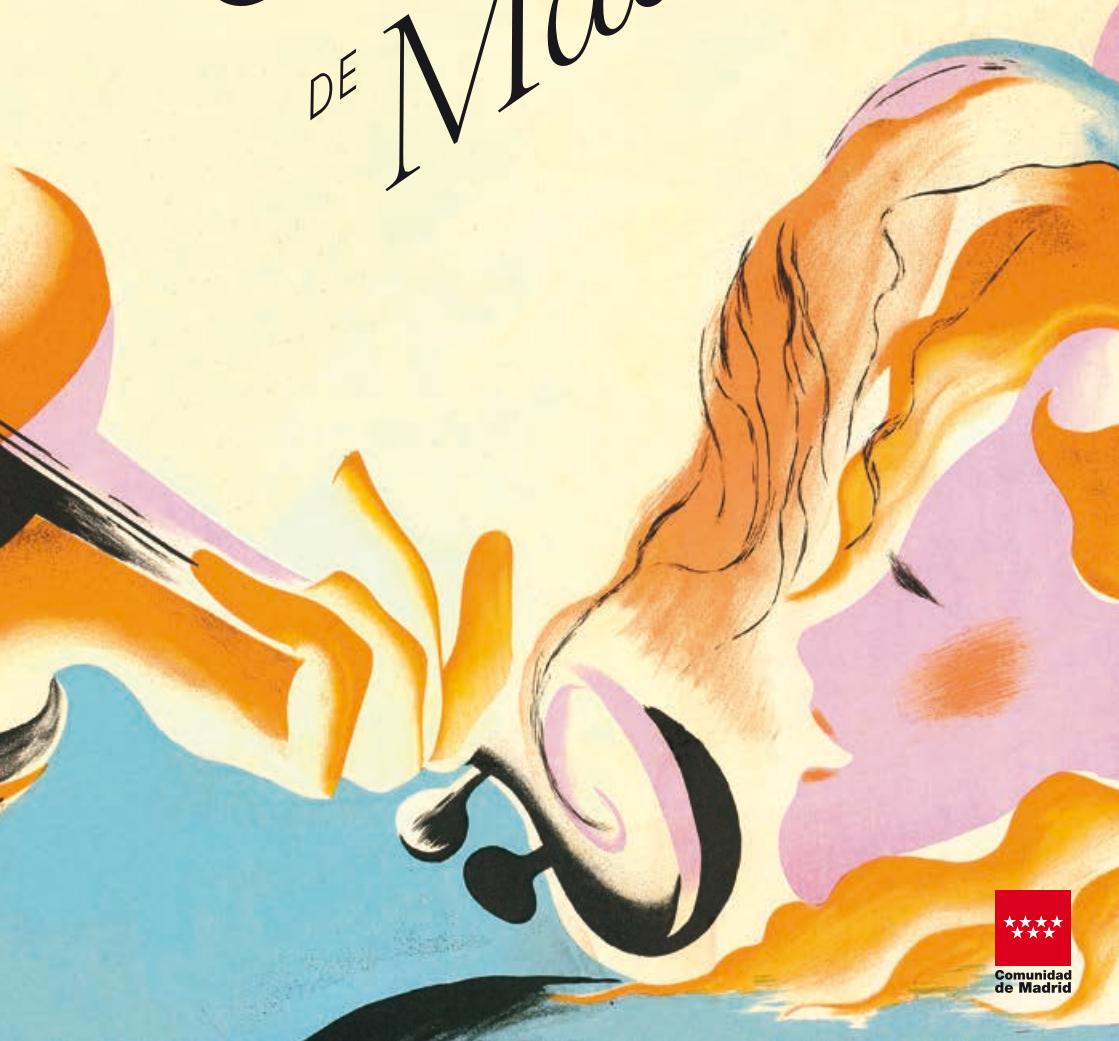


Compás AL DE Madrid



Comunidad
de Madrid

AL COMPÁS DE MADRID

AL
Compás
DE Madrid



PRESIDENTA DE LA COMUNIDAD

DE MADRID

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO
Y DEPORTE

Mariano de Paco Serrano

VICENCONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE

Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE PATRIMONIO
CULTURAL Y OFICINA DEL ESPAÑOL

Bartolomé González Jiménez

SUBDIRECTORIA GENERAL DEL LIBRO

Isabel Moyano Andrés

AL COMPÁS DE MADRID EXPOSICIÓN

Sala de exposiciones María de Zayas

Biblioteca Regional de Madrid

(C/Ramírez de Prado, 3)

Del 24 de abril al 27 de julio del 2025

ORGANIZA

Dirección General de Patrimonio
Cultural y Oficina del Español.
Subdirección General del Libro

COMISARIOS

Ana Benavides

DISEÑO

gaSSz Arquitectos

MONTAJE

SIT Proyectos,
Diseño y Conservación, S.L.

TRANSPORTE

TTI - Técnica de Transportes
Internacionales

COORDINACIÓN

Área de Difusión y Publicaciones

DL: M-4952-2025

ISBN: 978-84-451-4175-5



**Biblioteca
virtual**

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



comunidad.madrid/publicamadrid

CATÁLOGO

EDITA

Comunidad de Madrid

TEXTOS

Ana Benavides

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Ángel Rodríguez

IMPRESIÓN

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

© de la edición: Comunidad de Madrid.

© de los textos: Ana Benavides.

© de las imágenes: Archivo Fotográfico del
Museo Nacional del Prado, Biblioteca Digital
Memoria de Madrid; Biblioteca Musical

Víctor Espinós, Biblioteca Nacional de España,
Biblioteca Regional de Madrid, Fundación
Juan March, Museo Nacional del Prado,
Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, National Gallery of Victoria,

Melbourne, Orquesta Sinfónica de Madrid,
Patrimonio Nacional, Real Conservatorio
Superior de Música de Madrid. Biblioteca,
Ana Benavides, familia Portela, familia Francisco

Alonso, Pedro Rubio y Fundación Victoria y
Joaquín Rodrigo.

La Subdirección General del Libro ha hecho todo
lo posible para identificar a los propietarios de los
derechos intelectuales de las imágenes reproducidas
en esta publicación. Se piden disculpas por los
posibles errores u omisiones y se agradecerá cualquier
información adicional de derechos no mencionados
en esta edición para, en caso de tratarse de un
requerimiento legítimo y fundamentado, buscar una
solución equitativa.

7

Presentación

53

Las asociaciones
musicales

11

La música en Madrid

65

El repertorio

15

La mirada extranjera

73

La edición

23

Trasiegos sonoros
desde la nueva capital

81

Los espacios

29

La música en el templo

91

Los instrumentos

37

La música en la corte

105

La zarzuela

43

Protagonistas

111

Madrid en danza

La música cumple una función importante en el desarrollo del ser humano. Está relacionada con el pensamiento lógico, con la adquisición del lenguaje, el aprendizaje de lenguas, el desarrollo de la inteligencia emocional y las matemáticas. Es una manifestación artística que forma parte de nuestras vidas de manera permanente y está presente en cualquier momento y casi de manera imperceptible.

Sea por este motivo o por la necesidad de conocer nuestra Historia, en los últimos años han aumentado los estudios y ediciones sobre el tema que han sacado a la luz aspectos desconocidos del género y que han descubierto la riqueza del patrimonio musical español. Conocer ese patrimonio es la intención de la exposición «Al compás de Madrid» impulsada por la Comunidad de Madrid.

Al hablar de la música en Madrid hemos de tener en cuenta que su posición a lo largo de la Historia, como Corte primero, capital de España después y sede de la Administración Central, ha sido un foco de atracción que le ha permitido vivir directamente la evolución de la música.

A ello ha contribuido la creación de instituciones dedicadas a la música como la Real Capilla o la capilla de música del Monasterio de El Escorial; lugares de enseñanza, como el Real Conservatorio Superior de Música; salas de espectáculos y empresas dedicadas a la construcción de instrumentos, entre otros.

Por ello, no es de extrañar que encontremos testimonios de esta actividad en centros de conservación patrimonial como la Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid. En ella se custodia una interesante colección bibliográfica dedicada a la música, integrada por recursos sonoros y música notada, tanto impresa como manuscrita.

Una colección que se mantiene viva y que no para de crecer, en buena medida, debido a la actividad del depósito legal de producciones en las que destaca el aumento de la edición de partituras impresas o la recuperación de los discos de vinilo.

Son piezas destacadas de esta colección y que forman parte de la exposición el libro de coro titulado *Quaderno de missas del SS. Sacramento de María SS. N.P.S Juan de Dioas, S. Agustín Obispo*, obra de Fr. Antonio de Villaseca...; la partitura *Melodía compuesta para S. M. La Reina N.ª S.ª D.ña Isabel 2.ª*, de Emilio Arrieta o el impreso *Crotalogía ó Ciencia de las castañuelas: instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el bolero...* del Licenciado Francisco Agustín Florencio.

La expresión musical abarca otros aspectos que están representados en la muestra a través de noticias de prensa, revistas musicales, fotografías, carteles, o dibujos.

Algunas hacen alusión a la obra de destacados compositores y directores de orquesta que se asentaron en Madrid y otras a la creación de bandas y orquestas, como la Sinfónica de Madrid en 1903. «Al compás de Madrid» se hace eco del importante impulso de la música en los siglos XIX y XX, con la formación de asociaciones musicales, la creación de centros de enseñanza donde impartieron clase muchos de los compositores que trabajaron en Madrid, así como, la aparición de espacios donde asistir para disfrutar de la música: salones, teatros, cafés... lugares donde se forjaron y difundieron los verdaderos compases de la vida madrileña, que hemos simplificado al encontrarlos casi siempre bajo las denominaciones de flamenco y de zarzuela.

Fueron muchas las melodías que se escribieron para el teatro musical y que transitaron la vida cotidiana, incluidos en ella el mundo taurino y el mundo militar, que tenían su epicentro en Madrid; todavía hoy nuestra Comunidad se reconoce en estas obras maestras.

Protagonistas todas que de la mano de esta exposición permiten conocer la historia del patrimonio musical en la Comunidad de Madrid.

Mariano de Paco Serrano
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte

Melodia compuesta para

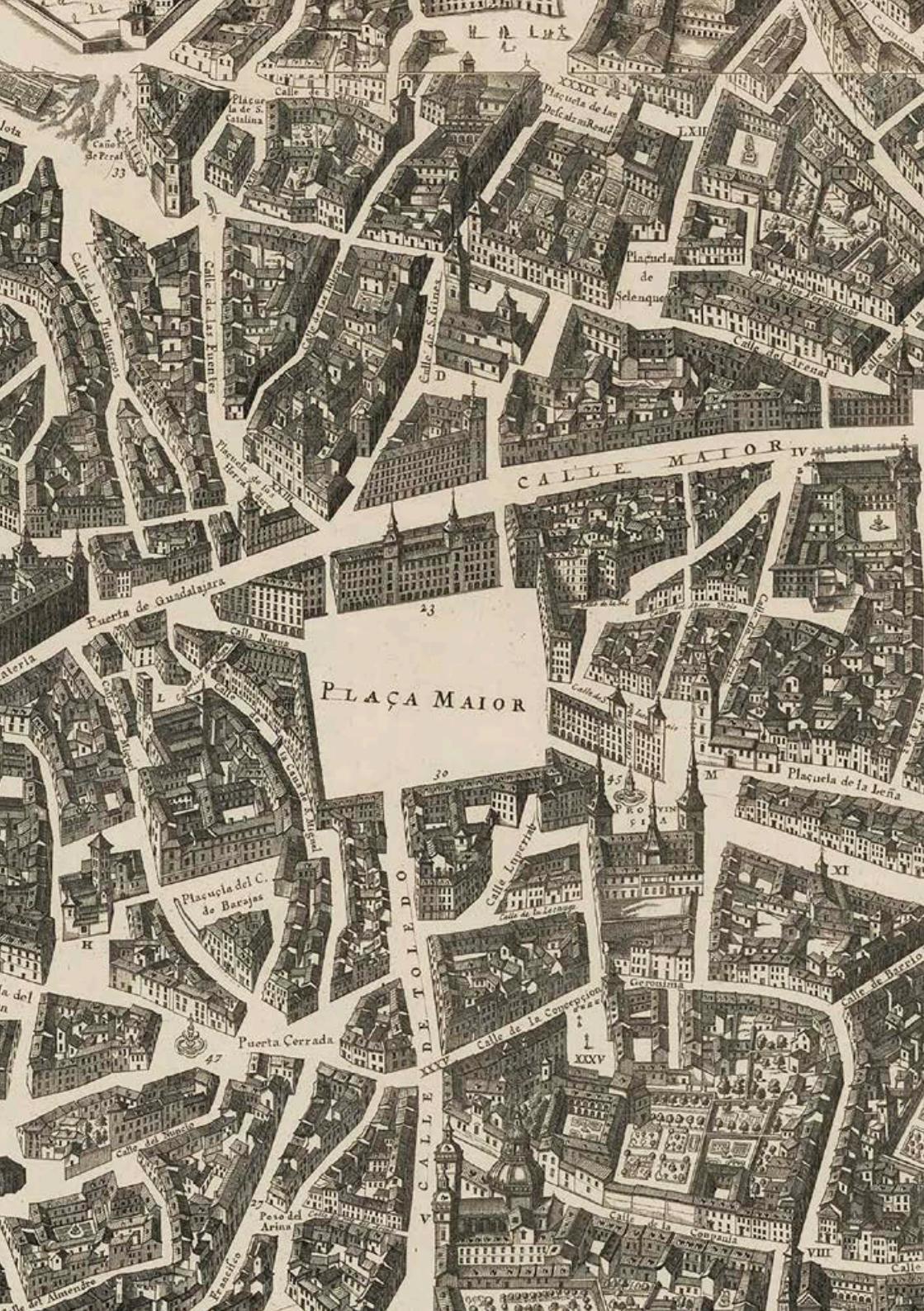
S. M. La Reina. 1^o S. 9^o Grabl 2^a

Por Emilio Arriola

Canto. 3^o *Infantino*

Piano.

Dashimmo vall.



La música en Madrid

Allá donde se cruzan los caminos
Donde el mar no se puede concebir
Donde regresa siempre el fugitivo
Pongamos que hablo de Madrid

Joaquín Sabina

La música siempre nos acompaña, forma parte de nuestra vida. Apegada a la cotidianeidad de múltiples culturas y en sociedades sumamente diversas, lenguaje y música nos define como personas. Somos tan comunicativos como musicales y en este sentido nuestra especie es única. Un anuncio publicitario, una corrida de toros, una función circense, un afilador, una proyección de cine, una ópera o un ballet, todos ellos cuentan con un ingrediente absolutamente imprescindible: la música. A todas horas, en cualquier lugar y sin ser a menudo conscientes de ello, el sonido nos envuelve identificando un sinfín de experiencias cotidianas. Nuestro lenguaje se empapa de expresiones de naturaleza musical (*vivir en armonía, ir al unísono, servir de contrapunto, marchar a buen ritmo, ir al mismo compás, concertar una cita o poner en tesitura*) y también la sentencia popular: *en menos que canta un gallo, irse con la música a otra*

parte, sonar la flauta por casualidad, etc. Pero, además, la música nos permite viajar en tiempo y espacio, un viaje de ida y vuelta desde la vista al oído y viceversa.

Pueden ser cientos los recorridos sonoros que nos adentren en Madrid. Capital española desde que Felipe II en 1561 asentara su Corte, Madrid ha tejido un entramado musical que ha sido, es y seguramente será referente tanto nacional como internacionalmente. No es de extrañar por ello que la mayoría de los grandes intérpretes, directores y compositores incluyan la Villa y Corte en sus giras. Mi propuesta se extiende desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XX en lo que espero y deseo sea un viaje apasionante de la mano de sus protagonistas, de sus espacios, de sus editoriales, de sus instrumentos, a través de la zarzuela o el folclore, y desde la música religiosa y profana, vocal o instrumental. ●



**Topographia de la Villa
de Madrid, de Pedro Texeira**
Biblioteca Regional de Madrid.
MP. II/45





La mirada extranjera

Madrid ha generado música, pero también ha sido fuente de inspiración para artistas de ayer y de hoy, españoles y extranjeros. Su historia musical está jalona de espléndidos geógrafos musicales: desde *Madrid*, el célebre cho-tis que el compositor mexicano Agustín Lara compusiera en 1948 dedicado a su gran amor, la actriz María Félix, hasta las apuestas de Mecano, Joaquín Sabina o de Ana Belén, con melodías ya instaladas en el imaginario sonoro de muchos de nosotros.

Madrid y en general la España del siglo XIX se presentaba enormemente atractiva a ojos extranjeros. Los grandes virtuosos soñaban con venir a la España romántica, la de majas y toreros, bandidos y gitanas. La capital se convierte en enclave fundamental y destino de artistas como Franz Liszt o François-Auguste Gevaert. El compositor ruso Mikhail Ivanovich Glinka se entusiasma con el Madrid de mediados del XIX, frecuentando el Teatro del Circo y a músicos como Juan María Guelbenzu o Sebastián de Iradier, y plasmando su paso por la capital en *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*. Pero esta fascinación por Madrid y por España en general se gestaría mucho tiempo atrás.

Las grandes cortes europeas hasta el siglo XIX se disputaban los mejores músicos: Bach estaba al servicio de Federico de Prusia, Haydn trabajaría para los Esterházy, y Cristofori, para los Medici. En España especialmente codiciados



Vista de la calle de Alcalá de Madrid, de Antonio Joli

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N° Inventario: 1396

fueron los músicos italianos y tanto Felipe V como Fernando VI contaría con los servicios del más famoso castrato del momento, Carlo Broschi «Farinelli». Domenico Scarlatti sería el instructor de la reina María Bárbara, y Gaetano Brunetti, el de Carlos IV. Gracias a sus músicos de cámara, príncipes y reyes poseían una esmerada educación musical: Federico de Prusia era un solvente flautista, Felipe IV, compositor, María Bárbara, clavecinista, y Carlos IV fue un diestro violinista gracias a Brunetti. Si Carlos III cuenta como maestro de danza al parisino Miguel Godro, compositores de la talla de Antonio Soler o José de Nebra instruirían a sus hijos, los infantes Gabriel y Antonio. María Luisa de Borbón y Parma, hija de Carlos IV y reina de Etruria, firma cuatro sinfonías, lo que la convierte a día de hoy en la primera compositora de sinfonías en España. En las primeras décadas del XIX, Pedro Albéniz no solo fue profesor de piano de la futura reina Isabel II, sino también el músico más influyente de la Corte. Era habitual verle tocando en palacio a cuatro manos junto a Isabel y su hermana, la infanta Luisa Fernanda, en los célebres «conciertos de familia».

El infante don Luis, hermano de Carlos III, albergaba en su palacio de Boadilla del Monte al afamado violonchelista y compositor Luigi Boccherini,

contratado como compositor de cámara en 1770. Para él escribiría Boccherini gran cantidad de música de cámara (quintetos, cuartetos, tríos y sonatas), 23 sinfonías, un *Stabat Mater* y obras vocales como arias y villancicos. A la muerte del infante, Boccherini pasará a servir a la condesa-duquesa de Benavente, para quien escribiría la opereta en dos actos *La Clementina* (1799) con texto de Ramón de la Cruz. Al igual que sucediera con tantos otros compositores extranjeros, Boccherini se dejaría influir por nuestra música popular y más concretamente por la guitarra de fray Miguel García, más conocido como el padre Basilio. Al italiano debemos el quinteto *La música nocturna de las calles de Madrid* y el *Ballet espagnol*, representado en Viena y Moscú en 1775, y también el célebre minueto originalmente compuesto en 1771 e integrado en el *Quinteto op. 11 núm. 5*.

El siglo XVIII sería especialmente receptivo ante la llegada de cantantes y letristas italianos debido a la enorme aceptación de la ópera italiana, que hace su entrada triunfal en España de la mano de los Borbones. De hecho, en 1703, tres años después de ser proclamado rey Felipe V, entra en España la primera compañía operística italiana. Con la afición por lo italiano irrumpen la figura de Farinelli, contratado en 1737 por Isabel de Farnesio para paliar los ataques de melancolía de Felipe V. Tras ser nombrado por Fernando VI «director de las funciones de óperas y serenatas», crea la llamada Compañía de los Reales Sitios. Está dedicada a la ópera italiana y conformada por pintores, arquitectos y decoradores, además de cantantes, figurantes y una orquesta propia dirigida por el napolitano Nicolás Conforto, compositor de ópera de la Corte desde 1755. El poder de Farinelli era inmenso: contrataba, organizaba y disponía en todo lo relacionado con la actividad musical cortesana, e incluso se hizo construir un palacio en Aranjuez, el llamado Palacio de Farinelli. Permaneció en Madrid hasta la llegada de Carlos III. Marchó a Italia, pero no con las manos vacías, pues María Bárbara le legó gran parte de sus partituras e instrumentos.

