



**UNIVERSIDAD DE OVIEDO**

Departamento de Historia del Arte y Musicología

**EL VIOLINISTA Y COMPOSITOR  
JESÚS DE MONASTERIO:  
ESTUDIO BIOGRÁFICO Y ANALÍTICO**

**VOLUMEN I**

**Tesis doctoral realizada por  
María Mónica García Velasco  
Bajo la dirección del  
Dr. Ramón Sobrino Sánchez  
Oviedo, 2003**



## **AGRADECIMIENTOS.**

En la realización de esta Tesis ha sido fundamental la colaboración de un gran número de personas e instituciones. Quisiera expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a José Gosálvez Lara, responsable de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a Emilio Rey, Secretario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a María Luz González Peña, archivera y bibliotecaria de la SGAE, a Aurora Rodríguez, Directora de la Biblioteca Musical de Madrid, a Paul Raspé, Director de la Biblioteca del Conservatorio de Música de Bruselas y a Sor María Teresa Candelas, Directora del Archivo de las Conferencias de San Vicente de Paúl, por su cooperación en el proceso de documentación.

Debo mencionar también a Lev Thistiakov, cuyo magisterio ha representado una aportación esencial en el apartado pedagógico.

Es necesario manifestar, asimismo, mi gratitud a los familiares de Monasterio, Teresa y José María Pérez Bustamante y Luis Pasqual del Pobil, y muy destacadamente a Ignacio Guerra Reigadas, impulsor del patronato de la Fundación *José Manuel de Monasterio y González-Encinas* de Casar de Periedo, por su desinteresada y permanente colaboración.

También debe incluirse en este apartado de reconocimientos a los profesores organizadores y ponentes de los cursos de *La Granda*, cuya asistencia contribuyó a la orientación de esta investigación. Especial agradecimiento merece el Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo, particularmente los profesores Ángel Medina, Celsa Alonso y María Encina Cortizo, por su colaboración e interés. Quisiera destacar, sobre todo, mi gratitud hacia Ramón Sobrino, director de esta Tesis, por su confianza y continuo apoyo.

Finalmente, mis padres han sido pilar básico en esta investigación, que de ningún modo hubiera sido posible sin su ánimo constante en los momentos más difíciles.



## CAPÍTULO I. Perspectiva historiográfica de la figura de Jesús de Monasterio.

La figura de Jesús de Monasterio disfrutó de una gran notoriedad en su época, evidenciada a lo largo de su amplia trayectoria como violinista, profesor en el Conservatorio de Música de Madrid, fundador de la Sociedad de Cuartetos, director de orquesta y académico, que cimentó su incuestionable protagonismo en la vida musical de la segunda mitad del siglo XIX.

De sus años de formación y sus primeros éxitos como concertista, encontramos numerosas referencias en la prensa. La primera se publicó en *La Iberia Musical y Literaria* en enero de 1843<sup>1</sup>. Asimismo, tenemos noticia de sus conciertos por Europa entre 1852 y 1862 a través de publicaciones como *La Zarzuela*, *El Coliseo* o la *Gaceta Musical de Madrid*. Su presencia en la prensa se intensifica después de su nombramiento como Profesor de Violín del Conservatorio a su vuelta a Madrid.

Después de su establecimiento definitivo en España y a lo largo de la segunda mitad de la década de 1860, en la que Monasterio aumenta su notoriedad a través de su actividad en la Sociedad de Cuartetos y Sociedad de Conciertos, comienzan a aparecer los primeros bosquejos biográficos. El primero lo hallamos en 1866, en el último capítulo de la obra de José Castro y Serrano *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre música clásica*, dedicada a la actividad de la Sociedad de Cuartetos fundada por Monasterio en 1863<sup>2</sup>. Le sigue en 1868 el *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música* de José Parada y Barreto, que contiene algunos errores cronológicos<sup>3</sup>. En 1872, José María Provanza y Fernández de Rojas publica dos estudios estadísticos sobre las dos agrupaciones en las que Monasterio desarrolla sus facetas de intérprete de repertorio camerístico y director de orquesta: *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*<sup>4</sup> y *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los conciertos ejecutados desde la creación de la Sociedad en el*

---

<sup>1</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 4, 22-I-1843, p. 31.

<sup>2</sup> “Capítulo XV. Porvenir de la música en España. Retratos. Haydn. Mozart. Beethoven. Monasterio”. J. Castro y Serrano. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866.

<sup>3</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid, Imp. de Santos Larxé, 1868, p. 223.

<sup>4</sup> J. M. Provanza y Fernández de Rojas. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

año de 1866<sup>5</sup>. A comienzos de la década de 1870, Monasterio alcanza uno de sus momentos de máxima popularidad, dedicándosele numerosos artículos en que se ensalza su trayectoria biográfica, y que se suman a la información casi diaria en la prensa, referida a su actividad concertística y como profesor. Destaca la serie iniciada por José María Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana* en 1872. Sus artículos se prolongarán después de la dimisión de Monasterio en la dirección de la Sociedad de Conciertos (1876), proporcionando información acerca de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos hasta su conclusión en 1894.

En el *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles* de Baltasar Saldoni, publicado en 1881<sup>6</sup>, no se aportan nuevos datos, remitiendo al lector a referencias biográficas publicadas con anterioridad. En el texto, no obstante, se subrayan aspectos humanos del biografiado. La obra de Antonio Peña y Goñi titulada *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*<sup>7</sup>, ampliamente difundida a través de *La Correspondencia Musical* entre 1881 y 1885<sup>8</sup>, incorpora nuevos datos y recoge nuevas fuentes procedentes del extenso epistolario de Monasterio. Peña y Goñi incorpora una relación de las composiciones de Monasterio, incluyendo a este respecto, un extracto de Esperanza y Sola. Manuel Ovílo y Otero, en sus *Escenas Contemporáneas*, publicadas en 1883<sup>9</sup>, traza un esbozo biográfico basado en los anteriores realizados por Esperanza y Sola, sin tampoco profundizar en la faceta como compositor de Monasterio. Por su parte, Fernando Arteaga y Pereira reproduce extractos del estudio biográfico de Peña y Goñi en su obra *Celebridades Musicales*, publicada en 1887<sup>10</sup>, año en que se crea en la Escuela Nacional de Música una Cátedra de Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara, que será impartida por Monasterio.

Diversos números de revistas musicales incluyen reseñas biográficas sobre Monasterio, caracterizadas, en general, por la carencia de aportaciones respecto al

---

<sup>5</sup> J. M. Provanza y Fernández de Rojas. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866*. Madrid, Imprenta de D. José M. Ducazcal, 1872.

<sup>6</sup> B. Saldoni. *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Vol. II. Madrid, Antonio Dubrull, 1868. Reed. Facsímil dirigida por Jacinto Torres, Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

<sup>7</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta de El Liberal, 1881.

<sup>8</sup> Se publica en los números 151-156 de *La Correspondencia Musical*, Noviembre-Diciembre de 1883.

<sup>9</sup> M. Ovílo y Otero. *Escenas Contemporáneas*. Vols. II y III, 1883.

<sup>10</sup> F. Arteaga y Pereira. *Celebridades Musicales, o sea biografías de los hombres más eminentes en la música*. Barcelona, Centro artístico de Torres y Seguí, 1887.

análisis de su labor como compositor. Ejemplo de esta línea son los artículos publicados en los números dedicados al violinista en marzo de 1883 en *La Propaganda Musical*<sup>11</sup> y en marzo de 1888 en la *Ilustración Hispano-Americana*<sup>12</sup>. El último es un extracto de la introducción biográfica incluida en el Capítulo XXVIII, centrado en la Sociedad de Cuartetos, de *La ópera española y la música dramática en España* de Peña y Goñi. En marzo de 1890, de nuevo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Pedrell dedica un amplio artículo a Monasterio, con motivo de los conciertos ofrecidos en Barcelona por la Sociedad de Cuartetos<sup>13</sup>. Enrique Sepúlveda en un artículo titulado “Los Cuartetos” publicado en 1897 dentro de su obra *El Madrid de los recuerdos*<sup>14</sup>, tras describir el ambiente de las sesiones camerísticas en el Salón Romero, hace hincapié en la vertiente humana de Monasterio.

Fundamentales son las aportaciones de otros músicos de la época. Destacan las anotaciones referidas al violinista en el diario conservado de Tomás Bretón entre 1881 y 1888<sup>15</sup>.

El apartado de las composiciones de Monasterio ha permanecido relegado desde los primeros artículos de carácter biográfico, publicados en la prensa decimonónica. Solamente unas pocas obras son objeto de análisis por la crítica. Los más extensos serán los relativos a los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto*, que merecieron un artículo por Esperanza y Sola en 1879 en *Crónica de la Música*<sup>16</sup>, tras ser premiados en la Exposición de París, y el *Concierto para violín en Si menor*, sobre el que, con motivo de su interpretación en 1882, se publican dos extensos artículos firmados por Esperanza y Sola e Yvan Zacésali en *La Ilustración Española y Americana*<sup>17</sup> y *La Correspondencia Musical*<sup>18</sup>.

Tampoco encontramos nuevas aportaciones en los diccionarios de Felipe Pedrell<sup>19</sup>(1897) y Luisa Lacal, ni en las obras de Francisco Gras y Elías *Músicos*

---

<sup>11</sup> *La Propaganda Musical*, nº 9, 22-III-1883. Incluye retrato de Monasterio en la portada.

<sup>12</sup> *Ilustración Hispano-Americana*, nº 5, 30-III-1888. Incluye retrato de Monasterio en la portada.

<sup>13</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 51, 18-III-1890. Incluye retrato en grupo de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>14</sup> E. Sepúlveda. *El Madrid de los recuerdos*. Madrid, Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, 1897, pp. 167-173.

<sup>15</sup> T. Bretón. *Diario (1881-1888)*. Madrid, Acento Editorial, 1995.

<sup>16</sup> *Crónica de la Música*, nº 19, 30-I-1879, p.3.

<sup>17</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 15-IV-1882.

<sup>18</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 61, 1-III-1882, p. 5.

<sup>19</sup> F. Pedrell. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical en nuestra nación*. Barcelona, V. Berdós, 1897, pp. 264-265.

españoles nacidos en el siglo XIX<sup>20</sup> y Alfonso Delgado Castilla *El violín. Apuntes Histórico-Físicos de este Instrumento y Biografías de violinistas célebres*<sup>21</sup>, publicadas como el texto de Lacal en 1900<sup>22</sup>.

Con motivo del fallecimiento de Monasterio en Cantabria el 28 de septiembre de 1903, dos días más tarde numerosos periódicos nacionales publican reseñas biográficas. *El Liberal*, *El Siglo Futuro* y *El Heraldo de Madrid* incluyen amplios artículos biográficos, el último basado en un fragmento de la biografía de Peña y Goñi. En *El Heraldo de Madrid* aparece publicada también una carta firmada por Ricardo Gutiérrez Abascal, en la que se evoca el recuerdo de Monasterio. Desde *La Correspondencia de España* se publica un extenso artículo bajo el epígrafe de “Muerto Ilustre. Jesús de Monasterio”, que reproduce la crónica desde Santander de sus exequias. Cecilio de Roda en *La Época*<sup>23</sup>, con el título de “Un gran artista español que desaparece”, resume su dilatada trayectoria artística, introduciendo fragmentos del estudio realizado por Peña y Goñi. *El Correo* también publica una síntesis biográfica en primera página. El 1 de octubre *El País* incluye en primera página un pequeño retrato, con el siguiente texto: “D. Jesús Monasterio. Ilustre artista fallecido recientemente en Casar de Periedo” y un día después *ABC* informa en la portada del deceso, reproduciendo uno de sus últimos retratos fotográficos, junto a un boceto biográfico con algunos errores<sup>24</sup>. El número de octubre de *Fidelio* incluye un extracto del capítulo dedicado a Monasterio de *El Violín* de Alfonso Delgado Castilla<sup>25</sup>.

En 1910 aparece la primera biografía de Monasterio con el título de *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio*, realizada por el que fuera su alumno Julio Alarcón, y firmada con las iniciales S.A.J<sup>26</sup>. Como en otras monografías de la época, se sitúa dentro de la tradición de biografías noveladas, destacando aspectos humanos del biografiado. Incorpora documentación de nuevas fuentes, destacando las referencias procedentes del extenso epistolario y anotaciones de Monasterio, pero carece, sin embargo, de un análisis exhaustivo de sus composiciones, y aborda

---

<sup>20</sup> F. Gras y Elías. *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Barcelona. La Música Ilustrada, 1900.

<sup>21</sup> A. Delgado Castilla. *El Violín. Apuntes Históricos-Físicos de este Instrumento y Biografías de violinistas célebres*. Madrid, B. Bernardo Serra Editor, pp. 117-121. Se publicó en la revista dirigida por el autor, titulada *El Mundo Artístico Musical*. Año I, 1900.

<sup>22</sup> L. Lacal. *Diccionario Técnico, Histórico, Bio-Bibliográfico de la Música*. Madrid, Est. Tipográfico San Francisco de Sales, 1900, pp. 302-303.

<sup>23</sup> *La Época*, 30-IX-1903.

<sup>24</sup> *ABC. Crónica Bisemanal Ilustrada*, nº 56, 2-X-1903.

<sup>25</sup> *Fidelio*. Año II, nº 25, Octubre de 1903, p. 4.

<sup>26</sup> S. A. J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio*. Madrid, Atlas, facsímil de Razón y Fe, 1910.



insuficientemente otros aspectos como la difusión e interpretación del repertorio de cámara por la Sociedad de Cuartetos y su recepción por el público, o las bases pedagógicas desarrolladas desde su Cátedra en el Conservatorio de Madrid, que culminaron con la formación de una escuela de interpretación violinística que perduró hasta las primeras décadas del siguiente siglo.

Merece ser destacada la semblanza realizada en 1914 por Luis Villalba en *Últimos músicos españoles del siglo XIX*, en la que ahonda sobre algunos aspectos de la personalidad del violinista<sup>27</sup>.

No obstante, el olvido de la figura de Monasterio es patente en la bibliografía desde comienzos de siglo XX. En la *Historia de la música en España* de Rafael Mitjana, el nombre de Monasterio sólo aparece en un pie de página para referirse a la interpretación de *Las labradoras de Murcia* en una sesión celebrada el 28 de mayo de 1896 en la Escuela Nacional de Música bajo dirección de Monasterio y Pedrell<sup>28</sup>. Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Monasterio, Eduardo Fernández Arbós reivindica su figura en un artículo con el título de “Don Jesús de Monasterio”, publicado el 15 de abril de 1936 en el diario *Ya*.<sup>29</sup> En las obras de Augusto Martínez Olmedilla *El maestro Barbieri y su tiempo*<sup>30</sup> y A. Miró Bachs *Cien Músicos Célebres españoles*<sup>31</sup>, de 1941 y 1942, se reiteran los datos aportados por Esperanza y Sola y Peña y Goñi. El *Diccionario de la música ilustrado* de Albert Torrellas y Jaume Pahissa incluye, además, una reproducción del segundo retrato de Monasterio<sup>32</sup>.

Para Adolfo Salazar, la figura de Monasterio es juzgada únicamente como impulsora de la música de cámara y sinfónica. En *La música contemporánea en España* (1930)<sup>33</sup>, apenas es mencionado para referirse a la creación de la Sociedad de Cuartetos.

---

<sup>27</sup> L. Villalba. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Semblanza y notas críticas. El Escorial, Real Colegio de Alfonso XII, 1904. Madrid, Ildfonso Alier, 1914.

<sup>28</sup> R. Mitjana. *La musique en Espagne (Art religieux et art profane)*. Francia, 1920. *La música en España* Edición de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid, CDM. INAEM, Ministerio de Cultura, 1993, p. 27.

<sup>29</sup> Diario *Ya*, 15-IV-1936.

<sup>30</sup> A. Martínez Olmedilla en *El maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid, Edic. Española, 1941.

<sup>31</sup> A. Miró Bachs. *Cien Músicos Célebres españoles*. Barcelona, A. V. E., 1942.

<sup>32</sup> A. Torrellas. *Diccionario de la música ilustrado*. Vol. II. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, s/f. pp, 776-778.

<sup>33</sup> A. Salazar. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ed. La Nave, 1930. Edic. Facsímil Oviedo, Ethos-Música, 1986, p. 30.

Mayor atención le dedica en *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla* (1953), donde alude al carácter “nacional” de algunas de sus composiciones<sup>34</sup>.

En la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (1953)<sup>35</sup>, Subirá resalta la actividad pedagógica en el Conservatorio, atribuyéndole la creación de una escuela de interpretación violinística, tal como manifestó Fernández Arbós en su Discurso de ingreso en la Real Academia en 1924. En cuanto a su producción musical, destaca el *Adiós a la Alhambra* y los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto*. Subirá compiló y publicó en cuatro secciones entre 1958 y 1978, parte del epistolario de Monasterio, una síntesis de su correspondencia con Gevaert y las anotaciones biográficas realizadas por su hija Antonia, que integran parte del conjunto de documentos de Monasterio conservados en la Real Academia de Bellas Artes. En el *Diccionario de la Música Labor* editado por Joaquín Pena e Higinio Anglés en 1954, la voz correspondiente a Monasterio remite a los estudios de Esperanza y Sola, Castro y Serrano y la biografía de Alarcón<sup>36</sup>.

Escasas aportaciones ofrece la biografía realizada por José Montero Alonso, publicada en 1954 dentro de la colección titulada *Antología de escritores y artistas montañeses*<sup>37</sup>. En la línea de la obra anterior, se excluye un estudio completo de su faceta como compositor, pero contiene, sin embargo, un apéndice con una selección de 5 partituras manuscritas de Monasterio: *Adieu*, *Grande Fantaisie Nationale*, *Salve a cuatro voces*, *Salve a dos voces* y *Plegaria a la Santísima Cruz*.

Fundamentales serán los testimonios de algunos de sus alumnos, como las memorias de Eduardo Fernández Arbós<sup>38</sup> y Pablo Casals<sup>39</sup>, publicadas en 1963 y 1975, respectivamente, y en las que cobran importancia crucial cuestiones de interpretación y pedagogía.

Federico Sopena en su *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (1967)<sup>40</sup> ensalza la figura de Monasterio como uno de los impulsores del resurgimiento de la música instrumental en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente a través de la

---

<sup>34</sup> A. Salazar. *La música en España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa Calpe, 1953, pp. 148 y 157.

<sup>35</sup> J. Subirá. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

<sup>36</sup> J. Pena/H. Anglés. *Diccionario de la música Labor*. Vol. II. Barcelona, Labor, 1954, pp. 1551-1552.

<sup>37</sup> Montero Alonso, José. *Jesús de Monasterio. Antología de escritores y artistas montañeses*. Santander, Imp. y Enc. de la Librería Moderna, 1954.

<sup>38</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós*. Madrid, Ediciones Cid, 1963.

<sup>39</sup> J. M. Corredor. *Pablo Casals cuenta su vida (Conversaciones con el maestro)*. Barcelona, Edit. Juventud, 1975.

<sup>40</sup> F. Sopena. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

difusión del repertorio camerístico por la Sociedad de Cuartetos, pero estudia insuficientemente la faceta didáctica de Monasterio a lo largo de sus cuarenta y seis años de magisterio en la Cátedra de Violín del Conservatorio.

En 1979, se celebra en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, una exposición conmemorativa del 75º aniversario del fallecimiento de Jesús de Monasterio, organizada dentro del marco del Festival de Música de Santander. Se exponen óleos y dibujos de pintores relacionados con Monasterio, como José Madrazo o Pradilla, junto a partituras, programas, cartas, condecoraciones y otros documentos. Con motivo de la citada exposición, Enrique Franco escribe un extenso artículo en *El País*<sup>41</sup>, que incluye una reseña biográfica, en la que destaca su labor pedagógica, la creación de la Sociedad de Cuartetos y su labor como director en la Sociedad de Conciertos, y que hace referencia a las memorias de Casals y Arbós. Respecto a las composiciones de Monasterio, destaca sus obras para violín, que sitúa dentro de la línea del Primer Nacionalismo, junto con el apartado de piezas religiosas.

En el Volumen V de la *Historia de la Música Española* editada por Alianza Música<sup>42</sup>, correspondiente al siglo XIX, Carlos Gómez Amat prioriza los apartados de la música de cámara y la actividad sinfónica dentro de la trayectoria biográfica de Monasterio, sobre cuya figura tratan los capítulos IV y V, quedando relegado nuevamente un estudio exhaustivo de la producción musical de Monasterio. También se aborda de forma sesgada la personalidad de Monasterio en el artículo de José Luis García del Busto titulado “La música de cámara, *Cenicienta* del siglo romántico español” dentro de la publicación *El Romanticismo musical español* para *Ritmo* en 1985<sup>43</sup>. La voz realizada por José López-Caló para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* en la edición de 1985 perpetúa el escaso interés hacia la faceta compositiva de Monasterio, de quien vuelve a ensalzarse casi exclusivamente como intérprete y promotor del repertorio instrumental en el Madrid decimonónico<sup>44</sup>.

En 1989, destaca el discurso de recepción como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del violinista Agustín León Ara, en el que

---

<sup>41</sup> “Festival de Santander. Evocación de Jesús de Monasterio”. *El País*, 17-VIII-1879.

<sup>42</sup> C. Gómez Amat. *Historia de la Música Española*. Vol. V. “Siglo XIX”. Madrid, Alianza Música, 1984.

<sup>43</sup> J. L. García del Busto. “La música de cámara, “Cenicienta” del siglo romántico español”. *El Romanticismo musical español*. *Ritmo*. Madrid, 1985.

<sup>44</sup> J. López-Caló. “Jesús de Monasterio”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie Edit. T. 12. London, Macmillan Publishers Limited, 1985, p. 478.

traza una descripción de la evolución de la escuela de violín española a partir de la labor precursora de Monasterio<sup>45</sup>.

La revalorización de la figura de Monasterio se puso de manifiesto, asimismo, con la organización por el Ayuntamiento de Santander en 1993, de una exposición, cuyo catálogo fue realizado por Rosa María Conde López<sup>46</sup>.

Por último, encontramos información sobre otros aspectos biográficos de Monasterio como sus relaciones con los miembros de las Conferencias de San Vicente de Paúl, en estudios más recientes acerca de la actividad en esta institución de personalidades como Santiago de Masarnau y Concepción Arenal. A este respecto, deben mencionarse las obras de María Lafitte Campo Alange, *Concepción Arenal. 1820-1893. Estudio biográfico documental* (1993)<sup>47</sup> y Federico Suárez, *Santiago de Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl* (1994)<sup>48</sup>.

En fechas recientes, han sido fundamentales las aportaciones de estudios como el de la Dra. Celsa Alonso sobre la canción lírica en el siglo XIX<sup>49</sup>, la Restauración de la Zarzuela a mediados de siglo<sup>50</sup>, a cargo de la Dra. María Encina Cortizo, el sinfonismo decimonónico<sup>51</sup>, por el Dr. Ramón Sobrino, o las monografías realizadas sobre Barbieri<sup>52</sup>, por el Dr. Emilio Casares, Chapí<sup>53</sup> y Sarasate<sup>54</sup> por el Dr. Luis G. Iberní, y Bretón<sup>55</sup> por el Dr. Víctor Sánchez.

La referencia biográfica más reciente corresponde a nuestra voz publicada en 1999 en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* dirigido por Emilio Casares<sup>56</sup>. Nuestro artículo titulado “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”

---

<sup>45</sup> A. León Ara. “Sobre las escuelas violinísticas”. Discurso de recepción como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

<sup>46</sup> R. M. Conde López. *Exposición Obra y Música de Ataúlfo Argenta y Jesús Monasterio*. Santander, Ayuntamiento de Santander, 1993.

<sup>47</sup> M. L. Campo Alange. *Concepción Arenal. 1820-1893. Estudio biográfico documental*. Barcelona., Círculo de Lectores D. L., 1993.

<sup>48</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias de San Vicente de Paúl*. Madrid, Rialp, 1994.

<sup>49</sup> C. Alonso. *La canción lírica en España en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.

<sup>50</sup> Tesis Doctoral inédita. Un resumen puede encontrarse en: *Actas del Curso de La Granda “La Música Española en el siglo XIX”*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996.

<sup>51</sup> Tesis Doctoral inédita. Un resumen puede encontrarse en: *Actas del Curso de La Granda “La Música Española en el siglo XIX”*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1996.

<sup>52</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, ICCMU, 1994. F. A. Barbieri. *Biografía y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Edición a cargo de E. Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

<sup>53</sup> L. G. Iberní. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.

<sup>54</sup> L. G. Iberní. *Pablo Sarasate*. Madrid, ICCMU, 1994.

<sup>55</sup> V. Sánchez. Tomás Bretón. Madrid, ICCMU, 2002.

<sup>56</sup> M. García Velasco. “Jesús de Monasterio”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio. Madrid, SGAE, 1999.

editado dentro del volumen *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX y XX*<sup>57</sup>, en 2001 por el Instituto de Ciencias Musicales, está centrado en el apartado de la interpretación de la música de cámara, capítulo fundamental en la evolución de Monasterio. En 2002 se ha publicado un nuevo artículo sobre la Sociedad de Cuartetos en la revista *Música*, publicada por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>58</sup>, realizado por Esther Aguado Sánchez.

En cuanto a la producción musical de Monasterio, el interés por la recuperación y publicación del repertorio decimonónico en los últimos años ha propiciado la edición de varias de sus obras más importantes: *Concierto en Si menor para violín y orquesta* (edición crítica de Ramón Sobrino en 1991)<sup>59</sup>, *Adiós a la Alhambra* (edición crítica de Ramón Sobrino en 1992)<sup>60</sup>, *Andantino Expresivo* y *Andante Religioso* (edición crítica de ambos de Tomás Garrido en 1998)<sup>61</sup>. Asimismo, una de sus obras religiosas, la *Plegaria a cuatro voces solas* compuesta en 1886, fue incluida en 1990 dentro de la publicación facsímil de *Armonía. Álbum musical de S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón* realizada por Antonio Gallego para el Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>62</sup>. En 2002 se han reeditado los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* en versión de violín y viola de Emilio Mateu<sup>63</sup>. En 2003, coincidiendo con la celebración del primer centenario del fallecimiento de Monasterio, se han publicado varias de sus composiciones religiosas en un volumen titulado *Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio*, a cargo de Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza<sup>64</sup> y se ha llevado a cabo la edición crítica del resto de sus obras orquestales, realizada por Ramón

---

<sup>57</sup> M. García Velasco. "La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)". VV.AA. *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX-XX*. Vols. 8-9. Madrid, ICCMU, 2001.

<sup>58</sup> E. Aguado Sánchez. "El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos (1863-1894)". *Música*. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Números 7, 8 y 9 (2000-2002).

<sup>59</sup> Edición a cargo de Ramón Sobrino. Madrid, ICCMU, 1991. Esta obra y *Adiós a la Alhambra* se grabaron en CD en 1992, en interpretación de Ángel Jesús García, con la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por David Parry.

<sup>60</sup> Edición a cargo de Ramón Sobrino. *Música Sinfónica Alhambrista*. Madrid, ICCMU, 1992.

<sup>61</sup> La edición del *Andantino Expresivo* y *Andante Religioso* fue realizada por Tomás Garrido. *Música española del s. XIX para orquesta de cuerda*. Madrid, ICCMU, 1998.

<sup>62</sup> A. Gallego. *Armonía. Álbum musical de S. A. R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón*. Madrid, Ed. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990.

<sup>63</sup> J. de Monasterio. *20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín. 20 Estudios de Concierto para Viola*. Revisión de Emilio Mateu. Madrid, Grupo Real Musical, 2002.

<sup>64</sup> Las siete composiciones son: *Invitatorio Christum Regem saeculorum*, *Plegaria*, *Qui manducat meam carnem*, *Ave Verum Corpus*, *Requiescat in pace*, *O vos omnes* y *Amor de Madre*. Estas obras han sido grabadas por el Coro de Cámara A Capella de Santander. El libro, cuya revisión ha corrido a cargo de Esteban Sanz Vélez, y el CD, han sido editados por la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. Anteriormente, la Fundación *Marcelino Botín* y el Centro de Documentación Musical de Cantabria habían editado un CD con dos piezas de Monasterio para voz y piano: *El Trueque* y *El Cristiano moribundo*, dentro de la Antología de compositores de Cantabria, Vol. V.

Sobrino<sup>65</sup>. Se prepara también la publicación de sus obras para violín y piano por Manuel Guillén, que se unirá a la de un libro didáctico y a la organización de una exposición itinerante y un ciclo de conferencias y conciertos dentro del Festival Internacional de Santander.

Nuestra investigación ha estado determinada por la necesidad de obedecer a una perspectiva múltiple, que pretende profundizar en el análisis de cada una de las facetas desarrolladas por Monasterio, y que ha dado como resultado una estructuración en diez capítulos correspondientes a cada etapa de su extensa trayectoria.

Una fase fundamental ha sido la localización, transcripción y ordenación de la correspondencia de Monasterio. La colección más extensa de cartas se encuentra en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se conservan reunidos cartas y diversos documentos, entre los que merecen destacarse numerosas anotaciones y algunas transcripciones realizadas por la hija del violinista, Antonia de Monasterio. Parte de este epistolario ha sido publicado, como ya mencionamos, en cuatro series por José Subirá, bajo el pseudónimo de Jesús A. Ribó en el *Boletín de la Real Academia*, como separata de *Academia*. Algunas de estas cartas fueron publicadas incompletas, por lo que han transcrito íntegramente en el Anexo II de la presente Tesis. La primera serie, publicada en 1958 incluye cartas de numerosos compositores e intérpretes. En la segunda serie, publicada en 1961, se recogen cartas de pintores y escultores. La tercera serie, publicada en 1972, incluye la colección de cartas de Concepción Arenal, además de otras sueltas de nombres diversos. En 1978 se publicó la cuarta serie, en la que se encuentran una parte de correspondencia con políticos y miembros de la Familia Real, además de algunas cartas de alumnos y otras personalidades. En 1861, Subirá publicó como separata del *Anuario Musical* un estudio sobre el epistolario de Monasterio y Gevaert, actualmente ilocalizable, si bien en su momento se conservaba con el resto de correspondencia legada por Antonia de Monasterio al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por último, publicó también unos apuntes biográficos de Antonia de Monasterio sobre su padre, con el título *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos*, en 1972. Sin embargo, las cartas publicadas son sólo una parte muy reducida del epistolario completo conservado en la Real Academia. Ha sido, pues, necesario un largo proceso de transcripción y clasificación del resto de

---

<sup>65</sup> R. Sobrino. Madrid, ICCMU, 2003.

documentos, una gran parte correspondientes a correspondencia extranjera, junto a programas, recortes de prensa, fotografías y otros documentos. El estudio de la correspondencia con importantes personalidades del ámbito nacional y europeo nos ha permitido profundizar en el perfil humano de Monasterio a través de aspectos como sus relaciones con el entorno familiar, artístico y político de la época, que han centrado el primer capítulo de esta investigación.

En el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid se han localizado otras tres importantes colecciones de cartas. La primera se encuentra dentro de una carpeta que contiene legajos independientes y desordenados, en los que se mezclan cartas y documentos de índole diverso, la mayoría relacionadas con asuntos administrativos de la etapa de Monasterio como director de la Escuela Nacional de Música entre los años 1894 y 1897. En ésta se conservan también documentos correspondientes a otros años, y de los que destacan varios referidos a la etapa como estudiante de Monasterio. El segundo grupo de cartas está reunido dentro de la documentación de la Sociedad de Cuartetos. Se trata de una colección referida a la actividad de esta agrupación, que se encuentra ordenada por series y mezclada entre el resto de documentación. El tercer grupo de cartas pertenece al Archivo de la Sociedad de Conciertos, dentro de la sección de Expedientes Personales Incompletos. Otra colección destacable es la integrada por 16 cartas de la correspondencia entre Monasterio y Pedrell, conservada en la Biblioteca de Cataluña. En la Colección de objetos museables de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid se conservan tres cartas dentro de una carpeta integrada por documentos y partituras, referidas a las condecoraciones de Monasterio con la Real Orden de Isabel la Católica Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica y Comendador de la Real Orden Militar Portuguesa de Cristo, con fechas del 23 de enero de 1877, 30 de Mayo de 1879 y 22 de abril de 1882. En la Colección de objetos musicales de Jesús de Monasterio depositados en esa Biblioteca se conservan otras tres epístolas de 1872 y 1885, de las que sólo hemos podido acceder a una de ellas. Por último, se han localizado también cartas en epistolarios de personalidades como Barbieri (11 cartas más otras ya repetidas del Archivo de la Real Academia, que forman parte del *Legado Barbieri* publicado por Emilio Casares Rodicio) y Menéndez Pelayo (se han localizado 8 cartas en su epistolario, cuya edición corrió a cargo de Manuel Revuelta Sañudo)<sup>66</sup>. Respecto a la

---

<sup>66</sup> M. Menéndez Pelayo. *Epistolario*. Edición a cargo de Manuel Revuelta Sañudo, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984.

correspondencia con Concepción Arenal, ha sido imposible consultar las cartas de Monasterio puesto que, como nos ha señalado la historiadora Manuela Santalla, especialista en la figura de la escritora, por expreso deseo de ésta, su hijo Fernando destruyó a su muerte toda la correspondencia y otros documentos de índole personal.

Respecto a otros escritos de Monasterio, las fuentes se reducen al discurso de recepción de Esperanza y Sola ante la Real Academia de Bellas Artes en mayo de 1891, el discurso de distribución de premios del curso 1893-1894 en el Conservatorio y un artículo sobre Gounod publicado en diciembre de 1894 en *Le Soir* de París. Las “Declaraciones íntimas de Jesús de Monasterio” publicadas en marzo de 1893 en *Blanco y Negro* han permitido, no obstante, conocer directamente algunos aspectos de la personalidad de Monasterio. Entre la documentación de la Sociedad de Cuartetos y Sociedad de Conciertos se han localizado una serie de anotaciones registradas en los programas, y a través de las cuales se recoge información sobre aspectos referidos con el público, la interpretación y la recepción de las obras interpretadas. Otro tipo de anotaciones de índole diverso, en su mayor parte biográfico, a modo de diario, fueron publicadas por Alarcón, y actualmente permanecen ilocalizables.

Un apartado complementario al anterior dentro del proceso de documentación ha sido la revisión exhaustiva de prensa musical y general del período. La dilatada trayectoria de Monasterio ha exigido el examen de un número ingente de publicaciones, tanto de prensa especializada como general. Entre el primer grupo se ha consultado una extensa relación que abarca distintas décadas, entre la que mencionaremos títulos como *La Iberia Musical y Literaria*, *El Orfeo Andaluz*, *El Anfitrión Matritense*, *La Zarzuela*, *La Gaceta Musical de Madrid*, *Gaceta Musical Barcelonesa*, *El Artista*, *Revista y Gaceta Musical*, *El Teatro*, *El Entreacto*, *La Armonía*, *La Lira Española*, *Calendario Histórico-Musical de Mariano Soriano Fuertes*, *El Arte*, *La Escena*, *La España Musical*, *La Ópera Española*, *Crónica de la Música*, *La Correspondencia Musical*, *Almanaque Musical del Salón-Romero*, *La Crítica*, *La Propaganda Musical*, *Boletín de Espectáculos*, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, *Gaceta Teatral*, *Boletín Musical de Valencia*, *Boletín Musical y de las Artes Plásticas*, *Fidelio*.

Por otra parte, hemos extendido la revisión a prensa general del período, entre la cual cabe señalar, entre otras publicaciones, *La Época*, *La Discusión*, *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *El Heraldo*, *El Globo*, *El País*, *El Correo*, *El Siglo Futuro*.



Para la realización del tercer capítulo, centrado en los primeros años de Monasterio, ha sido decisiva la localización de diversos documentos relacionados con el entorno familiar, conservados en el Archivo Histórico Nacional. La revisión de varios expedientes, especialmente del denominado *Expediente de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872* (Legajo 466/45-49), nos ha facilitado el acceso a varias fuentes imprescindibles para la reconstrucción de uno de los períodos menos conocidos de la trayectoria biográfica de Monasterio, a la vez que ha posibilitado completar la información extraída de la consulta a los archivos parroquiales de San Vicente Mártir de Potes y San Lorenzo de Casar de Periedo. En cuanto a la breve estancia en el Conservatorio de Madrid, la localización reciente de un importante legajo en el Archivo de esta institución, relativo a la prórroga de la pensión de Monasterio, así como de otra documentación correspondiente a ese período, entre la que sobresale un *Libro de Clases de Alumnos de los años 1845-47*, ha permitido confirmar su presencia, dato que hasta la fecha no estaba indicado en ningún estudio biográfico. Por otra parte, las tempranas referencias sobre Monasterio en publicaciones de la década de 1840, como *El Anfitrión Matritense*, *Eco del Comercio* y *La Iberia Musical y Literaria*, han sido decisivas para la investigación de esta fase inicial, en la que ocupan un lugar destacado sus conciertos como “niño prodigio” por toda España. En este capítulo se incluye la etapa de formación en el Conservatorio de Bruselas, institución en la que ingresa en 1849, y que será determinante por la vinculación directa de Monasterio con la denominada Escuela belga de violín a través de Charles de Bériot. Para completar nuestra investigación hemos analizado documentación localizada en la Biblioteca del *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, *Archives Générales du Royaume* y *Bibliothèque Royale Albert I*. Se ha procedido a la revisión de los libros de memorias y anuarios del Conservatorio desde su fundación en 1832, junto a programas de conciertos y concursos, listas de alumnos premiados y reglamentos de la institución, algunos de cuyos títulos incluimos a continuación: *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles y Distribución Solennelle des Prix Décernés dans les concours publics de 1852*, *Anuario du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Programmes des Distribution annuelles des Prix. 1835-1864*, *Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871*, de F. A. Gevaert, *Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (1877), *Celebration du 100me anniversaire de la naissance de F. J. Fétis* (1884), *Annuaire du Centenaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (1832-1932), *Catalogue des manuscrits de la collection de F. J. Fétis* (1995). En los

*Archives Générales du Royaume*, y a pesar de la desaparición de gran parte de los archivos del período, hemos podido acceder a información de años posteriores, imprescindible para el análisis de las relaciones entre los conservatorios de Madrid y Bruselas y la vinculación entre ambas instituciones en la aplicación de marcos pedagógicos comunes en la enseñanza de cuerda, derivados del modelo de la Escuela Belga. El epistolario conservado en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es una fuente imprescindible para profundizar en el estudio de las relaciones que mantendrá Monasterio con importantes personalidades vinculadas al Conservatorio de Bruselas como Bériot, Fétis, Gevaert o Lassen.

El capítulo cuarto se centra en la actividad concertística de Monasterio en Europa, para cuyo estudio la revisión de la prensa nacional e internacional, especialmente del período correspondiente a las dos giras entre 1854 y 1856 y 1861 y 1862, ha sido indispensable. En la *British Library* de Londres se ha procedido a la consulta hemerográfica del período correspondiente a la primera gira. Entre los periódicos examinados cabe destacar *The Daily News* o *The Artist*. En la Biblioteca del *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* hemos realizado la consulta de parte de las publicaciones musicales de la época, proceso que se ha completado en la *Bibliothèque Royale Albert I*. A partir de la revisión de revistas musicales como *Le Diapason*, *Le Guide Musical*, *Moniteur des Théâtres* y *Courrier des Théâtres*, y de prensa general, entre la que se consultado *Le Courrier de Bruxelles* y *L'Indépendance Belge*, hemos recabado numerosas referencias acerca de su actividad concertística y de los estrenos y recepción de sus composiciones dadas a conocer en ese período. Se ha completado la información con el análisis de documentación de archivos de diversas sociedades musicales, como el caso de la *Société Royal la Grande Harmonie* de Bruselas, en las que interviene Monasterio, así como la consulta de fondos bibliográficos relacionados con la temática investigada (creación y pedagogía violinística, organización de sociedades de música de cámara, actividad sinfónica, etc.). Entre la prensa española, encontramos continuas referencias a su trayectoria como intérprete en revistas como *La Gaceta Musical de Madrid* y *La Zarzuela*.

Otra de las instituciones a las que Monasterio estuvo ligado hasta su desaparición fue la Real Capilla, en la que ingresa de manera efectiva en 1857. La revisión de los fondos del Archivo del Palacio Real ha permitido completar la documentación relativa a sus nombramientos sucesivos dentro de la Real Capilla, petición de prórrogas para la realización de las giras, informes médicos, etc. contenida

en los Expedientes personales y diversos legajos de la Sección Administrativa. La reciente localización de documentación referida a su actividad pedagógica de Monasterio en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha permitido completar datos de sus primeros años de docencia. Cabe, en este sentido, señalar la imprescindible consulta del Registro de Expedientes de Personal y de numerosos legajos que acaban de ser catalogados.

Nuestra investigación requirió también la consulta en el Archivo de las Conferencias de San Vicente de Paúl. Pese a la desaparición de gran parte de las fuentes documentales correspondientes al período, pudimos completar datos relativos a la fundación de la sección fundada por Monasterio.

El análisis de la documentación localizada en el Archivo y Biblioteca del Conservatorio de Música de Madrid nos ha proporcionado una perspectiva más amplia de la repercusión de la labor desempeñada por Monasterio como profesor durante más de cuarenta años en dicha institución. La revitalización de la enseñanza de cuerda en el ámbito del Conservatorio, gracias a una estrecha conexión metodológica con la Escuela belga, acentuada tras el nombramiento de Monasterio como profesor en 1857, constituye una contribución básica a la evolución de la interpretación y recepción del repertorio instrumental. El magisterio de Monasterio, decisivo en la elevación del nivel técnico de la enseñanza de violín, culmina con sus propuestas reformadoras que intentó aplicar durante su etapa como Director del Conservatorio. Hemos comenzado el capítulo quinto con un apartado que abarca la enseñanza violinística desde la creación del Conservatorio, extendiendo nuestro estudio hasta el fallecimiento en 1903 de Monasterio, cuya labor pedagógica es analizada en el marco de la evolución del repertorio de violín didáctico y de concierto, de los recursos técnicos y estilo interpretativo, en un intento por trazar una descripción de la evolución de la pedagogía de este instrumento a lo largo del siglo. Se ha dedicado un apartado a la literatura didáctica para cuerda española, en la que incluimos ejemplos de distintos modelos representativos de este tipo de repertorio en el siglo XIX. Hemos excluido los métodos de contrabajo, entre los que destacaría el de Puig, puesto que ya existe un trabajo sobre esta cuestión. Finalmente, se ha limitado el desarrollo del apartado de los alumnos de Monasterio, por sobrepasar ampliamente la extensión de esta investigación. La carencia de trabajos previos relacionados con el tema, ha planteado la necesidad de ahondar en cuestiones que van a determinar la evolución de la enseñanza del violín en conexión con

la organización del Conservatorio a lo largo de sus distintas etapas, como la repercusión de la implantación de los concursos a cargo de los alumnos, la necesidad del establecimiento de una programación, el aumento del número de alumnos o los problemas continuados por el sistema de exámenes. Por otra parte, la dificultad en la localización de muchas fuentes documentales, cuya accesibilidad sólo se ha visto impulsada recientemente gracias al proceso de ordenación y catalogación de los fondos del Archivo de la Biblioteca del Conservatorio, han condicionado el planteamiento de este capítulo. El proceso de documentación ha partido del análisis de la información proporcionada por los anuarios de ese centro, discursos para la distribución de premios, actas de calificación de los alumnos, libros de alumnos premiados, actas de las sesiones celebradas por el Claustro de Profesores, programas y otros documentos relacionados con la actividad pedagógica de Monasterio. Se han revisado los sucesivos Decretos y Reglamentos del Conservatorio, las Actas de Oposición a la Escuela Nacional de Música (1849-1891), Libros de Alumnos Premiados, Memorias de la Escuela de Música y Declamación presentadas en las Exposiciones Universales de Filadelfia (1876), París (1878) y Viena (1892) y otras fuentes procedentes de esta institución, como listados de alumnos y profesores, programaciones y métodos y repertorio de concierto estudiados. Debido a la carencia de determinadas fuentes ha sido imprescindible la aportación de la prensa periódica para completar aspectos fundamentales, como es el caso de los programas interpretados en los conciertos y concursos. La reciente localización de una carpeta que contiene una colección de legajos referidos a su etapa como director, así como la catalogación de otros legajos anteriores que cubren una parte considerable del período de Monasterio en la institución, ha sido determinante para el avance de esta investigación.

El sexto capítulo se centra en sus actividades como fundador y miembro de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Hemos incluido dentro del capítulo dos apartados que consideramos imprescindibles, dedicados al contexto de la difusión del repertorio de música de cámara en Europa en el siglo XIX y la revisión de los antecedentes de la Sociedad. Nuestro estudio ha abarcado desde sesiones de carácter aficionado y duración muchas veces efímera, a conciertos esporádicos de intérpretes relevantes de la época y agrupaciones más o menos estables. Hemos establecido para el estudio de la Sociedad de Cuartetos una diferenciación en dos etapas, que se corresponden con el cambio de ubicación de las sesiones y de organización de las series, y una evolución en el

repertorio interpretado, cuya renovación se pone de manifiesto especialmente después del traslado de las sesiones al Salón Romero en 1884.

Hemos partido del análisis de la documentación de la Sociedad conservada en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y que está formada por programas, datos de contabilidad de las temporadas, anotaciones de Monasterio a los programas interpretados, relaciones de ensayos, listados de obras ensayadas e interpretadas, listas de abonos y localidades regaladas en las últimas series y cartas relacionadas con la actividad de la agrupación. La localización de esta documentación nos ha permitido realizar un análisis de la estructura organizativa, económica y social de la Sociedad, de la que únicamente se contaba con el referente del estudio estadístico de Provanza y Fernández de Rojas para la primera década o el opúsculo referido al repertorio de Castro y Serrano. La investigación se ha completado con el examen de prensa musical y general, correspondiente al período de sus treinta y un años de existencia, que ha permitido completar información sobre la recepción de crítica y público de este tipo de repertorio.

El capítulo séptimo se centra en la actividad desempeñada por Monasterio en el ámbito de la dirección de orquesta, principalmente en la Sociedad de Conciertos de Madrid, de la que será uno de sus máximos impulsores durante su etapa como director (1869-1876), como pone de manifiesto el estreno de un gran número de composiciones y la consecución de un nivel técnico sin precedentes en las interpretaciones de la agrupación. Hemos incluido en este capítulo su participación en 1880 en la dirección de una serie de tres conciertos de la Sociedad de Conciertos de Barcelona. El vaciado hermerográfico para el análisis de la recepción del repertorio y aspectos interpretativos, así como de la documentación de la Sociedad relativa a su organización durante esos años, han sido, por tanto, prioritarios en nuestra investigación. Esta etapa, además, corresponde al período de composición de la mayor parte de las obras para orquesta de Monasterio, que fueron destinadas a la agrupación, y que se han localizado en el Archivo de la Sociedad de Conciertos conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Además de la consulta hermerográfica, se ha realizado la revisión de las anotaciones de Monasterio a programas de la Sociedad conservados en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Estas anotaciones revelan información sobre distintos aspectos: interpretación (dirección, orquesta y

solistas invitados), público (nivel de asistencia y tipo de público) y repertorio interpretado (recepción y crítica).

Los capítulos octavo y noveno comprenden el estudio de otras actividades a las que estuvo vinculado. El capítulo octavo estudia la actividad de Monasterio en otras tres instituciones, la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, la Junta para la Defensa de la Ópera Nacional y la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para la que ha sido fundamental el análisis de las memorias anuales en la primera y de las actas, discursos de sus miembros y documentación diversa conservada en el Archivo de la última. La revisión de prensa ha permitido completar la información acerca de su viaje en 1878 a Europa y de su actividad como intérprete durante estos años.

El noveno capítulo está centrado en los últimos años de Monasterio, caracterizados por su interés por la música religiosa y el estudio de la música española del pasado, del que hemos encontrado numerosas referencias en el epistolario de Monasterio y entre sus anotaciones personales conservadas en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hemos de referirnos en este punto a las transcripciones y anotaciones sobre estudios musicográficos realizados por Monasterio, también ilocalizables, de las que tenemos conocimiento a través de la correspondencia y los apuntes biográficos de su hija Antonia. De la fase correspondiente a la dirección de la Escuela Nacional de Música, contamos, además, con un discurso para la distribución de premios correspondiente al curso 1893-1894, que mencionamos anteriormente, en el que se realiza una descripción de la situación del centro durante la última década y plantea la adopción de un proceso de reforma.

Respecto al apartado de las composiciones de Monasterio, que centra el capítulo décimo, hemos procedido, en primer lugar, a la realización de una labor de localización y microfilmación de partituras, determinada por la necesidad de elaboración del catálogo de su producción musical. La búsqueda de las fuentes musicales se ha llevado a cabo mediante consulta de los fondos documentales de Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se conserva gran parte de su legado tras las donaciones efectuadas por el propio Monasterio en los años 1879 y 1894. En la última, realizada por sus herederos en 1904, no se encuentra ninguna composición de Monasterio. Otra parte importante se conserva en la Biblioteca Musical del

Ayuntamiento de Madrid. El resto se ha localizado en Biblioteca Nacional, Archivo Musical de la Capilla del Palacio Real, y los archivos de la Sociedad General de Autores y Editores de España. También hemos encontrado algunas ediciones de sus obras en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y las biblioteca de la Universidad de Oviedo y *Menéndez Pelayo* de Santander. Hemos tenido acceso, asimismo, a varias partituras provenientes de uno de los descendientes de Jesús de Monasterio.

El estudio de la producción musical de Jesús de Monasterio, en cuyo catálogo se ha optado por el análisis por géneros, nos permite establecer la sucesión de fases distintas en su producción, determinadas por la trayectoria del compositor. La primera comienza en 1849 con la composición de su primera obra, una mazurka para piano titulada *La Violeta* y se desarrolla durante la década de 1850, coincidiendo con su carrera internacional como concertista, iniciada a partir de la consecución en 1852, del Premio Extraordinario de Violín en el Conservatorio de Bruselas. La necesidad de creación de un repertorio de violín propio para la exhibición de habilidades técnicas como intérprete, determina la composición de un tipo de obras en la línea de las escritas por violinistas-compositores coetáneos. Durante su primera gira de conciertos por Europa (1854-56) y su presentación en Madrid da a conocer las dos fantasías para violín y orquesta y el *Adiós a la Alhambra*. Se cierra esta etapa a principios de la década siguiente (entre 1861-62 tiene lugar su segunda gira por Centroeuropa), con el estreno del *Rondó Liebanense* y el *Concierto para violín en Si menor*, obras compuestas en 1857 y 1859, respectivamente. Asimismo, y como consecuencia de la influencia de la tradición orfeonística belga a través de Gevaert, durante su estancia en ese país, comienzan, en esta época, sus primeros contactos con el repertorio coral, para el que compone dos obras: *Le Retour des Matelots* (1855) y *El Triunfo de la Patria* (1860).

Desde la vuelta de su segunda gira europea y a lo largo de los años sesenta destaca la composición de obras para voz y piano (iniciada a partir de 1855, con la composición de *La violette et le camélia*, romance para canto y piano, escrita en París), que culmina con la publicación de seis de estas piezas en el *Álbum de Canto* editado por Antonio Romero a inicios de la siguiente década (1872). Este período corresponde al definitivo establecimiento de Monasterio en Madrid, la consolidación de sus actividades pedagógicas como Profesor de Violín en el Conservatorio de Música (dentro de sus obligaciones como Profesor de esa institución se encuentra la de componer piezas para ejercicios de examen, de las que se conservan tres, destinadas a los exámenes de 4º a 6º

de Clarinete en el Curso 1861), y la fundación de la Sociedad de Cuartetos, entre otras actividades. Durante esta fase tiene lugar el inicio de la composición de obras corales religiosas, coincidiendo con su ingreso en las Conferencias de San Vicente de Paúl.

De la década de 1870, período en que ejerce como Director de la Sociedad de Conciertos (1869-76), data la mayor parte de sus composiciones para orquesta, repertorio iniciado con anterioridad, (la *Marcha Fúnebre y Triunfal*, compuesta hacia 1864 y el *Scherzo Fantástico*, escrito en 1868, fueron estrenados en los conciertos sinfónicos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos), y que será dado a conocer por esa orquesta. Prosigue en esta década la composición de obras para violín, con la *Melodía para violín o violoncello y piano* (1874) y la serenata andaluza para violín y piano titulada *Sierra Morena* (iniciada en 1877), culminando su labor pedagógica en el Conservatorio con la publicación de los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín* en 1878. Realiza también una adaptación para violín y piano de *El Canto del Esclavo* de Espadero con el título *Lamentos del Esclavo. Escena Americana*. En 1870 compone, asimismo, una obra para banda militar: la *Marcha Solemne*. Este apartado, junto con las obras de la década de 1860 lo hemos incluido dentro del capítulo VIII, puesto que hemos optado por diferenciar, debido a su extensión, los capítulos V y VI, obedeciendo a un interés por ofrecer la mayor coherencia en la narración.

Desde inicios de la década de 1880 y hasta su fallecimiento, y coincidiendo con la realización de estudios sobre música española del pasado y su participación en los congresos de música sacra, la producción musical de Monasterio está integrada fundamentalmente por obras religiosas, en gran parte de carácter conmemorativo: a tal efecto están destinadas composiciones como *Véante mis ojos* (1882), *Requiescat en pacem* (1882), o su última obra, *Christum Regem Saeculorum*, escrita entre 1900 y 1903.

Completan el trabajo varios apéndices: el primero corresponde al catálogo descriptivo, cuya realización ha obedecido a una estructuración basada en el criterio de género, obedeciendo cada subapartado a una ordenación cronológica. Hemos partido de la distinción básica entre las obras instrumentales y las obras vocales. Dentro del primer apartado, se establecen varios subapartados correspondientes a las obras para violín, para orquesta, para piano y para otros instrumentos. Dentro del repertorio para violín distinguimos entre obras para violín y piano, obras para violín y orquesta y obras



didácticas, en las que incluimos los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* para dos violines. Entre las composiciones vocales, hemos diferenciado entre obras para voz y piano, repertorio coral no religioso y composiciones religiosas. Dos últimos apartados completan el catálogo: el cuarto apartado corresponde a adaptaciones orquestales de otros autores realizadas por Monasterio. El último apartado incluye las obras fuera de catálogo. La ordenación cronológica se convierte en criterio secundario dentro de cada apartado. Se ha completado el modelo descriptivo de ficha, incorporando nuevos datos relativos a los manuscritos, fuentes, ediciones y enumeración de los movimientos.

En el segundo apéndice hemos incluido los escritos de Monasterio.

El tercer apéndice reúne el epistolario de Monasterio, dividido en los apartados explicados anteriormente.

Un cuarto apéndice está integrado por un conjunto de documentos e índices estadísticos relacionados con el capítulo V. Incluyen listados de alumnos premiados, profesores de cuerda y programas de conciertos y ejercicios, así como la relación de obras de la biblioteca de Monasterio que fueron donadas al Conservatorio tras su muerte.

El quinto apéndice recoge documentación relativa a la Sociedad de Cuartetos, dividida en dos apartados: datos de contabilidad y estadísticas relativas a la organización de la Sociedad (relación de componentes, listas de ensayos y de obras ensayadas y ejecutadas, entre otras). Un segundo apartado reproduce los programas interpretados.

El sexto apéndice está formado por diversos documentos de índole personal.



## **CAPÍTULO II. PERFIL HUMANO. JESÚS DE MONASTERIO EN EL CONTEXTO DE SU ÉPOCA.**

La realización de un estudio global sobre la figura de Jesús de Monasterio exige una aproximación a su perfil humano. Personalidad fundamental de la música decimonónica española, su extensa trayectoria se desarrolla durante la segunda mitad de siglo. Nace durante la Regencia de María Cristina y se da a conocer como niño prodigio durante la Regencia de Espartero (1841-1843). En los inicios del reinado de Isabel II, durante el transcurso de la década moderada (1843-1854) Monasterio completa su formación. Durante el bienio progresista (1854-1856) consigue sus primeros triunfos como intérprete virtuoso en su primera gran gira de conciertos por Europa. Entre 1857 y 1868, período que corresponde a una nueva etapa moderada, tiene lugar su establecimiento definitivo en Madrid coincidiendo con los comienzos de su labor pedagógica en el Conservatorio, la continuación de su actividad compositiva y su consolidación como intérprete a través del segundo periplo europeo y su participación en la Sociedad de Cuartetos, de la que fue su fundador. Durante el sexenio revolucionario y la primera república (1868-1874) añade a las anteriores actividades la de dirección de la orquesta de la Sociedad de Conciertos. A lo largo de la Restauración alcanza su madurez, que dedica a la pedagogía, la composición y la búsqueda de fuentes musicales españolas antiguas, y que se prolonga hasta 1903, año de su muerte.

Desde el punto de vista de su ubicación generacional, su conexión con los problemas de la realidad musical española de su tiempo, se inscribe en los presupuestos de la línea sucesora de los Barbieri, Arrieta o Inzenga, que había inaugurado desde postulados románticos italianizantes la renovación del teatro lírico. Dentro de su generación, Monasterio se sitúa al margen de sus coetáneos, decantándose por una vía determinada por la necesidad de la restauración del repertorio instrumental, y concretamente de los relegados géneros sinfónico y camerístico. Al contrario que la mayor parte de los compositores de esa generación, se aparta de los hegemónicos géneros líricos y del repertorio pianístico.

Su condición de niño prodigio propició una temprana popularidad, desde su llegada a Madrid en 1843, con su presentación ante Espartero y la futura reina, y su intervención en numerosos conciertos en teatros y liceos de provincia durante los dos años siguientes. Pero es a su vuelta definitiva a España, cuando comienza a involucrarse en el panorama musical de la capital española, a través de su participación, en la década

de 1860, en los nuevos proyectos para difundir la música instrumental de la Sociedad de Cuartetos y Sociedad de Conciertos, los que hay que sumar su labor en el Conservatorio y su pertenencia a la Real Capilla. En los últimos años, su participación en la vida social madrileña se incrementa con su designación como director de la Escuela Nacional de Música, presidente de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes, Consejero de Instrucción Pública y presidente de la sección de Música del Ateneo, además de recibir otros nombramientos honoríficos. Monasterio fue objeto de reconocimiento, expresado a través de la concesión de diversas condecoraciones como la Cruz de Carlos III (1858), la designación como Comendador de número de Isabel la Católica (1871) y la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica (1879). Ya en 1866, Pérez Galdós señala del violinista, a propósito de el texto sobre la Sociedad de Cuartetos de Castro y Serrano: “El Sr. Castro nos habla poco del Monasterio músico, porque inútil sería atendida la boga y popularidad de que goza en Madrid”<sup>1</sup>. Su labor al frente de la Sociedad de Conciertos, anterior a los problemas que conducirían a su dimisión, fue merecedora de las palabras recogidas por Esperanza y Sola, que coinciden con el cénit de su popularidad: “Este dominio sobre su orquesta hacía decir, no ha mucho, a uno de nuestros más elocuentes oradores que el poder más respetado que conocía España era el de Monasterio sobre su orquesta”<sup>2</sup>. La temporada tercera finaliza con un gran triunfo de Monasterio, merecedor de los más altos elogios por la crítica: “El Sr. Monasterio ha terminado gloriosamente la campaña de 1871. Los profesores que dirige le obsequian con un espléndido presente, el público ha colmado a él y los suyos de multitud de coronas y aplausos. ¡Qué inmensa felicidad debe gustar el hombre que como compositor y director de conciertos instrumentales, llega la altura en que está colocado el Sr. Monasterio!”<sup>3</sup>. Dos años más tarde, el reconocimiento por la prensa de sus cualidades como director es generalizado, y se mantendrá hasta las críticas de los dos últimos años, que comienzan a reflejar problemas en los ensayos y programación: “Monasterio, que vive por el arte y para el arte, no tiene ni aspira a otra gloria que a verlo floreciente en su patria; y es verdaderamente consolador que, mientras tantos se consagran a obtener recompensas por toda clase de medios, él, olvidando su persona y entregándose en cuerpo y alma al arte que lo vivifica, se prostra a sus pies como un ídolo

---

<sup>1</sup> *La Nación*, nº 67, 6-IV-1866.

<sup>2</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 48. Año XVI, 24-XII-1872. Publicado en *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906, p. 44.

<sup>3</sup> *La Época*, 1-V-1871.

sagrado y coloca en su pedestal las coronas que ha obtenido en sus triunfos. Los que conocen sus sacrificios no pueden menos de tributarle aplausos: los que comprenden su genio no pueden menos de rendirle admiración. Monasterio es uno de los pocos hombres que bastan por sí solos para engrandecer una época, para dar impulso a una idea y cubrir de gloria a un pueblo”<sup>4</sup>.

Su notoriedad<sup>5</sup> se refleja en algunas poesías en las que aparece citado. En un extenso texto publicado en *La ópera española* en diciembre de 1876, con el título de *Aguinaldos* figuran unos versos a él dedicados, en medio de otros dedicados a otros músicos<sup>6</sup>. También se alude a su figura en una poesía de Daniel Ortiz dedicada a Barbieri por su matrimonio. En 1890, con motivo de las sesiones ofrecidas por la Sociedad de Cuartetos en Oviedo, el cronista local Teodoro Cuesta le escribe un extenso poema. Asimismo, se le dedican algunas composiciones.

La conexión de Monasterio con el marco político-social de la época y su relación con algunos de sus protagonistas se pone de manifiesto en su amplio epistolario conservado. Se ha localizado una extensa correspondencia, pese a que para Monasterio la escritura representó un ímprobo esfuerzo. El propio Monasterio reconoce en el discurso de contestación en la Real Academia en la recepción de su amigo José María Esperanza y Sola, que sucede a Rafael Hernando en 1888: “A cuantos me han tratado con alguna intimidad es bien notorio que la aversión a escribir que siempre he tenido (y va en desconsolador aumento) es hija principalmente de la increíble dificultad que experimento para fijar mis ideas, llegando al extremo de que hasta la redacción de una sencilla carta familiar me cueste, con harta frecuencia, grandes esfuerzos intelectuales, que no acierto a comprender pero que fatigan mi cerebro, ocasionándome verdaderos sufrimientos. Con tales antecedentes, natural es que rehuya lo que siempre es para mí penosa carga”<sup>7</sup>. En 1893, en una peculiar entrevista titulada *Declaraciones Íntimas* publicada en *Blanco y Negro*, Monasterio apunta: “Mi sueño dorado: No tener que

---

<sup>4</sup> G. Belmonte Muller. *La Lira Española*. Año II, nº X, 10-III-1873, p. 7.

<sup>5</sup> El reconocimiento de Monasterio por la sociedad coetánea, se pone de manifiesto en la inclusión de su retrato, junto con los de Olózaga y Bretón de los Herreros, en la publicación titulada *Galería de eminencias españolas*, editada por Merlo y compañía.

<sup>6</sup> Los versos dedicados al violinista subrayan su faceta interpretativa: “A Monasterio, que sabe/ conmovier cuando es preciso,/ le regalamos la llave.../la llave del Paraíso”. *La ópera española*, nº 45, 23-XII-1876.

<sup>7</sup> *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Excmo. Señor Don José María Esperanza y Sola el día 31 de mayo de 1891*. Madrid. Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1891, pp. 63-64. Publicado también en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 172.

escribir cartas”<sup>8</sup>. Señala Pedrell en una carta fechada en julio de 1894: “Mi muy apreciado maestro y querido amigo: recibí anoche su cariñosa carta, tanto más de estimar por cuanto no es V. gran amigo de la comunicación epistolar”. En otra del 5 agosto de 1897, insiste Pedrell: “He sentido pereza... epistolar, por primera vez en mi vida. He aquí que para algo bueno debía imitar a la de V. legendaria porque en realidad esa pereza es una comodidad para los tiempos de neuróticos y neurastenias que corren”<sup>9</sup>. Un ejemplo de la amplísima relación epistolar en la última década nos lo proporciona Alarcón, que incluye en su estudio biográfico, entre la lista de felicitaciones que envió Monasterio para el año 1895, los nombres de Bériot, Gevaert, Mailly, Thomas, Massenet, Cavaillé-Coll, Saint-Saëns, Verdi, Nicolai, Joachim, Lauterbach, Lassen, Samuel, Grieg, Gade, etc<sup>10</sup>.

Respecto a su descripción física, los diversos retratos conservados de Monasterio nos proporcionan una imagen del maestro a lo largo del tiempo. El primero se realizó cuando contaba nueve años. El siguiente data de 1850 y fue realizado por Johann Schubert, hermano del compositor. Federico de Madrazo pinta el más conocido, de 1872, un retrato de busto acompañado de su Stradivarius. Castro y Serrano apunta del violinista en 1866: “es un joven de mediana estatura, más bien pequeño que alto, enjuto de carnes, muy moreno de color, y con el pelo rizado en ondas. Excepto los ojos vivos y penetrantes, su fisonomía y su apariencia no pasan de la esfera común”<sup>11</sup>. Alarcón, que fue alumno suyo durante la década de 1860, destaca su “fisonomía expresiva en sumo grado, por unos labios que se fruncían picarescos o se dilataban bondadosos y sonrientes; por unos ojos rasgados y vivos, a los que se asomaba a veces relampagueando el alma, o en cuyas profundidades se hundía a veces, soñadora y abstraída, en persecución de su eterno ideal; nariz algo aguileña y frente despejadísima, coronada por una cabellera abundante, crespa y naturalmente rizada, que en sus años juveniles tenía el corte romántico de las de Espronceda y Zorrilla y siempre nos recordó las melenas del león [...], así como el stradivarius, empuñado por su nerviosa mano”<sup>12</sup>. Según el retrato trazado por Arbós, durante la etapa en que fue su alumno, “era Don

---

<sup>8</sup> *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Madrid. Año III, nº 99, 25-III-1893, p. 205. *Las Declaraciones Íntimas* se publicaron en la biografía de Alarcón. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 26-28.

<sup>9</sup> F. Pedrell. *Cartas a J. de Monasterio*. Biblioteca de Cataluña, M. 694.

<sup>10</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 216.

<sup>11</sup> J. Castro y Serrano. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, Imp. de T. Fortanet, 1866, p. 176.

<sup>12</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 9.

Jesús Monasterio, en aquella época, de aspecto atrayente y distinguido, bajo de estatura y menudo de cuerpo. Extremadamente vivo e inquieto, no conocía el reposo, y su gesto, que superaba en intensidad a la palabra, apenas lograba traducir cuando hablaba –a pesar de su extraordinaria movilidad-, las diversas modalidades de un temperamento siempre en ebullición y dominado por los nervios. Su cabeza, coronada de negra y encrespada cabellera, era fina y artística: nariz aguileña, mirada chispeante, boca y barbilla de trazo firme ornadas respectivamente de bigote y mosca, tales eran los rasgos más característicos de aquel rostro que inspiró a Madrazo uno de sus más bellos retratos”<sup>13</sup>.

Su carácter vivo y nervioso se pone de manifiesto temprano. Esperanza y Sola relata una anécdota acontecida en su presentación a Bériot, como consecuencia de la incertidumbre del joven Monasterio sobre sus posibilidades de admisión: “A los pocos minutos ya no pudo más, y dirigiéndose con aire vivo y resuelto a su tutor, - ¿Me admite en su clase o no? –le dijo: -*si no me admite, ya estamos de más aquí*; rasgo que pinta su carácter vivo y resuelto ya entonces, y que, ciertamente, no ha desmentido después”<sup>14</sup>. El carácter enérgico del violinista se manifiesta en 1886, cuando decide suspender, por desavenencias con el empresario, las sesiones anunciadas que debía ofrecer la Sociedad de Cuartetos en Lisboa<sup>15</sup>. Esta decisión le conducirá más tarde a verse inmerso en una serie de reclamaciones económicas. Su gesto expresivo es destacado especialmente en sus interpretaciones. Sus intervenciones en la Sociedad de Cuartetos subrayan este rasgo. Peña y Goñi señala, al respecto: “Su carácter vivo, nervioso, expansivo y lleno de dulzura, al propio tiempo, revela hoy como ayer su naturaleza artística privilegiada”<sup>16</sup>. El Padre Villalba lo describe como “vivo, nervioso, expansivo, sencillo, con la ingenuidad y el entusiasmo del niño, inclinado naturalmente a todo lo bueno, allá donde lo viera, corría con placer para alcanzarlo”<sup>17</sup>. El Padre Alarcón resalta su carácter sensible, impresionable hasta el extremo: “eso era congénito en Monasterio; eso era como enfermedad crónica en él; eso bastaba para matarle, y eso le mató”<sup>18</sup>. Uno de los rasgos más acusados, resaltado por Bretón en la extensa semblanza que le dedicó en el

---

<sup>13</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós*. Madrid, Ediciones Cid, 1963, p. 17.

<sup>14</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>15</sup> Estos problemas se evidencian en dos cartas dirigidas al empresario Thomas del Negro. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>16</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta de *El Liberal*, 1881, p. 525.

<sup>17</sup> L. Villalba Muñoz. *Últimos músicos españoles del siglo XIX...*, p. 76.

<sup>18</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 11.

discurso de distribución de premios correspondiente al curso de 1903-1904<sup>19</sup>, fue su locuacidad, aspecto que el propio Monasterio en una entrevista publicada en *Blanco y Negro* en 1893 ya había señalado: “Mi principal defecto: Hablar mucho y ser excesivamente franco”<sup>20</sup>.

Sus condiciones físicas se vieron determinadas temprano por problemas de estómago que persistirán hasta el fin de sus días. En verano, Monasterio regresa a Liébana y frecuentemente acude a tomar las aguas en Vichy y Ontaneda, como corroboran numerosos informes médicos conservados en la documentación relativa a su actividad en la Real Capilla. Ya en una instancia de la Administración General de la Real Casa y Patrimonio, firmada el 1 de julio de 1862, se notifica que “El Mayordomo traslada la Real Orden de concesión de dos meses de licencia para tomar los aires nativos de las Montañas de Santander con objeto de restablecer su salud”<sup>21</sup>. En 1864, en una carta de Adolfo de Quesada se hace referencia ya a estas dolencias que le acompañarán en los años siguientes: “Mi querido amigo: he sabido que ha pasado V. una gran enfermedad y deseo saber qué tal continúa pues ya supone el cuidado que me daría cuando me lo dijeron. Confío en que ya estará mejor porque me han asegurado que

---

<sup>19</sup> Bretón, acerca del carácter de Monasterio señala: “El hombre valía tal vez más que el artista. Íntegro hasta la exageración, si cabe exagerar en esto, era por todo extremo benévolo y piadoso. –En prueba de la sinceridad de mis palabras, he de señalar un defecto.... mejor dicho, una de las cualidades que le distinguían: -Monasterio era muy locuaz, hablaba sin tasa... él era el primero en reprocharse esta habitud que atribuía a los nervios... Pero hecho el interlocutor a su costumbre, si con atención le oía, ¡cuántas buenas cosas salían de sus labios y qué de enseñanzas se sorprendían de los curiosísimos recuerdos, casos y sucesos que aportaba a su conversación siempre amena e interesante!- Como muestra de su sencillez y candor, referiré un caso que con él me ocurrió no hará dos años: Ocupábamos los dos un palco de los dos pisos en el Teatro Español, una tarde que celebraba concierto la moderna Sociedad Filarmónica; a un punto de la conversación que manteníamos, me preguntó si me había referido... no sé qué... algo que convenía al tema de que trataba. Los artistas iban a continuar su labor, y quizás por esta circunstancia muy principalmente, yo le contesté: *No recuerdo bien; pero sí me lo ha contado usted. –Hombre*, repuso muy sorprendido, *¿pues cómo si no lo recuerda usted, afirma al propio tiempo que se lo he dicho? Yo entonces le respondí: Querido D. Jesús, no se ofenda usted, pero como tantas y tantas veces me lo ha dicho usted todo, aunque ahora no lo recuerde estoy cierto de que ya le he oído lo que me iba a contar. – ¡Otro se hubiera incomodado!... a él le produjo una explosión de risa que me dio la medida de su bondad extremada*”<sup>19</sup>. *Discurso de distribución de premios Curso 1903-1904*, p. 8.

<sup>20</sup> *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Año III. Madrid, n° 99, 25-III-1893, p. 205.

