Picasso realizó el vestuario y decorados. La última obra que Falla compuso en Madrid fue la *Fantasia Bética* para piano, por encargo del pianista Arthur Rubinstein. Falla continuará componiendo en Granada, pero sus obras ejercerán una gran influencia en la posterior evolución de la música en Madrid.

Contemporáneamente a Falla trabajan en Madrid otros compositores, caracterizados por su romanticismo y nacionalismo tradicionalista y por su carácter regeneracionista, que sientan las bases del sinfonismo español y de la música de cámara. Estos compositores, que desempeñaron un importante magisterio con generaciones posteriores, quienes les denominaron “los maestros”, son Conrado del Campo, Joaquín Turina, Julio Gómez, Jesús Guridi y Oscar Esplá.

Todos ellos se mantuvieron a lo largo de su producción dentro de los presupuestos del Nacionalismo, sin acercarse a las nuevas corrientes que iban apareciendo. Su papel fue clave en la renovación sinfónica, pero se estancaron en un estilo ya caducado que siguieron desarrollando cuando las vanguardias estaban en pleno auge. Por otra parte su compromiso regeneracionista les llevó a asumir tareas relacionadas con la música pero no propiamente musicales, como la pedagogía, la crítica o la gestión desde cargos administrativos o políticos.

Las primeras señales de cambio y de ruptura con el Romanticismo aparecen en la segunda década del siglo cuando empieza a introducirse el Impresionismo francés, que en Madrid será defendido por los sectores más aperturistas opuestos a la estética wagneriana y nacionalista. El Impresionismo se va a considerar el medio para romper con la estética caduca del romanticismo y para dar un nuevo impulso a la música, potenciando los aspectos hedonistas y sensoriales



**Joaquín Turina.**  
**Ritmo 15-6-1930**  
**(Biblioteca Nacional).**

que proporcionaba el sonido. Junto al Impresionismo, el Neoclasicismo, que propugnaba ante todo una vuelta a las estructuras formales barrocas y clásicas, permitía ahondar en las raíces históricas de la música nacional de un modo novedoso.

A partir de los años veinte la búsqueda de un placer musical estético-intelectual, en la línea orteguiana de “deshumanización del arte”, llevará a que los sectores más aperturistas rompan completamente con el nacionalismo de cuño romántico y abran las puertas a los movimientos vanguardistas, a través de los que se pretende conseguir una identidad musical nacional regeneradora que acabe con la cultura burguesa decimonónica. La música, hasta ese momento bastante marginada de los círculos intelectuales, se insertará con fuerza en el desarrollo cultural relacionándose con otras artes. Los músicos, con una importante formación humanística, aparecen en los medios

intelectuales, participan en debates ideológicos y tienen una abundante producción ensayística; por ello no es extraño que uno de los más importantes centros de desarrollo musical en esta época sea la Residencia de Estudiantes. Esto, unido a la importancia que el Gobierno republicano dio a la música, hizo posible que el periodo previo a la Guerra Civil fuera una de las épocas más destacadas de la historia musical madrileña.

En los años de la República aparecen los músicos pertenecientes a la generación que se designa como de la República o del 27. En Madrid, concretamente, destaca el llamado “Grupo de Madrid” o “Grupo de los Ocho” formado por Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón. Estos compositores empezaron a despuntar hacia 1920, participaron en el homenaje a Góngora de 1927 y en 1930 se presentaron como grupo con un concierto en la Residencia de Estudiantes y un manifiesto, redactado por Gustavo Pittaluga, con el título “Música moderna y jóvenes músicos españoles”, que se publicó en la *Gaceta Literaria*. Sus objetivos eran continuar la labor renovadora y universalista de Falla y acercar la música al resto de disciplinas intelectuales, lo que se plasmó especialmente en la intercomunicación entre música, pintura y poesía. Estos músicos mostraron una gran diversidad de estéticas, pero inicialmente se centraron en tres que ya estaban presentes en Falla: nacionalismo vanguardista, impresionismo y neoclasicismo, considerados por esta generación como estéticas vivas frente al neorromanticismo y al nacionalismo retrógrado que constituían las estéticas muertas. Falla fue el inspirador general, aunque sólo ejerció un magisterio directo con los hermanos Halffter y con Rosa García Ascot. Una de las primeras obras, la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter, considerado como cabeza de fila del Grupo de los Ocho, mostraba claramente las estéticas del grupo. Con esta generación la música española vuelve a ser universal, difundiéndose por otros países como ya había sucedido con Falla.

Tras la Guerra Civil la mayor parte de los músicos, partidarios de la República y combatientes algunos, saldrá hacia el exilio, por lo que, aunque el espíritu estético permanezca, se acusará una falta de

magisterio directo en los compositores de la siguiente década; también influirá el aislamiento de España respecto del exterior. Todo esto llevará a que los años cuarenta sean una época bastante estéril en novedades, en la que prima el nacionalismo casticista y la composición sinfónica continuada por los compositores de la Generación de los Maestros. El músico que en esta época destaca es Joaquín Rodrigo, que se establece en Madrid a mediados de 1939 tras doce años de estancia casi continua en París. Cuando vuelve a España las características de su estilo ya están



**Ernesto Halffter. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).**

fijadas: nacionalismo, neoclasicismo, melodismo y sencillez armónica y orquestal, que serán consideradas como la plasmación ideal de las ideas musicales de la época franquista. El éxito de Rodrigo vino del *Concierto de Aranjuez* que traía ya escrito de París y cuya fórmula repetirá en otras composiciones que no tuvieron tanto éxito. Su obra compositiva es bastante monolítica, especialmente en los conciertos, aunque también compuso música de cámara, escénica y religiosa. Otros compositores de los años cuarenta que defendieron el nacionalismo casticista son Jesús García Leoz y José Muñoz Mollada, ambos con una participación importante en la composición de música para obras cinematográficas que contribuirán a la propaganda del Régimen.

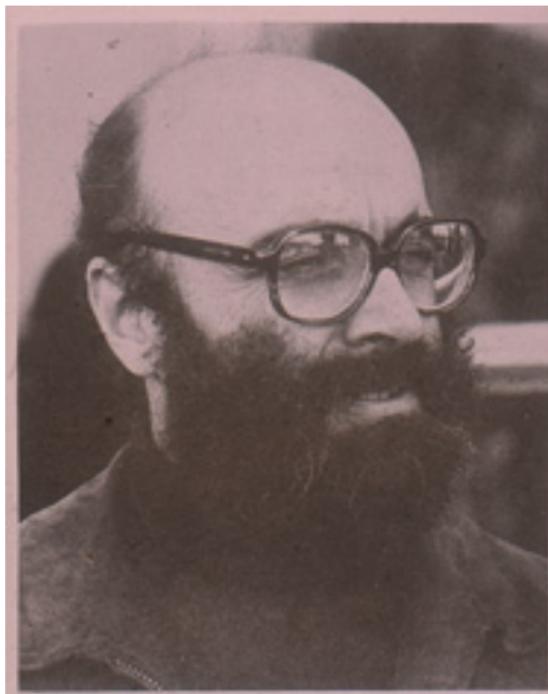
Hacia mitad de siglo se va a producir en la música un cambio que sucede simultáneamente a los que se aprecian en las artes plásticas. Surge así la llamada Generación del 51, que intentará ganar el tiempo perdido durante los años que España había estado aislada. El nombre de Generación del 51 fue acuñado por Cristóbal Halffter, sobrino de Ernesto y Rodolfo, señalando el año en que algunos de sus miembros terminan sus estudios en el Conservatorio de Madrid e



**Cristóbal Halffter con el director de orquesta Enrique García Asensio. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).**

inician su actividad compositiva. En general designa al grupo de compositores nacidos en torno a 1930 que llevará a cabo el cambio en la música española a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Todos ellos partirán de los presupuestos de la música española de posguerra para romper progresivamente de diferentes maneras siempre vanguardistas.

La primera manifestación de estos compositores en Madrid fue la creación en 1958 del Grupo Nueva Música en el entorno de Juventudes Musicales. Este grupo, en el que se unieron una serie de autores jóvenes bastante heterogéneos que querían dar a conocer su trabajo, se formó por iniciativa de Ramón Barce con ocasión de un homenaje al crítico Enrique Franco, que aceptó apadrinar al grupo. Sus componentes iniciales fueron, además de Ramón Barce que redactó un manifiesto, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, Manuel Moreno Buendía, Alberto Blancafort, Manuel Carra y Fernando Ember. Pronto el Aula de Música del Ateneo de Madrid les abrió sus puertas, pasando a denominarse Grupo del Ateneo. Por esta época abandonan



**El compositor Luis de Pablo. *Ritmo*, octubre 1975. (Biblioteca Nacional).**

el grupo Carra y Ember, que dejan de componer, y Moreno Buendía y García Abril, que mantienen posiciones mucho más moderadas que las que propugnaba el grupo; en contrapartida se integra el ya veterano y profesor del Conservatorio Gerardo Gombau, cuya evolución musical ha corrido siempre pareja con los tiempos. Gombau comenzó su labor compositiva dentro de los parámetros del nacionalismo neocasticista de carácter populista que desarrolló en los años treinta; rápidamente se acercó a las posturas vanguardistas, practicando el dodecafonismo, el serialismo, la aleatoriedad y la electroacústica. El acercamiento de Gombau a las nuevas generaciones fue vital para éstas por el apoyo y respaldo que les proporcionó en la búsqueda de nuevos modos de expresión y por su colaboración en las actividades del Aula de Música del Ateneo.

Tal vez los dos nombres principales en la música de esta generación sean los de Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Como en todos sus compañeros de generación, el punto de partida de Halffter es un

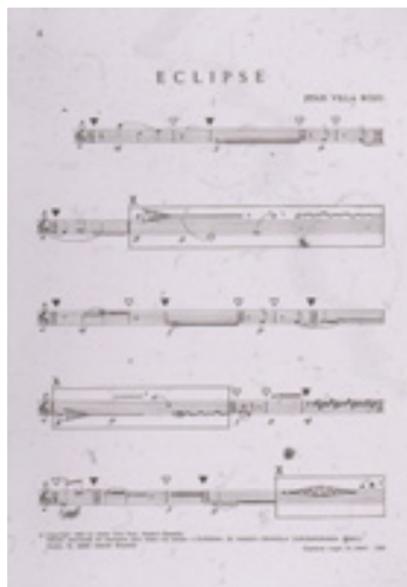
estilo muy similar al de sus tíos con el que pronto romperá. En su producción ha utilizado el dodecafonismo, el serialismo, la aleatoriedad y la electroacústica, abriéndose, así mismo, a conceptos extramusicales al tratar temas sociales o humanos.

Luis de Pablo fue uno de los mayores animadores de la generación. Además de participar en la fundación del Grupo Nueva Música creó, en 1959, el centro de audiciones Tiempo y música, dependiente inicialmente del SEU; la Bienal de Música Contemporánea de Madrid en 1964, y Alea en 1965. Su evolución musical también pasa por diversas tendencias: serialismo, aleatoriedad, estructuralismo tímbrico, estructuralismo formal y electroacústica.

Compositores destacados en esta generación fueron también Ramón Barce y Carmelo Bernaola. Barce fue promotor de Nueva Música, destacado participante en las actividades del Ateneo y cofundador de Zaj. En su labor compositiva destaca su sistema de armonía de niveles, técnica compleja basada en el sistema temperado que esencialmente consiste en una escala sobre una nota, llamada nivel, sin cuarta ni quinta. Carmelo Bernaola, tras una estancia en Italia por haber recibido el Premio de Roma en 1959, regresó a Madrid en 1962, integrándose completamente en la vida musical madrileña.

Junto a estos compositores en los que las técnicas vanguardistas tienen especial relieve se sitúan otros, mucho más moderados, que intentan ampliar el ámbito tonal pero sin salirse de él. En este grupo se puede citar como principal representante a Antón García Abril.

Los músicos nacidos en torno a 1940 participaron de las ideas de la Generación del 51, pero ya desde el principio se integraron totalmente en lo que se consideraban nuevas corrientes, sin atravesar por etapas compositivas de carácter tradicionalista. Citando sólo a los más destacados, podemos nombrar a Miguel Ángel Coria, que partiendo de una concisión formal e interés por el timbre se centrará en los aspectos sensoriales, aceptando, así mismo, las corrientes aleatoria y electroacústica. La evolución de Tomás Marco parte de la música aleatoria para desarrollar un lenguaje propio basado en los principios de la psicología de la percepción y de la audición y de diversas teorías matemáticas. Otros compositores, como Jesús Villa Rojo o Eduardo Polonio, han ampliado el ámbito del sonido;

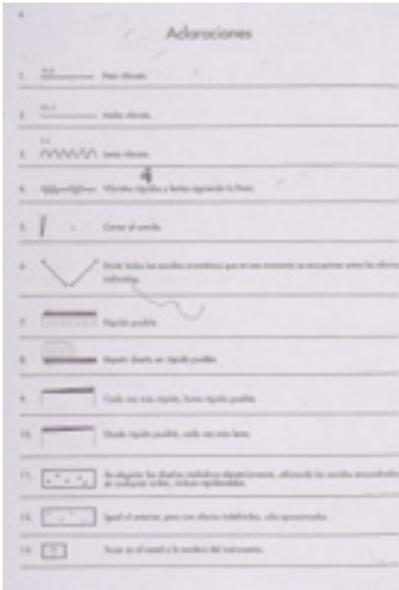


**Inicio de la obra *Eclipse* de Jesús Villa Rojo en donde se puede apreciar la diferente grafía musical utilizada (EMEC) (Biblioteca Nacional).**

en el caso de Villa Rojo con una utilización no convencional de los instrumentos, cuyo efecto sonoro se plasma en la partitura con una escritura musical gráfica; y en el de Polonio, empleando la electrónica de diversas maneras, incluida la manipulación sonora en directo. Un compositor que ha estructurado un sistema compositivo propio es Carlos Cruz de Castro. Este sistema, desarrollado a partir de 1972 y al que ha denominado “concretismo”, parte de un rigor en la forma y, básicamente, consiste en dar relevancia a uno o varios elementos musicales que se convierten en eje de la obra. Así mismo, ha utilizado en sus composiciones procedimientos

aleatorios, visuales, escénicos, matemáticos, plásticos y lúdicos, como los basados en las reglas del ajedrez.

En los compositores más recientes con una trayectoria ya consolidada se aprecian diferentes tendencias, todas ellas encaminadas a ampliar el universo sonoro y las posibilidades expresivas. Entre los más conservadores, que buscan un nuevo lenguaje sin alejarse del universo tonal, se puede citar a José Ramón Encinar, que ha desarrollado una importante carrera como director orquestal, y a Francisco Manuel Balboa, que además de utilizar un lenguaje puramente tonal, emplea los instrumentos de forma totalmente convencional. En relación con la música electrónica producida por ordenador son destacables los trabajos de José Iges, Adolfo Núñez, Consuelo Díez, María Escribano y Zulema de la Cruz, que une en sus composiciones instrumentos convencionales, cintas magnetofónicas pregrabadas y control informático en directo. Otras tendencias son las que ahondan en las relaciones entre música y palabra, apreciables en



**Abreviaturas utilizadas por Zulema de la Cruz en su obra *Soluna* (Ed.Alpuerto). (Biblioteca Nacional).**

mas no conocidos para romper con las connotaciones semánticas y centrarse sólo en su capacidad fonética.



**Inicio de la Estrofa V, una de las composiciones que integran la obra *Cinco Estrofas* de Carlos Galán (EMEC). (Biblioteca Nacional).**

Marisa Manchado; las derivadas de teorías matemáticas como la geometría fractal presente en la obra de Francisco Guerrero Marín; o el cuidado por sutilezas tímbricas de Alfredo Aracil.

Un compositor joven que destaca ya por la sistematización de su quehacer compositivo es Carlos Galán. A partir de 1995 Galán ha puesto en práctica lo que ha denominado “música matérica”, consistente en dar la mayor importancia al sonido puro sin que otros elementos musicales interfieran en él. Para potenciar este sonido y ampliar sus posibilidades utiliza también medios electrónicos o textos, preferentemente de idiomas

#### 4.2.- Organismos oficiales

Hay que esperar a que esté ya avanzado el siglo para vislumbrar los primeros atisbos de preocupación gubernamental por la música. Un primer acercamiento a la problemática musical se aprecia en el penúltimo gobierno de Alfonso XIII, siendo subsecretario de Educación Nacional Manuel García Morente, para quien el crítico Adolfo Salazar redactó un proyecto de reforma de la organización musical española que, en su momento, cayó en saco roto pero que sirvió de inspiración para el posterior proyecto republicano.

Con la República se despertó el interés por la música y su importancia social. Con fecha 21 de julio de 1931 apareció un “Decreto creando la Junta Nacional de la Música y Teatro Líricos”, en la que se reunieron los músicos más importantes del momento, independientemente de su ideología. Se nombró a Oscar Esplá como presidente, a Amadeo Vives como vicepresidente y a Adolfo Salazar como secretario; Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi eran vocales. Las funciones que, según el Decreto, debía desempeñar la Junta formaban un programa completísimo de actuaciones en todos los ámbitos de la vida musical: “Creación y administración de Escuelas nacionales de Música, orquestas del Estado y masas corales. Reorganización y administración del Teatro Nacional de la Ópera y creación y administración del de la Zarzuela. Organización de los cuadros artísticos permanentes, orquestas, cuerpos coreográficos, escenografía y, en general, de cuanto afecta a las funciones técnica y artística de los teatros nacionales. Subvenciones pertinentes a los mismos y a todas las Corporaciones que dependen de la Junta. Normas de actuación de todos los organismos mencionados, que estarán sometidos a la gestión y alta vigilancia de la Junta Nacional de la Música y Teatro Líricos. Reorganización de los concursos nacionales de música, que dependerán en adelante de esta Junta. Fomento y depuración de las fiestas regionales con objeto de estimular el conocimiento y cultivo del «folklor» nacional. Difusión de la música española en el extranjero, patrocinan-

do cuantas manifestaciones contribuyan a este fin. Estudio de las leyes de propiedad intelectual que afectan a los compositores y proyecto de mejora para presentarlo en su día a las Cortes. Estudio de los medios que pueden establecerse para que sea factible en España la edición musical de obras sinfónicas. Proponer al Gobierno la implantación de medidas que no siendo de la jurisdicción de esta Junta puedan contribuir, sin embargo, a mejorar la condición social de los músicos españoles y a remediar la crisis de trabajo". Otro decreto del 15 de septiembre del mismo año concretaba el programa de actuaciones, que se debían realizar en un plazo de seis años. El triunfo de la derecha en las elecciones de 1933 abortó el proyecto cuando empezaba a tomar cuerpo; se redujeron drásticamente las dotaciones económicas y, en febrero de 1935, se limitaron las funciones de la Junta a las de simple asesoramiento, al tiempo que pasaba a denominarse Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y Dramáticos. La Sociedad General de Autores, reaccionaria, inmovilista, y que había estado siempre en contra de la primera Junta, tomó el poder estableciéndose una Junta compuesta por autores teatrales, un representante de los empresarios, otro del Ministerio, y los músicos Francisco Alonso, Pablo Luna, Jacinto Guerrero y José Serrano, la mayoría dedicados al mundo de la revista. En julio fueron sustituidos por tan sólo cinco vocales designados por el ministro: Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba y Alberto Romea, quienes pusieron el acento en el pintoresquismo zarzuelero y populista, más rentable que el progresismo y universalismo planteados inicialmente y a los que tendía la actividad creadora. Tras las elecciones de 1936 y la vuelta de Azaña se intentará recuperar el tiempo perdido nombrando una nueva Junta organizadora de la enseñanza musical, presidida por Oscar Esplá y formada por Cipriano Rivas Cherif, Adolfo Salazar, Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Enrique Casal y Vicente Salas Viú.