El romano Pietro Metastasio, escritor y poeta, fue uno de los más insignes libretistas de ópera. Colaboró con músicos de la talla de Nicola Porpora, para quien escribió *Gli orti esperidi*, cantado por Farinelli. Con libreto de Metastasio y música de Johann Adolph Hasse se estrenaría el 16 de febrero de 1738 la ópera *Demetrio*, compuesta para inaugurar el Teatro de los Caños del Peral, verdadero templo operístico. En 1756, Metastasio firma *La Niteti: drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro*. Con música de Conforto, fue un encargo expreso de Farinelli para conmemorar el



Francesco Battaglioli (1725-1796) trabajó como pintor de Fernando VI tras su llegada a España en 1754. Estos lienzos escenográficos son un encargo del famoso castrato Carlo Broschi «Farinelli» al pintor para inmortalizar las más famosas óperas representadas ante los monarcas en el Coliseo Real del Buen Retiro. Creado en 1747 y dirigido por el propio Farinelli, contaba con un imponente escenario y cinco pisos de balcones o palcos.



**Armida placata,
«Licencia». Decorado
completo del Palacio del Sol**
Después de 1750.
Francesco Battaglioli.
Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San
Fernando. Nº Inventario: 406

**Didone abbandonata
(acto I, escena V)**
Después de 1754.
Francesco Battaglioli.
Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San
Fernando. Nº Inventario: 407



Farinelli, retrato

de Jacopo Amigoni

Museo de la Real

Academia de Bellas Artes

de San Fernando.

Nº Inventario: 1461



P. 20

Detalle de

Didone abbandonata

(acto I, escena V)

cumpleaños del rey Fernando VI. Estrenada el 23 de septiembre de 1756 en el Real Coliseo del Buen Retiro de Madrid, obtuvo un éxito clamoroso y fueron veinte las representaciones a lo largo de tres años. Tal era la predilección de Farinelli por la partitura que encargaría cuadros con sus escenas principales al célebre pintor Francesco Battaglioli para adornar las paredes del palco y antepalco real del Coliseo durante las representaciones.

A mediados del XIX, con la abierta disputa que enfrentaba a los partidarios de la ópera italiana con los promotores del teatro lírico nacional, se abre un punto de inflexión en la escena musical madrileña. Si durante el XVIII la contratación de artistas, sobre todo italianos, era una constante en la Corte, ahora la atención se vuelca más hacia el artista nacional, formado, no obstante, fuera del país. Es el caso de Pedro Albéniz, instructor de la reina María Cristina, esposa de Fernando VII, o de Juan María Guelbenzu, formado en París. El repertorio extranjero convive ahora con el autóctono y se prodigan géneros como la zarzuela además de canciones y bailes como fandangos, seguidillas, boleros y habaneras, que se vierten en centenares de partituras pianísticas, extraordinariamente acogidas en los salones burgueses. ●



Trasiegos sonoros desde la nueva capital

Madrid, sobre todo desde tiempos de Felipe II, destaca por su propicio ambiente musical, algo que se refleja en sus artistas, en sus espacios, en su repertorio o en sus manifestaciones musicales, ya sean cortesanas o populares, religiosas o profanas. Cuando Felipe II traslada la Corte a Madrid, la música se ve gratamente favorecida. Pese a que la leyenda lo tilda de persona profundamente religiosa y ajena a las artes, en realidad fue un gran amante de la música y flexible y receptivo ante las novedades llegadas del extranjero. La preferencia flamenca centraba esta primera etapa, pues Flandes era parte del imperio español, y sus músicas y músicos, referentes en Europa. Pero también los músicos españoles tendrían su sitio. El vihuelista Luis de Narváez o el organista Antonio de Cabezón estaban al servicio del aún príncipe, y ambos le acompañarían en sus viajes por Europa entre 1548 y 1551. A la vez que llevaban sus músicas a tierras lejanas se empaipaban de las estéticas musicales empleadas en el extranjero. Antonio de Cabezón, ciego de nacimiento e instructor del futuro rey, se convertirá en uno de los más insignes organistas europeos del siglo XVI. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, dedicadas al rey Felipe II y recopiladas y puestas en cifra por el hijo del autor, Hernando de Cabezón, es una de las obras más relevantes de este periodo y base de la llamada edad dorada del teclado hispánico, que desde mediados del siglo XVI y

hasta la irrupción del piano en el XIX, integraría artistas de estéticas muy variadas de la talla de Luis de Narváez, Venegas de Henestrosa, Correa de Arauxo o Juan de Cabanilles, entre otros.

Si el siglo XVI queda marcado por la polifonía tanto en la música religiosa como profana, una tendencia que se prolongará durante el siglo siguiente, el XVII apunta novedades que conducirán al Barroco, con la expresividad y el contraste como normas que se traducirán en la homofonía y melodía acompañada, en la aparición de nuevos instrumentos o en el desarrollo de la música dramática. Durante el siglo XVII y en lo que respecta a la música profana, la Corte marca los gustos que habrían de ser replicados en otras casas nobiliarias y Madrid, como capital del reino, será destino de los más acreditados artistas. La música protagonizaba la vida religiosa y profana, tanto en sesiones privadas como públicas. La cuerda y los instrumentos de tecla dominaban la música de cámara, limitada al ámbito privado cortesano y para el deleite de la aristocracia mediante un grupo reducido de músicos y con presencia destacada de la danza. Pero a su vez, la música también se canalizaba a través de actos públicos, en espacios abiertos y con instrumentos preferentemente de viento, de mayor potencia sonora. En cuanto al repertorio, si Felipe II optaba por la música flamenca, esta preferencia se volcaría más adelante hacia la música y los músicos italianos, una tendencia que se prolongaría hasta el siglo XIX.

El Barroco, estilo dominante en Europa desde aproximadamente 1600 hasta 1750, tendrá cimientos sólidos en materia tanto vocal como instrumental. Del Barroco data el asentamiento de la tonalidad y la creación de géneros como la sonata, el concierto o la sinfonía. En 1600 se sitúa asimismo el nacimiento de la ópera en Italia con el recitativo o el *parlare cantando* como principal novedad. La orquesta toma cuerpo y se van abandonando los antiguos instrumentos de sonido débil, como la vihuela o el laúd, no aptos para las nuevas salas de concierto, en pro de otros más brillantes, como el violín, el violonchelo o el piano que irrumpió con fuerza a comienzos del XVIII, desplazando a claves y clavicordios. Un siglo después surge el concierto público, se abren nuevos espacios para el disfrute musical y se profesionaliza la función del músico intérprete o compositor.

Sin abandonar los actos ceremoniales de siglos anteriores promovidos por la corte, la música profana adquiere gran protagonismo en el Madrid del XVIII. Trompetas y tambores conmemoran la entrada de los reyes en las ciudades y se celebran nacimientos y onomásticas reales con el encargo de nuevas

composiciones a músicos de renombre. Es el caso de Nicola Conforto que compone el drama *Siroe*, estrenado el 30 de mayo de 1752 para celebrar la onomástica del rey Fernando VI, y *L'eroe cinese* para el cumpleaños de Carlos III. Gracias al éxito obtenido, Conforto fue nombrado «compositor de ópera de la Corte» y posteriormente maestro de capilla. Asimismo, se prodigan espectáculos variados de naturaleza musical, como la llamada «Escuadra del Tajo», creada por Farinelli para deleitar a la familia real durante sus paseos por el río.

Desde Carlos III se realizaban exhibiciones ecuestres con gran ostentación. Cada cuadrilla iba lujosamente ataviada, un lujo que se reflejaba tanto en los jinetes como en los aparejos y guarniciones de los caballos, y manifestada también en la música, la coreografía y en la indumentaria. Muy en boga en la Europa del XVIII, en Madrid se celebraban en la Plaza Mayor al menos desde 1722. El italiano Gaetano Brunetti afincado en Madrid posiblemente desde 1760, fue profesor de violín del entonces Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y violinista del Teatro de la Cruz desde 1762 y de la Capilla Real desde 1767. Compositor e intérprete, fue director de la Real Cámara en 1796. Brunetti se encargaba de toda la actividad musical de la Corte, labor ejercida hasta su muerte en 1798, suministrando música para la Casa Real (hasta 37 sinfonías) y supervisando encargos de obras ajenas. Se le atribuyen más de trescientas obras (sonatas, tríos, cuartetos, quintetos y sextetos, sinfonías, canciones y misas, entre otros) y algunas de sus páginas fueron concebidas para las exhibiciones ecuestres de Aranjuez. Estructuradas conforme a las secuencias equinas, con entradas solemnes en forma de marcha para finalizar con un galope en tempo vivo, Brunetti compuso marchas y galopes para «Las Parejas de Aranjuez» al menos en cinco ocasiones, desde 1779 hasta 1788. ●



Paret y Alcázar, Luis
Las parejas reales, 1770.
Óleo sobre lienzo,
237 x 370 cm. Sala 039.
Madrid, Museo Nacional
del Prado



pre cabúntur om

s dí vi tes ple bis

ducéntur Re gi

La música en el templo

La trayectoria del profesional, así como el consumo y la actividad musical, vendría ligada hasta prácticamente el siglo XX a dos estamentos sociales determinantes: el clero y la nobleza. Los instrumentistas de viento y percusión encontraban por su parte sitio también en el ejército. Todos aquellos músicos, compositores, maestros o intérpretes, con expectativas debían de servir a unos u otros. Los músicos tenían la consideración social de empleados que debían cumplir con su trabajo, a veces en situaciones desfavorables, pues no solían cobrar en caso de enfermedad o deceso. Trabajando por lo general con sueldos limitados y bajo órdenes muy precisas, sus composiciones se adecuaban básicamente a requerimientos puntuales de carácter funcional y bajo pautas concretas que el compositor no podía obviar y muy similares a las del resto de Europa.

La música religiosa se desenvolvía fundamentalmente a través de dos vías principales: el canto llano, usado a diario en la misa y en el oficio, y el canto de órgano o canto polifónico, más apropiado para celebraciones y a menudo acompañado de instrumentos. En el Madrid del siglo XVIII, la música religiosa se concentrará fundamentalmente en tres grandes capillas: la del Real Monasterio de La Encarnación fundado en 1616 por Margarita de Austria, esposa de Felipe III, y en donde ejercería como primer violín José Herrando, la de las

Descalzas Reales y sobre todo la Capilla Real, dirigida en buena parte de su historia por músicos italianos.

El órgano ocupaba un lugar preferente de toda iglesia. Los había de diferentes clases: órganos grandes, para las grandes iglesias, monasterios o catedrales; los realejos, de menor dimensión y usuales en espacios reducidos o abiertos, y los portatativos, órganos pequeños que se tocaban con una mano mientras que la otra activaba el fuelle. Aunque su uso también se recomendaba a la música profana, su cometido era fundamentalmente religioso. Junto al órgano encontramos ya en el XVI los ministriles que se encargaban de doblar o suplir voces y constituidos básicamente por chirimías, cornetas, sacabuches, flautas y bajones. Estos podían actuar en festejos civiles y a menudo junto a instrumentos de percusión en procesiones al aire libre.

Monasterios, iglesias, conventos y catedrales constituyen un foco destacado de consumo, creación, enseñanza e irradiación musical. Afamados músicos se mantuvieron ligados a la Iglesia proporcionando obras que a menudo dirigían o interpretaban. No son pocos los compositores, españoles y extranjeros, educados en el templo, una práctica bastante extendida hasta la consolidación de conservatorios y academias. Pese a que con las desamortizaciones iniciadas, por Mendizábal en 1835, España perdió mucho de su patrimonio musical, dejando sin trabajo muchos de sus músicos, se ha podido conservar no obstante un número considerable de cantoriales usados en la práctica diaria.

La Biblioteca Regional de Madrid atesora un valioso cantoral que se muestra en esta exposición: *Quaderno de missas del SS. Sacramento de María SS., N.P.S. Juan de Dios, S. Agustín Obispo*, por Fr. Antonio de Villaseca, religioso lego franciscano descalzo. Es un pergamo manuscrito con el texto a varias tintas e inicial de cada parte iluminada. Se trata de un libro de coro encuadrado en piel sobre tabla, con cierres y remaches metálicos. Empleados en iglesias y catedrales desde la Edad Media, estos cantoriales o libros de coro eran de gran formato y se colocaban en medio del coro sobre el facistol para poder leerse a distancia. Aunque decayeron a partir del siglo XVI sustituidos por libros impresos más pequeños, manejables y económicos, siguieron en uso hasta el siglo XIX.

Fue voluntad de su fundadora, Juana de Austria, hija menor del emperador Carlos V y hermana de Felipe II, el convertir el palacio en el que ella misma nació en un monasterio de monjas clarisas. Fundado en 1556, el monasterio de las Descalzas Reales fue un centro de referencia musical, sobre todo



Quaderno de missas del
SS. Sacramento de María SS.,
N.P.S. Juan de Dios,
S. Agustín Obispo, por
Fr. Antonio de Villaseca
Biblioteca Regional de Madrid.
AGS-3



Exaltación de la Eucaristía,

La Familia real de Felipe IV

Pintura Mural.

Antonio de Pereda, Ximénez

Donoso, Matías de Torres,

Claudio Coello. Monasterio

de las Desclazas Reales.

Patrimonio Nacional. 00612384

con la llegada del organista abulense Tomás Luis de Victoria, uno de los más insignes maestros del Renacimiento europeo que llega al monasterio en 1587, siendo su organista desde 1606. A Victoria le sucederían José de Nebra, hacia 1719, y José Elías, en 1749.

El monasterio de El Escorial, fundado por Felipe II en 1563, contó con una capilla musical desde 1571, aunque consolidada durante el reinado de Felipe IV. Musicalmente hablando, el monasterio viviría su etapa más brillante con Antonio Soler. Formado en la escolanía de Montserrat, en 1752 ingresa como monje en El Escorial por su «notoria habilidad en el órgano y la composición». Tras recibir lecciones de José de Nebra y Domenico Scarlatti, será intérprete, compositor, maestro de capilla y profesor de los infantes Gabriel y Antonio, hijos de rey Carlos III, y para quienes escribe gran parte de su obra instrumental. De hecho, al infante Gabriel se le atribuye el mérito de haber propiciado la mayoría de la música de cámara de Soler, como sus sonatas de clave o sus conciertos para dos órganos que ambos solían interpretar. Artista versátil, compuso obras tanto instrumentales como vocales, religiosas y profanas, firmando además el tratado *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Joaquín Ibarra, 1762).

En 1632 se acuerda una colaboración entre la iglesia magistral de San Justo y Pastor y la universidad, lo que marcará un hecho fundamental en lo concerniente a la música religiosa en Alcalá de Henares, en donde destacan nombres como Andrés Lorente, organista desde 1653 y autor de *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672), un tratado de enorme trascendencia en su época. Alonso Fernández, Juan de Torres, Francisco de Escalada, maestro de capilla también de la Capilla Real, o Matías Ruiz son otros de los músicos empleados en Alcalá. De especial relevancia fue el tarraconense Antonio Martín y Coll, organista del monasterio de San Diego en Alcalá de Henares y posteriormente de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Autor de un tratado de canto, recopiló entre 1706 y 1709 obras para tecla en los cinco tomos de *Flores de música*, una especie de antología con danzas de la época como minués, bailetes, zarabandas o folías, firmadas por Cabanilles, Cabezón o el propio Martín y Coll.

En el XVII destaca la figura del valenciano Juan Bautista Comes, llegado en 1618 a Madrid para trabajar en la corte de los Habsburgo. Comes es uno de los primeros compositores en escribir para mayor número de voces y mediante un corpus formado mayormente por villancicos, salmos, tonadas



Capilla Real del Palacio Real de Madrid

Patrimonio Nacional. RMP 2030P

y motetes. De mediados del XVII data también un valioso cancionero musical copiado en el Convento del Carmen de Madrid por el carmelita cantor Diego Pizarro, *Libro de tonos humanos*, compilado hacia 1656, y con un total de 222 tonos polifónicos, contiene, entre otras, obras de dos religiosos que vivieron en el convento hacia mediados del siglo XVII: Bernardo Murillo y Manuel Correa.

En el XVIII adquiriría enorme protagonismo la Capilla Real. Es la capilla del Palacio Real de Madrid, pero fue además una institución ligada a la Casa Real española. Clave en la música religiosa marcaría gustos y preferencias en la práctica musical. Aunque obtuvo forma estable a mediados del siglo XV, Alfonso X el Sabio nos ofrece referencias tempranas en *Las Partidas* (siglo XIII) y de 1605 datan las primeras «constituciones de la Real Capilla». Son muchas y variadas las funciones de la Capilla Real, compuesta por un número variable de músicos y con un coro de niños. El puesto de maestro de capilla lo ocupaba un músico de prestigio, siempre compositor, cargo de máxima responsabilidad y con funciones que abarcan desde la dirección, la composición, la docencia o la gestión, hasta la contratación de artistas o el encargo de obras.

Hernando de Cabezón, Carlos Patiño, Sebastián Durón, Antonio de Literes, Mariano Rodríguez de Ledesma, Hilarión Eslava o José de Torres son algunos de sus acreditados miembros. En la Capilla Real también despuntaron el guitarrista Francisco Guerau, el arpista Juan de Navas, los violinistas José Herrando o Juan Oliver y Astorga, el chelista Francisco Brunetti o los organistas José de Nebra, Sebastián de Albero, Joaquín Oxinaga, Juan Sessé, Félix Máximo López o José Teixidor. Arturo Saco del Valle sería su último maestro de capilla, desde 1914 a 1931.

La música religiosa vive malos tiempos en el siglo XIX debido a los avatares políticos, como la Guerra de la Independencia o las desamortizaciones, aun así, el navarro Hilarión Eslava funda en Madrid en 1852 la Asociación de la Lira Sacro-Hispana, también llamada Unión Artístico Musical, para la publicación de una colección de música religiosa de los más acreditados maestros. El proyecto estuvo patrocinado por la propia reina Isabel II y el mal estado de la música religiosa en los templos y el descuido de sus archivos musicales son algunos de los motivos que impulsan su fundación. Casi de forma simultánea, el propio Eslava publicaría la colección *Museo Orgánico Español* para recuperar el repertorio organístico. También la asociación Orfeo Español vendría de la mano de Eslava y originalmente destinada a la salvaguarda de la música religiosa. En el XIX se inscriben dos *Stabat Mater* para coro y *Quiero tu Cruz Señor*, un motete para canto con acompañamiento de piano u órgano, ambos de Ángel Inzenga. Otras tentativas llegarían en fecha posterior de la mano de Felipe Pedrell como la Asociación Isidorianas para la reforma de la música sagrada, creada en Madrid en 1895, o la Capilla Isidorianas, consecuencia de la anterior, y que cristalizó en una agrupación coral en las primeras décadas del XX. El 26 de enero de 1936 se estrenaría el oratorio *La noche de Navidad*, de Joan Lamote de Grignon y con la participación de la Masa Coral de Madrid. ●



La música en la corte

Si la Iglesia contaba con un entramado musical de envergadura, también la Corte disponía de numerosos profesionales músicos que suministraban e interpretaban músicas para los diferentes actos y conmemoraciones. Además, la situación privilegiada de la Corte alentaba a muchos profesionales e incluso aficionados a solicitar su amparo. Afamados constructores de pianos, como Francisco Flórez o Francisco Fernández, trabajaron al servicio de Carlos IV.

El compositor contratado por la Corte tenía cometidos diversos; gestionar, dirigir, interpretar, además de proveer músicas para ceremonias y conmemoraciones específicas, y ocasionalmente suministraban obras didácticas. El *Concerto a più stromenti concertanti, due violini, obboe, violoncello, alto e basso obbligatti, due violini, fagotti e corni di ripieno opus VIII* de Luigi Boccherini fue expresamente compuesto, tal y como consta en su portada, para la Corte de Madrid. También las más de quinientas sonatas para teclado de Domenico Scarlatti estaban destinadas a la reina María Bárbara de Braganza, como las ya mencionadas sonatas de clave de Antonio Soler, escritas para el infante Gabriel. En pleno siglo XIX, Pedro Albéniz destinaría mucha de su producción a cuatro manos para los conciertos en palacio junto a la reina.

El navarro Sebastián de Albero está considerado como el primer compositor español en escribir específicamente para piano. Maestro de capilla de



María Bárbara de Braganza

Óleo de Loo, Louis Michel van.

Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando.

Nº Inventario: 0098

la catedral de Pamplona y organista desde 1746 en la Corte de Fernando VI, se codeó con músicos de la talla de José de Nebra, Joaquín de Oxinaga, Farnelli o Domenico Scarlatti. Sus obras se conservan en la Biblioteca Marciana de Venecia y en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Son dos los manuscritos del músico que atesora la biblioteca del conservatorio madrileño: *Obras para clavicordio o pianoforte* (ca. 1746), dedicada a Fernando VI, e *Intentos y sonatas* (ca. 1750). Ambas están fechadas poco después de la construcción del primer piano de autoría española, el de Francisco Pérez Mirabal, datado en 1745.