<sup>21</sup> Estas solicitudes se repiten todos los años, acompañadas de la correspondiente prescripción médica. En la correspondiente a 1868 podemos leer la siguiente descripción de su enfermedad: “padece unas gastralgias crónicas que se exasperan con los calores del verano, y la experiencia tiene demostrado que es útil y conveniente, para mitigar algo su padecimiento, que pase los meses de excesivo calor en Liébana, provincia de Santander, de donde es natural; que también le conviene tomar los baños de mar y después las aguas minero-medicinales de Solares, para todo lo que necesitará dos meses y medio o tres de tiempo”. El informe médico más completo es uno firmado el 1 de junio de 1877, en el que se señala que “está comúnmente bajo la influencia de un estado neurofrático, una de cuyas manifestaciones más frecuentes consiste en gastrodinias acompañadas de hiperdiacrisis de la membrana mucosa gástrica. Que en la época del calor suele exasperarse su dolencia, por lo cual, le conviene pasar el verano en la provincia de Santander, su país natural, donde halla siempre algún alivio aunque transitorio. Y para que conste, expiden la presente a petición del interesado en Madrid a 1º de Junio de 1877 Ildefonso Asensio y Basilio Sanmartín”. Archivo General de Palacio. Nóminas (Expediente), C. 693/Expediente 1.



es muy conveniente el mal que ha tenido para sus males de estómago. Si así fuese podría decirle aquello de que *no hay mal que por bien no venga*<sup>22</sup>. El agravamiento de su estado de salud se incrementó en las siguientes décadas. En 1878, Monasterio se ve obligado a cancelar gran parte de su viaje por Europa, que discurriría por Alemania, de lo que se lamenta Guelbenzu en una carta de mayo de ese año: “Mucho siento que aquélla deje tanto que desear y haya tenido V. que renunciar al viaje a Alemania cosa para mí muy posible después de haberse *retrempé* por algún tiempo en la atmósfera artística y saludable de esa su segunda patria pero desgraciadamente veo que mis buenos deseos se han estrellado ante esa pertinaz debilidad que le aqueja. Sin embargo, el solo anuncio que con el tratamiento que actualmente sigue mejorando algún tanto, me hace esperar que conseguirá V. equilibrar sus nervios con la vida de campo que haga desaparecer esa inapetencia, causa primordial, en mi opinión, de ese malestar”<sup>23</sup>. En la misma misiva, se lamenta Guelbenzu de la imposibilidad de llevar a efecto el proyecto de realización de sendas giras de la Sociedad de Conciertos y Sociedad de Cuartetos fuera de España. La fragilidad de los nervios de Monasterio es relatada a menudo. En una carta al escultor Susillo el 12 de mayo de 1883, el violinista alude a estos problemas al justificar la demora de su respuesta: “la causa principal ha sido el estado delicado de mi salud en general y muy especialmente la debilidad excesiva de mi cabeza, que durante algunas temporadas no me permite ocuparme de ningún trabajo intelectual, y hasta para escribir una sencilla carta necesito a veces hacer tales esfuerzos al tratar de trasladar mis ideas al papel que mi espíritu se fatiga y se exaltan mis nervios de una manera indescriptible”<sup>24</sup>. En una carta de Pedrell del 11 de noviembre de 1892, éste se despide señalando: “Sin más por hoy, consérvese V. bueno, cuide la febril tensión de esos nervios demasiado excitados”<sup>25</sup>. En los últimos años, el empeoramiento de su salud

---

<sup>22</sup> Dos años más tarde, Masarnau escribe de las dolencias de Monasterio: “me alegro de que lleve con la conformidad que me dice sus padecimientos de estómago, pues sufridos así acaso valgan más que la salud”. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de *Academia*. 1858, p. 132. En 1868, Eslava alude a sus persistentes problemas con el estómago: “No me dices nada del estado de tu estómago; ¿será por no prestarse al género...? Deseo que estés bien y contento”. *Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 128-129.

<sup>24</sup> *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Separata de *Academia*. 1978, pp. 150-151.

<sup>25</sup> Vuelve a referirse a esta circunstancia en otra carta del 23 de julio de 1894: “Consérvese bueno, cuide mucho su salud, abandone toda preocupación y ponga a tono *natural* esos nervios, que si son nuestro bien, son a la vez nuestro daño”. El 25 de agosto insiste Pedrell, ante las quejas de Monasterio de su salud, sin duda agravada con los problemas acarreados con la dirección del Conservatorio: “No deje V. la vida en rusticación hasta el último momento y procure almacenar mucho fósforo y mucho oxígeno pues lentamente perdemos en esa vida de abusos de inteligencia y de sensibilidad”. F. Pedrell. *Cartas a J. de Monasterio*. Biblioteca de Cataluña. M. 694. En la solicitud de licencia cursada el 17 de junio de 1894, el

es tal que en 1893, en declaraciones realizadas a la publicación *Blanco y Negro*, Monasterio se lamenta ironizando sobre la cuestión: “Sirviéndome ordinariamente el alimento corporal más bien de mortificación que de goce, ¡ojalá pudiera vivir sin *comestible* ni *bebedible* [sic] ninguno!”. Asimismo, Monasterio reconoce que su estado es “menos turbulento que en mis juveniles años, pero todavía no tan pacífico como yo desearía”<sup>26</sup>.

Los problemas de salud, que, según Esperanza y Sola, determinaron en 1894 el cese de las actividades de la Sociedad de Cuartetos, se agudizan. Ese año, en carta de Federico Olmeda, ante la posible designación de Monasterio como sucesor de Arrieta al frente de la Escuela Nacional de Música, le recomienda: “Cuídese mucho, mi caro amigo, y suponiendo que le confiaran a usted la dirección del Conservatorio, le suplico lo consulte antes de aceptarla, no vaya a perjudicarle excesivamente. La salud ante todo le desea su afectísimo amigo”<sup>27</sup>. El último certificado médico expedido para la Real Capilla, y firmado el 19 de junio de 1903, indica en el cuadro de dolencias un “neurismo gástrico habitual, complicado con una afección intestinal”<sup>28</sup>.

Otro de los rasgos de su carácter es el resaltado por Esperanza y Sola a propósito de la descripción de sus obras: “Todas ellas revelan el carácter melancólico de nuestro amigo, no de esa estéril melancolía, hija del egoísmo o del pesar del bien ajeno, sino de la sublime melancolía, característica e inherente, casi siempre, al genio; en ellas se ve marcado su espíritu profundo y sinceramente religioso”<sup>29</sup>.

Monasterio se relacionó con la mayoría de los músicos del panorama musical español del momento y con una extensa lista de personalidades del ámbito europeo. Bretón señala, después de su muerte: “Yo he podido observar repetidas veces, que tanto los directores extranjeros que la Sociedad de Conciertos ha contratado en los últimos diez años, como los artistas que nos ha hecho oír la Filarmónica, todos o los más de ellos trataban a Monasterio como a persona conocida. En el Conservatorio de Bruselas, donde estudió, y cuya plaza le fue ofrecida a la muerte de su maestro Bériot, se le

---

neurismo crónico que padece es descrito como “dispepsias dolorosas y excitaciones nerviosas, alternadas con depresión de fuerzas”. Palacio Real. Archivo General de Palacio. Nóminas (Expediente), C. 693/Expediente 1.

<sup>26</sup> *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Año III. Madrid, nº 99, 25-III-1893, p. 205.

<sup>27</sup> Carta fechada el 15 de febrero de 1894. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 136-142.

<sup>28</sup> Fue firmado por los doctores Manuel Iglesias y Estalísnao Moreno Palacio Real. Archivo General de Palacio. Nóminas (Expediente), C. 693/Expediente 1.

<sup>29</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº 48. 24-XII-1872, p. 758 y ss.

recuerda siempre con orgullo y se le considera como modelo digno de imitación”<sup>30</sup>. Asiste, en el Teatro Real, al palco segundo, número 18, denominado “palco de los sabios”, porque en él, a partir de la Temporada 1885-1886, se congregan personalidades como Castelar, Barbieri, Arrieta, Peña y Goñi, Esperanza y Sola, Carmena y Millán, Arimón, Menéndez Pelayo, Castro y Serrano, Pardo de Figueroa, Sanchís, Muñoz, González y Boronat, Elorrio, Castelar y algunos cantantes como Gayarre, Uetam, Tamagno y Menotti. Según Subirá, dicho lujoso palco “infundía pavores, así como el de la Buschenthal difundía benevolencia. Juicio favorable o adverso que de allí saliera para los intérpretes vocales o instrumentales del coliseo, rápidamente corría por la sala, y para los más, tales opiniones tenían fuerza de ley irrevocable o categoría de fallo infalible”<sup>31</sup>. Las relaciones con otros compositores e intérpretes españoles coetáneos se caracterizaron, en general, por la cordialidad, si bien es en su etapa como director de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, cargo lleno de dificultades y polémica heredados de la etapa de Arrieta, cuando se manifiestan los enfrentamientos más acusados con ciertos profesores y un sector de la prensa radicalmente crítico con su gestión. El temperamento ajeno a las cuestiones burocráticas y sus carencias de salud, agravadas en los últimos años, propiciaron su rápida dimisión del cargo, en el que sólo se mantuvo entre febrero de 1894 y enero de 1897, uno de los períodos más difíciles de su trayectoria. Su carácter enérgico le había conducido en ocasiones a algunas situaciones de tensión, como las circunstancias de su dimisión como director de la Sociedad de Conciertos en 1876 o ciertos episodios de crisis con Barbieri y Bretón.

Entre los nombres a los que une una amistad más estrecha, destaca, en primer lugar, el crítico Esperanza y Sola, quien ejerció como su secretario y compartió con el violinista algunos cargos en la última década del siglo. Su afectuosa relación queda puesta de manifiesto con ocasión del nombramiento como académico de Esperanza y Sola en 1891. Monasterio escribe su contestación para el acto de recepción, en la que se refleja este vínculo: “Aún éramos casi niños, cuando el nuevo académico y el que en este momento tiene la honra de dirigiros la palabra, acudíamos con otros jóvenes, a la modesta vivienda del inolvidable Eslava, a recibir de sus autorizados labios docta enseñanza en la difícil y escabrosa ciencia de la Armonía musical. De tan larga fecha data la íntima amistad que a entrambos nos liga, la cual, el tiempo y los azares de la

---

<sup>30</sup> T. Bretón. *Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1903-1904. Memoria del Curso 1903-1904*. Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Madrid, Imprenta Colonia, 1904, pp. 5-8.

<sup>31</sup> J. Subirá. *Historia y Anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus Ultra, 1949, pp. 364-366.

vida, lejos de entibiar, han robustecido más y más, haciéndola fraternal y verdaderamente entrañable. Por eso debió pareceros natural que fuera yo el primero en suscribir su propuesta para ocupar el sitio que había dejado vacante la sentida muerte de nuestro laborioso y muy querido compañero D. Rafael Hernando; y no debió extrañaros que al presentar yo mismo el discurso del Sr. Esperanza, me apresure a solicitar la honra de dar la bienvenida, en nombre de la Academia, al que por voto unánime habíamos llamado a su seno [...] y si espontáneamente me ofrecí a echarla sobre mis hombros en ocasión tan solemne como ésta, comprenderéis que algún poderoso móvil debía impulsarme a ello; así era en efecto. Con motivo de un suceso para mí dolorosísimo, dióme el Sr. Esperanza una prueba de acendrado cariño, de aquéllas que el hombre de corazón jamás olvida, y sólo pueden pagarse con moneda hartamente menos codiciada que el oro, aunque de más subido valor... la gratitud. Desde entonces ansiaba la oportunidad de hacer patente tan noble sentimiento, y al fin me la deparó mi buena fortuna. La señalada distinción con que nuestra Academia honrara al nuevo electo, debía realizar una de sus más anheladas aspiraciones; justo era que me asociase con toda mi alma a su regocijo; y ¿qué medio más adecuado podía emplear para ello, que brindarme a ser su padrino en este memorable día? Ciertamente que la dulzura de esta tutela llevaba consigo la amargura de escribir un discurso, pero por lo mismo que esto era para mí no pequeño sacrificio, me decidí a imponérmelo, considerando que, si las cosas se estiman no tanto por lo que valen cuanto por lo que cuestan, nadie sabrá apreciar mejor que mi cariñoso amigo, las angustias que me ha hecho pasar el sabroso placer de apadrinarle<sup>32</sup>. En 1894, con motivo del nombramiento de Monasterio como director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, Esperanza y Sola le dedica una Cantata, que es publicada en dos números de la *Ilustración Española y Americana*. La respuesta de Monasterio coincidiendo con la onomástica de Esperanza y Sola, es reveladora de su aprecio debido a “los inapreciables servicios que como *secretario íntimo* me has prestado ya, y espero que me seguirás prestando, cúmpleme, a fuer de buen nacido, demostrártelo no sólo con palabras, sino con *obras*”. Monasterio le regala cinco tomos de la *Revue musicale* publicada por Fétis, “colección tan útil e interesante como estimada y rarísima, y de la cual sólo por ser para ti tengo el valor de desprenderme. No dudo que tu satisfacción al

---

<sup>32</sup> Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Excmo. Señor Don José María Esperanza y Sola el día 31 de mayo de 1891. Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1891, pp. 63-64.

poseerla será tan grande como el placer que en regalártela experimenta tu mejor amigo”<sup>33</sup>.

Comparte con Esperanza su admiración por Eslava, cuya profunda relación se inicia desde su juventud. Eslava es testigo de los primeros éxitos de Monasterio durante su paso por el Conservatorio de Bruselas. En 1858, Monasterio le sirve de intermediario con Adrian de la Fage, al que Eslava envía la *Orfenica Lira* de Fuenllana, entre otros libros, realiza una serie de indicaciones respecto a su *Apéndice*, en el que hace referencia al canto llano y le comenta la inminente conclusión de su tratado de composición. Con Eslava establece un profundo vínculo, cuyo trato de confianza se manifiesta en una carta de 1868, en la que, al tiempo que éste se lamenta de su situación, comenta: “he recibido tu muy grata del 28 pasado, escrita en el género caricato, en que vas haciendo admirables progresos. Yo creía que ese género sólo podía hacer reír; pero he visto prácticamente que, bien manejado por un *experto profesor*, puede hasta hacer llorar”. Escribe a Monasterio relatando desde su residencia de Aravaca y luego desde Sevilla, sus impresiones. Está al tanto de las composiciones de Monasterio. Éste solicita en 1870, junto con Barbieri, al por entonces ministro Sagasta, la Gran Cruz de Isabel la Católica para Hilarión Eslava. La condecoración será otorgada manteniendo el anonimato de los peticionarios<sup>34</sup>.

En septiembre de 1864 le describe el resultado de los conciertos sinfónicos y comenta acerca de dos composiciones del violinista: “El éxito de la orquesta en los Campos Elíseos y el de la ópera de Gounod ha sido bueno. Sin embargo, las sinfonías no han hecho tanto efecto como en el Conservatorio. [...] En fin, Gounod es un compositor de talento, pero no de genio especialmente melódico. Yo creo que se debe mucha parte del éxito al sistema del argumento, a las decoraciones, a los trajes y también a la ejecución, que ha sido muy buena. Esto que acabo de decirte no me atrevería a decirlo entre ciertas gentes, que tienen (o fingen) un entusiasmo extraordinario por esta ópera. Me alegro que hayas compuesto las dos obras de que me hablas, y deseo verlas”. Desde su retiro de Aravaca, en agosto de 1868: “Nada sé de Madrid; llevo aquí doce días; el día 5 iré a misa por ser segunda clase y volveré en la tarde del mismo día (*volente Deo secundum Barbierim*). No sé nada del Conservatorio, ni de su reglamento, ni de la plaza vacante por dimisión del Sr. Barbieri. Aquí no hablo más que con el cura y el sacristán: aquél me habla siempre de los siete y medio reales

---

<sup>33</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 113.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 103-112.

que viene a tener de rentas, y éste de su miserable estado, sin embargo de ser artista de canto y órgano, sacristán, ministro del altar y dignísimo profesor de instrucción primaria...”. En Sevilla, en enero de 1871, le describe el pobre ambiente musical en la capital bética: “Los sevillanos me abruma con las muestras de aprecio que me dan, y paso el tiempo devolviendo visitas, que es la ocupación más cargante que se puede dar. En esta capital, perla de la antigua *Vandalia*, el arte musical está muerto. Ni conciertos, ni cuartetos, ni ópera, ni zarzuela, ni bufos siquiera hay. La música religiosa se ejecuta bárbaramente. Hasta los *cantaores* de la plaza de Triana y los que antes venían de la playa de Málaga han descendido en su género de un modo lamentable. Todo está *cancaizado* en materia de música. (Aquí se llora...)”. Nuevamente desde Aravaca, en agosto de 1872, tras describirle su estado de salud, se alegra del proyecto de Monasterio de publicación de sus *Veinte Estudios de Concierto* y se lamenta de su inactividad: “Yo no hago nada. Mi vida hoy es la del burro o, mejor dicho, del pollino, porque los burros trabajan, y mucho. Dios quiera que pueda volver a mis ocupaciones acostumbradas, aunque sea con gran moderación”. Desde Sevilla, el 24 de diciembre de 1872, reitera: “Aburrido de mi vida inactiva, holgazana y tonta, he empezado a escribir algunas cosillas. Lo primero que he escrito han sido unas letrillas a *Nuestro Padre Jesús de Gran Poder*, que me parece que han salido *enfermas* y valen poco”. Eslava intentará convencer a Monasterio que no lleve a cabo su dimisión de la Sociedad de Conciertos, como pone de manifiesto una carta con fecha del 27 de abril de 1876.

Con Francisco Frontera de Valldemosa mantuvo también una estrecha relación. Afincado durante sus últimos años en su tierra natal, en 1881 en una misiva en la que felicita a Monasterio por su *Salve*, que ha hecho ejecutar con éxito en Palma de Mallorca, se despide como “su apasionado viejo y achacoso amigo”. Valldemosa apoyará a Monasterio en su fallida propuesta expresada en el discurso de recepción de Esperanza y Sola en la Real Academia de Bellas Artes el 31 de mayo de 1891, referida a la sustitución de estos discursos por la presentación de una obra original<sup>35</sup>. Tras el fallecimiento de Valldemosa, su viuda, en carta del 3 de noviembre de 1891, corrobora la relación entre ambos músicos: “Puede V. asegurar, hijo mío, que Francisquito le quería con todo su corazón, como le quiere su mamita que le ha conocido de ocho años y su mamita tiene ochenta y seis y aún puedo escribirle”. Valldemosa legará a Monasterio su batuta de ébano, que había sido un regalo de la Reina Isabel<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Este apoyo se expresa en una carta de junio de 1891. *Ibidem*, pp. 145-146.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 145-146. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

Respecto a la amistad con Barbieri, Antonia de Monasterio escribe: “Mi padre y Barbieri intimaron desde jovencitos y siguieron siendo buenos amigos mientras vivieron”<sup>37</sup>. En septiembre de 1862, Barbieri firma una carta dirigida a Monasterio como “tu verdadero y afectísimo amigo”<sup>38</sup>. En otra misiva del 28 de marzo de 1864, Barbieri, haciendo alarde de sus dotes de enólogo, se refiere a las dolencias de Monasterio: “Ahí van dos botellas: la una, de rico *porter*, para que se te cure el dolor de estómago; la otra, de un *Jerez* que si lo bebe Regina no vuelve a tener tercianas, porque es un vino que hasta *resucita los muertos*. ¡He dicho!...”<sup>39</sup>. Barbieri comparte con Monasterio su interés bibliófilo. En 1887, se refiere, a este respecto a varios textos de Tomás de Santa María y de Mudarra. La relación atraviesa una crisis en 1888, debido a un comentario de Monasterio, molesto por la costumbre de Barbieri de levantarse en medio de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, cuando no le satisfacía alguna de las obras interpretadas. En carta firmada el 22 de diciembre de 1888, Barbieri describe el incidente: “cometiste una gran inconveniencia que no quiero dejarte pasar sin correctivo: me dijiste en voz alta y con acento irónico, a propósito de la sonata de Rubinstein: *Cuando tú escribas otra mejor, la tocaremos*. Ésta fue una pitada a la cual se me ocurrió contestar diciéndote: *La escribiré cuando tú seas capaz de tocarla tan bien como Sarasate*; pero me contuve porque no gusto de odiosas comparaciones ni de escenas desagradables. Te escribo ahora para que sepas que me has ofendido y que, aunque te lo perdono por esta vez, debieras en lo sucesivo abstenerte en público de semejantes expresiones o desplantes *de pésimo gusto*, si es que estimas en algo la consideración de tu antiguo amigo”. Ese mismo día, Monasterio explica que la situación ha tenido origen en un malentendido: “la frase que pronuncié la noche anterior no fue exactamente lo que me transcribes, sino con esta variante: *Cuando escribas una sonata como ésta (la de Rubinstein), verás cómo el público te la aplaude*, frase que, como ves, no encierra el sentido de la que creíste oírme, y que, entendida como tú entendiste, comprendo que con razón te mortificara. Ahora debo explicarte el porqué de mi frase.

---

<sup>37</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos*. Real Academia de Bellas Artes., 1972, p. 25.

<sup>38</sup> En dicha misiva, del 1 de septiembre de 1862, informa a Monasterio del obsequio de una imagen de Rossini: “Tengo un retrato de Rossini que me dio Eduvigis para ti; como yo me hallo tan atareado, no puedo llevártelo en unos días. De manera que, si tienes mucha prisa por poseer la efigie y firma del *Maestrísimo*, o ven o manda a persona de tu confianza a casa de este tu verdadero y afectísimo amigo”. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 88.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 89.

Reconozco tu sobrada competencia para apreciar debidamente cuantas obras interprete la Sociedad de Cuartetos, y además tu perfecto derecho a juzgarlas con arreglo a tus arraigadas convicciones en materia de arte. Pero lo que me ha dolido siempre, por lo mismo que soy verdadero amigo tuyo y estimo en lo mucho que vale tu personalidad artística, es la manera como expresas tu desagrado, ya de palabra, ya por medio de significativos gestos, respecto de obras de renombrados autores que gozan de notoria reputación en el mundo musical [...] Ya ves, querido Paco, cuán lejos estaba de mi ánimo el querer ofenderte al endilgarte aquellas palabras, que aún sin lo que llevo dicho, y es la pura verdad, tienen disculpa y fácil explicación, dada la impresionabilidad de mis nervios, doblemente excitados en las noches de sesiones. [...] Creo que con estas explicaciones quedarás satisfecho y convencido de que en manera alguna tuve intención de mortificarte”. La carta del violinista finaliza recordando su antigua amistad: “Ahora bien: ¿no es verdad, querido Paco, que si fríamente examinamos tú y yo nuestras conciencias debemos reconocer que ambos tenemos un *tantico* de culpa en lo ocurrido el viernes? ¡Ea!, pues, perdonémonos recíprocamente el disgustillo que involuntariamente *nos hemos* ocasionado. Y que éste nos sirva también, a entrambos, de correctivo para tratar de moderar los impulsos de nuestro vehemente carácter [...] Y como no estimo en algo, sino en mucho tu amistad, y que continuarás siendo para mí, como yo lo soy tuyo, el mismo leal y buen amigo de siempre. Así lo desea y espera tu invariable y sincero amigo J.”<sup>40</sup>. A pesar de este incidente, la relación prosiguió como evidencia el epistolario posterior, repitiéndose los testimonios de admiración por parte de Monasterio. En 1892, le reitera su amistad despidiéndose en una carta como “siempre tuyo *ex toto corde*”<sup>41</sup>.

La relación con Arrieta parece que debió de restringirse a la mera cortesía, no exenta de admiración mutua, como evidencian el reconocimiento hacia los resultados de la clase de Monasterio en los discursos de Arrieta y sus artículos sobre la labor de Monasterio en la Sociedad de Conciertos o los propósitos de éste de rescatar alguna composición del compositor navarro<sup>42</sup>. Sin embargo, las precarias condiciones del salón de la Escuela Nacional de Música propiciaron la marcha de la Sociedad de Cuartetos al Salón Romero de forma precipitada. No obstante, Arrieta, conocedor del interés por el

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 88-92.

<sup>41</sup> F. A. Barbieri. *Documentos sobre música española y epistolario* (Legado Barbieri). Volumen 2. Edición a cargo de Emilio Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, documento 2.200, p. 756.

<sup>42</sup> Arrieta, en carta del 5 de abril de 1875, le recomienda renunciar al estreno de una de sus obras de la etapa de Milán. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 84.



repertorio del pasado de Monasterio, le enviará en 1886 su composición sobre un texto de Felipe II destinada a la Reina<sup>43</sup>.

Entre sus compañeros de la Sociedad de Cuartetos, sobresale la relación con Rafael Pérez y Tomás Lestán, que fueron compañeros de estudios de Monasterio, en su breve paso por el Conservatorio de Madrid en 1845. Sus trayectorias estarán ligadas estrechamente a la de Monasterio, con quien compartirán también con él tareas de docencia en la misma institución desde 1874 y 1884, respectivamente y en la Sociedad de Conciertos. Lestán, además, es compañero en la Real Capilla. Rafael Pérez ejercerá además como segundo director durante la etapa de Monasterio como director de esta agrupación. Tras la marcha de la Sociedad de Cuartetos de Pérez, la amistad de Monasterio y sus compañeros se pondrá de manifiesto en la donación de la recaudación de toda la serie siguiente<sup>44</sup>. Monasterio le asistirá en sus últimos momentos de vida, según relata Alarcón, y se hará cargo, como testamentario, de la donación de su legado a la Escuela Nacional de Música en 1884. La relación con Juan María Guelbenzu, cofundador de la Sociedad, comienza con las sesiones camerísticas en su domicilio y los conciertos en Palacio. Su relación queda corroborada en el comienzo de una carta desde París en 1868, en la que señala: “he recibido con mucho gusto su estimada del 13 como deben recibirse las de los buenos amigos”<sup>45</sup>. En otras firma como “afectísimo y verdadero amigo”. Su concepto interpretativo será decisivo en la recuperación del repertorio clásico llevada a cabo por la Sociedad. Ramón Rodríguez Castellanos y Víctor Mirecki también serán compañeros en el Conservatorio a partir de 1870 y 1874, y como Lestán, de la Real Capilla. Respecto del que fuera su alumno, Manuel Pérez, Monasterio le facilitó su educación, como la prensa se hizo eco en su momento: “Quiere dedicarse a la música, y se encarga Monasterio de su enseñanza; llega a la pubertad, entra en quinta, y su eminente maestro, para redimirle, dispone un magnífico concierto

---

<sup>43</sup> Señala en la misiva del 20 de enero de 1886: “Deseo que usted conozca un monólogo que acabo de hacer para el álbum que se trata de regalar a la Reina con poesía ¡¡¡de Felipe II!!!... ¡Vaya un zarzuelero!... Se lo mando a usted (mire usted si soy generoso) a título de devolución. ¡Qué trabajo me ha costado dominar las irregularidades musicales de la letra para dar sentido, carácter y naturalidad a las frases!”. *Ibidem*, p. 85.

<sup>44</sup> Pérez escribe la siguiente carta de agradecimiento el 4 de enero de 1879: “no pude manifestar mi gratitud hacia Vds. como era debido porque mi emoción, que en todo caso habría sido grande, no pude dominarla en aquel momento, por el estado de debilidad extremada en que me encuentro. Hoy, algo más tranquilo, me dirijo a Vds. para cumplir tal deber y decirles que, como por el acto generoso a que me refiero, la Sociedad ha sufrido un contratiempo material, se han hecho Vds. partícipes en cierto modo de mi desgracia, con lo que, además de proporcionarme alivio y consuelo en ella, me han dado una grande y verdadera prueba de amistad”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

<sup>45</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

[...] la fiesta, celebrada en el gran salón del Conservatorio, incendiado a poco, produce una cantidad considerable, más de lo suficiente para pagar el rescate del soldado”<sup>46</sup>. Respecto a José Tragó, que pasará a realizar las funciones del piano en 1886, pese a no ser siempre comprendido su estilo de interpretación por Monasterio y abandonar su agrupación para fundar la *Sociedad de Música Clásica di Camera* en 1889, retornará a la formación inicial en 1892. Numerosos intérpretes participan en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. Los pianistas y compositores Marcial del Adalid y Adolfo de Quesada asisten a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos desde sus inicios. Del primero se interpreta una de sus obras en 1868. Ya en 1864 Quesada relata sus proyectos a Monasterio, tras interesarse por la salud del violinista, deteriorada en esos meses: “He continuado mi marcha fúnebre que hasta ahora ha salido *ravissante*, sobre todo la tercera parte es inspiradísima. No le extrañará este lenguaje, pues no peço de modesto en esta materia. Mlle. Roaldés me la hizo repetir cuatro veces la noche que la oyó y me decía que era inspiradísima”<sup>47</sup>. Albéniz fue invitado a participar en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos en 1890, pero finalmente no asistió debido a problemas de salud de su esposa, que esperaba por entonces un hijo, como manifiesta el 6 de marzo de 1890<sup>48</sup>. La relación con Antonio Romero, además de por su vinculación con Eslava, y como compañero en el Conservatorio y en la Capilla Real, se estrecha especialmente a partir de 1884, cuando las temporadas de la agrupación camerística dirigida por Monasterio pasan a celebrarse en el Salón Romero<sup>49</sup>. Antonio Romero es uno de los promotores de la Junta para la ópera nacional, que organiza el 1 de abril de 1869 un concurso de composiciones de autores españoles. Esta Junta, formada también por Emilio Arrieta, Bonifacio Eslava y Benigno Calahorra, nombró como miembro del jurado de examen y clasificación de las obras presentadas a Monasterio. Resultan ganadoras *Atahualpa* de Barrera y *Fernando el Emplazado* de Zubiaurre<sup>50</sup>. Monasterio, a la muerte de Romero, será nombrado uno de sus albaceas.

Entre otros intérpretes que colaboran con Monasterio en la década de 1860, cabe señalar a la arpista Teresa Roaldés, el flautista Parera, que presenta en 1864 su Método de flauta para que sea admitido como texto oficial en el Conservatorio<sup>51</sup>, los cantantes

---

<sup>46</sup> *La Época*, 1-IV-1873.

<sup>47</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>48</sup> *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 82-83.

<sup>49</sup> Romero será invitado a participar en algunas sesiones de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>50</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg.335-1/5.

<sup>51</sup> En una carta a Monasterio, fechada el 15 de noviembre de 1864, explica las ventajas del *Sistema Boëhm* y se lamenta del retraso respecto a Europa en la adopción del mismo: “Suplícote, asimismo, vea

Marietta Albini, quien recurre al violinista para preparar su despedida ante el público madrileño en julio de 1862<sup>52</sup>, De la Grange y Enrique Tamberlick..

Admirador de Sarasate, sus relaciones se caracterizaron por el respeto. Antonia de Monasterio en los apuntes biográficos sobre su padre señala: “Durante su buena época de violinista el público repartía los aplausos entre él y Pablo Sarasate. Sabía éste que sus partidarios eran quienes daban la preferencia a la ejecución y que aquél era el preferido de aquellos para los cuales tenía el sentimiento la principal importancia. Eran ambos rivales a lo gran señor, libres de las mezquindades que acreditan el conocido refrán: *¿Quién es tu enemigo? El de tu oficio*. Como ambos eran leales, se admiraban y estimaban mutuamente”<sup>53</sup>. Sarasate se reunió con Monasterio a su paso por Madrid en 1883, año en que ofreció diversos conciertos y ejerció como jurado en los concursos de violín de la Escuela Nacional de Música. En una carta fechada el 9 de junio de ese año, en la que se dirige a Monasterio como “Mi querido colega”, lo invita a reunirse para ejecutar diversas piezas de cámara: “Si me hiciera el placer de interpretar unas piezas de música de cámara esta tarde a las nueve, estaría muy feliz de verle y estrechar su mano”. En carta del 10 de abril de 1893, Monasterio le escribe para pedir acepte la dedicatoria de su *Rondó Liebanense*: “Como usted tiene por costumbre ya inveterada andar recorriendo el mundo entero y *otras naciones*, y yo a mi vez tengo la antiquísima manía de no leer periódicos, ignoro cuál sea el actual paradero de usted; pero en tal incertidumbre le dirijo la presente a su domicilio de París, esperando que así, más o menos tarde, llegaré a sus manos”. En años sucesivos mantuvieron el contacto en las temporadas de retorno de Sarasate a España. En 1895, el violinista navarro escribe a Monasterio: “tendré mucho gusto en estrecharle la mano el mes que viene en esa tierra de garbanzos como V. dice”. Finaliza la misiva saludando a Monasterio como “Suyo affmo., compañero de armas y fatigas”. Según Alarcón, Monasterio señalaba

---

(si le queda a V. tiempo para ello) mi referida obra y me diga con muchísima franqueza si le gusta o no, las cualidades que V. le encuentra, así como los defectos, etc. Las observaciones de un hombre del mérito de V. serán siempre para mí muy preciosas. Concluiré diciéndole que, a pesar de que la flauta Böhem no ha penetrado todavía por desgracia en España, como es la única, como V. sabe muy bien, que se toca hoy día y como además está adoptada para la enseñanza de los conservatorios de París, Bruselas, etc., es por este nuevo sistema que mi método está y más especialmente escrito. Esto no puede ser un obstáculo, creo yo, para que en el Conservatorio de Madrid sea adoptado, pues las lecciones lo mismo sirven para la flauta nueva que para la vieja. ¿Por qué fatalidad vamos siempre al remolque de las demás naciones? ¿Por qué este sistema, que constituye un verdadero progreso, no se adopta para la enseñanza del referido Conservatorio de Madrid?”. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie..., pp. 142-143.

<sup>52</sup> Carta fechada el 24 de junio de 1862. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>53</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 26.

frecuentemente: “Yo no pude oír a Paganini, pero estoy convencido de que Sarasate le supera en las dificultades”<sup>54</sup>. Invitado Monasterio a participar en un homenaje al violinista navarro en Pamplona, escribió las siguientes líneas: “Cuando la historia registre en sus anales las grandezas y las glorias de Navarra en el siglo XIX, después de consignar los nombres de tantos como se han distinguido en el *divino arte* y fueron honra del noble suelo que les vio nacer, escribiré, con letras de oro, los de Eslava, el sabio didáctico y restaurador de la música religiosa en España; de Gayarre, el dulcísimo cantor de las más hermosas y sentidas melodías; de Arrieta, el afortunado autor de *Marina* y *El Grumete*, y, por último, de Sarasate, el violinista tan inimitable en la pureza de los sonidos que arranca a su Stradivarius, como en la ejecución de sus fascinadoras fantasías sobre nuestros cantos y danzas populares”<sup>55</sup>.

También Monasterio manifestó su apoyo a nuevos intérpretes en la última década, como los pianistas Joaquín Malats, que es recomendado desde París por Charles de Bériot, Pilar Fernández de la Mora y María Luisa Guerra. Esta última, en mayo de 1898, tras tocar en el Ateneo, interpreta en algunas veladas privadas diversas obras de cámara con Monasterio.

Acerca de los juicios de Monasterio sobre las obras de otros compositores, Antonia de Monasterio subraya el agradecimiento de Marqués hacia el primero<sup>56</sup>, cuya actividad en la dirección de la Sociedad de Conciertos fue decisiva para la difusión de las obras de mallorquín, como describe Peña y Goñi<sup>57</sup>. Monasterio había escrito una carta firmada el 18 de enero de 1867, recomendando a Barbieri: “Queridísimo Paco: Te recomiendo al dador, mi discípulo Marqués, que es uno de los de punta, para que sin andar en repulgos ni melindres, le des colocación entre los violines primeros de tu ya célebre orquesta; advirtiéndote que no te doy por ello las gracias, por ser tú quien indudablemente se las darás por tan buena adquisición”<sup>58</sup>. Marqués dedicará a Monasterio su *Método Elemental de Violín* publicado en 1870.

A propósito del estreno del oratorio *Los Ángeles* de Chapí, estrenado en el Conservatorio en marzo de 1880, Esperanza y Sola indica que fue Monasterio uno de

---

<sup>54</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 70.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 218-219.

<sup>56</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, pp. 25-26.

<sup>57</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Selección España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 190-193.

<sup>58</sup> F. A. Barbieri. *Documentos sobre música española y epistolario* (Legado Barbieri), Volumen 2..., documento 2.189, p. 754.

los primeros en advertir de las posibilidades de este autor cuando recibió el Premio de Composición de dicha institución, calificando a Monasterio como “maestro tan inteligente como justo y desapasionado en sus apreciaciones”<sup>59</sup>. En 1876, Chapí agradece a Monasterio su apoyo, señalando: “Indudablemente, mi buen D. Jesús, se ha propuesto confundirme a fuerza de benevolencia y yo no sabré nunca cómo pagarle por su conducta para conmigo. Yo se la agradezco desde el fondo de mi alma y en nombre del porvenir de mis pobres pequeños, pues algo, y no poco, está usted contribuyendo a que aquél sea menos malo. Ya comprenderá usted que no me refiero sólo a su precioso sufragio en la calificación de mis trabajos, pues aun cuando esto sólo me obligara a quedarle muy reconocido, tengo otros muchísimos motivos para guardar hacia usted una gratitud que deseo poderle probar en alguna ocasión. Dios hace que todas las acciones, las buenas y las malas, no queden nunca cubiertas, y, por lo tanto, no se me ha podido ocultar lo mucho que usted está haciendo (por quien merece bien poco) en todas las ocasiones que se le presentan. Lo repito: en mi nombre y en el de esta pequeña familia, reciba usted nuestra gratitud sincera”. El 3 de marzo de 1878, en una junta de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se beneficia a Chapí en su calidad de pensionado de mérito, frente a Bretón. Un año después, de nuevo Esperanza y Sola insiste en la clarividencia de Monasterio sobre Chapí, en la crítica de su obra *La Serenata*: “Mucho antes que el Sr. Chapí nos diera a conocer con sus obras lo mucho que vale, ya el insigne Monasterio, con la satisfacción que siente todo corazón bueno y generoso en descubrir entre la ignorada multitud un hombre de genio y de talento, nos había hablado de él con mucho encomio, y manifestado que los augurios que del compositor de *La Serenata* había formado al examinar los trabajos que presentó para aspirar a la medalla de oro en la clase de composición de nuestra Escuela Nacional de Música, habían tenido feliz cumplimiento con sólo ver las obras que más tarde había enviado de Roma, ya algunas otras que de casualidad había hecho llegar a sus manos. Excusado es decir que la *vox populi* no ha hecho después sino confirmar los vaticinios del simpático maestro”. La obra se estrena en el Conservatorio el 19 de marzo de 1880, con la dirección en la orquesta de Chapí y Monasterio.

A pesar de dicha votación, Monasterio mantuvo una relación cordial más estrecha con Bretón, que no había sido alumno suyo, sino que estudió violín con Juan Díez. Bretón le escribe después de ser premiado con la pensión de Roma. A través de

---

<sup>59</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº 12, 30-III-1880, p. 207.

sus cartas, se pone de manifiesto su animadversión por Arrieta, que le llevará a renunciar a su designación como jurado de los concursos de violín de la Escuela de Música y Declamación. Desde sus primeros trabajos como pensionado informa a Monasterio de sus progresos y del ambiente musical del extranjero. Pese a la tensión producida entre ambos por las circunstancias del estreno del Trío de Bretón por la Sociedad de Cuartetos, que se reflejarán en el diario de éste, mantuvieron una sólida amistad, que se pone de manifiesto en 1891, cuando Bretón agradece a Monasterio su defensa frente a las críticas de componentes del sector de Arrieta y de la Sociedad de Conciertos en un homenaje a Sarasate y Mancinelli ofrecido por ésta. Nuevamente Bretón tendrá ocasión de agradecer su apoyo, según expresa en una carta firmada en mayo de 1894: “También tengo gran deseo de hablar con V. un rato no en el Conservatorio a poder ser, principalmente, para dar a V. muy expresivas gracias por la cariñosa y apasionada defensa que hizo de mí en la Sección de Música de la Academia, que conozco en detalle por el C. de Morphy”<sup>60</sup>. El testimonio de agradecimiento de Bretón hacia Monasterio se expresa en su extenso discurso como Comisario Regio tras el fallecimiento de éste en 1903. El discurso pronunciado en el Conservatorio tras la muerte de Monasterio evidencia su admiración hacia el violinista: “¡qué compañero, qué hombre, qué artista! ¡Ah señores! Con el debido respeto y admiración por todos, permitidme que al hablar de Monasterio haga un alto a manera de excepción, que bien lo merece quien en vida fue sacerdote insigne del arte, verbo, orgullo, rico florón y gloria preciada de esta Casa.- No sé si en mi particular modo de considerarle, influyen exclusivamente su mérito y relieve extraordinarios, o la circunstancia de que cuando yo ingresé en este Conservatorio, hace muy cerca de cuarenta años, el nombre de Monasterio era ya justamente famoso dentro y fuera de España”<sup>61</sup>.

El organista y compositor Ignacio Ovejero le dedica en 1882 una de sus obras más conocidas, el *Pater Noster*, estrenado el 1 de octubre en la iglesia de San Isidro. En carta del 23 de septiembre de ese año, señala: “Hace mucho tiempo que deseaba dedicarte alguna de mis obras, pero siempre me acobardaba el conocer lo que vales y lo que mereces. Un artista de tu talla, que desde que se levanta hasta que se acuesta se está codeando con Beethoven, Mozart, Haydn, etc., etc., es decir, con los colonos del arte, distraer su atención de tal excelente trato para fijarla sobre mi pobre trabajo, es una

---

<sup>60</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 3/546.

<sup>61</sup> T. Bretón. *Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1903-1904. Memoria del Curso 1903-1904...*, pp. 5-8.

impertinencia de mi parte. [...] El *Pater noster* que te dedico es una obra corta, y las frases a que me refiero están tomadas del Cantollano de la Iglesia, y que se entonan por el Preste en el sagrado sacrificio de la Misa. No veas en este trabajo más que el buen deseo del antiguo amigo. Quisiera saber más; pero, querido, aunque los dos hemos echado a correr a un tiempo, yo, a pesar de tener las piernas más largas que tú, me he quedado mucho más atrás. Así, pues, te repito que no veas en esta dedicatoria más que el tributo que te rinde el admirador, y que si el mundo musical te aplaude y encomia con entusiasmo, el que se honra con tu amistad y cariño desde sus primeros años, ¿dónde te colocará?”<sup>62</sup>.

De la relación con Pedrell tenemos como testimonio varias cartas. El compositor catalán alude a este afectuoso trato en septiembre de 1894, con motivo de su inminente nombramiento como profesor del Conservatorio de Madrid: “esperando como V. me dice que pronto tendremos el gusto de llamarnos compañeros, de *hecho* aunque ya lo seamos de *derecho* y de muy antiguo”. En diciembre de 1887, Pedrell le comunica la publicación de la *Ilustración Musical Hispano-Americana* a partir del 15 de enero del año siguiente, de la que ejercerá como director. Pedrell, después de describirle los contenidos de la nueva revista, solicita la colaboración de Monasterio, en concreto su retrato y una de sus composiciones: “Ha de aparecer ilustrada con grabados, retratos, etc., acompañada de composiciones musicales de autores españoles y repartiendo en cada número, para encuadernarse aparte, algunas páginas de un Ensayo con Bibliografía Musical española [...] y que V. que también es también *librovejero*, si me pasa el calificativo, espero ha de ver con gusto, especialmente en la sección, por demás interesante, de libros de nuestros famosos tañedores de tecla, vihuela, arco, etc. Me atrevo, pues, a rogarle se interese por nuestra publicación”. La revista dedica un número a Monasterio, incluyendo un bosquejo biográfico redactado por Pedrell. Monasterio, después de un retraso motivado por problemas de salud, envió finalmente su composición titulada *O vos Omnes* para voces solas. Con motivo del paso por Barcelona de la Sociedad de Cuartetos en 1890, Pedrell escribe en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* un extenso artículo sobre el resultado de las sesiones en el que ensalza la labor de Monasterio al frente de esa formación. Más tarde, Monasterio vuelve a colaborar con la revista, a propósito de un concurso convocado por la publicación en su sección “Concursos Musicales”, donando como premio al mejor motete sobre el texto

---

<sup>62</sup> *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio. Primera Serie...*, pp. 143-144.

de *O Salutaris Hostia*, su *Álbum de Canto*, tal como relata Pedrell en una carta firmada el 6 de enero de 1893. En otra misiva del 1 de octubre de 1893, Pedrell le informa de su participación en el proyecto de publicación en cinco volúmenes de las obras de Morales, Victoria y otros polifonistas por las casas Breitkopf de Leipzig y Pujol de Barcelona. Pedrell fue designado profesor de Conjunto Vocal del Conservatorio de Madrid el 18 de diciembre de 1894, coincidiendo con el período en que Monasterio ejerció como director del centro. En esta designación la iniciativa de Monasterio parece que ejerció un importante papel, como se constata en una misiva de Pedrell del 6 de julio de 1894, en que señala, acerca del nombramiento: “sé que lo tengo bien encomendado a V. y sé que ahora y siempre ha procedido y procede V. como artista de raza, como hombre honrado y como amigo leal y justiciero”. El 20 de septiembre Pedrell le comunica que “vista la insistencia con el Sr. Fontanilla [...] con urgencia la instancia y correspondiente documentación justificada, la mandé ayer *repetida* por conducto del amigo Srecoregar que salió anoche con el expres. Digo *repetida* porque según V. tuvo la bondad de avisarme, V. mismo se la entregó al Sr. Vincenti, y el documento quedó sin cursar o como V. me dice en su última no iría en debida forma”. El 23 de julio de ese año, vuelve a insistirle en que colabore en las indagaciones sobre el origen de Cabezón y vuelve a constatar la estrecha relación entre los dos músicos: “¡Qué decirle de sus continuas bondades sino aquello que dicen en mi tierra y en verdad lo dice todo, *Dios aumente su caridad!*”. Monasterio estará vinculado a la *Asociación Isidoriana para la reforma de la música religiosa* fundada por Pedrell en 1895. Pedrell pronunció varias conferencias en 1896 en el Ateneo, del que será vicepresidente de la sección de música, mientras que Monasterio ejercerá de presidente. La relación se estrecha después de la invitación de Monasterio a participar en el congreso de música religiosa celebrado en Bilbao en agosto de 1896 y al que asistieron también Uriarte, Bordes, Guilmant, Tebaldini, D’Indy y Planté, entre otros<sup>63</sup>. De sus investigaciones acerca de la música del pasado, seguirá informando a Monasterio en las siguientes cartas. En agosto de 1897 comenta: “¡Agárrese! Tendremos música *del tiempo de Calderón*”. En la misma carta apunta que “ha sido benigno el año pues hemos tenido la suerte de no oír música decadentista, simbolista y otros acabados en *ista* como... melones. Buenos melones están y el que los desmelone buen desmelonador será”. En junio de 1903, Pedrell colabora con Monasterio exponiendo a la Sección de Música de la Academia el sistema

---

<sup>63</sup> A partir de la misiva del 6 de agosto de 1896, Pedrell relata los preparativos para el dicho Congreso. F. Pedrell. *Cartas a J. de Monasterio*. Biblioteca de Cataluña, M. 694.



*Tonic-Solfa*. El apoyo de Monasterio a Pedrell, coincidente con su etapa como director de la Escuela Nacional de Música, le acarreará la oposición contumaz de un sector de la prensa, como es el caso del *Boletín Musical y de Artes Plásticas* de Varela Silvari, que censurará férreamente su gestión al frente de la institución.

La relación de Monasterio con los padres Agustinos del Real Colegio de El Escorial se concreta en tres de sus figuras más destacadas: Matías Aróstegui, Eustoquio Uriarte y Luis Villalba. En la Biblioteca de El Escorial, a lo largo de las dos últimas décadas, Monasterio realiza sus pesquisas musicológicas. Matías Aróstegui, junto con su hermano Manuel serán dos personalidades fundamentales dentro de las actividades musicales de la Orden. Matías de Aróstegui, primer Maestro de Capilla y organista de los Agustinos en El Escorial tras la marcha de los jerónimos, desde 1885 hasta su muerte, año y medio después, contribuyó a mejorar la situación de la capilla, invitando frecuentemente a músicos de Madrid y otras localidades e interesándose por un repertorio que incluía obras de dos monjes jerónimos: Soler y Ferrer. En carta del 4 de marzo de 1886 expresa a Monasterio sus deseos de asistir a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos: “Tenía vehementes deseos de asistir a alguno de los cuartetos que han ejecutado VV. en el Salón Romero, mas no me ha sido posible deshacerme de las muchas ocupaciones que tenía; pero en vista de que mañana será el último concierto, me he decidido a suplicar al Superior, me permita el asistir a dicho concierto, así que mañana Dios mediante saldré para ésa y es fácil que asista también el Director del Colegio”. Monasterio participó en la conmemoración del XV Centenario de la Conversión de San Agustín, cuyos festejos estaba preparando Matías de Aróstegui cuando falleció<sup>64</sup>.

Uriarte, que había entrado en la Orden de los Agustinos en 1878, destacará por sus intervenciones en los congresos católicos a partir del de Madrid de 1888, en el que participó junto a Barbieri y Pedrell. En carta del 5 de julio de 1892, Uriarte, que había escrito su tratado sobre canto gregoriano un año antes y que colaboraba en numerosas publicaciones, informa a Monasterio de la localización de las ediciones completas de 1578 de Cabezón y 1565 de Santa María, así como del Libro de Música de Vihuela de Pisador en su edición de 1552. La carta finaliza con la invitación de Uriarte al violinista:

---

<sup>64</sup> En la misma hace referencia al interés de Monasterio por la figura de Soler. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

“Debe de haber algunos más, quizá encontremos una mina. Lo que resta es que V. acepte una celda de fraile honrándonos con su visita”<sup>65</sup>.

La amistad con Federico Olmeda se manifiesta en el epistolario frecuentemente en forma de colaboración respecto a las pesquisas musicológicas de ambos, que se intercambian. En 1894, Olmeda proporciona a Monasterio algunas obras como un Manual de Cantollano de Bizcargui. Olmeda es, además, amigo de Dionisio Alonso Martínez, que contraerá matrimonio con la hija mayor de Monasterio. En febrero de ese año, Olmeda aprovecha la felicitación a Monasterio por su designación como director de la Escuela Nacional de Música, tras el fallecimiento de Arrieta, para advertirle de las dificultades del cargo: “Mucho me he alegrado y le felicito de todo corazón, aunque me quedo con un sentimiento, y es el excesivo trabajo que ese cargo le ha de proporcionar. [...] Ante todo, debo decir a usted, aunque lo creo innecesario, que con el nuevo cargo tendrá usted no pocas veces que servirse, para asuntos delicados y quizá de íntima confianza, de sus mejores amigos”. Concluye aludiendo a la afición de Monasterio a la fotografía: “Finalmente, para concluir ya esta tan larga epístola, le recuerdo, *nada más que recordarle*, el ofrecimiento que usted me hizo de alguna de sus fotografías, y especialmente de su retrato. Y de paso, y con mucha más razón que antes, no dudo en recomendarle a usted, seguro de que no me echará en olvido”. Ese mismo año, en carta del 16 de noviembre, Olmeda le envía su Método Elemental de Solfeo y el Prontuario de Solfeo, que acaba de publicar, y le insiste en sus deseos de ingresar en la Real Academia: “Aún a la vez le recuerdo (aunque me tache de tenaz y de excesivas pretensiones) mis anhelantes deseos por ser socio correspondiente de la Academia; ya me parece le tengo dicha la razón: ni más ni menos que por provincias le consideran título de bastante suposición, y a mí me basta. ¿Podría ser causa suficiente remitir un ejemplar del Método y de la cartilla a la Academia? Si es así, deme usted las instrucciones cómo lo debo remitir, e irá luego”. En la misma se reflejan los problemas de Monasterio en el Conservatorio y el enfrentamiento que su intento de reforma de los concursos suscitó entre un sector del profesorado: “No me gustan esos belenes y mucho más sospechando que puedan ser contra usted; así es que no he querido adherirme. Deseo que usted tenga mucha calma y eche usted esas cosas a la espalda, puesto que acaso procedan, más bien que de un espíritu de justicia, de un deseo de ambiciones y medros personales”. En una carta del 13 de febrero de 1896, Olmeda comunica a

---

<sup>65</sup>J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie..., pp. 156-157.

Monasterio sus deseos de abandonar Burgos, donde al cargo de organista de la Catedral desde 1887 había añadido también desde 1894 la dirección de la Academia Municipal de Música, reclamando su ayuda para las oposiciones a maestro de capilla en Zaragoza, cargo que finalmente no conseguirá: “como me es dado hablar a usted con el corazón en la mano, consolándome y esperanzado de usted alivio, se lo participo, diciéndole en primer lugar que, no obstante estar muy bien en Burgos, quiero marcharme de aquí, [...] Y le ruego a usted muy encarecidamente que me saque de aquí, pues entiendo que usted puede. [...] Usted sabe que le molesto ahora con gran necesidad y que sin valerme de ninguna influencia he hecho oposiciones a magisterio de capilla, y mis oposiciones han quedado frustradas por empeños. Además, usted sabe mis grandes deseos de trabajar en el arte, y siendo organista no se pueden desplegar ciertos planes que hoy convienen al culto. [...] Le ruego, pues, me favorezca, porque, de lo contrario, morirá este su amigo sin haber podido explicar el campo de acción de que tanta necesidad tiene en provecho del arte y del culto”<sup>66</sup>.

De su paso por Bruselas, Monasterio conservó una profunda amistad con Gevaert, que se prolongará a lo largo del tiempo. Su epistolario, con algunos períodos de interrupción, se extiende hasta 1894. En la primera carta conservada, que data de abril de 1852, se pone de manifiesto la relación casi fraternal de Gevaert para el joven violinista español: “Espero que V. tomará las medidas oportunas para venir a pasar algunos días en mi familia, la cual está muy impaciente de verle; creo que el Sr. Brown no tendrá inconveniente en satisfacer a éste mi deseo, y así, cuando yo venga a Bruselas la semana próxima, aprovecharé esta ocasión para llevar a V. a Gante conmigo. Reciba V. las expresiones afectuosas de toda mi familia y déselas de mi parte al Sr. Gil y su esposa, y manifestando a V. el gusto que tendré en servirle en cuanto puede, suplícole no dude jamás de vivo y sincero afecto del que le quiere de veras”. En la misma carta, Gevaert muestra su preocupación por el futuro del recién premiado violinista, procurando prolongar sus estudios en Bruselas con Fétis<sup>67</sup>. En 1881, Monasterio envía a Gevaert el facsímil de un *Canto de Peregrinos* flamencos, sacado del Códice de Calixto II, para que lo transcribiera. El trato familiar de Gevaert, del que llegó a especularse una

---

<sup>66</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 136-142.

<sup>67</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., p. 62.

posible relación con una de las hermanas de Monasterio<sup>68</sup>, se refleja constantemente en la correspondencia. Respecto a la transcripción del Himno, *Gevaert* recurrirá a Helmesdorff. A finales de ese año, vuelve a escribirle informándole que ha sido imposible la transcripción señalando: “He aquí, por lo menos envié una traducción francesa, a tiempo para hacer una versión española; ¡ay! No he tenido tiempo de hacerlo en la lengua de la bella sangre de Cervantes”. En la misma, también le indica la realización de una segunda edición de los Estudios de Monasterio por la Casa Schott. *Gevaert* se refiere al que fuera alumno de Monasterio, Eduardo Fernández Arbós, pensionado por entonces en el Conservatorio de Bruselas y a la situación de la asignatura de violín en su establecimiento. Finaliza aludiendo a los españoles: “mis recuerdos a mis amigos de tiempos pasados, Arrieta, Barbieri, Guelbenzu, etc., diga a Morphy que mi esposa y yo aguardamos siempre su visita prometida, y crea el afecto invariable y admirador de su amigo Auguste”. Monasterio le manifiesta su interés por sus estudios musicológicos y por su labor al frente del Conservatorio de Bruselas: “No sólo yo, sino que también los demás suscriptores a Madrid a tu *colosal* obra sobre la *Música de la Antigüedad* recibimos tiempo ha, el 2.º y último volumen de la misma y todos te felicitamos (y muy especialmente yo) por el valioso triunfo que te ha proporcionado. Igualmente he recibido el 5.º *Anuario del Conservatorio de Bruselas*, que ciertamente no es menos interesante que los anteriores, y por cuyo obsequio a ti, juntamente que a Mr. Mahillon os envió las más expresivas gracias”<sup>69</sup>. Arbós, en su autobiografía, indica que cuando acudió a Bruselas como pensionado comprobó que Monasterio “era recordado por todos con gran cariño”<sup>70</sup>. En Febrero de 1893, *Gevaert* se reúne, durante una visita a Madrid con Monasterio, como nos consta en una invitación cursada al violinista a través de S. Beyens.

El vínculo con su profesor de violín en Bruselas, el renombrado Charles de Bériot, se prolongó después de finalizar Monasterio brillantemente sus estudios en el Conservatorio de esa ciudad en 1852. Quedan como testimonio ello las diversas cartas que intercambiaron durante las décadas de 1850 y 1860. En ellas, Bériot continúa proporcionándole consejos, al tiempo que es informado de la trayectoria del que fuera

---

<sup>68</sup> En una carta firmada por *Gevaert* el 7 de enero de 1859, se refiere a este hecho. J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio*. Separata del Anuario Musical. Vol. XVI. Real Academia de Bellas Artes. Barcelona, 1961, p. 233.

<sup>69</sup> En la correspondencia se utiliza siempre la segunda persona y gran parte de las cartas de *Gevaert* están escritas en español. *Ibidem*, pp. 236 y ss.

<sup>70</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 32.

su discípulo y realiza comentarios sobre la evolución de su dramática enfermedad y la composición de algunas de sus obras más importantes, como el Método de Violín. Desde París, en noviembre de 1853 Bériot le escribe: “Os agradezco, mi querido amigo, el haberme escrito acerca de vuestro éxito; nada podría ser más agradable, que yo a usted le conservo un afecto bien sincero”. En la misma le pone al día de la evolución de su salud: “Mi salud ha mejorado un poco pero mi vista me cuesta, y temo que perderla toda es un hecho. Yo estoy, afortunadamente, dotado de una buena dosis de filosofía, y encuentro una gran compensación en la calma de la música y en la amistad de los que me rodean. No olvide conservar un buen recuerdo de Mr. su tutor, y crea todos mis sentimientos de amistad de un viejo que vela por su felicidad”. En abril de 1857, Bériot felicita a su antiguo alumno por su condecoración de la Cruz de Carlos III y su nombramiento como profesor del Conservatorio: “Realizándose en mí parte de la felicidad que usted consigue, usted me ha demostrado que me conoce bien, porque nada podría serme más agradable que verle prosperar y nada podría ser para mí una más dulce recompensa. [...] El insigne honor que la Reina le ha otorgado me causa un gran placer y en la próxima ocasión que se acerque a su Majestad, dígame cuánto estoy reconocido por mi parte”. Bériot envía sus últimas composiciones a Monasterio. Ese año completa los *Souvenirs-Dramatiques*, le habla de una de sus dos *Fantaisie-Ballet*, su *Guide du Violiniste*, la conclusión de su *Concierto Número 9* para violín así como de una Cantata dedicada a la Princesa Imperial, por la que ha sido condecorado. Finalmente se refiere a la que considera, según escribe, “la obra más importante de mi vida”: su *Méthode de Violon*, próximo a su finalización. Su correspondencia comienza a reflejar un tono de resignación causado por el avance progresivo de su enfermedad, que le obligará a dictar las cartas a su hijo Charles: “Mi salud se mantiene bastante bien aunque el invierno ha sido un poco duro de llevar. En cuanto a mi vista, está siempre en el mismo punto; pero como *Cualquier cosa mala puede ser buena*, de ella resulta una concentración de espíritu que me lleva a un trabajo de una meditación constante. Yo la aprovecho para la composición”. El afecto de Bériot se manifiesta constantemente: “Conserve bien mi evocación en el buen recuerdo de Monsieur su tutor”, le reitera en una de sus cartas. En agosto de 1866, después de escribirle para recomendarle una violinista, se despide señalando: “¿Renuncia, pues, completamente a París, ingrato?”. Este afecto persistirá con su hijo Charles, que en 1896 escribe a Monasterio: “Mi querido y viejo amigo, ¡Cuántas ves he lamentado lo lejos que vivimos el uno del otro y alguna vez he confiado en que una feliz circunstancia haría que nos encontráramos en

París! Como todavía no se ha producido, espero que en cualquier caso deseará recordar a su antiguo compañero que sería dichoso de estrecharle en sus brazos”<sup>71</sup>.

Con el que fuera director por entonces del Conservatorio de Bruselas en la etapa de estudios de Monasterio en este centro, Fétis, también mantuvo un trato cordial, evidenciada en la invitación de éste al violinista en 1855, para participar en su ciclo de Conciertos Históricos, y que se pone de manifiesto a través de la correspondencia intercambiada entre ambos durante la década de 1860. Monasterio le escribe el 16 de junio de 1860, para comunicarle los problemas de difusión de la *Lira Sacro-Hispana* de Eslava, en la que Fétis interviene desde Bélgica: “Mi estimado maestro y Director: No le escribí relativamente pronto el encargo que me encomendó en mi última estancia en Bruselas como habrá supuesto porque me encontraba demasiado ocupado; sin embargo, no ha sido así. Al poco de llegar a Madrid fui a visitar al Señor Eslava y le di de su parte la provechosa factura de las ganancias que tuvo de la *Lira Sacro-Hispana*, diciéndole que deseaba usted recibir todas aquéllas que hubiera publicado después. El Señor Eslava me comunicó que si no había usted recibido más después de aquella fecha, sería porque la sociedad que realiza la publicación de *La Lira*, había realizado gastos muy considerables (en el presente casi no reembolsados) por lo que se habría hallado en la necesidad de suspender el envío de ganancias no sólo al extranjero, sino en el mismo país”. En la misma carta, Monasterio le describe las carencias del panorama concertístico madrileño y los esfuerzos por cambiar esta situación desde el Conservatorio, en el que da a conocer su composición para coro masculino titulada *El Regreso a la Patria*, tras vencer numerosas dificultades para la interpretación de una pieza no convencional en el repertorio: “¿Qué puedo decirles acerca de novedades musicales? Desgraciadamente no hay gran abundancia. Los conciertos son sobre todo escasos. Sin embargo, este invierno hemos organizado dos en el Conservatorio, cuyo producto ha sido destinado a los heridos de nuestro ejército de África”. Le relata el programa interpretado, en el que figuró una cantata de Eslava. Después de comentarle esta pieza, le habla de otras composiciones breves, los dos primeros movimientos del *Concierto* para violín, que ha enviado a Fétis y su cantata titulada *El Triunfo de España*. Subraya en la misma su pretensión de formar una escuela violinística a ejemplo de la creada por Bériot: “Yo creo haber dicho que estoy dedicado en cuerpo y alma a la enseñanza de mi arte, y que hago todos los esfuerzos posibles para fundar una escuela

---

<sup>71</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 3/546.

de violín, aquélla que aprendí de mi querido maestro Mr. de Bériot”. Finaliza Monasterio señalando: “Le pido perdón, Sr. Fétis, por haber obligado a escribir a un hombre, cuyo tiempo es tan precioso como el suyo, por hacerle gastar en leer una carta, que por sus dimensiones se parece más a un periódico, pero que fue un placer, le diré lo mismo al necesitar hacer conocer aquellos detalles de mi vida artística a quien me ha mostrado siempre un interés tan paternal. Esto no debe excusar a usted de escribirme. Si puede disponer de un momento para consagrarlo a unas líneas, estaría muy agradecido”. Fétis recomienda a Monasterio en diciembre 1861, durante su segunda gira, a Ferdinand Hiller, director de conciertos en Colonia, a quien verá dirigir la Novena Sinfonía de Beethoven: “Mi estimado Señor Hiller, le recomiendo a nuestro buen amigo Monasterio, excelente artista, antiguo alumno de Bériot, y que, sin duda, le va a satisfacer completamente por su talento. Si le es posible facilitarle tocar en uno de sus conciertos, usted verá, estoy seguro, que obtendrá la simpatía del público”. En octubre de 1862, Fétis se disculpa por el retraso en la contestación de sus cartas, haciendo alusión a sus múltiples actividades y al *Diccionario* de Saldoni para la elaboración de una de sus obras más importantes: “Acabo de recibir a su tiempo la carta y el envío del Señor Baltasar Saldoni. Si ha sido retrasada, Jesús, se debe a tal cantidad de asuntos que llegan a mí que resulta imposible establecer una correspondencia con las personas que no conozco personalmente, porque mis ocupaciones obligatorias me exigen días de trabajo de más de doce horas. El Sr. Saldoni comprobará por su reseña en la *Biographie Universelle des musiciens* que tengo conocimiento de sus obras”. En febrero de 1865 le escribe desde París para recomendarle un representante de una casa fabricante de órganos, a la vez que le indica que va a participar en un homenaje de su amigo Meyerbeer: “Sepa que estoy aquí para la puesta en escena de *L’Africaine* que será interpretada el 15 de abril”. En otra carta, firmada el 25 de septiembre de 1866, en la que Fétis informa a Monasterio que ha perdido a su esposa, felicita al violinista por su labor en el Conservatorio y en la Sociedad de Cuartetos: “Aprovecho una ocasión favorable como la presente para comunicarle que he conocido con gran satisfacción, por diferentes fuentes, que usted cultivó siempre nuestro arte e imprimió en esto que usted conoce un movimiento de progreso en la música en el Conservatorio y en la Sociedad de Madrid”<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

Entre otras personalidades vinculadas a su etapa como estudiante en ese centro cabe señalar también al organista y profesor Jacques Lemmens, cuya relación se evidencia en una carta de fecha tan lejana como 1878, y a la que hay que vincular la personalidad de Cavaille-Coll<sup>73</sup>. Compañero de estudios en el referido conservatorio fue Edouard Lassen, que había coincidido mientras cursaba estudios de Composición. Desde su puesto de Maestro de Conciertos en Weimar, intentará convencer en 1862 a Monasterio para que acepte el ofrecimiento de los puestos de primer violín de cámara y director de los conciertos de dicha Corte. La insistencia en la solicitud que se refleja en dos cartas sucesivas, donde se reitera la oferta realizada directamente por el gran Duque y la amistad conservada por los dos músicos desde sus tiempos como compañeros en el Conservatorio de Bruselas, queda expresada en la primera carta de Lassen del 12 de junio de ese año, que finaliza con el texto reproducido en castellano: “hasta entonces, pórtese bien. Todo el mundo que le ha visto aquí le recuerda con placer y me encarga comunicarle mil recuerdos [...] Además le comunico las palabras de *Chacho moreno* que le encontré en un rincón y son obligadas: *Tengo yo un chacho moreno que me camela con gracia, más salado que mil sales, más dulce que la miel blanca ¿qué me dice de mi español? Hasta la vista, mi querido, deme una buena respuesta. Mi dirección es: Musikdirector Lassen, di Beryrath Haffmann, Marienstrasse, Weimar. Adiós, pove negito, chi ri biri bi nach.i Su E. Lassen*”. La vinculación con el Conservatorio de Bruselas, además de Gevaert y Fétis, se manifiesta a través del trato con otros intérpretes y profesores, como Servais o Mailly. Éste ejerció como pianista acompañante de Monasterio durante algún tiempo. De sus relaciones en Bruselas, una de las que más se prolonga es la mantenida con Xavier Olin, que llegará a ser Ministro de Trabajos Públicos del gobierno belga en 1882. Escribe en torno a 1855 el texto de dos composiciones de Monasterio: *Le Retour des Matelots* y la *romance* *Seule*, para voz y piano, dedicada a su esposa<sup>74</sup>.

En París se relaciona con Manuel García hijo y con el fabricante de órganos Cavaillé-Coll, quienes, junto con Gevaert, tienen oportunidad de escucharle y le recomiendan estudiar con Bériot en Bruselas, según señala Esperanza y Sola. Cavaillé-

---

<sup>73</sup> A la relación con todas estas personalidades se refiere Guelbenzu en una carta firmada el 17 de noviembre de 1868, desde París: “He visto a Gevaert, Holler, Alard ¡¡con quien voy a comer hoy y con quien toqué la sonata en do menor!! Con todo el respeto y amistad que tengo con él estoy seguro que me acordaré de mi compañero de gloria y fatigas. El domingo oí a Lemmens en la Trinidad. Es un gran organista y lo he encontrado menos seco que cuando le oí en Sta. Gudula”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

<sup>74</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.



Coll le facilitará el encuentro con Gounod en 1852, descrito por el propio Monasterio en diciembre de 1894, a petición de *Le Soir*, con motivo de la milésima representación del *Fausto*, que a su vez le presentará a Gounod. Conoce también a la familia del eminente médico e investigador José Orfila Rotger, que se encontraba en la capital del Sena desde 1806 una brillante carrera como científico y profesor. Había tenido una gran relación con Masarnau durante su segunda estancia en París. A su muerte en 1853, Monasterio siguió manteniendo relación con la esposa de Orfila, en cuyos salones se reunirán numerosas personalidades musicales y se celebraban memorables sesiones de cámara. También Monasterio asiste a reuniones en casa de Planté, según indica la correspondencia. En una carta fechada en marzo de 1872, Planté se dirige a Monasterio para solicitar su colaboración en la preparación de su gira por España: “Me permito dirigirme a usted, conservando después de 20 años fielmente nuestro recuerdo [...] me gusta recordar con mi padre en nuestras veladas íntimas. Nuestro gran amigo Gevaert le escribió mi deseo de realizar una gira en esta buena villa de Madrid [...] y en la que deseo actuar en mi doble calidad de artista francés y *medio español de origen*. Solicito de usted, me diga si en este mes de Abril se puede hacer mi aparición en público con orquesta principalmente, después solo, y si podríamos tocar unos dúos y qué resultado podría ocurrir”<sup>75</sup>.

En 1862, durante su viaje a diversas ciudades alemanas, tiene ocasión de conocer a Joachim, David y Moscheles, en distintos encuentros en Hannover y Leipzig durante el mes de febrero, como relatan las anotaciones del propio Monasterio. Más tarde, Moscheles le escribirá una carta felicitándole por su gira, y en la que le augura futuros éxitos en su carrera: “En cuanto al éxito, debe seguirle a todas partes donde vaya, yo se lo he predicho, el público se lo ha probado, y los periódicos han sido las *Variaciones* sobre este tema inagotable”. Finaliza poniendo de manifiesto la excelente acogida al violinista español: “No olvide nuestra Alemania que quiere, no olvide, sobre

---

<sup>75</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. La relación se prolongó durante décadas, como corrobora una carta de Planté firmada en Mont de Marsan el 5 de Octubre de 1895, en la que le recomienda a Pilar Fernández de la Mora: “Mi querido Monasterio, Estoy feliz de tener una agradable ocasión que me ha sido ofrecida de hacerle llegar mis afectuosos recuerdos de esta antigua amistad de ya (diciéndolo bajito) cerca de cuarenta años y de saludarle como eminente director del Conservatorio de Madrid. Mi antigua amistad está orgullosa de su elevada situación, pues ya sabe que tengo en gran estima la escuela artística española. [...] Estoy convencido que igualmente usted pensará como yo, y que contestará que su amigo Francis no se ha comprometido inútilmente y que será partícipe absolutamente de sus sentimientos. Por consiguiente, me ratifico en estas circunstancias que me han causado una gran satisfacción artística y me ha dado la ocasión de hacerle llegar por una también destacable intermediaria mis más cordiales y devotos recuerdos. No me olvido de mis amigos de Madrid, y créame afectuosamente suyo Francis Planté”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 3/546.

todo, a sus amigos de la Dresdner Strasse, de los que la mitad le saluda, y se despide de usted éste que se considera su admirador sincero Moscheles<sup>76</sup>. En Berlín será presentado también a Meyerbeer, a quien da a conocer su *Concierto en Si menor* y el *Adiós a la Alhambra*. Meyerbeer le invitará a participar en un concierto programado para el 4 de marzo ante los monarcas, que finalmente no se celebró por luto de la Corte. En Burdeos se relaciona con los principales representantes de la actividad musical, tras su concierto ofrecido en 1862. En una carta fechada el 19 de abril el violinista Paul Gautier da testimonio de su exitoso paso por Burdeos. Entre otras personalidades europeas, cabe mencionar también al cantante Laissen, que le escribe desde París en 1855, relatándole su trayectoria en la Ópera Cómica, Hiller, a quien ve dirigir en Colonia, el compositor francés Weber, que le presenta en 1882 varias obras de cámara para que las dé a conocer en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos o Massenet<sup>77</sup>.