Con la Guerra Civil los músicos también se dividieron en dos bandos: los vanguardistas, partidarios de la República, y los conservadores involucionistas partidarios de la sublevación. A pesar de la guerra, el Gobierno creó en 1937 el Consejo Central de la Música que debía encargarse de los mismos asuntos que la antigua Junta.

Tras la Guerra Civil el interés por la música fue escaso. Desde la Dirección General de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior se ejerció la censura sobre todo tipo de obras, se depuró el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles y se prohibieron las asociaciones culturales. El Ministerio de Educación, una de cuyas secciones era el Servicio Nacional de Bellas Artes al frente del que estaba Eugenio D'Ors, reconstruyó la Junta Nacional de Teatros y Conciertos y la Comisaría General de Teatros Nacionales y Municipales, aunque como organismos casi vacíos de contenido musical; sus objetivos se centraron en el folklore, en un nuevo intento de creación de la ópera nacional y en la utilización tendenciosa de la figura y la obra de Falla. Por otra parte, se rechazaron totalmente los movimientos intelectuales europeos, considerados antiespañoles. Hasta que no se creó, en 1939, la Comisaría General de la Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes no se intentó "reanudar e intensificar la vida musical española", aunque lo que de verdad interesaba al Régimen era la utilización de la música con fines políticos y de presencia administrativa, no estéticos o técnicos. Inicialmente la Comisaría contaba con tres comisarios con idénticas atribuciones: Nemesio Otaño, José Cubiles y Joaquín Turina, pero pronto este último ocupó con exclusividad el cargo, teniendo como secretario a Federico Sopena primero y al crítico Antonio de las Heras después. Tras el fallecimiento de Turina el cargo fue ocupado por Bartolomé Pérez Casas hasta 1956. A partir de aquí la Comisaría acaba convirtiéndose en una Secretaría Técnica dirigida por Antonio de las Heras.

Aunque no tuvo especial trascendencia, en 1962 se creó, dentro del Ministerio de Educación, la Junta Consultiva de la Música, sin ningún poder ejecutivo, con el propósito de tratar temas básicos como la enseñanza musical o la proyección nacional de la Orquesta Nacional, cuyas actuaciones estaban prácticamente reducidas a Madrid. Entre sus miembros estuvieron los compositores Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo, los directores de los Conservatorios de Madrid y Barcelona, el crítico Antonio Fernández Cid y Antonio de las Heras.

A principios de los setenta se resucita la Comisaría ocupando el cargo de comisario Salvador Pons, Francisco José León Tello, Federico Sopena y Enrique de la Hoz, ayudados por el crítico Antonio Iglesias



*Tres miembros de la Sección Española de la S. I. M. C.: Oscar Esplá, Joaquín Rodrigo y Antonio Iglesias, procediendo a examinar las obras españolas que han llegado a la Sección con aspiraciones de ser estrenadas en el próximo Festival Internacional 1956. - (Foto Guillén).*

Oscar Esplá, al piano, con Joaquín Rodrigo y Antonio Iglesias. *Ritmo*, septiembre 1955. (Biblioteca Nacional).

como subcomisario técnico. La Comisaría en esta época contó con escasos medios económicos, por lo que ninguno de los problemas que acuciaban a la música quedó resuelto. Las cuestiones principales en las que se centró fueron la reorganización de los conservatorios, la Orquesta Nacional, el Teatro Real y el Festival de Granada.

En 1977, tras la muerte de Franco, el Gobierno crea la Dirección General de la Música dentro del Ministerio de Cultura, con la misión de ejercer “las funciones de conservación, promoción y difusión de la creación y actividades relativas a la música instrumental, coral, lírica y coreográfica en cualquiera de sus manifestaciones”.

Con la creación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) se pretendió dar un impulso a diversas actividades culturales, al tiempo que regular el funcionamiento de determinados centros de gestión estatal. Los organismos musicales pasaron a depender, dentro de la Dirección General del INAEM, de la Subdirección General de Música y Danza que, en el terreno estrictamente musical, se ocupa de la coordinación y supervisión del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), Centro de Documentación de Música y Danza, Orquesta y Coro Nacionales de España, Auditorio Nacional de Música y Teatro de la Zarzuela, todos en Madrid. Sólo hablaremos aquí de los dos primeros ya que el resto serán tratados en otros apartados.

El CDMC inició su andadura en 1983 bajo la dirección de Luis de Pablo, creándose como entidad jurídica por una Orden Ministerial de septiembre de 1985 y encomendándose su dirección a Tomás Marco; en 1987 fue trasladado al Centro de Arte Reina Sofía. El CDMC centra su actividad en la música de nuestro tiempo, con especial atención a la española; organiza conciertos, actividades pedagógicas, cursos y entrevistas-coloquio, encarga obras que son estrenadas en sus conciertos y mantiene el Laboratorio de Informática y Electrónica Musicales (LIEM), el archivo de partituras y el de registros sonoros. Los últimos directores han sido Consuelo Díez y Jorge Fernández Guerra.

En 1978 se creó el Centro Nacional de Documentación Musical, que en 1985 se constituyó como Centro de Documentación de Música y Danza, cuya función principal es generar documentos secun-

darios y proporcionar información acerca de la forma de obtener datos sobre música y danza; ha realizado publicaciones, exposiciones y elaborado distintas bases de datos.

### **4.3.- Entidades Privadas**

Muchas entidades privadas radicadas en Madrid prestan especial atención a la promoción y difusión de la música: fundaciones, bancos, asociaciones, etc. De ellas vamos a destacar dos que han sido clave en la vida musical de la ciudad y que no se han limitado sólo a la difusión mediante conciertos, sino que han acogido y propiciado la nueva creación: Juventudes Musicales y Fundación Juan March.

En 1952 se fundó en Madrid la sociedad Juventudes Musicales, impulsada por Joaquín Achúcarro y Cristóbal Halffter y dirigida inicialmente por el compositor Fernando Ember, que se adhirió a la *Fédération Internationale des Jeunesses Musicales*. Desde sus primeros momentos Juventudes Musicales apoyó las innovaciones que se producían en materia de música, a los compositores noveles, que consiguieron estrenar sus composiciones en ella, y a los intérpretes recién salidos del Conservatorio, que pudieron ensayar y adquirir experiencia en actuaciones públicas. A finales de los años cincuenta acogió, como ya se ha visto, al Grupo Nueva Música y ha sido el origen de otras iniciativas como el Estudio Nueva Generación, Koan, o Sonda.

El Estudio Nueva Generación, creado en 1967 y encabezado por Tomás Marco, promovió el descubrimiento de nuevos compositores, ofreciendo a aquellos que empezaban una vía alejada del “superesteticismo” contempo-



**Fachada de la Fundación Juan March.**

ráneo en boga. En colaboración con los compositores aparecieron diversos grupos (un cuarteto de cuerda, un quinteto de viento y una agrupación heterogénea elástica, en la que a veces participaron cantantes), todos con el nombre de Koan. En su seno se publicó la revista Sonda “Boletín cuatrimestral interno de Juventudes Musicales de Madrid”, cuyo primer ejemplar apareció en octubre de 1967 y que, a pesar de haberse mantenido tan sólo durante siete números, recogió importantes testimonios de los músicos que formaban la vanguardia musical.

La actividad de Juventudes Musicales en la actualidad sigue siendo amplia: numerosos conciertos de jóvenes en salas como el Centro Cultural de la Villa, el Ateneo de Madrid, Auditorio Nacional y colegios mayores; becas de ampliación de estudios para jóvenes músicos, colaboración con la Escuela Superior de Música Reina Sofía y promoción de la creación de grupos de cámara. Desde 1983 está dirigido por Isabel Falabella con la reina doña Sofía como presidenta de honor.

Una asociación fundamental en la vida musical de Madrid, especialmente en la difusión de la música contemporánea, es la Fundación Juan March. Fue creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas y está situada en la calle Castelló 77. Sus intereses principales son las artes plásticas y la música, desarrollando todo tipo de actividades de investigación, promoción, difusión y formación. Además de ciclos de conciertos, cursillos monográficos, encargos de obras y estrenos, la Fundación Juan March custodia la Biblioteca de Música Española Contemporánea, inaugurada en 1983 y centrada en la música de los siglos XIX y XX, que cuenta con más de treinta y dos mil documentos entre partituras publicadas o inéditas, grabaciones, libros, fichas de compositores, programas de mano, carteles, fotografías, revistas y otros materiales, destacando entre sus fondos los legados de Conrado del Campo y de Salvador Bacarisse.

#### **4.4.- Asociaciones musicales**

Las sociedades que permanecen o comienzan a principios de este siglo mantienen la continuidad con las de la centuria anterior. Así, se siguen encontrando asociaciones de tipo profesional, que de-

fendían los intereses y derechos de los músicos actuando, en ocasiones, como mutualidades, y asociaciones en las que los aficionados, a través del pago de una cuota, permitían la contratación de los intérpretes y el alquiler de los locales donde se realizaban los conciertos. En el primer tipo hay que destacar a la Sociedad General de Autores de España (SGAE), creada como tal en 1932 sobre la anterior Sociedad de Autores Españoles que, desde 1898, se había dedicado principalmente a la defensa de los derechos de los autores teatrales. Más específicamente dedicada a la música se crea en 1946 la Asamblea de Compositores e Intérpretes Españoles, denominada inicialmente “Colegio y Mutualidad Nacional de Músicos Españoles”, como asociación de colegiación y mutualidad. Las demandas que planteaba abarcaban todos los ámbitos de la vida musical, que merece la pena mencionar. Solicitaban un incremento de la difusión de la música española en conciertos y que su emisión a través de la radio fuera el cincuenta por ciento de la programación. Para defender y asegurar su medio de vida pedían que entre el veinte y el cincuenta por ciento de la música emitida en las radios fuera “música viva”, no grabada; que se prohibiera la utilización de discos en la realización de películas, que se abarataran las salas de conciertos, que se elevaran las subvenciones oficiales a orquestas y corporaciones de conciertos para adecuarlas a la economía real; y que se equiparase el sueldo de los docentes de música al de los de otras disciplinas. Del Estado solicitaban, así mismo, una nueva reglamentación de los concursos nacionales, subvenciones a teatros y compañías líricas, organización de festivales anuales de compositores e intérpretes, ampliación de la red de Conservatorios en los que se debía reservar un presupuesto para la organización de conciertos, finalización de las obras del Teatro Real, adquisición del de la Zarzuela, construcción de una nueva gran sala de conciertos en Madrid, reorganización de las bandas militares y estimulación de la creación de otras nuevas. También pedían la resolución del problema de la falta de edición de obras musicales, el establecimiento de derechos de propiedad intelectual para los compositores de música sacra, la creación de una revista nacional de música y ampliación de las secciones de música de los periódicos, y que se organizara una sociedad de musicólogos y críticos profesionales.

Sin tantas ambiciones se creó en 1976 la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), de carácter nacional pero con domicilio social en Madrid, que buscaba la democratización y, en lo posible, la autogestión de la vida musical española, a fin de que todos los compositores pudieran ser interpretados, poniendo fin a cuarenta años de caciquismo en los que determinados autores aparecían continuamente en los programas y otros nada.

Junto a estas asociaciones asistimos, en este siglo, a la creación de otras mucho más específicas: de coros, de directores de banda, etc., que luchaban por defender sus derechos, dignificar la profesión y dar un impulso a la vida musical en general.

El segundo tipo de sociedades, las filarmónicas, fueron, según el crítico Adolfo Salazar, “los principales órganos de difusión de la música en España” durante las primeras décadas del siglo, aunque su programación estaba condicionada por sus posibilidades económicas. El presupuesto de cada sociedad dependía de las cuotas de los socios, y éstas del aforo del local donde se realizaban los conciertos, que era el que determinaba el número de asociados. Los gastos que tenían que cubrirse eran el alquiler del local y los honorarios de los intérpretes. Lo normal era que se contrataran intérpretes que realizaban una gira por España y que, preferentemente, eran extranjeros.

La primera asociación de melómanos, la Sociedad Filarmónica de Madrid, se constituyó formalmente el 24 de abril de 1901 con doscientos noventa y un socios, que aumentaron a más de mil, y se concibió como una “asociación cooperativa de consumidores de música”. Su origen está en la toma de conciencia de un grupo de aficionados, que decidieron unirse tras ver que las únicas manifestaciones musicales de 1900 se habían limitado a las postreras actuaciones de la Sociedad de Conciertos y al anacrónico repertorio italiano del Teatro Real. El 4 de noviembre de 1901 celebró el primer concierto de los dieciocho de su primera serie, dedicada a la música de cámara de Beethoven. Su labor más destacada fue la seriedad que se otorgó a la organización de conciertos, con ciclos establecidos, intérpretes destacados, y programas de mano serios y cuidados. La mayor parte del repertorio interpretado fue camerístico, dado lo gravo-

so de la intervención de orquestas; los autores preferidos fueron los germánicos del XIX, especialmente Liszt y Beethoven, y el francés Debussy, aunque también se dió cabida a Hindemith, Ravel y Schönberg. Los programas de mano, modélicos, eran realizados con extrema competencia por el crítico Cecilio de Roda. Las actividades de esta asociación cesaron en 1936.

En 1911, a raíz del éxito que había obtenido en Madrid el *Tristán e Isolda* de Wagner, un grupo de aficionados se unieron a fin de crear una sociedad que quedó constituída con el nombre de Sociedad Wagneriana, presidida por el XVII duque de Alba. La sociedad tuvo inicialmente un gran éxito, ya que en pocos meses alcanzó mil doscientos socios, pero se mantuvo sólo durante tres años por los problemas económicos derivados del alto coste de la ejecución de obras sinfónico-corales. En el marco de sus actividades se ofrecieron conferencias y conciertos, ejerciendo una notable influencia en la programación del Teatro Real, donde para la ópera empezó a predominar Wagner, e impulsando los conciertos sinfónicos con obras sinfónico-corales de Beethoven o Brahms, en los que intervinieron el Orfeó Català, el Donostiarra y la Orquesta Sinfónica de Madrid con Arbós al frente.

La sociedad Amigos de la Música apareció en 1913 con el objeto de dar a conocer a jóvenes artistas. En su seno se formó una orquesta, la Orquesta Benedito, de la que se tratará más adelante.

La tercera gran sociedad musical, tras la Filarmónica y la Wagneriana, se fundó en el hotel Ritz el 8 de febrero de 1915 con el nombre de Sociedad Nacional de Música y bajo la presidencia de Miguel Salvador Carreres. En ella estaban presentes intelectuales, políticos, aristócratas, burgueses y músicos, contando a los dos meses de su fundación con más de quinientos socios, que se duplicaron en dos años. En el comité artístico se encontraban Pérez Casas, Turina, Amadeo Vives y Falla, encargándose Adolfo Salazar y Miguel Salvador de la realización de los programas de mano. Su planteamiento, dentro del espíritu regeneracionista, era distinto al de otras sociedades filarmónicas, ya que pretendía “fomentar la creación musical y procurar que la música ya producida sea publicada en conciertos y ediciones”. En ella se estrenaron composiciones nuevas españolas y europeas del momento.

En 1920 aparece la Sociedad de Cultura Musical que, junto con la Nacional, será la sociedad más fructífera de esta década. Su propósito era ofrecer conciertos de calidad, fundamentalmente de artistas internacionales, aunque también de los más destacados intérpretes nacionales, con una periodicidad mensual.

El interés que en muchos sectores existía por la música española llevó a que la revista musical *Ritmo* patrocinara en 1930 la creación de la Asociación Nacional de Conciertos, con el fin de fomentar, sin limitación de tendencias, la música de autores españoles interpretada por artistas y grupos nacionales, aunque sin excluir a los extranjeros de fama universal. La principal novedad de esta sociedad fue la ampliación de los conciertos a conferencias-conciertos.

A mitad de la década de los cincuenta, desaparecidas ya la Sociedad Filarmónica, la Asociación Nacional de Conciertos y la Sociedad de Cultura Musical, se toma conciencia de la necesidad de las sociedades de conciertos para acceder a una vida musical normalizada. Nacerán así algunas asociaciones de las que la más duradera fue Cantar y Tañer, en la que se dió cabida a conciertos de música contemporánea muy poco habitual en los repertorios.

El Ateneo de Madrid ha sido una asociación con una actividad musical excepcional durante el siglo XX. Aparte de los importantes estrenos de obras que allí se realizaron, el hecho más significativo fue la fundación, en 1958, del Aula de Música del Ateneo por parte del crítico Fernando Ruiz Coca, que fue su director hasta 1973. Sus objetivos eran conectar la música con el pensamiento y las artes, atrayendo a intelectuales y artistas a unos coloquios de altura universitaria, y prestar atención a la música no comercial, en especial a la española contemporánea sin circunscripción a ningún estilo o tendencia. Cada actividad musical se desarrollaba en tres fases: un seminario de los participantes en el ciclo, en el que se estudiaban las partituras; una conferencia pública, minoritaria, celebrada los jueves a las cinco y media de la tarde en el “aula pequeña” con capacidad para sesenta personas; y un concierto, o conferencia-concierto, el mismo día a las siete y media en el salón de actos. Estaba prevista la publicación de unos “Cuadernos del Aula de Música” que recogieran las actividades y las conferencias, pero no se pudo

llevar a cabo, por lo que se intentó dar noticia puntual a través de la prestigiosa revista *La Estafeta Literaria* y del suplemento dominical de *Nuevo Diario*. El periodo que va de 1958 a 1964 fue el más importante, ya que era la única entidad en el área de Madrid que contaba con una programación con continuidad de música contemporánea. En esta época se interpretaron, por primera vez en España, numerosas composiciones extranjeras y españolas, al tiempo que se propiciaba la creación de obras nuevas con motivo de algún acontecimiento, como los homenajes que se realizaron a Bécquer, Góngora, Gómez de la Serna o Eugenio de Baviera. Significativa fue también la adscripción al Aula del ya mencionado grupo Nueva Música. La mayor realización del Aula fue la consolidación de un público interesado en las nuevas corrientes musicales y el apoyo a compositores e intérpretes. A partir de 1965 continuaron las actividades, pero la aparición en Madrid de nuevos cauces de difusión de la música contemporánea diversificó la oferta y la asistencia de público.