Las casas nobiliarias tuvieron un papel determinante en la historia musical madrileña. El protagonismo de la casa de Alba viene marcado por el XII duque de Alba, Fernando de Silva de Álvarez de Toledo, su hijo, el duque de Huéscar, y su nieta, Teresa Cayetana, heredera del ducado de Alba. El duque de Hués- car era un diestro violinista y a él debemos mucho del repertorio para este instrumento de José Herrando, su maestro, Francesco Montali o de Gaetano Brunetti. La duquesa Teresa Cayetana de Alba impulsó sobre todo la actividad operística y tuvo un papel decisivo en el *majismo*. La condesa-duquesa de Benavente y duquesa de Osuna, María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y Borja, fue clave en la esfera madrileña del último tercio del XVIII. Conciliando arte y ciencia, sus veladas en el palacio de El Capricho en la Alameda de Osuna se convirtieron en las más celebradas de Madrid. Disponía de su propia orquesta, que al menos en 1787 contaba con 17 músicos, y dirigida por José Lidón o Luigi Boccherini. Este último firmaría además minuetos, cuartetos, quintetos y sinfonías dedicados a la condesa. El salón era frecuentado por ilustres como Moratín, Ramón de la Cruz, Alexander von Humboldt, Washington Irving o el general Castaños. El salón de los marqueses de Valparaíso, la condesa de Montijo, los marqueses de San Carlos y el de los marqueses de Canga Argüelles eran otros en donde la música era habitual. ●



Sonatas de

Sebastián de Albero

ca. 1746.

Partitura manuscrita.

Real Conservatorio Superior
de Música de Madrid.

4-1727 (2)



Luigi Boccherini

Óleo de Pompeo Battoni.
National Gallery of Victoria,
Melbourne. Everard Studley
Miller Bequest, 1962.

NO: 1210-5



Protagonistas

Si la polifonía tanto religiosa como profana protagonizan la música española anterior al XVIII, a partir de entonces la burguesía irrumpen con fuerza nutriendo la actividad musical con la creación de sociedades para el fomento de las artes. La música ya no es patrimonio exclusivo de la aristocracia o el clero, algo que ya se deja sentir en 1770 con los *Seis cuartetos* op. 9 de Boccherini dedicados a los «signori dilettanti di Madrid». Se prodigan las Sociedades Económicas de Amigos del País, antecedentes directos de las futuras sociedades filarmónicas del XIX y se abren nuevos espacios y teatros como el de los Caños del Peral, el Teatro de la Cruz o el del Príncipe, centrales en la difusión musical desde finales del XVIII.

En cuanto a la música instrumental, puede decirse que el siglo XIX es el siglo del piano. El instrumento ha adquirido desde su invención a inicios del XVIII plena madurez y se ha consolidado en la sala de concierto, en salones y cafés, y abierto paso en el ámbito académico gracias a conservatorios y academias. Prácticamente todos los compositores escriben para él. Pedro Albéniz es pionero en la enseñanza de este instrumento en el recién creado conservatorio de Madrid y desde entonces afloran reputados maestros como el navarro Juan María Guelbenzu, compositor de cámara de la reina Isabel II. El siglo XIX es un siglo determinante en el perfeccionamiento del piano y los

avances en su mecánica le abren nuevas posibilidades. Llegan las generaciones de los grandes virtuosos y prosperan las salas de concierto. El repertorio se diversifica con obras didácticas, para el aficionado o para el profesional. Heterogéneo estéticamente, el repertorio de corte clásico o romántico se codea con el autóctono y las formas estandarizadas conviven con piezas libres. Se publican centenares de transcripciones operísticas o de zarzuela, a menudo en forma de variaciones o fantasías, como las *Variaciones brillantes* de Pedro Albéniz o la *Fantasía para piano* de José Inzenga, compuesta sobre temas de la zarzuela de *El primer día feliz* de Fernández Caballero. Estas páginas convivirán con el repertorio para el aficionado, canalizado a menudo en la prensa musical, o con el más complejo destinado al pianista profesional, como nos dejan *¡Viva Navarra! Gran jota de concierto* de Joaquín Larregla o *Recuerdos de Andalucía* de Eduardo Ocón.

En el siglo XIX se crean entre otras la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos, y ya en la primera mitad del XX vemos nacer la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta Filarmónica de Madrid, la Banda Municipal o la Sociedad Wagneriana, fundada en 1911. Entre los siglos XIX y XX transcurrirán los avatares profesionales de grandes nombres como Jesús del Monasterio, Tomás Bretón, Joaquín Gatztambide, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Antonio Romero, Juan María Guelbenzu, José Tragó, Dámaso Zaballa, Ruperto Chapí, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Ricardo Villa, junto a Luisa Lacál, María Rodrigo, Arturo Saco del Valle, Francisco Alonso, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina o Joaquín Rodrigo, entre tantos otros. Ellos no solo se afanaron por evolucionar como compositores, directores o intérpretes, sino que fueron claves en el devenir musical de nuestro país. A ellos se debe la creación de tantas sociedades, de orquestas y bandas, el resurgimiento de la zarzuela, el estreno de repertorio instrumental y vocal, tanto español como extranjero, o la activación de la vida académica mediante la publicación de tratados y métodos. Ellos son los auténticos protagonistas de la vida musical madrileña.

Desde la segunda mitad del XIX la zarzuela y el teatro lírico en general cobra especial protagonismo. Muchos de los grandes compositores del momento hacen su carrera centrados en este ámbito, en donde lo vernáculo cobraría especial relevancia; argumentos y músicas, así como coreografías o vestimentas se tiñen de color nacional. El público se deleita pues a menudo se reconoce en estas apuestas que de inmediato copan teatros y salones, tanto en



Joaquín Larregla. *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº 88.15 de febrero de 1934.
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. VIT 04



Diccionario de la música: técnico, histórico, bio-bibliográfico, de Luisa Lacál
1899. Biblioteca Regional de Madrid.
AG-47

su forma original como adaptadas a instrumentos como el piano. El listado de obras escénicas musicales es inmenso como lo es el de sus autores, entre los que destacan Arrieta, Barbieri, Fernández Caballero, Gerónimo Giménez, Chapí, Chueca, Saco del Valle y más entrado el siglo xx, Pablo Luna, José Serrano o Moreno Torroba. Madrid inspirará un gran número de zarzuelas como: *La verbena de la Paloma*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *El barberillo del Lavapiés*, *La chulapona*, *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita*, *San Isidro labrador*, *La del manojo de rosas*, *La revoltosa* o *El tambor de granaderos*.

Si el XIX es un siglo heterogéneo no lo va a ser menos el XX, magnífico terreno de mestizajes de todo tipo, musicalmente hablando. No cabe duda de que los avatares históricos, políticos, sociales y culturales afectan de forma muy directa a la música. Si 1898 supone el año de la pérdida de las antiguas posesiones ultramarinas, el siglo XX es testigo de una guerra civil, dos mundiales, una depresión y una posguerra. Como dato positivo, si algo positivo

deja una guerra, la primera contienda mundial nos devuelve a Falla y Turina, que residían en París, y posteriormente a Joaquín Rodrigo, que se encontraba en Alemania al inicio de la segunda contienda mundial. No se hacen esperar las consecuencias de estos regresos: Falla y Turina dirigen la Sociedad Nacional de Música, creada en 1915, y Joaquín Rodrigo estrenaría el célebre *Concierto de Aranjuez* el 9 de noviembre de 1940 en el Palau de la Música de Barcelona.

Todas las iniciativas musicales aglutinarán las tendencias más variadas: el casticismo madrileño, la recuperación patrimonial española, junto al españolismo de Falla, el romanticismo de Conrado del Campo, el teatro lírico de Francisco Alonso, el andalucismo de Turina o el neocasticismo de Joaquín Rodrigo. Se abre un caleidoscopio impresionante de múltiples tendencias, que se mece entre la tradición y la modernidad. El crear una música española con vistas a Europa sería una necesidad para muchos, pues como proclamaba Unamuno: «España está por descubrir y solo la descubrirán españoles europeizados». No se trataba de descartar lo autóctono, ni de arrinconar la tradición anterior, sino de darle una nueva perspectiva, novedosa y rejuvenecedora.

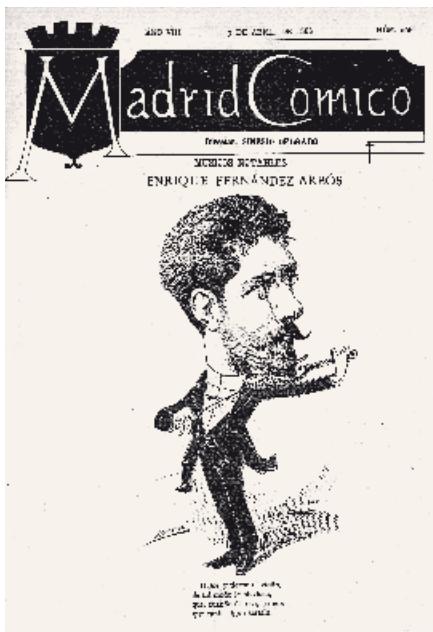
Seis nombres para la dirección y gestión, el teatro lírico y la creación

Fueron muchos, muchísimos y muy variados, los protagonistas en la Villa y Corte en la composición, la interpretación, la dirección o en la gestión. Ante la imposibilidad de atender a todos ellos, centraremos nuestra atención en seis figuras representativas y multidisciplinares del Madrid de finales del XIX y primeras décadas del XX: Enrique Fernández Arbós, Arturo Saco del Valle, Manuel de Falla, Francisco Alonso, María Rodrigo y Joaquín Rodrigo.

El madrileño Enrique Fernández Arbós (1863-1939) fue violinista, compositor y director de orquesta. Formado en el conservatorio de Madrid con Monasterio y posteriormente en Bruselas, se perfecciona con Johannes Brahms en Alemania, para debutar con la Orquesta Filarmónica de Berlín de la que fue durante años su concertino. Tras volver a España en 1888 actúa con la orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por Bretón y funda la Sociedad de Música de Cámara y el cuarteto Arbós, que a menudo contaría con el pianista Isaac Albéniz. Tras una breve estancia en Londres, sería

Enrique Fernández Arbós

Madrid Cómico:
periódico festivo ilustrado,
7 de abril de 1888.
Biblioteca Regional de Madrid.
R.94



nombrado en 1905 director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Tuvo Arbós un papel determinante en la esfera musical de finales del XIX y principios del XX. Condecorado en 1925 con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, gran parte de su legado permanece hoy en la Biblioteca Musical Víctor Espínos de Madrid.

Arturo Saco del Valle (1869-1932) marcará una nueva etapa en el Madrid musical de su tiempo desde sus múltiples facetas como compositor, profesor, director y gestor. Hijo del editor Carlos Saco del Valle, se formó en Madrid con Manuel Mendizábal en piano y con Arrieta en composición, estudios que completaría con Ruperto Chapí. Dirigió la Banda de Ingenieros de Madrid entre 1897 y 1904, y en 1914 fue nombrado catedrático de Conjunto Vocal e Instrumental del conservatorio de Madrid, cargo que ostentó hasta su muerte. Director del Teatro Real (1911-1925), fue el último maestro de la Capilla Real (1914-1931) y formó parte de la Junta Directiva del Círculo de Bellas Artes, de la Asociación de Escritores y Artistas y de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. En 1929 crea la Orquesta Clásica de Madrid, siendo además miembro de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos (1931) y de la junta



Arturo Saco del Valle

El maestro Arturo Saco del Valle en 1928.
Archivo familiar. María Dolores Portela



Francisco Alonso

Retrato del compositor al piano.
Archivo familiar. Francisco Alonso

directiva de la Sociedad de Autores Españoles. Desarrolló una prominente carrera como compositor con obras para piano solo o para clarinete y piano, misas y motetes, numerosas páginas sinfónicas y más de cincuenta zarzuelas.

Formado en Madrid con José Tragó en piano y Felipe Pedrell en composición, el gaditano Manuel de Falla (1876-1946) fue uno de los más importantes de los músicos repatriados tras el estallido de la Primera Guerra Mundial y con una influencia inmediata en los compositores de la Generación del 27. Falla despuerta en París donde se instala en 1907 y donde permanecerá hasta 1914. En Madrid presenta de forma sucesiva *La vida breve* (1913), las *Siete canciones populares españolas* (1914) y la primera versión de *El amor brujo* (1915). En la temporada siguiente dará a conocer *Noches en los jardines de España* (1916) para piano y orquesta, estrenada en el Teatro Real el 9 de abril de 1916 con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Fernández Arbós y José Cubiles al piano. Finaliza la temporada de 1916-1917 con el estreno de la pantomima escénica *El corregidor y la molinera* (1917). Pese a que sus últimos

años transcurren en la Córdoba argentina, todas las apuestas del gaditano servirán como punta de lanza, abriendo el sendero a nuevas propuestas sonoras que sin duda marcarían la historia musical del siglo XX.

Modelo de musa pimpante y triunfadora, así calificaría Antonio Fernández-Cid al compositor granadino Francisco Alonso (1887-1948). Autor de canciones tan memorables como «Pichy», «Los nardos» (ambas de *Las Leandras*), «Banderita» (*Las corsarias*) o «Maitetxu mía», Alonso en 1908 se trasladaría a la capital donde se ganaría la vida componiendo cuplés, sainetes, zarzuelas, himnos y pasodobles. Capaz de transportarnos como pocos en tiempo y espacio, es un compositor versátil y fecundo, que nos sumerge tanto en el Madrid del XVIII con *La zapaterita*, como en la Pampa argentina con *Manuelita Rosas*, y todo ello bajo los estilos más diversos y con valses, mazurcas, habaneras, chotis, pasodobles, himnos, gavotas, swing, barcarolas o guajiras. Su popularidad le llegaría en 1931 con la revista *Las Leandras*, escrita especialmente para la cupletista Celia Gámez. En 2025 se cumple el primer centenario de *Curro el de Lora*, zarzuela estrenada en el Teatro Apolo, o *La calesera*, representada



Arturo Saco del Valle con la clase de Conjunto del conservatorio de Madrid en 1929

Archivo familiar. María Dolores Portela

María Rodrigo en el Circo
Price 1917 con la Orquesta
Filarmonica de Madrid bajo la
dirección de B. Pérez Casas
Biblioteca Musical Víctor
Espinós. Depósito PQ 51 (32)



en el Teatro de la Zarzuela el 12 de diciembre de 1925. Fue Alonso además uno de los primeros en componer para el cine en España y presidió la SGAE desde 1947 hasta su muerte en 1948.

La madrileña María Rodrigo (1888-1967), sin nexo familiar con Joaquín Rodrigo, se formaría en el conservatorio de la capital de la mano de José Tragó en piano y Emilio Serrano en composición, completando su formación con Richard Strauss en Alemania. Profesora del conservatorio de Madrid, pianista concertadora del Teatro Real y pianista habitual del cantante Miguel Fleita, finaliza su carrera en Puerto Rico, donde fallece. Integrante de la llamada Generación de los Maestros, junto a Joaquín Turina o Conrado del Campo, está considerada como la primera mujer compositora española que pudo vivir de su oficio y la primera en estrenar una ópera en España. Entre su producción cabe mencionar: *Sinfonía en cuatro tiempos* (1914), *Coplas de España* (1929) para guitarra y dedicada a Andrés Segovia, *Becqueriana*, ópera estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1915 y *¡Alma española!*, poema sinfónico estrenado por la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de Bartolomé Pérez Casas el 16 de marzo de 1917.

**Joaquín Rodrigo y su esposa
Victoria Kamhi paseando por
la Cibeles, 1935**
Fundación Victoria y Joaquín
Rodrigo



En 1940, año del estreno del *Concierto de Aranjuez*, ya era Joaquín Rodrigo (1901-1999) un acreditado pianista y compositor consagrado internacionalmente. Natural de Sagunto y ciego desde los tres años, tuvo Rodrigo una formación inicial autodidacta completada posteriormente con Paul Dukas en París. Gustaba de rodearse de poetas y artistas en tertulias y reuniones para hablar de arte y, sobre todo, de música. Abierto a todo tipo de estéticas y vertientes artísticas, fue siempre un apóstol de sus ideas. Más intérprete que juez, vivió con mesura el apasionamiento por las novedades y aunque escéptico ante ciertas estéticas, fue siempre cauto y respetuoso: «hay cosas que no las entiendo, pero no diré que sean malas». Artista multidisciplinar, maestro de cuartilla y pentagrama, ejerció durante años como crítico musical y prestó sus servicios en Radio Nacional, además de ser extraordinario pianista, profesor y gestor en la ONCE. Nos legó cientos de composiciones para piano, voz, violín, banda y orquesta e incluso música para la escena, con títulos como: *Preludio al gallo mañanero* (piano); *Cántico de la esposa* (voz); *Sonata pimpante* (violín y piano); *El hijo fingido* (zarzuela); *Pasadoble para Paco Alcalde* (banda) o *Palillos y panderetas* (orquesta). ●



LA UNIÓN HACE LA FUERZA

Las asociaciones musicales

El asociacionismo es un fenómeno especialmente vinculado a los siglos XIX y XX y motivado por factores de muy diversa índole. La vuelta de los exiliados con la regencia de María Cristina trae nuevos aires románticos a la España de entonces. A ello hay que sumar las desamortizaciones y la desaparición de las capillas musicales que dejaron sin empleo a muchos músicos que necesitaban buscar nuevos canales en la esfera profana para poder subsistir, algo que además impulsaría la creación de centros de enseñanza. La Real Orden de 28 de febrero de 1839 que liberaliza el derecho de reunión y asociación anima a la creación de sociedades culturales, nuevos espacios para satisfacer la enorme demanda. El siglo XIX ve nacer los primeros salones, ateneos y liceos, y también los primeros conservatorios y son más de 150 las sociedades musicales creadas en España entre 1900 y 1935.

En 1847 ya se encuentran activos en la capital el Ateneo, el Liceo artístico y Literario, el Museo Matritense, La Unión, el Instituto Español, el Parnaso o el Venus. El Calendario Musical de 1868 enumera en Madrid sociedades como: El fomento de las Artes, Orfeón Matritense, la Sociedad de Cuartetos, La Sin Par o la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, que contaría entre sus miembros fundadores a la compositora Soledad Bengoechea. Madrid se convierte en punto de partida y modelo a seguir para el resto del país y la creación

de muchas de estas sociedades sería determinante en la conformación del repertorio. La Sociedad del Circo sería clave en 1851 en la configuración de la zarzuela, posteriormente secundada por la Sociedad del Teatro de la Zarzuela en 1856. La música de cámara gana peso gracias a la Sociedad de Cuartetos como lo haría el sinfonismo desde la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, fundada en 1860, y posteriormente desde la Sociedad de Conciertos. Eran en total 236 las sociedades activas en la España de 1867. El fomento de la música y su instrucción era clave en las nuevas sociedades filarmónicas, promovidas por lo general por la burguesía. Surgen modelos de asociacionismo obrero y demás agrupaciones promovidas por músicos profesionales con el objetivo de asegurarse garantías económicas o beneficios mutuales en caso de necesidad. A las sociedades destinadas al canto o a la interpretación, habría que sumar las agrupaciones de baile. Apolo, La Unión Francesa, el Pabellón Español, la Romana, la Ondina, el Judío Errante, Terpsícore, Juventud Española, el Ariel, la Oriental eran tan solo algunas de las muchas sociedades de baile activas en el Madrid de mediados de siglo.

Un modelo asociativo, inicialmente masculino y en donde se leía prensa y se celebraban debates, conferencias y conciertos fue el Ateneo de Madrid. Con un cometido mayormente didáctico, el Ateneo Español se funda inicialmente en 1820. En 1835 este «ateneo viejo» fue reemplazado por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Creado a instancias de la Sociedad Matritense, las veladas ateneístas integraban actividades diversas, musicales y literarias preferentemente. Con más de doscientos años de actividad y con sede en la calle del Prado número 21, el Ateneo ha contado con miembros de la talla de Larra, Unamuno, Pardo Bazán, Valle Inclán o con músicos como Santiago de Masarnau o José Tragó. Emilio Arrieta o Guillermo de Morphy fueron ilustres presidentes de la sesión de música a finales del XIX y en el Ateneo se estrenarían entre otras la *Serenata andaluza* y el *Vals-Capricho* de Manuel de Falla.

El Liceo Artístico y Literario llevaría a cabo actividades paralelas, musicales y no musicales, con conferencias, tertulias, seminarios y conciertos, y dando prioridad a las actividades recreativas. Fundado en 1837 tendría su sede en el palacio de Villahermosa, hoy Museo Thyssen. Cada socio abonaba una cuota mensual de 20 reales para cubrir los gastos de local y el pago a los artistas. Compuesto por seis secciones (literatura, pintura, escultura, arquitectura, música y una última llamada de Adictos), en la musical ingresarían en sus primeros años Pedro Albéniz, Mariano Rodríguez de Ledesma, Ramón Carnicer,



Mariano Vázquez

Caricatura de CUAL, 1880.
Biblioteca Regional de Madrid.
MG XXX, VII 50



Teresa Carreño en la Sociedad

Filarmónica de Madrid

Programa de concierto (12 mayo 1915).
Biblioteca Regional de Madrid. R.5075

Basilio Basili o José Inzenga, y la propia reina María Cristina sería socia honoraria, participando incluso en algunos conciertos de piano o arpa. El liceo sería el principal antecedente de las futuras sociedades filarmónicas y en su sede madrileña tendrían lugar dos recitales de piano de Franz Liszt los días 29 de octubre y 22 de noviembre de 1844.