La lista de intérpretes se completa con nombres del panorama europeo, entre los que cabe mencionar a la organista Charlott Dreyfus, que se presenta en Madrid en 1864, beneficiándose de su protección, Jules de Swers, violoncello solista y *concertmeister* del Emperador de Alemania quien le escribe en 1876 para solicitar su ayuda para dar a conocer una de sus obras, al tiempo que rememora el paso de Monasterio por Lovaina durante la segunda gira. También figura Jean Becker, primer violín del cuarteto de Mannheim que llevaba su nombre y que ofrece unos conciertos en Madrid en 1882. El violinista cubano José White, que se había formado en París con Alard a partir de 1856, escribe a Monasterio agradeciéndole su acogida durante los conciertos ofrecidos en Madrid, y describiendo su labor musical en Río de Janeiro, donde posteriormente será nombrado Director del Conservatorio. Otras personalidades son el compositor alemán Teodor Kirchner, quien estuvo ligado al Conservatorios de Leipzig y Wurzburg y ejercía como profesor en el de Dresde<sup>78</sup>.

Entre sus numerosos alumnos se encontró el jesuita Julio Alarcón Meléndez, que realizaría la más extensa biografía de Monasterio, publicada en 1910, y a partir de 1914 otros dos estudios sobre Concepción Arenal para la revista “Razón y Fe”, entre numerosos escritos, la mayor parte de carácter apologético religioso. En 1863, tres años antes de ingresar en la Compañía de Jesús, asistió a las clases de Monasterio,

---

<sup>76</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>77</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>78</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

obteniendo el primer premio. Autor también de poesía, la mayor parte escrita en su juventud, dedicó un ejemplo a Monasterio, conservado entre su correspondencia. Monasterio compondrá en 1868 una breve pieza para soprano y piano titulada *Sí, recuerdo*, a partir de un texto de su libro *Sentimientos*. El epistolario de Monasterio con sus alumnos evidencia su preocupación constante por la formación y el correcto encauzamiento del futuro profesional de éstos después del Conservatorio, aspecto reseñado por sus biógrafos<sup>79</sup>. Ésta es la principal razón de la crisis por que atraviesa en 1895 su relación con Pablo Casals, que asistía desde un año antes a su cátedra de música de cámara, y que se pone de manifiesto en la correspondencia entre Monasterio y Guillermo de Morphy, protector del violoncellista. En una misiva del 11 de marzo de ese año, Morphy acusa a Monasterio de prohibir a Casals, como director del Conservatorio, realizar varios conciertos en Bilbao, amenazando con sacar al alumno del centro: “como este viaje ha sido aprobado por la Reina, porque tiene por objeto aumentar el fondo que se está reuniendo para que si Casals cae soldado pueda redimirse sin necesidad de que S. M. tenga que hacer mayores sacrificios; como es, por consiguiente, una obra de caridad, a la que un buen cristiano como tú no puede oponerse, te ruego desistas de tu decisión, hija de un momento de mal humor. De no ser así tendré que dar cuenta a la Reina de este desagradable incidente, y como S. M. me ha encargado de dirigir la educación de este joven, me veré en la precisión de proponerle que salga del Conservatorio, donde ha ido principalmente a buscar tu apoyo y protección para hacer oposición a la plaza de Roma. Te advierto que no faltaría a la clase en que está matriculado más que dos lunes. No le hagas, pues, responsable de la injustificada animosidad que contra mí tienes, y de la que te avergonzarás si supieras cuán buen amigo tuyo he sido en varias ocasiones sin que tú lo sepas”. En su respuesta, del día siguiente, Monasterio se defiende exponiendo las causas de su decisión, pero al final cede a favor de las pretensiones de Casals, si bien pone de manifiesto, nuevamente su carácter enérgico: “sospecho que no te habrá dicho las justas razones que para ello tuve. Ya me manifestó que S. M. le había concedido su permiso, y yo también le hubiera otorgado el mío *con el mayor gusto* si Casals hubiera cumplido con su deber. Bien sabía él que a todos los alumnos del Conservatorio, sin excepción (como sucede en

---

<sup>79</sup> Un ejemplo de la actitud protectora de Monasterio respecto a sus alumnos, se trasluce en las cartas de dos de sus discípulas más brillantes en la década de 1890, la pianista María Luisa Chevallier, que colaborará con la Sociedad de Cuartetos y Adelina Domingo, que obtuvo del primer premio de violín en el Conservatorio. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31). J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., pp. 58-59.

todos los países), les está terminantemente prohibido tomar parte en conciertos o representaciones públicas sin solicitar *previamente*, y obtener, el permiso del director. Ya Casals sólo me pidió autorización para tocar en las sesiones últimas de música de cámara, en el Salón Romero, después de tenerlas organizadas, y, sin embargo, entonces se la concedí muy gustoso y sin hacerle la menor observación por su retraso en solicitarlo. Y ahora, sin haberme hablado una palabra *previamente* de sus proyectos de sesiones en Bilbao, tiene la desfachatez de pedirme permiso para ir allí *para cumplir su contrato*. Ya comprenderás que ante tales faltas de disciplina, de consideración y de gratitud, mi dignidad de director me imponía el deber de negarle su pretensión, como lo hice; y te autorizo (si lo crees pertinente) para que así se lo manifiestes, sin ambages ni rodeos, a S. M. la Reina. Ya ves que mi negativa a Casals no es *hija de un momento de mal humor*, ni muchísimo menos de *la animosidad que contra ti tengo*, apreciación tuya que rechazo con toda mi alma por ser *completamente falsa*, pues desafío a todo el mundo, incluso a ti mismo, a podérmelo probar. [...] me apresuro a decirte que con el mayor placer accedo a tu deseo, lo cual no obsta para que, si por cualquier razón (que yo respetaría) juzgares conveniente retirar a Casals del Conservatorio, puedes hacerlo libremente, en la seguridad de que yo no habría de darme por ofendido. En la primera ocasión que tengamos de vernos espero demostrarte y convencerte de que, a mi vez, no en una, sino en repetidas circunstancias te he defendido contra los ataques de que has sido objeto, en lo cual no he hecho más que cumplir con el deber que me impone la antigua y leal amistad que siempre te ha profesado y continúa profesándote tu *invariable J. de M.*”. El problema finalmente se solucionará y Morphy será uno de los que apoyen a Monasterio después de su dimisión como director de la Escuela Nacional de Música. En carta de enero de 1897 le escribe: “Querido Jesús: te felicito por tu documento de dimisión al Ministro de Fomento que está bien escrito y muy digno. ¡Desdicha grande es la nuestra de que un hombre de tu mérito y de tus servicios se vea en tal posición”<sup>80</sup>. Pese al incidente señalado anteriormente, Casals seguirá mostrando un gran afecto por su antiguo profesor, como atestiguan cartas posteriores. A través de sucesivas cartas, le informa de sus conciertos y le manifiesta su interés en interpretar la versión para violoncello del *Adiós a la Alhambra*. Desde París, en diciembre de 1899, transmite sus deseos de ver a Monasterio, aprovechando un próximo regreso a España: “Raras veces he tenido el placer de verle en mis últimos viajes a Madrid [...] Tengo

---

<sup>80</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg.3/543.

muchos deseos de abrazarle y sentiría no poderlos satisfacer”. En la misiva le informa de sus actividades: “Ayer he tocado en los Concerts Lamoureux por segunda vez, con un hermoso éxito; parece ser, según dice Lamoureux, que nunca había presenciado en sus conciertos, por violoncellista alguno, un entusiasmo tan grande. Aquí pienso fijar mi cuartel general este invierno para más comodidad de los viajes”. Pablo Casals aportará uno de los mejores testimonios de admiración hacia Monasterio, resumiendo en sus memorias su experiencia en la clase del violinista: “Yo digo siempre que Monasterio era el maestro más grande que hubiese podido tener. Sin duda alguna, en aquel período crucial de mis estudios su magisterio fue para mí una verdadera bendición. Mis inquietudes artísticas y mis tendencias más personales concordaban con sus convicciones (afianzadas por una larga experiencia y por una cultura musical de primer orden), y encontraban así un estimulante único para su desenvolvimiento”<sup>81</sup>.

La admiración hacia Monasterio se constata en la serie de cartas de su alumno Eduardo Fernández Arbós. Un temprano testimonio de reconocimiento hacia su labor pedagógica nos lo proporciona una misiva desde Santander, firmada el 13 de septiembre de 1876, en la que, a propósito de su presentación en el Casino de esa ciudad, señala: “Como esta señalada honra la debo a usted, que tanto se interesa por mi porvenir, procuraré corresponder a ella hasta donde alcancen mis débiles fuerzas, alentando siempre con la memoria de mi distinguido Maestro, quedando en dar a usted cuenta del resultado que obtenga mi presentación con el Sr. De Wunsch, que me acompañará”. Tras su período como pensionado en Bruselas, pasa a estudiar con Joachim, informando a Monasterio de sus progresos: “Muy gozoso me hallo de poder comunicarle que acabo de tocar en esta ciudad (donde he venido contratado por el *Cercle Artistique*) con un éxito extraordinario. Éxito tanto más precioso para mí cuanto que he tocado diez días después y en el mismo concierto que Sarasate, obteniendo, según todo el mundo me afirma, el mismo *succès* que él. No es que yo crea esto motivado, sino que me llena de felicidad el poder presentar alguna prueba de mi empeño en trabajar a todos ustedes, que tanto se han interesado por mi porvenir”. En la misma carta, le indica el repertorio estudiado con Joachim. Desde Berlín, a su vuelta de España, describe su presentación ante Joachim: “me recibió de la manera más cordial y cariñosa. Me dijo sentía no hubiese venido antes, pues pronto marchará a Londres, en cuya villa pasará dos meses. También me dijo que, si no tengo inconveniente, puedo irme con él esa temporada y

---

<sup>81</sup> J. M. Corredor. *Pablo Casals cuenta su vida. (Conversaciones con el maestro)*. Barcelona, Edit. Juventud, 1975, p. 39.

estudiar en dicha villa. (Ya ve usted cómo me distingue). Este plan no puede menos de convenirme mucho, puesto que me permitirá continuar mis ya demasiado interrumpidos estudios; al mismo tiempo podría aprovechar de los cuatro meses que Mr. Joachim viaja, los dos que él no está en Londres, para ir a Bruselas, por la cual forzosamente hay que pasar a la vuelta, y ver si tocaba en algún concierto, lo cual no dudo en conseguir con el apoyo de Mr. Gevaert, y además que ya soy bastante conocido en Bélgica. Con estos conciertos y *soirées*, que no me faltarán en Bruselas, me figuro podría costearme los gastos para el viaje... En fin, cuando llegue el momento, ya veremos; y en todo caso eso se llevará a cabo *previo* el consentimiento de S. A. y la aprobación de usted”. Le informa también del estreno del *Requiem* de Brahms y de la interpretación de la Segunda Sinfonía de Schumann. Transmite, además, sus impresiones sobre el estilo interpretativo de Sarasate: “Tocó aquí en un concierto, teniendo una grandísima ovación (bien merecida, pues nunca he oído un sonido, un brillo y una ejecución tan bonita y tan completa). Me gustó mucho, muchísimo. Es un artista de ésos que oyéndolos no se pueden analizar, pues producen un gran efecto sobre el público, sin que sea posible conocer los medios que emplean para ello”. Son destacables los comentarios sobre las obras interpretadas por el navarro, sus propias composiciones y los conciertos de Bruch y Saint-Saëns. En una carta desde Berlín, el 10 de junio de 1881 le reitera su afecto: “temiendo se halle V. enojado conmigo, me decido a escribirle, para suplicarle me perdone, y asegurarle que lejos de haberle olvidado, su cariño verdaderamente filial no ha hecho con el tiempo más que acrecentarse. Bien desgraciado sería si hubiese por esa falta perdido el buen juicio que de mí tiene usted formado y que tanto me enorgullecía... No lo creo y espero que las frecuentes noticias que de mí recibirá V. en lo sucesivo, le probarán que no deseo más que enmendar mi falta y hacerme de nuevo digno de su aprecio”. Fernández Arbós se lamenta de las dificultades derivadas del cambio de profesor, al tiempo que solícitale consejo de Monasterio: “Respecto a mis estudios, no sé qué decirle... Mr. Joachim y todo el mundo se obstinan en decir que tengo talento y que toco divinamente, mas hace mucho tiempo que no he estado contento de mí ni siquiera media hora. No sé a qué atribuir este desaliento, pues nunca he estudiado tanto como ahora; me falta tono, me falta energía... [...] Pero de todos modos estoy sumamente descontento y me haría usted un favor inmenso si, deponiendo el justo resentimiento que mi silencio debe haberle causado, me escribiera usted unas cuantas líneas dándome los consejos que su experiencia le dictase y su opinión sobre el desaliento que sólo a fuerza de energía puedo vencer. Nadie mejor que usted, que más

que un profesor ha sido un padre para mí, podrá animarme para continuar la difícil carrera que emprendí. (Ya ve usted que no le olvido y que cuando necesito un consejo a nadie recurro más que a usted)”. En la carta pasa revista a la programación musical interpretada en la capital alemana, destacando su descripción del *Anillo de los Nibelungos*. Arbós colaborará en algunas sesiones de la Sociedad de Cuartetos y a partir de 1888 pasará a ocupar la Cátedra de Violín de Monasterio, tras pasar éste a la nueva de Perfeccionamiento y Música de Cámara. La relación epistolar continuará con posterioridad. En septiembre de 1901, Fernández Arbós se dirige a Monasterio para indicarle que va a incluirse su biografía en un libro sobre violinistas célebres y le refiere la irrupción de una generación de violinistas de fines de siglo<sup>82</sup>. En sus memorias, Arbós analiza diversos aspectos de la interpretación de Monasterio, y pese a ser crítico con algunas cuestiones habituales en la época, concluye ensalzando al que fuera su profesor como iniciador de la escuela de violín española a partir de su vinculación con los hallazgos de la pedagogía belga, juicio que será reiterado por otros alumnos como Fernández Bordas.

El prestigio de Monasterio como profesor se expande a través de los éxitos de sus alumnos. De su notoriedad dan prueba los testimonios de Joachim o Kirchner. Este último le escribe para expresarle su admiración, después de su contacto con los pensionados Fernández Arbós y Ruiz de Tejada<sup>83</sup>.

Respecto a su educación y formación intelectual, Parada y Barreto destaca “su instrucción nada común en idiomas y en diversos ramos de las bellas artes”<sup>84</sup>. Alarcón también incide en el dominio de varios idiomas, que se evidencia en la abundante correspondencia conservada. Subraya, asimismo, su curiosidad por temas muy diversos, que le empujaba a realizar frecuentes excursiones solo, en los días de descanso: “En sus notas íntimas no se ve al turista que viaja por divertirse, sino al artista que no pierde ocasión de ilustrarse y de inspirarse”<sup>85</sup>. Las anotaciones de sus viajes por Europa son un ejemplo de sus inquietudes culturales, contienen descripciones de las ciudades que visitó e impresiones sobre sus habitantes, haciendo hincapié en sus monumentos

---

<sup>82</sup> Cartas parcialmente publicadas en J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 114-126.

<sup>83</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>84</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, p. 223.

<sup>85</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 54-55.

artísticos<sup>86</sup>. También Bretón apunta, tras su muerte, que “apreciaba de igual modo las obras del arte ya fueran musicales, plásticas o literarias. Si no hubiera sido un gran músico, seguramente hubiera sido un gran pintor o un gran poeta”<sup>87</sup>.

Su condición de académico de Bellas Artes, pero también de aficionado a las artes plásticas, le facilitó la amistad de gran número de pintores y escultores, ratificada a través de la abundante correspondencia conservada en el Archivo de esa institución. La afición al dibujo y la pintura se remontaba a los años de su juventud. Su hija Antonia, después de su fallecimiento, ofrece en un artículo titulado “Jesús de Monasterio”, una descripción de las aficiones pictóricas de su padre. En los apuntes biográficos sobre su padre, señala también las tempranamente manifiestas habilidades plásticas de su padre en el colegio de Bruselas: “Cuando estudiaba en un colegio de Bruselas mi padre, los profesores dijeron a su tutor que aquel muchacho mostraba tantas aptitudes para el dibujo como para la música. Él conservaba con sumo cariño la primera obra suya de aquella naturaleza; y seguramente se decidió por la música dada la gran atención que para él tenía todo cuanto representara sentimiento”. Sus inquietudes artísticas quedan manifestadas en algunas de sus anotaciones; un ejemplo son las impresiones plasmadas acerca de su visita a Dresde el 16 de febrero de 1862, dentro de su gira concertística por los estados alemanes, entre las que escribe: “Asistí a la misa en la iglesia católica. Buen cuadro de la Ascensión, de Rafael Mengs, en el altar mayor. [...] Museos de pintura y escultura que rivalizan con el de Madrid. Hermosos lienzos de todos los más grandes maestros, y particularmente de las escuelas italiana y holandesa”. En las anotaciones respecto al viaje a Weimar, ciudad a la que llega el 7 de marzo de 1862, expresa, entre sus intenciones, la visita a la catedral de la ciudad. En la entrevista publicada en *Blanco y Negro* en 1893, Monasterio señala que sus pintores predilectos eran Velázquez, Rafael, Murillo y Rembrandt<sup>88</sup>. Acerca de esta afición indica su hija: “Siempre se interesó por la pintura y nuestros grandes pintores le consideraban juez muy competente en esa materia. Merced a su trato con los artistas del pincel en su sala se podían ver obras de Madrazo, Garnelo, Menéndez Pidal, Haes, Martínez Cubells, Casimiro Sainz, Ruiz Luna, Salces y Pombo”<sup>89</sup>. Muchos de esos cuadros fueron regalados por sus

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 55-58, 63-65.

<sup>87</sup> T. Bretón. *Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1903-1904. Memoria del Curso 1903-1904...*, pp. 5-8.

<sup>88</sup> *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Año III. Madrid, n° 99, 25-III-1893, p. 205.

<sup>89</sup> J. A. Ribó. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 29.



autores<sup>90</sup>. Monasterio frecuentaba las residencias y estudios de estos artistas, donde celebraban veladas en las que ofrecía sus interpretaciones. En 1892, Monasterio le comenta a Menéndez Pidal que “en celebración de su triunfo, tan justamente merecido, se apresurará también a tener el gusto de ir a dar a V. en su casa una *Serenata* con su mejor Stradivarius, su admirador y buen amigo”. En el caso de Pradilla, Garnelo y Susillo, la relación epistolar se prolonga durante años. En muchos casos, se trata de cartas extensas, a través de cuya lectura conocemos el proceso de realización de algunas obras. También aportan información sobre las condiciones de los pensionados en la capital italiana, funcionamiento de la Real Academia en cuanto a la designación de profesores, etc. La relación con los Madrazo fue muy estrecha, y en ella desempeñó un importante papel Masarnau, que mantenía con la familia, partiendo de la amistad de su padre con José de Madrazo, un profundo vínculo desde su estancia en París, acrecentado con la creación de *El Artista* en 1835 y a partir de 1849 con la instauración de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España. Monasterio conoció a Federico de Madrazo en París, donde había realizado, entre otros, los retratos de Masarnau y Ochoa. Madrazo, académico desde 1830, fue pintor de cámara y director de la Real Academia de Bellas Artes en 1857 y a partir de 1862 y del Museo Nacional de Pintura desde 1866 y 1880. Su estudio se había convertido en centro de la vida artística madrileña durante el último cuarto de siglo. Del 15 de octubre de 1870 data una referencia del retrato de Monasterio con su Stradivarius. El proceso de realización fue largo, prolongándose hasta dos años más tarde. El retrato, uno de los predilectos de su autor, fue regalado finalmente al violinista<sup>91</sup>. En la referida carta, Madrazo explica a Masarnau el retraso del retrato, del cual pretendía terminar por entonces la cabeza, por la urgencia en concluir el retrato de la Marquesa de Larios<sup>92</sup>. A mediados de febrero de 1871, Madrazo relata la inminente finalización del cuadro, a falta de las dos últimas sesiones de posado, y termina añadiendo: “Ya tengo deseos de *verle a V. concluido*”. Sin embargo, todavía en octubre de 1872, el autor indica a Monasterio: “V. sabe que su retrato está listo y esperando su traslación; pero V. no sabe que me he constituido en *secuestrador* (he abrazado esa noble profesión)”. En la respuesta, Monasterio alaba la obra: “¿No le parece a V. soberanamente injusto que V. no tenga ni el más insignificante recuerdo mío

---

<sup>90</sup> J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie. Boletín de la Real Academia de San Fernando. Separata de *Academia*. Madrid, 1961, s.p.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s.p.

<sup>92</sup> Finaliza señalando: “Así, pues, no tendré más remedio que dejar el retrato de Monasterio para cuando vuelva de Santander, y espero que querrás continuar el encargo de recordármelo, que yo quedo en el grato deber de buscar y encontrar los días para las sesiones precisas, que creo no bajarán de cinco”. *Ibidem*, s.p.

que le traiga a la memoria el sincero afecto que le profeso, mientras que yo poseo uno de V., y tan inapreciable, que él solo basta y aún sobra para que la posteridad no pueda sepultar en el panteón del olvido a este pobre músico?”. Con fecha del 10 de febrero de 1873, Madrazo agradece un presente de Monasterio en compensación por el retrato: “¿Qué me ha movido a hacer su retrato? El deseo y el gusto de ofrecerle esa pequeña prueba de mi amistad y simpatía, y al mismo tiempo de admiración por su talento. Además; también me movía algún interés, y era que si el retrato no salía del todo mal, o era digno de V., pudiesen, andando el tiempo, figurar en él juntos nuestros dos nombres. –Por consiguiente ya quedaba yo con esto suficientemente retribuido. Y si a ello se agregan los deliciosos ratos que, hasta en mi Estudio, me ha hecho V. pasar haciéndome oír en nuestros descansos divinas armonías por medio de su *mimado* violín, resultará que el deudor era yo, y no V.”<sup>93</sup>.

El escultor sevillano Antonio Susillo tuvo contacto con Monasterio desde los inicios de su trayectoria<sup>94</sup>. A través de su correspondencia conocemos las actividades del malogrado artista durante su estancia en París, donde se traslada en marzo de 1883 para perfeccionar su formación en la Academia. En la primera carta, fechada el 12 de abril de ese año, describe sus difíciles comienzos en la capital francesa, bajo la protección del Príncipe Giedroye. El conflicto entre el género religioso, que había centrado sus inicios en la escultura y las tendencias de la Academia Francesa, es narrado a continuación: “Conocen también mi género por las fotografías que el profesor les ha enseñado; y ellos, que hacen gala de ser ateos, me acosan, me hacen sobarles barro y casi me insultan. Hoy cuando fui a la clase me habían destrozado el estudio que estaba haciendo; el único delito que tenía era que se parecía al modelo más que ninguno, según había dicho ayer el profesor. Yo sé que lo que se proponen es echarme; me he armado de paciencia y veremos hasta dónde llego”. La misiva, en la que escribe que está realizando dos encargos para Isabel II, concluye con una crítica de la Ciudad de la Luz y una censura demoledora de su mecenas: “Crea V. que trabajo como un desesperado; mi único afán consiste en adelantar mucho para salir de él cuanto antes. Me parece un teatro inmenso donde es ficticio todo, todo. [...] A como V. es un buen amigo le digo la verdad, porque tiene derecho a ello; a otra persona no le diría nada”. En su respuesta, Monasterio le anima a considerar las ventajas artísticas que ofrece París y le recomienda

---

<sup>93</sup> J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie..., s.p.

<sup>94</sup> Antonia de Monasterio narra el comienzo de la relación durante una visita de su padre a Sevilla. J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 30.

ante numerosos artistas presentes en esa ciudad<sup>95</sup>. La admiración de Monasterio se refleja a través de numerosos consejos. Respecto a los proyectos para Isabel II, señala: “Perdóneme V. mi insistencia (tal vez algo impertinente) en recomendarle siempre este último punto, tanto más cuanto que creo y espero que no lo necesite, pero no atribuya V. más que al verdadero interés y cariñoso afecto que le profesa su buen amigo y admirador”. Tras abandonar a su protector en la capital francesa, Susillo proseguirá su amistad con Monasterio. La correspondencia evidencia el apoyo de éste al joven escultor, que le relata el proceso de realización de obras como los grupos *Bajo la esfinge* y *El grito de la Independencia*, éste realizado ya en Sevilla después de 1884. En octubre de 1890, agradece a Monasterio su contribución a la distinción recibida de la Academia de San Fernando. Al año siguiente, en una carta en que le indica la realización del monumento a Colón destinado al concurso que tendrá lugar en Madrid en mayo, le escribe para consultarle el programa de violín de una academia privada sevillana<sup>96</sup>.

El pintor valenciano José Garnelo se encontraba pensionado desde 1888 en Roma, donde la dirección corría a cargo del clasicista Palmaroli. Pintor de cuadros de historia, retratos y dibujos, será premiado en la Exposición Universal de París de 1889. En 1893 es nombrado profesor de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza y luego de Barcelona y un año después logrará la Medalla de Oro de la Academia de San Fernando. En 1899 pasa a cubrir la vacante en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid de la Cátedra de Dibujo del antiguo y ropajes por fallecimiento de Luis de Madrazo. Según señala Subirá, Monasterio y su hija frecuentaban el estudio de “Garnelito”, así llamado familiarmente por Monasterio en su juventud<sup>97</sup>. Monasterio le encarga la búsqueda de obras antiguas, a lo que Garnelo, como refleja una carta de agradecimiento por un regalo enviado por el violinista firmada en junio de 1890, primer año de pensión: “yo, que tan satisfecho me encuentro de poseer su amistad, ahora, poseyendo un recuerdo, me considero orgulloso; así que doy a V. un millón de las más

---

<sup>95</sup> “Supongo que se habrá V. puesto en relación con nuestros más distinguidos artistas españoles, tales como Madrazo, Domingo, Palmaroli, Rico y otros que gozan ahí (como en todas partes) de merecido renombre. Pero si aún no los hubiese V. visitado, no deje de hacerlo ni de saludarles en mi nombre, pues además de tener el gusto recíproco de conocerse y de tratarse como artistas, servirá, sobre todo a V., de satisfacción y de consuelo el poder conversar en nuestro hermoso idioma patrio”. J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie..., s.p.

<sup>96</sup> “Como aspiramos a que la enseñanza de este último instrumento sea lo más perfecta posible y ajustada a los últimos adelantos, nos tomamos la libertad de remitirle un programa para que usted haga el favor de modificarlo, [...] ¿Sería conveniente aumentar otro año en el que se dieran más estudios de Alard y se tocasen piezas de género? Si así lo cree usted conveniente le agradeceríamos las indicase”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>97</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 29.

expresivas gracias. He ojeado por aquí diversas librerías de viejo y no he encontrado nada de lo que V. desea”. En sus cartas, Garnelo describe, además, el proceso de realización de algunas de sus obras. Prueba del afecto entre ambos artistas son las palabras con que finaliza la primera carta, en las que subraya el apoyo prestado por Monasterio al tiempo que lucha las continuas tensiones en la Academia por la concesión de pensiones y de premios: “Siento, pues que me será imposible olvidar sus bondades y sus excelentes prendas como artista y como hombre. Las sublimes notas de su violín y la hermosa compañía de su cariñosa familia dieron a mi ánimo un aura de felicidad, que no se extirpará. Fue aquello en unos días, en que la lucha de los premios, y las habladurías de periódicos hacían resaltar más las miserias humanas, y aquella velada me pareció una flor hermosa, en medio de un *bouquet* de espinas”. El 15 de Febrero de 1891, relata la actividad de sus compañeros en la capital italiana, destacando la estrecha relación del grupo con Monasterio: “Pradilla está completamente retirado en su casa y estudio, trabaja poco a causa de lo mucho que le atormenta la enfermedad del estómago; cosa que todos sentimos, pues un maestro así debía dejárnoslo con salud y fuerzas por los siglos de los siglos. Al otro día de recibir su carta de Vd. lo vi en casa de Serra; tanto él como su señora, agradecieron muchísimo sus recuerdos de V., y todos le dedicamos frases de admiración y respetos cariñosos. A Luna lo vi hace pocos días; como tiene un estudio, más de una legua de aquí, estamos como desterrados; vi en su estudio algunos pasteles espontáneos, como todos los suyos y le recordé su encargo de V. y me dijo que le escribiría para que tomara el que más le gustase de los de la Exposición”. En la misma, informa del envío de una acuarela al violinista. Otra de las cuestiones mencionadas por Garnelo es la adopción de un estilo italianizante, de corte florentino, acerca de cuya recepción señala el pintor: “mi impaciencia es grande por saber el efecto que hacen en ese público estos reflejos del arte florentino; como nuestros museos no poseen nada absolutamente de esto, y especialmente de Boticelli, había pensado escribir una memoria y presentarla fuera del reglamento, pero porque no parezca petulancia mía desistiré de hacerlo”. A través de la correspondencia con Monasterio, relata Garnelo su aprendizaje en sus viajes por Venecia, Alemania y Viena de ese año, así como los trabajos obligatorios a premios. Garnelo participa en la conmemoración del IV Centenario de la llegada de Colón a América. En abril de 1892, Garnelo expresa las dificultades en la realización del cuadro que prepara para la Exposición. En la misma carta hace alusión al famoso cuadro de Pradilla titulado *El Suspiro Moro*: “A Pradilla, que tanto deseaba ver todos los sábados, desde tres meses no lo he vuelto a ver. Sé que

está terminando el cuadro del *Suspiro Moro* [sic]; todos lo esperamos con ansiedad, por lo mucho que se ha hablado de esta obra, la que espero nos invitará a verla cuando esté terminada”<sup>98</sup>.

Uno de los pintores con quien más contacto tuvo fue el zaragozano Francisco Pradilla, que tras completar su formación en la Academia de San Fernando, se trasladó a Roma como pensionado en 1874. Designado académico desde 1881, y autor de dos de las obras más renombradas de temática histórica, *Doña Juana la Loca* y *La Rendición de Granada*, ejercía como director de la Academia Española de Roma cuando datan las primeras cartas conservadas a Monasterio, a comienzos de la década de 1890. Ya en 1889, le escribe acerca de varias de sus obras. Desde la capital italiana, le informa del ambiente musical de esa ciudad en la década de 1890, describiendo a Monasterio el éxito apoteósico de *Cavalleria Rusticana* en 1890 y la recuperación de repertorio en la programación en los teatros, al tiempo que sus progresos en la actividad pictórica. Monasterio se convierte en confidente de sus quejas por la imposibilidad del pintor de regresar a España. En 1891, Pradilla, que ha padecido esos meses graves problemas de salud, complicados con un accidente, hace alusión a uno de sus cuadros más famosos, más conocido en la actualidad como *La Vista de Vigo*. En la última residencia italiana pinta otro de sus cuadros más aplaudidos: *La recolección de maíz en las lagunas pontinas*. El retorno a España se produce finalmente en 1896<sup>99</sup>. De vuelta a Madrid, Monasterio visita su estudio de la calle Rosales, donde, según relata Antonia de Monasterio, Pradilla le ofrece la obra que más le guste. Monasterio no acepta en esa ocasión obra alguna, posponiendo la elección para otra ocasión ante mejores obras. Ésta no se producirá, sin embargo, debido a la muerte tiempo después del pintor, lo que hará que Monasterio se lamenta de haber rechazado la primera oferta. En enero de 1898, Pradilla, convertido en director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, formará parte de la Comisión Inspector del Teatro Real, de la que es Presidente Monasterio. Sin embargo, ese año, debido a su enfermedad, pide la dimisión de todos sus cargos<sup>100</sup>.

Al igual que en el caso de otros pintores, la relación con Sorolla incluirá la realización de algún encargo para Monasterio, que pasará a formar parte de su colección. Desde Arrisi, el 30 de marzo de 1888, Sorolla se lamenta, sin embargo, de que el primero no satisfizo a Monasterio. En 1891, instalado ya Sorolla en Madrid, en la

---

<sup>98</sup> J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie..., s.p.

<sup>99</sup> *Ibidem*, s.p.

<sup>100</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

plaza de la Lealtad, recibe la visita de Monasterio y su hija mayor. Según refiere ésta, y recoge Subirá, “en un sencillo aposento, donde sólo había tres sillas, una guitarra y algún trasto, se habló de Arte, y don Jesús manifestó que para pintar bien no bastaba el talento, pues además era indispensable dibujar y borrar mucho”. Sorolla realizará para Monasterio otro encargo, que expondrá en el Círculo de Bellas Artes<sup>101</sup>.

La mecánica de funcionamiento de la Real Academia, de la que Monasterio será designado Presidente de la Sección de Música, se convierte en eje temático de muchas cartas, dirigidas a Monasterio especialmente después de ser nombrado consejero de instrucción pública. El escultor Aniceto Marinas, que se dirige a Monasterio solicitándole una recomendación, se lamenta en una misiva de la política de nombramientos en la institución, de la que finalmente será designado en 1903 académico y ejercerá como profesor. En junio de 1897, las censuras van dirigidas a la organización de las exposiciones anuales: “hablaremos un rato sobre la exposición, pues merece la pena hablar de tan desdichado certamen”. Marinas, que ya había alcanzado diversos éxitos con obras como el *Descanso del modelo* o el grupo en su línea monumental titulado *El Dos de Mayo de 1808*, realizó un busto de Concepción Arenal<sup>102</sup>. El que fuera alumno de Federico Madrazo, Alejo Vera, que ejerció como Profesor Auxiliar en la Academia de Bellas Artes, convertido luego en director de la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma, censuraba también el proceso de designación de profesores en una carta de mayo de 1895: “No dudo en dirigirme a ti para un asunto que me importa mucho, seguro, como estoy, de tus sentimientos de justicia. [...] Esa máquina diabólica del favoritismo que mueve todos los resortes en nuestra tierra, desmintiendo nuestra antigua fama de hidalgos y de religiosos, me arrebató un puesto que me pertenecía, y quizá ahora esté por suceder lo mismo en este caso semejante. [...] Pues bien, querido amigo; a ti, que eres cristiano viejo y a quien la peste de la inmoralidad no ha contaminado; te ruego que estudies este asunto, y si lo crees justo, te intereses en mi favor”.

Monasterio también mantuvo una gran amistad con Luis Menéndez Pidal, que había sido discípulo de Pradilla en Roma, y sucedía a Madrazo en la Cátedra de Dibujo. Monasterio contó con algunas obras del pintor asturiano, que en octubre de 1899 se

---

<sup>101</sup> “Finalmente he terminado el *Cuadrillo* que V. me encargó; ahora me falta el marco para entonarlo, o retocar aquello que esté poco armónico con el marco. ¿Quiere V. que yo me encargue de ello, o quiere elegirlo V.? Contésteme en cuanto pueda, y si fuese pronto mejor, pues quiero exponerlo en la Exposición del Círculo y no hay tiempo que perder”. J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie..., s.p.

<sup>102</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie..., p. 139.

encontraba en Trubia, inmerso en la creación de su cuadro del *Lazarillo de Tormes*<sup>103</sup>. En mayo del mismo año, en la felicitación por la Primera Medalla concedida en la Exposición de Bellas Artes por el cuadro titulado *Salus infirmorum*, que venía a suceder a *Un soneto de Quevedo*, premiado el año anterior en Munich, y que se inscribía en la línea del realismo de *La cuna vacía*, aplaudido en 1892, Monasterio manifiesta sus preferencias estéticas: “Repetidas veces he manifestado a V. mi opinión, poco autorizada, pero muy sincera y desapasionada, respecto de esta obra y de otras de V. pintadas *de verdad*, sin mezcla de relumbrón y de una manera castiza española de buena ley; cualidades todas harto olvidadas, y hasta desdeñadas, por no pocos de nuestros reputados pintores modernos”<sup>104</sup>.

Entre los pintores y otras personalidades ligadas al ámbito de las artes plásticas vinculadas a la figura de Monasterio, hay que señalar, asimismo, a Luis Álvarez, que llegó a ser Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura, y con el que tuvo relación en la década de 1890 y al arquitecto, escultor y pintor Arturo Mélida, autor de obras emblemáticas como el monumento a Colón en Sevilla, el Palacio del Congreso o diversas decoraciones de palacios y del Ateneo, etc, que coincidió con Monasterio en 1900 en el Consejo de Instrucción Pública. También es necesario indicar dos pintores en la línea del realismo paisajista, vinculados a su tierra natal, cuyas obras reclamaron el interés de Monasterio: el también montañés Casimiro Sáinz y el autodidacta nacido en la zona de Campoo Manuel Salces, autor de numerosos paisajes vinculados a la zona tan conocida por Monasterio de Reinosa, que en 1897, alcanza una Mención Honorífica en la Exposición Nacional. Rafael Contreras, que desarrolló desde 1871 una decisiva actividad como director de los trabajos de conservación de la Alhambra y en la Academia Provincial de Bellas Artes de Granada contó con el apoyo de Monasterio en la aprobación de sus informes, tras el cuestionamiento de sus criterios en un profundo debate<sup>105</sup>. Otros artistas con los que Monasterio se relaciona son Aureliano Beruete, asistente a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos desde sus inicios y Carlos Haes,

---

<sup>103</sup> Publicada incompleta en J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Segunda Serie..., s.p.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s.p.

<sup>105</sup> En la carta de agradecimiento de Contreras por la defensa en la Academia de Monasterio señala: “No he sabido hasta hoy la noble y generosa actitud que tomó V. en la discusión que sobre mi personalidad artística se promovió en la Academia de San Fernando; por ello me apresuro a manifestarle mi sincera y profundísima gratitud. El sello de imparcialidad que revelaban sus palabras en aquel acto, calmaron las pasiones de los que iban a sacrificarme en la lucha de opiniones contrarias sobre el sistema más o menos acertado de conservar la Alhambra, en lo cual confieso a V. ingenuamente sigo más la opinión de los sabios que la mía propia” Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5.

académico desde 1860 y que ostentará la Cátedra de Paisaje hasta 1895<sup>106</sup>. Destaca también la vinculación evidenciada a través de la correspondencia con José López Ulrich, del que tenemos el testimonio de que le regala desde Valencia varias obras en diciembre de 1878, Jaime Morera, discípulo y sucesor de Haes tras su jubilación en 1895, que realizará un retrato a Pedrell, y sobresalió en el dibujo y los paisajes, y Alejandro Ferrant, perteneciente a una dinastía de artistas ligados a la Real Academia, que como los anteriores estuvo también pensionado en Roma<sup>107</sup>.

En sus últimos años, Monasterio muestra una especial afición por la fotografía. El Padre Villalba describe esta dedicación: “cuando sus achaques y las prescripciones de los médicos le separan de sus aficiones musicales, era cosa de haberle visto en la sala de la Armería Real, con su maquinilla fotográfica, tomando aquellas artísticas armaduras, y charlando entre placa y placa sin reparo con dos frailes acerca de la brutalidad con que algunos sochantres y salmistas, desgarran el canto llano, remedándolos en alta voz, sin fijarse en que él y sus interlocutores eran objeto de espectáculo para tal o cual grupo de visitantes de aquella dependencia”<sup>108</sup>. El iniciador de su afición por la fotografía fue un amigo militar, el general Bona. Alarcón explica, al respecto que “llegó la afición arqueológica al período álgido, y echaron de ver, el mismo Monasterio y los que se interesaban por su reposo cerebral, que era peor el remedio que la enfermedad, y que la tensión de la masa encefálica y la irritabilidad nerviosa volvían a reaparecer amenazantes. Entonces se trató de distraerle con algo más variado y más inofensivo: la fotografía”<sup>109</sup>. Animado por la nueva actividad, se acrecienta su interés viajero: se convierten en objetos paisajísticos ciudades como Granada, Córdoba, El Escorial y Toledo, ciudad en la que es invitado por el Cardenal Sancha, además de las montañas de su Liébana natal. A su afición a la fotografía, desarrollada especialmente en los veranos, alude Pedrell en una carta fechada el 6 de agosto de 1896: “V. no se separe de su maquinilla fotográfica. Esto es lo que le

---

<sup>106</sup> Señala, al respecto, Antonia de Monasterio: “También han quedado grabadas en mi memoria las espléndidas palmeras del estudio de Häes y lo bonito que estaba el estudio de nuestro vecino Lhardy”. J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 30.

<sup>107</sup> Debemos mencionar también a Muñoz Degraín, que solicita su apoyo en enero de 1895 para optar a la Cátedra de Paisaje libre tras la jubilación de Carlos Haes. No será, sin embargo, hasta 1899, cuando ingresará como Profesor de Paisaje de la Academia, siendo elegido académico en sustitución de Vicente Palmaroli. El también valenciano Cecilio Pla, pintor y dibujante especializado en pintura decorativa, recurre a Monasterio, en calidad de consejero de Instrucción Pública, en diciembre de 1899, con motivo de su candidatura para la plaza de Ayudante de Dibujo de la Escuela de Artes y Oficios. Finalmente será designado Profesor Numerario de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>108</sup> L. Villalba Muñoz. *Últimos músicos españoles del siglo XIX...*, pp. 77-78.

<sup>109</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 248.



recomiendo. Bien ganada tiene V. la dulzura de ese clima y la tranquilidad que ahí se disfruta”<sup>110</sup>. En otra misiva posterior, a propósito de la invitación al Congreso de música religiosa de Bilbao, Pedrell menciona nuevamente la nueva distracción de Monasterio: “No hay más remedio, mi buen amigo. Que descanse unos días, un par, la máquina fotográfica y a cantar un *Guernikaco* litúrgico-musical en el salón de actos de Deusto”. En una carta, fechada el 20 de marzo de 1900, el Obispo de Salamanca menciona su viaje a esta ciudad: “El acopio de fotografías será todo un museo”<sup>111</sup>. Según indica su hija Antonia, Monasterio recibió un premio por una fotografía. Figura entre la lista de galardonados del Concurso de Fotografías de *La Ilustración Española y Americana*, publicada el 18 de diciembre de 1899. Obtiene una Mención honorífica<sup>112</sup>.

Además de la importante colección de cuadros, mencionada por su hija, en la carta publicada por *Kasabal* en *El Heraldo de Madrid* con motivo del fallecimiento de Monasterio, señala, además, que éste “conservaba un precioso museo de curiosidades artísticas, recuerdo de sus viajes triunfales por Europa y de su brillante carrera”<sup>113</sup>. Por otra parte, Esperanza y Sola menciona, acerca del archivo de Monasterio, que estaba formado por un “caudal de papeles viejos que atesoras para pasto de ratones o ganancia de prenderos y traperos”, aludiendo a su interés por la recopilación y transcripción de repertorio antiguo. A esta colección se refiere Alarcón, apuntando que guardaba “diversos recuerdos, objetos de arte y testimonios de afecto que entapizaban su sala de recibo y su gabinete de estudio en Madrid”<sup>114</sup>.

Una de las personalidades del ámbito intelectual, cuya relación destaca es la del también cántabro Marcelino Menéndez Pelayo. El epistolario conservado refleja el afecto y familiaridad de trato, evidenciado en expresiones como “querido amigo e ilustre paisano” o, en el caso de Monasterio, “ilustre paisanito”. Monasterio se declara “siempre suyo buen amigo y *fervientísimo admiradorísimo*”. En una misiva firmada el 22 de abril de 1901, Menéndez Pelayo escribe a Monasterio para solicitarle su apoyo en un momento de graves tensiones en la Academia de Bellas Artes, volviendo a poner de

---

<sup>110</sup> F. Pedrell. *Cartas a J. de Monasterio*. Biblioteca de Cataluña, M. 694.

<sup>111</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Tercera serie. 1972, p. 54.

<sup>112</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 39. “El Concurso de Fotografías de *La Ilustración Española y Americana*. Adjudicación de los premios”. *La Ilustración Española y Americana*. 18-XII-1899. Entre las Menciones honoríficas (por orden de presentación) figuran en Madrid los nombres de Valentín Zubiaurre (Núm. 22) y Monasterio (con el pseudónimo de Francisco Monasterio. Núm. 23).

<sup>113</sup> *El Heraldo de Madrid*, 30-IX-1903.

<sup>114</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 33.

manifiesto los problemas evidenciados en las votaciones de la institución. Por su parte, Monasterio solicita la colaboración de Menéndez Pelayo en diversas ocasiones. En 1881, Menéndez Pelayo realiza la transcripción de un Himno de Peregrinos del siglo XII. En 1894, Pedrell, a través de Monasterio, requiere a Menéndez Pelayo para sus investigaciones musicológicas, que se plasmarán en la interpretación de obras españolas del Siglo de Oro en una velada ofrecida en el Conservatorio<sup>115</sup>. El tono de confianza vuelve a manifestarse en la indicación de Monasterio: “Querido paisanito: o contesta V. *pronto y bien* a lo que se le pregunta, o *renegará* de V. su affmo. amiguísimo Jesús”.

En las declaraciones publicadas en 1893 en *Blanco y Negro*, Monasterio cita entre sus prosistas preferidos a Cervantes, Fray Luis de Granada y Concepción Arenal, como sus poetas favoritos a Calderón de la Barca y Fray Luis de León y como héroes novelescos más admirados a Don Quijote y Sancho Panza. En 1881, con motivo de la celebración del Centenario de Calderón de la Barca, *La Ilustración Española y Americana*, en su suplemento *El Centenario*, incluye participaciones literarias de personalidades musicales como Arrieta, Gayarre y Monasterio. Este último escribe del dramaturgo: “!Insigne Calderón! En mucho estimo tu esclarecido ingenio, pero envidia aún mucho más tu sólida virtud. ¡Hombres de todas las edades, ensalza a los genios de la tierra! ¡Y vosotros, genios de la tierra, humillaos ante vuestro criador!”<sup>116</sup>. Entre otros nombres relacionados con la Literatura hay que señalar el poeta y académico Manuel de Palacio, que le dedica unos versos después de su designación como director de la Escuela Nacional de Música en 1894, el poeta dramático, académico y Director de la Biblioteca Nacional Manuel Tamayo y Baus, el escritor Vital Aza, el poeta y político Gaspar Núñez de Arce o al novelista José María Pereda, con el que se reunía en época estival en Cantabria. La relación amistosa con el escritor de *Peñas arriba* se inicia a partir de aproximadamente 1893, como refleja la primera carta dirigida por éste desde Santander el 11 de diciembre de ese año. En ella agradece a Monasterio su consuelo tras la trágica muerte de un familiar y le describe los graves problemas económicos por que atraviesa en ese momento<sup>117</sup>. Con Amós Escalante le unía, además, una relación de

---

<sup>115</sup> M. Menéndez Pelayo. *Epistolario*. Edición a cargo de Manuel Revuelta Sañudo, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1984. Publicada con el número 518. Vol. XII, pp. 395-396.

<sup>116</sup> Publicado en *Crónica de la Música*, nº 141, 1-VI-1881, p. 2.

<sup>117</sup> Antonia de Monasterio describe el encuentro y apunta la amistad entre las esposas de ambos. J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 15.

parentesco. El escritor se refiere a Monasterio en una descripción de zona, en que hace hincapié en la casona de Casar de Periedo de Monasterio<sup>118</sup>.

También colabora con Monasterio el literato y arqueólogo sevillano José Gestoso, quien le escribe desde Sevilla, donde contribuye a la creación del Museo Arqueológico Municipal, el 29 de septiembre de 1894, revelando su trayectoria en el Cuerpo de Archiveros: “En materia de papeles soy como la balanza del diablo que cargó con todo, pero especialmente me interesan los de artistas, militares, escritores y cuantos han alcanzado renombre. ¿De músicos y cantantes no habría alguna carta, tarjeta con algunos renglones u otra cosilla análoga? Por este correo va un librejo de canto llano que está en muy mal estado, pero ¡cuántas veces aún así mismo suelen tener interés para el aficionado! Como soy completamente lego en esa materia bibliográfica, no sé si puede interesarle o en la duda allá haya, para acreditar a V. mis buenos deseos”<sup>119</sup>. Es de señalar la vinculación estrecha de Gestoso con la Academia de Bellas Artes, de la que será Catedrático, además de miembro de las de Historia y Lengua.

Entre otras personalidades vinculadas al ámbito literario reflejada en el epistolario de Monasterio, podemos citar a Félix S. Casado, Ventura de la Vega, o José Estremera.

Dentro del ámbito de la política, según apunta en su entrevista en *Blanco y Negro* de 1893, a la pregunta de sus políticos favoritos, Monasterio respondió: “Ninguno”. Alarcón insiste en que esta postura fue uno de sus rasgos más característicos y que su desinterés por estas cuestiones explica que rara vez leyera la prensa periódica<sup>120</sup>. También su hija Antonia, en sus apuntes biográficos, incide en que “nunca le atrajo la política ni le produjo la menor simpatía, porque ella era todo habilidad y mi padre era todo sencillez. Sin embargo, estaba en muy buenas relaciones con políticos de varias tendencias”<sup>121</sup>. No obstante, Peña y Goñi, en un artículo publicado en *El Imparcial*, sitúa a Monasterio dentro del Republicanismo Liberal, que determinará su relegación, especialmente en la últimas décadas, por parte del sector de la prensa más conservador, representado por periódicos como *El Tiempo*, *La*

---

<sup>118</sup> El propio Monasterio relataba a un amigo sus estancias estivales en Casar. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 288-289.

<sup>119</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., pp. 60-61.

<sup>120</sup> “Yo tengo para mí que no dedicó un cuarto de hora en su vida a estudiar ninguna cuestión política, ni española ni extranjera, y que si dio, sólo por curiosidad, algunos pasos en el intrincado dédalo de las banderías y falsías del mundo político, al punto retrocedió indignado”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 281.

<sup>121</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 15.

*Correspondencia o La Época*<sup>122</sup>. Esta situación se tornará en oposición hostil durante su breve etapa como director de la Escuela Nacional de Música, especialmente desde una serie de publicaciones, que reclamarán un proceso de reformas más radical en la institución. Sin embargo, además de su relación con miembros de la Casa Real, y sobre todo en la década de 1890, aumenta su trato con personalidades destacadas y de signo tan diverso como el republicanismo centralista representado por Castelar, o el conservadurismo monárquico de Cánovas del Castillo<sup>123</sup>. Éste entra en la Real Academia de Bellas Artes en 1887. En 1897, siendo entonces Presidente del Consejo de Ministros, Monasterio solicita la ayuda de Cánovas con motivo de su dimisión como director de la Escuela Nacional de Música. Ésta no le fue admitida inmediatamente por el ministro de Fomento Linares Rivas, lo que le colocó en una posición incómoda respecto al resto de profesores del centro. “Después de manifestarme su extrañeza y su disgusto” –escribe Monasterio de este encuentro– “pero reconociendo que yo tenía justo motivo para renunciar a mi cargo, me dirigió las más lisonjeras frases, encaminadas a que no llevase a efecto semejante decisión, añadiendo: *No puede ser que usted deje definitivamente ese cargo, pues ¿quién va a ser Director del Conservatorio después de usted?* [...] Díjome que aquella misma noche hablaríamos con Linares Rivas para tratar de arreglar todavía el asunto”. Segismundo Moret, ministro en diversas ocasiones a lo largo de sucesivos gobiernos tras confluir su Partido Democrático-Monárquico dentro del Liberal de Sagasta, durante la etapa de Monasterio como director de la Escuela Nacional, había impulsado en los pocos meses que ejerció la cartera hasta su dimisión en 1894, el proyecto de reforma del centro. Miembro de varias academias, en 1901, antes de convertirse de nuevo en ministro, esta vez de Gobernación, propone a Monasterio la organización en el Ateneo de una función en honor a Verdi<sup>124</sup>. En 1894, Monasterio solicita la colaboración de Maura para dar solución a la cuestión del Señorío de Lon, correspondiente al apellido Rábago de su esposa. A instancias de Maura,

---

<sup>122</sup> A. Peña y Goñi. “Bocetos musicales. Barbieri”. *El Imparcial*, 20-IV-1874.

<sup>123</sup> Entre otros nombres que figuran en el epistolario de Monasterio se encuentran los de Riaño, J. Sánchez de Toca, luego Ministro de Industria, Comercio y Obras Públicas, Soriano Murillo, Director General de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, y Gamazo, jurista y político vinculado al liberalismo centralista de Alonso Martínez, y más tarde ministro de varias carteras de Sagasta, el también escritor coruñés y máximo representante del Partido Católico Cándido Nocedal, amigo además del cuñado de Monasterio José Rábago, Pidal, que será Ministro de Fomento, y que participa en la organización del congreso de música religiosa de Bilbao en 1896. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>124</sup> Jesús A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie..., pp. 140-141.

participa en 1895 en un álbum con fines benéficos<sup>125</sup>. Destaca la relación del violinista y compositor con la familia del ministro Lorenzo Arrazola, una de las personalidades políticas más sobresalientes del siglo, que ocupó todos los cargos importantes en el Gobierno y fue autor de numerosos textos fundamentales de Derecho. Tras su muerte en 1873, Monasterio seguirá cultivando una estrecha amistad con su hija Clara. Por otra parte, Monasterio va a relacionarse con otra de las familias más relevantes dentro del ámbito de la política, como es la del jurista y ex –ministro Manuel Alonso Martínez, fallecido en 1891, a través del matrimonio de su hija mayor Antonia con el hijo de éste y abogado Dionisio en 1895<sup>126</sup>.

Sus relaciones con la Casa Real comenzaron pronto, desde sus comienzos como “niño prodigio”, en que es presentado a Espartero y actúa para la por entonces Infanta Isabel. A ella le dedicará la *Fantasia sobre Aires Nacionales* de 1856. En dos de las cartas de recomendación de Isabel de Borbón para Monasterio durante su viaje en 1878, se refiere al violinista señalando: “Le aprecio mucho no solamente como artista, sino por sus cualidades personales” y “le recomiendo con el más grande interés, no solamente por su talento, sino también por sus excelentes cualidades, puesto que le conozco bien desde largo tiempo y es muy estimado por mí, y por todo el mundo aquí”. Durante sus estudios en Bruselas frecuenta la residencia de Luisa Volkonski, quien posteriormente continuará testificándole su admiración, llegándole a prestar un violín de su padre, que luego reclamará. Monasterio es propuesto durante la etapa de Amadeo I para la dirección de los Conciertos de la Corte, cargo que rechaza por consideración a la Familia Real destronada. Peña y Goñi relata la renuncia señalando: “Añadiré, tan solo, por mi cuenta, que Monasterio tiene tan arraigado en su alma el sentimiento de la dignidad artística, como lo demuestra el siguiente hecho [...] Monasterio contestó que los lazos de consideración y gratitud que le unían a la familia real destronada, le impedían en absoluto aceptar tal encargo”. En una velada ante el nuevo monarca, se

---

<sup>125</sup> En contestación a una carta de Maura, firmada el 9 de diciembre de 1895, Monasterio le envía el 20 de diciembre una melodía con la siguiente misiva: “Mi muy distinguido amigo: [...] me complazco en remitir a V. adjunto ese *cañamencillo musical*, al propio tiempo que mis sentimientos de gratitud por haberme proporcionado un medio, para mí tan honroso, de contribuir, siquiera sea en una parte bien insignificante, a tan caritativa obra”. En la partitura Monasterio apuntó: “Escribí esta Marcha mientras la tocaba en el violín un músico moro de Tetuán llamado Aamon, que vino con el Embajador marroquí Sidi Bresha. Madrid 23 Febrero 1895”. Le siguió otra carta de Maura, firmada el 21 de marzo de 1896, agradeciéndole su colaboración y una donación realizada por el violinista. Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Cartas publicadas en Jesús A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Cuarta Serie..., pp. 139-140.

<sup>126</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. La prensa se hizo eco del matrimonio de su hija con Dionisio Alonso Martínez. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, 174, 15-IV-1895, p. 247.

produce una conocida anécdota relatada también por Peña y Goñi, reveladora del carácter de Monasterio: requerido para ofrecer un concierto en Palacio, se niega a dar comienzo a la sesión, llamando la atención al propio rey porque no se guardaba el necesario silencio ni se prestaba atención a los intérpretes<sup>127</sup>. Destaca especialmente la relación con la Infanta Paz, que asiste regularmente a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, y será nombrada presidenta de honor. Monasterio le dedica su serenata andaluza titulada *Sierra Morena*, concluida en 1883. Gran aficionada a la música, la Infanta Paz se interesa por los *Veinte Estudios Artísticos* de Monasterio y le escribe para recomendarle a Pilar Fernández de la Mora para la plaza de piano de la Escuela Nacional de Música en octubre de 1894.<sup>128</sup> Esta estima de los Borbones al violinista, que se refleja a través de varias condecoraciones, se pone de manifiesto a través de diversos obsequios al violinista<sup>129</sup>. En 1894, con motivo de su designación como director de la Escuela Nacional de Música, Monasterio es recibido por la propia Reina y el Ministro Moret, que le felicitan y le entregan en mano el nombramiento, como describe Esperanza y Sola.

Otros personajes de la nobleza con quien mantiene cierta vinculación son el Duque de San Lorenzo, al que dedica el *Adiós a la Alhambra* (1855), y en cuya residencia se reúne Monasterio con otros intérpretes para ejecutar veladas musicales, el Vizconde de Herhove, admirador en los primeros años de su trayectoria concertística, la Duquesa de Valencia, quien tiene oportunidad de verlo actuar durante sus estancias en París, y la Duquesa de Villahermosa, con la que comparte aficiones bibliófilas.

Entre otras personalidades con las que se relaciona, destaca también el Obispo de Salamanca, que había conocido con motivo de la conmemoración del centenario de Santa Teresa, en octubre de 1882, al que Monasterio fue invitado por el Padre Marcelino José de la Paz, y que había ejercido como párroco en Liébana: “El Señor Obispo siempre que se presenta ocasión me recuerda su encargo-ruego de que vengas para el *Certamen* y fiesta solemnísimas de la Octava de la Santa. ¡Cuánto gozarás tú al pie del Sepulcro de esta heroína!”<sup>130</sup>. También gozará de especial tratamiento con el

---

<sup>127</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, pp. 524-525.

<sup>128</sup> En la respuesta de Monasterio, se manifiesta en su línea de evitar las recomendaciones, si bien se muestra partidario de satisfacer los deseos de la Infanta. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>129</sup> Uno de ellos fue el regalo de Isabel de Borbón, hermana de Alfonso XII, en 1886, de una escultura de Mozart niño realizada por Barriás, con la indicación de “A su mejor intérprete e imitador”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>130</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

Obispo de Madrid-Alcalá, colaborador y organizador del Congreso de música religiosa de Bilbao en 1896, que casará a su hija Antonia en 1895.

Un apartado fundamental en la trayectoria biográfica de Monasterio es su participación en las conferencias de San Vicente de Paúl, a partir de las conferencias fundadas por Ozanam, coincidiendo con el proceso de desarrollo de nuevas instituciones orientadas a la acción social, que dio lugar a la proliferación de órdenes y asociaciones seculares, y en la que ejercen un papel crucial sus relaciones con Santiago de Masarnau y Concepción Arenal. El origen de las conferencias se encontraba en las reuniones efectuadas por un grupo de estudiantes en un local del barrio de Saint-Jacques hacia 1833. En febrero de 1836 celebran la Primera Conferencia General, en la que elaboran un reglamento, que es aprobado por el Arzobispo de París, Monseñor Affre. Masarnau fundó, junto con dos profesores antiguos amigos, Anselmo Ouradou y Vicente de la Fuente, la primera Conferencia con el título de San Sebastián el 11 de noviembre de 1849<sup>131</sup>. Para constituir una Conferencia eran necesarios únicamente tres individuos. A ésta se adhirió en seguida Pedro de Madrazo, muy amigo de Masarnau, “con quien ordenaba las visitas a los pobres y el modo de organizar la empresa”. El Consejo General de París aprobó el 4 de marzo de 1850 las Conferencias de España, que contaban por entonces con diez miembros activos que visitaban a veintidós familias pobres<sup>132</sup>. Las Conferencias se propagaron con rapidez y Masarnau crea un “Boletín” en 1856. A finales de 1860 había unas setenta en España. En 1855, surge una rama independiente femenina, que adoptará, el reglamento, salvo algunas modificaciones, de las Conferencias de varones. Fue su iniciadora y presidenta Encarnación Villaba de Hore<sup>133</sup>. La correspondencia entre Masarnau y Monasterio revela la evolución de las primeras conferencias, pero también la vinculación del violinista con la institución. Monasterio le muestra sus composiciones, de las que hay numerosas referencias. En septiembre de 1860, Monasterio se interesa por favorecer a unos reclusos, solicitando la ayuda de Masarnau, quien se considera “de veras y humilde consocio duplicado” y señala, al respecto: “No conozco a ninguno de los Sres. cuya lista me incluye V. y la

---

<sup>131</sup> Culminó un proceso de intensificación religiosa de Masarnau, iniciado en la Cuaresma de 1839, en el que posiblemente fue relevante la influencia de su amigo Field. A través de su alumno Aussat conoce las recién creadas conferencias de San Vicente de Paúl a principios del año siguiente, ingresando en la conferencia de San Luis d’Antin, organizada por su amigo Federico Ozanam. Asiste por primera vez a una el 9 de junio de 1839. A los dos meses fue nombrado tesorero. En el seno de las conferencias entabla nuevas relaciones, entre las que destacan las de Alberiche de Balmes y Donoso Cortés. G. M. Salas Villar. *El piano romántico español (1830-1855)*. Tesis Doctoral. Vol. II, pp. 604, 606 y 614.

<sup>132</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias de Paúl*. Madrid, Rialp, 1994, pp. 151 y 153.

<sup>133</sup> *Ibidem*, pp. 160-162.

circunstancia de ser delito (verdadero o supuesto) político dificulta algún tanto el que yo pueda influir en su despacho o resolución. Sin embargo, se hará lo que se pueda”. Al año siguiente, Monasterio le solicita una carta para su viaje a París, donde asistirá a una de las Conferencias generales. Ya desde la sede de las Conferencias de la Calle del Prado, número 12, en cuanto a su actividad musical, Masarnau le describe su vida retirada, y su interés por el órgano: “En efecto, algo he compuesto desde que usted se marchó y algo estoy haciendo; pero lo que absorbe principalmente mi atención es el órgano que han traído a San Luis de los Franceses de la Casa Cavaillé Coll, de París, y que, como usted sabe, está a mi disposición a todas horas. Cabalmente es un deseo que tenía desde la edad de cinco años, y no exagero. Aunque algo tarde, se me ha logrado y estoy vuelto tarumba con esto”. Masarnau se refiere en esta carta al *Rondó Liebanense* y al *Concierto en Si menor*, composiciones que desea escuchar a la vuelta de Monasterio y que ya ha podido ver en la parte de piano. En julio de 1864, Masarnau describe a Monasterio sus actividades para extender las Conferencias en Zaragoza y Barcelona, pero también alude a dos obras propias: “La obertura yace, en verdad, en el atril; pero es porque estoy ocupado en una Salve que urge para unas amigas de Barcelona, y tan luego como la acabe emprendo la instrumentación de aquélla, que puede ser bellísima si se acierta a sacarla del tintero. Allá veremos”. En la misma, Masarnau, muestra sus deseos de conocer la *Marcha Fúnebre y Triunfal* de Monasterio. Al año siguiente, Masarnau, en una carta de agradecimiento a Monasterio por felicitarle en el día su santo, firmada como *Fr. Jacques*, se refiere al proceso de composición de otra obra de Monasterio: el *Scherzo Fantástico*, así como a otras obras propias: “Yo estoy abrumado de pruebas de París y de aquí. Sin embargo he hecho dos himnos que tendré (D. M.) la satisfacción de someter a la aprobación de V. a su regreso- El uno (a S. Vicente) se estrenó en el Noviciado el día de la función y *sonó* bastante bien”<sup>134</sup>.

Capítulo aparte merece la profunda relación con su pariente Concepción Arenal<sup>135</sup>, a quien conocía desde la juventud<sup>136</sup>, y que tras enviudar en 1855 y marchar de Madrid para emprender un peregrinaje que la llevará sucesivamente a La Isla, Colloto y Oviedo, se traslada a la casa natal que Monasterio había heredado de su madre en Potes, retornando a sus orígenes paternos, pues su padre era oriundo de Armaño, un

---

<sup>134</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>135</sup> El tatarabuelo de Jesús de Monasterio, Joaquín González de Monasterio, contrajo nupcias con María del Arenal, hija de Vicente del Arenal y Jesusa de la Cuesta, ésta hija de Pedro de la Cuesta y de Rosa García de Miranda y Fernández de Linares. De esta familia Arenal descendió Concepción Arenal.

<sup>136</sup> Arenal se trasladó con su madre y hermanas a la casa de su abuela paterna en Armaño tras la muerte de su padre en 1829.



pueblo próximo a esa localidad. Monasterio, dueño de la antigua casa de Potes, se la alquila a Arenal. La estrecha amistad mantenida con la escritora, y que se perpetuará hasta la muerte de ésta en 1893, como pone de manifiesto su epistolario, será objeto de diversas interpretaciones por los biógrafos de Arenal. Dicha relación fue contemplada, en cualquier caso, “hasta el punto de que no faltó quien supuso que entre ambos existían idilios amorosos”<sup>137</sup>. Como señala Campo Alange, Monasterio tiene una estimable cultura general e interés por la literatura. “El intercambio de ideas debió de ser para ambos una necesidad y un recurso agradable para no morir de hastío en el ámbito pueblerino”. Antonia de Monasterio relata que Arenal “no se visitaba con casi nadie, porque el hacer o recibir visitas la quitaban un tiempo precioso que ella necesitaba para trabajar. Una de las pocas excepciones era mi padre. Los dos pasaban juntos muchos ratos, pero entonces, mientras hablaban, cosía doña Concepción su ropa. Alguna vez oí a mi padre que su amiga le había dicho al recibirle: *Mire usted, Jesús, hay que hacer de todo; y hoy la escritora tiene que soltar la pluma para agarrar la aguja y remendar las calcetas*”. Según prosigue Campo Alange en su biografía de Arenal, “naturalmente, en Potes se habló de aquellas entradas y salidas del joven Monasterio en casa de la viuda. Ya de noche, se oía el violín de Monasterio tocando el *Adiós a la Alhambra*. Para la gente del pueblo, aquello no podía ser, no era una obra de misericordia, la de consolar al triste, cuando el *triste era*, como en este caso, una criatura sensible. [...] En sectores algo más cultos, los comentarios son muy semejantes”. En cualquier caso, resulta imposible conocer el alcance real de sus relaciones, que, aparentemente, no pasaron de ser amistosas<sup>138</sup>. Monasterio, prosigue Campo Alange, “acaba de fundar en Potes las Conferencias de San Vicente de Paúl y sugiere a esta mujer entristecida y desorientada, que atraviesa una crisis espiritual, que encauce su energía creando la rama femenina de esta obra. Así, el joven Jesús de Monasterio ayuda a Concepción Arenal a levantarse después de la *caída* de la que ella misma nos habla. [...] La realización de todo proyecto trae consigo las inevitables deliberaciones, y sin duda ocuparon gran parte del tiempo en las entrevistas Arenal-Monasterio. Pero no hay que olvidar que este proyecto debió de surgir a lo largo de muchas horas de grata compañía. [...] A veces, ya anochecido, toca para ella sola el *Adiós a la Alhambra*, la pieza preferida de Concepción”<sup>139</sup>. Según

---

<sup>137</sup> M. Rodríguez Carrajo. *Cartas inéditas de Concepción Arenal*. La Coruña, Editorial Diputación Provincial, 1984, p. 13.

<sup>138</sup> M. L. Campo Alange. *Concepción Arenal (1820-1893). Estudio biográfico documental*. Barcelona, Círculo de Lectores, D. L., 1993, pp. 116-118.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 119.

señala Suárez, Monasterio “en Potes era casi –o sin casi- la única visita que recibía Concepción Arenal. Se ignora cuándo y cómo entró Monasterio en contacto con Santiago Masarnau, pero en 1860 era miembro activo de las Conferencias de San Vicente de Paúl. [...] a su influjo se debió que Concepción Arenal se integrara en la de mujeres”<sup>140</sup>. Cabezas apunta: “En Potes funciona ya una conferencia de San Vicente de Paúl. Monasterio ha traído hasta el rincón montañés la nueva forma de piedad evangélica que había introducido en España su amigo”<sup>141</sup>. La fecha de la agregación, es decir, de la aprobación oficial desde el Consejo de París tras la fundación, es del 12 de noviembre de 1860. Con esta fecha figura en la relación de conferencias masculinas del Archivo del Consejo Internacional de París de la Sociedad de San Vicente de Paúl. Arenal dirige en el verano de ese año una carta a Monasterio en la que pone de manifiesto su disposición a formar parte de una rama femenina de las Conferencias, integrada también por las hermanas de Monasterio y su futura esposa: “Potes, y año 1860. –Considerando que ha llovido, llueve y lloverá, y que lloviendo no es muy divertido un viaje por caminos de piedra, he resuelto suspender el mío. Será servicio de Dios y del prójimo que a bordo de las albarcas que mejor le vengan se lance usted a estas *soi-disant* calles hasta llegar a casa de Casilda y proponerle una sesión (secreta) para esta noche, en que se tratará de la futura asociación de señoras. Porque el tiempo está malo, y mi casa lejos, etc., etc., tal vez no esté muy dispuesto a venir a ella; yo, más andadora, no tengo inconveniente en ir a la suya a cualquier hora de la noche, porque todo el día le tengo ocupado.- Salud y fraternidad.-Concha”<sup>142</sup>. Ese saludo final, según Suárez, posiblemente se trate de una reminiscencia de los años de Arenal en *La Iberia*, o simplemente un rasgo de humor<sup>143</sup>. Ana de Monasterio escribe a su hermano, tras la muerte de Arenal, a petición de éste, un breve bosquejo biográfico de la escritora. Señala acerca de la fundación de las Conferencias de San Vicente: “Con D<sup>a</sup> Casilda hablé, y estuvimos viendo las tres o cuatro primeras actas cuando fundó la conferencia el año 60; están redactadas y escritas por ella que era la Presidente y nuestra hermana Regina la secretaria; dijo Casilda que todas las semanas visitaba los pobres, y que sacó

---

<sup>140</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias de Paúl*. Madrid, Rialp, 1994, p. 167.

<sup>141</sup> Citado en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, p. 167.

<sup>142</sup> Citada en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, pp. 167-168. Pertenece a la colección de *Diez Cartas* publicadas en Salamanca en 1919 por Antonia de Monasterio, con el pseudónimo “Alfonso de Mas”. Posteriormente fue publicada por J. A. Ribó. *Epistolario de Don Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., p. 41.

<sup>143</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, p. 168.

mucho fruto en algunas con sus exhortaciones”<sup>144</sup>. Las actividades realizadas por las Conferencias presentaban un funcionamiento similar en toda España. Según señala Santalla, “las Conferencias entendían que la caridad tenía dos propósitos, siguiendo a San Vicente de Paúl. Uno, que preparaba la intendencia (dinero, vestido, medicinas) y otro apartado, lo distribuía y aplicaba; el primero lo llevaban a cabo las *damas de la caridad*, las señoras acomodadas de la localidad, al igual que la dirección moral y material de las diferentes familias pobres que asistían y el segundo apartado lo llevaban a cabo las *hijas (o hermanas) de la caridad*. Aparte de las familias pobres visitadas, otra faceta importante de las Conferencias será la regularización matrimonial de parejas que vivían en el mismo domicilio y la legitimación de hijos”<sup>145</sup>.

Arenal, alentada por la nueva institución, escribirá su *Manual del visitador del pobre*. Ese mismo año es premiada su obra *La Beneficencia, la Filantropía y la Caridad* Monasterio, tras leer a su vuelta de un viaje para ofrecer conciertos, el *Manual del visitador del pobre*, lo recomienda a Masarnau. Éste transmite su opinión a través del violinista, en la que se reflejan algunos inconvenientes debidos al exceso de bibliografía francesa respecto al tema<sup>146</sup>. La reacción de Arenal se traduce en la respuesta a la carta de Monasterio: “Querido Jesús: He leído *las lecturas y consejos* en que hay muchos para el visitador del pobre, pero que no constituyen un manual con todo lo que debe tener presente, en mi concepto; Al *visitador* se dirige una mínima parte de la obra, y el resto, de un mérito innegable, tiene otro objeto. Continúo creyendo que convendría un *Manual del visitador del pobre*. Puede usted decírselo a Masarnau, y si le parece que así es en efecto, y si cree *posible* que una mujer llene este vacío, y si quiere que hablemos, que diga dónde y cuándo”<sup>147</sup>. Según Suárez, la fecha más probable de dicha carta sería marzo de 1861. Finalmente, el manuscrito del *Manual* fue llevado a Masarnau por Monasterio a su vuelta a Madrid. Aprobado por Masarnau, éste fue presentado a la autora por Monasterio, según señala en su biografía la condesa de Campo Alange, pero desconocemos la fecha y lugar del encuentro. La obra se imprimió con unas observaciones de Masarnau al texto inicial y se recomendó en el *Boletín de la Asociación de San Vicente de Paúl*, Tomo VIII, en 1863. Alcanzó amplia difusión en

---

<sup>144</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>145</sup> M. Santalla López. *Concepción Arenal y el feminismo católico español*. Sada, Edición do Castro, 1995, pp. 181-182.