En algunas localidades madrileñas también han aparecido sociedades musicales que intentan proporcionar a sus miembros una formación cultural complementaria a sus actividades de estudio o trabajo. En ellas han surgido diversas agrupaciones instrumentales: bandas, quintetos de clarinetes, grupos de metales graves, etc., y escuelas de música que plasman su aprendizaje en la interpretación grupal. Entre estas se puede nombrar a la Sociedad Recreativa La Inseparable de Pozuelo de Alarcón, fundada en 1901 como sociedad privada, cuya actividad se interrumpió durante la Guerra Civil, y que contó con una banda que ha vuelto a resurgir a mediados de los ochenta. De la misma localidad es la Banda Sinfónica La Lira de Pozuelo, fundada en 1990 por un grupo de vecinos con el propósito de crear una banda y una escuela de música.

#### **4.5.- Agrupaciones musicales**

El desarrollo de las agrupaciones musicales viene condicionado por la propia evolución de la música en este siglo. Así, en las primeras décadas se encuentran agrupaciones a las que se puede de-

signar como convencionales: orquestas y formaciones de cámara, hasta llegar, a partir de los años cincuenta, a la aparición de grupos heterogéneos y variables en función de las necesidades de la nueva música. Dada la infinidad de grupos que han desarrollado su actividad en Madrid durante el siglo, nos centraremos tan sólo en los más destacados que pueden dar idea de la vida musical madrileña.

#### 4.5.1-Orquestas

El sinfonismo, que había empezado a desarrollarse a finales del siglo XIX, alcanza en las primeras décadas del XX una gran importancia, paralela al aumento en la composición de este tipo de obras. Fueron dos las orquestas que en Madrid contribuyeron a esta situación: la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Filarmónica.

La primera orquesta que aparece en Madrid en el siglo XX es la Orquesta Sinfónica, heredera de la decimonónica Sociedad de Conciertos. Cuando esta sociedad se disolvió en 1903, un grupo comenzó a preparar un nuevo conjunto; se les unieron instrumentistas jóvenes recién salidos del Conservatorio, aunque más del ochenta por ciento de los miembros de la vieja orquesta pasó a la nueva. El 7 de febrero de 1904 ofrecieron su primer concierto bajo la batuta de Alonso Cordelás, que la dirigió en los ocho de su primera temporada. En 1905 se hizo cargo de la dirección Enrique Fernández Arbós, gran violinista y director, con mucha influencia en el mundo político y cultural madrileño, que fue titular hasta su fallecimiento en 1939. Con Arbós, discípulo de Jesús de Monasterio, la cuerda adquirió un nivel importante. Para la sección de viento se recurrió a la Banda de Alabarderos de Palacio, lo que, unido a los contactos de Arbós con la familia real, llevó a que la orquesta fuera considerada como “monárquica”. Arbós fue sustituido en 1940 por Enrique Jordá, a quien se nombró titular en 1943, permaneciendo hasta 1945; tras una larga época sin titular, en la que se invitó a diversos directores nacionales y extranjeros, en 1958 se designó a Vicente Spiteri, que continuó hasta 1977. En 1981 el Ministerio de Cultura nombró a la Sinfónica orquesta titular del foso de la Zarzuela, dirigida por Jorge Rubio, Benito Lauret y Miguel Ángel Gómez como habituales. A partir de este



**Enrique Fernández Arbós, ilustración de la obra *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona*. (Biblioteca Nacional).**

momento y hasta el presente, la Orquesta Sinfónica de Madrid, que se sigue manteniendo como sociedad privada, participa en innumerables conciertos promovidos por diversas entidades, habiendo estrenado muchas composiciones de autores contemporáneos. En la actualidad está vinculada por contrato con el INAEM, siendo la orquesta titular del Teatro Real; también realiza dos conciertos fijos anuales: el del día de Santa Cecilia y otro a final de año, en el que interpreta invariablemente la *Novena* de Beethoven, y un ciclo de conciertos anual para la Comunidad de Madrid. Dentro de esta Orquesta se ha creado, en el año 2000, la Orquesta-Escuela, dedicada a la formación orquestal de jóvenes, a fin de facilitarles la inserción laboral al tiempo que colaboran como refuerzo en las obras en que es necesario.

El ejemplo de la Orquesta Sinfónica, que había demostrado que una orquesta privada podía mantenerse en el mundo musical madrileño, llevó a fundar en 1915 la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas, quien había sido director de la Banda de Alabarderos. Las plazas fueron cubiertas mediante oposición por músicos jóvenes, aunque, dado el prestigio de la Orquesta Sinfónica, los mejores instrumentistas se trasladaban a ella, originando grandes celos y rivalidades entre ambas formaciones. Contrariamente a la programación, más clásica, de la sinfónica de Arbós, Pérez Casas optó por la innovación, preferentemente por los impresionistas franceses y los nacionalistas rusos. La calidad que en poco tiempo alcanzó fue notable, dado además que sus integrantes, contrariamente a la Sinfónica, no procedían de ninguna otra orquesta. Por los antecedentes como director de banda de Pérez Casas destacaron las secciones de percusión y de viento, esta última formada por instrumentistas de la Banda Municipal, aunque los testimonios de la época hablan de su perfecto empaste. Todo ello llevó a considerar a la Filarmónica como una orquesta “progresista”, enfrentada claramente a la Sinfónica. Tras la marcha de Pérez Casas a la Orquesta Nacional, la Filarmónica fue dirigida por Pablo Sorozábal. A partir de aquí se ha mantenido con dificultades bajo la batuta de César Mendoza Lassalle y Odón Alonso.

Otra orquesta presente en Madrid a principios de siglo, aunque de menor trascendencia, fue la Orquesta Benedito, formada por Rafael Benedito en 1917 con estudiantes instrumentistas, que ofreció tres temporadas de conciertos matinales en el Gran Teatro, con gran éxito hasta que el local se incendió. Orquestas de vida más efímera, pero que muestran la importancia del sinfonismo en estos años, fueron la Orquesta Clásica, de la que fue fundador y director Arturo Saco del Valle y, a partir de 1932 José María Franco; o la Orquesta Lassalle creada por José de Lassalle, que ofrecía conciertos de abono en el Palacio de la Música. La proliferación de orquestas en esta época llevó a que un periódico como *El Debate* tildara a este hecho de “orquestismo”, señalando que había demasiadas orquestas para el público que existía.

Tras la Guerra Civil se van a originar en Madrid dos grandes orquestas con proyección nacional: la Orquesta Nacional y la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.



La ONE actuando en el Teatro Real cuando era sala sinfónica. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).



Jesús López Cobos dirigiendo a la ONE. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).

La Orquesta Nacional fue creada en 1937 por el Gobierno republicano, con Pérez Casas como director, pero no tuvo efecto hasta 1940. En ese año el Gobierno franquista establece por Orden Ministerial la Orquesta Nacional, limitándose a unir las orquestas Sinfónica y Filarmónica con un presupuesto bajísimo. Se instituyeron dos orquestas, A y B, cuyos integrantes no coincidían con las orquestas de procedencia, por lo que la cohesión se perdió y el sistema no funcionó. En 1942 se celebraron oposiciones para cubrir las plazas y ofrecieron su primer concierto bajo la dirección de Pedro de Freitas Branco. Tras una etapa de conciertos en el teatro María Guerrero sin demasiado éxito, en 1943 la orquesta se volvió a poner en manos de Pérez Casas, que había sido represaliado por sus ideas políticas, trasladando las actuaciones al Teatro Monumental. Con Ataúlfo Argenta, titular entre 1947 y 1958 la orquesta alcanzó una gran calidad, cosechando éxitos importantes. A su muerte fue sustituido por Rafael Frühbeck de Burgos, que permaneció de 1962 a 1978, bajo cuya dirección la orquesta se establecerá en el reformado Teatro Real. Directores titulares posteriores han sido Antonio Ros Marbá, de 1978 a 1981; Jesús López Cobos entre 1983 y 1988, con quien la orquesta ofreció su último concierto en el Real y el primero en su actual sede del Auditorio Nacional; y Aldo Ceccato, de 1991 a 1994. En los periodos en los que la orquesta ha carecido de titular ha sido dirigida por diversos directores invitados. Hay que señalar que en los últimos años la Orquesta Nacional no ha resultado un grupo fácil, apareciendo en muy poco tiempo tensiones con los directores titulares que ha llevado a éstos a su dimisión antes de la fecha de fin del contrato. Actualmente su actividad en Madrid se desarrolla en dos ciclos: el Ciclo Orquesta y Coro Nacionales de España, con veintiséis conciertos de octubre a mayo, y el Ciclo de Cámara, Polifonía y Órgano, que consta de dieciséis entre diciembre y mayo.

Antes de la creación de la otra gran orquesta de la segunda mitad de siglo, la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, encontramos dos precedentes de creación de orquestas en la radiodifusión, ambas con vida efímera: la Orquesta de Cámara de la Radio, dirigida por Ataúlfo Argenta en 1946, y la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, creada en 1947 por la Vicesecretaría de Educación Po-

pular con el fin de propagar la música a través de las emisoras de Radio Nacional, que fue dirigida por Conrado del Campo quien alternaba con Juan Pich y Napoleone Annovazzi,.

La Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española se creó en 1965 por una Orden del Ministerio de Información y Turismo. Sus propósitos iniciales eran interpretar un repertorio renovado y distinto del de la Orquesta Nacional, en el que cupiera también la música contemporánea; pero pronto cayó en la rutina. Su primer director titular fue Igor Markevitch, al que sustituirán Enrique García Asensio y Antonio Ros Marbá, este último reemplazado por Odón Alonso tras su marcha a la Orquesta Ciudad de Barcelona. Directores posteriores han sido Miguel Ángel Gómez Martínez, Arpad Joo y Sergiu Comissiona, terminando el siglo bajo la batuta de Enrique García Asensio. Esta formación tiene su sede en el Teatro Monumental.

Una nueva orquesta de carácter institucional específicamente madrileño es la Orquesta de la Comunidad de Madrid, creada en



La orquesta de RTVE con el director Miguel Ángel Gómez Martínez en el Teatro Real. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).

1984. Sus objetivos fundacionales fueron acercar la música clásica a los municipios madrileños captando nuevos públicos a través de una oferta musical ecléctica. Su director fundador y titular hasta el 2000 ha sido Miguel Groba. Desde 1998 es la orquesta titular del teatro de la Zarzuela.

Otra orquesta muy reciente, que ha iniciado su camino entrada la década de los noventa, es la Orquesta Sinfónica y de Cámara de Chamartín. Esta agrupación se formó en 1993 bajo el auspicio de los comerciantes del mercado de Chamartín de la calle Bolivia; se formó con estudiantes y músicos jóvenes, ofreciendo sus conciertos en el Centro Cultural Nicolás Salmerón, primero, y en el colegio Nuestra Señora de las Maravillas de La Salle, después. Actualmente posee sus propias instalaciones para la realización de ensayos y grabaciones.

#### *4.5.2-Agrupaciones de cámara*

En la primera mitad del siglo los grupos dedicados a la música de cámara siguieron lo acostumbrado en los últimos años de la centuria anterior. Normalmente fueron agrupaciones con escasa continuidad temporal, ya que se originaban por la unión de músicos procedentes de diversas orquestas que, de esta manera, ofrecían un repertorio ausente en los conciertos de las grandes formaciones, por lo que su papel en la vida musical madrileña fue fundamental.

En 1903 nació el Cuarteto Francés, promovido por Conrado del Campo que tocaría en él la viola, tomando el nombre de su primer violín Julio Francés, concertino en la orquesta del Teatro Real y, posteriormente, en la Sinfónica. Junto a ellos tocaban Odón González (violín segundo) y Luis Villa (violoncello). Su propósito fue dar un mayor impulso a la música de cámara que estaba completamente abandonada, siendo uno de sus intereses fundamentales el dar a conocer los cuartetos de Beethoven. El cuarteto se convirtió en 1919 en el Quinteto de Madrid, al incorporarse Joaquín Turina como pianista, y en 1925 en la Agrupación de Unión Radio, que permaneció en activo hasta la Guerra Civil. Esta agrupación estaba formada por los violinistas Julio Francés e Ignacio Tomé, Conrado del Campo que tocaba la viola, Juan Ruiz Casaux al



**El violoncellista Juan Ruiz Casaux. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).**

violoncello, Lucio González al contrabajo y el pianista José María Franco que fue su director.

Otras agrupaciones de peso presentes en el Madrid anterior a la Guerra Civil fueron el Cuarteto Vela, iniciativa del violinista Telmo Vela, que, reorganizado por el también violinista Abelardo Corvino, se convirtió en el Cuarteto Español; y el Cuarteto Rafael, presidido por el violinista Rafael Martínez, concertino en la Orquesta Filarmónica, que se presentó en 1930 en el seno de la Sociedad Filarmónica y que en todos sus programas incluía música española de diferentes tendencias y estilos, predominando la de los jóvenes.

En la posguerra hay que nombrar a la orquesta de cámara que formaron algunos compañeros de Ataúlfo Argenta en la Orquesta Na-

cional para que éste se iniciara en la dirección orquestal en un concierto para Radio Nacional. El brillante resultado obtenido llevó a reafirmarles un contrato de un año tras el que se propuso a Argenta la continuidad pero no a los músicos, lo que, por solidaridad, éste rechazó. Inmediatamente, todos juntos formaron la Orquesta de Cámara de Madrid. Así mismo, destaca la Agrupación Nacional de Música de Cámara, creada en 1940 por la Comisaría Nacional de la Música y formada por los siguientes miembros de la Orquesta Nacional: Enrique Iniesta y Luis Antón (violines), Pedro Meroño (viola), Juan Ruiz Casaux (violoncello) y Enrique Aroca (piano). Su actividad comenzó en las reuniones que celebraba el infante José Eugenio de Baviera y Borbón; se desarrolló posteriormente en el Ateneo; y, más adelante, en ciclos en los teatros María Guerrero y Español. Su repertorio fue extenso, destacando en él los cuartetos de Beethoven. Otro grupo que hay que citar es el Cuarteto Clásico de Radio Nacional (1952), que se convirtió en el Cuarteto de la Radiotelevisión Española.



**Miembros de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. *Ritmo*, Junio 1942. (Biblioteca Nacional).**

En el último tercio del siglo han proliferado las agrupaciones de cámara dedicadas a la interpretación de música de los diferentes periodos históricos. No vamos a hablar de ninguno, ya que la mayoría no han tenido gran estabilidad temporal y tampoco han desarrollado su actividad de una manera preferente en Madrid.

#### *4.5.3-Bandas y coros*

Las bandas experimentaron un gran empuje en las primeras décadas del siglo. Se consideraban un medio adecuado para la formación musical del pueblo y la baja burguesía y fueron promovidas especialmente por los municipios. Su papel en la vida musical madrileña fue importante en cuanto que cubrían un sector social que no tenía acceso a otro tipo de música, pero estéticamente supusieron una rémora ya que no propiciaban un tipo de composición vanguardista.

La ciudad de Madrid no contó hasta 1909 con una banda, a pesar de que en 1836 el marqués de Pontejos, que era corregidor, presentó un proyecto de creación, reiterado en 1905 por el concejal marqués de Altavilla. La fundación en 1909 de la Banda Municipal de Madrid se debe al conde de Peñalver, alcalde de Madrid en aquel momento; su presentación se realizó el 2 de junio de dicho año en el Teatro Español, tras haber cubierto las ochenta y ocho plazas de la plantilla original mediante oposición libre. Su propósito era el ser un servicio público gratuito, que se pudiera disfrutar al aire libre sin pagar entrada y que ofreciera programas eclécticos del agrado del pueblo. Esta banda se componía de los instrumentos de viento y percusión acostumbrados y de instrumentos graves de cuerda (violoncellos y contrabajos), estando su número habitual en torno a los sesenta integrantes. Para sus actuaciones se construyeron quioscos en el paseo de Rosales y en el parque del Retiro; a partir de 1980 sus conciertos se han extendido al Centro Cultural de la Villa y a auditorios al aire libre de distintos distritos de la ciudad, donde el público puede escuchar sentado. Por sus filas han pasado importantes músicos como el arpista Nicanor Zabaleta, los clarinetistas Jesús Villa Rojo y Carmelo Bernaola, y el director Vicente Spiteri. Su primer director fue Ricardo Villa, que lo era

también del Teatro Real, con quien la banda alcanzó una calidad musical importante. Su labor de dirección se amplió a la composición de música para banda, en cuya producción destaca la *Gran fantasía española*, y a la transcripción de obras para su instrumentación específica. Otros directores de esta formación, importantes también por su trabajo compositivo o transcriptor, fueron Pablo Sorozábal, Manuel López Varela, Jesús Arambarri, Victorino Echevarría, Rodrigo A. de Santiago, Moisés Davia Soriano y Sánchez Torrella. En 1983 esta agrupación cambió el nombre por el de Banda Sinfónica Municipal y limitó sus actuaciones a ambientes que propician la escucha por parte del público. Para los actos festivos y desfiles, en los que es habitual la presencia de una banda, el municipio suele utilizar la Banda de Cornetas y Tambores de la Policía Municipal.



Ricardo Villa. *Ritmo*  
15-11-1929.  
(Biblioteca Nacional).

Otra banda presente en la ciudad de Madrid en las primeras décadas del siglo fue la Banda de Alabarderos, dependiente de la Corona, que había aparecido en 1875 al reorganizarse el Cuerpo de Alabarderos. Era una banda de gran calidad formada por músicos que, en su mayoría, pertenecían también a otras orquestas o eran profesores en el Conservatorio, y que, al igual que otras instituciones monárquicas, estuvo a punto de desaparecer con la llegada de la Segunda República, manteniéndose por la elevada sensibilidad musical del Gobierno de esos momentos. Tras la disolución del Cuerpo de Alabarderos la banda permaneció como grupo homogéneo, pasando a denominarse Banda Republicana. Esta banda, como la Municipal, incluía cuatro violoncellos y dos contrabajos y, en ocasiones, violines, violas y piano, por lo que podían ofrecer conciertos tanto de banda como de música de cámara. Entre sus directores destacan Pérez Casas, que la dirigió en la época monárquica, y Emilio Vega que lo hizo a partir de 1912. Con la restauración de la monarquía en la persona de don Juan Carlos I, se volvió a establecer la Banda Sinfónica de la Guardia Real, cuyo principal cometido es rendir homenaje al rey, a la familia real, y a mandatarios extranjeros que visitan nuestro país.