Fundada en Madrid en 1863 por el violinista Jesús del Monasterio y el pianista Juan María Guelbenzu, la Sociedad de Cuartetos tenía como propósito central el dar a conocer el repertorio camerístico. Activa hasta 1894, contó con pianistas, violinistas y chelistas, necesarios para conformar tríos y cuartetos de cámara. Junto a los conciertos en el Salón Romero o en el conservatorio, realizaron giras frecuentes por España y extranjero, alentando además la creación de sociedades musicales por toda la Península.

La Sociedad de Conciertos de Madrid es una asociación musical fundada en 1866 por Francisco Asenjo Barbieri (su primer director), Federico Chueca y Joaquín Gatzambide. Heredera de la orquesta de la Sociedad Artístico

Musical de Socorros Mutuos y activa hasta 1903, contaba con una orquesta de cerca de cien músicos y un coro de poco más de ochenta voces. Mariano Vázquez, nombrado director en 1877, fue uno de sus miembros más destacados con más de nueve años de ejercicio. Con conciertos celebrados desde el conservatorio o desde el Teatro Príncipe Alfonso, fue la primera orquesta sinfónica estable, de titularidad privada y sin vinculación a un teatro de ópera en España.

En 1889, nace la Sociedad de Música Clásica di Cámara en Madrid, una orquesta de cámara destinada a la difusión del repertorio de nueva creación. La idea parte del pianista José Tragó y los cuerdas Enrique Fernández Arbós, Pedro de Urrutia, Rafael Gálvez y Agustín Rubio. Con una trayectoria relativamente breve, pues se disolvería en 1890, sería decisiva en la difusión del repertorio camerístico, complementando así a la Sociedad de Cuartetos con la que colaboraría a menudo. Ambas sociedades compartían además el mismo espacio para sus conciertos, el Salón Romero, aunque la nueva Sociedad de Música Clásica di Cámara actuará también en el Ateneo madrileño.

El abogado, compositor y pianista Fermín María Álvarez y su esposa, la aristócrata Eulalia Goicoerretea, crean la Sociedad Filarmónica de Madrid el 5 de junio de 1872 y entre sus cometidos principales estaba el mecenazgo de artistas y agrupaciones, destacando el brindado a la Sociedad de Cuartetos. Constituida por más de 200 socios (con Arrieta, Barbieri, Guelbenzu, Eslava, Zabalza o Monasterio, entre otros), celebraban conciertos en el pequeño salón del conservatorio, entonces Escuela Nacional de Música. Rondaron la veintena los realizados con repertorio tanto vocal como instrumental, y para solistas, cámara o sinfónica. La agrupación poseía una pequeña orquesta, de unos veinte miembros aproximadamente, y llegó a contar con la participación de Dámaso Zabalza, José Tragó o Antonio Romero, encargando a menudo composiciones para estrenarse en el seno de la sociedad, como el *Solo de concierto para piano y orquesta* de la compositora Soledad Bengoechea o la *Obertura Capricho* del mismo Fermín María Álvarez. Esta primera Sociedad Filarmónica desaparece en 1874, aunque en 1901 resurge una nueva filarmónica, fundada en la trastienda del restaurante Lhardy bajo el impulso de Félix Arteta Jáuregui y la financiación de los hermanos Alfredo e Ignacio Bauer, protagonistas en el Madrid cultural y político de la primera mitad del siglo XX.

Bajo el mecenazgo de los Bauer se crearía en 1915 la Orquesta Filarmónica de Madrid. Dirigida por el clarinetista, compositor y director murciano Bartolomé Pérez Casas, se propone la difusión del repertorio firmado tanto

**Cinco conciertos organizados
por la Orquesta Filarmónica
de Madrid bajo la dirección del
maestro Pérez Casas en
el Teatro Fuencarral**
Principios del siglo XX
Biblioteca Regional de Madrid.
MG.XXV/1987/DEP.2 1/EST.16



por compositores españoles como extranjeros. Junto a la Sociedad Nacional de Música, la Orquesta Filarmónica será protagonista activa en la renovación musical española de la primera mitad del siglo XX, dando a conocer entre otras *¡Alma española!*, de la compositora y directora madrileña María Rodrigo, estrenada por la Filarmónica el 16 de marzo de 1917.

La Orquesta Sinfónica de Madrid nace en 1903 de la mano del acreditado violinista Enrique Fernández Arbós, su director durante treinta años. Con una primera sesión celebrada en el Teatro Real, Igor Stravinsky o Richard Strauss fueron algunos de sus directores invitados. El 9 de abril de 1916, bajo la dirección de Fernández Arbós y con José Cubiles al piano, la orquesta estrenaría en el Teatro Real las *Noches en los jardines de España*, de Manuel de Falla.

En Madrid, la trayectoria bandística ya contaba con varios precedentes en las bandas militares, entre las que destaca la Banda de Alabarderos que, vinculada a la monarquía desde tiempos de los reyes católicos, está hoy representada en la Banda de la Guardia Real. La Banda Municipal de Madrid se funda en 1909 a iniciativa del conde de Peñalver, entonces alcalde de Madrid, y Ricardo Villa, su primer director, con un concierto inaugural en el Teatro Español el 2 de junio de 1909. A Ricardo Villa le avalaba su experiencia como director



**La Orquesta Sinfónica de
Madrid con su Director Titular,
Enrique Fernández Arbós**
En 1929 (detalle).
Orquesta Sinfónica de Madrid.
Título Galería 5

**La Banda Republicana,
antes Banda de Alabarderos,
dirigida por Emilio Vega**
Certamen de Bandas de Música.
Plaza de toros de Valencia, 1932.
Colección privada Pedro Rubio



Plantilla de la Banda Municipal de Madrid en 1928

Biblioteca digital Memoria de Madrid. BSM-V0017

musical del Teatro Real y de la Banda Municipal de Gijón y Santander, y había sido además violinista del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos. En 1909 asume la dirección de la Banda Municipal de Madrid cargo desempeñado hasta su muerte en 1935. Junto a José Garay acometió importantes mejoras como la ampliación de su plantilla para convertirla en banda sinfónica. Villa fue además compositor y cuenta a día de hoy con una calle y una plaza a su nombre en el Parque del Retiro. Pablo Sorozábal, Jesús Arámbarri o Enrique García Asensio han sido otros de los directores de la actual Banda Sinfónica de Madrid. En 1910 el compositor y clarinetista guipuzcoano Mariano San Miguel fundaría la Sociedad de Instrumentos de Viento de Madrid, para la que Tomás Bretón escribiría su *Sexteto para piano y vientos*.

La Sociedad Nacional de Música se crea en 1915 liderada por Falla y Turina, quienes, tras su vuelta de París, tienen como misión desarrollar y divulgar la música tanto nacional como internacional. Las sesiones de conformación de la sociedad se realizan en la Casa Navas, célebre fabricante de pianos, con Joaquín Turina, Arturo Saco del Valle o Conrado del Campo entre otros, y con la programación de conciertos, la publicación de obras o la adquisición

de locales como cometidos básicos. La trayectoria de la Sociedad Nacional fue importantísima, pues sirvió como vehículo de entrada a nuevas músicas europeas y a su vez que divulgaría repertorio español de tres generaciones: la de la generación del 98, la de los maestros y la del 27.

Los orígenes de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) arranca el 16 de junio de 1899 cuando se crea la Sociedad de Autores Españoles (SAE) para velar por los derechos de los creadores, y con Vital Aza, como su primer presidente. Tras desacuerdos en el seno de la sociedad, en 1932 se disuelve la antigua SAE para dar paso a la SGAE, acrónimo de la Sociedad General de Autores de España y aglutinando diferentes sociedades. Con Eduardo Marquina, Francisco Alonso o Federico Moreno Torroba como presidentes, en 1950 fija su sede en el Palacio de Longoria, donde permanece hasta hoy y aglutinando tanto a autores como a editores.

El gusto romántico por la expresión nacional cobra impulso con la creación de orfeones y sociedades corales. Las primeras surgen en Cataluña a mediados del XIX y con José Anselmo Clavé como principal referente. En diciembre de 1864 se funda en Madrid el Orfeón Artístico Matritense y con Eslava, Barbieri o Monasterio como socios honorarios. A menudo bajo fines filantrópicos o morales y promovidos tanto por la clase obrera como por la burguesía, estas agrupaciones se abrirían paso a partir de la segunda mitad del XIX. Es el caso de la Asociación Artístico-Socialista surgida en la Casa del Pueblo de Madrid a inicios del XX bajo el objetivo el despertar en la clase trabajadora la afición por las bellas artes. La Masa Coral de Madrid se presenta oficialmente el 15 de mayo de 1919 bajo la dirección de Rafael Benedito, su creador y director. Con conciertos bien en solitario o en colaboración con otras entidades, como la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Orquesta Filarmónica o la Banda Municipal de Madrid, la agrupación mantuvo además una destacada labor docente, impartiendo clases gratuitas de solfeo, canto, piano o violín y dirigidas a sus miembros y asociados. Activa hasta 1978, como dato curioso cabe señalar que en junio de 1928, un joven Ataúlfo Argenta, futuro director de orquesta, ingresaría como tenor.

El ánimo asociativo cobra nuevo impulso a principios del XX de manos del Lyceum Club de Madrid, creado en 1929, y considerado como la primera agrupación feminista española. Con un total de 151 socias inicialmente, María de Maeztu sería su presidenta y Victoria Kent e Isabel Oyarzábal, vicepresidentas. Tras discrepancias varias, nace en 1932 la «Asociación Femenina de



MASA CORAL
EDUCACIÓN Y DESCANSO DE MADRID

Obligado un alto, ante la SEMANA SANTA, en el Concurso Nacinal de Folklore, «Educación y Descanso» presenta a

LA MASA CORAL DE MADRID
en el CAPITOL

bajo la dirección del Maestro BENEDITO.

DOMINGO, 18 de ABRIL de 1943, a las ONCE Y MEDIA de la mañana

PROGRAMA

MISA DE REQUIEM, de MOZART

PRIMERA PARTE

- | | |
|------------------|----------------|
| I REQUIEM. | V RECORDARE. |
| II DIÉS IRÆ. | VI CONFUTATIS. |
| III TUBA MIRUM. | VII LAGRIMOSA. |
| IV REX TREMENDÆ. | |

SEGUNDA PARTE

- | | |
|-------------------|----------------|
| VIII DOMINE JESU. | XI BENEDICTUS. |
| IX HÓSTIAS. | XII AGNUS DEL. |
| X SANCTUS. | |

SOLISTAS: Soprano, ELSA DEL CAMPO; Contralto, MARÍA TERESA ESTRELLA; Tenor, ENRIQUE DE LA VARA-Bajo, JOSE MARÍA LEGUINA. Con la Orquesta de EDUCACIÓN Y DESCANSO, de Madrid.

PRECIOS

Balcon... 4 pesetas - Con tarjeta de Educación y Descanso... 3 pesetas.
Cub... 6 pesetas - Con tarjeta de Educación y Descanso... 5 pesetas.
Mirador... 8 pesetas - Con tarjeta de Educación y Descanso... 6 pesetas.

Ciudad Lineal: 10 pesetas para entrar o salir libremente de la Masa Coral de Madrid, previa adquisición de la tarjeta de EDUCACIÓN Y DESCANSO.

Aventura de José António, 60, plato bajo, y en la tapa del Capitol.

¡Productor!

Si deseas saber a los exponentes de EDUCACIÓN Y DESCANSO, con el número de placa de documentación, solicita la tarjeta en el mismo despacho de Av. José António, 60.

Masa Coral de Madrid

Cartel de 1943.

Biblioteca Musical Víctor Espinós

Educación Cívica», que terminaría siendo conocida como «La Cívica», y a la que pertenecieron entre otras la escritora María Lezárraga, la arquitecta Matilde Ucelay o la compositora María Rodrigo. Tras la Guerra Civil, «La Cívica» desaparece y el Lyceum pasa a ser tutelado por la Sección Femenina bajo la nominación de «Club Medina».

El 27 de abril de 1940 se constituye la Comisaría General de la Música bajo la «urgencia de reanudar e intensificar la vida musical española». Con precariedad de medios, se nombra una directiva formada por Nemesio Otaño, José Cubiles, Federico Sopeña como ayudante y por Joaquín Turina, verdadero artífice. Impulsar la música y a los músicos españoles era su principal misión. Entre sus logros se hallan la organización de conciertos en el Palacio de la Música y en el Monumental, la promoción de jóvenes artistas en el extranjero, la creación de los festivales de Granada y la restauración del Teatro Real como sala de conciertos. Joaquín Turina fue comisario desde su creación y hasta 1949, fecha de la muerte del artista.

Creada en 1937 y relanzada en 1940, la Orquesta Nacional de España iniciarla su andadura tras la fusión de la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta Filarmónica de Madrid y con una plantilla de 176 profesores. Uno de sus primeros conciertos tendría lugar el 11 de diciembre de 1940, con Jesús Arámberry y Regino Sainz de la Maza a la guitarra, con el estreno en Madrid del *Concierto de Aranjuez*. Entre sus directores más destacados se hallan Bartolomé Pérez Casas, Ataúlfo Argenta o Rafael Frühbeck de Burgos, y en su larga trayectoria hasta hoy han destacado intérpretes como Arthur Rubinstein, José Iturbi, Alicia de Larrocha, Yehudi Menuhin o Victoria de los Ángeles. ●



Joaquín Turina

Archivo Joaquín Turina.
Biblioteca y Centro de Apoyo a
la Investigación de la Fundación
Juan March. LJT-F-0136



El repertorio

Desde la segunda mitad del siglo XVII, la Capilla Real de Madrid ejerció una decisiva influencia entre el resto de instituciones religiosas españolas que emulaban el repertorio que en ella se cantaba. Con la voz como protagonista, junto a la tradicional liturgia latina se abrirán paso géneros plenamente autóctonos como el villancico, con un ascenso importante de los instrumentos que van cobrando fuerza; aunque siguen reforzando o doblando las voces, van introduciendo a su vez nuevas líneas melódicas ampliando de este modo la tímbrica sonora. Es el siglo de cancioneros, de libros de tonos humanos y de las recopilaciones vocales.

Si hasta el siglo XVIII la obra por encargo, tanto religiosa como cortesana, ocupa un lugar prioritario, la irrupción de la burguesía en el XIX hace prosperar nuevos canales y centros de consumo musical. El repertorio se verá fuertemente influenciado por ello y la música para piano se convierte en protagonista, gracias en gran medida a la evolución técnica del propio instrumento. Prácticamente todos los compositores del XIX escriben para él en mayor o menor medida y bajo las más diversas tendencias compositivas. Y junto al piano, también el canto, la guitarra, el viento o la cuerda viven cada cual su propia evolución dentro del entramado social y cultural de la centuria. La música de cámara se prodigaría desde pequeñas formaciones generalmente de cuerda,

y la sinfónica arrancará a mediados del XIX con la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y la posterior Sociedad de Conciertos.

Emilio Casares y Celsa Alonso han establecido una clasificación para la producción musical española del XIX en tres etapas. Una primera, previa a 1833, con predominio aún de los esquemas clásicos y en donde podríamos incluir las sonatas para piano de Nicolás Ledesma, de estética mozartiana, o las contradanzas de Dionisio Aguado para guitarra. En una segunda comprendida entre 1833 y 1868, etapa plenamente romántica, tendrían cabida las muchas composiciones pianísticas de Pedro Albéniz, Santiago de Masarnau, Francisco González de la Riva, Martín Sánchez Allú, así como muchas de las canciones de Fermín María Álvarez o las sinfonías de Ramón Carnicer. Una última en torno a la Restauración de 1874 se correspondería con el llamado *neorromanticismo* e integraría el piano de Eduardo Compta, Dámaso Zabala, Manuel Mendizábal, José Tragó o Joaquín Larregla, además de la *Marcha triunfal* para orquesta de Soledad Bengoechea o las sinfonías de Miguel Marqués. A ello hay que añadir la corriente alhambrista que desde mediados del XIX cubrió gran parte del repertorio instrumental y sinfónico y vertido en obras tan populares como *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega, para guitarra, el *Solo de concurso para clarinete y piano*, de Arturo Saco del Valle, o *En la Alhambra. Serenata*, de Tomás Bretón, que cuenta con una versión sinfónica y otra para piano solo. Exitosa fue también el *Adiós a la Alhambra* de Jesús del Monasterio, que originalmente para violín y piano, contaría con diferentes versiones como la de clarinete y piano de Antonio Romero. El mismo Jesús del Monasterio la tocaba hacia 1860 en su viaje a Berlín acompañado al piano por Meyerbeer.

Además, y al igual que existía una literatura de ocasión, motivada por eventos puntuales, también en lo que a la música respecta, se componía con frecuencia para eventos concretos, commemoraciones y celebraciones que daban pie a nuevas composiciones creadas *ad hoc*. Natalicios, bodas, funerales, onomásticas, visitas y conmemoraciones varias se celebraban a golpe de pentagrama. Incluso los acontecimientos históricos o científicos tenían cabida. Los fusilamientos del 2 de mayo inspirarían el pasodoble militar para banda *El dos de mayo*, de Federico Chueca, dedicada al ejército español. Gerónimo Giménez se acerca al séptimo arte en *Cinematógrafo nacional*, revista cómico lírica en un acto con letra de Perrín y Palacios, publicada por Dotesio en 1907. Chueca hará lo propio con *La patinadora*, destinada a un famoso certamen de



De Madrid a Aranjuez

Hipólito Gondois, 1879.

Biblioteca Nacional de España.

MP/1807/27



Melodía compuesta para

S. M. La Reina N.º S.º D.ña Isabel 2.ª

Emilio Arrieta, 1846-1850.

Biblioteca Regional de Madrid.

CAJA 1739/108/KARDEX 3 BANDEJA XXIX

patinaje. Y con motivo de la inauguración de la línea de ferrocarril de Madrid a Aranjuez, el maestro H. Gondois publica *De Madrid a Aranjuez*.

* * *

Tres son los cancioneros más relevantes en música polifónica profana española desde el siglo XV: El *Cancionero de Palacio*, con unas 500 canciones de temática variada del XV y XVI; el *Cancionero de Upsala* (Venecia, 1556), descubierto por el musicólogo malagueño Rafael Mitjana, y el *Cancionero de Sablonara*, una de las pocas colecciones musicales de música cortesana española del XVII. La polifonía religiosa y profana españolas ocupan desde el siglo XVI un lugar privilegiado en Europa y bajo un marcado sello identitario a través de ensaladas, villancicos, madrigales y canciones. El villancico dominará la esfera religiosa desde el XVI, sigue su próspera carrera en el Barroco, para decaer después. El XVII nos deja colecciones como los *Tonos castellanos* de



Canciones españolas

Fermín María Álvarez.

Biblioteca Nacional de España.

MP/259/31

la biblioteca de los duques de Medinaceli de Madrid con canciones de Juan Blas de Castro, Francisco Gutiérrez o Gabriel Díaz, y con una apuesta por la sencillez, la expresividad y la tradición popular. El teatro escénico dominará el género vocal desde el XVII. En 1629 se estrena *La selva sin amor* que, con texto de Lope de Vega y música de Filippo Piccinini y Bernardo Monani, es considerada como la primera ópera representada en España, aunque el término ‘ópera’ no aparezca hasta 1698. Apuestas similares nos ofrecerían posteriormente *Salir el amor del mundo*, con música de Sebastián Durón, o *Una cosa rara*, de Vicente Martín y Soler.

La llamada tonadilla escénica copará la segunda mitad del XVIII. Reacia al italiano vigente, despliega todo un mundo de majas y majos, villanos, arrieros, estudiantes, vendedores y caleseros en una manifestación abiertamente popular. Nacerá en torno a 1750, alcanzará su apogeo entre 1771 y 1790 y desaparecerá hacia 1810. Luis Misón, considerado el primer autor de tonadillas, Antonio Guerrero, Pablo Esteve, Antonio Rosales, José Palomino, Jacinto Valledor y Blas de Laserna son algunos de sus máximos exponentes. Aunque en un principio la tonadilla era básicamente una canción breve cantada a solo o con acompañamiento de guitarra, posteriormente se le añadiría un diálogo y ampliaría el número de instrumentos dando paso a la *tonadilla escénica*. Aderezada con seguidillas, boleros, fandangos, folías, tiranas o polos, decae en el XIX no sin antes arraigar muchas de sus canciones y bailes.

Con el caminar de los años, la canción se amplía y desde 1799 hasta 1833 se producen dos corrientes fundamentales; una europeísta y otra nacional y centrada en la escuela bolera. La temática abarca lo militar, religioso, infantil o de cuna, así como a las canciones de labor, de ronda o de baile, el corpus posiblemente más abundante. Aunque Hilarión Eslava vuelve a la música religiosa a mediados del XIX publicando colecciones de motetes, es profano el grueso del repertorio y se destinan principalmente al deleite de nobles y burgueses, como las más de cien canciones legadas por Fermín María Álvarez. Oberturas, arias de ópera y extractos de zarzuelas, junto a las piezas para piano solo, eran habituales en los escenarios del XIX. Aunque el predominio italiano es patente, las arias de Rossini, Donizetti o Bellini convivirán ahora con las apuestas de Cristóbal Oudrid, Sebastián de Iradier, Manuel García o Manuel Sanz. José Inzenaga, Jose Melchor Gomis, Narciso Paz, Gabriel Rodríguez, Fermín María Álvarez, Emilio Arrieta o Amadeo Vives son algunos de los nombres que completan la canción lírica española del XIX y principios del XX.