<sup>146</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, p. 169.

<sup>147</sup> Citada en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, pp. 169-170. Pertenece a la colección de *Diez Cartas* publicadas por Antonia de Monasterio. Posteriormente fue incluida por Subirá en J. A. Ribó. *Epistolario de Don Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., p. 47.

toda Europa, al convertirse en libro de texto para los socios<sup>148</sup>. Arenal enumera en el *Manual* las cualidades que debe reunir el visitante del pobre y el modo en que han de realizarse las visitas a sus casas: “las cuales necesidades se resumen en la caridad..., dulzura (inagotable)..., firmeza..., exactitud..., circunspección..., celo..., perseverancia..., humildad. [...] Las visitas al pobre pueden dividirse en cuatro clases. Las que se han llamado de corredor, reducidas a ver al pobre y darle el socorro material sin sentarse, la de cumplimiento, en que el visitante se sienta, la de amigo, que se prolonga, y la de padre, que es todo lo larga que el caso requiera..., (ya que) hay en el pobre errores que combatir, faltas que deben corregirse, propósitos de enmienda que animar, dudas que resolver, ignorancias que ilustrar, proyectos que dirigir, temores que desvanecer y la esperanza, que debe custodiar en su corazón, tan piadosamente como la caridad en el nuestro”.

La actividad en las Conferencias de Monasterio se intensifica durante esta década, coincidiendo con la etapa de expansión de la institución. Su activismo en este aspecto continúa en las giras por Europa: en sus anotaciones realizadas en los viajes entre 1861 y 1862 se indica su participación en la Comunion General de la sociedad de San Vicente de Paúl, celebrada el 7 de diciembre de 1861, y la asistencia a la Junta General de dicha sociedad el 15 de diciembre del mismo año. Llegará a formar parte del Consejo Superior de la Conferencia en España. En una carta con fecha del 23 de abril de 1863, recibe desde Malines las recomendaciones siguientes:

“He aquí un asunto que le recomiendo. [...] y reflexione. Es muy importante para todos los católicos. Aquí, usted allí, nos preocupamos mucho porque cada día la lucha es más seria.

Converse con los amigos *Masarnau, Alos, Molins, Madrazo*, etc. Ya he escrito a los dos primeros. Forme un comité, haga delegados con dos o tres *fieles compañeros* y fraternice. Aporte una buena y calurosa dirección de los católicos españoles y un informe

1°. Sobre el estado religioso de mi Querida España

2°. Sobre las obras de caridad

3°. Sobre la música religiosa y el arte cristiano en general en España

Nosotros estaremos felices de verle, y entretanto, se repite a sus órdenes, su atento servidor y buen amigo

---

<sup>148</sup> F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, pp. 171-172.

que le manda un cordial abrazo

Huy de Hereblouse”<sup>149</sup>.

La implicación de Monasterio en las Conferencias se refleja en un artículo publicado en 1908 por un cronista local en *La Voz de Liébana*: “Paseando D. Jesús conmigo por los pintorescos alrededores de Potes me decía en cierta ocasión: *Bien sabes que por mi profesión y circunstancias de mi vida, he pertenecido a muy varias corporaciones y asociaciones; he asistido a diversas juntas, y puedo decirte que la única asociación y las únicas juntas que jamás me han producido disgustos y, al contrario, me han servido siempre de gran consuelo, han sido las de caridad, las de nuestra Conferencia de San Vicente*”<sup>150</sup>.

Respecto a Arenal, después de su traslado a La Coruña, continuó en las Conferencias durante un tiempo, como pone de manifiesto su correspondencia con Monasterio. En una misiva del 5 de enero de 1864, Arenal le responde en relación a los comentarios admirativos de Masarnau: “Siento seguir intimidando a don Santiago, y por más que miro no veo la razón de su miedo; cuanto me examino con mayor sinceridad adquiero convencimiento mayor de que, después de todo, y antes, soy una pobre mujer. Diga usted al digno e inoportunamente tímido presidente que he recibido los 25 ejemplares del *Manual*; que ha tenido tan calladita la segunda edición que la autora se ha quedado con la gana de añadir alguna cosita, aunque poco, que se le había ocurrido, pero que no lo dejará así y se vengará en la primera ocasión”. En otra carta fechada el 23 de enero de 1864 señala: “Lo segundo para que me negocie usted algún socio honorario que me dé provecho, aunque sea poco, que soy presidenta de la Sociedad y necesito vivir del oficio”<sup>151</sup>. Ese mismo año, ante la preocupación de Monasterio por el desarrollo de la sección fundada en Potes, Concepción Arenal responde: “Me complace mucho verle a V. contento de su obra, y no duda que será digno del amor paternal que inspira, ya que es de V., ya porque no hay razón para que no iguale o aventaje a sus hermanas, cuando el padre está en edad de crecer”<sup>152</sup>. En octubre comunica al violinista su aceptación del cargo de visitadora de prisiones de mujeres. Se desplaza a Madrid, donde parece que se entrevistó repetidas veces con Monasterio, según Quadrado. Su

---

<sup>149</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>150</sup> Citado en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 302.

<sup>151</sup> Citadas en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...* p. 175. Pertenecen a la colección de *Diez Cartas* publicadas en Salamanca en 1919 por Antonia de Monasterio. J. A. Ribó. *El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., pp. 44-45.

<sup>152</sup> J. A. Ribó. *Archivo Epistolar de D. Jesús de Monasterio*. Tercera serie..., p. 45.

correspondencia con Monasterio constata la estrecha amistad a través de las alusiones e incluso el tono de broma en muchas algunas cartas. Más tarde, Arenal abandonó las Conferencias en fecha no conocida, y se posicionó más cerca de la Institución Libre de Enseñanza y Giner de los Ríos<sup>153</sup>. Arenal fundó varias *Decenas* o *Patronatos de los Diez* en La Coruña, inspiradas en la obra de Monseñor Silbour, Arzobispo de París, de inspiración economista. Las “decenas” o patronatos denominados “de las diez” son asociaciones que presentan una estructura organizativa muy similar a la constitución de las conferencias de San Vicente, en cuanto que están formadas también por grupos de diez señoras o familias encargadas de socorrer a una familia indigente y proporcionarle instrucción en lectura y escritura<sup>154</sup>. Su órgano de expresión fue *La Voz de la Caridad*<sup>155</sup>. Esta *Revista quincenal de beneficencia y establecimientos penitenciarios*, fue fundada en Madrid en 1870, y de ella será redactora Arenal durante catorce años.

En 1866, la Conferencia fundada por Monasterio atraviesa dificultades, a las que se refiere Masarnau en carta del 28 de julio de ese año: “En las noticias que me da usted de esa querida Conferencia hay bemoles, pero también sostenidos. Considerado todo, me parece que no hay motivo para desanimarse, pues se logra bastante fruto que no se lograría si faltara completamente el espíritu de caridad”. Por contraste, Masarnau describe la situación favorable de la de su homóloga presidida por él mismo, y en la que intervino el que fuera Obispo de Valladolid: “Nuestra Junta del 22 estuvo bastante animada, aunque menos concurrida que las otras tres que tenemos. Nos presidió el Sr. Nuncio, y el Sr. Sanz y Forés pronunció un discurso verdaderamente admirable”. Vuelve a referirse a otras composiciones de Monasterio en una carta sin fecha, en que comenta varias de sus piezas de voz y piano, expresando su predilección por la titulada *El Cautivo*: “Después de la *Cantinelá*, la que más me gusta es el *Cautivo*. Hay en él un *bemol* que a mi modo de ver o, por mejor decir, a mi modo de oír, vale un tesoro. Ya hablaremos”.

Las Conferencias de San Vicente fueron disueltas por decreto del Ministerio de Gracia y Justicia el 19 de octubre de 1868. Un mes después, intentó el Ministro de Gobernación sustituirlas por otro modelo basado en el de la sociedad de los *Amigos de*

---

<sup>153</sup> Citado en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, pp. 175-176.

<sup>154</sup> M. Rodríguez Carrajo. *Cartas inéditas de Concepción Arenal ...*, pp. 13-14.

<sup>155</sup> Citado en F. Suárez. *Santiago de Masarnau y las Conferencias...*, p. 177-179. Según expresa Quadrado, “no sólo dejó de pertenecer a la Sociedad de señoras, sino que cediendo a las veleidades de su razón y a los halagos de los librepensadores, quiso fundar a su vez las *Decenas*, más propias que de la *caridad*, cuya *voz* tomaba su órgano, de la filantropía a que inspiraba los socorros puramente materiales repartidos a los clientes, a los cuales muchos de éstos preferían la menor pero más cariñosa ayuda de las parejas paulistas”.

*los Pobres*. En el mes de noviembre, se devolvió a la Conferencia de Señoras los fondos en metálico y efectos utilizables incautados a las Conferencias, manteniendo la prohibición de las Conferencias de Caballeros, si bien éstas seguirán con algunas de sus actividades, cambiando su sede y el nombre de Conferencias por el de Secciones<sup>156</sup>. La legalización de éstas tendrá lugar en 1875.

La relación de Monasterio con Arenal continuó hasta la muerte de ésta. A través de su hijo Fernando y de la hermana de Monasterio, Ana, intentó localizar información sobre sus últimas actividades y recabar datos para un bosquejo biográfico. La hermana del violinista, Ana de Monasterio envió a Monasterio una carta en 1901, proporcionándole diversa información referente a la escritora<sup>157</sup>.

El carácter religioso de Monasterio es referido en los estudios biográficos. El Padre Alarcón señala que asistía todos los días a Misa, en la que ayudaba, realizaba todos los años los Ejercicios de San Ignacio en Madrid con los socios de San Vicente de Paúl, los últimos dirigidos por su biógrafo. Frecuentaba, asimismo, la capilla del Carmen de la casona de Casar de Periedo, así como los santuarios de la zona, como la Virgen de la Peña, a la que acude todas las tardes y el monasterio de Santo Toribio de Liébana. Antes de su muerte, Monasterio insistió para que se le administraran los últimos sacramentos. Después de la muerte de su madre, Monasterio adoptó la costumbre de confesar y comulgar el día 30 de cada mes. Admirador de la literatura apologética, y de uno de sus representantes, Augusto Nicolás, autor de los *Estudios Filosóficos sobre el cristianismo* (1842), le escribirá una carta de admiración<sup>158</sup>. Arbós describe, al respecto: “Don Jesús era agradable y culto, católico ferviente y todo un caballero”<sup>159</sup>. Las exequias celebradas tras su muerte, obedeciendo su última voluntad, se caracterizaron por una gran austeridad. Alarcón apunta que “le lloraron los pobres del pueblo y de aquellos contornos, que perdieron en él un bienhechor bondadosísimo”. Su actitud piadosa se manifiesta en sus anotaciones de la primera gira<sup>160</sup>. En 1893, Monasterio intercede por un recluso que le solicita ayuda<sup>161</sup>. Sus anotaciones

---

<sup>156</sup> M. Santalla López. *Concepción Arenal y el feminismo católico español...*, p. 114.

<sup>157</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>158</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 271-272.

<sup>159</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 18.

<sup>160</sup> En Cork le impresiona la miseria de la clase proletaria. Escribe en sus notas acerca de un indigente: “vi estampada en su fisonomía la miseria y la desesperación. Entonces me convencí de que aquel hombre no era un ladrón, sino uno de los muchos desgraciados cuya horrible miseria sólo se encuentra en Irlanda”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 58.

<sup>161</sup> *Ibidem*, pp. 267-269.

frecuentemente reflejan numerosas limosnas y diversas ayudas ofrecidas para obras de caridad y de la Iglesia<sup>162</sup>. Su piedad se refleja también en el texto del Salmo XL de la lápida: “Bienaventurado aquel que piensa en el necesitado y en el pobre, el Señor le librará en el día aciago”<sup>163</sup>. Monasterio firma sus obras, tal como destaca Alarcón, con las indicaciones: “Laus deo” o “Soli Deo honor et gloria”<sup>164</sup>. En palabras de Monasterio publicadas en 1893 en *Blanco y Negro*, declaró su máxima admiración por “los mártires del cristianismo y las hermanas de la Caridad”<sup>165</sup>.

En cuanto al carácter de Monasterio, Saldoni lo define en su reseña biográfica en los siguientes términos: “no queremos dejar ésta sin manifestar antes, aunque sea mortificando su modestia, que la fama de que goza como eminente artista va unida a la de hombre *extraordinariamente modesto, honrado y cariñoso; en una palabra, a Monasterio no se le puede tratar sin quererle, pero mucho, muchísimo*”<sup>166</sup>. Su amistad con Monasterio se reafirma con la ayuda prestada por el violinista a Saldoni, de la que da testimonio la correspondencia. Ya en carta del 14 de diciembre de 1879, Saldoni agradece a Monasterio su deferencia y la de los componentes de la Sociedad de Conciertos: “Siento en el alma no poder corresponder a tanta galantería, y por lo mismo, mi gratitud es doble mayor si cabe, al considerar que sin mérito alguno por mi parte, son ustedes tan espléndidos con este pobre anciano, por comprender, sin duda alguna, su gran gozo y entusiasmo, al oír desempeñar de un modo que no cabe *un ápice más allá de la perfección*, esas colosales composiciones”. En una dramática carta fechada el 12 de junio de 1889, Saldoni recurre a Monasterio para que le ayude en momentos de extrema necesidad. El mismo día, Monasterio recibe una misiva de Laura Saldoni, en la que explica la situación de su padre y le encomienda su cuidado<sup>167</sup>. Saldoni morirá el 3 de diciembre de 1889.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>163</sup> *Ibidem*, pp. 14-18.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>165</sup> *Blanco y Negro*. Revista Ilustrada. Año III. Madrid, nº 99, 25-III-1893, p. 205.

<sup>166</sup> B. Saldoni. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles...*, p. 230.

<sup>167</sup> “La conducta de mi padre, explicable en cierto modo por su edad, y la de mi hermano sin disculpa alguna, me obligaron a abandonar la casa y Madrid [...] si quería prolongar mi vida. Como tengo la seguridad de que tan largo queden solos no habrá mueble alguno que no se venda o empeñe, para librar del naufragio la medalla de la Academia, me tomo la libertad de enviársela para que la conserve y entregue a la Academia en tiempo oportuno. [...] Le repito las gracias y le suplico no abandone del todo a mi desgraciado padre” Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. En carta a Barbieri firmada el 10 de julio de 1889 vuelve a referirse a la relación con Monasterio. E. Casares Rodicio. *F. A. Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 955.



Estos mismos rasgos de generosidad son destacados en el bosquejo realizado por Ovilo y Otero: “Monasterio es modesto, cariñoso con sus amigos; tiene la conciencia de su valer, pero no la vanidad, no la soberbia de lo que vale. Que la humildad y el genio van unidos íntimamente”<sup>168</sup>. Pedrell, en un extenso artículo, con motivo de la actuación de la Sociedad de Cuartetos en Barcelona, le describe en los siguientes términos: “Monasterio es artista a quien ofende el elogio. No lo recibe ni aún cuando se lo tributéis bajo la impresión de todo lo que os ha hecho sentir y todo lo que en materia de arte os ha hecho adivinar, que siempre es elocuente tal impresión, aun en boca del más profano. Si esto te ha sucedido alguna vez, caro lector, observa al artista que ha hecho de su arte algo como un sacerdocio, observa a Monasterio: a lo mejor de tu frase admirativa, dejándola suspensa en tus labios, te dirá: *-!Qué obra, amigo mío! ¡qué incomparable obra! ¿Se ha fijado V. en la elección de ideas que presenta ese cuarteto?* [...] Habréis vivido un momento envuelto en la atmósfera moral que rodea a un gran artista”<sup>169</sup>. Enrique Sepúlveda reitera que “no se comprendió nunca un alarde de vanidad en Monasterio, que es modesto y sencillo por naturaleza”<sup>170</sup>.

Esperanza y Sola, escribe, con motivo de su deceso: “Y si por cuanto relatado queda era digno de gran consideración y aprecio, y hoy su memoria es honrosa en alto grado, no lo era menor asimismo el hombre [...] modesto; ajeno en absoluto a todo fingimiento o hipocresía; incapaz de presunción, [...] ni se creía merecedor de todos los elogios que se le prodigaban, ni despreciaba su valer [...] era, por último, digno heredero de las tradiciones de su gran amigo Masarnau, siendo el amparo de muchos infelices a quienes socorría en sus necesidades y consolaba en sus aflicciones”. Esperanza y Sola reproduce la nota necrológica redactada por Suárez Bravo en el *Diario de Barcelona*, en la que escribe que Monasterio “fue un *virtuoso* en todos los sentidos de la palabra, porque en su alma noble halló siempre un eco simpático la voz del infortunio, y muchos desvalidos a quienes alargó su mano en la desgracia, habrán sabido con lágrimas la muerte del gran artista”<sup>171</sup>.

El Padre Villalba inicia su estudio biográfico de Monasterio, realizado pocos días después de su fallecimiento, afirmando al respecto: “Aunque su portentoso mecanismo y su exquisita delicadez y su elegante limpieza en el violín rayaron a grande

---

<sup>168</sup> M. Ovilo y Otero. *Escenas Contemporáneas...*, p. 235.

<sup>169</sup> F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 53, 2-IV-1890, p.234.

<sup>170</sup> E. Sepúlveda. *El Madrid de los recuerdos*. Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio, Madrid, 1897, p. 172.

<sup>171</sup> J. M. Esperanza y Sola. Artículo escrito con motivo del fallecimiento de Monasterio en 1903. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906.

altura, sin embargo, su trato afable y sencillo, su candor infantil, su modestia, su ingenuidad y espíritu comunicativo que revelaba toda su alma, ponían quizá demasiado cerca y a los ojos de todos el artista eminente, desprovisto de ese esplendor ficticio de que el misterio y la lejanía rodea a los hombres grandes que se reservan y guardan de los que le son inferiores; razón por la cual en su alabanza no se llegaba a extremos artificiales del momento. Era de casa, se le tenía al lado, se le encontraba a todas las horas, y claro es, todas sus excelentes cualidades de artista no producían la impresión de la novedad. Pero como todo él: el hombre y el artista eran oro de buena ley, aquello mismo que pudiera contribuir a disminuir su prestigio, era causa de que su aprecio como artista creciera con el cariño y simpatía que su conversación inspiraba. Al hablar de él, fuera aspavientos y estupores imbéciles o hipócritas, todo el mundo se tornaba grave y formal, afirmaba con seriedad, que denotaba convencimiento pleno de lo que se decía, sus grandísimos méritos y nada más. Y en verdad que ninguna cosa dice tanto en favor de Monasterio como esta manera de juzgarle sus compatriotas, nada largos por cierto en elogiar lo de casa, y más propensos a regatear merecimientos”. El mismo autor concluye su reseña sobre Monasterio con los siguientes términos: “Alma enamorada de todo lo grande y de todo lo bueno, corazón exquisitamente sensible, era Monasterio hombre extraordinariamente modesto, honrado, cariñoso, profundamente católico y piadoso, y adornado con tan excelentes prendas personales”<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> L. Villalba Muñoz. *Últimos músicos españoles del siglo XIX...*, p. 76.



## CAPÍTULO III. LOS PRIMEROS AÑOS. LA ETAPA DE FORMACIÓN EN BRUSELAS (1836-1854).

### 3.1. Entorno familiar.

Jesús María de Monasterio y Agüeros nace en Potes, Cantabria, el 21 de marzo de 1836, en el seno de una familia de ascendencia montañesa. Tanto sus abuelos paternos como maternos procedían de esta zona. La rama en Potes del apellido Monasterio, linaje de origen vasco, tenía su casa solariega en Colio, Partido Judicial de Potes, en cuya fachada se encuentra el escudo de armas en piedra<sup>1</sup>. Joaquín de Monasterio, bisabuelo de Jesús de Monasterio, nacido en 1715, vivía en Colio a mediados del siglo XVIII<sup>2</sup>.

Su padre, Jacinto Monasterio y Caldas, nació el 11 de septiembre de 1795 en Colio<sup>3</sup>, y se graduó bachiller en Leyes en la Universidad de Toledo, para más tarde licenciarse como abogado por la Universidad de Valladolid (20 de junio de 1823). Obtuvo por oposición plaza de académico clásico en la de San Juan de la Universidad de Toledo. Fue Maestrante de Granada y Abogado de los Reales Consejos. Una *Relación de méritos, grados, ejercicios literarios y servicios de D. Jacinto Monasterio*,

---

<sup>1</sup> Procedente de Ibarraquielúa (Guernica), su escudo de armas, timbrado por yelmo y con adorno vegetal, consiste en campo de gules, un monasterio con tres torres de plata con guerrero armado de espada a la puerta, en el jefe un lucero de oro de ocho rayos e inscripción que reza: “Monasterio”, bordadura de oro con divisa en letras de sable. El texto de la divisa es el siguiente: A pesar de/ Todos/ Venceremos/ Godos. A. y A. García Carrafa. *Diccionario de Heráldica y Genealogía de Apellidos Españoles y Americanos*. Vol. 57. Madrid, Litografía de Foruny, 1936, pp. 343-344. También en Pendes (Castro Cillorigo) se encuentra otro escudo con la leyenda: “Monasterio y la Torre”. En 1608 aparece empadronado allí Don Pedro de Monasterio. En Castro se localizan dos restos de escudo, y encontramos viviendo allí en 1721 a Don Juan de Monasterio y Lama.

<sup>2</sup> Se casó en la misma localidad con Teresa Díaz de las Cortinas, nacida en 1717. Su hijo Francisco González, nacido en Colio, contrajo nupcias el 14-II-1787 en la Parroquia de San Martín, Concejo de Viñón, con María Antonia de Caldas y Vélez de las Cuevas, nacida en Viñón y bautizada el 18-III-1764.

<sup>3</sup> Hemos podido localizar una copia de su partida de bautismo en el Archivo Histórico Nacional, entre la documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores: “A petición de Don Francisco Antonio de Caldas, cura propio del lugar de Viñón, registré el Libro de Bautizados de esta Parroquia de mi cargo y al folio ciento nueve se halla una partida que dice: En la Iglesia Parroquial de Santiago de Colio, Obispado de León, diez y siete días del mes de Septiembre del año de mil setecientos noventa y cinco, que nació el día once del referido mes y año; es hijo legítimo de D. Francisco Monasterio, y de D<sup>a</sup> María Antonia de Caldas, Vecinos de este lugar, y ella natural de Viñón; sus Abuelos Paternos D. Joaquín de Monasterio, y D<sup>a</sup>. Teresa de las Cortinas; Vecinos de este lugar y ella natural de Canbarco; y los Maternos D. Mateo de Caldas, y D<sup>a</sup>. Margarita Vélez, Vecinos del Concejo de Viñón; púsele por nombre Jacinto Antonio Francisco. Fue su padrino D. Francisco Antonio de Caldas, Natural de Viñón (no toco la Madrina), advierto el parentesco espiritual. Fueron testigos D. Manuel de Soberon y D. José de Bores, Vecinos de este lugar, y para que conste lo firmo dicho día, mes y año ut supra. D. Valentín Rodríguez. Va en todo conforme a su respectivo original a que me remito, lo que certifico y firmo en Colio, Diciembre a diecisiete de mil ochocientos cuarenta y cinco. D. Martín de Bedoya”. Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

*Alcalde Mayor de la villa de Rueda*, impresa en Madrid en 1831, revela que Jacinto Monasterio el 19 de septiembre de 1823 “fue admitido profesor de la Real Academia de ambas jurisprudencias, de la Purísima Concepción, establecida en esta Corte”<sup>4</sup>. Eran frecuentes en la región montañesa de Liébana, según señala Campo Alange, las familias de pequeños hidalgos, con sus blasones de nobleza, que mostraban inquietudes universitarias, muchas veces por la carrera de leyes o también por la militar<sup>5</sup>. Partidario de Fernando VII, la posición política de Jacinto de Monasterio queda atestiguada en el anterior documento: “Durante el tiempo del llamado sistema constitucional, observó una conducta irreprochable, sin haber obtenido destino alguno de aquel Gobierno, ni pertenecido a la Milicia Nacional, como tampoco a Sociedades reprobadas por las Leyes; antes, por el contrario, dio pruebas de adhesión a la sagrada persona de S. M.”. En 1824 es nombrado Corregidor de Boñar<sup>6</sup>. Parece ser, sin embargo, que permaneció poco tiempo en este cargo, pues un dictamen de prohibición del uso de una cocarda diferente a la que servía de divisa nacional, en una villa de esta jurisdicción, es la causa de su posterior enjuiciamiento y encarcelamiento en Valladolid<sup>7</sup>. Después de su puesta en libertad, residió en Madrid hasta finales de 1827. Este primer alejamiento de la carrera profesional se prolongó durante dos años y ochenta y un días, tal como consta en la documentación del Montepío de Jueces de Primera Instancia, conservada en el Archivo Histórico Nacional. El propio Jacinto de Monasterio se refiere a estas circunstancias, en una misiva a dicha institución, lamentándose de “los sucesos de la

---

<sup>4</sup> *Relación de Méritos, Grados y Servicios. Años 1824 y 1831*. Cámara de Castilla. Secretaría de la Cámara de Gracia y Justicia y del Estado de Castilla, su Secretario de S. M. y Oficial mayor de ella. Madrid, 19 de Agosto de 1831. Archivo Histórico Nacional. Sección 8. Consejos. nº. 18. Leg. 13.367. Doc. nº. 49. Citado parcialmente en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 31 y 32.

<sup>5</sup> “Ellos son los que enlazan aquel pequeño núcleo urbano que es la capital de Liébana con otras capitales y con la corte”. M. L. Campo Alange. *Concepción Arenal (1820-1893)*..., p. 40.

<sup>6</sup> El nombramiento se produjo el 1 de octubre de 1824 y tomó posesión el 7 de noviembre de ese año. Hemos localizado dicho nombramiento en el Archivo Histórico Nacional, entre la documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

<sup>7</sup> Según leemos en la *Relación de Méritos*, “habiendo sabido que en la villa de Luga, perteneciente a su jurisdicción, cierto número de personas a título de voluntarios realistas usaban una clase de cocarda diferente a la que sirve de divisa a la nación española, lo que con fundada razón le dio motivo para sospechar de ellos, remitió al regidor de dicha Villa un bando para su publicación previniendo se le presentasen a fin de acreditar su pertenencia a dicho cuerpo, y mandando se quitasen las citadas cocardas bajo la multa de un ducado. Dicho regidor lejos de dar cumplimiento a este mandato, remitió el bando al Intendente de Policía de León, quien teniéndolo por alarmante y poco premeditado [...] lo mandó retener en la ciudad [...] mas viendo que esta autoridad desatendía sus quejas se presentó en Valladolid con objeto de reclamar de tal atropello; pero inmediatamente fue arrestado por la Policía y puesto en la cárcel pública [...] La sala del crimen de dicha Chancillería en vista de todo, mandó por auto de 28 de junio de 1826 se sobreseyese en ella, declarando no poder ofenderle la formación de esta causa”. *Relación de Méritos, Grados y Servicios. Año 1831*. Archivo Histórico Nacional. Sección 8. Consejos. nº. 18, Leg. 13.367. Doc. nº. 49.

Vara de Boñar, en que suponía vacante durante mi suspensión declarada injusta, y condenada”<sup>8</sup>. El 26 de noviembre de 1827, es recompensado con la designación de Alcalde Mayor de la villa de Rueda<sup>9</sup>, cargo que ejerce entre marzo de 1828 y diciembre de 1833<sup>10</sup>. Con la muerte de Fernando VII, Jacinto Monasterio es cesado de sus funciones y sometido, según señala Peña y Goñi a un “forzado y penoso ostracismo a que le tenían condenado las iras gubernamentales”<sup>11</sup>. Decide retirarse a su Liébana natal, donde contrae matrimonio con Isabel de Agüeros y Manrique de la Vega, el 27 de noviembre de 1834<sup>12</sup>. Tras su muerte, su viuda, en una de las numerosas solicitudes de pensión, subraya las circunstancias del cese de su esposo y sus reiterados intentos por volver a la carrera judicial, en la que sólo ejerció seis años y 246 días: “D<sup>a</sup>. Isabel de Agüeros de esta vecindad viuda de D. Jacinto de Monasterio, ante V. como mejor proceda parezco y digo: Que interesándome acreditar ante los Sres. que componen la Junta del Montepío de Jueces que el presentado mi difunto esposo después que cesó en la Judicatura de Rueda hizo en diferentes ocasiones solicitud a S. M. para que le empleara en algún otro Juzgado; que con el mismo objeto pasó a Madrid, donde

---

<sup>8</sup> Dicha carta está firmada como Alcalde de Rueda el 16 de junio de 1830. Archivo Histórico Nacional Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

<sup>9</sup> En la referida *Relación de méritos*, consta que en dicho cargo “ha observado una conducta irreprochable, como juez y como particular, administrando justicia recta e imparcialmente [...], dando pruebas de desinterés y beneficencia, mirando como propios los intereses públicos y mereciendo por su celo, buen porte y adhesión al Rey N. S. la confianza de las autoridades superiores”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 32.

<sup>10</sup> Como respuesta a la solicitud de Isabel de Agüeros, tras el fallecimiento de su esposo, Jacinto de Monasterio, hallamos la siguiente certificación extendida el 20 de febrero de 1846, del desempeño de su cargo en Rueda: “Maximino Callejo Bayón, Secretario del Ayuntamiento Constituyente de esta Villa de Rueda. Certifico: en cumplimiento de lo que demanda en el precedente Decreto, que el Licenciado D. Jacinto Monasterio, Alcalde Mayor que fue de esta dicha Villa, ejerció su Ministerio en ella desde Marzo de 1828 hasta el 17 de Diciembre de 1833, según que resulta de acta celebrada en dicho y posesión dada del mismo Empleo al Licenciado D. Antonio Román”. El nombramiento para el cargo se produjo el 26 de noviembre de 1827. Documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Archivo Histórico Nacional Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

<sup>11</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid. Imprenta de *El Liberal*. 1881. Publicado en *La Correspondencia Musical*, nº 151, 22-XI-1883, p. 1.

<sup>12</sup> La copia de su partida de casados localizada en el Archivo Histórico Nacional, contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. “D. José Pérez Roldán Presbítero Cura Párroco de la Villa de Potes del Obispado de León en la Provincia de Santander, Certifico que en el libro corriente de casados y viudos en esta Parroquia de mi cargo al folio 64 suelto se halla la partida siguiente- En 27 de noviembre de 1834 leídas las tres canónicas moniciones en esta parroquia de la Villa de Potes y en la de Rueda donde ha residido el contrayente ejerciendo la Vara de Alcalde Mayor, sin que halla resultado más impedimento que el de cuarto grado de consanguinidad dispensado por S.S., Yo el infraescrito Párroco de Potes, casé y velé en la forma que previene la Iglesia a D. Jacinto Monasterio, natural de Colio, y a D<sup>a</sup>. Isabel de Agüeros, natural de Baró, y domiciliada en esta Villa de Potes, aquél hijo legítimo de D. Francisco Monasterio ya difunto y de D<sup>a</sup>. María Antonia de Caldas, vecinos de Colio, y ésta hija legítima de D. Cándido de Agüeros y de D<sup>a</sup>. Vicenta Manrique, vecina de esta Villa; fueron testigos D. José de Bulnes, D. Santos de Colosía y D. José Pablo de Noriega, vecinos de esta Villa. Doy fe- D. José Pérez Roldán”. Archivo Histórico Nacional. Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

falleció, y a pesar de las reiteradas instancias en los dos o tres años que estuvo allí y sus deseos de continuar en la carrera jamás pudo conseguir su colocación; a fin pues de así hacerlo constar<sup>13</sup>”.

Jesús, único hijo varón del matrimonio y primogénito<sup>14</sup>, es bautizado el 24 de marzo de 1836 en la iglesia de San Vicente Mártir de esa localidad<sup>15</sup>. Dentro del entorno familiar, al que Monasterio siempre se sintió unido y que constituyó una de las preocupaciones esenciales a lo largo de su vida, el padre ejerció una influencia decisiva. Jacinto Monasterio le inicia en sus contactos con la música, impartándole las primeras lecciones de violín. Pese a la difícil situación económica de la familia, alienta el talento precoz de su hijo, guiando la educación musical de Monasterio hasta su fallecimiento, tras intentar en vano matricular al joven violinista en el Conservatorio de París. Después de su muerte, ocupará un puesto fundamental en la trayectoria vital de Monasterio su tutor Basilio Montoya, vecino de su región natal establecido en Madrid, que tocaba la viola y ofrecía veladas en su residencia desde años atrás, que es descrito por Federico Sopena como “mecenas de no demasiado brillo social” y que velará por su formación musical, proporcionándole los medios para estudiar en Bruselas<sup>16</sup>. Según Esperanza y Sola, “hombre entusiasta por el Arte, cariñoso hasta el extremo con su pupilo”<sup>17</sup>, colaborará activamente en la organización de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, fundada en 1863 por Monasterio<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Dicha instancia está firmada en Potes, el 19 de febrero de 1846. Archivo Histórico Nacional. Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Expedientes de funcionarios públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Leg. 466/45-49. L.º 12 folio 345.

<sup>14</sup> A la vista de las partidas de bautismo de su hermana y padre, hemos constatado este dato, que en otros estudios biográficos es erróneo, señalándose que era menor que sus hermanas.

<sup>15</sup> Hemos podido localizar una copia de su partida de bautismo en el Archivo Histórico Nacional, entre la documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. “Así mismo certifico que en el libro corriente de bautizados en esta mi parroquia al folio segundo se halla la partida siguiente- En 24 de marzo de 1836 bauticé solemnemente en la parroquia de esta Villa de Potes un niño que nació el 21 del mismo mes, y se puso por nombre Jesús María; es hijo legítimo de D. Jacinto Monasterio y de D.ª. Isabel de Agüeros, de esta vecindad; abuelos paternos D. Francisco Monasterio y D.ª. María Antonia de Caldas, vecinos de Colio, y maternos D. Cándido de Agüeros y D.ª. Vicenta Manrique, vecinos de Potes. Fue su padrino el Presbítero D. Francisco Antonio de Caldas, Cura de Viñon, y testigo D. Matías de la Madrid y D. José de Bulnes, vecinos de esta Villa de Potes, de que yo el infrascrito Párroco de ella doy fe- D. José Pérez Roldán”. Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49.

<sup>16</sup> F. Sopena. *Historia de España. Menéndez Pidal*. Dirigida por José María Jover Zamora. Vol. XXXV. *La Época del Romanticismo (1808-1874)*. Vol. II. Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 233.

<sup>17</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>18</sup> Esperanza y Sola otorga una importancia trascendental a su papel en la formación de Monasterio y posteriormente en su actividad al frente de la Sociedad de Cuartetos: “Con un cariño verdaderamente paternal se hizo cargo de su educación [...] vigiló a su discípulo, manteniendo activa correspondencia con sus maestros, y hoy es y aún le vemos la cariñosa solicitud con que asiste a los ensayos y a la ejecución de

La prematura desaparición del padre y la separación de Monasterio y su madre y hermanas desde su temprana infancia, contribuyeron, no obstante, a reforzar los lazos familiares. El temor a un alejamiento definitivo y la preocupación constante de Monasterio por la situación de su madre y hermanas, fue, indudablemente, una de las razones por las que Monasterio rechazará diversas ofertas fuera de España. En 1862, tras ofrecérsele reiteradamente el puesto de primer violín de cámara y director de los conciertos de la Corte de Weimar, Monasterio explica en una carta a Lassen, por entonces Maestro de Conciertos, excusándose: “Apenas llegué a Madrid, he comenzado a reflexionar y a pensar muy seriamente en las ventajas e inconvenientes que podría tener al aceptar las proposiciones del Señor Gran Duque. A este respecto escribí numerosas veces a mi madre y a mis hermanas, pues durante mi viaje ellas han permanecido en nuestra pequeña villa natal, y francamente he comprendido por sus cartas que la idea de una separación se presentaría para ellas bajo un aspecto muy triste, es verdad que en este momento hay razones de familia completamente personales que son de un gran peso en la balanza”<sup>19</sup>.

La madre de Jesús de Monasterio era oriunda de Baró, donde nació en 1803, y residía en la villa de Potes, en el seno de otra distinguida familia<sup>20</sup>. Monasterio vino al mundo en la casa solariega de su madre en Potes<sup>21</sup>. La enfermedad nerviosa de su madre, mujer comprensiva y abnegada, que afrontó una temprana viudez embarazada de

---

los cuartetos y de los conciertos en que nuestro artista toma parte tan activa, y cómo y con cuánta razón goza en los triunfos de éste”. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss. En una carta firmada el 16 enero 1889, la viuda de Olin, con cuya familia Monasterio había establecido una de las amistades más duraderas desde su etapa como estudiante en Bruselas, pone de manifiesto la relación de Montoya con el violinista, años después del fallecimiento del primero: “Que Dios haya tomado al buen Señor Basilio según su deseo debió ser bien penoso para usted pues era un padre para usted”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>19</sup> Carta fechada en Madrid, 20 de junio de 1862. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>20</sup> De origen castellano, asentado en las montañas de Cantabria, probó su nobleza en la Sala de Hijosdalgo de la Real Chancillería de Valladolid en 1654 y 1801. De la jurisdicción de la casa solar en la villa de Tresviso parten las ramas para Liébana y Lamasón. Edificó su torre en Riva-Agüera, luego adquirida por la familia Pereda. Los antecesores de Monasterio por línea materna se remontan a su tatarabuelo, Francisco Antonio de Agüeros, natural de Baró, casó con María Antonia de Soberón. Su hijo, Manuel Antonio de Agüeros, bautizado en Baró el 17-I-1752, casó con Teresa Josefa de Lamadrid, bautizada en Potes el 26-IV-1749. Su hijo, Cándido de Agüeros, nacido el 7-XI-1783, casó con Vicenta Manrique de la Vega Barajores. Su descendencia estuvo compuesta por Isabel, José Vicente, nacido el 5-XII-1807 y Juana Antonia, nacida el 15-VI-1814. Según relata Manuel de Cosío, en Trasmiera se conservan los restos del antiguo palacio de los Agüeros, “en un tiempo la primera y más poderosa de Trasmiera”. M. de Cosío y Gómez-Acebo. *La Casona Montañesa. Apuntes para su historia*. Madrid, Gráficas Reunidas, 1923, p. 37.

<sup>21</sup> En su fachada se encuentra el escudo de armas de los Agüeros: sin timbre, con adorno de cordón y borla, que abarca el jefe y los flancos, y con campo cuartelado. Éste presenta: 1º, campo de azur, tres flores lis de plata; 2º, campo de gules, un castillo de oro; 3º, campo de sable, un árbol con león pasante atado a él; 4º, campo de azur, nueve estrellas de oro de ocho puntas.



cuatro meses de la segunda hermana de Monasterio, Ana<sup>22</sup>, fue uno de los episodios personales más dolorosos para el violinista<sup>23</sup>. Al empeoramiento de este estado contribuyeron, sin duda, diversas circunstancias, como su difícil situación económica<sup>24</sup>, puesto que careció hasta fecha bastante tardía de una pensión, como pone de manifiesto la abundante documentación referente a las continuas reclamaciones a la Junta de Gobierno de Montepío de Jueces de Primera Instancia a lo largo de más de quince años. Este retraso se debió a los problemas originados por una deuda contraída con esa

---

<sup>22</sup> En la biografía de Montero Alonso, se apunta erróneamente que Monasterio era menor que sus dos hermanas. J. Montero Alonso. *Jesús de Monasterio. Antología de escritores y artistas montañeses...*, p. XVIII.

<sup>23</sup> Antonia de Monasterio, en sus memorias sobre su padre, relata un episodio de la enfermedad, que provocó que su abuela arrojase al mar su dinero. J. A. Ribó. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 18.

<sup>24</sup> Hemos podido localizar una copia de la cláusula de herederos dictada por Jacinto Monasterio antes de su fallecimiento, en el Archivo Histórico Nacional, entre la documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Expedientes de funcionarios públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49. “En el nombre de Dios Todo Poderoso, Amen. Yo, D. Jacinto de Monasterio, residente en esta Corte, vecino de la Villa de Potes, y natural de Colio en la Liébana, hijo legítimo de D. Francisco Monasterio y D<sup>a</sup>. María Antonia Caldas, difuntos, de estado casado con D<sup>a</sup>. Isabel de Agüeros, residente en dicha Villa de Potes. Estando enfermo en cama, pero en mi cabal juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo en el Misterio de la Beatísima Trinidad y en todo lo demás que confiesa Nuestra Santa Madre la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, en cuya creencia he vivido y prometo vivir y morir como católico y buen cristiano, y bajo de esta promesa digo: no tener tiempo para disponer con madurez las cosas concernientes a mi última voluntad, mediante la cual, y tenerlas comunicadas a dicha mi Esposa, otorgo: Que la doy todo mi poder cumplido, el que en derecho se requiere, para que, verificado mi fallecimiento haga y ordene dentro o fuera del término legal, mi testamento y última voluntad haciendo las declaraciones y demás cosas concernientes, y comunique [...], reservando en sí lo siguiente: Del remanente de mis bienes, derechos y acciones instituyo y nombro por mis únicos y universales herederos a mis dos hijos legítimos Jesús y Regina Monasterio y Agüeros. Y mediante hallarse en la menor edad, nombro por su curadora ad-bona a la expresada su Madre y mi Esposa D<sup>a</sup>. Isabel Agüeros, relevada de dar fianzas. Nombro por mis Testamentarios y Albaceas a dicha mi Esposa, D. Bartolomé Miranda, Vecino de esta Corte, y a falta de éste a D. Alfonso de la Sotilla, facultando a éstos para que en el caso de fallecer en esta Corte, se apoderen cada uno en su caso de los bienes y efectos que tenga en esta Corte, y los conserven hasta que mi Esposa disponga de ellos. Y revoco cualesquiera disposición testamentaria que antes de ahora tenga hecha en cualquier forma para que ninguna valga sólo este poder y el testamento que en virtud de él se formalice. Así lo digo y otorgo en esta Villa de Madrid a 4 de Noviembre de 1845 ante el presente Excmo. De Num. Siendo testigos D. Antonio de Iturralde, D. Inocente Villoslada, D. Anselmo Matre (la Maza) y Juan José González y D. Basilio Montoya, residentes en esta Corte. Además declaro que de una cantidad de dinero que tengo impuesta en la Casa del Iris, pertenece de ella 3.000 reales a D. Francisco Caldas, mi tío, rebajándose las rentas que haya cobrado de mi pertenencia. Y 2.100 (ciento) a los herederos de mi tío, residentes en La Mancha. Y yo [...] doy fe, conozco al otorgante que no firma por la gravedad de su enfermedad, a su ruego lo hacen tres de estos testigos: Inocencio Villoslada- Antonio de Iturralde- Anselmo Matre la Maza- Ante mí: Francisco Montoya- Yo el infrascripto [...] de Núm. de Madrid, presente fui al otorgamiento de este Instrumento y en fe de ello lo signo y firmo día de su fecha, quedando el registro en sello cuarto y anotada esta [...] signado: Francisco Montoya. Corresponde con su original que me fue exhibido por D. Alfonso de la Sotilla a quien le devolví de que doy fe y a que me remito. Y para que conste a su instancia yo el infrascripto [...] de Núm. de esta Villa de Madrid pongo el presente signo y firmo en ella a 6 de noviembre de 1845. Francisco Montoya”.

institución por Jacinto de Monasterio durante el período de inactividad anterior a su nombramiento como alcalde de Rueda<sup>25</sup>.

El estado de salud de su madre fue causa constante de preocupación para Monasterio. En 1863, su agravamiento le originó problemas en su puesto en la Real Capilla, debido a que se vio obligado a prorrogar su licencia estival sin permiso. Según leemos en una instancia del 16 de octubre de ese año, se explica como causa de ese retraso, que se debió a “una grave indisposición de su madre, de lo que resultó el atraso de ocho días” y “en atención a la involuntaria causa que ha motivado el retraso, pide se alce la suspensión que sobre él pesa y que le abonen los sueldos que por ella ha dejado de percibir”<sup>26</sup>. Isabel de Agüeros fallecerá el 30 de noviembre de 1871 en Valladolid, donde permaneció recluida durante los años últimos de su vida, debido al recrudecimiento de su enfermedad. El propio Monasterio se refiere a esta muerte en las anotaciones a los programas de la Sociedad de Cuartetos. El primer concierto de la temporada 1871-1872 se retrasó por esta razón, tal como explica Monasterio: “Hubo que suspender esta Sesión por el fallecimiento de mi pobrecita madre (q.s.g.h.) y se trasladó al 17”<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> La primera está fechada el 2 de enero de 1846. En ella, Isabel de Agüeros expone “Que habiendo fallecido Su Esposo D. Jacinto de Monasterio el día 4 de Noviembre del próximo pasado, Alcalde Mayor que fue de Boñar y de Rueda, deja dos hijos que se llaman D. Jesús María y D<sup>a</sup>. Regina y además embarazada de cuatro meses, se halla en el caso de reclamar la viudedad que la corresponde por el Montepío de Jueces de 1<sup>a</sup>. Instancia y al efecto acompaña en debida forma la Partida de entierro, testamento, casamiento y Fe de bautismo y las dos fes de bautismo de sus hijos, con lo cual acredita los extremos que son necesarios y por tanto a V. E. Suplica se sirvan mandar se le declare la ciudadad [sic] que la corresponde y pueda con este auxilio atender a la manutención y educación de sus hijos en que recibirá especial merced. Madrid, a 2 de Enero de 1846”. El 19 de febrero de 1846 firma otra solicitud solicitando testigos para corroborar los informes relativos al cese de su esposo y describiendo sus intentos de retorno al ejercicio de la judicatura. Con fecha del 21-III-1846 dirige otra solicitud incluyendo informes sobre los puestos desempeñados por Jacinto de Monasterio. Estas solicitudes son desestimadas por la Junta con fecha del 15 de agosto de 1846, alegando que el difunto debía 3 anualidades y 211 días, un total de 1.431 reales. El 7 de enero de 1851 la Reina concede a una serie de viudas en semejantes circunstancias la pensión. Sin embargo, ésta no se hará efectiva hasta años después. En 1856, se eleva la reclamación al Ministerio de Gracia y Justicia. En 1859, la Junta remite definitivamente el caso a dicho Ministerio, informando favorablemente “atendiendo a las particulares circunstancias y en consideración al ejemplo de otras viudas, S. M. por R. Orden del I-51, de conformidad con el parecer de la Junta, se sirvió conceder la pensión, descontando los débitos”. En enero de 1860 el Ministerio remite el expediente para el pago y no es hasta septiembre de 1866 cuando se reconoce por fin dicho pago, asignándole 200 ducados anuales (derecho desde el 1 de enero de 1856, desde el que corre a cargo del Tesoro el abono de estas pensiones, con una deducción de 1431 reales que adeudaba). Archivo Histórico Nacional. Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Expedientes de funcionarios públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Leg. 466/45-49. L<sup>o</sup>. 12, folio 345.

<sup>26</sup> El 19 de octubre se accedió a esta solicitud. Archivo del Palacio Real. Caja 693, Expediente 1.

<sup>27</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5<sup>a</sup> (1-31).

Respecto a la relación con sus hermanas, Regina<sup>28</sup> y Ana, casadas luego respectivamente con Marcial Álvarez de Miranda<sup>29</sup> y José Bonifacio de Rávago y Prieto, y a pesar de la separación impuesta por las obligaciones artísticas del violinista desde su infancia, fue objeto de devoción constante por parte de Monasterio. Los vínculos con su hermana Ana, que residirá con el violinista en Madrid en 1863<sup>30</sup>, se incrementan a partir del matrimonio de Monasterio en 1869 con Casilda de Rávago, hermana de su esposo, tras vencer casi un año después la reticencia inicial por parte de la familia de los Rávago, uno de los linajes de mayor abolengo de la comarca. La amistad de ambas mujeres posibilita la relación con Monasterio desde años atrás<sup>31</sup>. Según señala Montero Alonso, ambos se conocieron pronto y “se ven también en Santander, donde la madre de Casilda tiene una casa al lado de la catedral”<sup>32</sup>. En unas notas firmadas en el verano de 1868, Monasterio relata que obedeció en todo momento los consejos de su amigo el jesuita Padre Legarra, quien le animó a proseguir en sus relaciones<sup>33</sup>. La hija mayor del violinista, Antonia de Monasterio, narra las dificultades de su padre para llevar a cabo sus proyectos matrimoniales, debido a la reticencia de su futura suegra: “aquella dama se negó en absoluto a aceptarle como yerno. Convencida

---

<sup>28</sup> La copia de su partida de bautismo localizada pertenece a la documentación contenida en el Expediente de Jacinto Monasterio, conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Archivo Histórico Nacional, Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49. La copia se inicia en los siguientes términos: “Igualmente certifico que en el mismo libro al folio 12 se halla la partida siguiente: En la Villa de Potes, Provincia de Santander, Obispado de León, a 27 de mayo de 1838, yo, D. José Pérez Roldán, Cura Párroco de la misma Iglesia Parroquial de San Vicente Mártir de la misma, bauticé solemnemente a una niña que nació en 23 del mismo mes, hija legítima de D. Jacinto Monasterio, natural de Colio, y de profesión Abogado, y de D<sup>a</sup>. Isabel de Agüeros, natural del Baró, y vecinos de esta Villa de Potes, sus abuelos paternos D. Francisco Monasterio, natural de Colio y D<sup>a</sup>. María Antonia de Caldas, natural de Viñón, y maternos D. Cándido de Agüeros, natural de esta Villa de Potes y D<sup>a</sup>. Vicenta Manrique que lo es de Barcena de Campos; se la puso por nombre Regina Vicenta Isabel, siendo su padrino D. Matías de la Madrid, de estado casado que se dedica al cuidado de su hacienda a que advertí el parentesco espiritual y obligaciones que por él se contraen; fueron testigos D. Ángel Martínez de profesión Abogado, y Manuel Yánez, sacristán de esta Parroquia, ambos naturales de esta Villa; y para que conste extendí y autoricé la presente a 27 de mayo de 1838- D. José Pérez Roldán”. Falleció durante la temporada 1883-1884, según figura en la documentación de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, de la que era socia honoraria.

<sup>29</sup> El enlace tuvo lugar en 1865.

<sup>30</sup> En una carta a su tío Matías fechada el 21 de abril de 1859, Monasterio solicita a su hermana que le escriba más frecuentemente: “Tú si es que lees periódicos, tendrás muchas noticias musicales de tu hermano, pero yo por más que las leo nunca dicen nada de la mi hermana, por lo tanto si quieres que algo sepa de tu vida y milagros, es menester que escribas a tu hermano que desea abrazarte”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>31</sup> Monasterio se refiere ya a su futura esposa en la carta del 21-IV-1859, en la que intercala un mensaje para su hermana: “Querida Anita: vemos por la carta de tío Matías que Casilda y Carande vienen a pasar una temporadilla a Madrid, de lo cual nos alegramos mucho, pues podrán darnos extensamente noticias de Potes y muy en particular de toda la parentela, y cuando ellos regresen lo harán igualmente de nosotros”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>32</sup> J. Montero Alonso. *Jesús de Monasterio...*, p. CXLI-CXLIII.

<sup>33</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 292-293.

de buena fe que ser gran artista era poca cosa, fracasaron cuantas reflexiones le hacían para sacarla de su error. [...] por lo que aquel pretendiente se encontró en la alternativa de tener que renunciar a su Arte o al cariño de aquella joven. Ante estos dos amores le faltó a él valor para renegar de uno de ellos; y ante la inflexibilidad de mi futura abuela, el menospreciado artista, para poder casarse, se vio precisado a depositar a su enamorada en el respetable hogar de D. Jerónimo de la Parra, suegro del Marqués de la Viesca. No cedió mi abuela tampoco ante los hechos consumados, y por fin perdonó a mi padre unos días antes de mi nacimiento”<sup>34</sup>. La primera hija del matrimonio nació en la Casa de la Inquisición de Santander, propiedad de Casilda<sup>35</sup>.

En 1876, año en que también fallece por difteria su segundo hijo Jesús, episodio que anteriormente había sufrido su hija Carmen, y con motivo de la muerte de su sobrina María, llamada *La Barquerina*, una carta a su suegra fechada el 17 de febrero de 1876, refleja el profundo sentimiento que une a Monasterio con su hermana menor<sup>36</sup>. A ella está dedicada la pieza titulada *Desconsuelo de una madre*, con texto de Concepción Arenal, en referencia a esa sobrina que falleció a los doce años sin demostrar indicios de inteligencia. Ana de Monasterio finalmente carecerá de descendencia, al morir también su otra hija. El estrecho nexo filial se consolida durante los regresos anuales de Monasterio a la casa solariega de su esposa, quien pasó a ostentar la posesión de todos los señoríos de su padre, al pasar a ella el mayorazgo. Durante un mes, Monasterio acompañaba a su hermana, que se alojaba en su casa materna de Potes tras el fallecimiento de su esposo y otra hija, debido a su angustiosa situación económica. La relación con esta hermana culmina también de manera dramática, como señala Antonia de Monasterio: “unos años después, por igual causa [que su madre], fue preciso recluir a mi tía Anita en Palencia”<sup>37</sup>. Tenemos conocimiento de que Monasterio acompañó a su hermana en 1876 en un viaje a París para tratar estos trastornos, a través de una instancia firmada el 17 de septiembre por el violinista, en la que solicita una ampliación de veinte días de su prórroga de vacaciones estivales en la Real Capilla, para llevar a

---

<sup>34</sup> J. A. Ribó. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 17.

<sup>35</sup> J. Montero Alonso. *Jesús de Monasterio...*, p. CXLIX.

<sup>36</sup> El diario de Monasterio da testimonio de la preocupación del violinista por la enfermedad de su sobrina. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 295-296.

<sup>37</sup> Su amigo Xavier Olin, desde Bruselas, en carta firmada el 3 Octubre 1883 se refiere a su desaparición: “Mi querido amigo, he encontrado, a la vuelta de una breve excursión de vacaciones, la carta que me ha enviado por motivo de la muerte de su pobre hermana. Tenemos de una parte y de otra nuestro cúmulo de alegrías y de tristezas. La vida es así, es una lucha”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. Antonia de Monasterio había publicado los apuntes biográficos en una serie de artículos publicados en prensa con el título “De la Tierra. Jesús de Monasterio” en 1935.

cabo este fin: “que a consecuencia de un desgraciado acontecimiento se ve precisado a ausentarse a París, para acompañar allí a una persona de su familia, cuyo estado de enajenación mental exige que continúe en aquella capital el tratamiento facultativo”<sup>38</sup>. Estas dramáticas circunstancias familiares, en palabras de Antonia de Monasterio, agravaron la aflicción del violinista: “Era tanto este dolor que ni su amor a mi madre, tan sentido por él como compartido por ella, fue capaz de arrancarle del alma una tristeza que siempre llevaría en el porvenir; y aunque la disimulaba ante los extraños, sus familiares la conocíamos muy bien”<sup>39</sup>.

Pese a residir pocos años en Potes durante su infancia, debido a su tempranos viajes para ampliar sus estudios, así como a sus posteriores giras de conciertos, Monasterio, ya instalado a su vuelta definitivamente en Madrid, permaneció, sin embargo, muy unido a su tierra natal, a la que regresaba cada año para visitar a su madre y pasar el período estival junto a su familia en la casa solariega de su esposa en Casar de Periedo<sup>40</sup>. En esta aldea escribió o revisó gran parte de sus composiciones, algunas de su producción religiosa ligadas a conmemoraciones locales como la *Plegaria a la Santísima Cruz* (1871) y el Invitorio *Christum Regem Saeculorum* (1900), y destinadas a obras de beneficencia en la comarca. Monasterio, activo miembro de las Conferencias de San Vicente de Paúl, fundó en Potes una sección masculina.

En Potes disfrutará durante unos años de la amistad de su pariente Concepción Arenal, que habita en la casa natal que Monasterio en Potes. Monasterio pone en contacto a Arenal con la obra difusora de Masarnau de las Conferencias de San Vicente de Paúl, después de inaugurar el violinista una rama masculina en Potes. Arenal funda en la misma localidad en 1860 una sociedad femenina de las conferencias a instancias

---

<sup>38</sup> Se informa de esta instancia en otra dirigida por el Jefe Superior de Palacio, el 26 de septiembre de 1876, al Intendente General de la Real Casa y Patrimonio. Forma parte de la documentación localizada en el Archivo de la Real Capilla, Caja 693, Expediente 1.

<sup>39</sup>J. A. Ribó. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 21.

<sup>40</sup> La mansión es descrita por Amós de Escalante en su obra *Costas y Montañas*: “Del esfuerzo hecho para roer y pasar la peña descendiendo el camino tendiéndose a lo largo del valle. Sobre los castaños de Casar de Periedo, entre sus troncos, descubres a tu derecha un solar que, aun cuando puesto a la moderna, conserva mucho del señoril aspecto antiguo. Reemplaza con abierta verja de hierro su maciza y huraña portalada; convierte el zaguán en jardín, sustituye con césped su mosaico de guijas y lo planta de magnolias y odoríficos arbustos; pero alza intactos sobre el primitivo asiento sus labrados dinteles, impostas y cornisas entre la capilla y la torre, la cruz y el blasón, la humildad y la soberbia. Éste era el plan general de las mansiones solariegas, que el pueblo apellida *palacios*. Otras muchas hemos hallado que aún le conservan intacto; pero aquí me detienen recuerdos infantiles y el afecto de los años maduros. Ya te diré quién la vive, cuando venga la ocasión, que no tardará, de citar su apellido”. A. de Escalante. *Costas y montañas. Diario de un caminante*. Madrid. Colección Mediodía. Publicaciones Españolas, 1961. p. 83. Un fragmento de esta descripción aparece reproducido en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 13. También se refiere Cosío a la torre de este palacio, cuya construcción data del siglo XV. M. de Cosío. *La Casona Montañesa...*, p. 51.

de Monasterio y se convierte en su primera presidenta. En Potes escribirá su primer libro, *La Beneficencia, la Filantropía y la Caridad*, obra que, presentada con el nombre de su hijo Fernando, quien tan sólo contaba por entonces con once años, será premiada por la Academia de Ciencias Morales y Políticas de Madrid en 1861. Según apunta Antonia de Monasterio, el violinista ayudó a Arenal en un momento económico difícil, comprándole el manuscrito del recién terminado *El reo, el pueblo y el verdugo*, que conservó hasta el final de sus días<sup>41</sup>. Arenal permanecerá en Potes hasta finales de 1863, trasladándose a La Coruña a comienzos del año siguiente, tras aceptar el cargo de Visitadora de prisiones de mujeres.

Por otra parte, el interés de Monasterio por la tradición musical autóctona, se manifestó cuando en agosto de 1900 se solicita su colaboración para el proyecto de realización de un cancionero popular montañés. Monasterio contaba, además, en Santander, con otra residencia, y permaneció ligado a la ciudad a través de algunas de sus instituciones, como el Orfeón Cantábrico, del que fue nombrado Presidente de Honor. En 1893 la Diputación de Santander le encargó componer la música para un canto regional montañés con letra de Pereda, proyecto que no se llevó a efecto. Siempre admirado y estimado en su región, a su muerte, sus numerosos consocios y admiradores proyectaron el traslado de sus restos al Panteón de montañeses ilustres de Santander, si bien no se llevó a cabo tal pretensión por expreso deseo de Monasterio.

### **3.2. Primeros estudios musicales y conciertos.**

Monasterio recibe las primeras nociones musicales de su padre, aficionado al violín desde sus años de estudiante en la Universidad de Valladolid<sup>42</sup>. Jacinto Monasterio, se apercibe pronto de las facultades del niño para la música, puestas de manifiesto, según señala Parada y Barreto, a la edad de cuatro años y medio<sup>43</sup>. Esperanza y Sola narra también la anécdota recogida por el anterior en su estudio biográfico, referente a la revelación de la especial sensibilidad musical de Monasterio a

---

<sup>41</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, pp. 22-23.

<sup>42</sup> J. M. Esperanza y Sola señala que Jacinto de Monasterio, “que había vestido la toga en varios cargos de la Administración de justicia, hallábase retirado en su pueblo y entretenía los ocios de la cesantía, mal entonces que, por lo visto, andaba ya tan en uso como en más modernos tiempos, tocando el violín, que en su juvenil edad había aprendido al par que la Instituta y el Digesto, cuando se hallaba de estudiante en la universidad de Valladolid”. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>43</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, p. 214.

esta edad, reaccionando con lágrimas al oír tocar el violín a su padre<sup>44</sup>. Jacinto Monasterio le compra su primer violín durante un viaje realizado por razones familiares a Valladolid<sup>45</sup>. Según refiere Parada y Barreto, “sus cuerdas fueron sustituidas por otras que su padre le puso, y éste se distraía, vista la afición de su hijo, en darle algunas lecciones, de las que sacó tal fruto, que a los dos días tocaba un wals [sic], y recién cumplidos los cinco años de su vida ejecutó en una romería<sup>46</sup>, los bailes que entonces estaban más en boga en el país”<sup>47</sup>. Esperanza y Sola, en su bosquejo biográfico, redactado años más tarde, subraya estos comienzos: “tocaba el niño para que bailasen los mozos de su pueblo, en la renombrada romería de Aliezo, contradanzas y bailes del país”<sup>48</sup>.

Según sigue relatando Parada y Barreto, “suficiente prueba era ésta de su disposición, y comprendiéndolo así su padre, se decidió a hacer el sacrificio de buscar quien pudiese enseñarle los conocimientos que él ya no podía transmitirle”<sup>49</sup>. Prosigue su aprendizaje con el primer violín de la Catedral de Palencia, durante una breve estancia en esta ciudad. Probablemente se tratase de Martín París o Miguel Martín<sup>50</sup>. Más tarde estudia solfeo y violín con el por entonces joven aficionado y estudiante de Leyes, luego crítico musical, José Ortega Zapata<sup>51</sup>, en Valladolid. Tras un breve regreso a Potes, pronto retoma las lecciones en Valladolid, donde asombra al profesor con sus progresos excepcionales. El 14 de enero de 1843 actúa por primera vez ante público, acompañado de su preceptor, en el Liceo Artístico de Valladolid. Relativa a este concierto es la primera referencia en la prensa sobre Monasterio: “Ayer ha tenido sesión el Liceo vallisoletano, tomando parte en ella las secciones musical y literaria: en la primera

---

<sup>44</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743.

<sup>45</sup> Este violín se conserva en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Figura en el Catálogo realizado por Cristina Bordas Ibáñez *Colecciones españolas. Instrumentos musicales*. Vol. II. Museos de Titularidad Estatal. Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid. INAEM, 2001, p. 158. con el Núm. 266: “Violín (1/16). Caja de arce y TA de pino veta ancha. Nácar y metal. Longitud 26. Procedencia: Donación de la familia Monasterio. Consta como el primer violín de Jesús de Monasterio (1836-1903)”.

<sup>46</sup> Se trata de la romería de Santo Toribio de Liébana.

<sup>47</sup> Respecto a dicho violín, según refiere Parada y Barreto, Monasterio “nunca dejó de cuidarlo con cariñosa solicitud, y aún hoy lo conserva como uno de sus más gratos recuerdos”. J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, p. 216

<sup>48</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, Año XVI, nº 47, 16-XII-1872 y nº 48, 24-XII-1872, pp. 743 y 758.

<sup>49</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, p. 216.

<sup>50</sup> J. López Calo. *La Música en la Catedral de Palencia*. T. II. Actas Capitulares (1685-1931): 5.698 y 5.711. Colección Pallantia 7. Instituto “Tello Téllez de Meneses”. Palencia, Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1981.

<sup>51</sup> José Ortega, director de la *Gaceta Musical de Madrid*, escribe posteriormente en esta publicación los artículos dedicados a la Sociedad de Cuartetos fundada por Monasterio.

sobresalieron la encantadora *señorita de Casariego* [...] y un niño de *seis años* natural de Potes y llamado *Jesús Monasterio*, que causó una admiración inexplicable con los prodigios que hizo tocando el violín: este angelito, más pequeño que el instrumento que tenía entre manos, fue coronado y nombrado socio de mérito entre mil muestras de aprobación general. Aquella inocente criatura nos ha sorprendido, porque es un fenómeno casi increíble, el ver tanta disposición en edad tan tierna”<sup>52</sup>.

Como su anterior profesor, Ortega Zapata le recomienda trasladarse a Madrid. Ese mismo año viaja a la capital, donde obtiene a través de la mediación de Valldemosa, el favor del Regente Espartero. El Duque de la Victoria le asignará, para que pueda completar su educación, una modesta pensión que durará, según indica Parada y Barreto, hasta el año de 1848<sup>53</sup>, y le regalará un violín del infante Don Francisco, construido por Silverio Ortega<sup>54</sup>. Ofrece un concierto de presentación ante la infanta Isabel en un baile de máscaras celebrado en el Palacio Real<sup>55</sup>. La descripción de este evento es relatada por Antonia de Monasterio: “Cuando Jesús de Monasterio fue presentado a la reina doña Isabel y que bailó después de tocar (según recordaba la condesa de Espoz y Mina), tenía seis años de edad. Y era tan pequeñito, que para verle cuando tocaba le subían encima de una mesa; y también en varios conventos de monjas le metían por el torno para que les proporcionase con su violincito algunos ratos de expansión”<sup>56</sup>. De esta presentación nos informa la prensa en los siguientes términos: “El niño prodigioso Jesús Monasterio tocó el violín noches pasadas en el real palacio, y sabemos que S. M. y su augusta hermana quedaron muy complacidas con la rara habilidad de un niño, que como hemos dicho, cuenta sólo seis años. También ha tocado

---

<sup>52</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 4, 22-I-1843, p. 31.

<sup>53</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, p. 217.

<sup>54</sup> Perteneciente a una dinastía de constructores y violinistas, Silverio Ortega fue constructor de violines, violas y violoncellos, y encargado del cuidado de los instrumentos de la Real Cámara y Capilla durante el reinado de Carlos IV. Su luthería, similar a la de Contreras, se distinguió especialmente por la calidad de los arreglos y la aplicación de un excelente barniz rojo anaranjado. Falleció en 1836. Su hijo, también reputado constructor, y reparador de Stradivarius y Amati, Mariano Ortega, contó con clientes de gran renombre como el violinista Ole-Bull. Nació en 1803 y falleció en abril de 1855. Su otro hijo, el violinista Juan Guillermo Ortega, ocupó diversos puestos en distintas orquestas y dio lecciones de este instrumento a Monasterio. Según narra Alarcón, Espartero regaló también a Monasterio un sable de juguete. El pequeño violinista obligaría al Duque de la Victoria a participar en sus juegos en alguna ocasión. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 38.

<sup>55</sup> En dicho baile se puso de manifiesto el carácter espontáneo del joven violinista y la excelente relación que mantenía con los miembros de la Familia Real y Espartero: Monasterio interpretó diversas piezas y, en mitad del baile, cayó agotado en una esquina del salón, negándose a bailar con la Infanta Luisa Fernanda. Finalmente accedió a seguir el baile de honor, obedeciendo las indicaciones del maestro Velluzzi y causando gran regocijo a los presentes con algún ingenuo comentario a la Reina. *Ibidem*, pp. 38-40.

<sup>56</sup> Citado en M. L. Campo Alange. *Concepción Arenal (1820-1893). Estudio biográfico documental...*, p. 115.



algunas noches en el palacio del regente del reino, donde con un violín que le regaló la esposa de S. A., ha ejecutado el niño Monasterio varias piezas difíciles aun para los profesores, marchas y aires nacionales”<sup>57</sup>.

En Madrid, el joven violinista continúa su formación con José Isidoro Vega, “cuyos excelentes consejos aprovechó el joven Jesús”, según refiere Esperanza y Sola. Vega formaba parte de la Real Capilla, donde ingresó como viola en 1824, “habiendo sido examinado privadamente por el Maestro de Capilla de entonces y dos profesores de violín de la misma Capilla. Antes había hecho oposición y no obtuvo la plaza, pero fue hallado en el referido examen más adelantado que en ésta”, según consta en su expediente de esta institución<sup>58</sup>. Más tarde, Monasterio recibe, según continúa Esperanza y Sola, “algunas, no muchas lecciones” que le imparten los también profesores de la Real Capilla Juan Guillermo Ortega y Antonio Daroca. Ortega ocupó diversos puestos como los de primer violín de la Real Capilla y Real Cámara, tras obtener primero por oposición la plaza de viola en 1827<sup>59</sup>, y primer violín y director de la orquesta del Teatro de la Cruz<sup>60</sup>. Junto con un grupo de instrumentistas, en el que también estaba José Isidoro Vega, fue cesado de sus funciones en la Real Capilla tras el Real Decreto del 6 de junio de 1834, por el que se produjo un recorte en el presupuesto y personal de dicha orquesta. Fueron finalmente readmitidos en plantilla en 1848<sup>61</sup>. En

---

<sup>57</sup> *El Anfión Matritense*, nº 9, 7-III-1843, p. 72. Publicado en *El Castellano*, 4-III-1843.

<sup>58</sup> La Real Orden de designación es del 2 de enero de 1824. Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>59</sup> Ganó dicha plaza por Real Orden del 23 de mayo de 1827. Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>60</sup> Acerca de la labor de dirección de Juan Guillermo Ortega en el Teatro de la Cruz, Mariano Soriano Fuertes la ensalza desde *La Iberia Musical y Literaria* en 1842: “¿Y qué decir de la orquesta? Todo elogio es poco, porque si hemos visto alguna ópera bien ejecutada por la orquesta ha sido ésta [...]. Sólo le damos la enhorabuena de corazón, y al señor Ortega, director interino de esta orquesta y profesor bien acreditado, le diremos francamente que ha dirigido de un modo que no se acostumbra en esta corte, pues parece que si no suena en el atril el arco de violín o la batuta no está bien ejecutada la obra. La dirección de esta ópera le hace honor al Sr. Ortega, porque ha probado en ella sus conocimientos en la profesión”. En otro número posterior leemos: “El Sr. Ortega [...] puede vanagloriarse de estar al frente de unos profesores que tanto honor le dan”. *La Iberia Musical y Literaria*, nº 33, 14-IX-1842, p. 132.

<sup>61</sup> En una carta de Guelbenzu al Marqués de Miraflores, firmada el 10-XII-1847, intercediendo por Ortega, se realiza un breve repaso por su trayectoria: “D. J. Ortega obtuvo de S. M. la plaza de violín en la Real Capilla por oposición, no bien habiendo cumplido los dieciocho años, previa la Convocatoria, ejercicios e informes de su conducta, con la dotación de 11.000 reales. El Rey Fernando se agradó de su habilidad y se dignó concederle plaza en Su Real Cámara con 6.000. [...] En esta situación se hallaba cuando cumpliendo con sus obligaciones con la asiduidad, aplicación y seguridad que su posición le daba, cuando en 1834 se halló con un oficio del Excmo. Sr. Mayordomo [...] porque no se le oyó nunca, ni a él ni a los demás compañeros destituidos, los cuales se han visto obligados desde entonces a acogerse a alguna plaza en el teatro y a las funciones de iglesia para no perecer de miseria. Al cabo de trece años han obtenido de S. M. la justicia de que se les restituya con la antigüedad que les corresponde, a sus respectivos destinos, que nunca debieron perder, si se les hubiese oído”. Según ese Decreto fueron cesados también los violinistas Luis Weldrof, Pedro Fernández Cruz y Jerónimo Ferrari, el viola

1843 ocupó la plaza de primer violín y director de la orquesta del Teatro de la Cruz, junto con Luis Arche. Daroca formaba parte de la Real Capilla desde 1828<sup>62</sup>, donde ingresó como viola y ejercía también como violín primero en conciertos del Liceo, participando en la orquesta dirigida por Saldoni y en otras de las compañías de ópera italianas. Saldoni señala que era “reputado por uno de los excelentes e inteligentes que había en Madrid”. Interviene en el Liceo Artístico Literario entre diciembre de 1841 y el 25 de junio de 1842. Valldemosa y Daroca dirigen una orquesta que acompaña a Rubini y Paulina Viardot<sup>63</sup>. Estas enseñanzas recibidas por Monasterio a su llegada a Madrid merecieron posteriormente elogios de Bériot<sup>64</sup>. No encontramos referencias de su paso por el Conservatorio en ninguno de los estudios biográficos sobre Monasterio. Ya en los primeros, realizados por Parada y Barreto, Esperanza y Sola y Peña y Goñi, se elude esta información. Sin embargo, Monasterio asistió durante unos meses de 1845 a la clase 1ª de Solfeo y a la de Violín, enseñanzas encomendadas por entonces a Juan Pablo Hijosa y Juan Díez, respectivamente. Pese a esta brevedad de su vinculación con el Conservatorio como discípulo, y en contradicción con esta omisión, veremos que el propio Monasterio recurre a su condición de antiguo alumno para solicitar para presentarse en concierto en la institución a su vuelta de Bruselas en 1853.