Otras muchas bandas se han creado en las últimas décadas en municipios de la Comunidad de Madrid, promovidas por los Ayuntamientos. La mayoría cuenta con una escuela de música cuyos alumnos empiezan a tocar muy pronto en grupo, lo que supone una mejora en su formación musical, al tiempo que constituyen la canteira de las propias bandas.

En cuanto a los coros, dirigidos también a las clases sociales más bajas y continuadores del orfeonismo de finales del XIX, hay que nombrar a la Masa Coral de Madrid, creada en 1919 por Rafael Benedito a imitación de los grandes orfeones del norte de España, que constituyó el primer orfeón de voces mixtas de la capital. La labor de Benedito como creador y director de coros en Madrid se amplió con la creación en 1927 de los Coros Universitarios en la Universidad Central y con la fundación de la Escuela Coral Municipal.

En la segunda mitad del siglo se pueden reseñar el Coro de Cantores de Madrid, dirigido por José Perea, o el grupo Cantores Clásicos, dirigido por Roberto Pla. Este grupo se convirtió en 1952 en el

Coro de Radio Nacional, bajo las batutas de Odón Alonso y de Alberto Blancafort, y, en 1965, en el Coro de la Radiotelevisión Española, anejo a la Orquesta del mismo nombre, con la que participa en el repertorio sinfónico-coral. Otras formaciones vocales que cooperan con orquestas son el Coro Nacional, creado en 1972 a partir del de la Escuela Superior de Canto dirigido por Lola Rodríguez Aragón, con el que se ha conformado la entidad Orquesta y Coro Nacionales de España; o el Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid, que desde 1985 colabora con la Orquesta de Cámara centrando su interés en la música contemporánea, sin abandonar otros repertorios.

#### *4.5.4-Grupos de vanguardia y de música contemporánea*

La aparición de agrupaciones especializadas en música contemporánea, intérpretes de sus propias obras o de las de otros, es un fenómeno que en España se empieza a producir a partir de la década de los sesenta. Madrid, como centro nacional de estas tendencias, va a ser el lugar de origen de muchos de los grupos, fundamentales en la difusión de la música española y extranjera y en el fomento de la creación, pues bastantes compositores han realizado obras pensando en sus formaciones específicas.

La primera agrupación vanguardista que irrumpe en la vida musical madrileña es Zaj, fundada en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, inventor del nombre. Al año siguiente Barce abandona el grupo, al que se incorporarán otros miembros, algunos no procedentes del mundo de la música. Entre 1964 y 1968 Zaj fue un revulsivo en la vida musical y cultural madrileña por su capacidad de provocación; cultivó la música visual o “teatro musical” en espectáculos tipo happening, en los que muchas de las obras se desarrollaban sin sonidos, o mejor dicho, con los sonidos del ambiente de la sala. Sus actuaciones, heredadas del Dadaísmo y encuadradas dentro del arte conceptual en la línea del movimiento Fluxus, se basaban en la imaginación, el desconcierto, la espontaneidad y el Zen. Zaj fue defendido y atacado por la crítica, pero no se puede negar su papel rupturista y vanguardista, acorde con las corrientes artísticas del momento, y la influencia que supuso para la posterior evolución de la música.

El grupo Koan, al que ya se ha mencionado dentro de Juventudes Musicales, comenzó en 1972 su recorrido autónomo bajo la dirección de José Ramón Encinar. Constaba de dieciocho instrumentistas que podían adaptarse a las diferentes formaciones requeridas por las obras, trabajando con una gran responsabilidad y acierto.

En 1975 el clarinetista Jesús Villa Rojo, la soprano Esperanza Abad, el pianista Rafael Gómez Senosiain y el percusionista Joaquín Anaya crearon el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), grupo instrumental de formación variable y adaptable a diversas instrumentaciones, cuya labor ha sido importantísima en la creación y difusión musical a partir de los setenta. El propósito del LIM era mantener una línea de trabajo constante que atendiera a la investigación, a los nuevos procedimientos y a la improvisación. Sus componentes han ido cambiando a lo largo del tiempo, dando también cabida a la electrónica, el video y la informática. Dentro del LIM se constituyó, en 1977, el Grupo de Clarinetes, en el que intervenían todos los miembros de la familia del clarinete, incorporando también medios electrónicos si las obras lo requerían. Para este quinteto de clarinetes, en el que la competencia interpretativa de Villa Rojo fue fundamental, se han escrito bastantes obras caracterizadas, en su mayoría, por la exploración tímbrica del instrumento en formas de tocar convencionales y no convencionales. Otro subgrupo del LIM es el Colectivo Renovador, creado en 1979 para realizar música electrónica en vivo; en sus actuaciones han mezclado sonidos de instrumentos, sonidos electrónicos, y medios visuales, construyendo espectáculos multimedia, a veces en colaboración con artistas plásticos.

En la década de los ochenta apareció en Madrid el colectivo Elenfante, nombre deliberadamente cacofónico, con el propósito, como señala uno de sus promotores, Javier Maderuelo, de “crear una infraestructura y estrategia para poder ofrecer en la capital con un mínimo de calidad la música de acción, minimal y repetitiva”. Los fundadores fueron Llorenç Barber, Maderuelo, Pedro Estevan y Emiliano del Cerro, y se formó con los grupos Taller de Música Mundana, Ecogrupos Instrumental, Glotis y Nutar que, a pesar de sus distintos planteamientos, desarrollaron una línea de trabajo común.

El origen de Elenfante está en Ecogrupos Instrumental, impulsado por Javier Maderuelo, Emiliano del Cerro y José Iges, que fue un punto de encuentro de músicos. De todos los grupos apuntados éste fue el más convencional aparentemente, con una plantilla instrumental de piano, trío de cuerda, cuarteto de maderas, guitarra, percusión, voz y electrónica. A él se unieron el Taller de Música Mundana, promovido por Llorenç Barber, que trabajaba con sonidos propios del mundo natural; Nutar, que cultivaba la música repetitiva, y Glotis. Este último grupo era consecuencia de Epilos-Glotis en el que estaban Antonio Agúndez, Fernando Palacios y Javier Maderuelo; al convertirse en Glotis, dirigido en solitario por Maderuelo, centró su interés en la música textual con experimentación fonética.

Una vez formado el colectivo Elenfante los diferentes grupos trabajaron en común en las “Elenfant Sensations”, donde cada músico debía oír a sus compañeros para unificar criterios y dar coherencia al conjunto sonoro. Su actividad musical se plasmó en los “Viernes Elenfante”, conciertos o espectáculos que se ofrecieron con regularidad semanal en salas alternativas como garajes o galerías de arte, a fin de acercarse a un público nuevo.

En esta década se pueden mencionar también a la Orquesta de las Nubes, formada por algunos miembros de Nutar, que cultivaron, como aquel, la música repetitiva en interpretaciones muy cuidadas; al grupo Piolín, creado por Fernando Palacios y Antonio Agúndez, que experimentó con sonidos procedentes de instrumentos de plástico vendidos en jugueterías (trompetillas, donnicanos, tamborcillos, etc.); y al Grupo Glosa, formado por Alfredo Aracil, Tomás Garrido y Pablo Riviere, que se especializó en la interpretación de música gráfica.

Otro grupo madrileño dedicado a la música contemporánea es el Grupo Círculo, creado en 1983 por la junta directiva del Círculo de Bellas Artes. Su plantilla básica se estableció con violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, piano y percusión. El grupo tiene su sede en el Círculo de Bellas Artes bajo la dirección de José Luis Temes y, desde su fundación, se ha orientado hacia el estreno de obras.

Temes también dirigió el Grupo de Percusión de Madrid, creado en 1976 por alumnos de percusión del Conservatorio que, dado

su éxito, han continuado. Como su nombre indica, se interesan por la interpretación de obras contemporáneas para percusión, repertorio bastante olvidado en general, potenciando la difusión de obras ya compuestas y la creación de otras nuevas.

En los últimos años del siglo destaca el Proyecto Gerhard, diseñado por Xavier Güell y José Luis Pérez de Arteaga y fundado en 1996 dentro de la Asociación Cultural ProMúsica. El Proyecto Gerhard, dedicado exclusivamente a la música contemporánea, consiste en un grupo abierto, que se adapta a las necesidades instrumentales de las obras, formado por solistas de primera fila. Es una agrupación completamente independiente que se financia con sus conciertos y con puntuales ayudas estatales o privadas.

#### **4.6.- Infraestructuras musicales**

Los lugares donde se produce la música en el siglo XX han ido cambiando desde los propios de la sociedad decimonónica a los de la sociedad actual. La progresiva democratización de la cultura y de la música, iniciada en el XIX al abrirse a la posesión de un cierto nivel adquisitivo y no a la pertenencia a una clase social, se incrementa en el siglo XX a través de la participación y gestión de instituciones y organismos públicos y privados, que patrocinan diversos actos en los que no es necesario el pago de una entrada para acceder a ellos sino tan sólo el interés por los mismos.

En los primeros años del siglo la continuidad de la vida musical de la centuria anterior determina que la música se siga haciendo en los mismos lugares: salones, teatros y cafés, además de en el Teatro Real, templo operístico hasta su cierre en 1925. Los salones, mantenidos por la alta burguesía, van a ir perdiendo su interés debido a la cada vez mayor dificultad para contratar intérpretes. Los teatros eran los lugares donde tocaban las orquestas de sociedades o se representaban zarzuelas, género que contó con un enorme favor del público hasta los años treinta. Los cafés con música, como afirma el crítico Adolfo Salazar en su artículo del mismo nombre, fueron una institución en el Madrid de la época, que para la mayor parte de la gente, especialmente para los más jóvenes carentes de posibles,

constituían los únicos lugares en los que podían conocer la música, al tiempo que se relacionaban con la intelectualidad del momento. En estos años, muchos de los que llegarán a ser grandes nombres en la música se ganarán la vida gracias a sus interpretaciones en cafés. Los cafés-concierto declinaron a partir de la década de los veinte debido a la aparición de las pianolas, que para los empresarios supusieron mayores ganancias al no tener que pagar interpretaciones en directo; los que continuaron teniendo música en vivo derivaron hacia géneros populares como el cuplé.

Un importante espacio en el devenir musical de los años veinte fue la Residencia de Estudiantes, en donde se construyó un auditorio. Allí se ofrecieron conciertos públicos, privados, conferencias, y se celebraron reuniones de aficionados.

En la vida musical madrileña de la posguerra hay que destacar la labor de los Institutos extranjeros, especialmente el italiano, alemán y francés, que hicieron posible la audición de obras e intérpretes de las nuevas tendencias, españoles y extranjeros, que no hubieran sido conocidos de otra manera al estar fuera de los circuitos comerciales. También fueron centros difusores los Colegios Mayores y las asociaciones creadas en el seno de la Universidad.

En 1966 se abrió el Teatro Real convertido en sala de conciertos, donde tuvo su sede la Orquesta Nacional. El Real se volvió a cerrar en 1988, reabriéndose en 1997 como teatro de ópera. Merece la pena pararse un poco en la azarosa historia que durante este siglo tuvo el Teatro Real, antiguo de los Caños del Peral, ya que estuvo a punto de desaparecer. Su primer cierre se produjo en 1925 por una amenaza de ruina que se traslucía en grandes grietas y hundimientos de parte del suelo. Tras descartar la influencia de las obras del metro se achacó a corrientes subterráneas que afectaban a la cimentación. Después de varias intervenciones, interrumpidas durante la Guerra Civil, se llegó a los años sesenta, en los que se contempló el derribo. En 1962 la Fundación Juan March propuso la construcción de un nuevo teatro de ópera asumiendo su coste. Para su realización se abrió un concurso en el que ganó un proyecto presentado por tres arquitectos polacos y, por tanto, comunistas, a quienes por este motivo se entregó el premio en el aeropuerto de Barajas y sin la ce-



**Vista del escenario o caja acústica del Teatro Real cuando era sala de conciertos. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).**

remonia prevista. Como el Régimen no podía admitir una obra realizada por comunistas, alegó que su condición de extranjeros les impediría realizarla correctamente y les indemnizó. El proyecto definitivo se encargó a los ganadores del segundo premio, que eran españoles. Se empezó a gestionar la compra de terrenos pero el desfase presupuestario final, que debía asumir el Ministerio y que no asumió, hizo que la Fundación Juan March abandonara el proyecto y la idea. Las expectativas ante esta nueva sala operística junto a la buena respuesta de la cimentación realizada anteriormente en el Teatro Real llevaron a convertirle en sala de conciertos. Se inauguró en 1966 con localidades para dos mil ciento veinticinco espectadores y un órgano de cinco mil quinientos tubos construido por González de Amezua. En 1988 se abrió el Auditorio Nacional y se cerró el Real para iniciar las obras de reconversión en teatro de ópera. El realojo de los centros ubicados en el edificio, Conservatorio y Escuela de Arte Dramático, fue problemático, especialmente en el ca-

so de esta última, y las obras no comenzaron hasta 1991. Aunque estaba prevista una pronta inauguración, los sucesivos retrasos en la obra y desfases presupuestarios la pospusieron hasta el 11 de octubre de 1997, año en el que fue inaugurado con la ópera de Falla *La Vida Breve*, interpretada por la Orquesta y Coro Nacionales de España. En el presente el Real, al igual que cualquier otro recinto operístico, cuenta con una programación anual de ópera y ballet.

Junto al Real hay que destacar el Teatro de la Zarzuela, actualmente regido por el INAEM. Este teatro también ha pasado por episodios críticos; en 1909 se incendió, reabriéndose en 1913 y funcionando con desigual fortuna hasta 1956. En ese año una sociedad especulativa intentó comprarlo para su demolición, por lo que la Sociedad General de Autores adquirió las acciones y lo inauguró de nuevo. Hoy en día, con gestión estatal, mantiene una programación continuada, dedicándose a la zarzuela y al ballet, de septiembre a diciembre, y a la ópera, de enero a julio.

El tercer gran centro concertístico en la actualidad es el Auditorio Nacional, construido por el Ministerio de Cultura sobre proyecto del arquitecto José María García de Paredes y situado en la ca-



Fachada del Teatro Real en la plaza de Isabel II.



Jornada inaugural de la sala sinfónica del Auditorio Nacional en la que se interpretó *Atlántida* de Falla. Fotografía de Gyenes (Biblioteca Nacional).

**Entrada a la sala de cámara del Auditorio Nacional.**



lle Príncipe de Vergara. El Auditorio se inauguró en 1988 con un concierto en el que se interpretó *Atlántida* de Falla por la Orquesta Nacional, que tiene aquí su sede actual. Consta de dos salas: una sinfónica con capacidad para más de dos mil doscientas personas, y otra de cámara para cerca de setecientas. Dispone, así mismo, de una tercera sala de doscientas localidades, dedicada principalmente a ensayos, que acoge también conferencias, cursos, lecciones magistrales y algunos conciertos de cámara. Recientemente se ha inaugurado un salón de actos que cuenta con equipos de traducción simultánea y videoproyección. El Auditorio acoge los ciclos de la Orquesta y Coros Nacionales de España, los de Cámara, Polifonía y Órgano y los del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, además de otros promovidos por diversas entidades públicas o privadas.

Importante también en la difusión de la música culta histórica (conocida como “música clásica”) y la contemporánea es la labor que realiza la Fundación Juan March, en cuyo salón de actos se celebran con asiduidad conciertos y conferencias.

Espacios propios para la creación musical contemporánea son los laboratorios de música electroacústica. Madrid, como centro de la vida y de la composición musical española, ha contado desde los años sesenta con laboratorios en los que poder desarrollar la creación electroacústica, que precisaba de medios bastante costosos, hoy en día abaratados por la difusión de la electrónica y la informática. Ha sido así, junto con Barcelona y Valencia, un lugar de producción, difusión e irradiación de la música electroacústica.

El primer laboratorio en Madrid fue Alea, creado en 1965 por Luis de Pablo, al que se unirían Miguel Ángel Coria y Carmelo Bernaola. Alea contó con el mecenazgo de la constructora Huarte que, en un primer momento dejó utilizar un equipo de proyección y de reproducción sonora en su sede madrileña. Los creadores consiguieron pronto que la empresa mantuviera un ático en el que se instaló un modesto equipo: dos magnetófonos, uno de ellos de velocidad variable, un generador de onda, un generador de ruido blanco, un filtro, dos micrófonos y una pequeña mesa de mezclas. Paralelamente al trabajo del laboratorio se crearon los Conciertos Alea, que se convirtieron en el máximo exponente de la interpretación de música contemporánea en Madrid. En 1973, a raíz del secuestro por ETA del dueño de la empresa patrocinadora, desaparecieron los conciertos y se debilitó la vida del laboratorio hasta su fin en 1977. En Alea trabajaron importantes compositores y se gestaron obras fundamentales como *Mitología I* de Luis de Pablo, primera obra montada en el laboratorio, *Jarraipén* de Carmelo Bernaola, que fue la primera composición hecha íntegramente con medios magnéticos, o *Recuerdos del porvenir* de Tomás Marco.

En 1970, algunos compositores que trabajaban en Alea fundan el SAGAF-M (Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas, sección Música) en el recién creado Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, con la intención de mejorar las técnicas manuales de Alea. Los seminarios eran dirigidos por Florentino Briónes y tenían un gran rigor en sus planteamientos. Aquí se realizaron los primeros intentos de generación de música por ordenador, pero la falta de material adecuado y de presupuesto económico hicieron abandonar el proyecto.

En 1977, Antonio Agúndez, que había participado activamente en el SAGAF en los dos años anteriores, empieza a instalar un estudio de música electroacústica en su domicilio de San Lorenzo de El Escorial que será denominado LEAM (Laboratorio de Electroacústica Musical). Este laboratorio, además de servir en las tareas compositivas de su creador, ha prestado colaboración a otros compositores.

El LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical) del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea es un labora-

torio de patrocinio estatal ubicado en el Centro de Arte Reina Sofía, diseñado y dirigido por el compositor Adolfo Núñez. Aunque fue creado en 1985, no se trasladó allí hasta 1987, quedando concluido en 1990. Sus fines son el proporcionar a los compositores instrumentos para la creación y el desarrollo de software para la composición. Asociado al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea proporciona formación a través de cursillos monográficos, difunde la música contemporánea, especialmente mediante conciertos en el propio Centro de Arte, y mantiene su archivo sonoro.