En cuanto a la música instrumental, la vihuela y posteriormente la guitarra se abrirán paso con métodos como el de Juan Carlos Amat, Luis Briceño, Gaspar Sanz o los publicados en Madrid: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557) o *Luz y norte musical*, de Lucas Ruíz de Ribayaz (Madrid, 1677). Estos métodos serán claves para conocer danzas de entonces como seguidillas, folías, gaitas, zarabandas, gallardas, villanos o canarios. En 1565 y tras dieciséis años de trabajo, el compositor y organista madrileño fray Tomás de Sancta María firma el *Arte de tañer fantasía*, una de las primeras obras que trata científicamente sobre la música de tecla. Desde el XVIII, el sentir popular ya queda patente en la obra para tecla del napolitano Domenico Scarlatti que dará inicio a una exitosa escuela secundada por Félix Máximo López, José Martí, Jacinto Codina o Nicolás Ledesma. El piano ocupará un lugar preferente en los escenarios españoles a partir del siglo XIX y bajo una estética que llevará impresa el sello de la excepcionalidad. Se publican obras para aficionados, virtuosísticas, didácticas, de estética clásica o color autóctono y a menudo bajo nuevos géneros como *romanzas sin palabras, meditaciones, baladas o doloras*. Prosperan también las transcripciones pianísticas de sinfonías, óperas y zarzuelas para su disfrute en espacios más reducidos y sin el concurso de la orquesta.

La música de cámara que arranca en el marco palaciego, se abre a inicios del XIX a otros estamentos sociales. Desgraciadamente, los incendios en el Alcázar de Madrid o en el conservatorio, las guerras napoleónicas y la Guerra Civil hacen desaparecer mucho del repertorio anterior al XIX, dejándonos una idea parcial y no real de nuestro pasado musical. Con todo, Boccherini nos deja abundante música de cámara y gracias al interés de Carlos IV se conocieron en Madrid las sinfonías de Haydn o Mozart. Las sesiones nocturnas celebradas en la Botillería de Canosa, un establecimiento sito en la Carrera de San Jerónimo, inicia desde 1822 veladas musicales con artistas como Francesco María Vaccari, o Francisco Brunetti. También la Sociedad de Música Clásica di Cámara de Madrid tuvo un papel relevante con extensos programas estructurados en tres partes, y con repertorio para instrumento solo, para dúos, tríos y cuartetos y bajo la autoría recurrente de Beethoven, Haydn, Schubert, Schumann o Brahms.

Los orígenes de la música sinfónica madrileña se remontan a las llamadas «sinfonías», piezas características interpretadas en los intermedios teatrales. Sin embargo, no hay una actividad sinfónica solvente hasta la segunda mitad

Capricho andaluz

Jenaro Vallejos, 1904?
Biblioteca
Nacional de España.
MP/1027(26)
MP/2682/5



del siglo XIX. La primera organización estable destinada a la actividad sinfónica llegaría con la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, secundada posteriormente por la Sociedad de Conciertos. En ella despuntarían compositores como Miguel Marqués y estrenaría *El sueño de una noche de verano* de Mendelsohn. También en el seno de la sociedad se darían a conocer en España *Don Juan*, *Las travesuras de Till Eulenspiegel* o *Muerte y transfiguración*, de Richard Strauss, dirigidas por su autor. En la Sociedad de Cuartetos se oirían por vez primera obras de Wagner, el *Concierto para violín*, de Beethoven (con Sarasate como solista), el *Concierto para piano y orquesta* de Saint-Saëns (con su autor al piano), el *Sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn o la *Sinfonía Coral*, de Beethoven, estrenada en España el 2 de abril 1882. ●



La edición

La impresión y edición musical madrileña arranca en 1511, cuando el considerado primer impresor madrileño, Arnao Guillén de Brocar, se instala en Alcalá de Henares. De su taller sale el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557) de Venegas de Henestrosa, considerado por Higinio Anglés como el primer libro de tecla impreso en España. La Imprenta Real aparece en 1549 en Madrid gracias al tipógrafo florentino Julio Junti de Modesti. Vigente hasta el siglo XIX, bajo su sello se imprimen obras de Tomás Luis de Victoria, así como tratados vocales como el *Arte de canto llano con entonaciones comunes de coro y altar* de Francisco de Montanos (1648), el *Arte de canto llano, órgano y cifra* (1649) de Tomás Gómez, y obras escénicas como *Música en la comedia de Los desagravios de Troya* (1712), del organista y maestro de capilla Joaquín Martínez de la Roca.

La edición española de los siglos XVI y XVII acoge mayormente libros de vihuela y de canto llano y con la Iglesia como cliente preferente, centro de consumo musical de primer orden. En lo que a música instrumental se refiere, el órgano y la guitarra copan la mayor parte de las ediciones, con la *Facultad Orgánica* de Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626), *Luz y norte musical* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz o el *Poema armónico* de Francisco Guerau, impreso en el taller de Manuel Ruiz de Murga en 1684. En el XVIII

prosigue la edición manuscrita y aunque la actividad es más bien escasa, Soria-no Fuertes menciona a José de Torres como el mejor impresor de música de su tiempo. Esta imprenta publicaría en 1700 *Fragmentos musicales* de Pablo Nasarre y en 1702, *Reglas de acompañamiento*, del propio José de Torres.

El siglo XIX está considerado como el siglo de oro en la edición musical, con unas 50 000 partituras. La consolidación de un entramado comercial especializado, la introducción de nuevas técnicas de estampación y un aumento extraordinario de la demanda musical, propiciado mayormente por la burguesía, protagonizan este desarrollo. El nuevo editor suele pertenecer al ámbito musical y con frecuencia mantiene una actividad paralela de distribución de ediciones extranjeras. En 1817, la Sociedad Económica del País abre una clase-taller de calcografía musical en Madrid bajo la dirección del grabador y editor alemán Bartolomé Wirmbs, protagonista decisivo pues gracias a él se conocieron las mejores técnicas de edición y estampación, y Francesco Piermarini crea un taller de calcografía en el conservatorio madrileño asesorado por Rossini.

En los años centrales del XIX prosperan en Madrid editores como Bernabé Carrafa, Casimiro Martín, Antonio Romero, Bonifacio Eslava o Ildefonso Alier. Estas nuevas generaciones, premiadas en exposiciones internacionales, se mueven a niveles similares a los europeos. El comercio editorial es muy competitivo y con frecuencia los editores publican sus revistas filarmónicas, distribuyen instrumentos y abren sus propios salones de concierto. Es el caso de Eslava, Zozaya o de Romero, en cuyas dependencias se fija además la sede de la Sociedad de Cuartetos.

Bernabé Carrafa centra su actividad editorial a partir de 1830/40 y a menudo colaborando con impresores como Bartolomé Wirmbs o León Lodre. Su repertorio se enfocaba mayormente en fragmentos de ópera italiana de autores como Donizetti, Rossini, Bellini y en canciones españolas con acompañamiento de guitarra o piano. Hacia 1882 gran parte de sus fondos pasaría a manos de Antonio Romero.

El navarro Bonifacio Eslava, sobrino del compositor Hilarión Eslava, crea en 1857 la editorial Eslava donde daría a conocer a muchos compositores españoles. En 1870, abriría el célebre Salón Eslava, epicentro del teatro lírico con más de 400 estrenos. En sus tablas se prodigarían artistas como Celia Gámez, Catalina Bárcena y se estrenaría *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca. También el Eslava sería testigo de los estrenos en 1916 de *Navidad. Milagro en tres cuadros*, con textos de Gregorio Martínez Sierra y María Lezárraga y

Almanaque musical.

Salón Romero, 1885

Biblioteca Regional

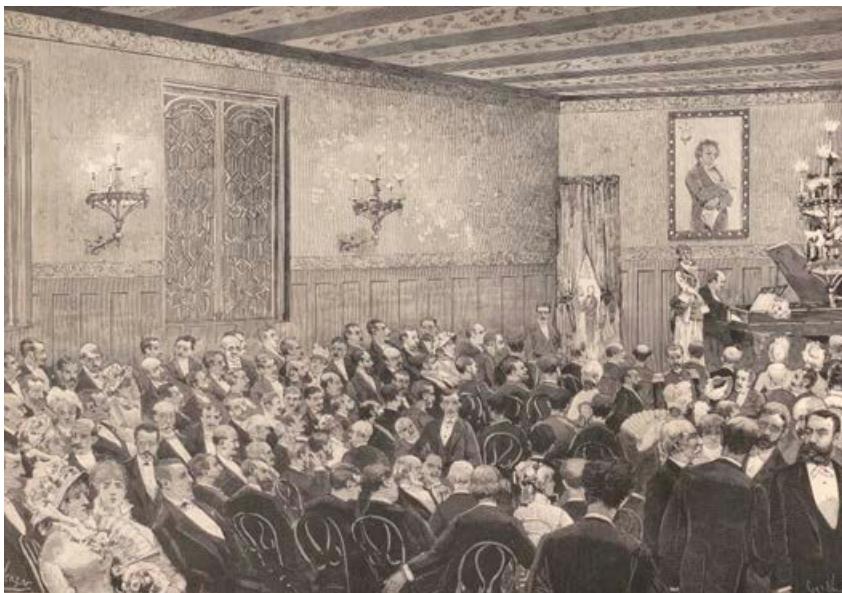
de Madrid. R. 4446



música de Joaquín Turina, y de *El corregidor y la molinera*, de Manuel de Falla y libreto de Martínez Sierra, en 1917.

El clarinetista, compositor y profesor Antonio Romero y Andía fue uno de los más insignes editores en la segunda mitad del siglo XIX. Con una editorial fundada en 1854, en 1888 vendía ya 9200 partituras. En su sello editorial se dieron a conocer entre otros el *Método completo de piano* (1855), de José Aranguren, primera obra publicada, y numerosas piezas de Isaac Albéniz. En 1884 abriría el Salón Romero, una imponente sala de conciertos con 450 butacas y 130 pianos y armonios. Frecuentado por los más acreditados pianistas, fue sin duda una espléndida plataforma para publicitar partituras, instrumentos y artistas.

Destacado editor y promotor de la vida musical madrileña será Benito Zozaya. Con unos 3000 títulos publicados, su catálogo estaba constituido básicamente por métodos instrumentales, repertorio de zarzuela, a menudo transcrita para piano, y gran cantidad de música de salón. Traspasada la firma en 1898 a Ricardo Rodríguez, en 1900, local y editorial fueron adquiridos por Luis Dotesio.



Sala Zozaya. En *La ilustración española y americana*

AÑO XXVII, N° XXI 8 /06/1883 PP. 357. Biblioteca Regional de Madrid. R.3866

El panorama editorial cambia de forma notable en 1900 con la Sociedad Anónima Casa Dotesio, dirigida por el empresario francés Luis Dotesio quien, gracias a la adquisición de numerosas firmas, pudo constituir en junio de 1902 una de las editoriales más grandes de Europa. Surtía tanto tratados instrumentales como repertorio religioso o profano, vocal e instrumental, para banda y orquesta, e importaba ediciones extranjeras. Con sedes en Bilbao, Madrid, Barcelona y Santander, estuvo activa hasta 1936.

Durante el siglo XIX y principios del XX fue la prensa musical un extraordinario canal de difusión, óptimo registro del acontecer musical. A principios de los cuarenta del XIX surgen la *Iberia musical y literaria* y *El Anfión matritense*, y con ellas los suplementos musicales que serían práctica habitual hasta la primera mitad del siglo XX. De breve extensión y técnicamente asequibles, estas piezas se imprimían por entregas, asegurando a los editores una venta regular, como los *Cinco valses brillantes* de José Miró, publicados en dos entregas en *La Iberia Musical*. Revistas como *La moda elegante* o *El látigo: periódico bufo-joco-serio-festivo-nigromántico*, incluirían piezas breves y mayormente

Al Excmo. Sr. D. Marcelo de Azcárraga.

29864

26784

MP 3
2692

Cantos Infantiles



Poesía
de

J. REDONDO MENDUIÑA.

Música
de

J. TABOADA STEGER

SOCIEDAD ANÓNIMA CASA DOTÉSIO

EDITORIAL DE MÚSICA ALMACENES DE MÚSICA Y PIANOS

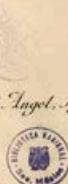
Carrera de S. Jerónimo, 34 y Preciados, 3 - MADRID

Bilbao, 8 Dr. María Méndez - Santander, 7. Madrid, 7 - Barcelona, Puerta del Angel, 3y. 3.
AGENCE POUR LA VENTE EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER : LE DOTÉSIO ET CIE, 47 Rue Vivienne, 47 PARIS.

COPYRIGHT BY CASA DOTÉSIO, 1907.

PRINTED IN SPAIN

Tous droits réservés, publicité de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés
pour tous pays y compris la Suède, Norvège et le Danemark.



Cantos infantiles

Poesía de J. Redondo Menduiña y
música de J. Taboada Steger, 1907.
Biblioteca Nacional de España.
MP/2692/3

para piano. Serían muchos los compositores que, como Juan María Guelbenzu, Eduardo Ocón, Dámaso Zabalza, Isaac Albéniz o Enrique Granados, darían a conocer sus obras mediante la prensa periódica. Editores como Eslava, Carraca o Zozaya publicaban sus propias revistas. Hilarión Eslava lanzaría en 1855 la *Gaceta Musical de Madrid* que publicada semanalmente incluía artículos con las firmas de Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta, Antonio Romero, Casimiro Martín o el propio Eslava, así como partituras. Zozaya lanzaría *La Correspondencia Musical*, una publicación periódica que, con suscriptores como Barbieri, Arrieta, Zabalza, Guelbenzu, Marqués o Montalbán, informaría de todo lo acontecido musicalmente, sobre todo en Madrid. Con centenar y medio de títulos publicados desde 1812 hasta 1899, *El Anfión Matritense*, *Gaceta Musical de Madrid*, *Álbum filarmónico*, *La Ilustración Artístico-Teatral*, *El Mundo Artístico Musical* o *La Lira de Apolo* son algunas de las publicaciones periódicas de Madrid.

Con el cambio al siglo XX, irrumpen un nuevo formato musical que se viene a sumar a la edición en papel: la grabación sonora. El deseo de registrar voz y música nace a finales del XIX y se vierte en multitud de artilugios sonoros de grabación y reproducción. Autopianos, pianolas y similares contaron enseguida con enorme aceptación permitiendo la escucha de obras de ilustres pianistas previamente registradas en cilindros de papel perforado. Estas grabaciones se convertirían en un magnífico testimonio vivo del arte de Miguel Fleta, Joaquín Larregla, Isaac Albéniz, Joaquín Malats o Enrique Granados y difundiría muchas de las zarzuelas más célebres como *La verbena de la Paloma*, de Tomás Bretón. ●



N.º 30.

A.D. Vicente Mejía.

EL CAUTIVO

CANCIÓN ÁRABE.

Música de D. L. Núñez Robres.

Violín. Piano. Bajo.

Andante espressivo.

Muz - des - la glo -

muz - dis - ru - do

Prep - ho - ri - di - al

Guitarra, violín de Madrid.

Section C.

Leídos de D. Julio Eppelberg.

PIANO

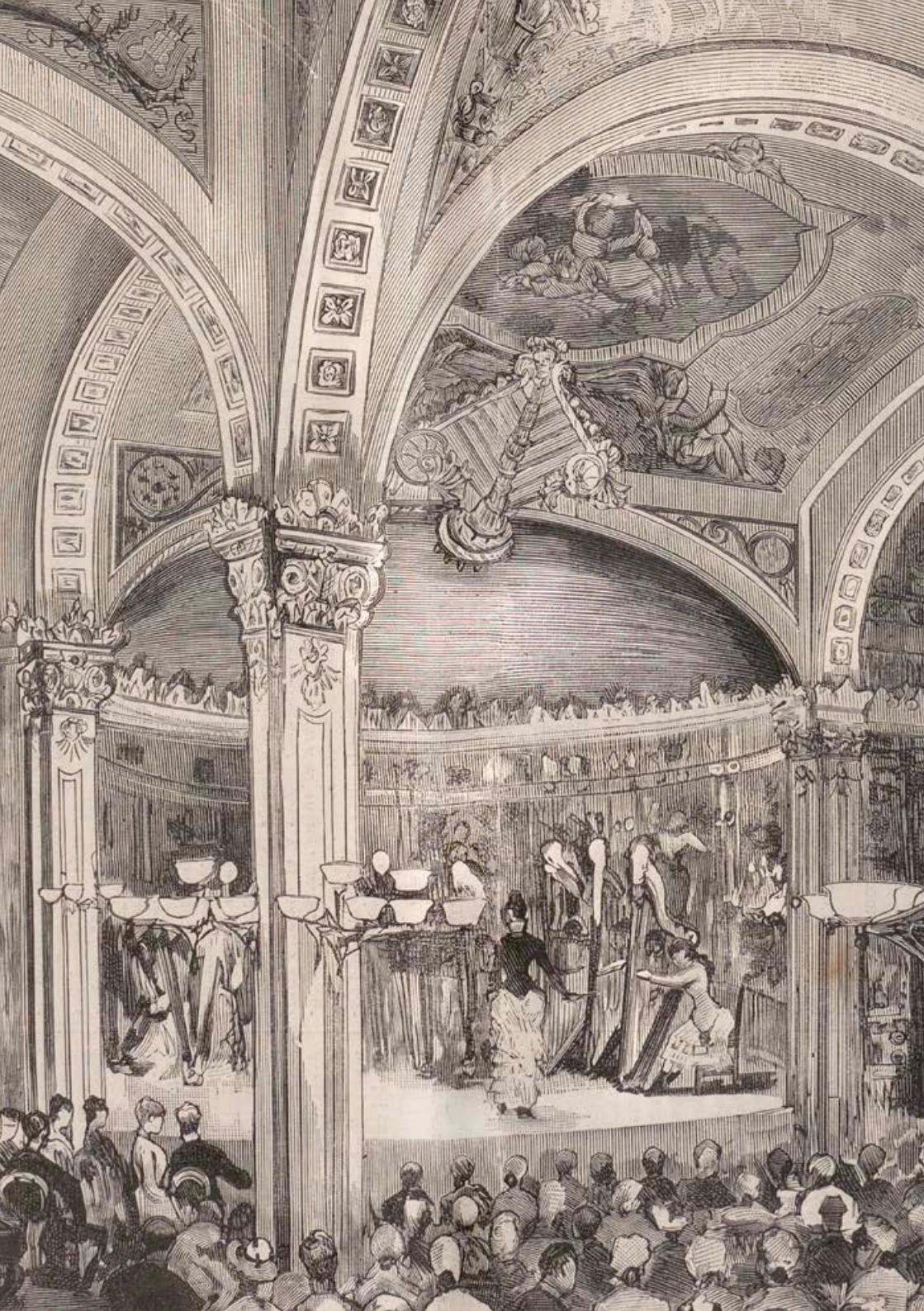
Violín

Bajo

45

Este número de la revista 'La Correspondencia Musical' contiene una sección dedicada a la canción árabe, titulada 'EL CAUTIVO'. La canción es compuesta por D. L. Núñez Robres y se incluye una partitura para piano y voz. La letra es en árabe y se traduce como: 'Muz - des - la glo - muz - dis - ru - do', 'Prep - ho - ri - di - al'. La canción es interpretada por A.D. Vicente Mejía.

El cautivo. Canción árabe, de Núñez Robres
Suplemento de *La Gaceta Musical* de Madrid, 1855.
Biblioteca Regional de Madrid.
R.6323



Los espacios

El siglo XIX ve nacer los primeros salones, ateneos y liceos, y también los primeros conservatorios. La capital española se convierte a menudo en punto de partida y modelo a seguir para el resto de España. Cafés, teatros, salones tanto burgueses como aristocráticos, junto a conservatorios y academias, ateneos y liceos forman el núcleo principal del consumo musical del siglo XIX a los que habría que añadir los centros religiosos, como iglesias y monasterios, que hasta bien entrado el XIX funcionan además como enclaves de instrucción musical, aunque ya sin el esplendor de épocas anteriores tras las desamortizaciones.