Con fecha del 22 de marzo de 1843, figura una carta dirigida al Director del Conservatorio de Música y Declamación, en la que se da cuenta de la “Concesión de 2.200 reales al niño Jesús Monasterio para costear su enseñanza en la Música”:

“Excmo. Señor: Atendiendo a las brillantes disposiciones que en la Música despliega el niño Jesús Monasterio excitando la admiración de cuantos ven sus adelantos en la corta edad de seis y medio años aún no cumplidos, y considerando que tan privilegiada disposición pudiera quedar sin desarrollar por la falta de medios en que sus padres se hallan para proporcionar los medios convenientes de enseñanza, ha tenido a bien S. A. el Regente del Reino que la educación del expresado Monasterio se costee por el Estado, designando al efecto la cantidad de 2.200 reales anuales con cargo a la señal a este Ministerio en la ley de presupuestos vigente para imprevistos y fomento de artes y

---

Fernando Aguirre, el violoncello Francisco Ronquellas y el contrabajo Paulino Herrero. Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>62</sup> Fue designado el 5 de mayo de 1828. Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>63</sup> L. Carmena y Millán. *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 104-105.

<sup>64</sup> J. Esperanza y Sola. D. Jesús de Monasterio. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

ciencias; así mismo ha acordado S. A. que a fin de completar la educación musical de este joven, concurra al Conservatorio donde bajo la dirección de V. E. se dedique a aquel género de Estudios, que más en armonía está con su numen e inclinación natural. De Orden de S. A. lo comunico a V. E. para su inteligencia y demás efectos previniéndole al propio tiempo que con esta fecha se da traslado de la presente comunicación al interesado para los fines convenientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 22 de Marzo de 1843.

Solano”<sup>65</sup>.

Monasterio, sin embargo, no ingresa en el Conservatorio durante ese curso ni el siguiente, como hemos comprobado en la revisión de los Libros de clases de los alumnos y del Estado general de alumnos de los referidos años. En los meses siguientes a dicha carta, Monasterio ofrece en Madrid algunos conciertos, haciéndose acreedor del favor del público de la capital. *La Iberia Musical y Literaria*, en un artículo publicado el 9 de abril de 1843, describe una de estas veladas, acontecida en el Liceo: “El jovencito violinista Jesús Monasterio ha tocado últimamente en el Liceo de una manera admirable; la sociedad elegante lo aplaudió con furor, lo llamó a escena, y no contentas las hermosas del Liceo con esta pequeña muestra, a su modo de ver, de entusiasmo, lo llamaron al salón, donde fue llevado de unos en otros brazos de las damas españolas, colmando al tierno y bonito infante filarmónico de dulces y de besos. Este triunfo es verdaderamente grande, y nosotros lo aplaudimos de todo corazón, no dudando que si el violinista de *seis años* sigue con la misma afición al estudio que hasta aquí, será el *Paganini* español de nuestros días. Mientras tanto, nos es satisfactorio el que la reina Isabel le haya dado una buena gratificación; que el Regente del reino le haya regalado igualmente un soberbio *violín*, y que el gobierno, según se dice, le haya pensionado”<sup>66</sup>. En ese mismo número, se describe la siguiente anécdota, protagonizada por Monasterio: “Preguntándole noches pasadas al niño Monasterio, si había quedado satisfecho del recibimiento que obtuvo en el Liceo, contestó vivamente: “Sí por cierto, muchísimo que, he quedado contento de los aplausos que me han dado; pero las damas me han provisto de dulces y de besos para *veinte años*”. En la misma publicación se informa de la intervención de Monasterio en un concierto celebrado el 25 de abril de 1843 en el

---

<sup>65</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 4-81.

<sup>66</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, n° 15, 9-IV-1843, p. 119.

Teatro del Príncipe, y en el que “interpretó una *sinfonía del Barbiere di Siviglia* y unas *variaciones*, siendo llamado a escena por el público y aplaudido *con entusiasmo*”<sup>67</sup>.

Ese mismo año, el joven violinista es presentado en diversas ciudades de Andalucía. En Jaén, el éxito es tal en la festividad del Corpus, según narra Alarcón en su biografía sobre Monasterio, que “el Sr. Obispo tuvo empeño en que, además de la orquesta o banda que acompañaba al Señor en la procesión, tocase también el niño en las distintas paradas del tránsito”<sup>68</sup>. A propósito de su actuación el 20 de agosto de 1843 en el Liceo de Córdoba, es ensalzado por la prensa en los siguientes términos: “El niño Monasterio tocó unas *variaciones* de violín, acompañado por la orquesta, que fueron aplaudidísimas. [...] El niño Monasterio tocó otros trozos de violín que agradaron tanto, que fue llamado a la escena, donde le coronaron. Este niño, cuyo talento musical es tan conocido ya en España, va conquistando los mismos lauros en todas las ciudades que va recorriendo”<sup>69</sup>. De su presentación en un teatro de Sevilla, la prensa local señala: “El niño Jesús Monasterio es un prodigio de la naturaleza. Tocó las diferentes piezas anunciadas, con una soltura, una delicadeza, una maestría en fin, que sorprendió a todos los espectadores. Lo estábamos viendo y aún dudábamos si era posible en una criaturita de seis años, tanta perfección en un instrumento tan difícil. Unida a eso, la gracia de sus movimientos y su linda figura, el admirable niño encantó a cuantos le oímos. En una nación más celosa que la nuestra ese niño tendría una plaza en la capilla real y un sueldo suficiente para que su padre no tuviera que dedicarlo a otra cosa que a llegar al último punto de la perfección en su arte”<sup>70</sup>. El 26 de septiembre actuó en el Teatro Principal de Cádiz, obteniendo similares éxitos: “Anteanoche hizo su primera salida en este teatro el niño Jesús Monasterio, siendo grandemente aplaudido en la *sinfonía del Barbero de Sevilla*, que acompañó la orquesta, y en unas *variaciones de violín* escritas expresamente para él. Fue llamado tres veces a las tablas. Nosotros recomendamos eficazmente al público a este profesor de violín que cuenta seis años de edad”<sup>71</sup>. Parada y Barreto señala también su paso por Granada<sup>72</sup>.

Continúa su periplo concertístico, acompañado de su padre, durante el año siguiente. *La Iberia Musical y Literaria*, en un artículo fechado el 11 de enero de 1844, señala acerca del triunfo obtenido en Barcelona: “Hallándose de paso en esta ciudad el

---

<sup>67</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 18, 30-IV-1843, p. 142.

<sup>68</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 40-41.

<sup>69</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 35, 10-IX-1843, p. 295.

<sup>70</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 38, 1-X-1843, p. 321.

<sup>71</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 39, 8-X-1843, p. 328.

<sup>72</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico ...*, p. 217.

niño *Jesús* Monasterio, ha hecho conocer a este público sus habilidades con el violín, por tres veces, en los dos teatros de *Santa Cruz* y del *Liceo*. El despejo, seguridad y naciente expresión de este tierno niño, dejó admirados a los oyentes, recogiendo estrepitosos aplausos”<sup>73</sup>. En Lérida, como en otras ciudades en las que ofrece conciertos, es nombrado socio emérito del Liceo<sup>74</sup>. *La Iberia Musical y Literaria* recoge, asimismo, una información proveniente de Valladolid, fechada el 14 de julio, en la que se alude a la estancia de Monasterio en esa ciudad: “El prodigioso niño Jesús Monasterio está hace unos días en esta capital y acaso nos dará el gusto de tocar el violín una noche en el Liceo”<sup>75</sup>. Este concierto finalmente es suspendido, provocando la indignación de la prensa, expresada en los siguientes términos: “Valladolid 1.º de agosto de 1844. El Liceo sigue *renqueando*. Su junta directiva ha negado a la sociedad de Damas el permiso para dar un concierto a favor del niño Monasterio, en que esta notabilidad luciera su talento sin segundo. El niño Monasterio honra mucho a esta Liceo en presentarse en él; y cuando tiene a damas por mediadoras, ¡voto a bríos! Que es descortesía y sin razón de negarle el chirivital con ribetes de salón en que tantos *profanos que berrean a merveille*. ¡Y se llamará artístico y literario a este establecimiento! Risum teneatis!!!! Feo borrón ha echado sobre sí la junta directiva con semejante paso!”<sup>76</sup>. En ese mismo número se publica la crónica del concierto ofrecido con anterioridad en Burgos: “Días pasados hemos visto en esta capital con sumo placer dar una función en el teatro al niño don Jesús Monasterio, cuyo mérito ya han tenido vds. ocasión de admirar en esta corte. Con efecto, esta criatura que apenas cuenta la edad de siete años, y de quien tan merecidos elogios ha hecho la prensa periódica, se presentó en las tablas con suma gracia y naturalidad, y tocó con finura y maestría en el violín, la sinfonía del Barbero de Sevilla. Fue admirada por todos los espectadores la facilidad y estilo con que ejecutó dicha pieza, y al finalizarla se oyeron por todos los ángulos los muchos y estrepitosos aplausos que el niño Monasterio tan justamente se merecía. Después de esta pieza la siguieron otras varias finalizando la función con un

---

<sup>73</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 3, 11-I-1844, p. 10.

<sup>74</sup> Peña y Goñi recoge, en su bosquejo biográfico, el nombramiento de socio emérito del Liceo de Lérida, fechado el 24 de marzo de 1844. “Liceo artístico y literario de la ciudad de Lérida.- Progreso de las luces.- Civilización.- Junta directiva.- Atendiendo a las cualidades que reúne el ciudadano don Jesús de Monasterio, de edad de siete años, ha acordado esta Junta nombrarle socio de mérito, con arreglo a las facultades que le concede el Reglamento.- Dado en Lérida a 24 de marzo de 1844.- El director, Pedro Martín Lalanda.- El secretario, Juan Maza”. A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, p. 174.

<sup>75</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 57, 18-VII-1844, p. 228.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

fandango, el cual tocó y bailó a la par llegando más al extremo la admiración de los concurrentes, pues no tuvo el más mínimo tropiezo ni en la música ni en el baile, llenando cumplidamente los deseos del público, más tal vez de lo que éste se prometió”. Monasterio continúa a su paso recibiendo, además, numerosas muestras de reconocimiento, mientras acumula diplomas de socio de mérito de los liceos en que actuó. Pese a todos estos éxitos, Esperanza y Sola describe en su estudio biográfico, sin embargo, una situación económica más bien precaria<sup>77</sup>.

En 1844, la convulsa situación política y social en España, y las dificultades económicas de la familia agravan su situación. Su padre, más partidario de enviar al joven violinista al Conservatorio de París de que ingrese en el de Madrid, viaja a la capital francesa, al tiempo que trata de conseguir una ayuda económica que permita la continuación de sus estudios. Sin embargo, en marzo de ese año, vuelve a España, sin lograr sus propósitos. En una carta fechada el 14 de marzo de 1844 en Barcelona, tras regresar de Marsella, Jacinto Monasterio manifiesta la necesidad de lograr una nueva pensión de la Reina para poder proseguir los estudios en París<sup>78</sup>.

Monasterio y su padre regresan a Madrid a finales de 1844. Monasterio informa a su tía Carlota de su llegada a Madrid y de su estancia con un primo en la que es la primera carta conservada del violinista, redactada el 16 de diciembre de 1844<sup>79</sup>. De este retorno a la capital nos informa *El Eco del comercio*, en su número del 23 de enero de 1845. En la publicación se expone la difícil situación de Monasterio: “Ha regresado a esta corte el niño, célebre violinista, Jesús de Monasterio, hijo y discípulo del juez de primera instancia, don Jacinto, cesante desde el año 1834, a pesar de sus repetidas solicitudes y honrosa clasificación en el Ministerio competente. Este buen padre busca colocación en esta corte para poder proporcionar a su hijo la educación que reclama su singular y precoz talento, toda vez que no se le costea por el Estado, según decreto expedido al efecto. Padre e hijo son españoles; es preciso haber nacido en Hungría o en los Países Bajos para merecer la atención del Gobierno”<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup>J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872. Publicado en *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906, Vol. I, p. 35.

<sup>78</sup> Citado en S. A. J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 42.

<sup>79</sup> “Querida Carlota: Me alegro mucho de tu buen viaje, y yo también he llegado a ésta sin novedad y me hallo contento con mi primo Alfonso. Ya me han dicho que estás algo mala y yo lo siento mucho. Ya me ha dado Conchita el beso que tú la encargaste y le estimo mucho. Memorias a tu marido y le darás un beso de mi parte y tú dispón lo que gustes de tu querido sobrino Jesús de Monasterio”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>80</sup> *Eco del Comercio*, 23-I-1845.

Ante la imposibilidad de estudiar en París, Monasterio ingresa finalmente como alumno oficial en el Conservatorio de Madrid, integrándose en la Clase de Violín de Juan Díez del año 1845. Parece ser que ello fue posible gracias a que se le acabó restableciendo la pensión, como hemos comprobado por una solicitud de aumento posterior. Monasterio se incorpora en la enseñanza de violín a partir de febrero, asistiendo regularmente a las clases hasta mayo. Entre los meses de septiembre y diciembre de ese mismo año, prácticamente ya no se presenta a las lecciones, como podemos corroborar en el Libro de Clases de ese curso. En ese año de 1845 el Conservatorio registraba 280 alumnos (108 de los cuales eran alumnas) y un presupuesto de 210.837 reales. La clase de violín contaba con 23 alumnos, teniendo Monasterio como compañeros, entre otros, a Rafael Pérez, Tomás Sancho, Tomás Lestán (que ya figuraba como Plo) o Cosme Benito.

El 29 de marzo, Monasterio ofrece un concierto en el Liceo de Madrid, en el que interpreta unas variaciones para piano y violín sobre un tema de la ópera *Capuletti y Montechi*, compuestas por Santiago de Masarnau. Monasterio es acompañado por Martín Sánchez Allú<sup>81</sup>. El 5 de junio de ese año, se presenta Monasterio de nuevo al público madrileño en el teatro del Príncipe en un concierto descrito por Espín y Guillén en *La Iberia Musical*. El crítico aboga por la necesidad de la concesión de una pensión a Monasterio para que pueda continuar sus estudios en Europa, al tiempo que le augura próximos triunfos: “Este niño debe ser protegido por el gobierno eficazmente para que vaya a estudiar los buenos modelos y moderna escuela en los países extranjeros [...]. El niño Monasterio reúne talento, rara comprensión en el arte, y una maestría y serenidad, como se puede obtener a los treinta años. Nos felicitamos por tener por compatriota a un fenómeno tan extraordinario en el arte, y al cual no podemos menos de presagiar grandes y repetidos triunfos, en lo sucesivo”<sup>82</sup>.

Con fecha 29 de mayo de 1845, figura un informe en el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, sobre una solicitud dirigida a la Reina por Don Jacinto Monasterio, pidiendo aumento en la pensión que goza su hijo Jesús:

---

<sup>81</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, n° 26, 30-III-1845, p. 96.

<sup>82</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, n° 46, 8-VI-1845, p. 94.

“En 5 de Mayo de 1845

D. Jacinto Monasterio, padre del alumno D. Jesús, Solicita de S. M. que le aumente a su expresado hijo la pensión que goza de 2.200 reales anuales para poder educarle en España o en el extranjero.

Por decreto marginal del Sr. Subsecretario del Ministerio de la Gobernación, se pide informe al Excmo. Sr. Director del Conservatorio acerca de la asistencia y aprovechamiento de este alumno

Madrid 26 de Mayo de 1845.

Pase a informe del Sr. Profesor de la Clase de Violín para que a continuación diga lo que se le ofrezca o parezca.

Aranalde”.

Sigue en el mismo documento el siguiente informe redactado por Juan Díez:

“El alumno en la clase de violín D. Jesús Monasterio, es sin duda un joven de una disposición privilegiada para la ejecución de dicho instrumento, pero si bien como niño ha sorprendido hasta ahora tocando el violín, esta ejecución tan adelantada ha sido muy perniciosa, porque tiene adquiridos resabios en tal importancia, que tardará algunos años en olvidar; sus adelantos en los tres meses que hace ha ingresado en la clase son de importancia porque ha empezado a conocer (aunque con mucha resistencia consiguiente a un verdadero Método [sic] el arte de tocar el Violín con escuela; y es cuanto para dar cumplimiento al informe que V. E. se digna remitirme tengo que decir sobre el particular.

Madrid 28 de Mayo de 1845

Juan Díez”<sup>83</sup>.

En el Libro de Clases de los alumnos se encuentran registradas las calificaciones de Monasterio, que reproducimos a continuación. El sistema de clasificaciones era mensual y seguía la estructura del modelo parisino, con una división en apartados de *Faltas*, *Aplicación* y *Conducta*. En cuanto a la clase primera de solfeo, las calificaciones de Monasterio, recogidas a partir del mes de marzo son de *Buena* en ambos apartados. Las faltas en septiembre y octubre a esta clase son la mitad que en la clase de violín. En el mes de noviembre figura indicada su baja. En la clase de violín, se encuentran

---

<sup>83</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 5-61.



indicaciones a partir de febrero. Aparece también indicado el número de faltas, aunque sólo entre septiembre y diciembre (29, 26, 2 y 18), lo que nos proporciona un idea del grado de absentismo de numerosos alumnos como Rafael Pérez o Tomás Sancho. Entre los meses de febrero y mayo, la calificación en el apartado de *Conducta* es de *Buena* y en el de *Aplicación* es de *Regular*, como reflejo de los problemas de adaptación al sistema impuesto por el nuevo profesor, señalados anteriormente por Díez<sup>84</sup>. Dichas dificultades, en cualquier caso, no obstaculizaron e incluso parecen contradecirse con la evolución posterior de Monasterio, puesto que a su llegada a Bruselas será admitido directamente en el Conservatorio, en la Clase Superior de Bériot, quien según recoge Esperanza y Sola y mencionamos con anterioridad, lo felicitó por las enseñanzas recibidas previamente a su paso por su homólogo madrileño.

Por otra parte, pese a la opinión de Díez, la precocidad de Monasterio fue ampliamente admirada y aún años después servirá de modelo para ejemplificar la aplicación de medidas pedagógicas musicales a edades tempranas, tal como propone Camps y Soler en su colección de artículos titulada “Consideraciones sobre la pedagogía musical”, publicada a partir del número 31 de *El Artista*: “La enseñanza musical, es posible en las imaginaciones precoces, aun a los cinco años, como todos los días nos lo demuestran Italia y Alemania en donde son comunes los concertistas de seis años en adelante. También en España hemos tenido algunos ejemplos de este género, aunque raros, como la señorita doña Eloisa d’Herbil y la de Baraibar, Monasterio, etc. que desde edad tempranísima se exhibieron al público llamando extraordinariamente la atención”<sup>85</sup>.

Monasterio verá frustradas sus esperanzas de proseguir su formación debido al repentino fallecimiento de su padre el 4 de noviembre de 1845. Jacinto de Monasterio murió a las 10 de la noche de una colitis aguda, según expresa la partida de defunción<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Libro de Clases de Alumnos 1845-47*.

<sup>85</sup> *El Artista*, nº 33, 7-II-1868, p. 166.

<sup>86</sup> Hemos podido localizar una copia de su partida de defunción en el Archivo Histórico Nacional, entre la documentación contenida en su Expediente conservado en el Montepío de Corregidores y Alcaldes Mayores. Expedientes de funcionario públicos. Viudas y orfandad 1763-1872, Legajo 466/45-49. Dicha copia comienza: “Como teniente mayor de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de Madrid Certifico que en el Libro Treinta y Tres de defunciones al folio 170 se halla la siguiente Partida: Como teniente mayor de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de esta corte, mandé dar sepultura sin embalsosar en el cementerio extramuros de la Puerta de Toledo al cadáver de D. Jacinto Monasterio de cuarenta y cuatro años de edad, casado con D<sup>a</sup> Isabel de Agüeros, natural de Colio en la Liébana, hijo legítimo de D. Francisco de Monasterio y de D<sup>a</sup>. María Antonia Caldas, ya difuntos naturales que fueron de dicho Colio. Falleció a las 10 de la noche del día de ayer en la Calle de la Paz Núm. 7 de una colitis aguda según certificación de

El deceso se produjo en Madrid, en la Calle de la Paz Núm. 7, y no en Potes, como erróneamente señalan algunos trabajos biográficos, como el de Alarcón<sup>87</sup>. Tras este dramático suceso, Monasterio se verá obligado a regresar a Potes con su madre y su hermana Regina. También es incorrecto el dato puntado por Alarcón de que ya hubiese nacido su hermana Ana, pues en el momento de quedarse huérfano, su madre se encontraba aún embarazada<sup>88</sup>.

### 3.3. El Real Conservatorio de Música de Bruselas.

La interrupción forzosa de los estudios de Monasterio, durante la etapa en que permanece en Potes, y de la que se incrementa la dificultad en el intento de trazar una descripción debido a la carencia de referencias documentales, finaliza como consecuencia de las gestiones de su tutor, Basilio Montoya, que participa de la vida social madrileña desde la segunda década de siglo. Parada y Barreto señala que, “entusiasta por el arte [...] fue su segundo padre y al que aún venera casi con el mismo cariño”<sup>89</sup>. Gracias a su intervención, se hace factible la intención de completar los estudios fuera de España. En su compañía, Monasterio viaja primero a París, y finalmente se traslada a Bruselas, encontrando aún más apropiado su Conservatorio, para estudiar con el reputado violinista y profesor Charles de Bériot. Conocemos con detalle el desarrollo del trayecto realizado por el joven violinista gracias a las minuciosas anotaciones del viaje realizadas por Montoya. El viaje se inicia el 18 de septiembre de 1850. Llegan a París el 11 de octubre, deteniéndose a lo largo de esos ocho días en Burgos, Vitoria, Tolosa, San Sebastián, Bayona, Burdeos, Poitiers y Tours. En París permanecen hasta el 12 de octubre, en que parten hacia Bruselas, ciudad a la que llegan al día siguiente a las cinco de la tarde. Montoya escribe a continuación:

---

facultativo. Otorgó poder para testar a su citada esposa, declarando e instituyendo por sus únicos y universales herederos a sus dos hijos legítimos Jesús y Regina Monasterio y Agüeros de su actual matrimonio y a los demás que Dios N. S. le [hubiere darle cual], y por testamentarios a la citada su Esposa, a D. Bartolomé Miranda, Vecino de esta Corte y a falta de éste a D. Alfonso de la Sotilla. Fueron testigos de su muerte D. Ramón Sánchez y Medina, Médico, y Carlos García, sepulturero de esta Iglesia. Y para que conste lo firmo en Madrid a cinco de noviembre de mil ochocientos cuarenta y cinco- Luis de Paz- Concuerta con su original. Santa Cruz de Madrid veintitrés de diciembre de mil ochocientos cuarenta y cinco- Luis de Paz”.

<sup>87</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 42.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>89</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, pp. 217-218.

“permanecimos hasta el 19, que entró Jesús en el Colegio y yo salí para París”. El coste de viaje ascendió, según informa Montoya a la suma de 3.968 reales<sup>90</sup>. En Bruselas Monasterio se establece bajo la protección de Gevaert y del hijo de Manuel García, quienes le habían escuchado en París y le habían aconsejado el cambio de ciudad<sup>91</sup>.

La presentación de Monasterio ante Charles de Bériot, profesor del Conservatorio desde 1843<sup>92</sup>, tras su retiro de los escenarios, se produce en su residencia de éste, según señala Esperanza y Sola<sup>93</sup>. Interpreta Monasterio en esa ocasión unas

<sup>90</sup> La hoja completa de anotaciones informa detalladamente de todos los gastos y el horario del viaje: “Gastos de viaje con Jesús hasta Bruselas en Septiembre de 1850-manutención:

Gastos de pasaporte para el extranjero con lo pagado en la Embajada.....	60
Sept. 12. Pagado por los billetes de diligencia hasta Bayona, con exceso del peso del equipaje.....	50
18. Salió en este día almuerzo en Cabanilles y comer en Aranda.....	20
19. Chocolate en Lerma.....	20
Almorzar en Burgos .....	24
Comida en Vitoria .....	24
20. Se llegó en la madrugada a Tolosa, permaneciendo hasta la mañana del siguiente día, importando el gasto .....	54
21. Almorzar en San Sebastián.....	24
Comer en [...].....	24
Se llegó a Bayona por la tarde y permanecimos hasta el día 22, importó el gasto .....	72
Nuevo pasaporte para París y su refrendo en el Consulado .....	16
Diligencia hasta París, y por camino de yerro equipaje.....	<u>662</u>
	1.586
23. Almorzar en Dax .....	20
Comer en Mont Marsan.....	24
Se llegó a Burdeos a media noche y por el gasto de cena, camas, etc. ....	36
24. Comer en Angulema.....	24
Cenar en Poitiers .....	24
25. Almorzar en Tours.....	24
Una friolera que se tomó durante el camino de yerro desde aquí a París .....	16
Se llegó a París por la tarde, permanecimos hasta el 11 de Octubre inclusive, todo el gasto que se hizo en el Hotel, manutención, lavado de ropa, etc.....	680
Coste del viaje a Bruselas por camino de yerro y comer en la travesía el día 12.....	326
Se llegó a Bruselas a las 5 de la tarde, permanecimos hasta el 19, que entró Jesús en el Colegio y yo salí para París, importó el gasto.....	318
Importó todo el gasto del viaje hasta Madrid.....	<u>890</u>
	3.968

Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Leg. 3/541-547.

<sup>91</sup> J. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>92</sup> *La Iberia Musical*, en su Número 7, fechado el 16 de octubre de 1842, informaba de la llegada a París de Bériot para sustituir a Baillot, tras el fallecimiento de éste. Se habla incluso de su pronta aceptación del cargo y el nombramiento oficial. Sin embargo rechazará ese puesto en París. Un año más tarde acepta, sin embargo, el puesto de Profesor del Conservatorio de Bruselas ofrecido por el entonces Director Fétis.

<sup>93</sup> Esperanza y Sola narra los detalles del encuentro, en el que tiene lugar la siguiente anécdota reveladora del carácter de Monasterio: “su futuro maestro conversaba con Montoya sobre la educación musical de nuestro hombre. Éste no sabía el resultado de la prueba, ni lo que conversaban, ignorante aún por completo del idioma francés; la conversación se alargaba y el muchacho iba amostazándose poco a poco, en la errónea creencia de que Bériot se excusaba, y habían, por tanto, perdido el viaje. A los pocos minutos ya no pudo más, y dirigiéndose con aire vivo y resuelto a su tutor, - ¿Me admite en su clase o no? -le dijo: -*si no me admite, ya estamos de más aquí*; rasgo que pinta su carácter vivo y resuelto ya entonces, y que, ciertamente, no ha desmentido después. Montoya le tranquilizó, y pocos días después asistía a la clase del ilustre violinista”. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

variaciones de Artot y otras de Bériot. Monasterio es aceptado en la Clase de Perfeccionamiento de Violín de Bériot en el Conservatorio<sup>94</sup>, nivel superior que finaliza la enseñanza violinística en esa institución, y que sigue a las clases impartidas en ese momento por Wéry y los profesores adjuntos Lauterbach y Cornillon. Estas clases en el Conservatorio fueron completadas, según indica Esperanza y sola, con otras lecciones privadas, pues Montoya logró además que “de Bériot le enseñase particularmente en su casa”<sup>95</sup>. Monasterio recibe, al mismo tiempo, según señala Esperanza y Sola, lecciones de armonía de Lemmens y de contrapunto a cargo de Fétis. Las primeras, salvo error de Esperanza y Sola, debieron ser a título privado, pues Lemmens fue exclusivamente profesor de órgano en el Conservatorio, puesto que desempeñó entre 1849 y 1869<sup>96</sup>, siendo profesor de armonía de dicho centro Bosselet (1840-72). Gevaert supervisa los estudios de Monasterio, como pone de manifiesto una carta fechada en abril de 1852 desde Gante, en la que muestra su interés en que ingrese en la clase de Fétis, que estaba al cargo de las enseñanzas de contrapunto, fuga y composición: “tengo resuelta la venida a Bruselas por los primeros días de la semana que viene. Allí podremos hablar detenidamente de sus estudios y yo haré las diligencias oportunas para que V. entre en la clase del Sr. Fétis, pues si le sigue en el pensamiento de volver a España a fines de agosto, no hay que perder tiempo; además si pudiéramos conseguir que Fétis le diese algunas lecciones particulares, me parece que aún sería mejor, pues según yo alcanzo sería dudoso que en tres meses, y con solo la clase, V. adelantase de modo a tener una idea del contrapunto sencillo (*contrepoint simple*), el cual, como V. sabrá, no es sino la introducción a la ciencia contrapúntica”. También Monasterio recibió lecciones particulares de contrapunto de Gevaert, de cuya evolución tenemos referencias a través de su correspondencia. En sus primeras cartas, tras la marcha de Monasterio del Conservatorio, Gevaert realiza correcciones sobre los ejercicios de contrapunto que le

---

<sup>94</sup> El inventario de los archivos correspondiente al período 1835-1875, realizado por E. Vandewoude, pone de manifiesto que los anteriores a 1876, fecha del traslado del Conservatorio desde Bodenbroekstraat a Regentschapsstraat, se hallan en su mayor parte perdidos. Vandewoude señala que supuestamente desaparecieron de la oficina de los sucesivos directores Gevaert, Tinel y Debois. El archivo conservado abarca el período desde 1876-1831. *Inventaris van het Archief van het Doninklij Muziekconservatorium te Brussel (1832-1834, 1876-1931)* par E. Vandewoude. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 1995.

<sup>95</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>96</sup> Jacques Lemmens fue uno de los principales renovadores de la música religiosa para órgano en Bélgica y Francia durante la mitad del siglo XIX, a través de su magisterio en Bruselas, pero también de sus numerosos conciertos en París y Londres. Fue decisiva su labor de divulgación de la obra de Bach en el ámbito de los países católicos. Asimismo, fue determinante su relación con constructores de órganos como Cavaille-Coll, para la introducción de elementos nuevos como los registros románticos. R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles...*, pp. 120-121.

envía Monasterio<sup>97</sup>. En una de las primeras le escribe: “Sobre el décimo compás hay mucho que decir. Primeramente el canto no tiene gracia; segundamente hay dos octavas... debes tener por regla fija que dos o tres notas intermedias no bastan a quitar las quintas u octavas”. A continuación, sobre la propuesta de un ejercicio con ocho modos distintos, encontramos las correcciones siguientes: “El nº. 1 está hecho con mucho primor y elegancia; sólo en el compás 16 he desechado el *si* y dejado el *sol* para evitar la falsa relación de tritono. Cuadraría mejor el *mi*, por la razón que se debe evitar el uso de muchas consonancias perfectas seguidas, siendo más armoniosas las imperfectas. Siempre que puedas debes emplear la disonancia de 7ª, la cual halaga el oído mucho más que la 9ª o la 4ª. De ningún modo se puede dar la quinta menor en las síncopas, pues es disonancia y por tanto no puede caber en la parte débil del compás. Lo mejor que puedes hacer para familiarizarte con el contrapunto florido es mirar las lecciones que están puestas en el método de Cherubini”. En otra carta, Gevaert le exige mayor dedicación: “Me parece que deberías mostrar más ahínco en aprender el contrapunto y mandarme tus lecciones con más frecuencia, ya que no puedes ignorar que esta ciencia no es de las que se dejan vencer con tibieza, sino que se debe conquistar con violencia, pareciéndose en eso al reino de los Cielos, o más bien a esa clase de demonios de quienes dijo N. S. que sólo se pueden vencer con la oración y el ayuno. Todos estos ejemplos te traigo yo aquí por venir muy a pelo, y muchos más podría traerte si quisiera hacer alarde de erudición y buena doctrina”<sup>98</sup>.

Su profunda amistad se refleja en una misiva de Gevaert a Montoya, fechada el 10 de junio de 1852: “Y antes de todo, creo será inútil manifestar a Vd. el vivo y sincero cariño que tengo a su pupilo y lo mucho que le quiero; en verdad que no puedo menos, pues la bondad de su carácter, las prendas de su corazón, el despejo de su ingenio le atraen todas las voluntades y encantan a cuantos le vean y le conozcan”<sup>99</sup>. Esta relación se prolongará a lo largo del tiempo, y se manifiesta a través de más de un centenar de cartas. Gevaert viajará de nuevo a España<sup>100</sup> y conocerá a la familia de Monasterio, especulándose durante un tiempo, un posible matrimonio con una de sus hermanas.

---

<sup>97</sup> J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio...*, pp. 3-4.

<sup>98</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., p. 62.

<sup>99</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, publicado en *La Correspondencia musical*, nº 152, 29-XI-1883, p. 2.

<sup>100</sup> Gevaert, formado en el Conservatorio de Gante, había ganado en 1847 el Gran Premio de Composición, institucionalizado por Fétis en 1841 y cuyo reglamento implicaba la estancia del ganador seis meses en París e Italia y dieciocho en Alemania. R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et a Bruxelles...*, p. 46. Ello le permitió viajar por Francia, España e Italia entre 1849 y 1852. Con el inicio

Paralelamente, Monasterio, que se aloja en la pensión de Paul Brown<sup>101</sup>, asiste a un colegio en Bruselas, donde da muestra también de aptitudes para otras disciplinas como el dibujo, según subraya Antonia de Monasterio en sus apuntes biográficos sobre su padre<sup>102</sup>. Esperanza y Sola apunta que Monasterio aprovechaba, asimismo, los momentos que sus estudios musicales le dejaban libres, “para perfeccionar su educación literaria en la pensión de Paul Brown, donde vivía, y en la que era mirado como un hijo *le petit espagnol*, como llamaban los bruselenses al joven Jesús”<sup>103</sup>.

El Conservatorio de Bruselas se había convertido en esa época en centro de referencia pedagógica para toda Europa. Dicha institución se fundó en febrero de 1832<sup>104</sup>, como consecuencia de un proceso de reorganización de las instituciones del Estado, partiendo de la “*École municipale de musique*” abierta en 1813, y denominada “*École Royale*” en 1824. Abierta el 1 de octubre de 1833, su dirección desde junio de ese año correspondía a Fétis, quien fue llamado a París por Leopoldo I el 15 de abril de 1833<sup>105</sup>. La organización del centro se realizó obedeciendo el modelo del Conservatorio de París.

Dentro del esquema organizativo del Conservatorio, los cursos de instrumentos pertenecían a la categoría de Cursos Principales junto con las disciplinas de canto, declamación, contrapunto y fuga y composición. La enseñanza instrumental se estructuraba en 3 grados: Inferior, Medio y Superior, al término de los cuales es obligatorio aprobar un examen. Al finalizar el Grado Superior, y como en el caso del Conservatorio de Madrid, se podía optar a la consecución del título de Profesor Titular<sup>106</sup>. Fétis, que en París había desarrollado también una ingente labor como editor de la *Revue Musicale* (1827-1833), entre otras actividades, se rodeó desde los inicios del Conservatorio de Bruselas, de excelentes profesores, como Blaes, Bériot, Lemmens, Platel, Pleyel, Servais y Wéry. El Conservatorio, desde sus comienzos, y a lo largo de

---

de la Guerra Franco-Prusiana, regresa a Bruselas, sucediendo a Fétis en la dirección del Conservatorio de Bruselas desde 1871 durante 37 años.

<sup>101</sup> En una carta fechada en abril de 1852, Gevaert señala la necesidad de pedirle permiso para llevarse a Monasterio a visitar su casa en Gante a Bruselas. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Tercera Serie..., p. 62.

<sup>102</sup> J. A. Ribó. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 29.

<sup>103</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>104</sup> Orden Real del 15 de febrero de 1832.

<sup>105</sup> *Anuaire du Royal Conservatoire de Musique de Bruxelles*. 1877. E. Mailly. *Les Origines du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, f. Halles, 1879. *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Anuaire du Centenaire. 1832-1932*.

<sup>106</sup> *Anuario del Real Conservatorio de Música de Bruselas 1832-1932*. Disposiciones Generales. Reglamento del 26-VIII-1832, Artículos 29-31.

todo el siglo, contará como profesores de violín con un gran número de los más célebres nombres de la pedagogía y de la interpretación: N. Wéry (1832-60), A. Robberechts (1834-35), L-J. Meerts (1836-49/1853-63), Ch. A. de Bériot (1843-52), H. Léonard (1849-51/1853-66), H. Beumer (1863-69), J. B. Colyns (1863-73/1874-1902), H. Vieuxtemps (1871-73), H. Wieniawski (1874-77), I. Hubay (1882-86); E. Isaÿe (1886-98), A. Cornélis (1887-1917), C. Thomson (1898-1921). La enseñanza del violín se había institucionalizado durante la época anterior a la fundación del Conservatorio, con la creación de una clase de violín, que fue encomendada a Wéry en 1927, con un sueldo de 900 florines, cifra muy superior a la del resto de instrumentos, siendo únicamente superada por el profesor de canto, y asignándose también un repetidor (con sueldo de 300 florines)<sup>107</sup>. El interés por la enseñanza del violín se pone de manifiesto en el texto de uno de los capítulos de las Disposiciones Generales de la Escuela: “Hasta el presente, en el espíritu de propagar la buena escuela de violín, Su majestad acordó un salario para aquel que llegase de París para aprovechar las lecciones de los grandes maestros, pero ha acordado Su Majestad que los fondos acordados para su munificencia tendrán un resultado más ventajoso si se puede encontrar un sujeto que tenga los estudios necesarios para transmitir a su alumnos el mejor método. Estas cualidades se han hallado en M. Wéry, nativo de Lieja, alumno de Baillot”<sup>108</sup>. La clase de violín contaba con un número de hasta 12 alumnos, cifra superior a la del resto de instrumentos<sup>109</sup>. Las obras ejecutadas en los ejercicios de los concursos se encontraban en la línea de los programas del Conservatorio de París, como los conciertos de Viotti, Rode o algunas piezas de Wéry<sup>110</sup>.

Según señala Quitin en su estudio sobre la denominada escuela belga de violín, “esta distinción académica prolongaba los principios de la Escuela de Baillot y de Rode quienes –de la misma forma que Spohr en Alemania- ignoran deliberadamente los progresos propiciados por Paganini (1782-1840) entre 1828 y 1838”<sup>111</sup>. La herencia clásica del magisterio recibido en el Conservatorio de París, constante desde fines del siglo XVIII en numerosas figuras de la talla de Massart, quien ejercería como profesor de esta institución durante cerca de cincuenta años, y luego por su alumno Wéry, ambos

---

<sup>107</sup> E. Mailly. *Les Origines du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*. Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, 1879, p. 31.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 13-14.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>111</sup> J. Quitin. *L'École belge de violon*. p. XIII. *Catalogue de l'exposition*. Bruxelles, Bibliothèque Royal Albert, 1978, p. XIII.

procedentes de la escuela de Lieja, o los provenientes del área de Bruselas Robberechts, Meerts y Artôt, se transmite a través del Conservatorio de Bruselas, dando lugar a lo que Quitin llega a denominar como una “rama” de esta Escuela, que enlaza con Bériot a través de sus características de elegancia, exactitud de afinación, sonido, ligereza y variedad de arco. A las clases de Baillot en el Conservatorio de París asistieron Wéry, Robberechts, Snel, Meerts, y durante un breve período Bériot, entre otros. Refinamiento, pureza de sonido, estilo elevado, son algunas de las características que resume su concepción interpretativa revelada en su método *L'Art du violon*, publicado en 1834 y adoptado en Bruselas como obra preceptiva. Pero, como afirma Quitin, “será el triunfo de Charles de Bériot –y más tarde, pero en otro sentido, de Henry Vieuxtemps- fusionar la técnica y la brillantez del virtuoso italiano con la herencia francesa”<sup>112</sup>. Bériot será el primero después de Paganini en exigir un despliegue de efectos técnicos (*pizzicato*, armónicos, dobles cuerdas, etc.), que otorga a su estilo una brillantez inusual. Según recoge Phipson, su influencia se transmite a través de su estilo lírico, “de un soberbio timbre y peculiar carácter en la interpretación de Bériot que probablemente no han sido poseídos por ningún otro violinista de ese siglo [...] era reconocido universalmente que incluso en los inicios de su carrera su interpretación se caracterizaba por el más refinado gusto, un timbre rico y encantador y una maravillosa ejecución”.

Por otra parte, hay que destacar el esfuerzo de Fétis por organizar una orquesta del Conservatorio cuya calidad hiciese posible la celebración de conciertos periódicos, como él mismo resaltó de su labor en esa institución: “A mi llegada a Bruselas, en el mes de junio de 1833, me propuse ensayar con todos los efectivos del Conservatorio para la formación de una orquesta, que reuní de elementos que encontré: cinco primeros violines, incluido el profesor; cuatro violines segundos, tres violoncellos, además de contrabajos, flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagottes, dos trompetas, ninguna trompa ni trombón”<sup>113</sup>. A partir de 1844 y hasta 1861, los denominados “Conciertos del Conservatorio”, creados por Fétis según el modelo que había instituido en París, tienen lugar en la sala de la *Grande Harmonie*. Se celebran generalmente cuatro sesiones por temporada los domingos a mediodía, caracterizándose por su eclecticismo<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. XVII.

<sup>113</sup> F. A. Gevaert. *Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871. Annuaire du Conservatoire de Musique de Bruxelles. 1877*. Librairie Européenne. C. Muquardt, Merzbach et Falk, Éditeurs.

<sup>114</sup> A partir de 1861 tienen lugar a las trece horas. R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et a Bruxelles...*, p. 45.



El progresivo prestigio del Conservatorio dio lugar un ingente crecimiento en el número de alumnos extranjeros que acuden al Conservatorio de Bruselas, especialmente para estudiar con sus profesores de cuerda, fenómeno que no cesa de incrementarse desde fechas tempranas, lo que obliga a la institución a adoptar determinadas medidas. Esta situación se agudiza a partir de 1848, como destaca Gevaert, en uno de sus discursos siendo más tarde director del centro, referidos a la historia de esa institución: “Muchos jóvenes venían del extranjero para asistir a los cursos del Conservatorio, era un honor para la escuela cuya fama creciente motivó esta diligencia; pero la admisión de estos extranjeros en las clases generó como resultado reducir el número de plazas disponibles para los nacionales”<sup>115</sup>. El número total de alumnos del Conservatorio de Bruselas se incrementó extraordinariamente a finales de esa década pasando, de 141 alumnos en 1843 a 299 en 1849, año en que se alcanza la cifra de 50 alumnos extranjeros<sup>116</sup>. Según las disposiciones generales del Conservatorio, los extranjeros no podían ser admitidos en calidad de alumnos sin la autorización del Ministro del Interior, y el consentimiento del director. Debían, asimismo, “asumir las mismas obligaciones que los alumnos belgas”<sup>117</sup>.

En el momento de la llegada de Monasterio al Conservatorio de Bruselas, la celebridad de la enseñanza de violín en dicho Conservatorio es ampliamente reconocida. Junto a Bériot, ocupan las plazas de profesores de las clases inferiores nombres tan renombrados como Léonard y Wéry. En los concursos correspondientes al año 1850, la prensa se hace eco de los resultados de esta enseñanza en los siguientes términos: “La reputación que Bélgica tiene en el mundo musical por su escuela de violín, otorga naturalmente un gran interés a los resultados que cada año proporciona la enseñanza de este instrumento. Es importante, en efecto, que nos ocupemos de este aspecto, y que en ello obtengamos nuevos títulos. La enseñanza del violín, tal como se organiza en la actualidad en el Conservatorio de Bruselas, debe inspirar plena confianza en los alumnos que produzca en el futuro. Dividida en tres clases, presenta, puesto a la cabeza de cada una de ellas, un profesor cuyo mérito se constata a la vez por un talento eminente de ejecución y por la formación de alumnos que son los vivos ejemplos del

---

<sup>115</sup> Para regularizar la posición de los extranjeros a este respecto, una Orden Real del 10-V-54 decidió que los alumnos nacidos fuera del territorio belga estarían obligados a pagar una retribución anual de 200 francos. F. A. Gevaert. *Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871. Annuaire du Conservatoire de Musique de Bruxelles. 1877...*

<sup>116</sup> Información publicada en *Le Diapason*, nº, 21.11-VI-1850.

<sup>117</sup> F. A. Gevaert. *Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871. Anuario du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles...*, p. 37.

excelente método de enseñanza de su profesor. La clase inferior, bajo la dirección de M. Léonard, que constituye un gran premio al ser él mismo un concienzudo músico en todo el sentido del término a la vez que un hábil virtuoso, ha presentado cinco alumnos, que su profesor ha procurado, antes de todo, formar en los buenos principios, verdadera base de los estudios con fundamento y el seguro medio de hacer artistas completos. [...] No hablaré con menos elogios del joven y brillante alumno que M. Wéry ha presentado en el último concurso y que le valió, por unanimidad, el primer premio de su clase”<sup>118</sup>.

Respecto a la organización de las clases, se especifica en las Disposiciones Generales del Conservatorio que no se podía superar el número máximo de ocho alumnos *efectivos* por clase, pudiendo admitirse otros alumnos como oyentes, con la posibilidad de optar a activo en caso de vacante<sup>119</sup>.

Entre los métodos y estudios de violín a principios de la década de 1850, los más demandados, tal como señala un anuncio de la Casa Schott en la prensa, son los *16 Estudios Op. 16* para dos violines y los *10 Estudios Op. 19* de Alard, *L'Art du violon* de Baillot, los *6 Estudios o caprichos* de Durand, *6 Caprichos* de Eliason, *Pequeño Método y 12 lecciones para dos violines* de Gebauer, *L'art de jouer du violon de Paganini*, de Guhr, los *40 Caprichos* de Kreutzer, *50 Estudios Melódicos* de Kuffner para dos violines, *6 Dúos para dos violines* de Lottin, *24 Estudios para dos violines Op. 87* de Louis, *Pequeño Método de Violín* de Mazas, *12 Estudios Elementales para violín con acompañamiento de segundo violín. Le mecanisme du violon*, de Meerts, *Lecciones metódicas para violín con acompañamiento de segundo violín* de Moralt, *24 Estudios melódicos y progresivos para violín con acompañamiento de segundo violín* de Panofka, *12 Caprichos o Estudios de Violín* de Troupenas, y dos obras de Bériot: sus *3 Estudios característicos para violín y piano*, Op. 37, sus *3 Grandes Estudios para dos violines Op. 43* y el *Méthode rédigée par Baillot*, de Rode, Kreutzer y Baillot<sup>120</sup>. Entre estas obras encontramos algunos de los métodos preceptivos en los Conservatorios de París -*L'Art du violon* de Baillot, dividido en *Escalas en 7 posiciones y todos los tonos*, y *Escalas en todos los tonos y golpes de arco*, y el *Méthode rédigée par Baillot*, de Rode, Kreutzer y Baillot-, y Bruselas: *12 Estudios Elementales para violín con acompañamiento de segundo violín. Le mecanisme du violon*, de Meerts, adoptado para las clases elementales, y las obras de Bériot, estudiadas reiteradamente por sus alumnos

---

<sup>118</sup> *Le Diapason*, n° 25, 8-VIII-1850, p. 1.

<sup>119</sup> F. A. Gevaert. *Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871. Anuario du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles...*, p. 38.

<sup>120</sup> *Le Diapason*, n° 2. 28-II-1850, p. 12.

en los cursos superiores. Otra obra que figuró en los programas de ambos conservatorios fueron las dos colecciones de estudios de Wéry.

La elección del Conservatorio de Bruselas para completar la formación de Monasterio fue trascendental por su contacto directo con el modelo pedagógico desarrollado por Bériot, que daría lugar a la denominada escuela belga de violín, basada en la conciliación de los recursos virtuosísticos paganinianos con la tradición interpretativa clásica francesa. Considerado tradicionalmente su fundador, Bériot debía su formación básica y su conocimiento inicial de las obras de Viotti, al período de aprendizaje durante los diez años de estudios con Jean-François Tiby en Lovaina. Posteriormente, y siguiendo los consejos de Robberechts, había continuado su formación en París, en cuyo Conservatorio ingresa, gracias a la recomendación de Viotti, en 1821, para recibir lecciones en la clase de Baillot. Tras iniciar en 1822 una exitosa carrera como virtuoso, en 1841 retorna a Bruselas. Un año después rechaza la sucesión de Baillot en París, para aceptar el puesto que le ofrece Fétis de Profesor de Perfeccionamiento de Violín en el Conservatorio de Bruselas. Según afirma Van den Borren, “la llegada de Bériot dotó a la enseñanza de Violín del Conservatorio de una enseñanza del arte del arco con una superioridad como nunca se había conocido”<sup>121</sup>.

Una crítica de los Concursos del Conservatorio correspondientes al Curso de 1849-50, señala acerca de los resultados del magisterio de Bériot en su clase de Perfeccionamiento de Violín y la elección de obras obligadas para dichos concursos: “El célebre profesor parte del talento que ellos poseen para dotarles finalmente con el acabado que distingue a los artistas verdaderos. Además se debe esperar ver sus alumnos rivalizar de precisión y de energía, así como de gracia y de delicadeza”<sup>122</sup>. En dicho Concurso los alumnos interpretaron como pieza de concurso el *Noveno Concierto* de Bériot. En el anterior artículo se realiza una explicación sobre la elección de composiciones de este autor como modelo de obra obligada para dichos concursos: “Si, como es nuestra opinión, M. de Bériot es, por la ejecución del violín, el mejor modelo a seguir, por un extraño conjunto de pureza, de perfección, de delicadeza, de gracia y de elegancia, sus composiciones para este instrumento, sirven para poner de relieve todas esas preciosas cualidades del intérprete de la obra, nos parece, por eso mismo, merecer la preferencia sobre otras piezas más clásicas, para un concurso como el que nos

---

<sup>121</sup> Citado por J. Quitin. *L'École Belge du Violon...*, p. XVIII.

<sup>122</sup> *Le Diapason*, n° 25, 8-VIII-1850, p. 1.

ocupa”<sup>123</sup>. En el concierto de distribución de premios de ese mismo año, el crítico destaca de sus alumnos “una pureza y una precisión de sonido, una seguridad de golpes de arco, que fundían a los tres violines en un solo instrumento y maravilla que M. Bériot dé a sus alumnos en un grado tan alto las preciosas cualidades por las cuales se distinguen a la vez su propio modo de tocar y su enseñanza”. Acaba señalando que “jamás profesor alguno ha servido mejor de ejemplo y se hace imitar mejor”<sup>124</sup>.

Una de las prácticas habituales de Bériot en su clase es la interpretación por sus alumnos de obras de gran dificultad técnica al unísono, procedimiento que será años más tarde utilizado por Monasterio desde su magisterio en el Conservatorio de Madrid y bajo su batuta en la orquesta de la Sociedad de Conciertos de dicha capital. Respecto a los resultados de su aplicación, un crítico escribe en 1851, con motivo de la interpretación del *Séptimo Concierto* de Bériot por sus seis alumnos de la clase de Perfeccionamiento, entre los que figuraba el propio Monasterio: “Acabamos de escuchar ejecutar su Sexto Concierto por seis jóvenes de la clase de perfeccionamiento del Conservatorio Real, con una corrección y una unidad poco frecuentes. Se pretende, puede ser, que esta nueva manera de enseñar ensombrezca la individualidad del artista, pero esto sería un error. Primero, cuando no se es todavía más que alumno, no se tiene individualidad propiamente dicha. Se debe, por otra parte, admitir además, la experiencia lo ha demostrado, que el profesor a quien nosotros hemos aludido tiene un método perfecto; él tiene, por tanto, necesariamente la culpa de que sus alumnos lo imiten servilmente hasta que ellos tengan el talento necesario para apreciar el sentido de la belleza, y es a partir de ese momento solamente cuando ellos podrán dar impulso al genio que les es propio. Citaremos un ejemplo: ¿Henri Vieuxtemps no toca los airs variés de de Bériot con el sello de ejecución de su maestro? ¿Este artista ha perdido, por tanto, su individualidad? Todo el mundo conoce el talento del violinista de Verviers, es inútil decirlo. Y además, tocando en conjunto, ¿los alumnos no llegan a ser músicos en la verdadera acepción de la palabra? El sentimiento del ritmo, no siendo una cualidad innata en ellos, deben adquirirlo indefectiblemente por el impulso que ellos reciben del maestro y de aquellos que están dotados de este sentimiento. Según nosotros, este novedoso método, es la perfección de la enseñanza, y un honor para nuestro ilustre compatriota”. El mismo artículo continúa explicando la aplicación de esta práctica: “especialmente en el concierto de cinco violines al unísono, los cuales tomaron, por el

---

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> *Le Diapason*, n° 42. 5-XII-1850, p. 177.

volumen de sonido, todo el efecto de los tutti de los violines de la orquesta en donde las partes suelen ser multiplicadas en una proporción relativa para conservar su importancia al acompañamiento. Salvo esta observación, no se puede sino admirar los resultados de un método capaz de dar a los alumnos este conjunto de cualidades de ejecución que hace que, bajo la simultaneidad de su golpe de arco, numerosos violines no formen más que uno, sobre todo en los pasajes melódicos. Puesto que no todo es completamente consensuado sobre los efectos que pueden resultar de este método de enseñanza por la individualidad de cada alumno, forzada, de esta manera, a transformar el sonido, vivo y caluroso en uno, blando y frío en otro, en un sonido uniforme para todos, M. de Bériot haría bien, a nuestro juicio, de componer, para una primera ocasión, una pieza de violín a cuatro partes distintas en la que algún ejecutante conserve su independencia relativa y el sentimiento que le es propio. Habrá allí para todos tanto más mérito para dar prueba de la precisión, afinación del conjunto, que en el unísono, y el efecto general más agradable al oído no importuna más que el acompañamiento de una orquesta ordinaria”<sup>125</sup>.

Acerca del Método impartido por Bériot en su clase, el violinista belga publica en 1851, sus *20 Études élémentaires pour le Violon Op. 75*, que vienen a sumarse a una ingente producción didáctica, en la que caben otras cuatro colecciones (las numeradas con los Op. 9, 27, 37 y 43), y su *Método de violín*, dividido en tres partes y publicado en 1858. A propósito de su aparición, el crítico Henry Blanchard analiza las innovaciones que plantea esta compilación de estudios, al tiempo que realiza una comparación con otros tradicionalmente adoptados por el Conservatorio: “Cada uno trabaja con más o menos experiencia en la enseñanza, pretensión o simplicidad, desarrollo o concisión. [...] Ante todo, en este tratado completamente práctico sobre el arte de tocar el violín, el hábil virtuoso-profesor no ha escrito una palabra de texto. Esto es poco frecuente en los escritores de métodos. No es raro de ver rendirse a las consideraciones anatómicas, fisiológicas, incluso se podría decir políticas, a propósito de la laringe, del juego de músculos y de palabras de libertad, igualdad e independencia, aplicadas a la mano, a los dedos, al arco, etc. El método de violín del Conservatorio ha sido elaborado por hombres de un talento reconocido, consagrado, admirado; pero el texto explicativo ocupa demasiado espacio; y las bases escritas por Cherubini sobre las escalas en redondas del violín parecen estar hechas más para placer de armonistas que en la

---

<sup>125</sup> *Le Diapason*, n° 52, 13-II-1851, pp. 215-216.

intención de ser útiles al alumno. [...] En cuanto a las colecciones de estudios para el instrumento, ellos abundan y forman un código que será más que suficiente para llegar a ser doctor en ese arte difícil: tampoco es una antología nueva de dificultades o de imposibilidades del arte de tocar el violín lo que M. de Bériot nos ha dado, pero, así como hemos dicho, la *Premier Guide du violoniste*, obra que toma el alumno cuando no es todavía sino el *A B C* musical. Esta obra, que contiene veinte estudios, está dividida en dos libros. Los estudios son progresivos [...] Resulta en vano buscar en la obra una de esas frases torpes, de digitación coja, de esas excentricidades temerarias para la entonación que se encuentran en las partituras de violín de los pianistas-compositores. Todo es lógico y bien escrito en las digitaciones, como se dice en términos de la profesión del intérprete musical. [...] Es una de esas obras que reúnen lo que bien se cita en ese dicho, *l'utile dulci* de Horacio. Es imposible de encontrar un tratado elemental donde se haya aprovechado tanto la melodía, esa flor perfumada de sol si frecuentemente árida la enseñanza. El talento del célebre virtuoso parece ser hecho todo joven y pequeño como para placer; él no puede volver a la infancia de una manera más filantrópica y más útil para el arte”<sup>126</sup>.

Por otra parte, Monasterio tomó contacto directo con un amplio repertorio, difundido a través de los *Concerts du Conservatoire*, instituidos y dirigidos por Fétis. Dentro de las obras tanto vocales como instrumentales, en los primeros años destaca la atención especial dedicada al repertorio orquestal sinfónico, dentro del cual ocupa lugar preeminente la producción de Beethoven. Un ejemplo es el programa ejecutado el 12 de octubre de 1851, organizado por el *Cercle Artistique et Littéraire*, institución creada en 1844, en la que Fétis ofrecía conferencias y conciertos, y en la que se celebraban series de música de cámara. En dicha sesión, alumnos y profesores del Conservatorio ofrecieron un programa que se compuso de la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven con todos sus movimientos, *I Marinieri* de Rossini, un concierto de violín de Bériot, un fragmento de *La Creación* de Haydn, la obertura *Egmont* de Beethoven, un solo de flauta de Boehm, un aria de Auber y la cantata *Le Festin de Balthazar*, premio de composición de ese año escrita por Lassen. El precio de cada localidad era de 2 francos<sup>127</sup>. En enero de 1852, Monasterio puede escuchar la interpretación del *Adagio y Scherzo* de la *Novena*

---

<sup>126</sup> *Le Diapason*, n° 40, 27-XI-1851, pp. 1-2.

<sup>127</sup> R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et a Bruxelles...*, p. 52.

*Sinfonía* de Beethoven, pese a la desconfianza de Fétis hacia esta obra<sup>128</sup>. Durante la década de 1850, el repertorio se enriquece con obras de Haydn, Mozart, Schumann y sobre todo Mendelssohn, junto con algunas de compositores belgas. En los conciertos intervienen, además, como solistas instrumentales profesores y premiados del Conservatorio. Su repertorio más convencional se compone de piezas de lucimiento técnico como conciertos, *airs variés* y fantasías. Entre el repertorio vocal interpretado en el marco de estas sesiones, predominan fragmentos de óperas italianas (Rossini, Donizetti, etc) y francesas (Auber, etc), junto con la introducción desde la década de 1850 de obras corales y líricas de Meyerbeer o Verdi, entre otros. Al mismo tiempo, hay que resaltar la atención a la música de repertorio anterior, concedida por Fétis, y que comprende obras del siglo XVI, Bach, Händel y otros compositores hasta Mozart<sup>129</sup>.

Decisivo para el desarrollo de la enseñanza del violín, y de la cuerda en general, fue el interés por el cultivo de la música de cámara reflejado en la creación de una clase de cuarteto de cuerda en 1852, encomendada a Steveniers hasta 1886, prolongación también del modelo de París, como pusieron en práctica Baillot o posteriormente Léonard. El conocimiento del repertorio camerístico de Beethoven, por ejemplo, se había revelado en Bruselas ya desde 1826<sup>130</sup>.

Los excepcionales progresos de Monasterio se reflejan en su participación en diversos conciertos a comienzos del segundo curso de su estancia en Bruselas. El 8 de enero de 1851 participa en una *soirée* en los salones del fabricante de pianos F. Berden de la *rue Royale*. En estos salones se celebraban entre 1848 y 1850 las sesiones de cámara que organizaba el violinista J. Steveniers, decisivas para el impulso en la difusión de este repertorio en Bruselas. Steveniers a partir de 1852 impartirá la clase de cámara en el Conservatorio. En la velada, ofrecida por Mlle. Uccelli, Monasterio interviene junto al violoncellista Deswert [sic], logrando elogios de la crítica en su interpretación de un solo: “el joven Monasterio, alumno de M. de Bériot, que ha interesado mucho al auditorio por su talento, del que, aunque muy joven todavía, ha dado ya prueba”<sup>131</sup>. El 15 de enero actúa en un concierto a beneficio del profesor del

---

<sup>128</sup> Había sido dirigida en febrero de 1849 por Hanssens al frente de la *Association des Artistes Musiciens de Bruxelles*. *Ibidem*, p. 48.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>130</sup> La clase de cámara en el Conservatorio de Bruselas se divide en dos hasta 1920: con piano y para instrumentos de arco (suprimida entre 1899 y 1914). R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et a Bruxelles*. T. II. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, , pp. 45 y 62.

<sup>131</sup> *Le Diapason*, n° 48. 16-I-1851, p. 201.

Conservatorio Riccio, organizado por Bériot en la sala de Waux-Hall, velada que “comenzó por una encantadora obertura escrita por Bériot para violines, viola y piano, y perfectamente ejecutada por varios de sus alumnos, particularmente los señores Tenhave [sic] y Monasterio, a los cuales acompañaron los señores Batta padre y Lassen”<sup>132</sup>. A comienzos de febrero vuelve a intervenir en un concierto de alumnos de Bériot, entre los que se contaban sus por entonces compañeros Tennhave, Schreurs, Standish y Beumer, y en el que participa en la interpretación de los Conciertos Sexto y Séptimo de su profesor<sup>133</sup>.

Monasterio interviene también el 14 de abril, invitado por Fischer, Maestro de Capilla de la *Collégiale*, que ejercía un importante papel en el desarrollo de la música religiosa en Bruselas, en el concierto de Pascua celebrado en la Catedral de *SSt. Michel et Gudula*, en el que se interpreta la *Misa en Do* de Beethoven<sup>134</sup>. En cada fiesta importante o acontecimiento oficial debía interpretarse una obra de circunstancia debida a algún compositor belga o, a veces, misas de los grandes maestros, como Beethoven y Mozart.

El extraordinario avance en los estudios de Monasterio es puesto de manifiesto en la correspondencia entre Montoya y los profesores del Conservatorio. Un ejemplo es la siguiente carta enviada por Bériot el 4 de agosto de 1851 al tutor de Monasterio:

“Muy señor mío: tengo el honor de remitir a Vd. adjunto un certificado para mi querido y pequeño discípulo.

Añadiré por mi cuenta que si su interesante pupilo no ha podido ser admitido este año a concurso, no ha sido de ningún modo por causa de incapacidad, sino únicamente porque lleva en nuestra escuela demasiado poco tiempo desde su ingreso y no tiene edad suficiente para alcanzar un premio de excelencia. Hemos pensado que la concesión de un diploma de maestro a un niño de tantas esperanzas antes de terminar sus estudios, sería quizá detener sus progresos. En esto, como en todo, nos ha guiado tanto al director como a mí, el

---

<sup>132</sup> *Le Diapason*, nº 49. 23-I-1851, p. 204.

<sup>133</sup> *Le Diapason*, nº 52. 13-II-1851, p. 216.

<sup>134</sup> Entre los documentos conservados en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra esta invitación: “Mi querido compañero: La Fiesta de Pascua se celebrará en la Iglesia de San Miguel y Santa Gudula, con la ejecución de la misa en Do del inmortal Maestro (Beethoven). Le escribo para invitarle a que comparta su talento en la ejecución de esta obra capital. Reciba por adelantado mi agradecimiento. J. B. Fischer. 14 Abril 1851. Misa a las 10 horas. Ensayo a las 5 horas”. Leg. 335-1/5.



sentimiento de interés paternal que nos inspira este pequeño alumno y espero que nuestra conducta merecerá la aprobación de Vd.

Viva Vd. persuadido de que si su protegido se halla en estado de poder terminar sus estudios en nuestro Conservatorio, no descuidaré nada para que llegue al grado más elevado de su arte. Nos complacemos en reconocer en este interesante discípulo todas las cualidades necesarias para alcanzar el más alto grado de talento, con tal que los protectores de las artes en su patria le pongan durante algunos años a continuar sus estudios en el Conservatorio de Bruselas.

Esta tarea será para mí tanto más fácil, cuanto le han enseñado muy bien desde el principio, y es justicia que me complazco en rendir aquí a los profesores que le han enseñado la música y el violín. Soy de Vd. con la más perfecta consideración. C. de Bériot<sup>135</sup>.

La misma carta contiene el siguiente certificado de estudios:

*“Conservatorio Real de Música.- Despacho del Director.- Bruselas 11 de Julio de 1851. -El que suscribe, maestro de capilla del Rey, director del Conservatorio Real de Música, certifica que el Sr. Monasterio (Jesús), nacido en Potes (Provincia de Santander, España), ha hecho en sus estudios grandísimos progresos y que seguramente le esperan grandes éxitos en el concurso del año 1852.- En fe de lo cual, expido el presente certificado.- Fétis”*<sup>136</sup>.

El temor de la marcha de Bériot, antes de conseguir el Primer Premio de Violín del Conservatorio de Bruselas, constituye la máxima preocupación de Monasterio, para evitar su regreso inmediato a España. Gevaert escribe a Montoya, en carta fechada el 10 de junio de 1852, explicando sus gestiones con Fétis, para evitar la cancelación del concurso de violín, incluso de producirse la marcha de Bériot antes de esa fecha, y corroborando, a continuación, las opiniones de Bériot sobre Monasterio, en los siguientes términos: “Por cierto que atendiendo sólo al porvenir artístico de Monasterio (el cual no puede dejar de ser muy brillante), y sin mirar el éxito del concurso que se está acercando, sentiría yo mucho el que ahora se volviese a España, [...] el destino de Monasterio está mucho más elevado y más halagüeño, y no crea Vd. que hablara de ello

---

<sup>135</sup> Parte de esta carta se encuentra citada en J. Montero Alonso. *Jesús de Monasterio...*, p. LIV.

<sup>136</sup> Publicada en A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...* publicado en *La Correspondencia musical*, nº 153, 6-XII-1883, pp. 1-2.

si no tuviera una firme convicción [sic] de que *él puede alcanzar en su ramo a los puestos más sobresalientes y gloriosos* si Dios le da vida y salud. Por esta razón me parece de toda necesidad el que se quede aún el espacio de un año en Bruselas (a no ser que tuviera ganas de mandarle a París, lo que vendría a ser lo mismo) tanto para madurar su talento en el violín como para acabar sus estudios de contrapunto y composición. Si, cual yo creo, él logra adquirir una distinción honorífica en el próximo concurso, el gobierno español no tendría ningún fundamento para negarle una pensión, por medio de la cual se podría dilatar su partida hasta estar pronto para empezar su carrera de “virtuoso” recorriendo los principales puntos de Europa, conforme hicieron y hacen los de Bériot, Artot, Vieuxtemps, Haumann y otros”<sup>137</sup>.

En una carta a Montoya, del 30 de junio de ese año, Eslava describe la ejecución del Concierto número 6 de Bériot ante Fétis, por los tres candidatos del concurso, al tiempo que destaca los progresos de Monasterio, que le hacen acreedor del Premio, por delante de sus compañeros: “sus contrincantes son también buenos, especialmente uno de ellos, holandés; no sé cuál será el éxito, pero hablando a Vd. con la debida reserva, creo a Jesús superior a los otros, pues además de no inferior en el mecanismo del instrumento, les aventaja (a mi parecer) bastante en el buen fraseo, colorido y expresión. [...] Fétis me ha dicho que el concurso será el 30 de julio”. En la misma carta, Eslava comenta su opinión favorable sobre la posible venida de Vieuxtemps, a quien ha visto en Londres, al Conservatorio de Bruselas: “usted debe estar satisfecho de los resultados de la educación artística de Jesús, y es de esperar que los esfuerzos de Vd. y de su familia sean coronados felizmente. He oído a Vieuxtemps tanto a solo como en cuarteto y me ha llenado completamente. ¡Ojalá fuese cierta su venida a este Conservatorio! En ese caso sí que debiera a todo trance permanecer a su lado Jesús hasta que fuese otro Vieuxtemps”<sup>138</sup>. Vieuxtemps, sin embargo, no pertenecerá al Conservatorio de Bruselas hasta 1871, año en que aceptará finalmente el magisterio de cursos de perfeccionamiento, teniendo como alumnos a Ysaÿe, Hubay y Godard, entre otros violinistas célebres.

En julio, la situación se vuelve más propicia para el concurso, como pone de manifiesto una carta de Gevaert, en la que se muestra admirado por “la repentina y nunca esperada actividad que ahora ha empezado a manifestar el antes tan inerte y

---

<sup>137</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, publicado en *La Correspondencia musical*, nº 152, 29-XI-1883, pp. 2-3.

<sup>138</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, publicado en *La Correspondencia musical*, nº 153, 6-XII-1883, pp. 1-2.

descuidado Sr. Bériot. Dios le perdone, pues más vale tarde que nunca, y yo creo que tú olvidarás de muy buena gana todo lo sucedido con tal que el éxito del concurso corresponda a nuestras tan fundadas esperanzas”<sup>139</sup>.

En los concursos, el jurado, siguiendo el modelo del Conservatorio de París, estaba compuesto por cinco miembros y presidido por el Director<sup>140</sup>. El premio consistía en obras de música, y el diploma de capacidad era acompañado de una medalla de oro, o de preferirlo el alumno de un instrumento u obras de música<sup>141</sup>. Los concursos eran abiertos y se celebraban en la última semana de julio. A la vista del último examen y después de tener conocimiento del informe del profesor, el director designaba los alumnos a concurrir, cuya designación se hacía pública un mes antes de los concursos. Los alumnos que aspiraban al diploma de capacidad debían someterse a las pruebas siguientes, de las cuales tres al menos son obligatorias: 1º. Ejecución de una pieza indicada solamente 15 días antes. 2º. Transposición de una pieza a un tono requerido. 3º. Ejecución completa de una pieza a primera vista<sup>142</sup>. Para el Premio de Honor, se exigía la interpretación de un concierto, continuando la línea inaugurada en París por Baillot, cuyas reiteradas indicaciones insistían en su obligatoriedad en los concursos de violín. La obra debía ser la misma para todos los candidatos, y era elegida cada año por los profesores y el director<sup>143</sup>. La importancia de las obras escogidas era fundamental, y

---

<sup>139</sup> Carta fechada el 15 de julio de 1852. J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 221.

<sup>140</sup> P. M. F. De Sales Baillot. *Observations relatives a des concours de violon du Conservatoire de Musique*. 1835. París, Firmin-Didot, 1872, p. 23.

<sup>141</sup> Reglamento del Conservatorio Real de Música de Bruselas del 7 de marzo de 1843. Capítulo XII. *Anuario du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*.

<sup>142</sup> *Ibidem*, Capítulo XI, p. 41.

<sup>143</sup> “Las tres características principales de la música se encuentran efectivamente reunidas en el género de composición; se ha de elegir para comprobar las facultades de los alumnos sobre las cualidades diversas que exige; pero no se ha dado, hasta ahora, para el sujeto a concurso, más que los dos primeros movimientos del concierto, el *allegro* y el *adagio*. Se puede echar de menos que no se haya considerado el *presto* como también útil para la prueba como las otras dos piezas: en el *allegro*, el alumno puede desplegar sus cualidades brillantes, la franqueza, la amplitud de su ejecución; en el *adagio*, puede liberar toda su sensibilidad, la profundidad de su expresión, y en el *presto*, puede dar rienda suelta a cierto calor expansivo, a cierto arrebató que llega hasta el entusiasmo, explosión de fuego sagrado. Todos los movimientos, que se llaman “activo”, tienen por principio una impulsión que aquí se manifiesta de 3 maneras y que determina el carácter; esta impulsión debe ser grave y lenta, o moderadamente animada, o en fin viva y exaltada. Estos diferentes grados de impulsión responden a 3 características principales reconocibles en la música por los antiguos, que la dividían en música “tranquila, activa y entusiástica”. [...] No es apenas en las obras donde deben ser empleadas de una manera pronunciada, bien en la música religiosa, o en la música profana, o en la sinfonía o en el concierto, y también en la sonata. Algunos de esos movimientos exigen un tipo de expresión, un estilo diferente, es por tanto necesario de comprender el *presto* en las piezas elegidas para los concursos para que los alumnos deben también ser ejercitados en este movimiento como en los otros dos, sin que sus estudios y sus talentos sean incompletos. La meta de la ejecución debe ser, sin ninguna duda, interpretar con la mayor precisión de expresión posible las más bellas piezas de música, compuestas en el genio del instrumento, objeto del concurso. Así, para dar por sujeto a los alumnos las composiciones que tengan la admiración general, debe considerarse el arte desde el punto de vista más alto. [...] Es, pues, más importante más importante la continuación en la elección de

seguía la premisa de Balliot: “Nosotros debemos insistir, el éxito de la Escuela se fundamenta en la elección de las piezas de los concursos: todo tipo de bellezas son el *Palladium* del arte”<sup>144</sup>. El modelo de calificación en los concursos implantado en el Conservatorio de París por Baillot servía de referencia<sup>145</sup>.