En el Conservatorio Superior de Madrid también se creó en 1980 un laboratorio, el LICEO (Laboratorio de Investigación y Composición Electroacústica y por Ordenador) que sirve para la formación de los futuros compositores en nuevas tecnologías aplicadas a la composición. Comenzó su andadura en 1988, después de ocho años de inactividad al no existir responsable para el mismo. En un principio consistía en un laboratorio analógico al que se han ido añadiendo aparatos digitales. En la actualidad está dirigido por la compositora y profesora de composición electroacústica Zulema de la Cruz.

## **5.- Prensa periódica y crítica**

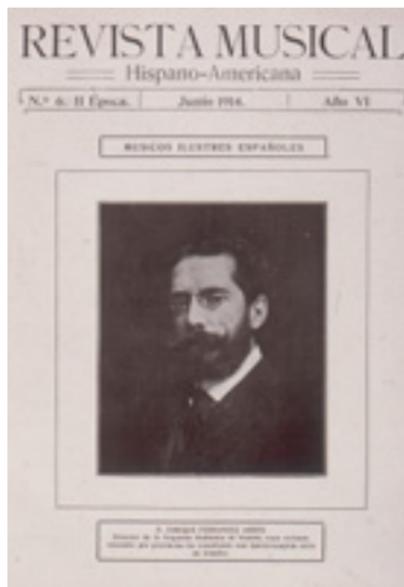
En este siglo la prensa asume un papel importantísimo en la vida musical y cultural. Las revistas musicales y los periódicos que incluyen noticias y crítica de música crecen, convirtiéndose en la mejor fuente para historiar la música de este periodo.

Durante las dos primeras décadas de la centuria la prensa se desarrolla espectacularmente, de modo que en los años veinte nuestro país se puede equiparar en medios periodísticos con cualquier otro de Europa. Los periódicos empiezan a dar importancia a las noticias culturales y proporcionan un amplio espacio para la crítica, que se establece en este siglo como el medio en el que se dirimirán las batallas estéticas y se expondrán las nuevas ideas. De este modo, la crítica musical no se limitará a la simple crónica, convirtiéndose en verdaderos ensayos en los que se reflejan las opiniones que producen las distintas innovaciones.

En la primera mitad de siglo aparecen en Madrid varias revistas musicales especializadas que continúan la labor de las del siglo XIX y que, como aquellas, no durarán mucho tiempo. De éstas se pueden citar *Fidelio* (1902), *Revista Musical Hispano-Americana* (1914), *Harmonía* (1920), *Informador Musical* (1922), *Vida Musical* (1923), *Ritmo* (1929), que continúa editándose en la actualidad, y *Biblioteca Fortea* (1935). En ellas participaron muchos de los compositores más destacados del momento.

Una de las más importantes fue la *Revista Musical Hispano-Americana*. Tuvo su precedente en la *Revista Musical* que, al amparo de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, comenzó su andadura en dicha ciudad en 1909; en 1914 pasó a manos de una sociedad madrileña cambiando el nombre y editándose hasta finales de 1915, cuando se traspasó a la recién constituida Unión Musical Española, que quería tener un medio de difusión para dar publicidad a sus productos. Su dirección se encomendó a Rogelio Villar y Adolfo Salazar, quienes en 1917 publicaron el último número dadas las diferencias entre los directores y los propietarios.

La revista *Ritmo*, la única que en la actualidad se sigue publicando, fue fundada en 1929 por Fernando Rodríguez del Río, gran amante de la música, que imprimió a la revista una postura abierta y flexible pero también crítica y polémica. Los propósitos iniciales, expuestos en el primer número, eran “agrupar en torno a la Revista Ilustrada Ritmo, de carácter Hispano-Americano, todas las tendencias estéticas en un sentido ecléctico y nacional de cordialidad, con amplitud de criterio” a través de “crónicas breves de los acontecimientos musicales más interesantes de España y del extranjero; artículos



Portada de uno de los números de la *Revista Musical Hispanoamericana* (Biblioteca Nacional).

doctrinales de carácter pedagógico, histórico y estético; informaciones sobre la organización de agrupaciones musicales: sociedades filarmónicas, culturales; orquestas, bandas, orfeones, masas corales, centros docentes”. Estos propósitos se cumplieron hasta que estalló la Guerra Civil, tras la que se convirtió en una revista que ofrecía crónicas de los actos musicales y que acataba la doctrina del Régimen. Con la llegada de la democracia *Ritmo* recuperó su papel de impulsora de la vida musical.

En el periodo previo a la Guerra Civil es también importante la aparición de cuestiones musicales en revistas humanísticas y culturales en general, que muestran la inserción de la música en el desarrollo intelectual del momento, como propugnaba la Generación del 27. Así, encontramos artículos sobre música en *Hora de España*, *Nueva España*, *Cruz y Raya*, *Revista de Occidente*, y en la *Gaceta Literaria*, donde, como ya se apuntó, se publicó el manifiesto del Grupo de los Ocho. A partir de los años sesenta esta aparición se vuelve cada vez más normal, sin que resulte extraño encontrar noticias y artículos de opinión sobre música en revistas dedicadas a los más diversos temas.

Los periódicos de Madrid dieron cabida a la crítica musical principalmente a partir de 1915, contando con uno o más críticos fijos que, además de dar noticia cumplida de los actos musicales, presentaban juicios de valor sobre los mismos. La mayoría de los críticos de este siglo habían sido también músicos, pudiéndose citar entre los más conocidos a Julio Gómez, que intervino en *El Liberal* y *El Imparcial*; Vicente Arregui y Joaquín Turina en *El Debate*; Juan José Mantecón en *La Voz*, y Adolfo Salazar en *El Sol*. En los primeros años tras la Guerra Civil son importantes las críticas y ensayos de Federico Sopena, destacando la labor de Antonio Iglesias en *Informaciones*, *Ya* y *ABC*; Antonio Fernández Cid en *Arriba*, *Informaciones* y *ABC*; Enrique Franco y Tomás Marco en *Arriba*, o Ramón Barce en *Ya*.

A principios de siglo, la crítica musical sigue la línea de Peña y Goñi y Esperanza y Sola. Tras un inicial interés por el teatro lírico, heredado del siglo anterior, se va a centrar en el wagnerismo en cuanto ideal del Romanticismo, que será defendido y atacado con la misma vehemencia. Inicialmente, la defensa del sinfonismo hizo que la balanza se inclinara a favor de los wagnerianos, cuyo mayor exponente crítico

va a estar en la figura del compositor Rogelio Villar, codirector, junto a Salazar, de la *Revista Musical* y director de *Ritmo*. Villar ejemplifica las tendencias conservadoras y antivanguardistas, defensoras del nacionalismo a ultranza, anteponiendo la “música de las ideas” a la “música de sonoridades”. Sus escritos defendieron, sobre todo, la recuperación del pasado histórico y del canto popular, y la formación integral del músico. Julio Gómez, otro de los grandes críticos de principio de siglo, seguía un nacionalismo popular y humanista que defendía la tradición y el casticismo, la importancia social de la música, la labor pedagógica de bandas y orfeones, y la necesidad de consolidar una verdadera escuela sinfónica nacional.

Frente a esta postura aparece la del más grande crítico musical de todo el siglo: Adolfo Salazar, defensor de la nueva estética y apoyo indiscutible de la Generación del 27. Salazar empezó a realizar críticas en la *Revista Musical* que le hicieron destacar en el entorno madrileño; de 1918 a 1936 fue el crítico de *El Sol*, el periódico matutino más importante y con más rigor del momento. La preparación intelectual de Salazar era grande, mostrando en su trabajo facetas de esteta, historiador, literato y músico práctico. Su conocimiento de las principales lenguas europeas le mantuvo al día de lo que se publicaba más allá de nuestras fronteras, cuyas ideas transmitía en sus críticas. Desde los primeros momentos se situó en una postura totalmente antiwagneriana y defensora del Impresionismo, cuya mayor genialidad consi-



Adolfo Salazar. Ilustración del Diccionario de la música ilustrado de J. Palissa (Biblioteca Nacional).

deraba que era el haber abandonado lo narrativo, propio del germanismo, en pro de una expresividad directa. A partir de aquí va a defender el nuevo estilo musical, que considera ejemplificado en Debussy, Falla y Ravel, y a apoyar las manifestaciones vanguardistas rechazando el casticismo.

Salazar realiza su crítica desde un acercamiento intelectual global al hecho musical, es decir, teniendo en cuenta sus connotaciones sociales, filosóficas, literarias y artísticas. Consideraba la crítica no como una mera crónica de conciertos, sino como una incitación a la polémica que debía aspirar a persuadir y convencer. Su método de redacción partía de las bases ideológicas de la música interpretada en el concierto que criticaba, donde plasmaba su visión, para luego hablar de lo positivo y lo negativo de la obra o la interpretación. La importancia de sus críticas estribó, sobre todo, en que desde ellas fue capaz de influir en la programación de los conciertos, contribuyendo a la interpretación de obras europeas y estimulando la nueva creación española. La labor de Salazar desde la teoría ha sido equiparada a la de Falla en la creación musical; ambos cambiaron el rumbo de la música española, haciéndola salir del letargo del nacionalismo populista y contribuyendo al esplendor que alcanzó en la cultura del periodo previo a la Guerra Civil. Como cabe suponer, su pensamiento le condujo al exilio en 1937, sin que le sustituyera ningún crítico de talla hasta la segunda mitad del siglo.

Enrique Franco es el continuador de la obra crítica de Salazar, que realizó en el diario *Arriba* entre 1952 y 1976 y, a partir de ese año, en *El País*. Enrique Franco ha jugado en la historia de la música española del siglo XX un papel similar al de Salazar al apoyar la creación del grupo Nueva Música, defender las nuevas estéticas, e impulsar el quehacer musical de la Generación de 1951. Su crítica, que también muchas veces se convierte en ensayo, ofrece un análisis reflexivo del hecho musical, con datos bien documentados que la convierten en un importante documento musicológico.

Una revista reciente pero ya consolidada en el mundo musical es *Scherzo*, realizada en Madrid pero con difusión nacional. *Scherzo* apareció en 1985 como idea de un grupo de ocho aficionados a la música clásica que querían ampliar el reducido número de las revistas mu-

sicales de divulgación. Su dirección se encomendó a Antonio Moral, que ha permanecido hasta el año 2000. Sus secciones incluyen noticias de actualidad, críticas discográficas y de conciertos y dossiers monográficos dedicados, en ocasiones, a temas históricos.

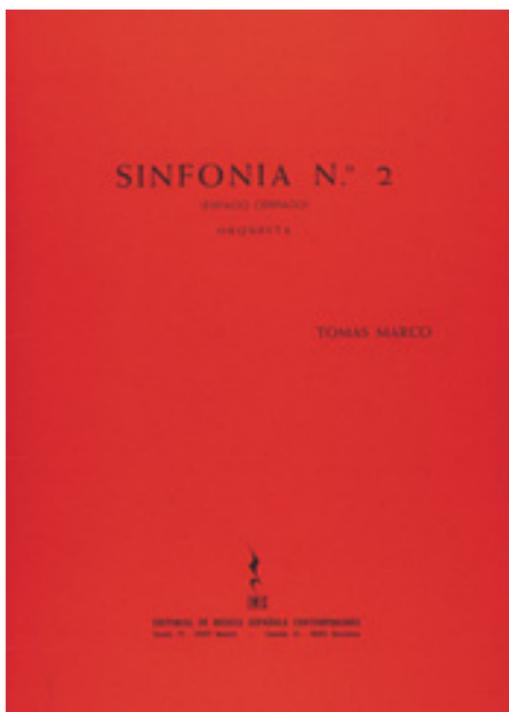
## 6.- Edición musical

El siglo XX se inicia con un hecho insólito en la edición musical: la desaparición de casi todas las editoriales que operaban en España, que fueron absorbidas por el editor francés afincado en Bilbao Luis Dotesio. Bajo la denominación Sociedad Anónima Casa Dotesio se agruparon veinticuatro fondos editoriales; la sede se estableció en Madrid en los locales que anteriormente habían ocupado los editores Zozaya (Carrera de San Jerónimo, 34) y Antonio Romero (Preciados, 5). En 1914 pasó a denominarse Unión Musical Española, trasladándose en 1925 al edificio actual en la Carrera de San Jerónimo esquina con la calle Echegaray; sus objetivos eran la edición de obras musicales y el comercio de instrumentos y de todo lo relacionado con el arte musical. En 1923 publicó su primer catálogo editorial completo, en el que aparecían quince mil obras. Su pujanza fue tal, que compró otros dos fondos editoriales recién acabada la Guerra Civil, cuando el mercado musical atravesaba una importante crisis. La Unión Musical mantuvo su actividad empresarial hasta 1990, fecha en que fue adquirida por la firma inglesa Music Sales.

Otras editoriales presentes en Madrid antes de la Guerra Civil fueron Faustino Fuentes, Antonio Matamala, Rosso y Montero, Sociedad Editorial de Música, Sociedad de Autores Españoles e Ildelfonso Alier, que publicó la importantísima *Antología de organistas clásicos españoles*.

En las últimas décadas del siglo han aparecido diversas editoriales dedicadas a la música en sus distintos campos, la mayoría unidas en dos asociaciones profesionales: Asociación Española de Editores de Música Sinfónica, Dramático-musical, Didáctico-musical y de Musicología (AEEMS) y Asociación Española de Editores de Música (AEDEM). Entre las editoras presentes en Madrid se pueden destacar

Real Musical, dedicado sobre todo a la pedagogía; Alpuerto, Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC), además de otras más pequeñas y especializadas como Soneto, que realiza ediciones muy cuidadas de obras para guitarra generalmente en facsímil; Bolamar, que edita las obras de García Abril; Arambol que lo hace con las de Claudio Prieto, o Ediciones Joaquín Rodrigo. Junto a éstas, distintas instituciones y organismos realizan ediciones musicales de forma más o menos esporádica, pudiéndose destacar la



**Portada de una de las obras editadas por EMEC (Biblioteca Nacional).**

Fundación Juan March, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Sociedad Española de Musicología o el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). La Fundación Juan March publicó entre 1983 y 1988 ediciones en facsímil de obras estrenadas en sus conciertos de la serie Tribuna de Jóvenes Compositores; el Conservatorio, a través de un convenio de colaboración con la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Madrid firmado en 1990, ha publicado libros históricos conservados en sus fondos; por su parte, la Sociedad Española de Musicología publica esporádicamente obras de investigación musicológica. El ICCMU puede que sea en la actualidad el intento más importante de edición histórica realizado desde una institución oficial. Se creó en 1991 gracias al empeño personal del catedrático de musicología Emilio Casares y a la colaboración entre la Universidad Complutense, el INAEM y la SGAE. Su propósito

principal es la edición de obras de música española del siglo XIX, fruto de la investigación musicológica, que se publican en la colección Música Hispana.

Respecto a las técnicas de impresión musical, a principios de siglo se mantuvieron las mismas que a finales de la centuria anterior. Continuaba la calcografía, ya claramente en recesión, y se extendía la litografía. A final de siglo la edición mediante ordenador ha revolucionado la producción y difusión de música, incrementándose el número de títulos de las editoriales, aunque con tiradas más pequeñas.

- A CAPELLA:** Interpretación a voces solas sin acompañamiento instrumental.
- ACORDE:** Interpretación simultánea de varias notas.
- ALEATORIA, MÚSICA:** Corriente musical en la que determinados elementos de la composición se dejan abiertos al azar o a la voluntad del intérprete.
- ALHAMBRISSIMO:** Movimiento estético del Romanticismo que también se aplicó a la música. Apareció dentro de la corriente nacionalista, buscando el color español a través del andalucismo y del carácter orientalizante. Su desarrollo fue paralelo a las corrientes arquitectónicas y decorativas del mismo nombre.
- ARCHILAÚD:** Laúd de mástil largo con bordones libres que amplían la extensión del laúd en la zona grave. Los archilaúdes constan de dos clavijeros: uno para las cuerdas y otro, más alejado para los bordones. Los dos tipos principales fueron la tiorba, con el clavijero de los bordones a continuación del de las cuerdas y el chitarrone que los tenía muy separados.
- ARIA:** Composición para una voz con acompañamiento instrumental, de carácter melódico por lo general muy adornado, utilizada en las obras dramáticas para las partes líricas del texto.
- ARPA:** Instrumento de cuerda punteada en el que las cuerdas están tendidas entre unos bastidores. En el Renacimiento existían dos tipos: diatónica y cromática. La segunda constaba de dos órdenes de cuerdas cruzadas, que podían realizar las alteraciones, con lo que se igualaban las posibilidades de los instrumentos de tecla. En el siglo XVIII fue sustituida por el arpa de pedales, que permitía acortar las cuerdas a fin de realzar todos los sonidos.
- ATABAL:** Instrumento de percusión similar al timbal que consta de una membrana tensada sobre un resonador semiesférico.
- ATONALIDAD:** Sistema musical que no sigue las reglas del sistema tonal y que, por tanto, no tiene centros tonales que rijan la obra.
- BAJO CONTINUO:** En el Barroco indica la parte más grave de una composición, que cumple la función de soporte armónico. Lo realizaba generalmente un instrumento polifónico: órgano, clave, arpa, laúd, tiorba, etc., que podía ser reforzado por otro monofónico grave de cuerda o viento.
- BAJÓN:** Instrumento de viento grave utilizado hasta los siglos XVIII-XIX, que evolucionó al fagot actual.
- BOLERA:** Canción en la que se aplican las características del bolero.
- BOLERO:** Danza originaria de España de ritmo ternario y tempo moderado.
- BOMBARDINO:** Instrumento de viento metal con pistones. Su forma es parecida a la de una trompeta grande puesta en forma vertical.
- CANTO DE ÓRGANO:** Denominación aplicada al canto polifónico. También se puede designar como canto figurado.
- CANTO ILANO:** Denominación aplicada al canto a una sola voz sin acompañamiento, conocido actualmente como gregoriano.
- CARILLÓN:** Instrumento musical formado por campanas de bronce afinadas y conectadas a una serie de palancas, dispuestas a la manera de un teclado, sobre las que se acciona para tocarlo.