Definido por Federico Sopeña como una «singular, simpática y peligrosa forma de concierto», el café será foco de irradiación musical y protagonista cultural del siglo romántico. Nace con las primeras manifestaciones de independencia en 1808 y se mantendrá vigente hasta la irrupción de la Guerra Civil en 1936. En palabras de Adolfo Salazar fue a un tiempo institución madrileña y conservatorio. Centro de actividad tanto literaria como musical, en el café se recitaba, se debatía sobre temas diversos y por supuesto se daban conciertos. La nómina de pianistas que actuaban en ellos era considerable e integra nombres como Joaquín Malats, Isaac Albéniz, Pedro Tintorer, Juan Bautista Pujol, Enrique Granados o Arturo Saco del Valle. Piezas populares conviven con arreglos de ópera y zarzuela o con el repertorio europeo. Además, en el

café se estrenaban obras novedosas con el ánimo de contrastar su éxito futuro en la sala de conciertos. Con el piano ocupando el núcleo principal y colocado sobre una pequeña tarima, era el café el lugar preferido de muchas familias que podían para pasar tardes enteras bajo un precio bastante asequible. Un magnífico retrato sonoro del Café Nueva España en la calle de Alcalá nos deja Joaquín Turina en *Recuerdos de mi rincón*, obra para piano inspirada en el céntrico establecimiento frecuentado por Turina para preparar unas oposiciones para el conservatorio de Madrid. El café tal y como se concibió originalmente decaería, no sin antes dar paso al llamado café-cantante, crucial en la difusión y popularización del flamenco, ahora habilitado con un tablado central, como los madrileños café del Gato, el café de Levante, la Encomienda, la Bolsa, el Imparcial, el Atocha o el Brillante. En ellos despuntarían artistas como Estrellita Castro o el jerezano Antonio Chacón, que debutaría en el madrileño café de Fornos.

El ya consolidado salón aristocrático del XVIII da paso en el XIX al salón burgués y a menudo de la mano de instituciones, sociedades y editoriales. Con un talante más lúdico que didáctico y muy influenciado por las *soirées* francesas, el salón vive su mayor esplendor bajo el reinado de Isabel II, dando pie a la llamada música de salón. Piezas breves, de técnica moderada y talante melódico eran aval de éxito y se publicaron centenares de ellas. Los editores, ávidos por dar a conocer sus nuevas publicaciones, no dudan en abrir salones en sus propias editoriales, como harán Romero, Eslava o Zozaya en Madrid. En el Salón Romero debutaría un joven Albéniz en 1886, Miguel Yuste daría a conocer la obra para clarinete de Brahms en España, y José Inzenga, Dámaso Zabalza, Teobaldo Power o José María Varela Silvari serían habituales en las sesiones del Romero. Personajes influyentes o músicos de renombre también celebrarían veladas musicales, como el del escritor Ayguals de Izco, el de la familia Bengoechea, el del jurista Vicente González Arnau, al que acudía el mismo Mariano José de Larra, o las del palacio del político y editor Ignacio Bauer. A estos se suman las veladas que celebraban en sus propios domicilios los músicos Manuel Mendizábal, José Tragó, Baltasar Saldoni o José Sobejano, y en donde con frecuencia se daba a conocer repertorio europeo. Oberaturas y arias operísticas, fragmentos de zarzuela y piezas de corte autóctono conforman el repertorio más recurrente.

El teatro se convierte en espacio lúdico, de reunión social y celebración cultural. Los teatros tenían a menudo muy diversificado su uso, alternando actuaciones circenses, recitales de poesía, representaciones o conciertos



Concierto inaugural del Salón Romero. En *La ilustración española y americana*

AÑO XXVIII, N° XVII; 8 /05/1884 PP. 284-285. Biblioteca Regional de Madrid. R.3866

varios. A ello se sumaban los bailes de carnaval, concursos florales o bailes de máscaras. Los espectáculos se daban a menudo de forma híbrida y alternando en una misma sesión las actuaciones más variopintas. Son muchos los teatros abiertos en la capital, como el Teatro Variedades, activo en la calle de la Magdalena desde mediados del XIX y en donde se representaría entre otras *El fantasma de los aires*, melodrama cómico-lírico, fantástico y recreativo de Ruperto Chapí que se estrenó el 22 de abril de 1887.

El teatro del Príncipe, hoy Teatro Español, ubicado en un antiguo corral de comedias e inaugurado en 1583, vive su esplendor en el XVIII. El 11 de julio de 1802 el Teatro del Príncipe se incidió, por lo que no pudo utilizarse hasta cinco años más tarde, tras concluir la reforma de Juan de Villanueva. En 1898 su fondo documental se deposita en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

El Teatro de la Cruz data originalmente del siglo XVI y fue sede de autores de renombre del Siglo de Oro. De claro talante castizo y conocido como «teatro de los chisperos», fue edificado, al igual que el de los Caños del Peral, sobre un antiguo corral de comedias y reformado como coliseo a la italiana a



mediados del XVIII. En él estrenaría Rossini en España su ópera *La italiana en Argel* y debutaría como cantante de tonadillas Mariano Rodríguez de Ledesma. Destinado mayormente a funciones teatrales, contaría con su propia orquesta. Tras varios cierres puntuales, el teatro fue finalmente derruido en 1859.

Construido a principios del siglo XVIII ante la afición operística de Felipe V, el Teatro de los Caños del Peral podía albergar hasta 1680 espectadores además de una voluminosa orquesta. En él se dieron obras de Cimarosa, Paisiello, Gluck o Vicente Martín y Soler, compositor en la corte de Nápoles y Rusia que representaría *Una cosa rara*, *La capricciosa corretta* o *L'arbore di Diana*. También en los Caños del Peral se prodigaría el cantante y compositor Manuel García en 1802 con el estreno en España de *Las bodas de Fígaro*, de Mozart. El teatro fue demolido en 1818.

El Teatro Real, construido sobre el solar del antiguo Teatro de los Caños del Peral, se empieza a edificar en 1818 para inaugurarse en 1850. Tras la revolución de 1868, el teatro pasaría a denominarse Teatro Nacional de la Ópera. Gayarre, que debutaría en el Real el 4 de octubre de 1877 con *La favorita*, sería un habitual en papeles operísticos como *I Puritani*. El teatro le contrataría

Invitación baile Teatro Romea

Biblioteca Regional de Madrid.

MG.XXV/182

P. 84

El Fantasma de los Aires

Diseño escenográfico para el Teatro de Variedades de Madrid, 1887-8. Chapí.

Biblioteca Regional de Madrid.
MG XXX/72



para cuarenta funciones hacia la década de 1880 por la cuantiosa suma de 6000 pesetas por función.

En 1856 e impulsado por la Sociedad Lírica Española se crea el Teatro de la Zarzuela. La iniciativa corre a cargo de músicos como Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gatzambide, Rafael Hernando, José Inzenga, Francisco Salas, Luis Olona o Cristóbal Oudrid y bajo la financiación del banquero Francisco de las Rivas. El teatro ha sido testigo de los estrenos de *El barberillo de Lavapiés* y *Pan y Toros* de Barbieri; *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero; *La bruja* de Chapí; *La Dolores* de Bretón; *Bohemios* de Amadeo Vives y también en la Zarzuela se estrenó en España la *Carmen* de Bizet.

Situado en plena calle de Alcalá, el Teatro Apolo abre sus puertas el 23 de noviembre de 1873 con una capacidad para 2200 espectadores y como «catedral del género chico». Edificado sobre el solar del antiguo convento de San Hermenegildo sería muy popular por ofrecer espectáculos por horas y con funciones a altas horas de la noche. En el Apolo debutaría un joven Ricardo Villa con apenas 17 años y se estrenarían: *Cádiz* (1886), de Chueca y Valverde; *El dúo de La Africana* (1893) de Fernández Caballero; *La verbena de*

**Invitación de socio para el
Baile de máscaras del Centro
de Hijos de Madrid**

Teatro Real, Carnaval de 1917,

16 de febrero.

Biblioteca Regional de Madrid.

MG. XXVI 185/DEP. 3



la Paloma (1894), de Bretón; *La Revoltosa* (1897), de Chapí; *Aqua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Chueca y *Doña Francisquita* (1923), de Vives.

Situado en un barrio de gran tradición teatral y próximo al Teatro Español, se encuentra el Teatro de la Comedia, propiedad de Silverio López de Larraínza. Inaugurado el 18 de septiembre de 1875 con la asistencia del rey Alfonso XII, en la década de 1920 el teatro albergaría los conciertos de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Generalmente dedicado a recitales de solo o cámara, solían presentar conciertos de tres partes y con varios intérpretes. En la Comedia se estrenaría el 7 de marzo de 1925 *El Pelele*, una tonadilla a solo para orquesta de cámara, con libreto de Cipriano Rivas Sheriff y música de Julio Gómez.

En la madrileña calle de Atocha número 18 se alza el actual Teatro Calderón, inaugurado el 18 de junio de 1917 bajo el nombre de Teatro Odeón. Con capacidad para más de mil espectadores y centrado en el teatro lírico, es sede de zarzuela, copla y revista y ha presenciado estrenos de naturaleza muy diversa como: *Luisa Fernanda* (1932) y *La chulapona* (1934), ambas de Moreno Torroba; *Mamá, quiero ser artista* (1986), *Hello Dolly* (2001) o *We will rock you*, de Queen en 2003.

**Dibujo preparatorio para
cartel de Curro el de Lora
de Francisco Alonso (música)
y José Tellaecho y Manuel
de Góngora (libreto) en
el Teatro Apolo de Madrid**
¿Madrid?, 1925, de Rafael Lillo.
Biblioteca Regional de Madrid.
MG. XXXVIII/119

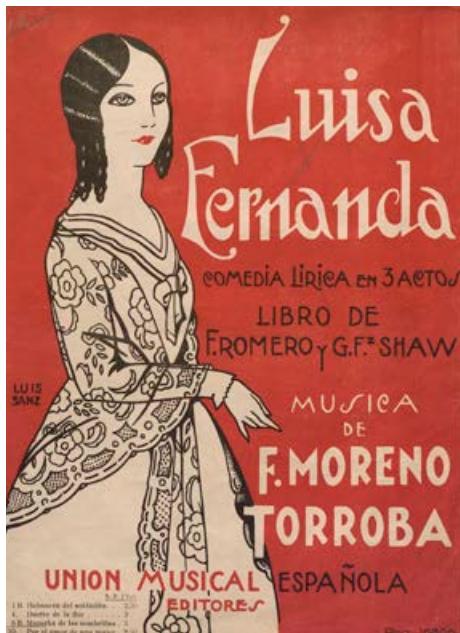


Junto a los centros lúdicos como teatros y salones, encontramos los dedicados a la actividad docente. En las primeras décadas del siglo XIX, Melchor Ronzi y Federico Moretti se afanaron en dotar a la capital de enclaves especializados en la enseñanza musical. Melchor Ronzi lo hizo en 1810 bajo el reinado de José Bonaparte, pero su iniciativa no prosperó ante la falta de interés y escasez de medios. En 1816 fue el napolitano Federico Moretti el que desde la Real Sociedad Económico Matritense envió una propuesta para «el establecimiento de un Conservatorio de Música en Madrid a ejemplo del de Nápoles». Tampoco hay noticias de que fraguara, al igual que el propuesto por Bartolomé Wirmbs en 1821. Más éxito tuvo en 1816 el compositor y profesor José Nonó quien obtiene el privilegio de establecer un conservatorio en el número 13 de la calle de la Luna, donde Nonó ya poseía un almacén de música. Este conservatorio tuvo una vida intermitente; se cerró en 1822 para reabrirse en 1829, quedando finalmente clausurado en 1833 eclipsado con la apertura del Real Conservatorio de Música de María Cristina de Madrid, donde el propio Nonó sería contratado en 1833 como «maestro de solfeo de alumnos externos».

Luisa Fernanda: comedia

lírica en tres actos

Nº 6 B, Mazurca de las sombrillas. Libro de F. Romero y G. Fz. Shaw; música de F. Moreno Torroba. 1932.
Biblioteca Regional de Madrid.
CAJA 951/16



La primera noticia sobre la creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina la leemos en la *Gaceta de Madrid* el 23 de junio de 1830. Impulsado por la reina María Cristina y bajo la dirección de Francesco Piermarini, inicia las clases el 1 de enero de 1831. Con cambios de nominación (en 1868 sería denominada Escuela Nacional de Música y Declamación) como de sede (plaza de los Mostenses, calle San Bernardo, local del Teatro Real en la plaza de Ópera o en su sede actual de la calle Santa Isabel), ha contado con profesores como Pedro Albéniz, Manuel Mendizábal, José Miró, Dámaso Zabalza, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora o José Cubiles, en Piano; Baltasar Saldoni o José Nonó, en Solfeo; Jesús del Monasterio o Enrique Fernández Arbós, en Violín; Tomás Lestán, en Viola; Antonio Romero o Miguel Yuste en Clarinete; José de Juan y Tomás García Coronel en Trompeta; Bartolomé Pérez Casas o Conrado del Campo, en Armonía; José Inzenga o Miguel Fleta, en Canto; Felipe Pedrell o Joaquín Larregla, en Conjunto Vocal; Arturo Saco del Valle, en Conjunto Vocal e Instrumental y Ramón Carnicer, Hilarión Eslava, Amadeo Vives o Joaquín Turina, en Composición. Entre sus directores figuran Emilio Arrieta, Tomás Bretón o Jesús del Monasterio.

Francesco Piermarini.
Primer director del
conservatorio de Madrid
Real Conservatorio
Superior de Música
de Madrid.
Biblioteca Auditorio
Gerardo Gombau



A estas instituciones habría que añadir la Biblioteca Musical, un espacio híbrido que, a la vez de prestar los servicios propios de una biblioteca, ayudaba al músico con pocas posibilidades económicas. Se crea en 1920 bajo el nombre de Biblioteca Circulante Musical gracias al musicólogo, académico y crítico musical madrileño Víctor Espinós y su esposa. Estuvo concebida para el servicio público y abierta a todo tipo de usuarios, con un cometido básico que ha permanecido hasta hoy de préstamo de partituras, libros e instrumentos. Actualmente alberga una colección de enorme valor que la sitúa entre las más destacadas en el ámbito musical, con instrumentos, manuscritos y partituras, programas de conciertos, fotografías y demás documentos de interés histórico, muchos de ellos donados por ilustres músicos amigos del fundador. ●

D. AGUADO

METODO
PARA
GUITARRA

LEMOINE ET FILS

PARIS 17, Rue Pigalle
BRUXELLES 45, Rue de la Régence

ALAS DE ARPA, COLA DE PIANO
Y ALMA DE GUITARRA

Los instrumentos

Circula por la música española, diluida en sus venas y comunicándoles su hondo latir, la rara influencia de un extraño instrumento, instrumento fantasmagórico, gigantesco y multiforme, que idealiza la caliente fantasía de un Albéniz, un Granados, un Falla, un Turina. Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra.

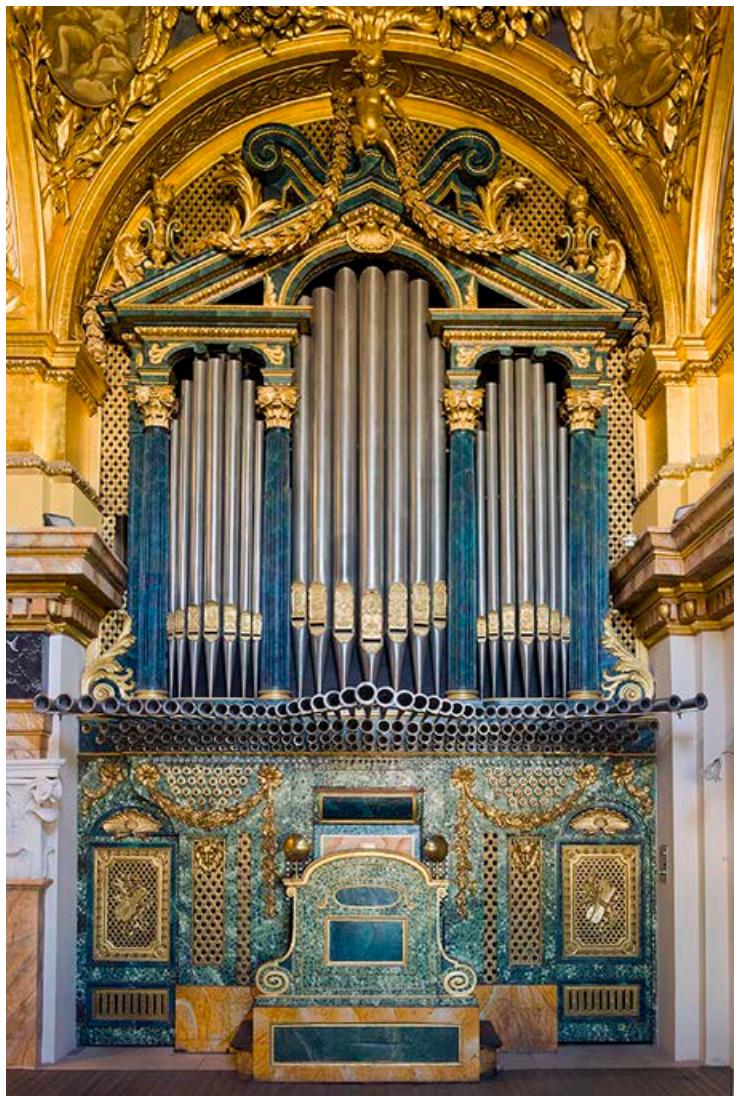
Joaquín Rodrigo

Gracias a las múltiples y diversas influencias a lo largo de su historia, la Península Ibérica se ha visto gratamente beneficiada en su organología. Los testimonios instrumentales españoles más significativos provienen de la cultura bizantina (la lira, el arpa-cítara, la flauta y el órgano) y la árabe, que nos legó el mayor legado instrumental con trompetas, laúdes, chirimías, castañuelas o panderos. Arpas, monocordios, *organistrum*, gaitas y carrillones nos llegan del resto de Europa. Con la adopción de instrumentos foráneos, se acogerán además músicas a ellos asociadas.

En las melodías de las antiguas cantigas del siglo XII, los instrumentos protagonizaban las improvisaciones entre cantos o bien servían para ornártelos y desde los siglos XIV y XV toman parte activa en las capillas musicales. Sin embargo, será a mediados del XVI cuando suceda un hecho fundamental en la trayectoria de la música instrumental española. La polifonía vocal, hasta ahora imperante, daría paso a la monodia acompañada, es decir, al canto acompañado por uno o varios instrumentos. Ahora la música instrumental cobraría extraordinaria importancia, y cuanto más avance el XVII, más general y constante será el uso de instrumentos en el ámbito religioso. Tras la muerte de Felipe II (1598) podemos ya constatar un nutrido inventario instrumental en la Corte, lo que atestigua que los efectos de la orquesta empezaban a utilizarse. Poco a poco se empezarán a gestar familias de instrumentos, como muestra la Capilla Real a mediados del XVII. Si la primera referencia conocida de un músico de vihuela en la Capilla Real es de 1626, en 1633 ya encontramos toda una gama de familias instrumentales asociadas a esta institución.

La edición se encargará de hacer proliferar el repertorio instrumental y en el siglo XVII encontraremos no pocas obras para vihuelas, chirimías y espiñetas y a menudo en forma de bailes populares o cortesanos. A partir del XVIII la música instrumental contará con mayor protagonismo suplantando a la voz en muchos casos, para posteriormente alzarse como protagonista en la práctica musical.

A lo largo del siglo XVI se gestará el gran órgano hispánico y además se publicarán importantes tratados. Toda iglesia contaba al menos con un organista, dos o más en el caso de la Capilla Real, que además de tañer tenía la obligación de formar discípulos. La organería se asienta de la mano de organeros llegados de Flandes, como Gilles Brevos, autor de dos órganos para el desaparecido Alcázar en 1550 y 1561 y de otros tantos destinados al monasterio de El Escorial, construidos junto a sus cuatro hijos. Brevos daría comienzo a una importante saga de organeros que culminaría en el Barroco con organeros como José de Echevarría (constructor del órgano del convento de san José en Alcalá de Henares y que ya incluye como novedad dos elementos distintivos del órgano ibérico: la caja de ecos y la trompetería horizontal o en terraza) o Mateo de Ávila. Considerado el fundador de la escuela madrileña de organería, Ávila construyó el órgano del convento de San Francisco de El Viso, así como el de las iglesias de Santa María de la Almudena y el convento de la Concepción Real de Calatrava, todos en la Comunidad de Madrid. Inicia una saga familiar



Órgano de la Capilla Real
Patrimonio Nacional. 10003815

que se extendería durante dos generaciones, con once miembros en total, y encabezada por sus hijos Gabriel y Esteban. Gabriel sería nombrado maestro organero del rey en 1652. La saga prosigue con su yerno, el navarro Juan de Andueza, que sustituiría a su suegro en 1675 como organero de la Capilla Real. El órgano de la Capilla del Palacio Real corre a cargo de Leonardo Fernández Dávila y Jorge Bosch Bernat-Veri. Se inicia a principios de 1756 y concluye en 1759 y se conserva actualmente en perfecto estado.

Con el Barroco, el órgano se enriquece con nuevos registros y aumenta la dimensión del teclado. Mantiene su esplendor de las manos de Domingo Mendoza, a caballo entre el XVII y XVIII y reparador y autor de los órganos de Buitrago, El Molar o Villarejo de Salvanés, y de Pedro Liborna Echevarría, nombrado afinador de la Real Capilla en 1703. Liborna, además de reformar los cuatro órganos del monasterio de El Escorial, es artífice del órgano de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Estremera (1716), que además cuenta con la particularidad de albergar registros tanto en los laterales como en las rodilleras. Pedro Manuel Liborna, hijo de Pedro Liborna es autor del órgano del convento de las Comendadoras de Santiago, y José Liborna, hijo de Pedro Manuel, firma el órgano de las Descalzas Reales en 1790, destruido por un incendio en 1862. El tarragonense José Casas o el guadalajareño José de Verdalonga, autor de los órganos para la iglesia de San Francisco el Grande o San Isidro el Real, son otros de los artesanos afincados en el Madrid del XVIII. La actividad organera decae en el siglo XIX por la crisis de los centros religiosos, sus principales destinatarios, aunque sin duda su evolución será determinante en el posterior desarrollo de otros instrumentos de tecla, como claves y pianos.