Obras ejecutadas en los concursos de esos años fueron: en 1849, *Concertino para violín* de Bériot (ejecutado por Gleichauff, premio de Honor); en 1850, *Solo de violín* del también profesor del Conservatorio, Wéry (interpretado por Collyns) y *Concierto de Bériot* (ejecutado al unísono por los premios de Honor Ten Haven y Schreurs, junto con Standish, Mención Especial); en 1851, fragmento de *Concierto de*

---

los concursos de las obras de los autores clásicos, en los maestros donde el mérito no será contestado y que no pasarán por la prueba del tiempo. [...]. No deben desdeñarse las buenas obras contemporáneas que se prefieran, para los concursos, aquéllas sobre las que la opinión sea fija, asegurarse todo para colocar la Escuela a refugio de aquellos errores de elección, que no echen a perder de su devenir funesto”. P. M. F. De Sales Baillot. *Observations relatives a des concours de violon du Conservatoire...*, pp. 19 y 21.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>145</sup> TABLA A L'USAGE DE LOS CONCURSOS DEL CONSERVATORIO DE PARÍS. PROP. GENERAL\_Observaciones relativas a la calidad de sonido: la observación de los jurados debe ser de acuerdo a esta consideración, no sobre el más bello sonido, sino sobre el mejor ataque o sonido de la cuerda, indicando en las columnas 4, 11 y 18.

Cualidades naturales del sonido. Base necesaria del mecanismo/Necesaria del talento: 1. Precisión de oído. 2. Sentimiento de la medida. 3. Facilidad de ejecución. 5. Calor expansivo.

Cualidades adquiridas, de derivan de las cualidades naturales. Designaciones superiores: 1. Seguridad de afinación. 2. Precisión fresca. 3. claridad, pureza de sonido. 5. Fuerza de expresión

Aplicación y resultado de las cualidades naturales y de las cualidades adquiridas en la pieza preparada: Carácter bien expresado/ Sentimiento conveniente: 6. Impulsión más o menos animada. 7. Impulsión retenida. 8. Impulsión viva.

Allegro/Adagio/Presto 3 estilos o tipos de expresión aplicados a cada uno de 3 movimientos característicos: 6. Movimiento justo y pronunciado. 7. Sentimiento profundo y sostenido. 8. Entusiasmo incesante

Resultado en la pieza a primera vista: Genio de ejecución. Primera impresión, sentimiento vivo. Pieza a primera vista. 9. Expresión improvisada

Objetos de examen: Una aplicación de estas cualidades en la ejecución de la pieza preparada; 3º las facultades físicas e intelectuales en la pieza a primera vista

*Adagio.* Impulsión retenida. Arco: 11. Ataque de la cuerda. 12. Lento retenido y vibración cuidado con fuerza o ligereza. Dedos: 13. Articulan las notas ligadas no ondulantes. 14. Trinos y cadencias. Estilo: 15. Movimiento justo, 16. Matices, contrastes si son exig. 17. Ornamentos. *Presto.* Impulsión viva. Arco: 18. Ataque vivo, arco incesante en el canto, ligero en los pasajes. 19. Marcar bien el ritmo. Dedos: 20. Siempre vivos. Jamás vacilantes. 21. Trinos y cadencias. Vivos y Flexibles. Estilo: 22. Movimiento justo. Carácter bien captado. 23. Matices, contrastes convenientes al sujeto. 24. Variedad en los pasajes repetidos.

Base necesaria de talento. Pieza a 1ª vista. Votos. Genio de ejecución: 25. Dulzura de expresión. Encanto. Atracción. 26. Pureza de expresión. Energía de atracción. 27. 1ª vista. Rapidez, ejecución fácil. 28. Sentimiento vivo, expresión improvisada. 29. Número de puntos obtenidos. 30. 1º Premio. 31. 2º Premio. Designación de los concursantes: I. Números designados por sorteo. Orden de audición. II. Nombres de los concursantes. III. Edad. IV. Número de años, de estudios en la clase del profesor. V. Número de concursos efectuados por el alumno. VI. 2º Premio obtenido por aquellos designados.

Base necesaria de mecanismo: 1. Seguridad de afinación. 2. Precisión. Naturalidad. 3. Exactitud, pureza de sonido.

*Allegro.* Impulsión más o menos animada. 4. Arco. Buen ataque de la cuerda. 5. Détaché claro, proporcionado al movimiento. 6. Dedos iguales, brillantes, generalmente fijos. 7. Trinos, cadencias finales, conforme al movimiento. 8. Estilo: Movimiento preciso, carácter bien expresado. 8. Matices, contrastes convenientes al sujeto.

Violín de Bériot (interpretado por Fréry y Lauterbach, alumnos de la clase de Perfeccionamiento)<sup>146</sup>; en 1855, *Concierto número 5* de Bériot (clase de Cornillon), *Concierto número 1* de Rode (clase de Meerts), *Concierto de Wéry* (clase de Wéry) y *Concierto número 2* de Vieuxtemps (clase de Léonard)<sup>147</sup>.

Finalmente, y como había pronosticado Gevaert, Monasterio obtiene, pese a las reticencias del jurado por su corta edad, y en unión con su condiscípulo Henri Beumer, el Premio de Honor en la clase de violín del Conservatorio<sup>148</sup>. En el Programa del Concierto de Distribución de Premios, Monasterio interpretó el *Sexto Concierto Op. 70* de Bériot<sup>149</sup>. Esta obra, compuesta para el concurso de 1849, y una de las más representativas de la producción de Bériot, era tradicionalmente escogida para la interpretación en los concursos al Primer Premio en el Conservatorio<sup>150</sup>.

Ese mismo año, Monasterio es obsequiado por Isabel de Borbón y su esposo, el príncipe Gorovski, quienes residían en Bruselas, y en cuyas veladas había intervenido repetidamente, con un arco con la nuez grabada con las iniciales y armas de los donantes y guarnecido de brillantes, cuyo dibujo se atribuye a la princesa<sup>151</sup>.

En el regreso a España se detiene en París para visitar a algunos amigos, conocidos dos años antes, entre ellos Manuel Vicente García. Es presentado, por mediación de Cavaillé-Coll, a Gounod, de quien interpreta su *Meditación para violín sobre el primer preludio de “El Clave Bien Temperado” de Bach*, luego conocida como *Ave Maria*<sup>152</sup>. Monasterio recordará este encuentro, cuando, a petición de *Le Soir* de

---

<sup>146</sup> *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Programmes des Distribution annuelles des Prix. 1835-1864.*

<sup>147</sup> *Moniteur des Théâtres.* 16-VII-1855.

<sup>148</sup> Beumer contaba con 21 años de edad. En ese concurso, obtuvo la Mención Honorable Gustave Torbée, de 22 años. *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Distribución Solennelle des Prix Décernés dans les concours publics de 1852.* Bruselas, Imprimerie de J. J. Jorez, Rue de au Beurre, 6, p. 7.

<sup>149</sup> Dicho Programa estuvo integrado también por la Obertura de *La Flauta Mágica*, interpretada por la orquesta del Conservatorio, un *Air de Zampa*, de Hérold, cantado por Depret, la *Fantasia para clarinete sobre temas de Bellini*, de Snel, ejecutada por Beeckmans y un *Air de Roberto el Diablo* de Meyerbeer, interpretado por Baenen. *Ibidem*, p. 8.

<sup>150</sup> Dicha obra creada para su alumno Gleichauff, de Francfort-sur-Main, que consiguió el primer premio de honor con su interpretación. Ver R. Wangermée/ P. Mercier. *La Musique en Wallonie et a Bruxelles...* p. 96.

<sup>151</sup> Según Parada y Barreto y Peña y Goñi, el regalo se produjo a consecuencia del Premio. J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico ...* pp. 218-219. A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX...*, p. 177. Alarcón, en su biografía, indica que el presente fue otorgado cuatro meses antes del examen. S.A.J *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 44.

<sup>152</sup> Esperanza y Sola relata el encuentro en un artículo dedicado a Gounod: “Hallábase un día un joven artista español, recién salido del Conservatorio de Bruselas, en la conocida fábrica de órganos de Cavaille

París, escribe en diciembre de 1894 unas líneas acerca de Gounod, para la conmemoración de la representación número mil de *Fausto* en la Ópera de París en su número del 10 de diciembre de ese año. Antonia de Monasterio, reproduce, entre los apuntes biográficos de su padre<sup>153</sup>, la carta del director de *Le Soir*, con fecha del 18 de noviembre de 1894<sup>154</sup>, y la respuesta de Monasterio del 7 de diciembre, consistente en el relato de la entrevista:

“En 1852 me encontraba yo en París. Tras un almuerzo en casa de mi excelente amigo el señor Aristide Cavaillé-Coll éste me dijo: “Hoy tengo cita con un artista muy distinguido y para no separarnos propongo a usted que me acompañe, pues usted le conocerá y quedará encantado.” Acepté complacido y cuando llegamos a casa del músico el señor Cavaillé-Coll me presentó diciendo: “Aquí tenéis a un joven violinista español que acaba de obtener en el Conservatorio de Bruselas el premio de honor en la clase del señor Bériot”.

“¡Qué feliz coincidencia!- respondió el compositor-. Justamente en este momento he terminado una melodía para ese instrumento y yo quedaría encantado de oírsela ejecutar a usted acompañándole yo al piano. Sírvase tomar este violín”, dijo dándome uno.

Yo obedecí sin demora y ello me proporcionó el placer de disfrutar las primicias de una obra en realidad muy pequeña por sus dimensiones, pero que ha contribuido grandemente a la popularidad del autor.

Éste no era otro que Carlos Gounod. La melodía se titulaba *Méditation pour violon*, écrite sur le 1º Prelude du *Clavecin bien tempéré* de Bach.

Más tarde fue arreglada para diversos instrumentos, después la adaptaron las palabras latinas de la salutación a la Virgen y vino a ser entonces el *Ave María de Gounod*, cuya celebridad sigue siendo universal.

---

y Coll, de París. No bien terminado el alegre almuerzo que en honor suyo se daba, su anfitrión le invitó a que le acompañase a casa de un compositor, cuyo nombre sonaba apenas por entonces, pero que, en sentir suyo, era una verdadera y legítima esperanza del arte. Accedió a ello nuestro compatriota, y poco después se encontraban en la morada del novel maestro, al cual encontraron dando la última mano a una composición que acababa de salir de su pluma”. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLI, 8-XI-1893, p. 286.

<sup>153</sup>J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, pp. 27-28.

<sup>154</sup>“Señor y muy honorable Maestro, La Ópera de París va a celebrar la milésima representación de *Faust* de Charles Gounod. Podría, con este motivo, hacerme el gran honor de enviar unas palabras de opinión o de recuerdo que figurarán en un artículo especial de *Le Soir*, para publicarse hacia el 10 de Diciembre. Todas las celebridades musicales de Francia y de Europa figurarán en este álbum. Su pensamiento nos será muy precioso. Reciba, Señor y muy honorable Maestro, el homenaje de mi respeto y de mi admiración. J. L. Groze”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

Ahora que todo el mundo se reúne para celebrar la gloria de Gounod yo me considero feliz de pagar mi tributo de admiración hacia el ilustre autor de *Fausto*, estrella de primera magnitud en la esfera del arte lírico dramático contemporáneo, y contar un episodio del cual conservo siempre el recuerdo más agradable y halagador. *J. de Monasterio*. Director del Conservatorio Nacional de Música de Madrid”<sup>155</sup>.

Pese a la finalización de sus estudios, Monasterio desea continuar en Bruselas, aprovechando el completo restablecimiento de Bériot en septiembre y su vuelta a Bruselas para impartir de nuevo las clases en el Conservatorio. Con el regreso de Bériot, se ponía fin a los rumores de su abandono para impartir un curso de violín en París por no haberle sido aumentado el sueldo en Bruselas, así como su sustitución por Vieuxtemps. Sin embargo, en diciembre el Conservatorio carece aún de profesor. Monasterio, que había actuado el 18 de julio en Gante, con gran éxito, se propone, a través de la mediación de Bériot, ofrecer un concierto en París. Gevaert se entrevista con Bériot, quien se queja de la falta de noticias de Monasterio y de su olvido para con él, al tiempo que se lamenta del trato de Féty y la Comisión del Conservatorio, pese a lo cual no piensa abandonar la institución.

Ese año de 1852 inicia en Bruselas la composición de obras para violín, con el *Nocturno* para violín y piano, dedicado a su madre.

El 19 de enero de 1853, Monasterio ofrece un concierto en Bruselas, dentro del ciclo programado por la reputada Sociedad Real de la *Grande Harmonie*. Esta entidad, creada por el músico aficionado Jean-François Snel en 1811, era una de las asociaciones musicales más importantes de la capital belga, junto con su rival la *Société Philharmonique* (fundada en 1793 y que, tras ejercer un papel decisivo en la difusión musical durante el período anterior a la fundación del Conservatorio, por entonces se encontraba en un proceso de seria recesión, manifiesta en la escasa calidad de sus programas) y la *Association des Artistes Musiciens de Bruxelles* (continuadora bajo la dirección de Charles Hanssens, concertino de la Ópera, de la *Société d'Apollon*, establecida en 1826 bajo su iniciativa y desaparecida en 1846). Los conciertos en la *Grande Harmonie* tienen lugar en la *Salle du Concert Noble* de la *rue de la Madeleine*, inaugurada en 1842 por Berlioz, quien la describe en sus *Mémoires*, y durante los meses

---

<sup>155</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. Esta carta aparece reproducida incompleta en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 51-52.

de verano al aire libre en el recinto del Waux-Hall en el parque de Bruselas, desde junio de 1843 y hasta 1855<sup>156</sup>. En estos conciertos participan los más importantes intérpretes<sup>157</sup>. Asimismo, la Sociedad contaba con un orquesta sinfónica, dirigida desde 1844 por Hanssens, en cuyo repertorio, predominantemente compuesto por fantasías operísticas, piezas de bravura y fragmentos vocales, respondiendo a las características del momento, se mezclan composiciones de Beethoven<sup>158</sup>. En su intervención, Monasterio logra un gran éxito, como refleja la prensa: “El interesante violinista *Jesús Monasterio* dio su concierto el último viernes en la sala de la Grande Harmonie. El joven artista ha venido a sostener la bella reputación de la clase del pobre de Bériot que parece amenazado por una ceguera completa... ¡y por Meyerbeer! Él ha sido superado. Su fantasía sobre motivos de *Linda di Chamouni* [sic], de la que cantó perfectamente el andante, le valió un saludo de lo más caluroso. El inteligente virtuoso fue llamado a saludar a este público que le aprecia mucho y le aplaudió en razón de su afecto. [...] Concluyo mi breve resumen constatando el éxito que *Monasterio* ha obtenido al final de su concierto. Ha sido una ovación de las más calurosas diría yo, si no había ya utilizado esta expresión, pero yo la remplazaré si se me permite, por la palabra colosal, que describe mucho mejor las proporciones de este éxito”<sup>159</sup>. De este triunfo se hace eco una carta del 25 de enero, en la que Gevaert le anima a proseguir con su carrera: “¡Vamos! Ánimo, amigo! No te dejes desalentar por los estorbos que se presentarán en tu carrera. He aquí el primer paso hecho. ¡Dios lo remediará todo!”. El 16 de febrero le propone ir a París, donde ese año de 1853 se había establecido, emprendiendo una exitosa carrera como compositor de óperas que culminaría con la Dirección de la *Opéra-Comique*: “Procura volver a París lo más pronto que te fuere posible, pues estoy triste y desconsolado hasta verte, Jesús mío, F. A. Gevaert”. El 28 de febrero insiste en la idea: “Es bueno que sepas que Vieuxtemps ha vuelto aquí pocos días ha. Su concierto está fijado para pasado mañana. Me parece, pues, oportuno que vuelvas a París, pues de lo contrario va a pasarse toda la Cuaresma, y cuando llegarás después ya no habría medio de darte a conocer en los círculos de esta capital. Hadfed, que te oyó tocar en el concierto de Lemmens, se quedó maravillado de ti. Me ha dicho de ti unas palabras que casi no me atrevo a creer, pues la mucha amistad que te tengo me hace pensar algunas veces que yo tengo formado de ti un juicio demasiado ventajoso de tu talento. En su

---

<sup>156</sup> R. Wangermée/P. Mercier. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles...*, pp. 44-48.

<sup>157</sup> *Société Royal la Grande Harmonie 1811-1911. Notes historiques*. Bruxelles, 1911, pp. 10, 294.

<sup>158</sup> R. Wangermée/P. Mercier. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles...*, p. 47.

<sup>159</sup> *Moniteur des Théâtres*, 20-I-1853, p. 2.



concepto eres tú el mejor discípulo que Bériot haya formado hasta el día de hoy. Y para que veas cuán extraños suelen ser los juicios de los hombres, escucha lo que me dijo: “Este demonio de Monasterio tiene un estacato [sic] que me hace pensar a Vieuxtemps”. ¿Quién lo pensara jamás? ¿Un estacato [sic] a lo Vieuxtemps tú?”<sup>160</sup>.

En junio, Gevaert le invita a viajar Gante, ciudad donde éste se encontraba. El 12 de julio, desde Bayona, escribe a Gevaert dando muestras de su alegría por la vuelta a España. En París, en agosto de 1853, firma la *Fantasía Característica* para violín. Tras la marcha de Monasterio, un mes más tarde, Gevaert le escribe desde París, informándole de la presencia masiva de españoles en esa capital, y haciéndose eco de su prestigio como violinista: “Parece que desde un mes acá se han dado cita todos los artistas de Madrid, pues no puedo salir a la calle sin que vea asomar por todas partes a músicos madrileños. [...] Si esta transmigración [sic] anda siguiendo así diez años, apuesto a que no queda ni un solo español en toda España. [...] Algunos me han preguntado por ti, manifestando el más vivo deseo de verte y oírte, pues, según parece, allí en Madrid tienes una reputación colosal entre los artistas, y ninguno duda de que tú has nacido para “enfonzar” [sic] todos los violinistas pasados, presentes y futuros”<sup>161</sup>. Sin embargo, el 2 de septiembre le recomienda profundizar en el estudio: “Bien sabes lo que te hace falta para llegar al punto adonde te colocan ya los deseos de tus amigos”. En una carta del 2 de octubre, próxima la vuelta de Monasterio a París, le aconseja sobre un coro que éste le envió, al tiempo que recomienda la revisión de la *Fantasía*.

Una vez en Madrid, tras retrasar la vuelta a París, Monasterio ofrece varios conciertos, en los que obtiene grandes éxitos. Con fecha del 15 de octubre, dirige la siguiente solicitud para presentarse en el Salón del Conservatorio:

“Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación, Jesús de Monasterio, alumno que fue del Real Conservatorio de música y declamación de María Cristina, y hoy laureado con el premio de honor en el Concurso público del año de 1852 por la clase de violín que dirigía Mr. De Bériot en el Conservatorio Real de música de Bruselas a donde se dirigió con objeto de perfeccionarse, a V. expone que hallándose de paso en esta capital y deseoso de dar una muestra pública a sus compatriotas de sus adelantos, cree que en ninguna parte podría

---

<sup>160</sup> J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio...*, p. 223.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 224.

conseguir este objeto de una manera tan digna y decorosa, como en el Salón-Teatro del Conservatorio. Por tanto a V. E. suplica se digne concederle el referido Salón para dar un Concierto público, estando pronto a cumplir con todas las formalidades que fueren necesarias al mayor lustre del establecimiento. Favor que espera merecer de la decidida perfección que V. E. ha dispensado siempre a las Bellas Artes. Dios guarde a V. E. muchos años.

Madrid 15 de Octubre de 1853.

Jesús de Monasterio<sup>162</sup>.

De ese concierto no hemos hallado, sin embargo, el programa ni otras referencias de su celebración.

El 27 de octubre actúa en el Teatro del Circo. Con motivo de su intervención la prensa nos proporciona una descripción sobre la técnica interpretativa de Monasterio: “El jueves 27 del anterior tuvimos el gusto de oír a nuestro compatriota el joven violinista Jesús Monasterio, de cuyo mérito quedamos enteramente prendados. La maestría con que supo desempeñar piezas tan difíciles como la de Bériot y Vieuxtemps, que ejecutó en su violín, da a conocer no solamente la mano que ha sabido dirigirle y la perfecta escuela en que se ha educado, sino también el genio naciente de un gran artista; pues si en la parte correspondiente a la ejecución pudo apreciarse su mucha limpieza tanto en los pasos de terceras, octavas, trinos y arpeggios, como en los tremoles [sic], picados y pasajes de dos a tres cuerdas, no estuvo respecto a la de canto menos feliz por la verdad en el modo de expresar los sonidos y conceptos contenidos en ambas piezas, es decir, atendiendo a lo que razonablemente puede esperarse de un joven de su edad, en la que apenas concibe la razón las verdaderas inspiraciones del genio. Jesús Monasterio es, en fin, un digno discípulo del Conservatorio de Bruselas, en el que ha hecho con fruto sus estudios<sup>163</sup> .

A pesar de estos triunfos iniciales, Monasterio continúa, no obstante, recibiendo consejos de su profesor, como atestigua una carta desde París fechada el 29 de noviembre de 1853, en la que le recomienda privilegiar la base técnica e interpretativa por encima de los éxitos: “Le agradezco, mi querido amigo, el haberme escrito acerca de su éxito; nada podría ser más agradable, que yo a usted le conservo un afecto bien sincero. Continúe, mi querido muchacho, está en el buen camino, pero no se deje al punto adular por los aplausos, y prosiga su trabajo, desde el comienzo, como si no

---

<sup>162</sup> Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 9-32.

<sup>163</sup> *El Coliseo*. Núm. 5. 1-XI-1853, pp. 2-3.

supiera nada. De manera que todo lo que añada no sea jamás perdido, porque cada adquisición nueva se asentará sobre bases sólidas”<sup>164</sup>. También Gevaert le insiste en la necesidad de seguir estudiando, al tiempo que se lamenta del retraso del viaje de Monasterio a París: “Ten cuidado y no te dejes vencer por la indolencia española, pues bien debes saber que un año perdido a tu edad es un siglo de atraso”<sup>165</sup>.

Por otra parte, el deseo de Monasterio de vincularse a su regreso al conservatorio madrileño vuelve a ponerse de manifiesto en su solicitud de ser nombrado Profesor Honorario. Con fecha del 15 de enero de 1854, Monasterio eleva la siguiente petición, en la que realiza una primera síntesis de su trayectoria, al tiempo que informa de las distinciones recibidas por la academia romana de Santa Cecilia:

“Señora, Jesús de Monasterio, natural de Potes (Santander) e hijo de Don Jacinto ya difunto, a los Reales Pies de V. M. expone: Que inclinado desde sus más tiernos años a la música, vino a esta Corte con el objeto de adquirir una sólida instrucción en el violín; que después con el deseo de llegar al más alto grado de perfección en su arte, pasó a la Ciudad de Bruselas, en cuyo Real Conservatorio fue admitido, ingresando en la clase superior de Violín, bajo la dirección del célebre Bériot, habiendo obtenido el primer premio en dicha clase en el concurso público de 1852 y ahora el nombramiento de Profesor y Socio de honor de la Pontificia Academia de Santa Cecilia de Roma. Honrándose además con el título de Sociedad de Méritos de los principales liceos de España. En atención a esto y deseando tener el honor de pertenecer al Conservatorio que lleva el nombre de vuestra Augusta Madre, en el que adquirí los primeros conocimientos de la música a V. M. rendidamente suplica que por una gracia especial se digne nombrarle Profesor honorífico de dicho Real Conservatorio; gracia que espera obtener de la inagotable bondad de V. M., cuya vida guarde Dios muchos años para bien de la Monarquía. Madrid 15 de Enero de 1854.

A L. R. P. de V. M.  
Jesús de Monasterio”<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>165</sup> J. Subirá. *Epistolario de F.A. Gevaert y Monasterio...*, p. 225.

<sup>166</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 9-53.

El 3 de febrero de 1854 es, asimismo, nombrado violinista honorario de la Real Capilla, cargo del que realiza el juramento el 15 de febrero de 1854. Dicha distinción carecía ausencia de sueldo, pero implicaba la opción a la primera vacante de violín:

“Excmo. Sr. S. M. la Reina Ntra. Sra. por decreto autógrafo puesto al margen de una instancia de S. Jesús Monasterio se ha dignado concederle los honores de Músico de su Real Capilla, entendiéndose esta gracia libre de gastos y sin sueldo alguno, pero con opción a la primera vacante que ocurra en las plazas de Violín de la misma Real Capilla. De Real Orden lo digo a V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V. E. m. a. Madrid 3 de febrero de 1854. Patriarca.  
Excmo. Sr. Intendente general de la Real Casa y Patrimonio”<sup>167</sup>.

Con anterioridad, había recibido la distinción de miembro honorario de la Academia Pontificia de Santa Cecilia de Roma, como informa *El Coliseo*: “Este joven violinista portento en su género, después de haber perfeccionado su educación musical en el real Conservatorio de Bruselas, bajo la dirección del célebre Bériot, y ganado uno de los primeros premios, acaba de ser nombrado profesor honorario y socio de la academia pontificia de Santa Cecilia de Roma”<sup>168</sup>.

En Madrid ofrece varios conciertos. Acerca de la audición celebrada el 7 de febrero del mismo año, la prensa señala: “El martes tuvo lugar en el Circo la función en que este precoz artista debía tomar parte. En los intermedios de *La Cisterna encantada* se presentó con efecto a tocar algunas de las piezas de un escogido repertorio que tantos aplausos le han valido en los países extranjeros. Nada puede decirse del niño violinista, porque el lenguaje tierno y sentimental de las cuerdas de su instrumento vivirá en el corazón, pero no se explica con palabras. El teatro del Circo, con este motivo, tuvo una excelente entrada. El señor Monasterio nos abandona por ahora, y va al extranjero a aumentar su gloria, y ensanchar el horizonte vasto de su porvenir”<sup>169</sup>. El 18 de febrero interviene en una velada vocal e instrumental organizada por el Instituto Español, junto con Sobejano y Ovejero.

Sin embargo, y pese a estos éxitos, Gevaert continúa advirtiéndole de que debe seguir fuera de España. De la designación de Monasterio como violinista honorario de

---

<sup>167</sup> Archivo del Palacio Real, Caja 693, Expediente 1.

<sup>168</sup> De este nombramiento informa *El Coliseo*. Año II, nº 14, 8-I-1854, p. 7.

<sup>169</sup> *El Coliseo*, nº 18, 10-II-1854, p. 7.

la Real Capilla, Gevaert le escribe el 25 de marzo: “Mucho me he regocijado de lo fino que S. M. ha andado contigo al nombrarte Violín honorario de la Capilla Real. Ahora que tienes para ti, como dicen aquí, *una pera para la sed*, no debes desconfiar del porvenir, pues siempre te queda este supremo recurso, en caso de que no acertaras a colocarte en más alto lugar”<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y Monasterio...*, pp. 225-226.



## CAPÍTULO IV. LAS GIRAS DE CONCIERTOS POR EUROPA. NOMBRAMIENTO COMO PROFESOR DE VIOLÍN DEL CONSERVATORIO DE MADRID.

### 4.1. Primera gira de conciertos (1854-1856).

En 1854, Monasterio retorna a Bélgica, donde interpreta su *Fantasia Característica Española*. Tenemos noticia de la interpretación a través de una carta de Gevaert firmada el 17 de junio. El 25 de junio, Gevaert devuelve a Monasterio su primera composición para coro, la escena marinera titulada *Le Retour des Matelots*, tras haberla sometido a su revisión, y le comunica el probable estreno de la obra por la Sociedad de Gante. Participa Monasterio ese verano en las actividades de los orfeones de Gante y Bruselas, acompañado de los hermanos August y Vitus Gevaert. En agosto el estado de salud de Monasterio debió de ser bastante precario, tal como se desprende de la lectura de una carta de Gevaert del 8 de ese mes: “Una cosa de que te tengo ojeriza es que no me hayas avisado o hecho avisar en el momento en que estabas tan malo, pues si te hubieses muerto, ¿no hubiera yo tenido a lo menos el consuelo de verte y abrazarte antes de dejarte para siempre? ¿Crees tú, acaso, que en tan solemne momento no dejaría yo todas las óperas del mundo a un negocio de tanta importancia?”. En esa misiva, Gevaert le informa que la Sociedad Coral de Gante se propone estudiar el coro de Monasterio<sup>1</sup>.

Respondiendo a una invitación de Jullien, comienza en octubre de ese año<sup>2</sup> una gira de conciertos de seis semanas por Inglaterra (recorrerá Londres, Manchester, Birmingham y Liverpool), Escocia e Irlanda, junto a intérpretes consagrados como Ernst, Mme. Pleyel, MM. Wuille, Duhén y Strenbrughe. Gevaert le recomienda en una carta firmada el 18 de octubre que no se contratase por mucho tiempo, “pues no sabes lo que puede suceder”<sup>3</sup>. Retorna a París y parte después hacia Bélgica, para embarcarse en el barco Hollander desde el puerto de Ostende el 25 de octubre, junto con los otros intérpretes que participarán en la gira<sup>4</sup>. Monasterio relata de sus primeras horas

---

<sup>1</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, pp. 226-227.

<sup>2</sup> Parada y Barreto fecha erróneamente su inicio en 1858.

<sup>3</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 227.

<sup>4</sup> Mme. Pleyel se incorporó a la gira más tarde, tal como informa una crónica fechada el 22 de marzo de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 9. 1-IV-1855, p. 78.

en la capital inglesa: “Al día siguiente de mi llegada mi primer cuidado fue ir al ensayo, y después empecé mis peregrinaciones por Londres”<sup>5</sup>.

Estos conciertos, concebidos tradicionalmente por Jullien como programas mixtos, marcarán una tradición, continuada por su hijo, y descrita años después en los siguientes términos: “su programa debía ser un programa mixto, ni clásico ni moderno, sino entretenido. Ha tomado, por consiguiente, las sonatas de Beethoven, sus sinfonías, las sonatas de Mozart, las *quadrilles* de Jullien padre, las polkas y los valeses modernos alemanes y otros, los fragmentos de óperas, solos para instrumentos de cuerdas; una selección de arias italianas para soprano, aquellas piezas consagradas por el éxito, y para interpretar estas diversas concepciones antiguas y nuevas, ha contratado una orquesta excelente, rodeada de tres músicos militares y reforzada de algunos primeros talentos solistas de la época, vocales e instrumentales”<sup>6</sup>. El 31 de octubre tenemos noticia del primero de los conciertos, que es descrito desde la prensa: “El emprendedor M. Jullien, después de dos años, [...] ha reanudado su popular espectáculo en Drury, con la promesa de que será más exitoso aún. [...] las puertas fueron empujadas por cientos de personas, y cuando se abrieron la [insistencia] para la entrada fue realmente terrible. [...] la posición de la orquesta, los repartidores de refrescos, vendedores de periódicos, etc., -estaban todos en la misma forma precedente. El conjunto era de la misma magnitud y calidad, incluyendo nuestros intérpretes solistas favoritos, Koenig, Delavigne, Pratton, Baumann, Prospere, Sonnenberg, Oioff, etc. El concierto, como de costumbre, se compuso de algunas obras de peso y clásicas, junto con piezas de tipo más popular y *ad captandum*. La música de tipo serio consistió en la expresiva y profunda obertura de *Egmont* de Beethoven y la *chef-d’ouvre* orquestal de Mendelssohn, la sinfonía en La, comúnmente conocida como *Sinfonía Italiana*. Ambas piezas fueron interpretadas muy cuidadosa y admirablemente; pero la asamblea de la muchedumbre alcanzó la máxima conmoción al escuchar con la debida atención para esta música silenciosa, y consecuentemente produjo menos de su efecto general. La situación fue muy distinta con la *British Army Quadrille* [...]. Fue recibida la última noche con gritos, aclamaciones, bramidos de entusiasmo, como será siempre que se

---

<sup>5</sup> Monasterio describe en sus anotaciones la llegada a Londres: “A medida que avanzaba el día se iba despejando el horizonte, lo cual nos procuró el gozar del imponente y a la vez tranquilo espectáculo de la mar... Desgraciadamente, a la embocadura magnífica del Támesis, el tiempo, hasta entonces propicio, empezó a sernos adverso...; a pesar de eso, a medida que el buque *Hollander* avanzaba, nuevos espectáculos se presentaban a mis ojos. La verde campiña esmaltada de árboles, castillos y casas de campo se transformaban de repente en ásperos peñascos...”. Publicado en S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 55

<sup>6</sup> *Le Guide Musical*, nº 52, 24-XII-1863.



repita”. Concluye destacando de la sesión una *Quadrille* de Jullien titulada *The Californian* y una selección de *Los Hugonotes*<sup>7</sup>.

En sus anotaciones, Monasterio escribe del resultado del primer concierto ofrecido ante el público inglés el 22 de noviembre de 1854, en el que interpretó su nueva composición, la *Fantasia Característica Española*: “El 22 fue día memorable para mí, por haber tenido el honor de presentarme por primera vez a ejecutar una pieza a solo ante el ilustrado público británico. Éste me recibió (igualmente que a mi *Fantasia española*) del modo más lisonjero. En los días siguientes, que aún toqué, el éxito ha ido siempre en *crescendo*. En vista de esta recepción, se comprende que no he podido menos de quedar contentísimo y agradecidísimo al ya citado público”. En dicho concierto, que Jullien había anunciado dentro de su “Festival Beethoven”, se tuvo que posponer por enfermedad la actuación de Ernst, “quien había sido contratado para interpretar el conocido concierto de violín y participar en las principales obras del programa de Beethoven”. Según sigue informando la prensa, destacó la obertura de *Tannhauser* de Wagner, cuya recepción contrastó notablemente con la pieza interpretada después, el *Larghetto* de la *Sinfonía en Re* de Beethoven<sup>8</sup>. Monasterio cosecha importantes triunfos, especialmente en Londres, donde es equiparado a los intérpretes internacionales más afamados del momento. Ejemplo de este éxito, es la siguiente crónica acerca de su estancia en Londres, fechada el 15 de enero de 1855, y publicada en la *Gaceta Musical de Madrid*: “El célebre Jullien ha dado una serie de conciertos que han tenido el privilegio, a pesar de las preocupaciones del día, de atraer constantemente lo más escogido de la sociedad. Durante seis semanas estos conciertos han sido la gran distracción del público de Londres. Jullien ha ido enseguida, con sus valientes compañeros de armas, a visitar a Manchester, Birmingham y Liverpool, y acaba de entrar en esta capital como un general victorioso cargado de trofeos. Una campaña nueva se abre y le promete los mismos triunfos. Al lado de Ernst, el Paganini de Alemania, la atención del público en estos conciertos se ha fijado particularmente sobre un violinista de dieciocho años, Jesús de Monasterio, que acaba de salir del Conservatorio de Bruselas y de la clase de Mr. Bériot. Monasterio, que ha nacido en España, ha desarrollado su talento y ha aprendido a conocer, bajo la dirección de Mr. Bériot, los principios de una escuela que no conoce rival. Si Monasterio no tiene todavía la gracia exquisita ni la pureza de estilo de su ilustre profesor, ni la amplitud, la

---

<sup>7</sup> *The Daily News*, 31-X-1854.

<sup>8</sup> En este artículo se resalta la importancia de esta “nueva escuela”. *The Daily News*, 22-XI-1854.

elevación y el inimitable poder de Vieuxtemps, hay en su *manera* una envidiable mezcla de cualidades que pocas veces se reúnen: su elegancia tiene algo de picante y original y toca con gran fuego y expresión. Al oírlo se siente como un reflejo del sol del Mediodía. Así es que en las quince o veinte *soirées* en que se ha hecho oír el joven violinista, ha sido objeto de un favor que ha ido constantemente en aumento. Hoy Monasterio está clasificado entre los artistas más distinguidos”<sup>9</sup>. A lo largo del viaje, Monasterio va relatando en breves anotaciones recogidas por Alarcón, sus impresiones sobre las ciudades que visita y el transcurso de algunos conciertos, si bien no abundan las referencias personales. En Worcester ofrecen una sesión matinal, de cuyos resultados Monasterio se lamenta irónicamente: “Los dos dimos principio al glacial concierto con una sonata de Mozart, y, deseando concluir cuanto antes, le pegamos solemne tijeretazo. Lo mismo hice con mi *Fantasia*, e igual suerte corrieron las demás piezas... En cuanto al público, baste decir que no se determinaba a aplaudir por no sacar las manos de la faltriquera. En suma, el concierto fue atroz, y a buen seguro que en mucho tiempo no se borrará de la memoria, ni de los ejecutantes ni de los ejecutados...”.

La velada acontecida en Oxford contrastó con la anterior, según leemos en su diario: “En cambio en Oxford dimos un concierto cuyo éxito fue sumamente ruidoso, lo cual no es de extrañar si se considera que las tres cuartas partes de nuestros oyentes se componían de estudiantes de la Universidad, los cuales tanto aplaudieron que casi nos atolondraron”<sup>10</sup>.

En Edimburgo, después de interpretar su *Fantasia Característica*, le sucede una anécdota recogida en sus anotaciones, y más tarde por Esperanza y Sola y Ovílo y Otero<sup>11</sup>. Monasterio se inquieta por la costumbre del público escocés de emitir silbidos de aprobación a los intérpretes: “me dijeron que aquello era una gran manifestación de entusiasmo, y que el público exigía que saliera a recibir sus homenajes”. En Irlanda, Monasterio actúa en Cork<sup>12</sup>.

Una crónica fechada el 22 de marzo de 1855 desde Bruselas informa de la vuelta de Monasterio a esta ciudad<sup>13</sup>. En Bruselas participa en el ciclo de cuatro Conciertos

---

<sup>9</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 1, 4-II-1855, p. 7.

<sup>10</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 57.

<sup>11</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss. M. Ovílo y Otero. *Escenas Contemporáneas*. Vols. II, III. 1883, p. 233.

<sup>12</sup> En esta ciudad, sus anotaciones dan testimonio de una anécdota que refleja su preocupación por la realidad social de ese país. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 58-59.

<sup>13</sup> *Le Guide Musical*, nº 4, 22-III-1855, p. 2. Esta información se publicó en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 9, 1-IV-1855, p. 78.

Históricos, dirigidos por Fétis a beneficio de los más desfavorecidos después del incendio del Teatro Real de la Moneda de Bruselas el día 21 de enero de 1855<sup>14</sup>. La organización de estas sesiones, cada una de las cuales está dedicada a un período o género concreto, prosigue la tradición inaugurada por Fétis el 8 de abril de 1832 en el Conservatorio de París, durante su etapa como bibliotecario de esta institución. En una carta dirigida al diario *L'Indépendance belge*, con fecha del 22 de enero de 1855, Fétis, en ese momento Director del Conservatorio y Maestro de Capilla del Rey, en la que anuncia esta serie, a beneficio de los pobres de Bruselas, y de los profesores y coros del Teatro Real, traza la siguiente descripción del programa: “Estos conciertos tendrán lugar de quince en quince días durante los meses de febrero y marzo. El primero tendrá por objeto la música del siglo XVI, en la iglesia, en el concierto y en el baile. En el segundo, haré oír los interesantes *specimen* de las transformaciones de la música dramática en Italia, en Francia y en Alemania, desde su origen hasta la época actual. El tercero tendrá por objeto dar a conocer las más bellas composiciones religiosas y profanas, vocales e instrumentales, del siglo XVII. En el cuarto, una colección de composiciones de las más bellas y menos conocidas y de los compositores más célebres de los siglos XVIII y XIX, será ejecutada por distinguidos artistas, por una gran orquesta y por coros numerosos”.

Monasterio interpreta, dentro de la primera parte de la cuarta sesión, celebrada el 5 de mayo, el aria con solo de violín de la ópera *Laodicea e Berenice* de Scarlatti, junto con el cantante Mr. Cornelis. El diario local, *L'Indépendance belge*, destaca la interpretación de Monasterio por su “pureza digna de todo elogio”<sup>15</sup>.

En Bélgica prosigue sus sesiones concertísticas. El 20 de marzo se programa su intervención en el Casino de Gante, sustituyendo a Vieuxtemps, pero finalmente actúa este último. El 21 de abril interpreta su *Fantasia original española* en el cuarto concierto de la *Asociation des Artistes Musiciens* de Bruselas, destacada por la prensa: “Dos han obtenido un gran éxito; la encantadora fantasía de M. Monasterio sobre todo ha sido escuchada con mucho interés. Los temas españoles, que el joven y ya hábil artista ha escogido para motivos de su fantasía, son de una sencillez deliciosa, y él ha

---

<sup>14</sup> El edificio, construido en 1818, se destruyó mientras se preparaba la representación de *El Profeta* de Meyerbeer, anunciado para esa misma noche. Sólo se conservó el pórtico concluido el año anterior. *The Artist*, 3-II-1855, p. 26.

<sup>15</sup> Publicado en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 20, 17-VI-1855, pp. 155-156. Dicho concierto fue anunciado inicialmente en la misma publicación el 29 de marzo, así como el de la *Asociation des Artistes Musiciens*. *Gaceta Musical de Madrid*, nº 14, 6-V-1855, p. 110.

sabido extraer un excelente partido”<sup>16</sup>. La orquesta estuvo formada por 90 intérpretes dirigidos por Hanssen.

Monasterio interviene, asimismo, con gran éxito, en diversas salas como *La Educación* de Lieja y *Grande Armonía* de Bruselas. Participa en el ciclo de conciertos sinfónicos de la *Sociedad Real de la Grande Harmonie*, el 28 de abril de 1855, integrando una velada ofrecida por Mlle. Nelly Cocquereau, concierto del que también informa la *Gaceta Musical de Madrid*, publicación que destacará por su atención a la música instrumental y que incluirá varias crónicas desde la capital belga<sup>17</sup>. Con motivo de esta sesión, se describe la interpretación de Monasterio, al que se señala como “joven violinista español de un mérito incontestable” en el *Moniteur des Théâtres*: “Mr. Monasterio posee una de esas organizaciones excepcionales en las que el talento no está en relación con la edad. La preciosa fantasía de Mr. Leonardi, *Souvenirs de Gretry*, fue ejecutada por el joven virtuoso con un talento exquisito. Esta graciosa y encantadora página, que evoca las más delicadas inspiraciones del autor de *Ricardo, Corazón de León*, ha sido interpretada por Mr. Monasterio con una gracia perfecta, con un sentimiento y con una suavidad melancólica que no ha podido menos de impresionar vivamente al auditorio. Mr. Monasterio saca de su instrumento los más delicados efectos; su arco, ciñéndose a las cuerdas, da amplitud y grandiosidad al canto. Toca con un gusto exquisito. Una sola audición basta para reconocer en él un artista concienzudo, como pocas veces se encuentra, que cultiva el arte por el arte y no por mezquino interés, y que, empapado en los mejores modelos, concluirá por ser él mismo un modelo”<sup>18</sup>. En esa velada interpreta también su *Fantasía española* para violín y orquesta. Desde *Le Guide Musical*, se subraya el éxito de Monasterio en esta intervención, refiriéndose a él como “el joven violinista español que ha sido tan aplaudido en el último concierto de los *Artistas Reunidos*”. Finaliza describiendo que Monasterio y el flautista Reichert “fueron también fuertemente aplaudidos”<sup>19</sup>.

Ese año será muy productivo en el aspecto compositivo. En mayo de 1855, Monasterio concluye en Bruselas su composición coral titulada *Le Retour des Matelots* en Bruselas, que dedicará a la *Sociedad Real de la Grande Harmonie*. En junio firma la Cantiga morisca titulada *Adiós a la Alhambra*. En agosto concluye en Ostende *Adieu*.

---

<sup>16</sup> *Le Guide Musical*, nº 9, 26-IV-1855, p. 2.

<sup>17</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 13. 29-IV-1855, p. 103.

<sup>18</sup> *Moniteur des Theatres*. Bruselas, 29-IV-1855. Alarcón recoge también este artículo. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 60.

<sup>19</sup> *Le Guide Musical*, nº 10, 3-V-1855, p. 2.

*Romance sans paroles, pour violon avec accompagnement de piano Op.12*. De nuevo en París, finaliza dos nuevas obras: su primera composición para canto y piano, una *romance* titulada *La violette et le camélia*, firmada en octubre y la *Grande Fantaisie Nationale sur des Aïres populaires Espagnols* en su primera versión para violín y piano, terminada el 21 de noviembre.

Durante el siguiente año, Monasterio actúa nuevamente en el primero de los conciertos organizados por la *Sociedad Real de la Grande Harmonie*, el 29 de enero, junto a la cantante Mlle. Sherrington y la pianista Mlle. Desmedt<sup>20</sup>. En Madrid se publican los elogios de la prensa de Bruselas<sup>21</sup>. Gevaert intenta conseguirle conciertos en París, Mons y Brujas, con fortuna adversa<sup>22</sup>. En Lieja interviene en el primer concierto de la serie organizada por la *Société d'Emulation*, el 13 de febrero, obteniendo un clamoroso triunfo, descrito por la prensa: “M. de Monasterio ha sido el héroe de la *soirée*. Toca el violín de una manera muy distinguida y ha extraído con la punta de su arco bravos unánimes. Resuelve las dificultades con una soltura y una inspiración notables; su estilo es elegante y gracioso. Verdaderamente tiene una naturaleza de artista; él la demostrará mejor aún cuando haya asimilado de tal manera los procedimientos de ejecución, que no tendrá más que preocuparse”<sup>23</sup>.

#### **4.2. Nombramiento como Profesor de Violín del Conservatorio de Madrid (1857).**

En mayo de 1856, Monasterio regresa a Madrid. A su vuelta, *La Zarzuela* destaca el éxito obtenido en Europa con su *Fantasia original sobre motivos españoles*<sup>24</sup>. Ese mismo mes, Monasterio es recibido por Isabel II, ante quien interpreta la *Gran Fantasia sobre Aires Populares Españoles* entre otras obras, siendo acompañado por el maestro de canto de la Reina, Francisco Frontera de Valldemosa. *La Zarzuela* destaca, con motivo de este concierto, el progreso experimentado por Monasterio en cuanto a la ejecución y estilo<sup>25</sup>.

En Madrid continúa Monasterio su carrera como intérprete, actuando, bajo la dirección de Mollberg, en una sesión ofrecida en el Teatro del Príncipe el 25 de junio de

---

<sup>20</sup> *Le Guide Musical*, nº 45, 3-I-1856, p. 3.

<sup>21</sup> *La Zarzuela*, nº 2, 11-II-1856, p. 15.

<sup>22</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 228.

<sup>23</sup> *Le Guide Musical*, nº 52, 21-II-1856, p. 2.

<sup>24</sup> *La Zarzuela*, nº 15, 12-V-1856, p. 120.

<sup>25</sup> *La Zarzuela*, nº 19, 9-VI-1856, p. 151.

1856, junto a la mezzosoprano Uzal, el tenor de la Real Capilla Oliveres y Martín Sánchez Allú, que acompañó al piano. La crítica describe la ejecución de Monasterio en la línea de las características interpretativas de la Escuela Franco-Belga: “Monasterio es un artista que, a pesar de su poca edad, se distingue por la presencia que otros no adquieren sino a fuerza de práctica y de un estudio de muchos años. Elegancia y seguridad en el manejo del arco, método correcto, pureza de estilo, fácil e irreprochable ejecución, todo lo reúne el simpático violinista, que París, Londres y Bruselas han colmado de aplausos”<sup>26</sup>. Interpretó la *Fantasia sobre motivos de I Lombardi*, y *Tarantella*, de Vieuxtemps y el *Tremolo* de Bériot, dando a conocer al público madrileño la *Gran Fantasia sobre aires nacionales* y el *Adiós a la Alhambra*. En el primer artículo redactado para la *Gaceta Musical de Madrid*, tras hacerse cargo de la publicación de la revista, Romero manifiesta su admiración por Monasterio: “bien conocido es del público de Madrid el talento que el Sr. Monasterio posee en el violín, para que tengamos necesidad de hacer un análisis de cada una de sus bellas cualidades [...]. La *fantasia sobre motivos de I Lombardi*, de Vieuxtemps, *El Tremolo* de Bériot y la difícil *Tarantela* de Vieuxtemps, fueron superiormente ejecutadas por el joven virtuoso cuyo talento se desarrolla ampliamente, y adquiere de día en día mayores proporciones, a la sombra de los sanos principios de la selecta escuela en que ha recibido el complemento de su educación artística”. A continuación, realiza un breve análisis, no menos elogioso, de las composiciones de Monasterio<sup>27</sup>. Participa, asimismo, en la función a beneficio de Gaztambide, celebrada en el Teatro del Circo, el 30 de junio de 1856, que contó con la presencia de los monarcas. Interpretó de nuevo la *Fantasia sobre motivos de I Lombardi de Bellini*, y su composición *Adiós a la Alhambra*<sup>28</sup>.

Ese mismo año, Monasterio accede a la invitación de profesor “extraño” como integrante del jurado de los Concursos correspondientes al año 1856 del Conservatorio de Música y Declamación. Dicho jurado estuvo integrado por la junta facultativa, compuesta por Eslava, Saldoni, Díez, Valldemosa, García Luna, Inzenga, Hernando, los profesores del Conservatorio Martín, Sarmiento, Asís Gil, Aguado, Mendizábal, Miró, Romero y Melliez, y un grupo de profesores extraños al centro, compuesto por Arrieta, Barbieri, Jimeno, Galiana, Salas, Sobejano, Arche, Nielfa, Espín y Guillén, Mercé y Fondevilla, Inzenga, Allú, Ovejero, Reart, Castellanos, Campos, Cascante, Magesté,

---

<sup>26</sup> *La Zarzuela*, nº 22, 30-VI-1856, p. 171.

<sup>27</sup> *Gaceta musical de Madrid*. Año II, nº 27, 6-VII-1856, pp. 210-211.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 210.

Aguirre, Ferrer y María Martín. Desde *La Zarzuela* se anuncia el proyecto de creación de una segunda clase de violín, que se adjudicará por oposición<sup>29</sup>. En carta del 9 de agosto de 1856, en la que le informa de una reciente condecoración, Gevaert se hace eco de la difícil situación del país: “Han pasado en tu pobre país no pocas cosas desde la fecha de tu carta; y mucho desasosiego hubiera tenido en lo que a ti toca, a no haber sabido por la familia Brown tu feliz llegada a Potes...”<sup>30</sup>.

En enero de 1857, la prensa señala la posible asignación de la nueva plaza de violín en el Conservatorio a Monasterio<sup>31</sup>. Dicha noticia se confirma en marzo. Se incorporan en el establecimiento Emilio Arrieta, maestro de contrapunto, fuga y composición; Román Jimeno, de órgano; Monasterio, Sarmiento y Muñoz, de violín, flauta y contrabajo, Roaldés como profesora de arpa y Julián Romea, en una de las cátedras de declamación. Son nombrados, además, profesores honorarios y vocales de la junta consultiva Barbieri, Gaztambide, Guelvenzu, Salas y Arjona. El nombramiento se produjo el 9 de marzo<sup>32</sup> y el acto de instalación tuvo lugar el 15 de marzo. Este último fue presidido por el Vice-Protector del Conservatorio, Ventura de la Vega<sup>33</sup>. La toma de posesión tuvo lugar en el Conservatorio de Música y Declamación. Según apunta Esperanza y Sola, ese mismo año, Monasterio es designado Músico Efectivo de la Real Capilla, sin embargo, ese dato es erróneo, pues no se producirá su nombramiento hasta años más tarde, como hemos corroborado en la documentación incluida en el expediente conservado en el Archivo de dicha institución<sup>34</sup>.

Poco antes de su nombramiento como Profesor de Violín del Conservatorio, Monasterio es condecorado con la Cruz de Carlos III, otorgada por la Reina en agradecimiento a su dedicatoria de la *Fantasia sobre Aires Nacionales*<sup>35</sup>. De esta concesión, que tuvo lugar el 25 de diciembre de 1856, se hace eco la prensa, en tanto que informa del obsequio de Juan Gualberto González de un *Stradivarius* a Monasterio: “Nos alegramos infinito sea cierta la noticia dada por un periódico que dice ha sido agraciado con la cruz de Carlos III, el distinguido violinista Don Jesús Monasterio. También se nos ha dicho que un ex ministro, respetable y apreciable persona, en cuya casa se efectúan semanalmente pequeñas reuniones musicales en las que se

---

<sup>29</sup> *La Zarzuela*, nº 23, 7-VII-1856, pp. 177-178.

<sup>30</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 228.

<sup>31</sup> *La Zarzuela*, nº 49, 3-I-1857, p. 416.

<sup>32</sup> Se ratifica el nombramiento el 20 de junio de 1868, por Orden del 15 de diciembre de 1868.

<sup>33</sup> *La Zarzuela*, nº 59, 16-III-1857, pp. 471-472.

<sup>34</sup> Ese dato incorrecto será también reproducido por Ovilo y Otero y Villalba. *La Ilustración Española y Americana*, nº 47, 16-XII-1872, p. 743 y ss.

<sup>35</sup> J. Parada y Barreto, *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico ...*, p. 220.

ejecutan cuartetos y otras composiciones clásicas, ha regalado al señor Monasterio un magnífico Stradivarius, cuya posesión envidiarán todos los que conocen el valor que tienen los violines y otros instrumentos de cuerda, que llevan esa autorizada firma”<sup>36</sup>. Gevaert le escribe el 23 de febrero para felicitarle por su condecoración, al tiempo que se lamenta de verlo establecido en Madrid: “¡Bravo, amigo! ¡Hurra! ¿Qué dijeron los fuertes de Madrid? ¿Se quedaron *epatados*?... ¡Déjales!... ¿Has notado una cosa muy graciosa, y es que sólo se burlan de las condecoraciones los que nunca han acertado a *atrapar* el menor cabo de cintita?... Mucho me temo de verte fijado para siempre en Madrid. La plaza de violín que te darán en el Conservatorio, lo de la Capilla Real, el deseo de tu madre, todo esto contribuirá a quitar de su idea el plan que habíamos hecho desde algunos años ha... Sólo quiere decirte una cosa: no te dejes llevar por ese refrán que dice *lo cierto por lo dudoso*, a no ser que lo *cierto* te convenga perfectamente, pues de lo contrario sería mejor lo *dudoso*”<sup>37</sup>.

Monasterio prosigue su actividad de conciertos en la capital. *La Zarzuela* señala su participación en una sesión efectuada el 17 de marzo de 1857 en el Teatro Real. En dicho concierto intervinieron también las cantantes Ortolani, Marchisio, los cantantes Galvani, Varesi y Scheggi, el pianista Marchisio y el violoncellista Casella. En la primera parte, Monasterio interpretó un concierto de Bériot, y en la tercera parte, su *Gran Fantasía Nacional sobre Aires Nacionales*: “Para justificar su reciente nombramiento de profesor del Conservatorio de Música, no pudo elegir el señor Monasterio otro medio mejor que tocar en público, para ser juzgado por la brillante sociedad que se reúne en el teatro Real, donde como en otra ocasión anterior, y lo mismo que en todas las demás partes, ha conquistado esta vez las simpatías del ilustrado concurso, no solamente como instrumentista sino como compositor, cuyas primeras obras nos hacen esperar óptimos frutos para el porvenir. Respecto de su manera de tocar, sólo podemos decir que, ahora como siempre, hemos admirado en el señor Monasterio la corrección de estilo, su afinación exquisita, pureza de sonido y ejecución brillante”<sup>38</sup>. Con motivo de este concierto, la prensa pone de manifiesto la escasa aceptación de los conciertos instrumentales en Madrid: “la función gustó mucho; pero la

---

<sup>36</sup> *La Zarzuela*, nº 57, 2-III-1857, p. 456.

<sup>37</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 229.

<sup>38</sup> *La Zarzuela*, nº 60, 23-III-1857, pp. 475-476.



conurrencia fue poca. Está visto que en la coronada villa no tiene gran aceptación todo lo que huele a concierto”<sup>39</sup>.

El 21 de mayo de 1857, en una velada protagonizada por el pianista Antonio de Echenique, Monasterio da a conocer una nueva composición propia: el *Rondó Liebanense*<sup>40</sup>. Ese mismo día tiene lugar una reunión de profesores de música en los salones del Real Conservatorio de Música y Declamación, en la que se aprueba la fundación de una Asociación benéfica de artistas músicos. Leídos y aprobados por unanimidad los estatutos de esta Sociedad de Socorros, se nombra una Junta directiva presidida por el Marqués de Viluma, y de la que formará parte Monasterio, junto a Arrieta, Barbieri, Castellanos, Cordero, de Juan, Martín, Eslava, Fraile, Hernando, Inzenga, Gimeno, Marzo, Mendizábal, Miró, Oliveres, Ovejero, Romero, Salas y Valldemosa. Tres días más tarde se nombra una junta de veinte individuos para elegir al presidente y el 6 de junio se convoca a la Junta, se lee el Reglamento interno y se eligen los cargos. La autorización de la creación de la Sociedad tendrá lugar el 1 de octubre de 1858 pero su constitución efectiva no se producirá hasta el 24 de junio de 1860. Monasterio ocupará el número 32 en la Sociedad, según consta en la notificación de su designación remitida el 8 de julio de 1860<sup>41</sup>. La Sociedad estará presidida por Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma. Rafael Hernando ejerce como Secretario y la Primera Sección de Contabilidad estará integrada por Hilarión Eslava (Primer Vicepresidente), Antonio Oliveres (Segundo Secretario), y Mariano Martín, José Castellanos, Nicomedes Fraile, José de Juan Martínez y Francisco Salas como vocales. Monasterio formará parte como vocal de la Segunda Sección de Propaganda, presidida por Francisco Frontera de Valldemosa, junto a Antonio Romero, Ignacio Ovejero, José Miró y José María Torquemada. Enrique Marzo como ejercerá como Tercer Secretario. Una Tercera Sección de Arbitrios contará con Emilio Arrieta como Tercer Presidente, José Inzenga como Cuarto Secretario y Francisco Asenjo Barbieri, Antonio Cordero y Rafael Pérez como vocales. La colaboración de Monasterio se extenderá, además, a la realización de sesiones a beneficio de la Asociación por la Sociedad de Cuartetos en las

---

<sup>39</sup> *Revista Musical Española*, nº 11, 1-IV-1857, s.p.

<sup>40</sup> *La Zarzuela*, nº 69, 25-V-1857, p. 552.

<sup>41</sup> “Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Admisiones. – Sr. D. Jesús de Monasterio y Agüeros. En virtud de su adhesión a los Estatutos de esta Sociedad, queda V. admitido en ella ocupando el número 32, del cual se servirá hacer uso en todas sus comunicaciones. Madrid 8 de julio de 1860. El Presidente. Marqués de Viluma. El Secretario General. Rafael Hernando”. Colección de Documentos y Cartas pertenecientes a D. J. de Monasterio. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 3/541-547.

temporada de su prolongada existencia, aspecto al que ya nos referimos en el capítulo dedicado a esa agrupación.

En octubre de 1857 firma dos obras, *Acuérdate de mí* y *Las dos hermanas*, dentro del repertorio para voz y piano que había iniciado en 1855 con las romanzas francesas tituladas *Seule* y *La violette et le camélia*.

Con su entrada en el Conservatorio, Monasterio se halla plenamente integrado en la vida musical madrileña, como corrobora una carta de Gevaert firmada el 8 de marzo de 1858, en la que éste le reprocha esta situación: “Dícesme que ya empiezas a volverte español. ¡No lo quiera Dios! ¡Espera! Deja que gane un poco de dinero y vengo a echarte a patadas de tu maldita Península. Te juro que a los primeros 1.500 francos que podré gastar voy a verte. Hazme la misma promesa”<sup>42</sup>. Prosigue durante los meses sucesivos con su actividad como intérprete. En la semana del 22 de marzo actúa en un concierto organizado por Teodoro Ponte en su residencia, para obsequiar a su esposa con motivo de su onomástica, junto a Vázquez, Inzenga, Ovejero y Romero<sup>43</sup>. A comienzos del año siguiente es objeto de un nuevo reconocimiento. El 10 de febrero de 1859 es nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III. Un día después, Monasterio participa en el primero de los seis conciertos de música sacra organizados por Barbieri en el Teatro de la Zarzuela durante los viernes de Cuaresma. En *La Época* se describe la preparación de las sesiones: “Continúan los ensayos de los conciertos que se preparan en el teatro de Jovellanos, y a juzgar por el efecto que producen y por el voto unánime de los inteligentes, el éxito de esas brillantes funciones excederá a todos los deseos de la empresa. Ayer se ensayaron en el *Stabat mater* los primeros coros. La orquesta ocupaba todo el escenario, y, sin embargo, faltaban 74 voces. Pero, ¡cuánta magnificencia!, ¡cuánto esplendor artístico! No es posible describir el efecto que producen en el alma esas armonías celestiales”<sup>44</sup>.

Una orquesta de 96 profesores y un coro de 93 voces interpretan este ciclo, concebido para la difusión del repertorio orquestal clásico entre el público madrileño, y cuya finalidad y resultados son descritos por su director en un artículo titulado “La verdad en su lugar” publicado en *La Correspondencia Musical*, con fecha del 2 de febrero de 1882: “En estos conciertos ejecutamos composiciones de 27 autores célebres, antiguos y modernos, entre los cuales se contaron Haydn, con varias obras vocales e

---

<sup>42</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, p. 230.

<sup>43</sup> *La España Artística*, nº 21, 22-III-1858, p. 167.

<sup>44</sup> *La Época*, 4-III-1859.

instrumentales; Mozart, con su gran *Sinfonía en sol menor*, su *Lacrimosa* y otras; Beethoven, con su gran septeto; Weber, con sus oberturas de *Oberón* y *Freischütz*, Mendelssohn, con uno de sus grandes conciertos; Meyerbeer, con su obertura de *L'étoile du Nord*, etcétera. Es decir, que de primera intención, por mi propio impulso, de un solo golpe y sin temor ninguno, le di al público varias obras de los autores más clásicos, que fueron, desde luego, recibidas con el interés y aplauso que se demuestran con sólo decir que aquellos seis conciertos, aparte de su gran resultado moral o artístico, produjeron un beneficio total de 133.565 reales de vellón”. El *Stabat Mater* de Rossini fue otra de las obras programadas por Barbieri.

En *La Época* se realiza un extenso relato acerca de la primera sesión: “La ejecución ha correspondido a la oportunidad y elevación del pensamiento. Todos los que han tomado parte en esta verdadera solemnidad se han hecho acreedores a los mayores elogios. La orquesta estuvo inmejorable, como compuesta de profesores; el señor Barbieri, que la dirigía, con un acierto, con un aplomo magistrales, demostró que comprendía perfectamente las grandiosas e inspiradas concepciones de Rossini, Mozart, Weber y Beethoven. No menos fielmente las interpretaron los artistas encargados de la parte cantable. [...] El concierto, compuesto de tres partes, dejó satisfecho al numeroso y escogido público que lo escuchó con religioso silencio. En la primera parte se aplaudió el *motete* del célebre Mozart, ejecutado por setenta voces; el aria de Stradella, cantada admirablemente por el señor Oliveres, y el andante para violín, viola y violonchelo, por los Sres. Monasterio, Casella y Arche. En la segunda y tercera parte se aplaudieron casi todas las piezas de que consta el magnífico *Stabat Mater* de Rossini. Repitióse entre aplausos el dúo cantado por la señorita Murillo y la Sra. Mora. En él no supimos qué admirar más, si la corrección y sentimiento del canto, o la propiedad y magistral interpretación de la orquesta. En la tercera parte se aplaudió también mucho el aria coreada que cantó la Sra. Santa María. Después de dar la enhorabuena al Sr. Barbieri, director de la orquesta, y a los directores de la parte cantable, réstanos dársela a los actores del teatro de la Zarzuela que tomaron parte en el concierto. Éste ha probado que pueden aspirar a más que a cantar zarzuela. El activo empresario Sr. Salas tendrá, no lo dudamos, lleno todos los viernes su teatro con la mejor sociedad de Madrid, pues los medios que ha empleado han sido dignos de su feliz idea. El 10 por 100 de todas las funciones será entregado al gobernador para alivio de los pobres”<sup>45</sup>. La crónica

---

<sup>45</sup> *La Época*, 12-III-1859.

publicada en *La Discusión* es más escueta y hace hincapié en que “La concurrencia fue inmensa, y aplaudió con entusiasmo algunas piezas, entre éstas el cuarteto de Beethoven núm. 17, tocado por los Sres. Monasterio, Casella, Arche y Arriola”<sup>46</sup>.

Monasterio interviene, asimismo, en el segundo concierto, celebrado el 18 de marzo, en el que se repitió el *Stabat Mater* de Rossini, en el tercer concierto, tocando una de sus composiciones y el *Septimino* de Beethoven, junto a Lassere, Muñoz, Romero, Melliez, Rodríguez y Sarmiento, y en el último, en que interpreta una de sus obras predilectas, el *Concierto para violín en Mi menor* de Mendelssohn. Según recogerá Cotarelo y Mori, “el segundo concierto fue más brillante y animado que el anterior. Se cantó el motete a voces solas *Bone pastor*, de D. H. Eslava, unos trozos de piano y violoncello, y tocó el arpa la eminente profesora señora Roaldés. Tocó el violín don Jesús Monasterio, a la sazón muy joven, y se repitió el *Stabat*. [...] En el tercer concierto Monasterio tocó una pieza de su composición, muy aplaudida, y el septeto de Beethoven, con Lasserre (el violoncellista), Muñoz, Romero, Melliez, Rodríguez y el célebre flauta don Pedro Sarmiento. Todos eran solistas eminentes, cada cual en su instrumento. Las primeras piezas, como *Domine, Salvum*, de Haydn, y el *Ave María*, de Schubert, fueron ejecutadas con alguna desafinación y falta de concierto entre los instrumentistas, cosa que ocasionó un gran disgusto a Barbieri. Cantaron también la Santamaría, la Mora y el tenor Oliveres. La López y la Lesén, discípulas del Conservatorio, con Oliveres y Royo, cantaron un trozo de un oratorio de Haydn. Al cuarto concierto, convidados de la novedad e importancia de estos actos musicales, asistieron los Reyes y gran número de personajes. Se tocó una gran sonata de Bertini para piano, flauta, oboe, trompa, fagot, cornetín, viola, violoncello y contrabajo que ejecutaron los insignes profesores Miró, Sarmiento, Ortiz, Rodríguez, Melliez (don Camilo y don Agustín), Plo, Casella y Muñoz, y, por último, se hizo repetir un terceto de Curschmann, cantado por la Santamaría, la Mora y el tenor Oliveres, acompañados al piano por don José Inzenga. En el quinto cantó Elena de Angri, célebre contralto del Real, la *Lamentación*, del compositor español Ledesma, y la romanza de Meyerbeer, *¡Oh, figlio mio!* Cantaron otras piezas la Santamaría y la Murillo; ésta la romanza *La novicia*, de Guelbenzu. El último concierto sirvió para repetir piezas de las que más gustaron en los anteriores. El gran violinista don Jesús Monasterio tocó un *allegro* de

---

<sup>46</sup> *La Discusión*, 12-III-1859.

Mendelssohn, y Elena d'Angri y Luisa Santamaría cantaron el dúo del *Stabat Mater* de un modo inmejorable. Salas obtuvo una ganancia líquida de 133.565 reales<sup>47</sup>.

En *La Discusión*, el 27 de ese mes se indica que “los conciertos sacros -invención del mes de marzo- están concurridísimos todos los viernes”. Luis Rivera critica en esa publicación la prohibición de representaciones teatrales durante la Cuaresma, al tiempo que compara los resultados de las sesiones orquestales: “Al Sr. Salas le convenían los conciertos, en lo cual nos da una prueba de empresario inteligente, y lo de *sacro*, y lo de beneficioso a los pobres le sirvieron para alcanzar el privilegio. Nosotros, por ser privilegio, lo rechazamos. Sólo quisiéramos saber si nuestras religiosas hermanas *La Esperanza* y *La Regeneración* asisten a ellos o si opinan como nosotros<sup>48</sup>”. El 17 de abril, la misma publicación relata el final de la serie. Respecto a Monasterio indica: “En cuanto al violinista Monasterio, excusado es decir que se distinguió la noche del viernes como en los demás conciertos<sup>49</sup>”.

Monasterio resume su participación en esta serie de conciertos en una carta a su tío Matías, fechada el 21 de abril de 1859: “Nosotros también estamos muy contentos desde que habitamos esta nueva casita, y en particular mi madre cada día se alegra más. Ya habrá visto V. por los periódicos que ha habido durante la Cuaresma una Serie de Conciertos Sacros los cuales terminaron el viernes pasado. Han sido seis y yo he tomado parte en cuatro de ellos ejecutando ya con piano ya con otros instrumentos o ya con orquesta, varias obras clásicas alemanas y también toqué una composición mía que había arreglado para violín, violoncello y órgano expresivo. En unas y otras he obtenido siempre un éxito tan brillante, que si he de hablar francamente puedo decir que en los conciertos en que he tomado parte los honores de la función me han sido adjudicados. Varios profesores del Conservatorio han tocado también sin contar los artistas, coros y orquesta del mismo teatro de la Zarzuela. Se han ejecutado magníficamente obras alemanas, italianas y también de algunos maestros españoles entre los cuales Eslava ha ocupado el primer puesto. En suma estos conciertos han sido brillantísimos y sumamente concurridos. El Sr. Sala, director de la Zarzuela, en agradecimiento a la parte que he tomado en dichos conciertos me ha regalado un juego de botones para el pecho y gemelos de oro cincelado con unas perlititas y son muy bonitos además de muy bien hechos”. En la misma carta, escribe respecto a su ausencia del último concierto en

---

<sup>47</sup> E. Cotarelo y Mori. *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 2000, pp. 668-670.

<sup>48</sup> *La Discusión*, 27-III-1859.

<sup>49</sup> *La Discusión*, 17-IV-1859.

Palacio: “Extraña V. que no haya tomado parte en el concierto verificado en Palacio, mas esto no le sorprenderá cuando sepa que en dicho sólo tocaron y cantaron los artistas que nunca habían tenido semejante honor, tanto extranjeros como españoles, por lo tanto yo que he tocado tantas veces ante SS.MM. no quise solicitarlo en esta ocasión por delicadeza, pues sabiendo la costumbre que tiene la Reina de enviar un buen regalo a todos los artistas presentados en Palacio, parecería que yo no llevaba más objeto que el de semejante golosina. Ésta fue la razón por que yo no quise hacer ni la menor diligencia, pues de lo contrario estoy seguro que lo hubiese conseguido”<sup>50</sup>.

El 29 de abril de ese año, la Reina, atendiendo a una petición realizada por Monasterio, le señala un sueldo de 6.000 reales anuales por el desempeño de su puesto en la Real Capilla. En la instancia redactada por el violinista, éste pone de manifiesto sus dificultades económicas y los esfuerzos que el suponen dedicarse a la docencia en el Conservatorio y renunciar a su prometedora carrera como concertista en Europa:

“Señora

Don Jesús de Monasterio, violinista honorario de Vuestra Real Capilla con opción a la primera vacante, puesto a los Reales Pies de V. M. con el mayor respeto y veneración, hace presente que habiéndole sido ofrecida la plaza de Maestro del Real Conservatorio de Música y Declamación, creyó deber aceptar tan difícil cuan honroso cargo accediendo a los deseos de su querida familia, y con el fin de ser útil al arte músico-español. Al fijar su residencia en esta Corte le fue forzoso abandonar su carrera de concertista que con tan felices auspicios seguía en el extranjero, para dedicarse con el mayor celo a la enseñanza de su arte: pero no siendo suficiente el corto sueldo que disfruta en el citado Conservatorio para atender a su subsistencia y a la de su buena madre y hermanas, y siendo el exponente el único de cuantos tienen la honra de pertenecer a Vuestra Real Capilla que no goza de sueldo alguno, A. V. M. rendidamente suplica se digne concederle el que fuere de Vuestro Real Agrado, atendidas sus circunstancias especiales y previos los informes que V. M. juzgue oportunos. Gracia que espera de la notoria bondad y magnanimidad de V. M. cuya salud y vida guarde Dios por dilatados años.