- CHIRIMÍA:** Instrumento de viento madera, de tubo cónico con pabellón pronunciado en forma de campana y doble lengüeta.
- CHITARRONE:** ver Archilaúd.
- CHOTIS:** Baile típico madrileño de origen escocés, similar a la polca pero más lento.
- CIFRA:** ver Tablatura.
- CÍTARA:** Instrumento de cuerda pulsada con resonador en forma de pera y fondo plano; constaba de cuatro cuerdas dobles y llevaba trastes. También se le llama cítola.
- CLARÍN:** Instrumento de viento semejante a una trompeta de pequeñas dimensiones y sonido agudo.
- CLARINETE:** Instrumento de viento madera de tubo cilíndrico y embocadura de lengüeta simple.
- CLASICISMO:** Denominación que recibe el estilo musical de la segunda mitad del siglo XVIII cuyos máximos representantes son Haydn y Mozart.
- CLAVE:** Instrumento de teclado con caja alargada similar a la de los actuales pianos de cola, en el que las cuerdas son punteadas por plectros accionados por martinets conectados al teclado.
- CLAVIARPA:** Instrumento muy poco utilizado y reducido al periodo del Barroco. Tenía forma de arpa y se accionaba mediante un teclado.
- CLAVICORDIO:** Término que en España englobaba a todos los instrumentos de tecla con cuerdas punteadas por plectros que no tuvieran la forma del clavicémbalo o clave. Actualmente se utiliza para designar lo que en España se denominó monacordio: instrumento de teclado con cuerdas percutidas por tangentes o láminas de metal.
- COLASCIONE:** Laúd de largo mástil, inicialmente con tres cuerdas y luego con seis.
- CONCERTINO:** Denominación que recibe el primer violín de una orquesta.
- CONTEMPORÁNEA, MÚSICA:** Término genérico con el que se designa la música del siglo XX que ha roto con los patrones musicales tradicionales.
- CONTRABAJO:** El instrumento más grande y grave de la familia de cuerda frotada. También se utiliza el término para designar la parte más grave de una composición musical y, por extensión, a la voz de bajo.
- CONTRADANZA:** Danza popular de origen inglés que se cultivó como baile cortesano en la Francia del Barroco; en ella las parejas bailaban enfrentadas, de donde parece que le viene el nombre.
- CONTRAPUNTO:** Estilo compositivo basado en el desarrollo horizontal simultáneo de dos o más líneas melódicas con la misma importancia. El contrapunto imitativo se basa en la repetición sucesiva del mismo tema musical por las distintas voces.
- COPLA:** Término que en una canción con estribillo equivale al de estrofa. Es habitual que en todas las coplas se entone la misma melodía.
- CORNETA:** Instrumento de viento muy utilizado en el Renacimiento y el Barroco. Existían tres modelos: negras, blancas y mudas. Las cornetas negras eran curvas, de cuerpo octogonal construido en dos mitades longitudinales que, tras ser pegadas, se forraban de cuero negro; las cornetas blancas eran rectas e iban sin forrar; ambas llevaban boquilla suelta. Las cornetas mudas, también rectas, integraban en su cuerpo la boquilla. A partir del siglo XIX el término se utilizó para designar un instrumento de viento metal con pistones, de forma parecida a una trompeta, pero con el tubo más ancho.
- CORNETÍN:** Instrumento de viento metal con pistones, agudo y de tamaño más pequeño que la corneta.
- CROMATISMO:** Se denomina así a las notas

alteradas con sostenido o bemol que no pertenecen a la escala diatónica.

**CUPLÉ:** Canción breve en castellano u otra lengua peninsular, de origen francés, que se desarrolló durante los primeros cuarenta años del siglo XX. Su temática era variada, preferentemente picaresca o sicalíptica, y utilizaba un lenguaje popular con rasgos locales. Se cantaba por mujeres (cupletistas) y requería una interpretación dramática, con cambio de vestuario y decorados, y movimiento escénico incluyendo el baile.

**DIATÓNICA:** Se denomina así a las notas sin alterar frente a las cromáticas.

**DIFERENCIA:** Término con el que en los siglos XVI y XVII se designaba a las variaciones.

**DODECAFONISMO:** Corriente musical que intenta romper con las leyes de la tonalidad utilizando las doce notas de la escala cromática. Cada obra se basa en una serie en la que las doce notas se ordenan de manera fija; una vez establecida la serie, ésta se puede modificar de diferentes maneras, manteniendo el orden de las notas. El propósito es que ninguna nota destaque sobre las demás y se establezca como centro tonal.

**ELECTROACÚSTICA, MÚSICA:** Denominación que recibe la música generada con medios electrónicos, incluido el ordenador. En este tipo de música el compositor crea o transforma sonidos, que se recogen en un soporte magnético (cinta), suprimiéndose la partitura y el intérprete. La cinta se puede utilizar como composición definitiva, como una fuente sonora más unida a otros instrumentos, o como un medio manipulable en directo.

**FABORDÓN:** Realización polifónica a distancia de tercera o sexta sobre el canto original.

**FACISTOL:** Atril grande de cuatro caras, que

se situaba en la parte central de los coros de las iglesias, sobre el que se colocaban los cantorales cuyo tamaño permitía la lectura desde los asientos. Por extensión, al canto realizado con estos libros se le conoce como canto de facistol.

**FAGOT:** Instrumento de viento madera grave con embocadura de lengüeta doble.

**FANDANGO:** Danza originaria de Andalucía en compás ternario y tempo moderado. Tiene diversas variantes como la malagueña, la rondeña, la granadina, o la murciana.

**FANTASÍA:** En el siglo XVI designaba una pieza instrumental libremente inventada basada, generalmente, en la técnica imitativa de la música vocal. En el Romanticismo se denominó así a piezas libres de carácter virtuosístico basadas en temas de óperas u otras obras

**FLAUTA:** Denominación que agrupa una amplia variedad de instrumentos en los que el sonido se origina por el choque del aire con un bisel.

**FLUXUS:** Movimiento de vanguardia que surgió en la década de los sesenta del siglo XX. Proponía una unión libre de artistas, escritores y músicos que debían acabar con la intelectualidad burguesa, la cultura comercial y el arte institucionalizado. En lo musical busca la utilización de sonidos no convencionales y de todo tipo de posibilidades musicales y expresivas.

**FOLÍA:** Danza alegre y ruidosa que se bailaba con sonajas o castañuelas.

**FOX-TROT:** Baile de origen norteamericano derivado del ragtime, de ritmo cuaternario y sincopado que se puso de moda a principios del siglo XX.

**GLOSA:** Composición consistente en la ornamentación o variación de un tema.

**HABANERA:** Canción y danza de origen cubano en compás binario y tempo moderado.

**HERÁLDICO, MÚSICO:** Denominación que

reciben los músicos que actúan como heraldos. Los instrumentos que empleaban (viento y percusión) tenían un gran volumen sonoro acorde con su función.

**HIMNO:** Composición estrófica con texto poético cantada en el oficio de las horas y de estilo predominantemente silábico.

**HOMOFONÍA:** Estilo musical en el que las distintas voces discurren al mismo tiempo formando acordes.

**IMPRESIONISMO:** Movimiento musical desarrollado a finales del siglo XIX y principios del XX, paralelo al pictórico del mismo nombre. Su objetivo era captar las impresiones y transmitir las a través de sonidos. Musicalmente se caracteriza por valorar el sonido en sí mismo frente a las rígidas normas de la tonalidad.

**INCIDENTAL, MÚSICA:** Música compuesta expresamente para una producción dramática o cinematográfica.

**JOTA:** Canción y danza española de ritmo ternario y tempo rápido en el estribillo y más lento en la copla.

**LAÚD:** Instrumento de cuerda punteada con resonador en forma de pera abombado en la parte posterior y con el clavijero formando ángulo recto con el mástil.

**LIED:** Término alemán que significa “canción”. En general designa una canción para voz y piano propia de la época romántica.

**LIRA:** En el siglo XVI se denominaba así a la lira da braccio; era un instrumento de cuerda frotada que constaba de cinco cuerdas y dos de resonancia al aire que, desde el clavijero, llegaban al cordal; tenía oídos en forma de C.

**MALAGUEÑA:** ver Fandango.

**MANDOLINA:** Instrumento de cuerda pulsada con caja de resonancia en forma de pera abombado en la parte posterior. Similar a un pequeño laúd.

**MANNHEIM, ESCUELA:** Denominación que reciben un grupo de compositores del siglo XVIII que actúan en la corte del Príncipe Elector del Palatinado Karl Theodor de Mannheim. En esta escuela se creó el estilo clásico que será después perfeccionado por Haydn y Mozart. Sus características principales son el desarrollo del sinfonismo, el predominio de la melodía realizada por los violines, la eliminación del bajo continuo, la importancia de los contrastes de intensidad del sonido, la introducción del clarinete y la del minueto como tercer movimiento de las sinfonías.

**MARCHA:** Obra musical en compás binario con la que originalmente las tropas seguían el paso.

**MAZURCA:** Danza originaria de Polonia en compás ternario y tempo rápido, con fuertes acentos en los tiempos segundo y tercero.

**MELODÍA ACOMPAÑADA:** Estilo musical en el que una voz realiza la melodía mientras el resto se limita a un papel de acompañamiento.

**MÉLODIE:** Canción francesa para voz y piano de carácter lírico desarrollada en los siglos XIX y XX.

**MENSURAL, NOTACIÓN:** Término que se utiliza para designar la escritura musical de los siglos XVI y XVII en la que se marcaba la duración de cada sonido. También se le denominó notación figurada.

**MINISTRIL:** Voz con la que en el Renacimiento y Barroco se designaba al conjunto de instrumentistas de viento. Los instrumentos con los que se podía formar un conjunto de ministriles eran chirimías, cornetas, orlos, flautas, clarines, sacabuches y bajones.

**MINUÉ:** Danza popular de origen francés en compás ternario y tempo moderado. A partir del siglo XVII pasó a formar parte de composiciones más amplias como suites, sonatas o sinfonías.

**MISA:** Celebración litúrgica del rito católico. Se divide en dos tipos: Ordinario y Propio, variable según la festividad. Las partes del Ordinario son: kyrie, gloria, credo, sanctus y agnus; las del Propio: introito, gradual, tracto, ofertorio y comunión.

**MONOFONÍA:** Una sola línea melódica.

**MOTETE:** Composición religiosa no litúrgica de carácter polifónico.

**MUSETTE:** Instrumento de viento similar a una gaita o cornamusa muy en boga en Francia en los siglos XVII y XVIII.

**NACIONALISMO:** Movimiento musical desarrollado durante el siglo XIX y parte del XX que busca su inspiración en el folklore propio de cada país.

**NEOCLASICISMO:** Movimiento musical aparecido hacia 1920 como reacción a la libertad romántica e impresionista; supone una vuelta a conceptos y formas barrocos y clásicos.

**NOTACIÓN:** Escritura musical.

**OBERTURA:** Composición instrumental que se interpreta antes de una obra vocal de grandes dimensiones como la ópera o el oratorio. Hasta el siglo XIX fue conocida como sinfonía y se interpretaba, muchas veces, separada de la obra originaria.

**OBOE:** Instrumento de viento madera agudo con tubo cónico y embocadura de lengüeta doble.

**OFICIO:** Conjunto de rezos que en el rito católico se realizan a lo largo del día. Se distribuyen en diversos momentos denominados maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas.

**ORGANERÍA:** Actividad especializada en la construcción de órganos.

**ORGANOLOGÍA:** Ciencia que estudia los instrumentos musicales.

**PASODOBLE:** Danza española de ritmo binario, tempo moderado y carácter de marcha.

**PÍFANO:** También denominado pífaro. Instrumento militar de viento similar a una

pequeña flauta travesera. De sonido agudo, se tocaba asociado con la caja o tambor militar.

**POLCA:** Danza originaria de Bohemia de ritmo binario y tempo rápido que se convirtió en uno de los bailes más populares del siglo XIX.

**POLICORALIDAD:** Ejecución musical en la que varios coros, dispuestos en diferentes lugares, se alternan.

**POLIFONÍA:** Estilo musical en el que todas las voces tienen la misma importancia.

**POLO:** Tipo de cante y baile flamenco acompañado con guitarra.

**POLONESA:** Danza originaria de Polonia de ritmo ternario, tempo lento y carácter majestuoso.

**RECITATIVO:** Composición musical propia de las obras dramáticas que precede generalmente al aria. Consiste en una entonación rápida del texto y se utiliza en las partes narrativas.

**REDUCCIÓN:** Transcripción para un sólo instrumento o pequeño conjunto de una partitura original para una formación más grande.

**RESPONSORIO:** Canto del oficio de las horas en el que alternan el coro y el solista.

**RIGODÓN:** Danza alegre de origen francés.

**ROMANTICISMO:** Restringido a la música, designa un movimiento desarrollado en el siglo XIX en el que, frente a las normas, se busca la libertad y la expresión de los sentimientos.

**ROMANZA:** Composición musical de carácter lírico.

**SACABUCHE:** Instrumento de viento metal, precedente del trombón actual, en el que parte del tubo metálico se desliza sobre la otra parte permitiendo acortar o alargar el tubo y producir distintas notas.

**SALMO:** Composición cantada en el oficio de las horas con texto extraído del libro bíblico de los Salmos. Su estilo es similar a una declamación en la que cada verso sigue una misma fórmula.

- SALTERIO:** Instrumento de cuerda pulsada de la familia de las cítaras, con caja de resonancia de forma trapezoidal sobre la que se tensan las cuerdas.
- SARAO:** Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611 ofrece la siguiente definición: “La junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada, particularmente en los palacios de los reyes y grandes señores, adonde en una sala muy adornada y grande se ponen los asientos necesarios para la tal fiesta; y porque se danza al son de muchos instrumentos músicos y también suele haber música de cantores”.
- SCHERZO:** Composición musical de tipo ligero y divertido. Formalmente tiene dos secciones musicales, repitiéndose la primera al final.
- SEGUIDILLA:** Canción y danza española cuya denominación deriva de la estrofa poética así denominada. Su ritmo es ternario y el tempo rápido.
- SERIALISMO:** Corriente musical caracterizada porque las obras se componen basándose en la ordenación de uno o más elementos musicales en una serie fija.
- SERPENTÓN:** Aerófono de boquilla construido en madera y cubierto de cuero, cuyo cuerpo tiene forma de serpiente. Se considera el bajo de la familia de la corneta.
- SINFONÍA:** A partir del siglo XVII designa una pieza orquestal que sirve de introducción a una obra mayor (ver *Oberatura*). Desde el XVIII se utilizó como denominación de una obra para orquesta en tres o cuatro movimientos.
- SOCHANTRE:** Cargo musical de las catedrales y colegiatas cuyo cometido era gobernar y dirigir el coro, entonando y sosteniendo el canto llano con su voz, habitualmente de tenor o bajo.
- SOLESMES:** Abadía benedictina en el centro de Francia, en donde se inició la reforma del canto gregoriano según criterios paleográficos.
- SONATA:** Composición instrumental para solista o pequeño grupo de instrumentos, generalmente en tres o cuatro movimientos. El término se originó en el siglo XVI para designar la obra que se tocaba (para sonar) frente a la cantata (para cantar).
- TABLATURA:** Sistema de notación musical en el que las notas son representadas con números.
- TAMBOURIN DE BÉARN:** Instrumento de cuerda percutida que consiste en un resonador rectangular sobre el que se tensan seis cuerdas que se golpean con un bastón. Fue muy utilizado en el Renacimiento para acompañar danzas y se asociaba con una especie de flauta, que el mismo intérprete tocaba con la mano izquierda mientras golpeaba con la derecha. En la actualidad el instrumento pervive con el nombre de chicotén.
- TIENTO:** Pieza para órgano de carácter imitativo.
- TIORBA:** Ver Archilaúd.
- TIPLE:** Denominación que también recibe la voz de soprano.
- TIRANA:** Canción danzada de origen andaluz en compás de 6/8 sincopado y tempo rápido.
- TOCATA:** Composición de forma libre para un sólo instrumento, generalmente de carácter brillante y rápido con la que se demostraba la destreza del ejecutante.
- TONALIDAD:** Sistema musical en el que las notas están ordenadas jerárquicamente en torno a una que es la que marca la tonalidad y que se llama tónica.
- TRANSCRIPCIÓN:** Copia elaborada de una partitura para adecuarse a diferentes requerimientos. Se puede transcribir música antigua en notación actual o reelaborar una obra, compuesta originalmente para una formación determinada, adaptándola para su interpretación con otros instrumentos.

**TROMPA:** Instrumento de viento metal con boquilla y pabellón amplio.

**TROMPETA (BASTARDA):** También llamada trompeta española. Estaba provista de una boquilla deslizante con corredera que penetraba en la sección del instrumento. El tañedor sujetaba la embocadura con la mano izquierda, ejerciendo presión hacia los labios, mientras la derecha movía el cuerpo del instrumento. Podía producir gran cantidad de notas fuera de la serie armónica, por lo que era muy estimada en la interpretación de música no heráldica.

**VALS:** Danza austriaca de ritmo ternario y tempo rápido que se convirtió en el baile de salón más popular del siglo XIX.

**VERSO:** Pieza breve para órgano que sustituye a un verso de un texto litúrgico cantado por el coro.

**VIHUELA:** Término aplicado para designar instrumentos de cuerda. En el siglo XVI

su uso se restringió a la vihuela de mano, que se tocaba pulsando las cuerdas con los dedos. De forma parecida a una guitarra, constaba de seis o siete órdenes de cuerdas.

**VIHUELA DE ARCO:** Término que se aplicó en España a los instrumentos de cuerda frotada conocidos en otros lugares como violas da gamba. Se tañían en posición vertical y llevaban trastes.

**VIOLERÍA:** Actividad especializada en la construcción de instrumentos de cuerda.

**VIOLÓN:** Término que se usaba para designar al bajo de la familia de cuerda frotada conocido como contrabajo. En el siglo XVII se utilizó para denominar genéricamente a la familia del violín que, excepto el bajo, se tañían en posición horizontal y no llevaban trastes.

**ZORTZIKO:** Danza vasca en compás de 5/8 (mezcla de ternario y binario) y tempo rápido.



---

## BIBLIOGRAFÍA

---

En estos momentos, la obra más completa sobre música española es la de Casares Rodicio, E. (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE. 1999ss. cuyas entradas aportan una amplia bibliografía.

La mayor parte de los estudios sobre la música en Madrid han aparecido publicados en revistas especializadas, entre las que destacan *Revista de Musicología* y *Anuario Musical*.

Otras referencias bibliográficas son:

A.A.V.V., *La música en el monasterio de El Escorial. Actas del Simposium*. El Escorial, Ediciones Escorialenses. 1993.

Aguilló y Cobo, M., "Documentos sobre las fiestas del Corpus en Madrid y sus pueblos" *Segismundo*, 15-16 (1972).

Alonso, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU. 1997.

Capdepón Verdú, P., "La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 27 (1989).

Capdepón Verdú, P., "El Padre Antonio Soler" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 28 (1990).

Capdepón Verdú, P., "la música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVII)" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 33 (1993).

Capdepón Verdú, P., "Los maestros de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36 (1996).

Carreras, J.J, y García, B.J.(eds.), *La Capilla Real de los Austrias*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes. 2001.

Casares Rodicio, E. (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, 2 vols.

Casares, E. y Alonso, C. (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo. 1995.

Cascudo, T., "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV" *Artígrama*, 12 (1996-97).