En el XVII destacan constructores de instrumentos de viento como Antonio de Selma (autor de un bajoncillo atesorado por el Museo de Antropología de Madrid), Pedro Aldao y Melchor Rodríguez, todos ellos al servicio de la Capilla Real. Fernando Llop y Luis Rollán son los constructores más destacados en instrumentos de viento en el Madrid de finales del XVIII. En el siglo XIX despierta el madrileño Antonio Romero y Andía no solo como editor, sino también como artífice de un novedoso sistema de clarinete que tuvo gran repercusión en la historia del instrumento. Romero fue además compositor, oboísta, crítico musical, académico y autor de un método de clarinete referente hasta el día de hoy en los centros de enseñanza. Desde su magisterio en el conservatorio de Madrid, dejó una destacada escuela de clarinetistas que tuvo su continuidad en el siglo XX con figuras como Miguel Yuste o Julián Menéndez. En la década

de los años veinte, el flautista Manuel Garijo y el clarinetista Vicente Respaldiza abren una fábrica de instrumentos musicales de viento metal a la que llamarían Musetta. Tras cesar la actividad conjunta, Respaldiza ubica su tienda en el número 14 de la céntrica calle Arenal, donde permanecería abierta hasta 2002.

En el ámbito de la interpretación destaca Manuel Cavaza, pedagogo, compositor, oboísta y flautista español de ascendencia italiana. Destacó en 1742 como oboe supernumerario de la Capilla Real y primer oboe en 1744. Fue, junto a Luis Misón, uno de los miembros más acreditados de la esta institución. Jurado en concursos de admisión a las cátedras de órgano en diferentes capillas españolas, es autor tanto de obra teórica vocal como instrumental, firmando conciertos para trompeta y cuerda, sonatas para flauta y bajo continuo o para oboe y bajo continuo, así como diferentes dúos para voz y cuerda. Andrés Julián y Pedro Garisuain serían dos de los fagotistas activos en la corte madrileña en las últimas décadas del XVIII.

Los instrumentos de cuerda durante el siglo XVII se emplean ante todo en la música de cámara. La influencia italiana se impone en la preferencia por los violines gracias a su versatilidad expresiva y similitud a la voz humana. Entre los violeros constructores más relevantes del siglo XVIII destacan Antonio Hidalgo, constructor de arpas y padre del célebre arpista de la Capilla Real Juan Hidalgo, Gabriel de Murcia, sobrino del anterior y al servicio de la casa real hasta 1717, o Juan de Rojas Carrión, descendiente del violero Juan de Carrión. La colección del Palacio Real atesora el conocido como «Cuarteto Real» del constructor cremonense Antonio Stradivarius, un cuarteto de cuerda compuesto por dos violines, una viola y un violonchelo. El cuarteto lo adquiere Carlos III para su hijo, el futuro Carlos IV, y a diferencia de otros conjuntos similares, este cuarteto ha permanecido vinculado siempre a la Corte española.

El valenciano José Herrando es uno de los compositores y violinistas más renombrados del Barroco. Primer violín del Real Monasterio de la Encarnación a mediados del XVIII, fue violín de la Capilla Real y violinista del Coliseo del Buen Retiro desde 1747 a 1758. Herrando firma numerosos tratados como el *Libro de diferentes lecciones para la viola*, dedicado a su discípulo el duque de Huéscar, y *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad*, dirigido tanto al aficionado como al profesional y publicado primero en París en 1756 y con privilegio real para su estampación en Madrid en 1757. A Farinelli dedicaría sus *Seis sonatinas para violín de cinco cuerdas y bajo armónico no cifrado* (1754).



El violinista y compositor cántabro Jesús del Monasterio no solo fue uno de los máximos representantes de su instrumento junto a Sarasate, sino que además tuvo un papel decisivo en el devenir de la historia musical española del siglo XIX. Tras formarse en Bruselas, vuelve a la capital española donde asumirá entre otros el cargo de director de su conservatorio, el de violinista en la Capilla Real y el de académico fundador de la sección de música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Impulsor de la música camerística a través de la Sociedad de Cuartetos y de la música sinfónica desde la Sociedad de Conciertos, también asumiría un papel docente muy activo desde su cátedra del conservatorio de Madrid, e instruyendo a figuras tan destacadas como Julio Francés, Pedro de Urrutia, Juan Ruiz Casaux, Pau Casals o Enrique Fernández Arbós.

Clave, clavicordio, pianoforte y fortepiano eran términos intercambiables y a menudo confusos en la España del siglo XVIII, una indeterminación que también ataña al propio repertorio que se consignaba para tecla, sin especificar el instrumento destinatario concreto. Joseph Bueno, Julián Mula de Cabra, Antonio Enríquez, Pedro Liborna Echavarría, Diego Fernández o

Jesús del Monasterio

Caricatura de CUAL, 1880.

Biblioteca Regional de Madrid.

MG. XXXVII/50,1-2

P. 96

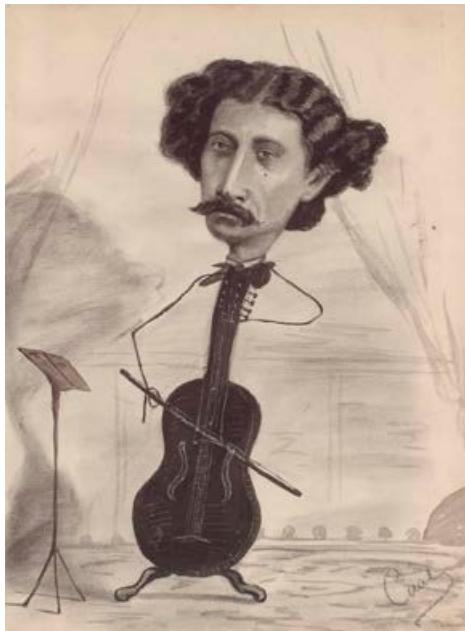
Cuarteto Palatino o Cuarteto

Decorado de Antonio Stradivari

Patrimonio Nacional.

10076030 / 10076031 /

10076032 / 10076033



Francisco Pérez Mirabal son algunas de las referencias activas a principios del XVIII en la factura de instrumentos de tecla en España. La industria y el desarrollo de los instrumentos de tecla propicia el asentamiento de un repertorio acorde y que daría paso a los grandes compositores para piano del siglo XIX, un siglo especialmente señalado en el ámbito pianístico tanto en España como en el resto de Europa.

El primer piano construido en España sale del taller del antequerano Francisco Pérez Mirabal, y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Data- do en 1745, es hoy día uno de los pianofortes más antiguos del mundo. En su taller se forma el sevillano Juan del Mármol, del que se conserva un piano de mesa de 1794 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y ya en la capital fueron dos los pioneros en la construcción de pianos: Francisco Flórez y Francisco Fernández, ambos pensionados por la casa real.

Francisco Flórez fue uno de los constructores españoles más reputados de finales del XVIII y principios del XIX. Murciano de nacimiento, abre su taller en Madrid en 1799 y pronto se convertirá en un reconocido artesano de claves, pianos y otros instrumentos que se vendían con certificados de autenticidad.



Piano de Francisco Flórez

Patrimonio Nacional.

10011897

Factura, 1890 ag. 31

Fábrica de Santa
Bárbara de Madrid.
Madrid, 1890.

Biblioteca Regional
de Madrid.
MG.XXV/817



Instalado cerca de la calle de San Bernardo, sus pianos pueden hoy contemplarse en el Palacio Real de Madrid, en el Museo Municipal de Madrid, en el Palacio Real de Aranjuez o en el Victoria & Albert Museum de Londres.

El asturiano Francisco Fernández se inicia en 1795 en la construcción de pianos y el 14 de marzo de 1806 es nombrado por Carlos IV proveedor y constructor honorífico de la Real Cámara. Con unos 300 pianos construidos hacia 1827, la Fundación Hazen, el Palacio Real de Madrid, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial atesoran algunos de sus pianos, todos datados a principios del XIX.

Fue sin duda el holandés Juan (Jan o Joannes) Hosseschrueders, alumno de Francisco Fernández, el constructor más destacado pues es la única firma que aún subsiste bajo el nombre de Hazen, apellido de sus sobrinos, aunque con una actividad hoy derivada hacia la distribución y venta de otras marcas. Hosseschrueders abre en 1814 su taller en el número 12 de la madrileña calle Hortaleza, y al que posteriormente se incorporarán sus sobrinos, Pedro y Juan Hazen. Con premios en diferentes exposiciones industriales, los Hazen construirían pianos hasta 1872, y desde la década de 1950 distribuyen marcas extranjeras. En 1991, Félix Hazen García crea la Fundación Hazen destinada a la conservación y difusión del patrimonio pianístico y que integra a día de hoy una de las mejores colecciones privadas de pianos del mundo, con más de cincuenta instrumentos, un valioso fondo bibliográfico, un archivo sonoro en diferentes soportes y en torno al millar de fotografías.

Entre los constructores de pianos madrileños destaca Vicente Montano, fundador de la casa Montano entre 1838 y 1845. De 1844 dataría su primer piano, en la segunda mitad del XIX ya exportaba pianos a Italia y América y en 1904 facturaba pianos de cola en tres tamaños diferentes. La firma fue secundada por los hijos del fundador y permaneció activa hasta 1940, aunque en sus últimos años con una actividad derivada hacia la venta de marcas extranjeras. En la calle de San Bernardino número 3 ubicarían el almacén, la exposición y oficina de ventas, además del Salón Montano, una sala de conciertos inaugurada en 1890 y en la que tocaría entre otros Pau Casals. Son bastantes los pianos Montano hoy conservados, todos ellos modelos verticales datados en el último cuarto del XIX, como los conservados en la Fundación Hazen, el Museo Municipal de Madrid y en el Centro Regional de Innovación y Formación «Las Acacias» de Madrid. Otros constructores asentados entre el XIX y principios del XX fueron Vicente Ferrer, José Larrú, Ricardo Rodríguez, Ventura Navas y

el polifacético Bonifacio Eslava, compositor, editor y también distribuidor de su propia firma de pianos en la segunda mitad del XIX.

De 1611 tenemos constancia a través del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias del auge que tomaba la guitarra en detrimento de la vihuela, su inmediato predecesor: «tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra». La guitarra se estandariza en España en torno a 1600, y su fama se acrecentaría con Boccherini, adquiriendo en el siglo XVIII enorme presencia en todos los estamentos sociales, suplantando a la vihuela. En el siglo XVIII destacan en Madrid los guitarreros Juan Moreno, Juan y Manuel Muñoz y Lorenzo Alonso, establecido en la calle del Carmen en la segunda mitad del XVIII, y en 1761 se crea la Escuela de Guitarreros de Madrid. En la primera mitad del XIX encontramos al gallego Francisco González, galardonado en 1867 en la Exposición Universal de París, y en la segunda, a Domingo Esteso, Agustín de Andrés o Vicente Arias. Con casi 150 años de historia, la familia Ramírez constituye una dinastía de guitarreros iniciada por el madrileño José Ramírez en la segunda mitad del XIX. El taller de los Ramírez contaría con el oficio del madrileño Santos Hernández hasta 1921, cuando abre su propio taller en la céntrica calle Aduana de Madrid y con instrumentos valorados por artistas de la talla de Regino Sáenz de la Maza o Andrés Segovia.

Si Santiago de Murcia, maestro de guitarra de María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, es considerado uno de los más ilustres guitarristas de la primera mitad del XVIII, el XIX nos deja nombres como Francisco de Borja Tapia, activo en su primera mitad y omnipresente en los salones madrileños por sus dotes como ventrílocuo. Pero sobre todo destaca el madrileño Dionisio Aguado.

Natural de Fuenlabrada, Dionisio Aguado es uno de los más acreditados guitarristas españoles de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Formado con el Padre Basilio y el famoso tenor español Manuel García, su virtuosismo conquistó el París de la época, siendo aclamado por compositores como Rossini, Bellini o por el propio Paganini. Con su amigo Fernando Sor colaboró estrechamente e incluso Sor le dedicó el dúo *Les deux amis Op.41*. Fuertemente involucrado en la enseñanza, sobre todo tras su vuelta a la capital española en 1838, firma un importante método de guitarra que publicado en Madrid en 1825 es pilar fundamental de tratados posteriores. Aguado deja además una producción considerable para el instrumento y compuesta fundamentalmente por valses, rondós, contradanzas, fandangos y minuetos.

**Programa del estreno
del Concierto de Aranjuez**

Palacio de la Música, con
Regino Sainz de la Maza
y la Orquesta Filarmónica
de Barcelona, el 9 de
noviembre de 1940.
Fundación Victoria y Joaquín
Rodrigo



La nómina de guitarristas establecidos en Madrid se completa con Miguel Carnicer, hermano del compositor Ramón Carnicer; Mariano Ochoa, maestro de la reina María Cristina, o el gran Francisco Tárrega, natural de Castellón y alumno de la entonces Escuela Nacional de Música en Madrid. Conocido como el Sarasate de la guitarra, Tárrega permanecerá como referencia obligada de la guitarra española durante toda la primera mitad del siglo XX, dejando una escuela de guitarristas tan sobresalientes como Emilio Pujol o Miguel Llobet. La relación se completa en la primera mitad del siglo XX con nombres como Andrés Segovia, Regino Sáenz de la Maza o Narciso Yepes.

Si intérpretes como los citados anteriormente marcan la historia guitarrística española de la primera mitad del siglo XX, una obra marcaría un nuevo sendero en la apreciación mundial del instrumento: el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo. Obra cumbre de la guitarra universal, fue compuesta bajo petición del guitarrista Regino Sáenz de la Maza. Nada hacía presagiar al joven compositor que la obra sería un éxito mundial, sobre todo cuando la noche antes de su estreno le atormentaba el que la guitarra se ahogara ante la masa orquestal. Con un primer movimiento empapado en esencias de la

tierra, seguido de un delicado andante y rematado nuevamente por «sabrosas cadencias populares», la obra nace de pie, en palabras de su autor, y daría comienzo a una nueva era en la guitarra.

Los instrumentos de percusión tienen una presencia destacada en la música popular española para propiciar una correcta demarcación rítmica en la danza. Carracas o carrañacas son usuales no solo en bailes, sino también acompañando villancicos de las fiestas navideñas. Muy asociados a la música popular, tienen una presencia muy temprana en la música reglada, como nos dejan los «canarios tamborileados» recogidos en 1705 en el *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Castañuelas y panderos estaban profundamente vinculados al pueblo llano, como ya atestiguara Mariano José de Larra, y el célebre viajero Davillier ya señala a la pandereta como instrumento de moda en el Madrid de 1868.

Francisco Agustín Florencio, pseudónimo del fraile agustino Juan Fernández de Rojas, nos deja la *Crotalogía ó ciencia de las castañuelas* que, publicado en la Imprenta Real de Madrid en 1792, es uno de los primeros tratados, si no el primero, sobre este instrumento. Las considera óptimas para acompañar a la guitarra en seguidillas y boleros y nos proporciona no pocos detalles sobre su material, su técnica y su aplicación en los diferentes bailes nacionales. Efectos de castañuelas ya recoge Boccherini en su *Quinteto IV en Re Mayor G. 448* o en su *Fandango* y de nuevo quedan evocadas en las *Siguidillas manchegas del Teatro del Príncipe* de José Nonó. También Francisco Asenjo Barbieri firmará en 1878 un estudio titulado *Las castañuelas*, dedicado a todos los boleros y danzantes, e incidiendo en su protagonismo: «A las castañuelas no corresponde otro que atárselas al dedo, hincando bien el diente a los cordones para apretar el pasador, y ponerse a tocarlas, sin reparar en pelillos, aunque sí en palillos. Así pues, lector, tócalas, y me alegraré que te diviertas».

No podemos cerrar este apartado dedicado a la organología madrileña sin mencionar el organillo. Considerado como instrumento tradicional de la capital española, fue uno de los tantos instrumentos portátiles que usarían los músicos ambulantes para amenizar todo tipo de verbenas y festividades en las principales plazas y calles madrileñas. El organillo es un instrumento mecánico que se activa girando un manubrio que pone en movimiento un cilindro con púas de diferentes formas y tamaños. Junto a chotis, pasodobles y temas de



El organillo y yo para piano

Font de Anta, 1928.

Biblioteca Regional de Madrid.

CAJ. 1736/37

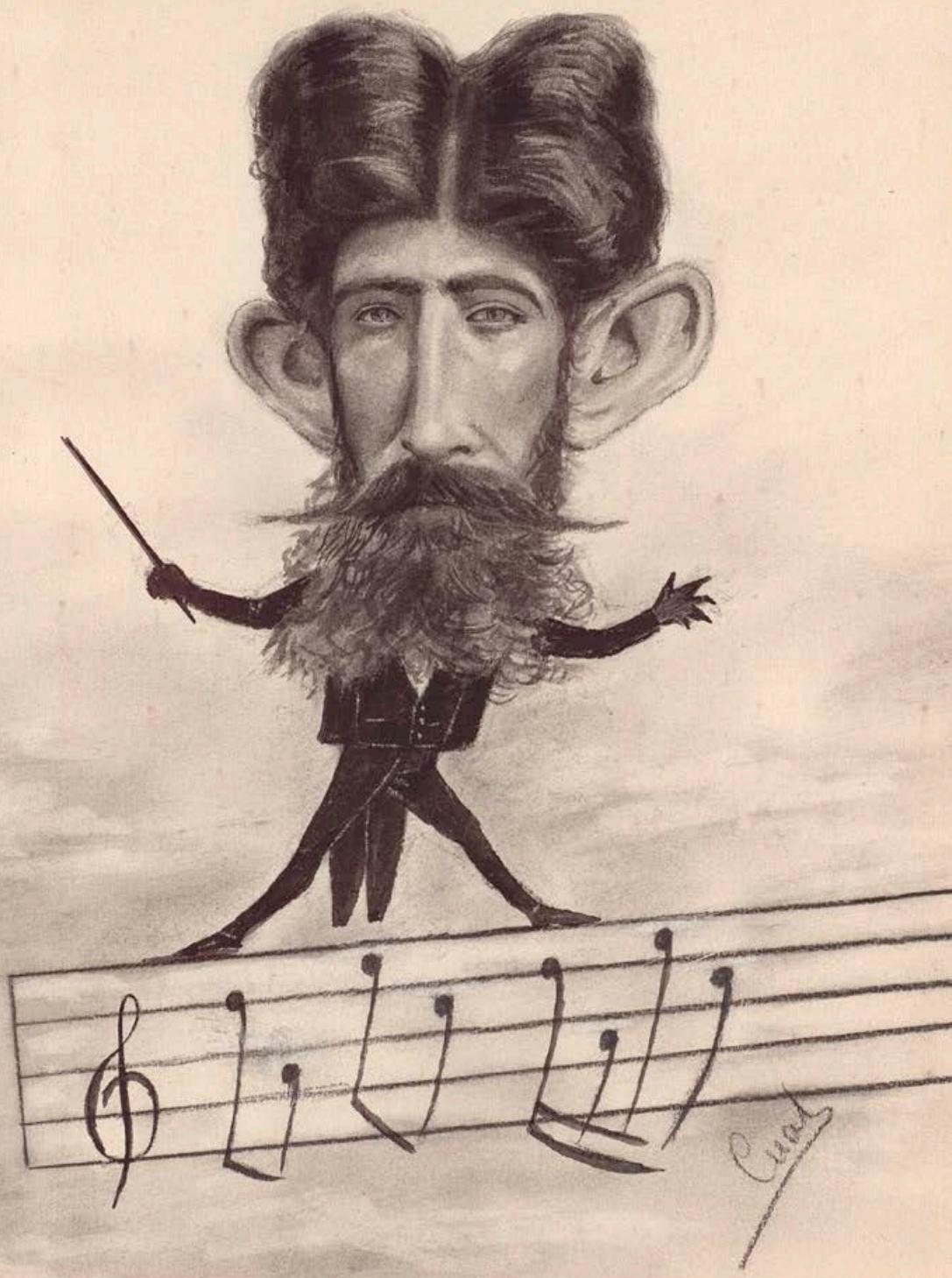
**IMPUGNACION
LITERARIA
A LA CROTALOGIA
ERUDITA,
ó
CIENCIA DE LAS CASTAÑUELAS
PARA BAILAR EL BOLERO,
QUE EN V. REIMPRESIONES
HA DADO Á LUZ
El Lic. Francisco Agustín Florencio.
ESCRIBELA EN ESTILO DE CARTA
JUANITO LOPEZ POLINARIO.**

CON LICENCIA.