Madrid 26 de Abril de 1859. Señora. A L R.P. de V.M.

Jesús de Monasterio”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>51</sup> Archivo del Palacio Real, Caja 693, Expediente 1.

En una carta remitida el 18 de junio de 1859, Gevaert le propone actuar en los conciertos del Casino de Gante (se desarrollaban desde el 15 de noviembre hasta la Cuaresma) pudiendo percibir de 600 a 800 francos, en lugar de las sesiones en Vichy, demasiado concurrido por músicos franceses, debido a la Guerra Franco-Prusiana. Gevaert le propone actuar a comienzos del invierno, pues “no faltarán conciertos en que tocar ni maravedises [sic] que ganar”<sup>52</sup>. Dentro del apartado de sus composiciones, ese año de 1859 escribe su *Concierto para violín y orquesta en Si menor*. Gevaert realiza la revisión de la obra, culminándola en julio de 1860. En agosto de 1859, Monasterio se halla de nuevo en Bélgica, como atestigua una misiva de Hernando, fechada el 6 de agosto, en la que le informa del final de la licencia el día 20, en que ha de regresar a Madrid para firmar la nómina<sup>53</sup>. También estuvo en París, como relata en una carta a su tío Matías, del 8 de septiembre, en la que Monasterio desde Bruselas pone de manifiesto su constante preocupación por la familia y relata su estancia en la capital belga:

“En fin, lo principal es que no haya novedad en la familia, pues tal era mi temor, en vista de carecer totalmente de noticias. [...] Después de nuestra entrevista sólo permanecí tres días en París durante los cuales aún pasamos algunos ratos juntos. El 17 salí para Bruselas donde he tenido el gusto de ver en perfecta salud las familias Olin y Broson: este último fue a recibirme el día de mi llegada a ésta y fueron tan reiteradas y tan expresivas sus instancias, que me vi precisado a hospedarme en su casa en donde estoy con la misma franqueza que en la mía. Como son tan numerosas mis relaciones en ésta, se me han pasado tan agradable como insensiblemente los días en visitar a mis antiguos conocimientos. Con motivo de ser la estación de verano, muchos se hallan ausentes por lo general la población está muy poco animada. De lo contrario no hubiera dejado de dar un concierto, pero actualmente era imposible de sacar ninguna utilidad. Privadamente he tocado en casa de Madame Chazal, cuyo marido es en la actualidad ministro de la guerra: esta Señora que tantas pruebas me ha dado de cariño continúa siempre obsequiándome; he estado a conocer su casa y aún volveré mañana. También nuestro ministro de España, el Sr. Sancho me convidó a comer y me honra siempre con su sincera y franca amistad. El ministro de Turquía residente en Madrid que es uno de mis buenos amigos y de quien creo haber hablado a V. se halla también en Bruselas donde reside toda su familia. También he comido dos veces en su casa y ayer vino a despedirse

---

<sup>52</sup> J. Subirá. *Epistolario de Gevaert y Monasterio...*, pp. 233-234.

<sup>53</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 130.

de mí y al mismo tiempo a ver si podíamos combinar el volver juntos a Madrid; pero como él saldrá de ésta solamente del 18 al 20 le contesté que yo no podía aguardar tanto tiempo.

Respecto a Mr. Bériot diré que no ha muerto como V. se figura, pero no está bien de salud lo cual es causa de que yo no haya tenido el gusto de verle. Creía hallarle en París pero me dijeron que estaba en Alemania tomando baños. Respecto a Mr. Fétis, he sido más afortunado. Cuando vine a ésta, se hallaba ausente pero a los pocos días regresó: fui a visitarle y ambos tuvimos en verdad placer en vernos. A pesar de ser un hombre tan inmensamente ocupado, que apenas tiene tiempo para vivir, sin embargo, nuestra entrevista duró cerca de hora y media y al despedirnos, me emplazó para volver otro día acompañado de mi Stradivarius. Así lo hice y toqué algunas de mis composiciones y a pesar de la rigidez con que siempre juzga las calificó de un modo muy lisonjero. El violín le pareció magnífico y finalmente me felicitó por los adelantos que había hecho. Me dijo que se alegraría infinito que yo volviese a Bruselas durante la estación de conciertos, para que tomara parte en los que da el Conservatorio cuya orquesta es dirigida por él mismo. A esto le contesté que me proponía para el año próximo pedir una licencia para viajar durante el invierno y que entonces tendría el gusto de complacerle.

Sin duda extraviará V. que aún me halle en ésta a pesar de haber terminado las vacaciones pero es porque tengo licencia para ello. Escribí hace días a Ventura de la Vega, suplicándole me dispensase la asistencia al Conservatorio por algunos días, siéndome muy ventajoso para la salud el pasarlos en este país. Le añadiría que a fin que mis discípulos no perdiesen ninguna lección que había comisionado al más aventajado de entre ellos para que me sustituyera. Me contestó que accedía gustoso a mi petición y ayer mismo he recibido una carta de la Señora de Orfila (que habita Madrid y a quien había prometido pasar algunos días en su casa de campo cerca de Bayona) informándome que había escrito a Ventura de la Vega para que me prolongase algunos días la licencia a fin de pasarlos en su compañía y que me concedía hasta el 22 del presente. Ya comprenderá V. que en vista de la amabilidad de dicha señora no puedo menos de complacerla.

Había pensado regresar otra vez por Barcelona pero con este motivo lo haré por Bayona. Pienso salir de ésta el lunes próximo detenerme en París todo lo más un par de días, y marchar en seguida a Bayona donde según mis cálculos llegaré el jueves 15. Allí la señora de Orfila me mandará su coche que me conducirá a su casa de campo, donde agotaré el resto de mi licencia en



compañía de su amable familia. Éste es pues mi itinerario; no creo que se quejará V. de la concisión de mi carta pues va bien detallada.

Por supuesto que durante mi estancia en París he estado continuamente con mi buen amigo Gevaert. Éste ha hecho ejecutar algunas Óperas y siempre con un éxito tan grande que le han colocado ya como uno de los más grandes compositores de su época. Ya sabe V. que Gevaert tiene toda su familia en Gante y que me aprecian entrañablemente. Por lo tanto estuve en dicho punto el viernes pasado, pues con el ferro-carril [sic] se va en hora y media y todos al verme se volvieron locos de contentos.- Termino pues diciendo a V. que me encuentro muy bien de salud en esta bendita tierra de flamencos y espero que llevaré a Madrid mejor traza que la que saqué<sup>54</sup>.

En la temporada siguiente, Monasterio actúa en la función a beneficio del ejército de África, celebrada en el Teatro del Príncipe el 22 de marzo de 1860, organizada por Villó y Espín. Interpreta con gran éxito su *Fantasía española*. En verano continúa trasladándose a Vichy para aprovechar la temporada veraniega de conciertos. Ese año, según hemos podido constatar permanece en la ciudad francesa desde el 24 de junio hasta casi finales de julio<sup>55</sup>. Ese año concluye con el estreno de una nueva composición, escrita en conmemoración de los triunfos del ejército español en la Guerra de África de 1860: la cantata titulada *El Triunfo de España*. Se da a conocer en el Teatro Real el 11 de diciembre de ese año, con gran éxito. Posteriormente, Monasterio convertirá la obra en un oratorio sacro titulado *Las catacumbas*.

A esas actividades, hay que añadir la fundación por Monasterio de una sección masculina de las Conferencias de San Vicente de Paúl en Potes. Seguirá el ejemplo su amiga Concepción Arenal, quien instaurará en la misma localidad otra para mujeres. Como anteriormente mencionamos, asistirá a la Comuni3n General y a la Junta General de dicha sociedad en diciembre de 1861.

---

<sup>54</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>55</sup> En una carta a Fétis del 16 de junio de 1860, Monasterio le indica: “En ese caso podría enviarme la carta a Vichy (lista de correos) de la que estaré pendiente. Partiré el 24 del corriente y permaneceré hasta el 20 ó 24 de Julio. Entonces iré a reunirme con mi madre a mi villa natal, y nos juntaremos en Madrid para el mes de Septiembre”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

### 4.3. Segunda gira de conciertos (1861-1862).

Monasterio solicita licencia para realizar un extenso viaje por Francia, Inglaterra y Alemania durante los meses de septiembre de 1861 a marzo de 1862. La solicitud presentada al Ministro de Fomento desde la dirección del Conservatorio, firmada el 30 de abril de 1861, elogia la propuesta de Monasterio y su interés de perfeccionar sus conocimientos en Europa:

“Señora:

Con el objeto de estudiar y poder transmitir luego a sus discípulos los adelantos que en los Conservatorios y principales instituciones de dichos países se hayan hecho en el importante ramo musical a que está dedicado y de cuya enseñanza le está confiada una de las Cátedras de este Real Conservatorio.

Cuando un profesor de tan justa reputación goza como concertista y cuyo acierto y celo para la enseñanza han hecho patentes sus discípulos en los Concursos públicos de los dos últimos años, enuncia la idea de que cree de la mayor importancia para el mejor desarrollo del cargo que el Gobierno le ha confiado el hacer un viaje al Extranjero, sin pedir para ello subvención alguna y proponiéndose pagar del corto sueldo que disfruta a que le sujeta en la enseñanza durante su ausencia, no puedo yo menos de inclinar el ánimo de V. E. [el Ministro de Fomento] a que le conceda la licencia que solicita.

Pero no quiero dejar de manifestar a V. I. que por mi parte creo tan conveniente lo que solicita Monasterio, que hasta porque debe ser de instituir el estímulo ya que no obligación a los profesores que están aún en la juventud de su vida y de las enseñanzas de los instrumentos, o las de canto para que hiciesen viajes a las capitales del Extranjero en donde la música se halla en su mayor apogeo y tiene toda la importancia debida; estos viajes hechos en edad en que el entusiasmo por el estudio deja apreciar todos los adelantos, porque no arredra el adquirido, serviría para que nuestros artistas encargados de la enseñanza, que por nuestra posición geográfica se hallan tan separados del centro artístico musical de Europa, pudiesen observar todas las innovaciones que los adelantos o el buen gusto ejercen principalmente en las enseñanzas de los instrumentos que por la parte que tienen de práctica y aun mecánica están sufriendo alguna alteración”<sup>56</sup>. El Director General de Instrucción Pública le

---

<sup>56</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 13, exp. 89.

concede licencia para pasar al extranjero desde el 1 de septiembre de 1861 hasta el último de marzo del año siguiente<sup>57</sup>.

En junio de 1861, Monasterio expresa los fines de su periplo en una instancia dirigida a la Intendencia General de la Casa Real, en la que pide no se le descuenten sus sueldos como profesor en el Conservatorio y en la Real Capilla:

“A V. M. con el mayor respeto y veneración hace presente que deseoso de emprender un viaje artístico y de estudio por varios países extranjeros con el objeto de acrecentar sus conocimientos en el noble arte que profesa, solicitó del Gobierno de V. M. una licencia de nueve meses, la cual tuvo a bien concederle por Real Orden de primero de Junio de 1861. Pero siéndole además necesario al que suscribe obtener igual licencia de V. M. como dependiente que tiene la honra de ser de Vuestra Casa, a V. M. rendidamente suplica se digne concederle su Real permiso para que pueda efectuar el expresado viaje desde el próximo mes de Julio hasta el siguiente Marzo inclusivo, sin descuento del sueldo que disfruta. Gracia que espera de la inagotable bondad de V. M., cuya salud y vida guarde Dios muchos años para mayor felicidad de la monarquía española. Madrid 28 de Junio de 1861.

A L.R.P. de V. M.

Jesús de Monasterio”.

La solicitud se acompañó del siguiente informe de licencia para viajar al extranjero en 1861: “Madrid 28 de Junio de 1861. El mismo D. Jesús Monasterio, Violín honorario de la Real Capilla, eleva a S. M. la Reina Ntra. Sra. (q. D. g.) una reciente exposición en solicitud de nueve meses de Real licencia para pasar al Extranjero con el objeto de adquirir conocimientos útiles en el ejercicio de su profesión. Nota: El Excmo. Sr. Receptor de la Real Capilla al cursar dicha instancia dice, que no halla inconveniente en que se le conceda la licencia que solicita, por lo cual parece que V. E. pudiera servirse cursar dicha instancia para la soberana resolución de S. M. V. E. sin embargo resolverá lo más acertado. Madrid 4 de Julio de 1861”. El 8 de julio por

---

<sup>57</sup> *Registro de Expedientes de Personal*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Real Orden se dio cumplimiento a tal solicitud. Comenzó a usar la licencia o permiso el 20 (por Real Orden del 8 de julio de 1861) de julio<sup>58</sup>.

Sin embargo, no es hasta comienzos de noviembre de 1861, cuando Monasterio vuelve a Bruselas. Monasterio comienza una segunda gira internacional de conciertos el 28 de noviembre de 1861 en Bruselas. Recorre, respondiendo a numerosas invitaciones, Bélgica, Holanda y diversos estados de Alemania, en un periplo que concluirá en la primavera del año siguiente. De la llegada a Bruselas informa la prensa local: “M. de Monasterio, antiguo alumno y laureado de la clase de M. de Bériot, actualmente ligado a la capilla de la reina de España y profesor en el Conservatorio Real de Madrid, acaba de llegar a Bruselas. Numerosos compromisos le reclaman en Holanda y en Alemania”<sup>59</sup>.

Como en el anterior viaje a Inglaterra, Monasterio realiza anotaciones sobre la gira, pero ahora más escuetas<sup>60</sup>. En Bruselas interpreta los Cuartetos números 11 y 17 de Beethoven, en una sesión celebrada en casa de Mr. Van-Hall el 9 de diciembre de 1861<sup>61</sup>. Monasterio cuenta con el apoyo de Fétis, quien escribe desde Bruselas el 10 de diciembre la siguiente recomendación a Hiller: “Mi estimado Señor Hiller, le recomiendo a nuestro buen amigo Monasterio, excelente artista, antiguo alumno de Bériot, y que, sin duda, le satisfecerá completamente por su talento. Si le es posible facilitarle tocar en uno de sus conciertos, usted verá, estoy seguro, que obtendrá la simpatía del público. Aprovecho esta ocasión para reiterarle la seguridad de mis sentimientos afectuosos. Fétis”<sup>62</sup>.

Con fecha del 17 de diciembre, Monasterio se asombra favorablemente en Colonia de su sala de conciertos, y de la calidad de la orquesta y coros. En Aquisgrán, el 22 del mismo mes oye una misa de Palestrina. De nuevo en Bruselas, el 4 de enero de

---

<sup>58</sup> Leemos en su Expediente de la Capilla Real: “Madrid 29 de Julio de 1861. E. I. Intendente General de la Real Casa y Patrimonio. E. I. D. Jesús Monasterio, Músico honorario de la Real Capilla, a quien S. M. se dignó conceder nueve meses de licencia por Real Orden de 8 del actual para pasar al Extranjero a evacuar asuntos propios, ha empezado a usar de dicho permiso con fecha 20 del mismo. Lo que digo a V. E. para su conocimiento y efectos consiguientes”. Por Real Orden con fecha del 26 de julio de 1861 se atiende la solicitud de Monasterio de que se le abone el sueldo asignado sin descuento durante los nueve meses de licencia”. Archivo del Palacio Real, Caja 693, Expediente 1.

<sup>59</sup> *Le Guide Musical*. Núm. 37. 14-XI-1861. p. 2.

<sup>60</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 63-65.

<sup>61</sup> Acerca de Van Hal, señala Arbós en su autobiografía que era un “aficionado que poseía un magnífico Stradivarius. Se decía que acababa de comprarlo en doce mil francos, cantidad exorbitante para aquella época. Más adelante, para el momento de mi concurso, me lo prestó. Van Hal tocaba el violín en mangas de camisa, horriblemente mal, pero era excelente persona y abusaban de él y de su bolsa todos los jóvenes violinistas de porvenir”. Wieniawski le dedicará alguna de sus obras”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, pp. 40-41.

<sup>62</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

1862 ejecuta en el segundo concierto de la *Association des Artistes Musiciens de Bruxelles*, celebrado en la sala de la *Grande-Harmonie*, el *Concierto en Si menor* y el *Rondó Liebanense*, cuyo triunfo refleja en las anotaciones: “Toqué, en el concierto de la Asociación de Artistas mi *Concierto* y mi *Rondó Liebanense*, ambos con orquesta: fui muy aplaudido, y mi *Concierto* hizo gran sensación”. Hanssens dirigía las cuatro sesiones por temporada que ofrecía la entidad, que contaba con una orquesta de entre ochenta y cinco a noventa músicos profesionales. El tipo de repertorio interpretado parece ser que no difería demasiado del seleccionado por Fétis en el Conservatorio, aunque se mostraba más innovador, con un predominio de obras sinfónicas de Beethoven, fragmentos líricos y un gradual descenso de piezas y conciertos para virtuosos. La labor de Hanssens se distinguió, asimismo, por la difusión de composiciones desconocidas como oratorios de Haydn, obras de Glinka, Spohr y la introducción de la producción wagneriana<sup>63</sup>. Desde *Le Guide Musical* se señala que “M. de Monasterio es uno de los mejores alumnos de Bériot; ha conservado de esta escuela la pureza, la distinción y la elegancia de estilo: la edad y el trabajo no le han dado todavía la amplitud de sonido, la potencia y el calor del acento. De tal forma nos ha hecho apreciar su *Concerto*, que nosotros no podemos decir del compositor, otra cosa que venimos diciendo del intérprete...”<sup>64</sup>.

El 11 de enero interviene en un concierto en Lovaina organizado por la Sociedad Coral de los Estudiantes, a beneficio de los jóvenes. Escribe acerca de su paso por esa ciudad: “Después del concierto fui al local de la Sociedad, y, después de repetidos brindis, los estudiantes me *aclamaron* socio honorario”. Su estancia en Lovaina será rememorada por el violoncellista y compositor Jules de Swers en una carta de 1876, en la que se refiere a una sesión ofrecida por Monasterio en la residencia de su padre<sup>65</sup>.

El 18 de enero, de regreso a Bruselas, actúa en un concierto vespertino en la sala de Waux-Hall, en el que también participan Mlle. Cocquereau, MM. Carman, Mailly, Huberti y Libotton<sup>66</sup>. El prestigio de Monasterio durante estos conciertos se evidencia en una carta redactada por su hasta entonces pianista acompañante A. Mailly, quien le escribe debido a su imposibilidad de tomar parte en el viaje a Alemania: “Mi querido

---

<sup>63</sup> R. Wangermée/P. Mercier. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*. Bruxelles. La Renaissance du Livre, 1980, p. 48.

<sup>64</sup> Anunciado en *Le Guide Musical*, nº 46, 16-I-1862, p. 3.

<sup>65</sup> “Tuve el placer de escucharle en Lovaina, Bélgica (mi ciudad natal) en la residencia de mi padre. Hace de aquello por lo menos veinte años, pues yo era entonces todavía en pequeño niño y sería feliz de poder un día renovar este viejo conocimiento”. La carta está firmada el 20 de abril de 1876. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>66</sup> *Le Guide Musical*, nº 46, 16-I-1862, pp. 2-3.

Monasterio, a cambio de algunos pequeños servicios que he tenido el placer de realizarle, vengo a rogarle no me comprometa en su gira, deseando prescindir de mí para su concierto; ello será fácil de sobra, pues todos los acompañantes festejan el secundar a un artista como usted. Con la expresión de mis sinceras penas por tener que dejar escapar una ocasión de hacer excelente música, y sobre todo, antes de negar algo, reciba, mi querido Monasterio, el homenaje de los sentimientos distinguidos y afectuosos. A. Mailly”<sup>67</sup>.

El 19 de enero toma parte en el segundo de los conciertos del Conservatorio, dirigidos por Fétis en la Sala del Palacio Ducal, interpretando de nuevo su *Concierto en Si menor*. Señala la prensa local acerca de su ejecución: “M. Monasterio ha tocado su concierto en *si menor*. Este violinista ha cosechado los elogios más sinceros tanto por su ejecución como por su composición. Si a la gran perfección de su mecanismo, que brilla sobre todo por una precisión irreprochable, une más vigor, más ardor, nosotros le proclamaremos en el presente el digno émulo de Vieuxtemps, de Léonard, etc”<sup>68</sup>.

El 2 de febrero vuelve a Colonia, donde presencia una inundación provocada por el desbordamiento del Rin y asiste a la Misa Mayor de la Catedral. Podemos fechar su estancia en Hannover desde, al menos, el 5 de febrero, gracias a un manuscrito de *Adiós a la Alhambra* firmado en esa ciudad. El 7 de febrero da un concierto en el Teatro ante la Familia Real. Al día siguiente acude a uno de las sesiones de abono, ofrecidas por Joachim, al que califica como “artista eminente y hombre amabilísimo”. En este mismo concierto presencia la interpretación de la Octava Sinfonía de Beethoven, dirigida por el violinista<sup>69</sup>. En Hannover inicia su segunda versión de la *Grande Fantaisie Nationale sur des Airs populaires Espagnols*, para violín y orquesta, según indican las partes de viento y timbales conservadas. El 11 de febrero visita a David y Moscheles en Leipzig. Con el último toca la gran sonata de Beethoven. Monasterio alude a la recopilación realizada por Moscheles de manuscritos de Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Mendelssohn, Goethe y Schiller, así como al busto de Mendelssohn, sacado del natural. El compositor enviará días más tarde una carta, que refleja un testimonio de admiración hacia el violinista español: “Leipzig 7 Marzo 1862. Le envié la carta con el amigo Rietz, felicitándole por su afortunada gira, en la que espero que nosotros volvamos a vernos

---

<sup>67</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>68</sup> *Le Guide Musical*, nº 47, 23-I-1862, p. 2.

<sup>69</sup> “Al día siguiente asistí a uno de los conciertos de abono, en que tocó el violinista Joachim (artista eminente y hombre amabilísimo). La orquesta, que dirigió el mismo Joachim, ejecutó admirablemente la octava sinfonía de Beethoven. El 9 asistí a la Misa en la iglesia católica, donde observé que el pueblo en general cantaba la Misa...”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 64.

pronto. En cuanto al éxito, debe seguirle a todas partes donde vaya, yo se lo he predicho, el público se lo ha probado, y los periódicos han sido las *Variaciones* sobre este tema inagotable. No olvide nuestra Alemania que quiere, no olvide, sobre todo, a sus amigos de la Dresdner Strasse, de los que la mitad le saluda, y se despide de usted éste que se considera su admirador sincero J. Moscheles”<sup>70</sup>.

El 16 de febrero, según leemos en las anotaciones, Monasterio se encuentra en Dresde, donde tiene la ocasión de escuchar diversas obras religiosas y visitar los museos de la ciudad<sup>71</sup>.

El 20 de febrero parte para Berlín. Dos días más tarde, aparece indicada en sus anotaciones la visita realizada a Meyerbeer, quien le acompaña al piano en la interpretación de dos de sus composiciones: el *Concierto para violín en Si menor* y el *Adiós a la Alhambra*. Impresionado por los compases de introducción del piano en esta última obra, interrumpió el acompañamiento, solicitando al violinista volver a repetirlo<sup>72</sup>. Del 2 de marzo data una carta enviada por Meyerbeer a su hotel de Brandeburgo, en la que manifiesta su intención de proponer a los Príncipes la actuación de Monasterio en el concierto a celebrar el 4 de marzo, que había de ser dirigido por él mismo<sup>73</sup>. Dicho concierto, sin embargo, no llegó a celebrarse, debido al fallecimiento de dos miembros de la nobleza, según indican los apuntes de Monasterio<sup>74</sup>.

Nuevamente, las anotaciones nos informan del viaje de Monasterio a Weimar, donde su antiguo compañero de estudios en Bruselas, el pianista y compositor Edouard

---

<sup>70</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>71</sup> “Asistí a la Misa en la iglesia católica... Buen cuadro de la Ascensión, de Rafael Mengs, en el altar mayor. *Te Deum*, de Hasse. Trompetería general al poner el Señor manifiesto. Misa de Reissiger (medianilla), orquesta y voces muy buenas... Museos de pintura y escultura que rivalizan con el de Madrid. Hermosos lienzos de todos los más grandes maestros, y particularmente de las escuelas italiana y holandesa... Salí de Dresde el 20 a las seis y cuarenta y cinco de la mañana y llegué a Berlín a las once y cuarenta y cinco...”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 64.

<sup>72</sup> Según Esperanza y Sola, Meyerbeer exclamó después de escuchar el *Adiós a la Alhambra*: “¡C’est ravissant! ¡c’est ravissant!” *La Ilustración Española y Americana*, nº 48, 24-XII-1872, p. 758 y ss.

<sup>73</sup> Reproducimos a continuación el texto íntegro de dicha misiva: “A Mr. de Monasterio profesor de violín en el Conservatorio de Madrid. (Hotel de Brandeburgo). Berlín, 2 marzo 1862. Señor, Tengo el honor de hacerle participar que, dentro de unas horas, ha llegado la orden de preparar un concierto con orquesta en la Corte para después de la media tarde, martes, 4 marzo. Sus Excelencias Sus Majestades se verían agrados si tomara parte. Mientras, tenga la extrema bondad de acudir mañana por la mañana a las diez horas en la residencia del Conde de Redern para proponer la obra que ejecutará, que a sus Majestades agrada que interprete en este concierto. Reciba, Señor, la expresión de mi consideración más distinguida, Meyerbeer”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>74</sup> “Se suspendió por el doble fallecimiento de la Gran Duquesa de Meehlenburg-Schwerin, y de la princesa Sidonia de Saxonía. Este concierto iba a ser dirigido por Meyerbeer...”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 65.

Lassen<sup>75</sup>, ostentaba el cargo de Maestro de Capilla del Duque de Weimar. El día de su llegada, Monasterio toma parte en un concierto ofrecido a unos diplomáticos extranjeros, y en el que actúa obedeciendo a los ruegos de Lassen<sup>76</sup>. Los apuntes de Monasterio van describiendo el desarrollo del viaje, emprendido una noche antes de regresar a España antes de la finalización de la licencia concedida por el Gobierno: “Weimar, 7 de marzo. Llegué a la una y treinta de la tarde, sin más objeto que visitar a mi amigo Lassen y ver la catedral. Concierto, casualmente la misma noche, en el palacio del gran duque, y en el cual aun se pudo enjergar que yo tomara parte. Toqué, acompañado por Lassen, mi *Fantasia* y mi *Adiós*, que hicieron sensación a los duques y demás cortesanos. Suspensión de mi marcha por haberme manifestado el gran duque deseos de oírme otra vez”.

El 9 de marzo, Monasterio vuelve a Leipzig, donde actúa en un concierto de abono en la Gewandhaus, dando a conocer el *Concierto para violín en Si menor y Adiós a la Alhambra*. En dicha sesión se interpretó el siguiente programa<sup>77</sup>:

*Saale des Gewandhauses zu Leipzig*

*Donnerstag, den. 9 März 1862.*

I. Sinfonía en Sol Mayor de Haydn.

Concierto para violín, compuesto e interpretado por Jesús de Monasterio, de Madrid.

*Adiós a la Alhambra*, compuesto e interpretado por Jesús de Monasterio.

II. Sinfonía *Pastoral* de Beethoven.

Monasterio retornará a Weimar para despedirse de Lassen. Sin embargo, esta vez su estancia se prolonga, como relata en sus apuntes: “Día 11. Excursión a Jena, en

---

<sup>75</sup> Laureado con el gran premio de composición, viajó a Roma, desde donde dirigió una Memoria al ministro del Interior de Bélgica, en contra de la tradición operística italiana durante el siglo XIX. Se publicó en 1855 en *Le Guide Musical*. Referencia en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 13, 29- IV-1855, p. 103.

<sup>76</sup> Este concierto da lugar a una anécdota relatada por Esperanza y Sola, producida por la equivocación de Monasterio al confundir al Duque con un diplomático. *La Ilustración Española y Americana*, nº 48, 24-XII-1872, p. 758 y ss.

<sup>77</sup> Hemos hallado un programa de dicho concierto entre la documentación reunida por Antonia de Monasterio, conservada actualmente en el Archivo de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.



compañía de Lassen y Costmann. Concierto por la noche: dos tríos, uno de Beethoven, en re mayor, y otro de Schubert, en mi bemol. Poca aprensión mía en ejecutarlos sin conocerlos y hasta sin ensayarlos. Día 17. A las once de la mañana toqué otra vez en palacio, repitiendo, a petición de los duques, las piezas anteriores, y además la *Chacona*, de Bach. Ofrecimiento de la gran duquesa para volverme las hojas. Amabilidad extraordinaria de los duques para conmigo. Manifestaciones reiteradas de ambos para que yo me estableciera en Weimar. Obsequios que me hicieron...”. Este concierto es descrito por Esperanza y Sola: “Tocó de nuevo, no sin dar no pequeño susto a los honrados habitantes de Weimar, que a todo atribuían la orden del soberano, mandando se hiciese la parada silenciosamente, menos que a que el joven español estaba al propio tiempo haciendo maravillas con su violín”<sup>78</sup>. Tras este concierto, el Gran Duque le propone, a indicación de Lassen, la plaza de primer violín de cámara y director de los conciertos de la Corte, cargo que habían ejercido Laube y Joachim. Monasterio pide que se le conceda un plazo hasta tomar la decisión final sobre esta proposición, que le fue realizada de nuevo en otras dos ocasiones, encontrándose ya en España, a través de su antiguo amigo y del gran Chambelán después, según señala Parada y Barreto<sup>79</sup>.

De vuelta hacia España, se detiene en Francia para ofrecer algunos conciertos. En Burdeos actúa en el Círculo Filarmónico. Según la prensa local, interpretó “con gran corrección la Chacona de Bach y un fantasía española de su composición, en la que ha desplegado un verdadero talento. Es sobre todo en la manera de hacer cantar al violín en lo que es excelente; tiene un sonido dulce y también sostenido que otorga a sus acentos un encanto indefinible; su estilo es más expresivo que poderoso pero toca con tal precisión, ataca la nota con tan gran limpieza que ningún sonido dudoso molesta al oído”<sup>80</sup>. Una carta del violinista local Paul Gautier, con fecha del 19 de abril de ese año, en la que relata la estancia de Servais y Vieuxtemps en la ciudad, hace referencia al paso de Monasterio por la ciudad, donde también participó en la interpretación de obras de cámara: “Lo que ha derivado del retraso de mi respuesta es la presencia aquí de Vieuxtemps y de Servais, con los que he pasado todos los momentos que he tenido libres. Les he hablado naturalmente de usted y Servais me ha dicho que estuvo de

---

<sup>78</sup> Esperanza y Sola reproduce incompleto el resto de la permanencia de Monasterio en Weimar. *La Ilustración Española y Americana*, nº 48, 24-XII-1872, p. 758 y ss.

<sup>79</sup> Esta última no ha podido ser localizada, siendo las dos cartas conservadas firmadas por Lassen. J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico...*, p. 222.

<sup>80</sup> Publicado en *La Guide Musical*, nº 5. 3-IV-1862, p. 3.

jurado cuando usted obtuvo el primer premio en Bruselas. Vieuxtemps me recordó su audacia al tocar la *Chacona* de Bach en el Cercle Philharmonique”. La misiva alude a la excelente relación de Monasterio con los integrantes del círculo musical de esa localidad: “He transmitido sus recuerdos al Sr. Brochon y a la familia de Santa Coloma. Este último está celoso del retrato que me envió usted y me ha encargado que le recuerde que le dijo que sería un placer hacerle el mismo favor. Yo me ocupo solamente del encargo, haga como quiera”. En la carta se menciona la participación de Monasterio con diversos intérpretes en la ejecución del *Cuarteto en Mi bemol* de Mendelssohn y un quinteto de Mozart. Continúa señalando: “Usted ha dejado en Burdeos grandes simpatías de las que me felicito de ser el órgano”. Finaliza la carta indicando las gestiones de Gautier en Colonia para difundir el *Adiós a la Alhambra*<sup>81</sup>. Por otra parte, Monasterio concluye en Burdeos la segunda versión, para violín y orquesta de la *Grande Fantaisie Nationale sur des Airs populaires Espagnols*, tal como corroboran las partes conservadas correspondientes a la sección de viento y timbales.

#### 4.4. El regreso a Madrid (1862).

Tras rechazar la oferta de los Duques de Weimar, Monasterio regresa a Madrid para ocupar su puesto en el Conservatorio después de pasar por Bruselas y París. En 1862 rehúsa también la propuesta de Fétis para ocupar el puesto de Profesor de Violín del Conservatorio de Bruselas, como sucesor de Charles de Bériot, retirado prematuramente a causa de su ceguera<sup>82</sup>. Esta elección, que representaba una renuncia a su brillante carrera como solista en Europa, fue objeto de elogios por críticos y biógrafos: “Monasterio, que vive por el arte y para el arte, no tiene ni aspira a otra gloria que a verlo floreciente en su patria”<sup>83</sup>.

El mismo día de su llegada, 30 de marzo de 1862, acude al segundo concierto de la Asociación Artística de Socorros Mutuos. Sus impresiones son registradas nuevamente en sus anotaciones: “asistí al segundo concierto de nuestra *Asociación Artística de Socorros Mutuos*, y me sorprendió agradablemente la magnífica ejecución

---

<sup>81</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>82</sup> Este puesto será desempeñado por Vieuxtemps hasta 1874, año en que Wieniawski es llamado por Gevaert para ocupar la plaza de Profesor de Violín en el Conservatorio de Bruselas, después de la dimisión de Vieuxtemps.

<sup>83</sup>G. Belmonte Muller. *La Lira Española*. Año II, n° X, 10-III-1873, p. 7.

(bajo la dirección de Gaztambide) de todas las piezas en general, y especialmente la *Sinfonía del Perdón*, de Ploermel. Demostración en extremo satisfactoria de casi todos los concurrentes a mi entrada en el salón del Conservatorio”<sup>84</sup>. El 8 de abril retorna a sus funciones como violín honorario de la Real Capilla<sup>85</sup>. En su Expediente figura la instancia referida al regreso a sus funciones en esa institución<sup>86</sup>. Monasterio solicitó, no obstante, con fecha de 23 de junio de 1862, los dos meses de licencia del verano para ir a Santander y no regresará a este puesto hasta el 14 de septiembre.

A comienzos de julio participa en un concierto en el Conservatorio a beneficio de Marietta Albini, a requerimiento de ésta, a quien conocía desde la infancia y que se retiraba de los escenarios para regresar a Italia<sup>87</sup>. Tras este concierto, retorna como todos los veranos a Potes. La vuelta coincide con una ligera mejoría en la enfermedad de su madre. Sin embargo, y como reflejan sus anotaciones, antes de su viaje a Madrid se produce un nuevo empeoramiento<sup>88</sup>.

De nuevo en la capital, recibe dos cartas de Lassen, en las que se reitera la solicitud de los duques de Sajonia. Monasterio rechaza, sin embargo, los ofrecimientos de un título nobiliario, plena libertad para dar conciertos, y otras consideraciones de orden económico, desoyendo incluso los consejos de Gevaert. Razones familiares, especialmente la precariedad de salud de su madre, y cierto temor a un futuro incierto por la posible exclusión de sus plazas en el Conservatorio y la Capilla Real<sup>89</sup>, así como las indicaciones de amigos como Basilio Montoya y Masarnau, le instan finalmente a quedarse en Madrid. En la primera carta, fechada en Weimar el 12 de junio de 1862, Lassen relata la impaciencia del duque respecto a la contestación de Monasterio: “hoy

---

<sup>84</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 65-66.

<sup>85</sup> Archivo del Palacio Real, Caja 693, Expediente 1.

<sup>86</sup> “Receptoría de la Real Capilla. Excmo. Señor. Con fecha ocho del corriente me participa Dn. Jesús Monasterio su regreso a esta Corte, dando por terminada la licencia que le fue concedida por tiempo de nueve meses y cuyo uso comenzó en 20 de Julio del año anterior. D. g. a Vd. Muchos años. Madrid 10 de Abril de 1862. Excmo. Sr. José Vallés. Excmo. e Illmo. Patriarca de las Indias”. Archivo del Palacio Real, Caja 693, Expediente 1.

<sup>87</sup> “Ya conoce mi súplica, tu nombre, su grandísimo talento llenaría por sí solo mi concierto, además tendré a Oliveres; en fin, será digno de usted lo demás, Ventura de la Vega me ha concedido el Salón, sólo tú faltas. El día será a principios del Mes, así te suplico, retrase un día o dos, su ida, para favorecer esta su antigua admiradora y amiga que le quedará agradecida eternamente”. Carta fechada el 24 de junio de 1862. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>88</sup> “Entré en Potes a las nueve de la noche. Satisfacción mía al encontrar a mi madre tan felizmente cambiada física y moralmente”. En otra anotación desde Potes, el 9 de agosto de 1862, escribe, refiriéndose a la triste situación de su madre: “Las almas verdaderamente cristianas encuentran más gozo en los sufrimientos que en los placeres”. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 66-67.

<sup>89</sup> Dirigida por Zubiaurre, estaba compuesta por Guelbenzu y Benaijes, organistas; Eduardo y Ricardo Ficher, Monasterio; Manuel Blanquer y Feliciano Cuenca, violines; Tomás Lestán y Manuel Povo, violas; Mirecki y Francisco Gerner (honorario), violoncellos; Manuel Muñoz y Julián Marín, contrabajos.

es en mi calidad de director musical que le escribo y muy oficialmente le saludo y ruego escuche lo que sigue: Hace algunos días S. E. el Sr. Conde de Benot, al que recordará, me ha despertado a las ocho de la mañana y me ha dicho de parte de él, me ha comunicado que S. A. R. el Señor Gran Duque se había informado y había preguntado por ti y me ha encargado que le escriba para preguntarle [...] si le complacería en pronunciarse sobre las proposiciones que le realizaron durante su estancia en este lugar. Ahora, le ruego, mi querido amigo, desee responder algunas palabras *por vuelta de correo*, esperando que esté libre en Weimar para llegar a Bruselas el 25 de este mes. ¿Ha reflexionado, desde entonces? ¿Cualquier encargo es para nosotros favorable?”. La carta continúa exponiendo las ventajas del puesto: “Yo le auguro que se encontrará bien aquí. ¡Reflexione bien! No está atado de por vida ¿no cree que algunos amigos conocidos en Alemania le serán de apoyo? Tendrá todo aquí, piense en estar convencido [...] Tendrá la mayor libertad en cuanto a sus funciones en la orquesta y en lo que se considera la cuestión primordial. Yo le repito, todo lo que podrá hacer. Sé que su familia entra en primera línea de su valoración de su traslado; pero, evaluados, los viajes verdaderamente no son nada [...] la vida le será aquí también agradable tanto como nos sea posible. ¿¡Vamos, decídase! Después de una ausencia de Madrid unos años, su condición, si aquí esto no le convence, renuncia y será bien recibido por sus compatriotas”. En contraste, señala acerca de sus posibilidades en España: “Si continúa allí, perseguirá unas metas que es imposible obtener”. Concluye notificándole un aumento en la oferta: “¡Ah! Se me ha obligado notificarle que el conde Benot me ha dicho que de buen grado se le nombrará Concertmeister, así como un título a su elección. Por consiguiente, mi querido Monasterio, espero impaciente su respuesta”. La misiva finaliza con un texto popular en castellano, evocando el tono cordial de sus relaciones, emprendidas en su etapa de estudios en Bruselas.

En su respuesta desde Madrid del 20 de junio, Monasterio explica las razones de su retraso en contestar: “Este silencio no ha tenido otros motivos que la pereza o la negligencia que, vista por una parte por usted podría ser todavía excusable, pero vista por S. A. R. el Señor Gran Duque, será vista casi como un crimen. Sí, después de todas las atenciones delicadas y cuidadas que el Señor me ha prodigado durante mi estancia en Weimar, y por tanto, después del ofrecimiento tan lisonjero que se dignó proponerme, y que me hizo él mismo de requerir ofrecer una respuesta definitiva, debe usted comprender que me han sido indispensables razones para causar un retraso que el Gran Duque habrá atribuido a la ingratitud. Le confieso francamente que esta idea me

ha atormentado; pero he aquí cuál ha sido la causa.- Apenas llegué a Madrid, comencé a reflexionar y a pensar muy seriamente en las ventajas e inconvenientes que podría tener al aceptar las proposiciones del Señor Gran Duque”. Tras comentar la importancia primordial de su familia a la hora de tomar la decisión final, explica las dificultades que le puede plantear la renuncia a sus puestos en el Conservatorio y la Real Capilla, al que hay que añadir el ofrecimiento de violín solo y segundo director del Teatro Real: “He deseado después hablar a S. M. la Reina, pero después de varios intentos consecutivos en la Corte, y debido al estado avanzado de su embarazo, me ha sido imposible. También he consultado a los amigos cuyos consejos estimo mucho, y figúrese que en pocos días y como por arte de encantamiento, todo Madrid ha estado al corriente del amable recibimiento que he recibido de S. A. R. el Señor Gran Duque de Sajonia Weimar. Sin duda, debido a esta diligencia se deban las propuestas para ser *Violín Solo* en el Teatro Real, posición que es completamente independiente de la que ocupo en la Capilla Real y en el Conservatorio. Aunque esta nueva plaza me parezca ventajosa, sin embargo he vacilado en aceptarla, a causa de mi inclinación por Weimar. Figúrese mi confusión durante estos dos meses, ante una lucha continua entre mi amor por el Arte que me inclinaba hacia Alemania y mi amor por la patria y la familia que me decía: “permanece en España”. Por otra parte, la posición material que dispongo aquí, no es nada desdeñable. Primero, tengo en la Capilla Real un salario de 1.580 francos y 2.110 francos como Profesor en el Conservatorio; además, se me ha ofrecido como *Violín Solo* en el Teatro Real cerca de 6.000 francos sin contar las clases particulares. A pesar de todo esto, todavía vacilaba siempre en mi decisión, y no ha sido realmente hasta ayer cuando he acabado por aceptar estas últimas proposiciones pero con la condición de que me reservaría el derecho de rescindir mi contrato para el año próximo. He querido introducir esta cláusula para el caso de que en esta época S. A. R. el Gran Duque todavía no haya cubierto el puesto de Concertmeister en su Corte, y si todavía el Señor se dignase en pensar en mí, yo tendría el medio de tener por fin el honor y el placer de consagrarme a su servicio”. Concluye la carta con la decisión de Monasterio de permanecer en Madrid: “Después de que acepté al fin para este año el compromiso del Teatro Real, debo necesariamente renunciar por el momento a la realización de su proyecto, para mí tan atractivo”.

Lassen vuelve a insistir a través de una nueva carta, firmada el 11 de septiembre de 1862, expresando su sorpresa por la renuncia de Monasterio y reiterando sus esfuerzos por convencerlo: “Si no he respondido a su carta, ha sido porque no he tenido

nada que decir después de su respuesta formal que me envió. He aquí que voy a volver a la carga. Usted sabrá que el puesto de Concertmeister está todavía vacante y que en París, de donde he llegado, he hablado extensamente de usted con *Gevaert*. Ha opinado que se halla en gran error por no aceptar las proposiciones que se le han hecho aquí, que tiene una carrera que hacer aparte del aislamiento de Madrid y que pasará infructuosamente los mejores años de su juventud. Como yo le dije, hemos conversado mucho y explícitamente y esto me ha decidido a comprometerme de nuevo al máximo para que venga aquí. Reflexione todavía otra vez; la ilusión del puesto que se le ofrece, no se le concede a todo el mundo, ha sido ocupada brillantemente por Joachim, por Laube, por Singer; usted será otro de Alemania, que podrá desarrollarse en el campo serio del arte que le atraiga más, que gozará de todos los permisos para realizar los viajes y hacer conocimiento, que SS.AA. aquí le considerará uno más. Reflexiones sobre todas estas cosas y piense que su posición en Madrid la conservará siempre, en caso de que quiera regresar. Conozco los lazos de unión de la familia [...] pero el artista debe mirar por sí mismo [...]. Vamos, tome una decisión correcta; considere su ausencia de Madrid como unas vacaciones [...]. Si puede anunciarme que acepta la propuesta a partir del 1 de Enero del año próximo [...]. Sería una buena noticia para todos, su comprensión”.

La contestación definitiva de Monasterio está fechada el 8 de octubre: “Crea, por casualidad, que cuando le escribí hace cerca de tres meses informándole de todos los motivos que me impidieron aceptar las proposiciones que el Señor el Gran Duque se dignó en ofrecerme, ¿Lo hice sin haber reflexionado largo tiempo? ¿Podría no conocer al máximo toda la importancia que tendría una decisión tomada tan prontamente? No, mi querido amigo, se lo repito una vez más: La idea de establecerme en Weimar, en el corazón de Alemania, se presentaba a mi imaginación con un aspecto muy atrayente, sobre todo desde el punto de vista artístico, y a pesar de estas circunstancias de todo género que fueron presentadas, he decidido permanecer en mi patria. Usted me insta en la última carta a reconsiderar mi decisión; pero he dejado a su propio juicio apreciar si ahora además haría lo mismo que desearía a cualquier coste. Yo le anuncié en una carta que me habían hecho tres felices propuestas: *Violín solo* en el gran Teatro Real, que era una nueva razón para permanecer en Madrid. Mas bien, antes de firmar el contrato, donde se proponía más la doble función de *Violín Solo* y de *Segundo Director de orquesta*, y comprenderá que estuviera vacilante en el momento de aceptar. En cuanto a lo que me dice relacionado a que podría recuperar mi posición aquí cuando lo deseara,

permítame que no comparta su opinión. Es evidente que si abandono el Conservatorio, inmediatamente se otorgará la plaza a otro, y créame, en caso de que volviera otra vez ¿se crearía otra expresamente para mí? En la Capilla Real, donde los ascensos por grado de antigüedad, y por lo menos esta ventaja perdería si me ausentase. Por otra parte, S. M. la Reina ha tenido para mí todo tipo de bondades, que abandonando su servicio, arriesgaría en *caer en desgracia*. Además, es posible que pronto esté llamado a dirigir la educación musical de S. A. R. el Señor el Príncipe de Asturias”.

Monasterio finaliza valorando las consecuencias de su renuncia consciente de la labor que exige su permanencia en España: “Si usted añade a todo esto, que desde el año pasado, el Español, a decir verdad, está entrando en un período de *renacimiento musical* y que, francamente, mi amor por la patria me impone el deber de contribuir tanto como pueda a impulsar esta heroica reacción. Piense en el presente apreciar en su justo valor, *si puedo, si debo* romper todos estos lazos que me unen tan fuertemente aquí. En verdad, aprecio también la elevada importancia del puesto de Concertmeister en Weimar, y cuando pienso que el Señor el Gran Duque me ha hecho el honor de ofrecerme una plaza, que ha sido tan brillantemente ocupada por artistas como Joachim, Laube y Singer, es verdaderamente penoso para mí no poder aceptarla. En fin, toda persona en este mundo debe saber su destino... el suyo está en Weimar, el mío en Madrid”<sup>90</sup>.

Respecto al ofrecimiento al Teatro Real<sup>91</sup>, en la lista de los artistas contratados para la temporada de dicho Teatro, figura el nombre de Monasterio para desempeñar los puestos de Concertino y segundo Director de Orquesta, siendo el Maestro y Director principal Juan Daniel Skoczpole. Sin embargo, Monasterio dimitió de su puesto de segundo director de la orquesta del Teatro Real tras concluir la temporada de 1862-1863. En una carta fechada el 1 de julio de 1863, Rafael Pérez le describe los pormenores de la dimisión, en la que le representó: “Estimado amigo: accediendo a los deseos de V, y con su autorización, me personé con los Sres. que, en ausencia de Mr. Bagier, están encargados de representarle como empresario del Teatro Real, a quienes di parte de estar V. decidido, por su falta de salud, a no continuar desempeñando el puesto que en dicho Teatro les había sido confiado. Los referidos representantes me dieron, a su vez, el encargo de decir a V. 1º, que les era muy sensible

---

<sup>90</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. Algunos fragmentos de estas cartas se publicaron en la biografía realizada por Alarcón. S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 254-256.

<sup>91</sup> Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.383, número 25.

el verse precisados a renunciar al propósito y deseo que tenían de contratarle para el año próximo, privándose, de este modo, de la satisfacción de contar entre los artistas del Teatro Real, a uno tan distinguido como V; y que éste sentimiento era mayor al considerar la causa que motivaba la resolución de que yo les daba parte; 2º, que, por esta razón, será fácil que le inviten a V. a emplear su talento bajo otras condiciones que el año anterior, en cuyo caso lo harán oportunamente; y por último que desearían que tuviera V. la bondad de manifestarles por escrito la resolución que yo les comunicaba verbalmente, por ser éste un asunto al que daban la mayor importancia”.

Con su establecimiento definitivo en Madrid, Monasterio, que había asimilado los principios técnicos e interpretativos de la Escuela franco-belga, entre ellos el interés por la música de cámara, preocupado por las deficiencias del ambiente musical en España, emprende el proyecto de constitución de una formación permanente dedicada a la difusión de este repertorio. Resultado de esta iniciativa será la fundación, junto con el pianista Juan María Guelbenzu, de la Sociedad de Cuartetos en febrero de 1863<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Parada y Barreto la fecha en 1861, refiriéndose al inicio de las sesiones de música de cámara. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico...*, p. 222.





## CAPÍTULO V. MONASTERIO, PROFESOR EN EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MADRID (1857-1903).

### 5.1. La enseñanza del violín en el Conservatorio de Música de Madrid.

La actividad de Monasterio desde su llegada al Conservatorio de Música de Madrid va a ser decisiva para la evolución de la enseñanza del violín en España durante el siglo XIX y comienzos del siguiente, por su contribución a la creación de una escuela fundamentada en los principios pedagógicos de la tradición franco-belga. El magisterio de Monasterio será determinante en la elevación del nivel técnico de dicha enseñanza, como pondrá de manifiesto la sólida formación de una amplia generación de instrumentistas que integraron las orquestas y conservatorios del momento. La designación de Monasterio como profesor del Conservatorio el 9 de marzo de 1857, se produce dentro del proceso de reorganización de las estructuras del centro, que tiene su reflejo en el primero de los reglamentos de 1857. Desde su inauguración el 2 de abril de 1831, tras la Real Orden de creación del 15 de julio de 1830<sup>1</sup>, el Conservatorio de María Cristina evidenciaba una serie de deficiencias determinadas por la orientación pedagógica diseñada en función de las demandas generadas por el gusto operístico italianizante, y en detrimento de la enseñanza instrumental. Las carencias del Conservatorio, ubicado en la calle Isabel la Católica 25, son expuestas por Masarnau en *El Artista*, publicación en que pone de manifiesto la necesidad de formar instrumentistas, y no solamente cantantes: “Del Conservatorio hemos de esperar no sólo cantores y cantoras, sino instrumentistas, compositores, en fin, músicos de todas clases, y músicos que se vanaglorien de serlo y prueben con sus producciones y hasta con su conducta, que semejante denominación puede muy bien recaer en personas dignas del mayor aprecio y estimación”<sup>2</sup>.

A pesar de estos problemas, algunos de los cuales permanecerán a lo largo de las distintas etapas del Conservatorio durante gran parte del siglo, la organización normalizada en el nuevo centro va a suplir las carencias de sistematización de la enseñanza instrumental impartida en las capillas. En éstas, la formación instrumental está condicionada por su

---

<sup>1</sup> *La Gaceta de Madrid*, 23 de junio de 1830, publicaba la noticia.

<sup>2</sup> S. Masarnau. *El Artista*, “Los dos figaros”. Entrega VI, 1835, nº I, p. 65.

propia demanda, por lo que en muchos casos la enseñanza introductoria no siempre es ordenada ni seguida de una continuación sistematizada. Por otra parte, con la sucesión de los distintos procesos desamortizadores desde 1836, estas deficiencias se agudizarán a consecuencia de la profunda transformación experimentada en la estructura económica de la Iglesia, cuya consecuencia en el campo musical será la reducción y supresión de las capillas musicales.

Respecto a la organización del Conservatorio, en las Bases generales que preceden a su Reglamento, publicado el 16 de septiembre de 1830, se establecen en primer lugar, condiciones de acceso del alumnado, limitando como edad mínima de acceso los doce años y máxima los quince o dieciocho según las enseñanzas. Por otra parte, se dispone una diferenciación, en cuanto a la oferta para el alumnado, entre alumnos externos e internos, por una parte, y en otra categoría, entre gratuitos, auxiliados y pensionistas o contribuyentes<sup>3</sup>.

En dichas Bases generales se indica el profesorado<sup>4</sup>, así como sus remuneraciones: el Real Conservatorio de Música de María Cristina constaba de un Director y Maestro de estilo de canto con una remuneración de 30.000 reales anuales, puesto que desempeñaba por designación real Francisco Piermarini<sup>5</sup>; un Administrador, Francisco Minguella de Morales, con 12.000 reales; un Rector espiritual con 3.500 reales, Robustiano Yusta; un Maestro de composición, Ramón Carnicer, con un sueldo de 20.000 reales; un Maestro de piano y acompañamiento, con 20.000 rs., Pedro Albéniz; un Maestro de violín y viola con 20.000 rs., Pedro Escudero; un Maestro de solfeo con 8.000 rs., Marcelino Castillo; un

---

<sup>3</sup> Bases generales : 6ª. Capítulo XVI. *Reglamento Interior aprobado por el Rey M. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina*. Madrid, Imprenta Real, 1831, p. 27.

<sup>4</sup> Bases generales que preceden al Reglamento: 4ª. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 25.

<sup>5</sup> Soriano Fuertes critica la elección de Piermarini: “sin los conocimientos necesarios para el plan y desarrollo de un establecimiento llamado a ser el mentor y protector del profesorado y músicos españoles [...] ni la belleza de nuestra música fue enseñada, ni las bellezas de nuestra melodía se expusieron, ni el mérito de nuestro grandes maestros se manifestó [...]. Se imitó, y no con el mayor acierto, los establecimientos italianos [...]. Los profesores nombrados para la enseñanza de las varias clases creadas en el Conservatorio, dignos bajo todos conceptos de los puestos que se les confiaran, desempeñaron con brillantez sus asignaturas, presentando en todos los exámenes hechos fehacientes de los progresos de sus discípulos; pero ninguno de los dichos catedráticos quiso inmiscuirse en la dirección y marcha que llevaba tan importante institución, porque no era de su incumbencia hacerlo. Lamentando, tal vez en secreto, los errores, y cumplieron fielmente con sus deberes”. M. Soriano Fuertes. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Madrid, Establecimiento de Martín y Salazar, 1859, p. 340.

Maestro de violoncello con 7.000 rs., Francisco Brunetti; un Maestro de contrabajo con 4.800 rs., José Venancio López; un Maestro de flauta octavín y clarinete con 6.000 rs., Magín Jardín; un Maestro de oboe y de corno inglés con 4.000 rs., José Alvarez; un Maestro de fagot con 4.000 rs., Manuel Silvestre; un Maestro de trombón con 4.000 rs., Francisco Fuentes; un Maestro de trompa con 6.000 rs., José de Juan, músico del cuerpo de guardias real; un Maestro de arpa con 8.000 rs.; un Maestro de lengua italiana española y Secretario del Director con 8.000 rs., un Maestro de lengua italiana con 6.000rs., Manuel Pieri y un Maestro de baile con 4.5000 reales, Andrés Beluzzi. De un presupuesto de 600.000 reales, destaca la adjudicación de dos terceras partes para gastos y la parte restante para salarios.

En cuanto a la enseñanza del violín, se designa un solo Maestro de violín y viola, cargo desempeñado por Pedro Escudero, que se había formado en París y había realizado giras por España y Europa, actuando en San Petersburgo y Moscú, donde ofreció varios conciertos. En Madrid se presenta en 1830, en las sesiones que dio con Albéniz en los salones de Santa Catalina. Durante los dos años siguientes ofrece diversas academias durante la Cuaresma. Ejercerá como profesor del Conservatorio hasta 1833, año en que renuncia para seguir realizando conciertos por Europa. Ejerce como profesor del Conservatorio hasta 1833, año en que renunció, en palabras de Delgado Castilla, “para no privarse de su pasión favorita, la de viajar por el extranjero y dar conciertos por las capitales de Europa, como así sucedió, y así pasó toda su vida”<sup>6</sup>, hasta su fallecimiento en París en 1868. En 1842 actúa de nuevo de Madrid, como informa *La Iberia Musical*<sup>7</sup>. Su

---

<sup>6</sup> Los datos biográficos proporcionados por Saldoni, recogidos por Pedrell y Alfonso Delgado Castilla nos indican que nació en Mombuey (Zamora) en 1791 en una choza. Conocido como el “castrado”, debido a la mutilación causada por un cerdo cuando era niño, fue seise de coro de la Catedral de Valladolid en 1807. Durante la Guerra de la Independencia, un oficial del ejército francés, admirado de su talento, lo lleva a Francia, donde prosigue sus estudios musicales. También excelente cantante, se hizo conocer en España y Europa, especialmente en San Petersburgo, donde ofreció varios conciertos, así como en Moscú. A. Delgado Castilla. *El Violín. Apuntes Histórico –Físicos de este Instrumento y Biografía de violinistas célebres*. Madrid, B. Bernardo Serra, Editor. E. Casares. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 4, pp. 736-737.

<sup>7</sup> “Se halla en esta capital el distinguido profesor de violín Don Pedro Escudero, artista de mérito sublime cuyo arco *Vibrante* ha sido aplaudido con entusiasmo en las principales capitales de Europa. El Sr. Escudero se ha dirigido a las sociedades artísticas de esta corte, con el fin de dar alguna concierto instrumental, y poder presentar al público inteligente el resultado de sus largos y profundos estudios; la acogida no ha sido tan satisfactoria como era de esperar de una corporación cuyo instinto es proteger las artes ¡Cómo ha de ser! ¡Siempre los extranjeros son más protegidos y afortunados en nuestra patria!... Nosotros creemos que en vez

nombramiento se produjo el 15 de julio de 1830. Respecto a la posición del Violín dentro del cuadro de enseñanzas del Conservatorio, queda definida por su integración, en la junta facultativa, que contaba con atribuciones superiores a la junta general compuesta por todos los maestros<sup>8</sup>. Escudero formará parte de la primera con los maestros de Composición y Piano, y su asignación es equiparable a los emonumentos de estas disciplinas (20.000 reales anuales) y superior a las de los otros maestros de cuerda y viento. Recordemos los sueldos inferiores que perciben los otros maestros de cuerda: Francisco Brunetti, Maestro de Violoncello: 7.000 reales anuales, y José Venancio López, Maestro de Contrabajo: 4.800 reales anuales, más próximos a los asignados a los maestros de instrumentos de viento. Escudero participó, asimismo, en la redacción del Reglamento.

A los dieciséis Profesores Activos hay que sumar los Maestros Honorarios, Adictos Facultativos y Adictos Protectores o de Honor (no profesionales, sin asiento en la Junta). Entre los Adictos facultativos (aficionados con voto consultivo por sus altos conocimientos) figuraban los violinistas Frijón, Daroca, Lidón, Reart y Vaccari, todos ellos integrantes de la Real Capilla. Brunetti fue designado primero Profesor Numerario el 15 de julio de 1830, pero un año después pasó a ser Maestro Honorario. La fecha del nombramiento de Vaccari es del 14 de julio de 1831.

El peso de la tradición de la Real Capilla en esta etapa es aún notable, pues, a excepción del primer maestro, Escudero, la plantilla de la enseñanza estará formada por integrantes de la misma. En 1833 pasan a formar parte del Real Conservatorio otros dos profesores de violín: Juan Díez Ortigas y Luis Weldrof y Plaza. Ambos son designados el 4 de julio de 1833. Tanto Weldrof como Díez pertenecían también a la Real Capilla. El primero obtuvo la plaza por Real Orden del 10 de julio de 1814, “por los buenos servicios de sus ascendientes y habiendo tenido la honra de tocar a presencia de S. M. en la Sala Capitular del Real Sitio de San Lorenzo”, según consta en su expediente del Archivo de la Real Capilla. Weldrof formó parte del grupo de integrantes de esa orquesta que fueron cesados de sus funciones tras las restricciones del Real Decreto de 1834, y readmitidos en

---

de oponerle dificultades les haría mucho honor presentar en sus salones a uno de los muchos hijos que dan lustre a esta patria tan fecunda en talentos, como faltos de protección los que le tienen”. *La Iberia Musical y Literaria*, nº 5, 30-I-1842, p. 19. En mayo se nos informa de un concierto vocal e instrumental a beneficio de las Religiosas, en el que intervienen Escudero y Zamora en la parte instrumental. *La Iberia Musical y Literaria*, nº 19, 8-V-1842, p. 76.

<sup>8</sup> Bases generales que preceden al Reglamento: 5ª. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 26.

1848<sup>9</sup>. Díez, violinista lucense, ejercía desde 1828, año de su traslado a Madrid, el puesto de primer violín en las orquestas de los Teatros Príncipe y de la Cruz, y ocupaba la plaza de violín de la Real Capilla desde 1832, fecha en que obtiene por oposición la plaza de primer viola, pasando luego a ejercer como violín. Ingresa en la institución el 26 de mayo de ese año<sup>10</sup>. En 1833 es designado profesor de violín y viola del Conservatorio, plaza que dejó vacante por renuncia Escudero. Se le confirma en la plaza el 1 de enero de 1852. Según Delgado Castilla, “como compositor fue Díez bastante mediano; sólo algunas piezas para violín y sus 28 ejercicios para este instrumento son las composiciones más recomendables que hizo”<sup>11</sup>. Más adelante nos referiremos a algunas de sus obras localizadas recientemente. Es declarado excedente el 20 de junio de 1868, fecha en que es nombrado Inspector de Enseñanzas libre. El 30 de junio de 1868 es declarado jubilado en el cargo de Profesor.

A partir de 1833 son designados otros nuevos maestros honorarios como el también integrante de la Real Capilla Manuel Sánchez Rueda, cuya nombramiento es del 30 de julio de 1833.

Respecto a la organización de las enseñanzas de música instrumental, y, en concreto, de la enseñanza violinística durante esta primera etapa, el Reglamento nos proporciona información sobre las obligaciones de los Maestros, al tiempo que nos aporta

---

<sup>9</sup> Archivo del Palacio Real, Capilla Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>10</sup> Archivo del Palacio Real, Capilla Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115. En el Expediente Personal figura el documento relativo a la toma de posesión: “El Receptor de la Real Capilla a quien traslade la Real Orden que Vs. me comunicó, con fecha 26 de Mayo último, me dice con la de 2 del corriente, que en el mismo día ha dado posesión de las dos plazas de Viola de la Real Capilla, previo el juramento acostumbrado, a D. Juan Díez y D. Ventura Siguert nombrados para ellas por S. M. en dicha Orden. Lo que manifiesto a Vs. para su inteligencia y demás efectos correspondientes. Dios guarde a Vs. m. a. Madrid 3 de Junio de 1832. El Patriarca de las Indias”. Ese mismo año pasa a desempeñar funciones de violín: “Excmo. Señor: Conformándose el Rey V. S. con lo expuesto por V. E. en 24 de este mes, con motivo del fallecimiento de D. Manuel Salvatierra, Músico violín déc. de la Real Capilla, se ha servido S. M. nombrar para esta plaza destacada con 10.000 rs. anuales al primer viola D. Juan Díez y para la que éste deja sueldo de 9.000 rs. a D. Ventura Siguert que obtiene la segunda plaza de esta cuerda con la asignación de 8.000 rs., siendo su soberana voluntad que esta vacante se provea por oposición según está prevenido por [...] general. Le comunico a V. E. para su inteligencia y de los interesados. Dios guarde a V. 28 de Septiembre de 1832. Sr. Patriarca de las Indias. Traslado al Consejo para su inteligencia y Gobierno. Id. al Tesoro para id”. Fue nombrado para la plaza de Segundo Violín con 12.000 rs. en 26 de Octubre de 1834. Archivo de Palacio. Expediente personal de Juan Eusebio Díez Ortigas. Músico violín de la Real Capilla, Caja 301/16, Leg. 13.

<sup>11</sup> Nació en Lugo el 7 de enero de 1807. Según los datos biográficos aportados por Delgado Castilla, comenzó a los ocho años a estudiar Solfeo y a los diez violín, con su padre, Miguel Díez, violín primero de la Catedral de Lugo. A los catorce años pasa a ser primer violín de esta catedral. Al fallecer su padre, le confirió la plaza que había desempeñado, hasta 1828, año en que se traslada a Madrid. En 1844 recibió la Cruz de Isabel la Católica. Falleció el 6 de diciembre de 1882. R. Sobrino. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IV, pp. 511-512.

datos sobre el desarrollo de las clases, diseñado como un proceso pedagógico de evaluación individualizada, mediante la anotación diaria de la evolución del alumno, realización de exámenes mensuales sin aviso previo y premios anuales por votación secreta, siguiendo las directrices de Baillot en París, existencia de ejercicios públicos gratuitos una vez al año a cargo de alumno y obligación de pertenencia a la orquesta del centro, creada siguiendo los ejemplos de los conservatorios de París y Bruselas, y de asistencia a los ensayos y conciertos. El sistema de evaluación se sintetiza en una lista de calificaciones mensuales: *asistente* u *ominoso*; *aplicado* o *negligente*; *perspicaz* o *torpe*; *quieto* o *inquieto*<sup>12</sup>. En cada mes la valoración del progreso del alumno se basaba en tres variables: *Faltas*, *Aplicación* y *Conducta*. Se contabilizaba, al final del año, el número total de faltas y las medias de las otras dos columnas (*Bueno*, *Regular*, *Malo*)<sup>13</sup>. Este procedimiento de evaluación se completa, como ya hemos mencionado, con las directrices redactadas en el Capítulo IX del Reglamento, en las que se establece la realización de un examen mensual sin aviso previo, por parte del director, puesto que “en este acto reconoce también el Director la imparcialidad o parcialidad con que los Maestros hayan puesto sus notas en las listas diarias; de suerte que a un tiempo inspecciona a los Maestros, y reconoce el estado de los discípulos”<sup>14</sup>. El control directo sobre los progresos del alumno por cada Maestro queda subrayado en el Artículo 14 del Capítulo XVI, relativo a las obligaciones de los alumnos: “Como el elemento esencial de la buena *ejecución* en la Música es la exactitud, unidad y repetición exclusiva de las lecciones determinadas para la enseñanza, es prohibido a todo alumno del Conservatorio el practicar sin expreso permiso del Maestro ni con la voz, ni con los instrumentos, aunque sea a pretexto de estudio o de ejercicio de agilidad, ni un solo compás ajeno de las lecciones que les estén señaladas, o de las que ya hayan pasado. Esta falta, que es gravemente perjudicial al alumno y contraría a la responsabilidad y crédito del Conservatorio y de los Maestros será reprendida severamente, y aun podrá si se reitera ocasionar la exclusión absoluta del alumno que así desprecia su propio interés, y el

---

<sup>12</sup> Capítulo VII. Artículo 4º. “Cada Maestro anotará diariamente en la lista de sus alumnos al que hubiera *tardado* o *faltado* a la lección; y al fin de cada mes presentará al Director copia de esta lista, y notas aumentadas al lado de cada nombre, con las palabras que les correspondan de éstas: *asistente* u *ominoso*: *aplicado* o *negligente*: *perspicaz* o *torpe*: *quieto* o *inquieto*”. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 49.

<sup>13</sup> *Libro de Actas 1833*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>14</sup> Capítulo IX. Artículo 1º. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 49.

concepto de quien de quien con la autoridad de la experiencia y el legítimo celo de la responsabilidad se compromete con S.M. y con el público a guiarlo por el camino más llano, corto y seguro desde el primero hasta el último paso de la carrera artística”. El control se extenderá a los meses de vacaciones, como evidencia una orden del director en 1844: “encargando a los Profesores que durante las vacaciones de Julio y Agosto repasen a sus discípulos; y deseoso de que no se relaje el estudio, recomiendo a todos los Sres. Maestros Profesores dediquen algunos días para repasos, según se ejecutó con buen resultado el año pasado. Podrán hacerlo en sus casas o en el establecimiento según les parezca, y señalen los días y horas al efecto”<sup>15</sup>.

Otra obligación para los profesores es la concerniente a la enseñanza de la acústica del instrumento y a su conservación: “Los Maestros cuidarán del buen montado de los instrumentos de sus discípulos, demostrándoles las causas y medios del *buen tono, perfecta afinación, y demás efectos musicales dependientes del material y forma de los instrumentos*, para que sepan montarlos y entretenerlos”<sup>16</sup>. Asimismo, indica su obligación de asistencia a los ensayos y conciertos<sup>17</sup>.

En el Capítulo IX. *De los exámenes y premios*, se establecen: *Por mérito moral, sobresaliente* y medalla de plata. Entre las atribuciones del Maestro de Violín, como miembro de la junta facultativa, se encuentran la de juzgar los ejercicios prácticos y oposiciones de los alumnos para proponer a S. M. los premios anuales, votar secretamente los premios y la de ilustrar al Director sobre consultas relativas a los métodos de enseñanza<sup>18</sup>. También se dispone la posibilidad de nombrar un *repetidor* entre los alumnos, como ocurría en los conservatorios de París y Bruselas. Merece destacarse en el Reglamento, como ya aludimos, la indicación de existencia de ejercicios públicos *gratuitos* una vez al año, a cargo de los alumnos, en que se procederá a la distribución de premios, y de conciertos *no gratuitos* de profesores y artistas<sup>19</sup>, así como la obligación de los alumnos de pertenencia a la orquesta del centro, incluso una vez concluidos sus estudios<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-28.

<sup>16</sup> Capítulo VII. Artículo 9. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 50.

<sup>17</sup> Capítulo VII. Artículo 10. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 50.

<sup>18</sup> En el Capítulo XVI se establecen los premios anuales de cada clase, mediante aprobación Real y previa consulta de la Junta facultativa. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 66 y ss.

<sup>19</sup> *Reglamento Interior aprobado por el Rey...* Bases generales: 11 y 12, pp. 29-30. Capítulo XI: Artículos 3º y 4º. pp. 57-58. Capítulo XII: Artículos 1º-4º, pp. 61-62.

<sup>20</sup> Capítulo XI. Artículos 2º y 3º. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, pp. 56-57.



La enseñanza culmina con la obtención del título de *Profesor-discípulo del Real Conservatorio*, al que pueden optar los alumnos a través de una oposición al final de la carrera<sup>21</sup>.

La estrecha vinculación de la institución con la Monarquía en sus comienzos, queda plasmada en la celebración de los primeros exámenes públicos para conmemorar el aniversario de la entrada en Madrid de la Reina, celebrados entre los días 11 y 15 de diciembre de 1831 el primer año, y 11 y 18 de diciembre de 1832 el segundo año, y en la “clase pública” efectuada el 26 de marzo de 1832, en que se representa *Los enredos de un curioso*, con música de Carnicer, Albéniz, Saldoni y Piermarini, para festejar el nacimiento de la Infanta Isabel Luisa. En los primeros exámenes públicos celebrados en diciembre de 1831, destacaron dos alumnos de Pedro Escudero, Cipriano Llorente y José Rodríguez, quienes acompañaron un concierto de piano de Dussek. Dichos alumnos fueron nombrados, asimismo, repetidor y subrepetidor, respectivamente. Otro alumno, Tomás Lamas, fue acreedor de un documento honorífico. En los exámenes del segundo año, efectuados entre el 11 y 29 de diciembre de 1832, los tres alumnos anteriormente señalados, interpretan un cuarteto sobre temas operísticos de Rossini, y Llorente un sonata de Corelli.

De la Clase de violoncello, cuyo Profesor era Juan Antonio Rivas, intervinieron los alumnos Ramón Rodríguez, Carlos Vecchi, Miguel Iglesias, Lucas Gómez, Vicente Blasco, José Vicente Cernuda, Manuel Ducasi. Ramón Rodríguez Castellanos, que luego pasaría a formar parte de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Monasterio, fue alumno de la clase de violoncello del Conservatorio a cargo de Juan Antonio Rivas, figurando en los ejercicios correspondientes a los años de 1831 y 1832<sup>22</sup>.