Chase, G., *La música de España*. Madrid, Prensa Española. 1983.

Fernández Cid, A., *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, Cultura Hispánica. 1963.

- Fernández Cid, A., *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March. 1973.
- Gallego, A., *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, Alianza. 1988.
- García García, B.J., "Los maestros de danza en la actividad festiva y teatral madrileña a fines del siglo XVI" *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)*. Valladolid. 1997.
- Gómez Amat, C., *Historia de la música española. Vol.5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza. 1984.
- Gosálvez Lara, C.J., *La edición musical española hasta 1936*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical. 1995.
- Hernández, L., "La liturgia solemne de los jerónimos en el Monasterio de El Escorial" *Reales Sitios*, 80 (1984).
- Hernández, L., *Música y culto divino en el Real monasterio de El Escorial (1563-1837)*. El Escorial, Ediciones Escorialenses. 1993.
- Iglesias, N., *La edición musical en España*. Madrid, Arco Libros. 1996.
- Jambou, L. (et al.), *Órganos de la Comunidad de Madrid: siglos XVI a XX*. Madrid, C.A.M., Dirección General de Patrimonio Cultural. 1999.
- Lolo, B., *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (b.1670-1738)*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid. 1988.
- Lolo, B., "La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII". *Cuadernos del Arte. Universidad de Granada*, 26 (1995).
- López-Calo, J., *Historia de la música española. Vol.3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza.1983.
- Maderuelo, J., *Una música para los 80*. Madrid, Garsi. 1981.
- Marco, T., *La música de la España contemporánea*. Madrid, Publicaciones Españolas. 1970.
- Marco, T., *Música española de vanguardia*. Madrid, Guadarrama. 1970.
- Marco, T., *Historia de la música española. Vol.6. Siglo XX*. Madrid, Alianza. 1983.
- Martín Moreno, A., *Historia de la música española. Vol.4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza. 1985.
- Morales Borrero, C., *La Imprenta Real de Madrid desde su fundación hasta fines del siglo XVII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid. 1976.
- Mota Murillo, R., *Sebastián López de Velasco: Libro de misas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino*. Madrid, Sociedad Española de Musicología. 1980.

- Mota Murillo, R., "La princesa Juana de Austria y su capilla de las Descalzas" *III Semana de música española. El Renacimiento*. Madrid, C.A.M. 1988.
- Robledo, L., "La Capilla Real en el reinado de Felipe II" *III Semana de música española. El Renacimiento*. Madrid, C.A.M. 1988.
- Robledo, L., "La música en la corte de Felipe II" *Felipe II y su época. Actas del Simposium I*. El Escorial. Real Colegio Universitario María Cristina. 1998.
- Robledo, L., Knighton, T., Bordas, C. y Carreras, J.J., *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid, Fundación Caja Madrid-Alpuerto. 2000.
- Rubio, S., "La capilla de música del monasterio de El Escorial" *La Ciudad de Dios*, 163 (1951).
- Rubio, S., *Historia de la música española. Vol.2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Madrid, Alianza. 1983.
- Simón Díaz, J., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1982.
- Sopeña Ibáñez, F., *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, MEC, Dirección General de Bellas Artes. 1967.
- Sopeña Ibáñez, F., *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp. 1976.
- Sopeña Ibáñez, F., *Las reinas de España y la música*. Madrid, Banco de Bilbao. 1984.
- Subirá, J., *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*. Madrid, C.S.I.C. 1950.
- Subirá, J., *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños. 1971.
- Subirá, J., *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Fundación Caja de Madrid. 1997.
- Torres Mulas, J., *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico*. Madrid, Instituto de Bibliografía Musical. 1991.
- Turina Gómez, J., *La orquesta sinfónica de Madrid: 90 años de historia*. Madrid, Alianza. 1994.
- Turina Gómez, J., *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza. 1997.
- Valls Gorina, M., *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid, Revista de Occidente. 1962.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abad, Esperanza: 258  
Achucarro, Joaquín: 238  
Adalid, Marcial de: 174, 178  
Adam, Louis: 197  
Aguado, Dionisio: 175, 176, 199  
Agúndez, Antonio: 259, 266  
Alaejos, Juan de: 112  
Alarcón, Pedro Antonio de: 224  
Alba, duque de: 126, 128, 242  
Alba, duquesa de: 128, 135, 175, 179  
Albéniz, Isaac: 175  
Albéniz, Pedro: 168, 174, 175, 190, 194, 195, 196, 197  
Albero, Sebastián de: 109, 124  
Aldao, Pedro: 58  
Alfonso XII: 145, 161, 163, 180, 181, 233  
Alfonso XIII: 233  
Alier, Ildefonso: 272  
Alonso, Francisco: 234  
Alonso, Lorenzo: 102  
Alonso, Odón: 247, 250, 257  
Álvarez, Fermín María: 172, 181, 204  
Álvarez, Melchor: 96  
Álvarez Mendizábal, Juan: 156, 163  
Álvarez Quintero, Serafín: 234  
Amadeo I de Saboya: 145, 160, 191  
Amati, Nicola: 104  
Anaya, Joaquín: 258  
Andreví, Francisco: 160, 195, 197  
Andueza, Juan de: 57  
Annovazzi, Napoleone: 250  
Antón, Luis: 253  
Arcil, Alfredo: 232, 259  
Aragón, María de: 51  
Arambarri, Jesús: 255  
Aramburu, Eusebio: 220  
Aranalde, José de: 177  
Arbeau, Thoinot: 50  
Arcas, Julián: 175  
Argenta, Ataúlfo: 249, 252, 253  
Arias Montano, Benito: 53  
Arín, Valentín: 158  
Arnao, Antonio: 95  
Aroca, Enrique: 253  
Aróstegui, Manuel de: 164  
Aróstegui, Matías de: 164  
Arregui, Vicente: 269  
Arribas, Juan: 164  
Arrieta, Emilio: 168, 191, 195  
Asenjo Barbieri, Francisco: 183, 191, 283  
Asensio, Vicente: 104, 155, 177  
Asso, Juan de: 71  
Austria, Ana de: 46, 49, 88  
Austria, Archiduque Carlos de: 109  
Austria, Baltasar Carlos de: 74  
Austria, Juana de: 32, 35, 285  
Austria, Margarita de: 73, 92  
Austria, María de: 51  
Austria, Mariana de: 75  
Ávila, Esteban de: 56  
Ávila, Gabriel de: 56, 57  
Ávila, Juan Francisco de: 73  
Ávila, Mateo de: 56  
Ayguals de Izco, Wenceslao: 172  
Azaña, Manuel: 234  
Bacarisse, Salvador: 226, 233, 234, 239  
Bahía, Luis: 158  
Balboa, Francisco Manuel: 231  
Banti, Brigitta: 129  
Baptista, Juan: 76  
Baraibar, Emilio: 172  
Barber, Lorenc: 258, 259  
Barberini, cardenal: 83  
Barbieri, Francisco, ver Asenjo Barbieri: 183, 184, 190, 191, 192, 283  
Barce, Ramón: 228, 230, 257, 269  
Basili, Basilio: 190  
Bautista, Julián: 226  
Baviera y Borbón, José Eugenio de: 244, 253  
Bécquer, Gustavo Adolfo: 181, 244  
Beethoven, Ludwig van: 173, 178, 185, 241, 242, 246, 251, 253

- Bellini, Vincenzo: 169
- Bello de Torices, Benito: 112
- Benavente, condesa-duquesa de y duquesa de Osuna: 125, 129, 135
- Benedito, Rafael: 247, 256
- Benito, Cosme José de: 163
- Bernaola, Carmelo: 230, 254, 266
- Bernardi: 213
- Bernis, Dolores: 198
- Bertazzoni, Carlo: 141
- Blancafort, Alberto: 228, 257
- Blancafort, Gabriel: 215
- Blasco, Eusebio: 181
- Blumenstein, Fernando: 141
- Boccherini, Luigi: 125, 130, 131, 143, 144
- Boehm, Theobald: 155
- Bolaños, marquesa de: 189
- Bonet de Paredes, Juan: 75
- Bonmarché, Jean de: 29
- Borbón, Francisco de Paula de: 167
- Borbón, Gabriel de: 125, 126
- Borbón, Luis Antonio de: 125
- Borbón, Luisa Carlota de: 167
- Borbón, María Antonia de: 123
- Borbón, María Cristina de: 167, 168, 194
- Borbón, María Josefa de: 126
- Borbón, María Teresa de: 123
- Borja, Juan de: 52
- Boscán, Juan: 49
- Bosch, Jorge: 100
- Braganza, Bárbara de: 106, 124
- Brahms, Johannes: 178, 242
- Bretón, Tomás: 146, 178, 185, 188, 202
- Brevos, Gaspar: 21
- Brevos, Gilles: 21, 31, 39
- Brevos, Juan: 56
- Brevos, Miguel: 21
- Brevos, Nicolás: 21
- Brignoli, Sebastián: 132
- Briones, Florentino: 266
- Brocar, Arnao Guillén de: 52, 54
- Brocar, Juan: 54
- Broschi, Carlo: 123, 124, 125
- Brunetti, Francisco: 127, 177
- Brunetti, Gaetano: 110, 126, 127, 128
- Butler, Henry: 66, 92
- Cabezón, Antonio de: 18, 30, 54
- Cabezón, Hernando de: 30, 64
- Campo, Conrado del: 224, 233, 239, 250, 251
- Campo y Castro, José: 205
- Canales, Manuel: 128, 129
- Cano, Antonio: 198
- Cañizares, José de: 107
- Carabellido: 94
- Cardona, Matías: 112
- Cariñán, Princesa de: 89
- Carlos I: 29, 32, 40, 79, 163
- Carlos II: 7, 67, 75, 79, 81, 82, 83, 91, 93, 95
- Carlos III: 8, 97, 108, 112, 123, 125, 126, 132, 141, 284
- Carlos IV: 8, 97, 100, 108, 109, 111, 126, 127, 141, 145, 159, 166, 276
- Carmena y Millán, Luis: 202
- Carnicer, Miguel: 175
- Carnicer, Ramón: 179, 182, 190, 194, 195, 196
- Caroso da Sermoneta, Fabritio: 50, 92
- Carra, Manuel: 228, 229
- Carrafa, Bernabé: 203
- Carrera y Lanchares, Pedro: 193
- Carrión, Juan de: 24, 60
- Casal, Enrique: 234
- Casares, Emilio: 273, 283
- Casas, José: 100
- Castelar, Emilio: 191
- Castillo, Diego del: 30, 64
- Castro, Juan de: 197, 205
- Castro, Luisa de: 51
- Cavaillé-Coll: 151
- Cavazza, Manuel: 110
- Ceballos, Rodrigo de: 78
- Ceccato, Aldo: 249
- Cerone, Pedro: 52
- Cerro, Emiliano del: 258, 259
- Cisneros, Francisco (Jiménez de): 52
- Clavé, José Anselmo: 188
- Clavijo del Castillo, Bernardo: 93, 94
- Clavijo, Bernardina: 93
- Clemente VIII: 71
- Coello, Claudio: 79, 80
- Colbrand, Isabel: 195
- Coll, Roberto: 215

- Conforto, Nicolás: 123, 126  
 Contreras, José: 104  
 Contreras, Manuel: 215  
 Comes, Juan Bautista: 65  
 Comissiona, Sergiu: 250  
 Compta, Eduardo: 174  
 Copin: 143  
 Cordelás, Alonso: 245  
 Coria, Miguel Ángel: 230, 266  
 Correa de Araujo, Francisco: 95  
 Cortazar, Isidoro: 220  
 Cortazar, Luis: 220  
 Corvino, Abelardo: 252  
 Cos, José María de: 158, 216  
 Courcelle, Francisco: 108, 109, 110, 111, 123  
 Cristofori, Bartolomeo: 100  
 Cruz, Antonio de la: 181  
 Cruz, Ramón de la: 130  
 Cruz, Zulema de la: 231, 232, 267  
 Cruz de Castro, Carlos: 231  
 Cubiles, José: 235  
 Cuevas, Pedro Alonso de las: 43  
 Chapí, Ruperto: 146, 178, 188  
 Chueca, Federico: 173  
 Churriguera, José de: 57  
 Damas, Tomás: 176  
 Davia Soriano, Moisés: 255  
 Dávila y Páez, Francisco: 73  
 Debussy, Claude: 242, 271  
 Delgado, Ricardo: 213  
 Desmarests, Henry: 122  
 Des Pres, Josquin: 26  
 Díaz, Isidoro: 177  
 Díaz Beson, Gabriel: 73, 75  
 Díez, Consuelo: 231, 237  
 Dittersdorf, Carl Ditters von: 127  
 Doblado, José: 143  
 Domínguez, Antonio: 150  
 Donizetti, Gaetano: 169  
 D'Ors, Eugenio: 229  
 Dotesio, Luis: 272  
 Ducazcal, Felipe: 188  
 Dufon de Namur, Jean: 65  
 Durón, Sebastián: 68, 108, 110, 118  
 Dvorak, Anton: 178  
 Echevarría, Faustino: 205  
 Echevarría, José de: 57  
 Echevarría, Victorino: 255  
 Ehener, Joseph: 141  
 Elías, José: 111  
 Ember, Fernando: 228, 229, 238  
 Encinar, José Ramón: 258  
 Ensenada, marqués de la: 107  
 Erard, Sebastián: 151, 154  
 Escalada, Francisco: 66, 68, 70, 81  
 Escribano, María: 231  
 Eslava, Bonifacio, ver Sanmartín Eslava,  
 Bonifacio: 172, 203  
 Eslava, Hilarión: 158, 160, 161, 164, 183,  
 191, 196, 200, 203  
 Espartero, Baldomero: 145, 180  
 Esperanza y Sola, José: 158, 202, 269  
 Espí Ulrich, José: 181  
 Espín y Guillén, Joaquín: 191, 199  
 Espina Velasco, Juan de: 93, 94  
 Espinel, Vicente: 93  
 Espino, Casimiro: 188  
 Espinosa, Manuel: 116, 127, 141  
 Esplá, Oscar: 224, 233, 234, 235, 236  
 Esquivel Navarro, Juan: 91  
 Estevan, Jaime: 93  
 Estevan, Pedro: 258  
 Esteve, Juan: 137  
 Esteve, Pablo: 130  
 Fabri, Horacio: 22  
 Fabri, Juan Francisco: 56  
 Facco, Jaime: 110, 123  
 Falconi, Felipe: 106, 107, 109  
 Falla, Manuel de: 222, 223, 224, 226, 233,  
 235, 242, 263, 264, 265, 271, 285  
 Farinelli, ver Broschi, Carlo: 123, 124, 125  
 Farnesio, Isabel de: 106, 123  
 Federici, Francesco: 111, 159, 167  
 Felipe II: 12, 17, 18, 21, 27, 28, 29, 30, 32,  
 34, 35, 36, 37, 39, 43, 46, 47, 48, 50, 52,  
 53, 85, 89, 285  
 Felipe III: 44, 48, 64, 68, 71, 73, 75, 78, 81,  
 89, 91, 92  
 Felipe IV: 65, 66, 74, 75, 76, 78, 81, 83, 88,  
 91, 92, 93  
 Felipe V: 106, 108, 110, 112, 115, 116, 117,  
 122, 123, 133

Felipe el Hermoso: 27  
 Fernández, Alonso: 81  
 Fernández, Diego: 100  
 Fernández, Francisco: 151  
 Fernández, Julián: 100  
 Fernández Arbós, Enrique: 178, 233, 245, 246  
 Fernández Caballero, Manuel: 188  
 Fernández Cid, Antonio: 235, 283, 284  
 Fernández Dávila, Leonardo: 100  
 Fernández Guerra, Jorge: 237  
 Fernández Grilo, Antonio: 181  
 Fernández de Huete, Diego: 140, 141  
 Fernandiere, Fernando: 133  
 Fernando III: 89  
 Fernando VI: 106, 107, 109, 110, 123, 124  
 Fernando VII: 145, 154, 159, 162, 163, 167, 179, 193, 194, 196, 284  
 Ferrer, Jaime: 114  
 Ferrini, Giovanni: 100  
 Ferriol Boxeraus, Bartolomé: 121  
 Feuillet, Raoul-Auger: 120  
 Flores Laguna, José: 189  
 Florez, Francisco: 100, 151  
 Fonseca y Almeida, Melchor: 93  
 Fontana, Julio César: 88  
 Francés, Julio: 251  
 Francisco de Asís: 168  
 Franco, Enrique: 228, 269, 271  
 Franco, Francisco: 237  
 Franco, José María: 247, 252  
 Freitas Branco, Pedro de: 249  
 Frontera de Valldemosa, Francisco: 168, 197  
 Frühbeck de Burgos, Rafael: 249  
 Fuenllana, Miguel de: 48  
 Fuentes, Faustino: 272  
 Galán, Carlos: 232  
 Galán, Cristóbal: 68, 73  
 Gales, príncipe de: 83  
 Gálvez: 178  
 García, Antonio: 81  
 García, Manuel: 136, 179, 197  
 García Abril, Antón: 228, 229, 230, 273  
 García Ascot, Rosa: 226  
 García Asensio, Enrique: 228, 250  
 García Lahiguera, José María: 217  
 García Leoz, Jesús: 227  
 García Marcellán, José: 218  
 García Morente, Manuel: 233  
 García de Paredes, José María: 263  
 Garcilaso de la Vega: 49  
 Gardyn, Fernando: 160  
 Garrido, Tomás: 259  
 Garviso, Vicente: 203  
 Gaztambide, Joaquín: 183, 184, 192  
 Geminiani, Miguel: 110  
 Ghersem, Gery de: 65  
 Gil de Zárate, Antonio: 191  
 Glinka, Mijail: 183  
 Gombau, Gerardo: 226  
 Gómez, Diego: 65  
 Gómez, Gabriel: 143  
 Gómez, Julio: 224, 269, 270  
 Gómez, Tomás: 95, 96  
 Gómez Martínez, Miguel Ángel: 245, 250  
 Gómez de Navas, Juan: 68  
 Gómez Senosiain, Rafael: 258  
 Gómez de la Serna, Ramón: 244  
 Gomis, José Melchor: 179  
 Góngora y Argote, Luis: 226, 244  
 González, Juan Gualberto: 177  
 González, Lucio: 252  
 Gonzalez, Manuel Narciso: 154  
 González, Odón: 251  
 González de Amezua, Ramón: 213, 262  
 González Arnao, Vicente: 170  
 González Barrón, Ramón: 217  
 Gottschalk, Louis Moreau: 175  
 Gounod, Charles: 171  
 Granados, Enrique: 175  
 Gratiis, Jacopo de: 52  
 Gregorio XIII: 33  
 Grenzing, Gerhard: 215  
 Groba, Miguel: 251  
 Guarneri, Andrea: 104  
 Guelbenzu, Juan María: 168, 174, 177, 191  
 Güell, Xavier: 260  
 Guerau, Francisco: 71, 96  
 Guerrero, Francisco: 26, 31  
 Guerrero, Jacinto: 234  
 Guerrero Marín, Francisco: 232  
 Guevaert, Francisco Augusto: 183