*Barcelona : Por la Viuda Piferrer , vendete en su
Librería administrada por Juan Sellent,*

**Impugnación literaria a la crotalogía
erudita, ó Ciencia de las castañuelas**
Juan Fernández de Rojas, ¿1792?
Biblioteca Regional de Madrid. A-3553

zarzuelas, el organillo fue y sigue siendo protagonista en las verbenas madrileñas, contando con la familia Apruzzese, entre sus principales referentes. Llegados desde Italia e inicialmente asentados en Salamanca, se instalarían en la madrileña Carrera de San Francisco y en Costanilla de San Andrés. Antonio Martín sería otro de los renombrados fabricantes de pianos a manubrio y ubicado en la madrileña calle Dos Hermanas número 10. Del talante castizo del organillo nos brinda testimonio el cine, como vemos en la banda sonora de Antón García Abril para *Fortunata y Jacinta* recreando el Madrid de finales del XIX. El organillo que se expone en la Biblioteca Regional de Madrid es una donación del guitarrista linarense Andrés Segovia a Félix Hazen. ●



La zarzuela

Junto a la considerada primera ópera española, *La selva sin amor*, escrita por Lope de Vega y con música de Filippo Piccinini y de Bernardo Monnani, y estrenada en Madrid el 18 de diciembre de 1627, surge también en el siglo XVII una apuesta paralela. En 1627 y en los alrededores del Pardo, Felipe IV manda construir un palacete como residencia de caza, lo que sería el Real Sitio de la Zarzuela. Para entretenérse en las tardes en donde el mal tiempo impedía salir a cazar, acudían los cómicos desde Madrid para las llamadas «fiestas de la zarzuela», representaciones cortas con predominio de música vocal e instrumental. En este contexto se representaría el 17 de enero de 1657 *El golfo de las Sirenas*, de Calderón de la Barca. Escrita en dos actos con el subtítulo de «Égloga Piscatoria», es considerada a día de hoy como la primera zarzuela. Con música de Juan Hidalgo, arpista de la Real Capilla, costó nada menos que 16 000 ducados y su representación contó con unos 3500 asistentes. No fue la única zarzuela firmada por Calderón. *El laurel de Apolo: zarzuela en dos jornadas* le fue encargada el mismo año, aunque representada en el teatro del Buen Retiro el 4 de marzo de 1658. *Celos, aun del aire, matan*, con letra de Calderón, música de Juan Hidalgo y escrita en tres actos, fue estrenada ante los reyes en 1660 en el palacio del Buen Retiro. La música formaría parte fundamental de estas representaciones que, en palabras del mismo Calderón,

La Dolores: ópera en tres actos

Música de Tomás Bretón, 1895.

Biblioteca Nacional de España.

INVENT/27007



seguirían básicamente el modelo italiano. Así la zarzuela se alza como un nuevo género de teatro lírico. La estela de Calderón e Hidalgo sería secundada en el siglo XVII por Juan Vélez, Antonio de Solís, Francisco de Avellaneda o Sebastián Durón, activo en la Capilla Real y que pondría música a *Venir el Amor al mundo*, representado ante sus majestades en 1680. En el siglo XVIII se enmarcan *Viento es la dicha de amor*. Zarzuela música, de José de Nebra, maestro de la Capilla Real, y otras similares firmadas por compositores como Antonio de Literes, José de Cañizares, Diego Lana, Diego de Torres Villarroel o Mateo de la Roca, y con representaciones en los teatros de la Cruz, de los Caños del Peral o en el del Príncipe.

La zarzuela se abre paso, aunque llega casi a desaparecer eclipsada por la ópera italiana. Tras años de declive, la oposición abierta frente al italianismo imperante hace que a mediados del siglo XIX resurja una nueva zarzuela como señal de identidad nacional. Se gesta así la gran zarzuela bajo el impulso de muchos de los más acreditados músicos. Mariano Soriano Fuertes, Rafael Hernando, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gatztambide, Cristóbal Oudrid, José Inzenga, Emilio Arrieta o Manuel Fernández Caballero se alían en tres

sociedades, la Sociedad Artístico Musical (fundada en 1851), la del Teatro del Circo y la del propio Teatro de la Zarzuela. Se conforma así un nuevo género que se consolida escrito en castellano, con recitativos y cantos alternados, y con uno, dos o incluso tres o cuatro actos que hacia 1857 conformaría la llamada zarzuela grande. El argumento cobra gran relevancia junto con la música, y con el tiempo se impulsaría la temática popular de manos de libretistas como Ventura de la Vega, Luis Mariano de Larra, Francisco Camprodón, Luis Oloña, Ricardo de la Vega (autor del libreto de *La verbena de la Paloma*), Miguel Ramos Carrión (autor del libreto de *Agua, azucarillos y aguardiente* de Federico Chueca), Carlos Fernández Shaw (autor del libreto de *La vida breve* de Falla y de *Margarita la Tornera* de Chapí), Pedro Muñoz Seca, los hermanos Álvarez Quintero o Carlos Arniches, que suministrará textos de marcado acento madrileño a Rafael Taboada, Manuel Fernández Caballero, Ruperto Chapí o Apolinar Brull. A los antiguos escenarios de los Caños del Peral, de la Cruz o del Príncipe se añaden los nuevos coliseos como el Teatro Novedades o el del Circo, donde en 1851 se estrenaría *Jugar con fuego* de Barbieri, punto de arranque de la nueva zarzuela. En pocos años surgen variantes como el género chico, la opereta o la revista y espacios a ellos consagrados como el Apolo para el género chico, el Eslava, el Apolo, el Price o el Moderno para la opereta, y los teatros de La Latina, el Alcázar o el Albéniz, más volcados en la revista. Proliferan asimismo las diferentes compañías de zarzuela, integradas por cantantes, músicos, directores y personal de mantenimiento, y que surgen por iniciativa de empresarios, asociaciones o incluso por los propios cantantes, como la creada por Sagi Barba. El éxito de la zarzuela en esta segunda etapa es tal que Emilio Casares cifra en más de 350 los estrenos desde 1838 a 1866. Solo el género chico superará los 2500 estrenos desde su nacimiento, a mediados de la década de 1860, hasta bien entrado el siglo XX. ●

Francisco Asenjo Barbieri

Caricatura de CUAL, 1880.

Biblioteca Regional de Madrid.

MG XXX, VII 50, 4

Tomás Bretón

Caricatura de CUAL, 1880.

Biblioteca Regional de Madrid.

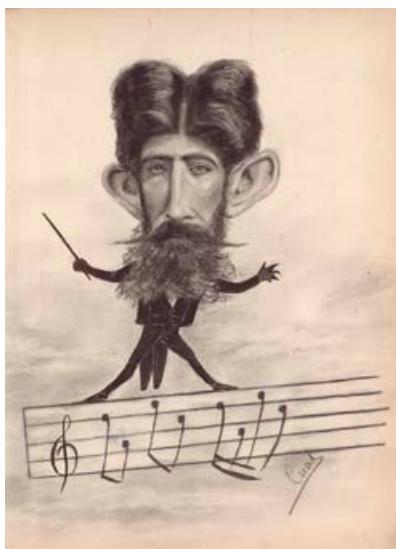
MG XXX, VII 50, 8

Fernández Caballero

Caricatura de CUAL, 1880.

Biblioteca Regional de Madrid.

MG XXX, VII 50, 20





Baile particular de Máscara.

AÑO 1876

TEATRO ROMEA

«¡A LA UNA, A LAS DOS Y A LAS TRES!
¡ARRIBA CON ÉL!»

Madrid en danza

En el siglo XIX aparecen las primeras sociedades de folclore. El sevillano Antonio Machado y Álvarez (1846-1893), más conocido como *Demófilo* y padre de los poetas Manuel y Antonio Machado, fundaría en España la *Sociedad Folklore Andaluz* el 28 de noviembre de 1881. El recoger cuentos, leyendas, poemas, costumbres y dichos autóctonos, así como canciones populares, sería la prioridad en la recién creada institución. Desde mediados del XIX, España se convierte además en país soñado por los románticos europeos, lo que la hace protagonista en sus manifestaciones más diversas. Se abre el camino hacia un nacionalismo que irá in crescendo hasta eclosionar en Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla o Joaquín Turina.

España es un país heterogéneo y complejo por factores etnográficos y geográficos, con una diversidad manifiesta tanto en sus gentes como en su historia, cultura y sociedad. La historia y la geografía peninsular han tejido un paisaje de fuertes contrastes que se ha canalizado a través de su folclore, un folclore extraordinario que se ha vertido en centenares de danzas populares adscritas a menudo, como sucede en otros países, a la vida y costumbres cotidianas.

En el siglo XII, Gonzalo de Berceo menciona en sus *Milagros de Nuestra Señora* danzas como la *quirola*, bailada al son de canciones con estribillo

Breve tratado de los passos

del danzar a la española

Minguet e Yrol, 1764.

Biblioteca Nacional de España.

R 4203 (2)



y sin acompañamiento instrumental. En el siglo XIII, *El libro de Alexandre* cita las triscas o trescas, otro tipo de danza común en la zona occitana-catalana, y el Arcipreste de Hita compone su *Libro del Buen Amor* como colección de cantares para ser danzados y con canciones de ciego, estudiantiles, serranas o en honor a la virgen. La danza formará parte del ámbito religioso, que solía incluirla en sus celebraciones sobre todo durante el siglo XVII. Las fiestas de san Isidro, san Ignacio de Loyola, santa Teresa o san Felipe Neri, organizadas conjuntamente por entidades tanto civiles como religiosas en una simbiosis sacro-profana solían incluir bailes. No obstante, la emancipación de la música del culto a partir del siglo XV hace proliferar nuevas danzas de estirpe española, como la pavana, la chacona, el canario o la zarabanda, que se exportan al resto de Europa con gran éxito, y en una acogida que sería posteriormente replicada con la seguidilla, el bolero o el fandango. Si durante el Siglo de Oro España se hace especialmente presente con sus danzas en el extranjero, desde el XVI-II, fandangos, seguidillas y boleros brillarán en escenarios nacionales y foráneos, hasta que a finales del XIX emerja el flamenco desde los café-cantantes.

En 1672 Juan Esquivel Navarro, maestro de danza de Felipe IV, publica *Discursos sobre el arte del dançado* (Sevilla, 1642). Considerado como el primer tratado sobre danza publicado en España, incluye una interesante división

S. M. el Schottisch:

canción madrileña

Letra de E. Montesinos;
música de Manuel Font, 1916.
Biblioteca Regional de Madrid.
CAJA 1736/103



entre danzas de cuenta y danzas de cascabel, con la zarabanda, el villano o la jácara como modelos. Al de Esquivel se suman otras colecciones y tratados publicados en Madrid como: *Quadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas* (Madrid, 1757), *Arte de danzar a la francesa* (Madrid, 1758) y *Breve tratado de los passos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos* (Madrid, 1764), todos ellos de Pablo Minguet e Yrol. Completan el listado las *Contradanzas nuevas con sus músicas, y explicaciones de figuras para el año de 1774*, impreso en la madrileña Imprenta de Joachim Ibarra en 1775 o el *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias* (1793), de Felipe Roxo de Flores, estampado en la Imprenta Real de Madrid.

Cancioneros y recopilaciones populares, así como tonadillas y zarzuelas proporcionan un corpus considerable de danzas que a menudo serían vertidas en el piano. Es el caso del popular *minuet afandangado*, reelaborado para tecla en el *Minuet afandangado con seis variaciones en Sol menor*, de Félix Máximo López, o del castizo fandango del candil que se canaliza a través del soberbio *Fandango del candil* de Enrique Granados. Sin duda el incorporar canciones y danzas populares suponía garantía de éxito ante un público especialmente receptivo.



Pareja bailando el chotis

Colección JANO. Biblioteca Regional de Madrid

La seguidilla, el bolero, el fandango, la cachucha, el tango, y posteriormente la jota o el popular chotis se abren paso ya sean bailados, cantados o interpretados en versiones instrumentales y/o vocales. Tanto en el Madrid de los salones aristocráticos y burgueses como en sus populares verbenas y saraos, la danza se abre paso consolidándose como protagonista. De origen alemán o escocés, el chotis parece ser que se bailó por vez primera en 1850 en el Palacio Real en una gala presidida por la reina Isabel II. Hoy se baila en pareja y se ha convertido en toda una seña de identidad madrileña.

Madrid ha tejido un amplio panorama en lo que a música popular se refiere, algo que se ha manifestado tanto en sus cincioneros como en sus bailes. El romancero ha suministrado buen caudal de letras para todo tipo de melodías, y canciones de cuna, infantiles, de labor, villancicos de navidad o de bailes vertebran toda la comunidad madrileña animando festividades de todo tipo. Seguidillas, boleros y jotas, en fecha posterior, se extienden por toda la

geografía madrileña y con el acompañamiento de guitarras, bandurrias, gaitas, tambores, panderos o castañuelas. Goya en clave pictórica, Granados en la musical y Mesonero Romanos en la documental, nos testimonian el antiguo pelele, con chicas colocadas en corro manteando un muñeco de trapo al son de letras festivas y satíricas y bajo el «¡A la una, a las dos y... a las tres!;Arriba con él!», tradición que parece arrancar del Siglo de Oro.

Muy populares fueron también los mayos y mayas, cantos de primavera que, en pueblos como Montejo de la Sierra, Colmenar Viejo, Navalcarnero, La Hiruela, Pedrezuela, Pinto o Villa del Prado, se escuchaban al son de guitarras y bandurrias animando seguidillas y boleros. El rondón, baile típico en localidades como Robledo de Chavela, Brunete, Valdemorillo, El Escorial y en otros puntos de la sierra oeste de Madrid, aún se baila en Villanueva de Odón cada mes de enero en la festividad de San Sebastián. Las coreografías jotescas transitan en cantos y bailes de novia en Morazarzal, Somosierra («El Honor»), Colmenar Viejo («Las Flores») y en Valdemorillo y alrededores («La Manzana»). Las danzas de paloteo o danza de palos tienen procedencia remota y hasta el siglo XX estuvieron muy en boga en toda la comunidad madrileña. También las tareas agrícolas proporcionarían buen caudal de folclore popular. La siembra, la siega, la trilla o la vendimia se acompañaban de coplas diversas, como las «tunarias» en Torres de Alameda. Y vinculadas a festejos se bailaban las tradicionales jotas castellanas de tempo sosegado y muy expandidas por todo el centro peninsular. En el mes de junio en la localidad de Somosierra, el pregonero daba inicio al tradicional acondicionado de la reguera, canal por el que discurría el agua, y ello se hacía amenizado con las populares regueras, cantos al son de panderos y que aún en el siglo XX seguían vigentes en localidades como Somosierra, Montejo de la Sierra o Villavieja de Lozoya. José Manuel Fraile Gil ha grabado en fecha reciente muchas de estas apuestas tradicionales de la Comunidad de Madrid.

Desde el siglo XX proliferan además compañías de baile promovidas a menudo por bailarines o bailarinas consagradas, como la Argentina, que debutaría en el madrileño teatro Apolo, e integrando junto al repertorio dancístico de factura popular, repertorio académico de autores consagrados.

Antonia Mercé, más conocida como *La Argentina*, crearía su propia compañía de ballet que le llevaría por España y extranjero con un repertorio compuesto de obras de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Esplá o Ernesto Halffter y bajo las escenografías de Salvador Bartolozzi o Néstor. Precisamente para

su actuación en Nueva York, el 10 de febrero de 1916, compone Enrique Granados su obra póstuma, *Danza de los ojos verdes*. La última actuación de la Argentina en Madrid tendría lugar en el Teatro Español el 22 de junio de 1935.

Encarnación López Júlez, conocida como *La Argentinita*, formó junto a su hermana Pilar y el poeta García Lorca su propia compañía de ballet, los *Bailes Españoles de La Argentinita*, con coreografías que incluía *El amor brujo* de Manuel de Falla. Sus espectáculos, muy enfocados en el flamenco, viajaron por España, Francia y América y contaría con figuras de la talla de Rafael Ortega, Antonio de Triana, su pareja de baile hasta la década de 1940, José Greco y desde 1951 con el bailarín Antonio Gades.

El sevillano Antonio Ruiz Soler, más conocido como Antonio el Bailarín, se forma en su ciudad natal y empieza a prodigarse en los más acreditados escenarios siempre actuando junto a Rosario, su pareja de baile desde los años veinte y hasta 1952. En 1953, Antonio crea la Compañía de Ballet de Antonio (Antonio Ballet Español) y con Rosita Segovia como primera bailarina, y contaría con una treintena aproximada de bailarines. La compañía cambiaría de nombre en 1965 pasando a denominarse *Antonio y sus Ballets de Madrid*. Tras retirarse como bailarín, es nombrado director artístico del Ballet Nacional de España (Ballet Nacional Español), relevando a Antonio Gades, un cargo que ocupará hasta 1983.

Esta exposición exhibe varios trajes pertenecientes al Ballet Nacional de España. Fundada en 1978 bajo el nombre de Ballet Nacional Español y con Antonio Gades como primer director, tiene como prioridad el fomentar la creación y el preservar el repertorio tradicional de la danza. Actualmente forma parte del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), perteneciente al Ministerio de Cultura.



**Carné de baile de los Regimientos
de Cuenca y Covadonga**

Madrid, 8 de diciembre de 1898

Biblioteca Regional de Madrid.

MG. XXV/1850

* * *

El viaje ha llegado a su fin y espero que hayan disfrutado con el recorrido propuesto. En un salto a través de los puentes del tiempo, hemos disfrutado de protagonistas, espacios y estéticas muy diversas. Ha sido sin duda un viaje atípico, en donde nos ha guiado más el oído que la vista, transitando de la mano de la música. Pues en realidad, ¿por qué siempre ha de guiar la vista nuestras vivencias? Nos afanamos en aprisionar el paisaje en fotografías y postales, pero como decía un célebre compositor, nada mejor que las melodías de George Gershwin para disfrutar de la ciudad de Nueva York. Ya en Madrid, es posiblemente el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo el mejor canal para trasladarnos a su palacio y a sus jardines, a ese Madrid goyesco del XVIII, en donde se entrelazaba lo popular y aristocrático a un tiempo, con sus majas, toreros y petimetre, con sus paseos y galanteos, aquel que tan soberbiamente pintara Goya o evocara magistralmente Granados en sus *Goyescas*. Son muchos los nombres y lugares transitados, pero espero que descubriendo o redescubriendo este gran patrimonio musical que envuelve la Comunidad de Madrid nos sintamos como ese viajero que desdeñando las ofertas exóticas al uso disfruta de la mejor experiencia de su vida internándose en el paraje vecino. ●

Invitación baile Teatro Romea

(detalle)

Biblioteca Regional de Madrid.

MG.XXV/182



SEÑORA.

9º Baile

Lengua por convención.

SOCIEDAD LATORRE
TEATRO
ROMEÀ

CARNIVAL de 1876

Detalles de imagen
de apertura de capítulo

- P. 9
Melodía compuesta para S. M. La Reina N.^a S.^a D.^{ña} Isabel 2.^a. Emilio Arrieta, 1846-1850. Biblioteca Regional de Madrid. CAJA 1739/108/ KARDEX 3 BANDEJA XXIX
- P. 10
Topographia de la Villa de Madrid, de Pedro Texeira. Biblioteca Regional de Madrid. MP. II/45
- P. 14
Vista de la calle de Alcalá de Madrid, de Antonio Joli. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. N^º Inventario: 1396
- P. 22
Paret y Alcázar, Luis. *Las parejas reales*, 1770. Óleo sobre lienzo, 237 x 370 cm. Sala 039. Madrid, Museo Nacional del Prado
- P. 28
Quaderno de missas del SS. Sacramento de María SS., N.P.S. Juan de Dios, S. Agustín Obispo, por Fr. Antonio de Villaseca. Biblioteca Regional de Madrid. AGS-3
- P. 36
Luigi Boccherini. Óleo de Pompeo Battoni. National Gallery of Victoria, Melbourne. Everard Studley Miller Bequest, 1962. NO: 1210-5
- P. 42
Arturo Saco del Valle con la clase de Conjunto del conservatorio de Madrid en 1929. Archivo familiar. María Dolores Portela
- P. 52
La Banda Republicana, antes Banda de Alabarderos. Colección privada Pedro Rubio
- P. 64
Capricho andaluz. Jenaro Vallejos, 1904? Biblioteca Nacional de España. MP/1027(26). MP/2682/5
- P. 72
Sala Zozaya. En La ilustración española y americana. AÑO XXVII, N^º XXI 8 /06/1883 PP. 357. Biblioteca Regional de Madrid. R. 3866
- P. 80
Salón Romero. En La ilustración española y americana. AÑO XXVIII, N^º XVII; 8 /05/1884 PP. 284-285. Biblioteca Regional de Madrid. R. 3866
- P. 90
Método para guitarra. Dionisio Aguado, 1846. Biblioteca Regional de Madrid. CAJA 1736/90
- P. 104
Tomás Bretón. Caricatura de CUAL, 1880. Biblioteca Regional de Madrid. MG XXX, VII 50, 8
- P. 110
Invitación de señora para los bailes de Carnaval. Sociedad Romea, 1876. Biblioteca Regional de Madrid. MG.XXV/182