- Guinea, Andrés: 141  
 Guridi, Jesús: 224, 233  
 Guzmán, Jorge: 141  
 Halffter, Cristóbal: 227, 228, 229, 238  
 Halffter, Ernesto: 226, 227, 233  
 Halffter, Rodolfo: 226, 234  
 Haydn, Franz-Joseph: 97, 127, 130, 132, 164, 177, 178, 276, 278  
 Haze, Melchor de: 79  
 Hazen, Juan: 153  
 Hazen, Pedro: 153  
 Hèle, George de la: 29  
 Heras, Antonio de las: 235  
 Hermoso, Antonio: 203  
 Hernando, Rafael: 183, 191, 192  
 Herrando, José: 109, 110, 126, 128, 134, 141  
 Herz, Henry: 196  
 Hidalgo, Antonio: 60  
 Hidalgo, Juan: 60, 63, 86  
 Hidalgo Codorniú, Juan: 257  
 Hindemith, Paul: 242  
 Hosseschrueders, Juan: 152, 153  
 Hoz, Enrique de la: 235  
 Huerta, Trinidad: 175  
 Huéscar, duque de: 128  
 Ibarra, Joaquín: 113, 141, 143  
 Iges, José: 231, 259  
 Iglesias, Antonio: 235, 236, 269  
 Indy, Vicente d': 185  
 Iniesta, Enrique: 253  
 Inzenga, José: 183, 191, 192  
 Iradier, Sebastián: 170, 180  
 Iriarte, Tomás de: 191  
 Iruarrizaga, Luis: 217  
 Isabel II: 145, 152, 160, 163, 168, 170, 180, 181, 183, 263  
 Ivars Meroño, José: 213  
 Jalón, Luis Bernardo: 75  
 Jaraba y Bruna, Diego: 109, 122  
 Jimeno, Bartolomé: 109  
 Jimeno de Lerma, Ildefonso: 195  
 Joo, Arpad: 250  
 Jordá, Enrique: 245  
 José I Bonaparte: 145, 159, 162, 166, 193  
 Juan Carlos I: 256  
 Juan Martínez, José de: 196  
 Juana de Castilla: 27  
 Julián, Vicente: 114  
 Junti de Modesti, Julio: 53  
 Kalkbrenner, Frederic: 197  
 Lamprucher, Matías: 132  
 Landi, María: 198  
 Larra, Mariano José: 170  
 Larraz, Francisco: 122  
 Laserna, Blas de: 137  
 Lassalle, José: 247  
 Lasso, Orlando di: 26  
 Lauret, Benito: 245  
 Ledesma, Nicolás: 164  
 León, Gaspar de: 37, 38  
 León, José: 135, 203  
 León Tello, Francisco José: 235  
 Lerma, duque de: 92  
 Lestán, Tomás: 177  
 Liborna, José: 100, 150  
 Liborna, Pedro Manuel: 100  
 Liborna Echevarría, Pedro: 100, 101  
 Lidón, José: 109, 111, 130, 137, 143, 159, 162, 167  
 Limido, Stefano: 65, 66, 92  
 Liszt, Franz: 174, 190, 242  
 Literes, Antonio: 68, 71, 110  
 Llop, Fernando: 104  
 Llorente, condesa de: 181  
 Lobo, Alfonso: 31  
 Lodre, León: 203  
 Lope de Vega, ver Vega Carpio, Lope: 83, 84, 85, 88  
 López, Félix Máximo: 109, 119  
 López Cobos, Jesús: 248, 249  
 López de Hoyos, Juan: 47  
 López Remacha, Miguel: 196  
 López Remón, Benito: 84  
 López Varela, Manuel: 255  
 López de Velasco, Sebastián: 73, 95, 284  
 Lorente, Andrés: 81, 96  
 Luis I: 106, 123  
 Luna, Pablo: 234  
 Maderuelo, Javier: 258, 259, 284  
 Magaz, Luis: 215  
 Malfetano, Camilo: 65  
 Malibrán, María: 179, 195

- Manalt, Francisco: 110, 130, 131, 141  
Manchado, Marisa: 232  
Manchicourt, Pierre de: 29  
Mancinelli, Luis: 185  
Mantecón, Juan José: 226, 269  
Manzárraga, Tomás de: 217  
March Ordinas, Juan: 215, 238, 239, 261,  
262, 265, 273, 284  
Marchal: 143  
Marchetti, Walter: 257  
Marco, Tomás: 230, 237, 238, 266, 269, 284  
Marcos y Navas, Francisco: 143  
Marigómez de Echevarría, José: 150  
Marigómez de Echevarría, Juan: 150  
Markevitch, Igor: 250  
Marquina, Eduardo: 233, 234  
Marín, Pedro: 39,  
Martín, Pablo: 203, 205  
Martín, Tiburcio: 154  
Martín Bessieres, Casimiro: 203, 205  
Martín García, Miguel: 139  
Martín y Salazar, Mariano Joaquín: 160, 161,  
205  
Martínez, Mariana: 170  
Martínez, Rafael: 252  
Martínez, Sebastián: 34, 94  
Martínez de Laya, Alonso: 94  
Martínez de la Roca, Joaquín: 141  
Martínez de la Rosa, Francisco: 181  
Martínez Sierra, Gregorio: 224  
Masarnau, Santiago: 174, 190  
Mata, Manuel de la: 174  
Matamala, Antonio: 272  
Matos, Lucas de: 93  
Maximiliano II: 33  
Mazzola, Francesco: 143  
Medina, Juan Bautista de: 29, 65  
Medinaceli, duque de: 175, 179  
Mendelssohn, Félix: 178, 185  
Mendizábal, Juan, ver Álvarez Mendizábal,  
Juan: 156, 163  
Mendizábal, Manuel: 174, 177  
Mendoza, Domingo: 57  
Mendoza Lassalle, César: 247  
Meroño, Pedro: 253  
Metón, Valentín: 164  
Metra, Olivier: 188  
Meyerbeer, Giacomo: 171  
Minguet e Irol, Pablo: 120, 141  
Mintegui, Luis: 203  
Miró, José: 174, 197  
Misón, Luis de: 110  
Mollberg, Juan: 183  
Monasterio, Jesús de: 158, 164, 177, 184,  
195, 245  
Montali, Francesco: 128  
Montanos, Francisco: 141  
Montoya, Basilio: 177  
Moral, Antonio: 272  
Moral, Pablo del: 137  
Morales, Cristóbal de: 26, 78  
Moratilla, Gabriel: 112  
Moreno, Juan: 102  
Moreno Buendía, Manuel: 228, 229  
Moreno Tejada, Juan: 141  
Moreno Torroba, Federico: 234  
Moretti, Federico: 133, 137, 175, 180, 197  
Moroti, Antonio: 110  
Morphy, Guillermo de: 202  
Mozart, Wolfgang Amadeus: 177, 178, 276  
Muñoa, Juan: 102  
Muñoa, Manuel: 102  
Muñoz, Francisco: 37  
Muñoz Mollada, José: 227  
Murcia, Gabriel de: 59, 60  
Murcia, Santiago de: 122, 123, 133, 140, 141  
Nápoles, María Antonia de: 167  
Narváez, Luis de: 18, 48  
Navas, Juan de: 110, 140  
Nebra, José de: 109, 110, 111, 112, 126  
Negri, Cesare: 92  
Neoburgo, Mariana de: 93  
Nicolás Polo, Prudencio: 213  
Nonó, José: 193, 196, 197  
Núñez, Adolfo: 231, 267  
Olmedo, Ginés de: 39  
Olona, Luis: 192  
Orléans, María Luisa: 93  
Ortega, Andrés de: 22  
Ortega, Juan: 177  
Ortega, Pedro: 33  
Ortega, Silverio: 154, 155

- Ortiz de Jócano, Paulino: 220  
 Osorio Cienfuegos, Francisco: 110  
 Osuna, duque de: 129, 130, 131  
 Otaño, Nemesio: 217, 235  
 Oudrid, Cristóbal: 170, 192  
 Oxinaga, Joaquín: 109, 111  
 Pablo, Luis de: 228, 229, 230, 237, 266  
 Padre Basilio: 136, 175  
 Palacios, Fernando: 259  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 26, 78  
 Palomino, Fernando: 141  
 Parada y Barreto, José: 201  
 París y Royo, Pedro: 139  
 Parma, María Luisa de: 126, 133, 135, 136  
 Pastora Imperio: 224  
 Patiño, Carlos: 62, 66, 67, 68, 70, 75, 92  
 Payen, Nicolás: 29  
 Pedrell, Felipe: 147, 158, 224  
 Peña y Goñi, Antonio: 201, 202, 269  
 Perea, José: 256  
 Pérez, Rafael: 177, 178  
 Pérez de Arteaga, José Luis: 260  
 Pérez Casas, Bartolomé: 233, 235, 242, 247,  
 249, 256  
 Pérez Roldán, Juan: 75  
 Picasso, Pablo: 224  
 Piccinini, Filippo: 64, 92  
 Pich, Juan: 250  
 Piermarini, Francesco: 194, 195  
 Pío X: 215, 217  
 Pío XI: 215  
 Pittaluga, Gustavo: 226  
 Pla, Roberto: 256  
 Plantin, Cristóbal: 53, 95  
 Pleyel, Ignaz: 132, 151, 152, 154  
 Polonio, Eduardo: 230, 231  
 Pons, Salvador: 235  
 Pontac, Diego de: 66, 70  
 Porras, Pedro de: 90  
 Porretti, Domingo: 126  
 Portugal, Isabel de: 32  
 Portugal, Sebastián de: 272  
 Prieto, Claudio: 273  
 Quesada, Adolfo de: 174  
 Quevedo, José: 79  
 Quijano, Diego: 56  
 Rameau, Pierre: 121  
 Ramírez, José: 215  
 Ramoneda, Ignacio: 114  
 Ramoneda, Pablo: 113, 114  
 Ravel, Maurice: 242, 271  
 Reart, José María: 190  
 Remacha, Fernando: 226  
 Rivas, duque de, ver Saavedra, Ángel: 181  
 Rivas Cherif, Cipriano: 234  
 Riviere, Pablo: 259  
 Roca, duque de: 191  
 Roda, Cecilio de: 242  
 Rodríguez, Manuel: 215  
 Rodríguez, Melchor: 58,  
 Rodríguez, Ricardo: 213  
 Rodríguez, Ventura: 100  
 Rodríguez Aragón, Dolores: 257  
 Rodríguez Castellanos, Ramón: 177  
 Rodríguez de Hita, Antonio: 111, 191  
 Rodríguez de Ledesma, Mariano: 160, 190  
 Rodríguez del Río, Fernando: 268  
 Rodrigo, Joaquín: 227, 235, 236, 255, 273  
 Rogier, Philippe: 29, 30, 31, 53, 54, 78  
 Rojas Carrión, Juan de: 60  
 Romea, Alberto: 235  
 Romero, Mateo: 65, 66, 70, 86, 94  
 Romero y Andía, Antonio: 155, 172, 178,  
 183, 191, 202, 205, 272  
 Romero de Ávila, Jerónimo: 143  
 Ronzi, Melchor: 132, 159, 167, 193  
 Roqués, Pedro: 150, 151  
 Ros Marbá, Antonio: 249, 250  
 Rossini, Gioacchino: 164, 169, 182  
 Rubinstein, Arthur: 224  
 Rubio, Agustín: 178  
 Rubio, Jorge: 245  
 Rubio, Samuel: 220  
 Ruiz, Antonio: 205  
 Ruiz, Matías: 75, 81  
 Ruiz Casaux, Juan: 251, 252, 253  
 Ruiz Coca, Fernando: 243  
 Ruiz de Murga, Manuel: 96  
 Ruiz de Ribayaz, Lucas: 95  
 Saavedra, Ángel: 181  
 Sabatini, Felipe: 126  
 Sablonara, Claudio de la: 65

- Saboya, María Luisa de: 122, 133  
 Saboya, Tomás de: 89  
 Saco del Valle, Arturo: 217, 218, 219, 233, 247  
 Saint-Säens, Camille: 185  
 Sajonia, María Amalia de: 167  
 Salas, Francisco: 192  
 Salas Viú, Vicente: 234  
 Salazar, Adolfo: 233, 234, 241, 242, 260, 268, 269, 270, 271  
 Saldaña, conde de: 93  
 Saldoni, Baltasar: 170, 172, 191, 194, 195, 196  
 Salvador Carreres, Miguel: 242  
 San Jerónimo, Juan de: 37  
 Sánchez, Francisco: 54  
 Sánchez, Juan Francisco: 151  
 Sánchez Allú, Martín: 174, 178  
 Sánchez Torrella: 255  
 Sanmartín Eslava, Bonifacio: 203  
 Santa María, Manuel de: 114  
 Santamaría, Serapio: 205  
 Santiago, Bartolomé de: 38, 39  
 Santiago, Rodrigo A. de: 255  
 Santo Domingo, Bartolomé de: 37  
 Santos, Francisco de los: 40  
 Santos de Villafañe, Pedro: 56  
 Sanz, Francisco: 75  
 Sanz, Manuel: 170, 180  
 Sarmiento, Luisa: 51  
 Sarmiento, Pedro: 183  
 Sauli, marqués de: 190  
 Sax, Adolphe: 155  
 Scarlatti, Domenico: 112, 119, 124, 144  
 Schönberg, Arnold: 242  
 Schubert, Franz: 178  
 Schumann, Robert: 178  
 Segovia, Antonio María: 191  
 Selma, Antonio de: 58  
 Selma, Bartolomé de: 23  
 Serrano, José: 234  
 Sessé, Juan: 109  
 Slocker, Miguel: 153  
 Sobejano, José: 172, 197  
 Solar, Fernando: 215  
 Soler, Antonio: 112, 113, 114, 115, 126, 141, 144, 220, 283  
 Sopena, Federico: 235, 269  
 Sor, Fernando: 137, 175, 179, 199  
 Soriano Fuertes, Indalecio: 167, 195, 197, 200  
 Soriano Fuertes, Mariano: 180, 191, 199  
 Sorozábal, Pablo: 247, 255  
 Sotos, Andrés de: 132, 133  
 Spiteri, Vicente: 245, 254  
 Stradivarius: 104  
 Strauss, Richard: 185, 223  
 Suárez, Vicente: 94  
 Subirá, José: 128, 285  
 Tafalla, Pedro de: 78, 79  
 Tapia, Francisco de Borja: 175  
 Tchaikovsky, Piotr Ilitch: 178  
 Teixidor, José: 109, 111  
 Temes, José Luis: 259  
 Thalberg, Sigismond: 175, 190, 197  
 Todí, Luigia: 129  
 Tomé, Ignacio: 251  
 Torres, Gaspar de: 93  
 Torres, José de: 68, 71, 107, 109, 110, 118, 139, 141, 284  
 Torres, Juan de: 81  
 Tragó, José: 178  
 Turina, Joaquín: 224, 225, 233, 234, 235, 242, 251, 269, 285  
 Turnhout, Gerard de: 29  
 Ugena, Antonio: 109, 111  
 Ulloa, Pedro de: 141  
 Uriarte, Eustoquio de: 158, 164  
 Urrutia: 178  
 Vaccari, Francisco: 177  
 Vado, Juan del: 69, 90, 91  
 Valdés, Francisco de: 66  
 Valdés, Melchor de: 29  
 Valencia, Agustín de: 37  
 Valero, José: 180  
 Valle, José del: 112  
 Valle, Manuel del: 79, 80  
 Valois, Isabel de: 42, 47, 48, 49, 51  
 Varga, Pedro de la: 220  
 Varuns, Guillermo: 66  
 Vázquez, Mariano: 185, 191  
 Vega, Emilio: 256  
 Vega Carpio, Lope de: 3, 84, 85, 88  
 Vela, Telmo: 252

- Venegas de Henestrosa, Luis: 54  
Verdalonga, José de: 100  
Verdi, Giuseppe: 164, 171  
Verdugo, Diego: 68  
Viardot, Paulina: 179, 190  
Victoria, Tomás Luis de: 26, 33, 95  
Villa, Luis: 251  
Villa, Ricardo: 254, 255  
Villa Rojo, Jesús: 230, 231, 254, 258  
Villalba, Luis: 163, 164, 219, 220  
Villanueva, Martín de: 39  
Villar, Rogelio: 268, 270
- Viña, Facundo de la: 233  
Virués y Spinola, José Joaquín: 196  
Vivanco, Sebastián de: 31  
Vives, Amadeo: 233, 242  
Wagner, Richard: 208, 242  
Wirnbs, Bartolomé: 203  
Xamares, Nicolás: 96  
Zabaleta, Nicanor: 254  
Zabalza, Dámaso: 174  
Zozaya, Benito: 204, 205, 272  
Zubiaurre, Valentín: 161, 164, 191, 218, 219  
Zufiria, Leoncio: 164, 219



Desde que en el siglo XVI Madrid se convirtiera en capital administrativa, la música se ha desarrollado como una de las manifestaciones artísticas con mayor presencia en ella. Sus centros musicales, tanto civiles como religiosos, han sido a lo largo de la historia pioneros en la introducción y difusión de nuevas tendencias.

Este libro se dirige a un público diverso, bien aficionado, bien conocedor del arte musical, presentando una visión básica y general de la evolución de la música culta, en sus diversos géneros y manifestaciones, desde el momento en que Felipe II asienta la Corte en Madrid hasta el recién acabado siglo XX. En sus cinco capítulos, correspondientes cada uno a un siglo, se tratan las cuestiones musicales más destacadas en los diferentes momentos. El lector podrá adquirir una idea general de los tipos de composición, centros de producción, músicos y obras más relevantes tanto de música religiosa como profana; de la organología, ya que Madrid ha sido un importante centro de construcción de instrumentos, de la edición musical, y ya en los dos últimos siglos, de la prensa musical. También se ofrece una introducción a los aspectos sociológicos que han ido rodeando y condicionando el fenómeno musical.

**Montserrat Sánchez Siscart**, doctora en Filosofía y Letras, en la actualidad ejerce la docencia en la Comunidad de Madrid como profesora de música en Secundaria. Su actividad musicológica se ha plasmado en su tesis doctoral y en diversos artículos publicados en revistas especializadas. Ha colaborado en la catalogación de diversos archivos musicales, siendo coautora del *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol en Soria*.



CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

# Comunidad de Madrid

ISBN 84-451-2217-7



9 788445 122174