De la Clase de contrabajo, a cargo del Profesor José Venancio López, participaron los siguientes alumnos: Francisco Calvete, José María López, Tomás Fernández, Manuel Martínez, Juan de Castro y Valentín Martínez.

---

<sup>21</sup> *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, Bases generales: 7ª, p. 27. Capítulo IX. Artículo 4º, pp. 53-54.

<sup>22</sup> Datos extraídos de la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia. 1878*. Madrid, Imp. y fundación de J. Antonio García, 1876. *Programa de los exámenes públicos del Real Conservatorio de María Cristina*. Madrid, Repullés, 1831, p. 8 y ss.

En 1833 figuran 9 alumnos matriculados en cada una de las dos clases 1ª y 2ª de violín, 5 en la clase de violoncello y 5 en la clase de contrabajo<sup>23</sup>.

Desde 1835<sup>24</sup> y durante los años de guerra, con la supresión del presupuesto del Estado de la asignación destinada al pago de profesores, alumnos internos y restantes gastos del Conservatorio, permanecerán abiertas, sin embargo, algunas clases merced a la actitud

<sup>23</sup> En el *Libro de parte mensual de los Sres Maestros del Real Conservatorio de M<sup>a</sup>. Cristina de la Conducta y Aplicación de los alumnos de sus respectivas clases*, fechado el 1º. de agosto de 1833, figuran los siguientes datos:

CLASE DE VIOLÍN 1ª.

	<u>Aplicación</u>	<u>Conducta</u>	<u>Faltas</u>	<u>Motivo</u>
Antonio Capó González	Buena	Buena		
Cipriano Llorente	Buena	Buena		
Isidoro Díaz	Mediano	Id.	6	Enfermo
Juan Rivas	Id.	Id.		
Pedro Ortega	Buena	Id.		
Mariano Martín	Poca	Id.	5	Enfermo
José González	Id.	Id.		
Manuel Lozano	Id.	Id.	4	Enfermo
Benito López	Mediano	Id.		

CLASE 2ª DE VIOLÍN

Tomás Lamas	Buena	Buena		
José Rodríguez	Bastante	Id.	2	Enfermo
Salvador Bort	Id.	Id.	Todas	
Manuel Daza	Id.	Id.		
José Zúñiga	Regular	Id.		
Manuel Jiménez	Id.	Id.		
Manuel Jardín	Id.	Id.	1	Ocupado
Manuel Alverá	Id.	Id.		
José Saavedra	Id.	Id.	3	Id.

En la clase de Violoncello figuran Ramón Castellanos, Lucas Gómez, Vicente Blasco, José Cernuda, Manuel Ducasi. En la clase de Contrabajo se encontraban matriculados Francisco Calvete, José López, Tomás Fernández, Valentín Martínez, Juan de Castro.

<sup>24</sup> Comienza en esta etapa el florecimiento de sociedades artístico-musicales, centro de primer orden junto al salón: Ateneo Científico y Literario (1835), Museo Lírico, Liceo Artístico y Literario, Instituto Español y Academia Filarmónica Matritense. Sociedades como el Liceo Artístico y Literario, creado en 1836, ofrecen, a través de sus secciones de música, una alternativa al Conservatorio desde la enseñanza privada. La organización y orientación del Liceo respondía, como indica Francisco Villacorta, a la concepción ideológica de la cultura de sus fundadores, y a una voluntad de difusión por parte de los intelectuales, de sus conocimientos y creaciones: “No pocas de las actividades del Liceo –cátedras, exposiciones, conciertos, representaciones, veladas- y de las publicaciones de su revista se nutrían de las obras elaboradas reglamentariamente en las distintas secciones, que, de esta forma, actuaban como auténticos talleres intermediarios de creación artística”. Las veladas de concierto tenían lugar una vez a la semana, los jueves por la tarde. El Museo Lírico, Literario y Artístico y el Gimnasio Musical, este último, creado en 1843 a imitación del modelo parisino, estaba orientado a la enseñanza de instrumentos de viento, no contaban con una cátedra de violín, no así el Museo Musical, proyecto educativo de Espín y Guillén. Estas sociedades entrarán en decadencia durante el moderantismo. El Ateneo de Madrid, cuya junta de instalación el 26 de noviembre de 1835, supuso la reinauguración de las actividades del de la década de 1820, representaba, en palabras de Villacorta, “el más sensible registrador del maridaje entre burguesía y cultura”, y alcanzó su período de mayor actividad entre 1856 y 1868<sup>24</sup>. *El Fomento de las Artes*, apareció en 1859 y reapareció en 1868, como continuación de la desaparecida asociación denominada *La Velada*, surgida en 1847 y suprimida en 1858.

desinteresada de determinados profesores y empleados de la Institución. Parece ser que Juan Eusebio Díez fue uno de los profesores que más se destacó al respecto. El 29 de agosto de 1839 vuelve a consignarse en los presupuestos estatales la partida destinada al Conservatorio. Desde 1838 la figura del director será sustituida por sucesivos viceprotectores, ajenos al ejercicio musical profesional, con la excepción del último, Ventura de la Vega (1856-1868). En 1841 se redacta el manifiesto titulado “Breve relación que presentaron los profesores a los señores diputados de la Nación con fecha 31 de mayo de 1841”. Conocemos la evolución de los alumnos matriculados desde inicios de la década de 1840. En la relación de matrículas correspondiente al Curso 1842 se contabilizan 22 alumnos de violín, entre los que se encuentran los de Rafael Pérez y Tomás Plo, 10 de la clase de violoncello y 11 de la de contrabajo, de un total de 244 alumnos, según indica el Estado general de alumnos matriculados en el Conservatorio, fechado el 31 de diciembre de 1842. En el curso siguiente, de un total de 247 alumnos, figuraban 19 matriculados en violín, 6 en violoncello y 9 en contrabajo, según refleja el Estado general de alumnos matriculados del 31 de diciembre de 1843. En el Curso 1844, creció levemente el número de matrículas a 255 (167 alumnos y 88 alumnas), 21 de los cuales cursaban enseñanzas de violín, 7 de violoncello y 5 de contrabajo. En el Curso de 1845, de un total de 280 matriculados (172 alumnos y 108 alumnas), estaban inscritos en la enseñanza de violín 27 alumnos, en la de violoncello 10 y en la de contrabajo 6. A mediados de esa década, entre los alumnos de Díez sobresalen ya nombres tan destacables como Rafael Pérez, Tomás Sancho o Tomás Lestán (figura en las matrículas como “Plo”), quienes coincidieron con Monasterio durante su breve paso por el Conservatorio<sup>25</sup>. Los dos primeros figuraron en la relación de alumnos que intervino en la orquesta del Teatro del Circo el 22 de octubre de 1842<sup>26</sup>. De Rafael Pérez encontramos una referencia sobre su intervención en abril de ese

---

<sup>25</sup> En la lista de matriculados durante el Curso 1845 figuraron los siguientes nombres: Rafael Pérez, Román Sancho, José Marín, José Quintana, Gregorio Morales, José Flores, Antonio Varela, Tomás Plo, Adelaida Ortiz, Vicente Manjares, Salvador Velázquez, Luis Giachi, Fernando Ancineli, Juan Muñoz, Manuel Rodríguez, José García, Andrés Moreno, Francisco Pérez, Antonio Florín, Ricardo Pérez, Santiago Galos, Cosme Benito, Napoleón Bonoris, Pedro Zavaleta, Jesús Monasterio, José Martínez y José Martínez Díaz. *Libro de Clases de Alumnos 1845-47*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>26</sup> En un informe de alumnos colocados que han recibido enseñanza en el Conservatorio fechado el 20 de enero de 1846 leemos los siguientes nombres: Rafael Pérez. Concertino T. Circo, con 26 reales diarios; Tomás Plo, 1º violín T. Circo, con 12 reales diarios; Tomás Sancho, Augusto Argenti, Andrés Moreno, 2º violín T. Circo, con 12 reales diarios; Manuel Rodríguez, 1º violín T. Cruz, con 16 reales; Isidoro M<sup>a</sup>. López, 1º violín T. Instituto, con 10 reales; José Marín, 2º violín T. Instituto, con 9 reales; Vicente Manjares, 2º violín T. Instituto, con 5 reales; Manuel Rodríguez, 2º violín T. Cruz, con 12 reales; Salvador Bort, está en Londres;

año en una función del Conservatorio, de la que se nos relata que “desde hace años que el Conservatorio no daba ninguna función. Del instrumento oímos unas variaciones de violín tocadas con delicia, inteligencia y buen gusto por el señor Pérez, discípulo del señor Díez, maestro de la clase de violín del Conservatorio, a quien felicitamos por el buen éxito de su discípulo, así como porque supo encontrar un medio oportuno de darle cabida en la función”<sup>27</sup>. En otras clases de cuerda figuran Esteban Lanuza, Cosme Benito, Luis Muñoz (clase de violoncello) y Juan Rodríguez Castellanos (contrabajo).

El problema del excesivo número de alumnos en la clase de violín comienza a percibirse ya en ese momento, como hemos podido corroborar al examinar la documentación de esos años. En una orden fechada el 10 de enero de 1844, el por entonces director José Aranalde se hace eco de esta situación: “Los Sres. Inspectores dispondrán que por el Maestro de la clase 1ª de Solfeo se forme una nota de los alumnos que están en disposición de pasar a las clases de instrumental, expresando en dicha nota a qué clase de instrumento quieren dedicarse. Tendrán presente los alumnos que las clases de Piano y Violín se hallan muy recargadas y por lo contrario faltan en las de instrumentos de viento y las de Violón y Contrabajo”<sup>28</sup>.

Las deficiencias del Conservatorio, especialmente en cuanto a la falta de atención a la música instrumental, aumentan al final de su primera década de existencia. Una descripción de la situación de la enseñanza de la música instrumental en España en 1843, se manifiesta en las líneas del artículo de Espín y Guillén titulado “Del estado deplorable de nuestros profesores”, publicado en *La Iberia Musical y Literaria*: “Doloroso nos es el que en un país donde hay tantos elementos de vida para las artes, donde contamos con una juventud ardiente y decidida, se vean las primeras abandonadas y los últimos desatendidos. [...] ¿Qué ha hecho el gobierno para protegerlo? Nada, absolutamente nada. Se nos dirá que se ha creado un conservatorio nacional de música y declamación, cierto: pero en cambio ¿no se han destruido las escuelas músicas de las catedrales, colegiadas, etc? Por desgracia, esto último es ciertísimo. Toda las artes presentan a los que las cultivan, un punto de vista que los anima y alienta en sus enojosas tareas; la música en España, se cultiva por afición,

---

Cipriano Llorente, 1º violín, T. Príncipe, con 12 reales; José Quintana y Antonio Varela, no desempeñan”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-84.

<sup>27</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 17,31-IV-1842, pp. 65-66.

<sup>28</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-3.

por instinto, sin esperanza de alcanzar algún día una recompensa humilde. La capilla Real, que hoy día está en cuadro; la cámara que hoy no existe; el conservatorio nacional, que sigue una marcha lenta, debían ser otros tantos puntos de vista que estimulasen a los artistas al estudio, llamando a ocupar sus plazas por medio de unas oposiciones públicas y universales. [...] Pero, a pesar de lo expuesto, ¿de qué sirve al artista ocupar tal o cual plaza, si el gobierno no atiende a cubrir las dotaciones de las mismas? [...] Al gobierno toca remediar tamaño mal, a los periódicos clamar contra tanto escándalo, y hacer que se establezca una escuela respetable de música, y en la cual reunidos los hombres de más saber, den impulso al arte, y liberten a este mismo arte de la ruina que le amenaza tan de cerca”<sup>29</sup>. Ese mismo año, Espín y Guillén da cuenta de los problemas derivados de la precaria organización del Conservatorio, exponiendo la necesidad de la adjudicación de plazas para el profesorado por oposición pública<sup>30</sup>.

Un año después, en *La Iberia Musical y Literaria*, aparece publicado un artículo titulado “Sobre las orquestas”, firmado por Hipólito Gondois, en el que se retrata la precaria situación de los instrumentistas de orquesta: “Dignos son de lástima los profesores que componen una orquesta y la prensa debe ocuparse de esta profesión, haciendo todos los esfuerzos posibles por mejorarla en España, sacándola del estado de abandono en que se encuentra hoy en día, para colocarla en su verdadero lugar. [...] En Francia, Italia y Alemania, se premian los esfuerzos de esa masa de instrumentistas, cuando ejecutan bien una sinfonía; pero esto consiste en que esos países, donde tan extraordinarios progresos ha hecho el arte músico, saben apreciar el mérito de un profesor de orquesta, no distinguiéndole de un *tenor* o una *prima-donna*; [...] Si no se consigue esta protección, se ve obligado el artista a tomar la plaza por una miseria para no morir de hambre, pues el hombre tiene que atender a su familia y buscar a todo trance con que mantenerla. Un *tenor* o una *prima-donna* ganan al año seis o siete mil duros, y a no ser por este precio, no se consigue la superioridad en el arte. ¡Cuántos años de estudio se necesitan para llegar a ser un buen profesor de orquesta! Imposible es figurarse cuántos trabajos y cuántas penas cuesta el ponerse en estado de ganar.... doce, diez y seis, o veinte reales diarios, cuando más. Acaso se figurarán que un buen profesor puede tener algunos discípulos, pero ¿acaso

---

<sup>29</sup> J. Espín y Guillén. *La Iberia Musical y Literaria*, nº 1, 1-I-1843, p. 5.

<sup>30</sup> J. Espín y Guillén. *La Iberia Musical y Literaria*, nº 42, 29-X-1843.

consigue tenerlos?... ¿Quién aprende ya el oboe, el clarinete, el fagot, la trompa o el violín?”<sup>31</sup>.

Las críticas más duras hacia la labor del Conservatorio son expuestas por Mariano Soriano Fuertes en 1844, en un artículo titulado “Abandono de la música en España”: “Todas las artes han tenido adelantos menos la música. ¿Dígannos qué adelantos se han hecho en nuestro arte desde que destruidas las escuelas de enseñanza de las catedrales se creó el Conservatorio nacional? ¿Dígannos qué ventajas ha sacado la nación de ese Conservatorio? ¿Dígannos qué obras músicas han presentado sus discípulos y los después de trece años? Hubo un tiempo y no muy remoto (pues hablamos de los años 37, 38, 39, en el que el Conservatorio de Música, aprovechándose del fanatismo que en todas las clases de la sociedad reinaba por este arte con las instalaciones del Liceo, Academia, Instituto, etc. pudo sacar mucho partido en los adelantos músicos; pero inerme siempre, entregado al más profundo sueño, ha mirado la enseñanza de sus discípulos como obligación pesada, y el buen o mal nombre de los músicos españoles como una demencia. Este abandono y apatía por un establecimiento como el Conservatorio, y esos establecimientos artísticos, sin plan alguno de adelantos positivos; en ve de encumbrarnos a la altura en que debíamos estar por la protección decidida y entusiasta que hemos tenido de lo más brillante de la sociedad española, nos ha puesto en el ridículo más doloroso que puede haber y que era lo único que nos faltaba”<sup>32</sup>. Los problemas de falta de control en las clases y calificaciones se habían hecho tan evidentes que en una orden del Director fechada en enero de 1844 podemos leer: “Orden del Sr. Director previniendo que en los partes mensuales que dan los Profesores expresen exactamente el número de lecciones que se han dado de los alumnos a las clases, no admitiendo pretextos frívolos de que se valen; y calificarán su aplicación, adelantos y disposición sin consideración alguna, haciendo entender a todos los alumnos que si no corresponden a lo que repetidas veces les está prevenido, se les dará de baja en las clases”<sup>33</sup>. En otra redactada en marzo de 1843 nos informa de la “Orden del Director para la puntual asistencia de los alumnos a las clases”<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 4, 14-I-1844, p. 13.

<sup>32</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 11, 8-II-1844, p. 30.

<sup>33</sup> Fechado el 30 de enero de 1844. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-10.

<sup>34</sup> Fechado el 18 de marzo de 1843. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-17.

En 1846 continúan las críticas, con motivo del nombramiento del nuevo viceprotector del centro: “Parece que con el actual vice-protector el señor don Juan Felipe Martínez [...] ha tomado el Conservatorio un poquito de animación [...] El Conservatorio puede aspirar a muchos títulos de gloria y de estimación pública; *falta actividad, movimiento, vida*. Es necesario cortar abusos, reorganizar los trabajos y el plan de enseñanza”<sup>35</sup>.

Durante el reinado de Isabel II<sup>36</sup> tiene lugar un proceso de reorganización del Conservatorio, como intento de solución de la problemática generada en distintos ámbitos de la enseñanza, proyecto que culminará en la redacción de los dos Reglamentos de 1857, aprobados por Nocedal y Salaverría con fechas del 5 de marzo y 14 de diciembre de ese año, respectivamente. Esta etapa, en que la dirección del Conservatorio se encomendaba a un viceprotector, cargo que ocupa una personalidad de prestigio no vinculada directamente al ámbito musical, comienza, por otra parte, con la decisión en 1851 de traslado de las clases del Real Conservatorio a una parte del edificio del Teatro Real. El cambio de edificio se produce en 1852, celebrándose una función inaugural en el salón-teatro en el Real el 29 de noviembre de 1852, y el traslado el 2 de diciembre de ese año. Sin embargo, destaca sobre todo en esta fase un nuevo intento de regularización en 1857, inspirado por la ley Moyano (9 de septiembre de ese año) del sistema completo de enseñanza, que desde 1833 había caído en desuso.

La necesidad de una nueva reorganización del sistema de enseñanza aplicado en el Conservatorio se pone de manifiesto en los exámenes y distribución de premios correspondientes al curso de 1856, en los que la persistencia de muchos de los problemas de la etapa anterior será objeto de crítica desde la prensa. En los ejercicios de ese año se destaca desde *La Zarzuela* “la severidad que ha habido para algunas clases y la extremada benevolencia con que han sido mirados los discípulos de otras”<sup>37</sup>. En estos concursos, el jurado estuvo integrado por la junta facultativa del Conservatorio, compuesta por Eslava, Saldoni, Díez, Valldemosa, García Luna, Inzenga, Hernando, los profesores Martín,

---

<sup>35</sup> *La Iberia Musical. Gaceta de Teatros*, nº 22-VI-1846, p. 180.

<sup>36</sup> Este período corresponde, según la división establecida por Federico Sopena, a la segunda etapa del Conservatorio. F. Sopena: *Historia Crítica del Conservatorio de Música de Madrid*. Madrid, MEC, 1967, p. 59.

<sup>37</sup> *La Zarzuela*, nº 21, 23-VI-1856, p. 168.

Sarmiento, Asís Gil, Aguado, Mendizábal, Miró, Romero y Melliez y un grupo de profesores extraños al Conservatorio, en el que se invita a Monasterio, y que estuvo integrado también por Arrieta, Barbieri, Jimeno, Galiana, Salas, Sobejano, Arche, Nielfa, Espín y Guillén, Mercé y Fondevilla, Inzenga, Allú, Ovejero, Reart, Castellanos, Campos, Cascante, Magesté, Aguirre, Ferrer, María Martín.

En lo que respecta al nivel de la enseñanza de los instrumentos de cuerda en el Conservatorio, la descripción de los premios distribuidos en ese curso de 1856 proporcionada por *La Zarzuela* nos revela, asimismo, grandes deficiencias: “La clase de violín, que depende de don Juan Díez, no ha presentado sino un solo alumno, el señor Carreras, que ha ganado el *primer premio*. Triste es decirlo, pero todas estas clases ofrecen pobrísimos resultados. [...] La clase de violoncello deja muchísimo que desear; nada podemos decir de la de contrabajo, y en cuanto a la de violín, tampoco brilla por la superioridad, pues el único alumno presentable hace tiempo pertenece a la orquesta de uno de los teatros de la corte, donde se habrá acostumbrado a seguir sus propias inspiraciones sin el mayor respeto por los preceptos de la escuela. De todas maneras, conviene consignar que el señor Carreras es un buen violinista, si bien necesita perfeccionarse y adquirir estilo”<sup>38</sup>.

Estas afirmaciones se corroboran al comprobar los datos proporcionados por los exámenes generales de la clase de violín, celebrados el 17 de abril de 1856, cuyos resultados reproducimos a continuación:

ALUMNO EDAD	FECHA DE INGRESO	FALTAS Y SU CAUSA	APLICACIÓN	OPINIÓN DEL PROFESOR ACERCA DE LA DISPOSICIÓN Y APTITUD	CENSURA DEL JURADO
Manuel Aroca 13	27-VI-1855	bastantes, algunas por enfermo	muy poca	Por ahora promete muy poco la disposición de este alumno	Regular
Emilio Ballesteros 12	25-V-1855	muy pocas	regular	Bastante buena	Aprobado
Eduardo Campo 15	28-XI-1854	bastantes, algunas por enfermo y otras sin saber la causa	muy poca	Su disposición y aptitud no pasa de ser regular hasta ahora	Aprobado

<sup>38</sup> *La Zarzuela*, nº 22, 30-VI-1856, p. 170.



José Foxa 11	1-II-1854	lo mismo que el anterior	muy poca	No es mala, pero muy desaplicado y poco atento	Regular
Antonio Cuéllar 14	1-II-1854	muy pocas	regular	Buena disposición, aunque le dificulta bastante el tener la mano pequeña	Bueno
Carlos Pintado 20	12-I-1856	algunas por enfermo	regular	Buena disposición, pero tiene que enmendar bastantes aspectos	Bastante bien
Manuel Bada 16	31-XII-1852	pocas	regular	Buena disposición	Bueno
Eduardo Cortázar 14	1-I-1852	muchas, unas por enfermo y otras sin saber la causa	muy poca	Disposición regular, pero es sumamente desaplicado y también muy poco atento a las observaciones que se le hacen	Regular
Miguel Carreras 19	3-IX-1848	hace 2 años asiste muy poco a la clase por causa [...] ensayos en el Teatro	regular	Muy buena. Este alumno puede tomar parte en los ejercicios públicos por tener concluida la carrera	Bueno. Admitido al Concurso

Finalmente, y como ya resaltaba el artículo de *La Zarzuela*, solamente Carreras destacó en esos concursos, en los que obtuvo el primer premio, ejecutando un Concierto de Bériot<sup>39</sup>.

Desde la *Gaceta Musical de Madrid*, se hace frente a estas críticas difundidas también en otras publicaciones como *La Nación*, si bien en julio de ese año, fecha en que la dirección de la publicación pasa de Eslava a Romero, se exponen las necesidades de algunas clases, entre ellas la de violín: “Dijimos que era necesario aumentar algunas clases, principalmente la de declamación lírico-dramática, la de órgano y otra de violín. Las razones que militan por el establecimiento de estas clases son tan claras y poderosas, para que nadie pueda dudar de cuán conveniente es el que se planteen lo más pronto posible. [...] Sin una nueva clase de violín, y con sólo un profesor de este instrumento, nunca podrá el conservatorio poseer con sus alumnos una orquesta, como la poseen los establecimientos de esta especie que se hallan bien montados; y no poseyendo una orquesta de alumnos, que como tales se presten dóciles a todos los primores de una ejecución instrumental perfecta, es muy difícil en España acostumbrar a los ya profesores, al detenido y pesado estudio que requieren las obras clásicas de este género; y sin este estudio se harán pocos progresos en el modo de ejecutarlas. Las clases de violín deben ser en un Conservatorio tantas por lo menos como las de piano, como sucede en casi todos los de Europa”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, n° 48, 30-XI-1856, p. 342.

<sup>40</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, n° 28, 13-VII-1856, p. 209.

La misma publicación ofrece como ejemplo comparativo una descripción del funcionamiento interno de uno de los conservatorios modélicos de Europa, el Conservatorio de Bruselas, señalando: “El Conservatorio de música de Bruselas se cita, con justa razón, como uno de los mejores que subsisten, pero no todos conocen la organización interior de este establecimiento ni la base de su fundación. Los siguientes detalles tomados de un periódico extranjero ofrecen bastante interés”. El Real Conservatorio de Música de Bruselas, centro de recepción de estudiantes de violín de todo el Continente hasta finales de siglo, contaba en esa fecha con un presupuesto de 60.000 francos, obtenidos por triple financiación (proveniente del Gobierno, Provincia de Bravante y Municipio). El Director desempeñaba las funciones de Maestro de Capilla y Cátedra de Composición en el Conservatorio, el tiempo que organizador y director de los conciertos. Los alumnos recibían clase gratuita y su número ascendía a 450. Las mayores diferencias respecto a la situación de su homólogo madrileño residían en la plantilla del profesorado: el Conservatorio de Bruselas contaba con tres profesores numerarios de violín, dos de violoncello y uno de contrabajo, que se completaban con otros, de entre los seis adjuntos del centro. Los profesores tenían la obligación de dar tres lecciones semanales de dos horas cada una. Otra de las distinciones derivadas del nivel y distinta atención a la enseñanza instrumental, y en particular de la cuerda, entre los dos centros radicaba en la importancia concedida a la orquesta, cuya actividad ocupaba un lugar central dentro de las prioridades de su director Fétis<sup>41</sup>.

Al finalizar el curso de 1856, se anuncia el proyecto de creación de una segunda clase de violín en el Conservatorio madrileño. Desde *La Zarzuela* se informa del proyecto de dotación de una segunda clase de violín por oposición, al tiempo que pone de manifiesto la necesidad de la aplicación de determinadas reformas derivadas de un nuevo reglamento: “Laudables son los esfuerzos que hace el Conservatorio para aumentar su prestigio y corresponder al objeto de su institución. La elaboración de un nuevo reglamento, los exámenes privados y concursos públicos, la reforma proyectada para la organización particular de cada clase, revisando las obras que sirven de texto: ésta y otras mejoras importantes, revelan por lo menos sanas intenciones y un buen deseo de acertar. [...] No

---

<sup>41</sup> Información publicada en *La Zarzuela*, nº 12, 28-IV-1856, p. 102.

bastan, sin embargo, ésas y las demás mejoras ya planteadas, para sacar al Conservatorio de música y declamación del lastimoso estado de postración en que ha permanecido durante muchos años. Se necesitan más radicales reformas, así en las bases de su organización como en la enseñanza”<sup>42</sup>. Soriano Fuertes describe que “hasta el año de 1856 ni había habido exámenes generales en el Conservatorio, ni clasificación de alumnos, ni jurado competente clasificador, que había errores de enseñanza y viciosa aplicación de métodos, y que no había dado, hasta dicha fecha, los resultados que eran de esperar”<sup>43</sup>.

En enero de 1857, se informa desde la prensa de la apertura de nuevas clases del Conservatorio, anticipando algunos nombres de los profesores designados: “Anuncian la creación de otra clase de violín, además de la que existe, y designan para ocuparla al señor Monasterio, digno seguramente de semejante distinción”<sup>44</sup>.

Con la promulgación del nuevo Reglamento del 5 de marzo de 1857 entre la serie de novedades introducidas, va a destacar, por tanto, la ampliación de la junta facultativa, ahora denominada “consultiva”, a un número mayor de profesores<sup>45</sup>. Respecto a la enseñanza violinística, en el Capítulo III de dicho Reglamento, se establecen dos clases de violín y viola: una con un sueldo de 8.000 reales, para Díez, y otra con 7.000 reales, para Monasterio. Las clases de violoncello y contrabajo tienen una asignación de 6.000 y 5.000 reales, respectivamente, siendo impartidas por Aguirre y Muñoz<sup>46</sup>. Asimismo, se indica la provisión de plazas del profesorado mediante pública oposición, pudiendo prescindirse de ésta en casos de artistas acreditados, como es el caso del propio Monasterio<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> *La Zarzuela*, nº 23, 7-VII-1856, pp. 177-178.

<sup>43</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 20, 15-II-1866, pp. 79-80.

<sup>44</sup> *La Zarzuela*, nº 49, 3-I-1857, p. 416.

<sup>45</sup> *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.* Madrid. Imprenta de Tejado, 1957. Capítulo I. Artículo 3º. p. 6. Capítulo IV. Artículo 9º. pp. 9-10.

<sup>46</sup> Manuel Muñoz toma posesión de su cargo el 9 de marzo de 1857. Ejerció además como primer contrabajo en virtud de oposición de la Real Capilla y primer contrabajo del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos. Fue posteriormente nombrado Caballero de la Real Orden española de Carlos III. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación, aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878*. Madrid, Imp. y fundación de la Viuda e hijos de J. A. García, 1878.

<sup>47</sup> Capítulo V. Artículo 16. *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación...*, p. 11.

El nombramiento de Monasterio se produjo el 9 de marzo de 1857<sup>48</sup> y el acto de instalación tuvo lugar el 15 de marzo. En 1854 Monasterio había solicitado ser nombrado Profesor Honorario del Conservatorio<sup>49</sup>. El 15 de enero de 1854 eleva la siguiente solicitud:

“Señora:

Jesús de Monasterio, natural de Potes (provincia de Santander) e hijo de D. Jacinto ya difunto, a los Reales Pies de V. M. Expone: Que inclinado desde sus más tiernos años a la música, vino a esta Corte con el objeto de adquirir una sólida instrucción en el violín; que después con el deseo de llegar al más alto grado de perfección en su arte, pasó a la Ciudad de Bruselas, en cuyo Real Conservatorio fue admitido, ingresando en la clase superior de Violín, bajo la dirección del célebre Bériot, habiendo obtenido el 1º Premio en dicha clase en el concurso público de 1852, y ahora el nombramiento de Profesor y Socio de honor de la Pontificia Academia de Santa Cecilia de Roma. Honrándose además con el título de Socio de Mérito de los principales Liceos de España. En atención a esto y después de tener el honor de pertenecer al Real Conservatorio que lleva el nombre de vuestra Augusta Madre, en el que adquirió los primeros conocimientos en la música.

A V. M. rendidamente suplica que por una gracia especial se digne nombrarle Profesor honorario de Violín de dicho Conservatorio; gracia que espera obtener de la inagotable bondad de V. M., cuya vida guarde Dios muchos años para bien de la Monarquía. Madrid 15 de Enero de 1854

A L. R. P. de V. M.  
J. de Monasterio”.

---

<sup>48</sup> Según consta en el Expediente personal conservado en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Real Orden es del 11 de febrero de 1857 y de sus títulos el 9 de marzo de 1857 y 28 de marzo de 1858. El 3 de abril de 1862 figura la Copia de su Título, confirmándole en su cargo.

<sup>49</sup> La fecha de la solicitud cursada en el Conservatorio es del 11 de mayo de 1854. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Leg. 9-53. A la carta de Monasterio siguió la siguiente solicitud de Víctor Cárdenas:

Excmo. Sr. D. Juan F. Martínez Almagro.

Muy Sr. Mío y buen amigo: Con esta fecha se remite a V. para que informe una solicitud de D. Jesús de Monasterio, profesor en la clase de Violín, muy célebre dentro y fuera de España, por lo cual ha obtenido alguna distinción.

Pretende se le nombre Profesor honorario de su Conservatorio; y deseando yo complazca a mi amigo y compañero el Sr. Gil Osorio, que me lo ha recomendado, suplico a V. se sirva informar con urgencia y favorablemente la citada instancia, obsequio que le agradecerá mucho su afmo. y s.s. q. b. s. m.

Víctor Cárdenas.  
11 Mayo 1854.

La prensa nos proporciona la descripción del acto de toma de posesión de los nuevos profesores: “De un momento a otro debe publicarse en la *Gaceta* el arreglo del Conservatorio de música y declamación. Los nuevos profesores que con sueldo ingresan en el establecimiento son don Emilio Arrieta, maestro de contrapunto, fuga y composición, don Román Jimeno, de órgano; violín, flauta y contrabajo, los señores Monasterio, Sarmiento y Muñoz, y la señora Roaldés como profesora de arpa. Don Julián Romea, tendrá a su cargo una de las cátedras de declamación. Han sido nombrados, además, profesores honorarios y vocales de la junta consultiva los señores Barbieri, Gaztambide, Guelbenzu, Salas, Arjona y no sabemos si algún otro. [...] Ayer domingo, a la una, se hizo la instalación que presidió el Vice-Protector del Conservatorio, Excelentísimo señor don Ventura de la Vega, tomando posesión de sus cargos todos los profesores recientemente nombrados y los antiguos que han sido confirmados en sus respectivos sueldos”<sup>50</sup>.

El 21 de agosto de 1857 se completa la plantilla de profesores destinados a la enseñanza de cuerda con el nombramiento como Profesor Numerario de las clases de Conjunto y de Viola del que fuera antiguo alumno del Conservatorio Miguel Carreras.

Con el crecimiento de matrícula, dividida entre alumnos gratuitos y pensionistas, comienza a establecerse una mayor restricción en el acceso al establecimiento, que en el caso de la enseñanza instrumental afecta mediante la rebaja de la edad mínima, desde 8 a 12 años en caso de no tener conocimientos, y hasta 16 años si tienen nociones de solfeo<sup>51</sup>.

En cuanto a la organización de las clases, se estipula su duración en dos horas diarias y un período vacacional en los meses de julio y agosto<sup>52</sup>. En lo que se refiere a los exámenes, se establecen exámenes anuales privados, cuyo comienzo tiene lugar el 1 de abril, y que tienen como objetivo seleccionar a los alumnos que opten a alguno de los tres premios, así como concursos públicos para estos últimos, que tienen lugar la última semana de junio<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> *La Zarzuela*, nº 59, 16-III-1857, pp. 471-472.

<sup>51</sup> La admisión de alumnos comienza a realizarse en el mes de agosto Capítulo VIII. Artículos 31, 32 y 35. *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación...*, pp. 15-17.

<sup>52</sup> Capítulo III. Artículo 8. Capítulo IV. Artículo 9. *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación...*, pp. 9-10.

<sup>53</sup> Capítulo IX. Artículos 49, 50, 53 y 54. *Reglamento Orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación...*, pp. 20-21.

Las reformas del Reglamento del 14 de diciembre de 1857 partirán, en primer lugar, de la diferenciación establecida entre estudios superiores, (corresponde a éstos la enseñanza de composición, que se realizará en cinco años) y estudios de aplicación<sup>54</sup>, entre los que se sitúan las enseñanzas de instrumentos de cuerda<sup>55</sup>.

Respecto a la plantilla de profesorado, dividida entre profesores numerarios y supernumerarios<sup>56</sup>, se produce una equiparación entre los emonumentos percibidos por los dos profesores de violín y viola, con una asignación de 8.000 reales, con los de los dos profesores de piano si bien continúa siendo inferior a los honorarios de los dos de profesores de composición (16.000 rs.), un profesor de órgano (10.000 rs.) y dos profesores de armonía elemental y superior (10.000 rs.). El profesor de violoncello continúa con una asignación menor, de 6.000 reales<sup>57</sup>, misma cifra percibida por los tres profesores de solfeo. Otra consecuencia de la aplicación de la reforma es la designación del Director del Conservatorio por el Gobierno, del que depende directamente el centro<sup>58</sup>. Las únicas enseñanzas que podían ser impartidas por mujeres eran las de Piano, Arpa y Solfeo.

Una de las novedades más importantes en el nuevo reglamento, es el establecimiento de la estructuración de la enseñanza instrumental en 6 años<sup>59</sup>. Prosiguen las restricciones de acceso al centro: se rebajan la edad mínima establecida a de ocho años y la máxima a catorce en caso de la enseñanza de solfeo, no superándose la de veinte años en ninguna otra clase<sup>60</sup>. Además, se establece como requisito imprescindible para la matriculación en la clase de violín, el ser aprobado en examen de solfeo<sup>61</sup>, y en examen de armonía elemental para obtener el título de Profesor<sup>62</sup>. Se prohíbe a cualquier alumno concurrir más de tres años a una misma asignatura, así como presentarse a concurso si lleva más de un año matriculado en ella<sup>63</sup>. Los alumnos deben acreditar haber concluido la

---

<sup>54</sup> Capítulo I. *De la enseñanza. Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid, Imprenta Nacional, 1858, p. 3 y ss.

<sup>55</sup> Capítulo I. Artículo 5. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 4.

<sup>56</sup> Capítulo II. *De los Profesores*. Artículo 25. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 7.

<sup>57</sup> Capítulo II. Artículo 30. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, pp. 8-9.

<sup>58</sup> Capítulo VI. Artículo 97. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 19.

<sup>59</sup> Capítulo II. Artículo 16. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 6.

<sup>60</sup> Capítulo III. Artículos 40-41. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 11.

<sup>61</sup> Capítulo II. Artículo 17. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 6.

<sup>62</sup> Capítulo II. Artículo 18. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 6.

<sup>63</sup> Capítulo IV. Artículos 72 y 73. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, pp. 15-16.

Primera Enseñanza Elemental<sup>64</sup>. Sigue, por otra parte, prohibida la admisión a mujeres a dicha enseñanza<sup>65</sup>. Los requisitos para el examen de ingreso en la enseñanza se completan con la publicación de las *Instrucciones para el desempeño de las enseñanzas* en 1861, que suponen el primer intento de dotar de programas a las enseñanzas, redactadas bajo el impulso de Eslava, “convencido”, según apunta Ansorena, “de la necesidad de unos buenos textos para la adecuada preparación del artista”<sup>66</sup>. En el Capítulo XIV de las mismas, titulado *Del ingreso de los alumnos*, se establece la existencia de una comisión permanente, “denominada de “Examen de ingreso”, compuesta de “un Profesor de Composición, que la presidirá; de un Profesor de Armonía; de otro de Canto y del correspondiente a la enseñanza en que el aspirante pretenda ingresar, si alegare conocimientos adquiridos”<sup>67</sup>. Destaca también una regulación del orden de los cursos, y su coordinación con otras disciplinas, indicándose los requisitos para completar la enseñanza del instrumento en el Conservatorio: “El dedicado a la carrera de instrumento, simultaneará el último año de Solfeo con el primero del instrumento a que se dedique. En el Segundo Año de la enseñanza instrumental, terminados los tres de Solfeo, estudiará Armonía Elemental”<sup>68</sup>. Cabe mencionar en este año la redacción del proyecto de reforma del Conservatorio redactado por Barbieri a petición de Ventura de la Vega, en el que reclamaba una clase de conjunto que contribuyese a la preparación de los futuros instrumentistas y cantantes para la actuación en público y finalizase con la orientación exclusivamente individual de estas disciplinas<sup>69</sup>.

No obstante, a partir de 1857 el número de matrículas de la enseñanza de violín experimenta un extraordinario crecimiento, pasando de los nueve alumnos que concurrieron a los exámenes generales de 1856 a cifras muy superiores en los ejercicios de los siguientes cursos: 1857: 15 alumnos; 1858: 32 alumnos (13 de la clase 1ª de Díez y 19 de la clase 2ª

<sup>64</sup> Capítulo III. Artículo 38. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, pp. 10-11.

<sup>65</sup> Capítulo III. Artículo 48. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 12.

<sup>66</sup> Musikaste Eresbil. J.L. Ansorena y otros. Monografía de Hilarión Eslava. Pamplona, Ed. Diputación Foral de Navarra, Instituto Príncipe de Viana y C.S.I.C., 1978, p. 79.

<sup>67</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. 1861. Capítulo XIII. *Del orden que debe observarse en los estudios que constituyen las diversas carreras*. Artículo 106, p. 242.

<sup>68</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XIII. *Del orden que debe observarse en los estudios que constituyen las diversas carreras*. Artículo 103, p. 241.

<sup>69</sup> *Proyecto de una clase de conjunto y de algunas reformas aplicables al Real Conservatorio de Música y Declamación, redactado y dirigido al Excmo. Sr. Ventura de la Vega, director del mismo por Francisco Asenjo Barbieri*. E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador...*, p. 244.

de Monasterio); 1859: 33 (14 de la clase 1ª de Díez y 19 de la clase 2ª de Monasterio); 1860: 39 (16 de la clase 1ª de Díez y 23 de la clase 2ª de Monasterio); 1861: 31 (12 de la clase 1ª de Díez, 19 de la clase 2ª de Monasterio, más una 3ª clase a cargo de Juan Mollberg)<sup>70</sup>. Todos los alumnos de la clase de Monasterio son de nueva matrícula, figurando entre ellos algunos de sus discípulos más destacados, como Manuel Pérez (ingresa el 15-IV-1857), Manuel Pardo (ingresa el 14-XI-1857), Pedro Urrutia (ingresa en mayo de 1858), Julio Alarcón (ingresa en septiembre de 1859) o Ambrosio Santamaría (ingresa en septiembre de 1859).

Otras indicaciones en el Reglamento son las relativas a los derechos de título en enseñanzas de aplicación, estipulados en 320 reales<sup>71</sup>. La matrícula se abre el 1 de agosto y se cierra el 31 del mismo, y el curso comienza el 1 de septiembre y concluye el 30 de junio<sup>72</sup>. Respecto al desarrollo de las clases, permanece el horario consistente en dos horas diarias, en clases individualizadas, que comienza desde las ocho de la mañana y finaliza a las cinco de la tarde<sup>73</sup>, con sistema de turnos equitativos por el profesor, como sucede en otros conservatorios como el de Bruselas, tal como se expresa en las *Instrucciones* “a fin de

---

<sup>70</sup> En el Libro de Exámenes figuran los nombres de los alumnos matriculados en la clase de Díez durante esos años. Exámenes generales. 17-IV-1856. Juan Díez. Alumnos: Manuel Aroca (13). Fecha ingreso: 27-VI-1855. Emilio Ballesteros (12). 25-V-1855. Eduardo Campo (15). 28-XI-1854. José Fuxa (11). 1-XI-1854. Antonio Cuéllar (14). 1-XI-1854. Carlos Pintado (20). 12-I-1856. Manuel Bada (16). 31-XII-1852. Eduardo Cortázar (14). 1-I-1852. Miguel Carreras (19). 3-IX-1848. Aplicación: Muy buena. Este alumno puede tomar parte en los exámenes públicos por tener concluida la carrera. Exámenes generales. 28-III-1857. Alumnos: Eduardo Cortázar, Manuel Bada, José Torá, Antonio Cuéllar, Eduardo Campo, Emilio Ballesteros, Manuel Aroca, Carlos Pintado, José Suárez, Eduardo del Río. En observación: Rafael Pierrá, Teodoro Quilez, Ángel Gallardo, José Gironi, Antonio Beltrán. Exámenes generales. Clase de Violín 1ª. Juan Díez. 4-V-1858. Alumnos: Manuel Alonso y Castro, Antonio Aladro y Garrido, José González y Salazar, Miguel Gonzáles y Salazar, Felipe Hernández, Eduardo del Río, Teodoro Quilez, Ángel Gallardo, José Suárez, Emilio Ballesteros, Antonio Cuéllar, José Torá, Manuel Bada. Exámenes generales. Clase de Violín 1ª. Juan Díez. 6-V-1859. Alumnos: Enrique Tornell, Antonio Gutiérrez, Carlos Fuentes, Julio Kim, Antonio García Requejo, José Trapeso, Teodoro Quilez, Miguel González Salazar, Eduardo del Río, José Suárez, José Torá, Antonio Cuéllar, Emilio Ballesteros, Manuel Bada. Exámenes generales. Clase de Violín 1ª. Juan Díez. 10-V-1860. Alumnos: José Irtes Alarcón, Ramón Alfonso, José Agudino Romero, Enrique Tornells, Ángel Grumeta, Juan Antonio Gómez, Julio Kümt, Casimiro Espino, Miguel González Salazar, José Suárez, Teodoro Quilez, José Torá, Antonio Cuéllar, Emilio Ballesteros, Manuel Bada, Carlos Fuentes y Cortés. Exámenes generales. Clase de Violín 1ª. Juan Díez. 4-VI-1861. Alumnos: Eduardo Cuéllar, José Agudino Romero, José Ortes Alarcón, Ramón Alfonso, Ángel Grumeta, Federico González, Juan Antonio Gómez, José Suárez, Miguel González Salazar, Teodoro Quilez, José Torá, Antonio Cuéllar. Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid.

<sup>71</sup> Capítulo I. Artículo 19. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 6.

<sup>72</sup> Capítulo I. Artículo 24. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, p. 7.

<sup>73</sup> Capítulo I. Artículos 21, 15, 18, 16, 20. *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio...*, pp. 6-7.



que ningún alumno salga perjudicado en la enseñanza”<sup>74</sup>. Los profesores deben hacer observar tres normas rígidas que afectan a la puntualidad, atención y acceso al aula: “1.ª, hacer que todos los alumnos concurren exactamente desde el principio de la clase; 2.ª, disponer que se coloquen de modo que pueda observarlos y cerciorarse de que siguen con atención las advertencias y correcciones generales y particulares que tengan lugar [...]; 3.ª, no permitir la entrada ni la permanencia en la clase a personas extrañas ni alumnos del Conservatorio que a ella no pertenezcan”<sup>75</sup>.

Destaca el establecimiento de ejercicios mensuales, a celebrar en el Salón-Teatro, en día festivo con horario nocturno, así como la obligación del alumno de concurrir a éstos al menos dos veces al año, “a fin de habituarse a ejecutar piezas ante el público, lo cual deberán tener presente los Profesores al ser consultados”<sup>76</sup>.

También se siguen modelos europeos, y en concreto del Conservatorio de Bruselas, en lo referente a los exámenes y premios, que son privados, en la preselección de candidatos a premio, mientras que los concursos a premio son públicos, en la última semana de junio. Por otra parte, se señala en las *Instrucciones* que “los exámenes generales se practicarán del mismo modo que queda establecido para las clases de Canto; sustituyendo un estudio a la vocalización que allí se designa”<sup>77</sup>. Según se indica en esa enseñanza, “los exámenes generales se practicarán con relación al programa de la clase, y a las tres partes que, según establece el art. 13 [mecanismo, inteligencia y expresión]. Respecto al mecanismo, ejecutarán los alumnos un ejercicio designado por el Profesor, y los que el Jurado indique de los que correspondan a las dificultades que hayan vencido. Respecto a la inteligencia, una vocalización [estudio, en el caso de la enseñanza del violín] estudiada y un período de 16 a 20 compases de repente, respondiendo a tres preguntas relativas al arte del Canto, sacadas de la urna por ellos mismos. Respecto a la expresión,

---

<sup>74</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVIII. *Parte disciplinaria*. Artículo 146, p. 249.

<sup>75</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVIII. Artículo 147, p. 249.

<sup>76</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVI. Artículos 129, 131 y 136, pp. 246-247.

<sup>77</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *De los instrumentos de la orquesta*. Artículo 32, p. 229.

ejecutan una pieza estudiada y otra breve escrita *ad hoc*, dándoseles algunos minutos para verla”<sup>78</sup>.

Se completa este apartado en el Capítulo XV. *De los exámenes generales y concursos*, se indica la organización por el profesor de sus alumnos, mediante su clasificación en el curso, según el grado de instrucción correspondiente<sup>79</sup>. En el mismo capítulo se señala que los exámenes deben comenzar por el primer curso, y las notas seguirán la siguiente jerarquía de calificaciones: *Sobresaliente, Notable, Bueno, Mediano y Reprobado*<sup>80</sup>. Respecto al desarrollo de los ejercicios de concursos, sigue consistiendo en “ejecutar una pieza estudiada y otra de repente; elegida aquélla por el Profesor y aprobada por la Dirección”<sup>81</sup>. Los premios pasan a dividirse en tres clases: 1.º: Medalla de oro; 2.º: Medalla de plata; Accésit: obra clásica. Los concursos estaban presididos por un jurado formado por profesores integrantes y exentos al Conservatorio. Como revelan referencias halladas relativas a diferentes concursos como los del curso de 1861, el jurado estuvo formado por 9 miembros: Emilio Arrieta, José Vega, Antonio Daroca, Rafael Pérez, Ricardo Ficher, José Arche, Tomás Lestán, Rafael Hernando. No asiste Luis Arche. En los concursos de 1866 se introdujo una novedad en la elección del jurado, medida que pretendía acabar con posibles sospechas de falta de imparcialidad: “consiste en el nombramiento de varios jurados, uno para cada enseñanza, encargados de calificar el mérito de los alumnos que han tomado parte en los concursos y adjudicar los premios, a diferencia de lo que antes sucedía, y que era, que unos mismos profesores formaban el núcleo del jurado que hacía las calificaciones y las adjudicaciones de premios, cuya práctica demostró la experiencia se prestaba a comentarios de diversos géneros”<sup>82</sup>. Desde la prensa se describe su duración y la cifra de integrantes del jurado: “comenzó a las dos menos cuarto y finalizó a las tres y veinte minutos. El jurado de clase de Violín estuvo integrado por Hilarión Eslava, Presidente; siendo vocales Antonio Daroca, Ventura Siguer, Ricardo y Eduardo Ficher, Miguel Carreras, Joaquín Rodríguez, Tomás Plo y Valldemosa. A estos concursos concurren los alumnos de Díez Ramón Alfonso y Ángel Grumeta, y

---

<sup>78</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo III. *Enseñanza de Canto*. Artículo 23, pp. 227-228.

<sup>79</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XV. Artículo 114, p. 243.

<sup>80</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XV. Artículos 117 y 119, p. 244.

<sup>81</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *De los instrumentos de la orquesta*. Artículo 33, p. 230.

<sup>82</sup> *Gaceta musical de Madrid*, nº 38, 4-VII-1866, pp. 151-152.

de la clase de Monasterio Manuel Pubillones, José López y Enrique del Río”. Siguiendo el patrón establecido desde inicios de siglo por Baillot en el Conservatorio de París, los premios se conceden por votación. Así, respecto a los concursos de 1866, se nos informa que el Primer Premio quedó desierto (Del Río: tres votos, Pubillones: 1 voto). El Segundo Premio fue adjudicado a López (6 votos). Los restantes alumnos obtuvieron los siguientes votos: Alfonso: 4 votos, y Grumeta: 3 votos.

Respecto a las cuestiones teóricas, se adopta para la enseñanza instrumental el *Prontuario de Aranguren*<sup>83</sup>. En relación a las obras de texto, en el Capítulo XVII se establece como período entre las posibles propuestas de adopción o eliminación de obras tres años, a partir de enero de 1861<sup>84</sup>. Los trámites a seguir en caso de presentar una obra son los siguientes: “1º, el Director nombra desde luego una Comisión de cinco profesores, debiendo ser dos de ellos del ramo especializado a que corresponda la obra, uno de otro ramo de análisis, uno de “Armonía” y otro de “Composición”; 2º, la Comisión nombrada se reunirá inmediatamente, previa citación y bajo presidencia del Profesor de “Composición”, para examinar la obra y evaluar el informe dentro del término de un mes; 3º, el informe será razonado, expresando en él con claridad lo bueno y lo malo que la obra contenga, y lo nuevo que en su esencia o forma se halle, pero sin entrar en consideración alguna respecto a la adopción de ella, como obra de texto, 4º, llegada la época de adopción y eliminación de las obras de texto que establece el Artículo 139, la Dirección dará cuenta a la Junta de todos los expedientes de las obras presentadas, con los informes y votos particulares, si los hubiera, de los comisionados, para que, previo el examen y discusión conveniente, proponga la Junta las que crea útiles y dignas de ser adoptadas”<sup>85</sup>. Se establecía la obligatoriedad en el profesor de obedecer a un orden establecido en los programas presentados, y de no ejercer ninguna variación al respecto sin aprobación del Director, y en período vacacional<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XV. Artículo 127, p. 245. El *Prontuario del cantante y del instrumentista. Complemento a los estudios que debe hacer todo profesor o aficionado* fue editado por Antonio Romero. Aparece en la adición al gran catálogo general al final del Método de la enseñanza del piano de Le Couppey (1866-1868).

<sup>84</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVII. *Obras de texto*. Capítulo XVII. Artículo 139, p. 247.

<sup>85</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVII. Artículo 142, p. 248.

<sup>86</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo XVII. Artículo 142, p. 248.

Monasterio, consciente de las deficiencias de la música instrumental, y de la cuerda en particular, en el panorama musical español de ese momento, asume como compromiso la creación de una escuela de violín, heredera directa de la establecida por Bériot, como expresa en una carta a Fétis fechada en 1860: “Creo haberle dicho que estoy dedicado en cuerpo y alma a la enseñanza de mi arte, y que hago todos los esfuerzos posibles para fundar una escuela de violín, aquélla que aprendí de mi querido maestro Mr. de Bériot. [...] espero obtener resultados sobre todo más satisfactorios para los próximos”<sup>87</sup>. La realización de ese cometido le llevará a rechazar dos años más tarde, concluida su segunda gira, el puesto que le ofrecen como Concertmeister en Weimar. En carta firmada el 8 de octubre de 1862 señala que “En España nos enfrentamos a un período de *renacimiento musical* y que, francamente, mi amor por la patria me impone el deber de contribuir tanto como pueda a contribuir a esta heroica reacción. [...] es verdaderamente doloroso para mí no poder aceptar. En fin, cualquiera debe saber en este mundo su destino, el tuyo está en Weimar, el mío en Madrid”<sup>88</sup>. Ese año renuncia, por semejantes razones, como anteriormente indicamos, a la sustitución de Bériot en el Conservatorio de Bruselas.

De la labor de Monasterio y del seguimiento exhaustivo de la evolución de sus alumnos, al que aludirán posteriormente discípulos como Alarcón o Arbós, son testigos los informes o partes de clase de esos primeros años, así como las listas de calificaciones anuales, en los que aparecen ya nombres decisivos en la interpretación instrumental de la segunda mitad de siglo:

CALIFICACIONES DE EXÁMENES GENERALES DE ALUMNOS DE MONASTERIO.  
VIOLÍN. 5-V-1858. 2ª CLASE. MONASTERIO.

ALUMNO EDAD	FECHA DE INGRESO	FALTAS	APLICACIÓN	OPINIÓN DEL PROFESOR ACERCA DE LA DISPOSICIÓN Y APTITUD	CENSURA DEL JURADO
José Gironi 16	15-IV-1857	ninguna	regular	Este alumno es de muy pocos alcances	Mediano
Miguel Peich 12	5-V-1857	3, por estar enfermo	mediana	Este alumno tiene una buena organización musical, sin embargo hasta ahora sus adelantos son lentos	Bueno

<sup>87</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335/1-5.

<sup>88</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335/1-5.

Francisco Ferrant 13	5-V-1857	1 inmotivada y 2 por enfermedad	muy poca	Éste no carece de disposición, pero es muy desaplicado	Mediano
Isidro de Soto 13	5-V-1857	ninguna	muy poca	Presenta bastante buena disposición, y en consideración al poco tiempo que lleva de enseñanza, ha hecho bastante progreso	Mediano
José Conde 13	23-IV-1857	3 inmotivadas y 1 por enfermedad	regular	Este alumno tiene una regular disposición	Bueno
Francisco Pintado 15	24-IV-1857	3 sin motivo y 6 por enfermo	muy poca	Este alumno, a pesar de hallarse bastante adelantado, tiene una organización poco musical	Bueno
Carlos Martínez 12	15-IV-1857	3 sin motivo y otras 3 por enfermo	buena	Este alumno, atendiendo al poco tiempo que lleva de estudio, ha adelantado bastante, y tiene muy buen oído	Muy bueno
Manuel Pérez 12	15-IV-1857	ninguna	muy buena	Este alumno tiene una organización musical extraordinaria, está sumamente enterado en la música, sus adelantos son grandes, comparativamente a su tierna edad y continuarán aumentando, a medida que su inteligencia se vaya desarrollando	Sobresaliente
Federico González 12	22-IX-1857	4 sin motivo	muy poca	Este alumno al parecer presenta alguna disposición	Mediano, por su poca aplicación
José Parcerisa 18	7-IX-1857	6 inmotivadas	poca	Este alumno cuando ingresó en mi clase venía sumamente resabiado y aún no he podido corregir muchos de sus defectos, lo que es causa de sus pocos adelantos	Mediano
Manuel Pardo 19	14-XI-1857	5 por enfermo	buena	Este alumno tiene buena organización, unida a bastante aplicación, así es que adelanta notablemente	Muy bien
Manuel Prats 18	14-XI-1857	4 por enfermo	muy mediana	Este alumno tiene poca disposición y además tiene el inconveniente de ser muy corto de vista	Malo, Baja por falta de disposición
Rafael Cenllado 20	2-X-1857	ninguna	buena	Su organización es muy poco musical, pues su oído apenas percibe las desafinaciones	Baja, por falta de disposición y según esta carrera
Eduardo Campo 17	25-XI-1858 (ingresó en la 1ª de violín en Noviembre de 1854)	ninguna	Bastante buena	Tiene una disposición regular y sus progresos son aún muy poco sensibles, en atención al corto tiempo que lleva en la clase	Queda aplazado para oír la pieza que debe tocar en el concurso que le es obligatorio
Francisco Pérez	5-V-1857	Este alumno, vista su completa inaptitud para el violín, dejó de asistir a mi clase desde el 24 de Octubre último			Baja por no haberse presentado a examen
Eduardo Sánchez		Este alumno no asiste a la clase desde el 25 de			Baja por no haberse presentado a examen

		Noviembre último			
Vicente Inclán		Dejó de asistir a clase en 27 de Enero de 1858, por haber marchado a Palencia			Baja por no haberse presentado a examen
Carlos Pintado		Este alumno no ha asistido aún a la clase durante todo el curso por ser músico mayor de un Regimiento y hallarse éste fuera de Madrid			Baja por no haberse presentado a examen

Esta lista se completa con el siguiente alumno: Rafael Pierrá. 15-IV-1857.

7-V-1859. EXAMEN GENERAL. 2ª CLASE DE VIOLÍN. MONASTERIO.

Miguel Bodega 11	Enero 1859	1 por enfermo	mediana	Este alumno tiene una regular organización	Bueno
Alfonso García Dejó de asistir a la clase en 14 de Abril por ausentarse de esta Corte	Noviembre 1858	ninguna	regular	Regular	Está con licencia
Juan Álvarez 15	Septiembre 1858	5, por enfermo	regular	Es algo apocado, pero no carece de disposición	Regular
Federico Diego 14	Septiembre 1858	5, por enfermo y 4 sin motivo	poca	Hasta ahora presenta poca disposición	Mediano
Gregorio Otero 15	Septiembre 1858	ninguna	bastante buena	Bastante regular	Bueno
Pedro Urrutia 9	Mayo 1858	2 por enfermo	muchísima	Este alumno tiene una organización extraordinaria privilegiada	Sobresaliente
Miguel Peich 14	Mayo 1857	ninguna	bastante buena	Tiene buena disposición	Regular
Francisco Ferrant 14	Mayo 1857	4 por enfermo	bastante más que en el curso pasado	Muy buena organización	Bueno
Isidro Soto 14	Mayo 1857	ninguna	mucho más satisfactoria que en un principio	Buena disposición	Bueno
Carlos Martínez 16	Mayo 1857	6	bastante regular	Regular disposición	Muy bueno
José Falcó 16	Septiembre 1858	ninguna	muy buena	mediana	Bueno
José Conde 13	Abril 1857	1 por enfermo	no mucha	Regular	Regular
Francisco Pintado 16	Abril 1857	2 por enfermo y 9 sin causa	poquísima	Mediana	En observación hasta fin de curso en que dará parte el profesor
José Gironi 18	Abril 1857	1 por enfermo	regular	Este alumno tiene poca disposición y mal oído	Mal Baja al final de curso
Eduardo Campo 18	Febrero 1858	10 por enfermo, 4 involuntarias y 6 sin causa	ninguna	Este alumno no es apto para violín	Baja por no estar apto para el concurso a que estaba obligado desde el año

					anterior
Manuel Pérez 12	Abril 1857	6 por enfermo y 2 sin causa	regular	Excelente organización	Sobresaliente. Podrá concurrir si el Profesor así lo estima a fin de curso
Manuel Pardo 20	Septiembre 1857	3 por enfermo y 3 involuntarias	muy buena	Muy buena organización	Muy bueno y concorre
Manuel Aroca 15	Septiembre 1858	2	poca	Regular	Mediano
José Parcerisa 20	Septiembre 1857	3	regular	Este alumno tiene alguna excelente cualidad, pero estudia con poca conciencia	Bueno. Podrá concurrir si el Profesor lo cree apto en la época señalada

13-V-1860. EXAMEN GENERAL. 2ª CLASE DE VIOLÍN. MONASTERIO.

Joaquín Cano 17	Septiembre 1859	2 por enfermo	poca	Este alumno carece aptitudes para aprender el violín	Baja: a propuesta del Sr. Profesor. No se presentó a examen
Carlos Santos 13	Septiembre 1859	1 por enfermo	poca	Parece tener una mediana disposición	Regular
Antonio Lacoste 13	Septiembre 1859	ninguna	regular	Regular disposición	Bueno
Manuel Pubillones 11	Septiembre 1859	3 por enfermo	buena	Buena disposición	No se ha presentado: aplazado
Julio Alarcón 16	Septiembre 1859	ninguna	muy buena	Su disposición no es más que regular pero estudia con tanta conciencia que sus progresos han sido rápidos	Muy bueno
Miguel Bodega 12	Enero 1859	2 por enfermedad y 4 sin causa justificada	bastante buena	Su disposición es bastante regular	Bueno
Ambrosio Santamaría 13	Septiembre 1859	ninguna	muy buena	Este alumno tiene una excelente organización y muy buena disposición	Muy bueno
Federico González 14	Septiembre 1857 pero no cursó el año pasado, y ha vuelto a ingresar en Octubre	4 no justificadas	Poca en un principio, pero después la ha mejorado	Tiene buena organización	Regular
Francisco Pintado 16	Ingresó en Abril 1857	3 por enfermedad y 3 sin motivo justificado	poquísima	Este alumno tiene una regular disposición, pero respecto a adelantos, se halla lo mismo que el día en que ingresó en mi clase	Regular
Pedro Urrutia 10	Septiembre 1858	ninguna	extraordinaria	Tiene una organización portentosa, unida a una aplicación que raya en excesiva	Sobresaliente
José Parcerisa 21	Septiembre 1857	2 faltas	regular	Este alumno está tan resabiado que difícilmente podré ya conseguir; su organización sin embrago es buena	No se presentó
Manuel Pardo 10	Septiembre 1857	5 involuntarias	muy buena	Excelente organización	Muy bueno; concurra por 2ª vez

Eusebio Ecenarro	Octubre 1859	1 por enfermedad	buena	Disposición muy mediana, pero su aplicación lo hace progresar bastante	Regular
Federico de Diego 11	Septiembre 1858	10 no justificadas	mediana	Disposición hasta ahora es mediana pero creo que llegará a ser buena	Regular
Juan Álvarez 16	Septiembre 1858	ninguna	muy buena	Disposición regular, pero tiene muy buena voluntad	Bueno
Dámaso G. Otero 16	Septiembre 1858	ninguna	muy buena	Regular disposición y hace cuanto puede por adelantar	Bueno
Miguel Peich 19	Mayo 1857	11 y 3 por enfermedad	regular	Tiene buena disposición y sin embargo no adelanta lo que debiera	Regular
Francisco Ferrant 19	Mayo 1857	6 no justificadas y ha estado enfermo en Septiembre y Octubre	mediana	Muy buena disposición	Bueno
Carlos Martínez 17	Mayo 1857	5 y 2 por enfermedad	buena	Regular	Bueno
Isidro Soto 19	Mayo 1857	3 por enfermedad	bastante buena	Regular	Mediano
José Conde 22	Mayo 1857	2 por enfermedad	regular	Regular	Bueno
Manuel Aroca 16	Septiembre 1858	20 no justificadas y por enfermedad	poca	Tiene bastante disposición pero muy holgazán y poco asiduo a la clase	Baja, por no haberse presentado a examen
Manuel Pérez 13	Abril 1857	2	poca en un principio, pero después ha mejorado notablemente	Excelente organización, muy buena inteligencia y extraordinario brío	Sobresaliente: concurre por 2ª vez

#### 4-VI-1861. EXAMEN GENERAL. 2ª CLASE DE VIOLÍN. MONASTERIO.

Manuel Mochales 16	Septiembre 1860. 1 Año	7 sin causa legítima y 6 por enfermo	mediana	Este alumno tiene una organización nada más que mediana	Bueno: 1º año
Fernando Muro 14	Noviembre 1860 (entró en observación)	ninguna	muy buena	Presenta hasta ahora buena disposición	Matricúlese en 2º año
Eusebio Ecenarro Dejó de asistir a clase en Enero de 1861	Octubre 1859 2				Baja por no presentarse a examen 2º año: Reprobado
Miguel Bodega 13	Enero 1859 2 1/2	12 y 29 por enfermo	poca	Mediana disposición	Reprobado
Carlos Santos 14	Septiembre 1859 2	11	mediana	Poca aptitud para el violín aún cuando no carece de inteligencia musical. Tiene bastante buena aptitud	Mediano: 2º año
Antonio Lacoste 14	Septiembre 1859 2	2 por enfermo	muy buena	Muy buena organización y [...]	Notable: 2º año
Ambrosio Santamaría 14	Septiembre 1859 2	2	buena	Buena aptitud e inteligencia	Notable: 2º año
Manuel Pubillones 12	Septiembre 1859 2	2	buena	Buena aptitud e inteligencia	Notable: 2º año



Juan Álvarez 17	Septiembre 1858	6 involuntarias y 4 por enfermedad	buena	Tiene regular inteligencia pero a pesar de todos sus esfuerzos los adelantos son muy lentos	Mediano: 3º año
Gregorio Otero 17	Septiembre 1858	1 por enfermedad	buena	Bastante buena organización	Mediano: 3º año
Miguel Peich 16	Mayo 1857 pero en este curso no empezó a asistir hasta Febrero	13	muy poca	No carece de disposición, pero además de estudiar muy poco no ha asistido a clase en la mayor parte del curso	Reprobado: 4º año
Isidro Soto 16	Mayo 1857	22 sin causa legítima y 27 por enfermo	muy poca	Mediana disposición y también es muy poca asistencia a clase	Baja por no presentarse a examen
Carlos Martínez 18	Mayo 1857	14 y 5 por enfermo	buena	Tiene buena inteligencia y disposición	Bueno: 4º año
Francisco Ferrant 18	Mayo 1857	11 y 9 por enfermo	mediana	Este alumno tiene una organización excelente y un oído muy delicado pero como es poco estudioso, no adelanta lo que debiera	Bueno: 4º año
Pedro Urrutia 11	Mayo 1857	ninguna	demasiada considerando su poca robustez	Este alumno tiene el instinto musical más exquisito que pueda imaginarse, y si no se desgracia, me atrevo a asegurar que hará honor a su patria	Sobresaliente: 3º y 4º año
Francisco Pintado 17	Mayo 1857	10 y 5 involuntarias	muy poca		
José Conde 15	Mayo 1857	2 por enfermedad	muy poca en un principio, pero después ha ido en aumento	Tiene bastante inteligencia, pero no he podido desarraigar en él algunos defectos de escuela que le perjudican notablemente la ejecución	Bueno: 4º año
Manuel Pérez 14	Mayo 1857	14	poca y sólo es buena cuando estudia la pieza de Concurso	Organización excelente y elegante posición y gran valentía en la ejecución	Sobresaliente: 4º año y también 5º
Julio Alarcón 17	1859 2	8	extraordinaria	Este alumno tiene una sensibilidad de organización exquisita unida a un gran entusiasmo por el arte, así es que en el poco tiempo que lleva de estudio ha hecho progresos extraordinarios	Sobresaliente: 4º y 5º año admitido a examen

La presencia como profesor numerario de Monasterio, será, de hecho, decisiva en el Conservatorio de Madrid, desde dos aspectos: por una parte, desde el punto de vista de la evolución de la enseñanza del violín dentro del Conservatorio y, en segundo lugar, desde el apartado de la labor de difusión del repertorio de cámara a partir de febrero de 1863, por la Sociedad de Cuartetos, cuyas sesiones tienen lugar en el salón pequeño del centro y cuyos

componentes, a excepción de Guelbenzu, están ligados a la institución, pues ejercen también en alguna etapa su magisterio en la institución<sup>89</sup>.

El nivel de la clase de violín, será objeto, frecuentemente, de elogio desde la prensa y permaneció al margen de las críticas generalizadas sobre el funcionamiento del Conservatorio. Así, con motivo de los ejercicios celebrados el 6 de mayo de 1866, en los que el alumno José López interpreta *Adiós a la Alhambra* de Monasterio (en los siguientes ejercicios Ramón Alfonso interpreta el *Séptimo Concierto* de Bériot y el alumno de Díez Pubillones una *Fantasia* de Bériot), se señala desde la *Gaceta Musical de Madrid*: “el Sr. Díez, maestro de muchos de los actuales maestros de violín, y el incomparable Monasterio, exhibieron dos de sus discípulos, quienes revelaron, por su modo de manejar el instrumento rey de la orquesta, que no en balde tienen por profesores a los señores Díez y Monasterio”<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Subraya Federico Sopeña, al referirse al fenómeno de difusión de la música de cámara propiciado por las actividades de la Sociedad de Cuartetos: “La incorporación de D. Jesús de Monasterio el año 1857 como profesor de violín supone un gran paso, un doble paso hacia dentro en la enseñanza del Conservatorio, hacia afuera como “extensión” partiendo del salón del Conservatorio. Una de las glorias de nuestra casa es la fundación de la “Sociedad de cuartetos”. [...] Lo importante es que el 1 de febrero de 1863 el primer concierto del cuarteto -Monasterio, Lestán, Pérez y Castello [sic]- con Guelbenzu al piano para la sonata op. 24 de Beethoven, fue un éxito extraordinario, cuya huella palpamos en la prensa y, claro está, en Galdós. [...] Profesores del Conservatorio los cuartetistas - menos Lestán y tocando en el salón del Conservatorio podemos decir con orgullo que a nuestra casa se debe el cariño inicial por la música de cámara. La incorporación de Monasterio en 1857, supone, no obstante, como indica Sopeña, un doble avance: 1. De la enseñanza instrumental y concretamente del violín dentro del Conservatorio, y 2. De los gustos musicales del público, gracias a la labor de difusión del repertorio de cámara clásico por la Sociedad de Cuartetos, cuyas sesiones tienen lugar en el Salón del Conservatorio”. Federico Sopeña, pese a señalar que las reformas en el Conservatorio no impidieron que la música instrumental continuase relegada, destaca ciertas iniciativas para un cambio de esta situación perceptibles, y entre éstas, subraya el decisivo magisterio de Monasterio: “De 1869 a 1876 Monasterio sucede a Barbieri como director de orquesta en la Sociedad de Conciertos: esa labor, llevada con mucho éxito y la de cuartetos, amplían la del Conservatorio y puede decirse que en esa época se ponen las bases de lo que luego serán las espléndidas orquestas madrileñas. Téngase en cuenta que la aparición de Víctor Mirecki, gran violoncellista polaco, completa la labor de cuerda en el Conservatorio”. Acerca de la labor docente de Monasterio en el Conservatorio, Sopeña afirma: “La figura es, indudablemente, la de Jesús de Monasterio, en el Conservatorio desde jovencísimo, desde 1857. Precisamente esta época de la Restauración es la época cumbre de Monasterio en muy diversos aspectos. Se centra su labor como profesor de violín pasando al final como profesor de perfeccionamiento- lo que hoy llamaríamos virtuosismo- y de música de cámara. La estrella de Monasterio como violinista se apaga En todo caso, Monasterio da un enorme prestigio al Conservatorio, pues en el mundo social y académico es figura respetadísima”. El dato referido a Tomás Lestán es erróneo, puesto que el violista formó parte como miembro del jurado en varios concursos durante la década de 1860, como el de 1861. F. Sopeña: *Historia Crítica del Conservatorio de Música de Madrid...*, pp. 67-68, 85-86. En 1884 será nombrado Profesor Auxiliar de Violín y en 1894 Profesor Numerario.

<sup>90</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 34, 26-V-1866, p.138.

Los resultados de la enseñanza de violín en el Conservatorio se reflejan en el “*Estado General* que manifiesta el Número de Alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela”, firmado en 1866 por el Secretario del centro, Justo Moré<sup>91</sup>, y cuyos datos relativos a dicha asignatura reproducimos a continuación:

NÚMERO	NOMBRE ALUMNO	CLASE INSTRUCCIÓN QUE RECIBIÓ	COLOCACIÓN QUE OBTUVO O HA OBTENIDO	SUELDO FINAL QUE DISFRUTA O HA DISFRUTADO
29	D. Rafael Pérez	Violín	Violín 1º Orquesta de Ópera	5000
30	Salvador Boort	Violín	Violín 1º Orquesta de Ópera	5000

ALUMNOS QUE EJERCEN LA PROFESIÓN EVENTUALMENTE EN LECCIONES, FUNCIONES, ETC.

			UTIL. QUE APROXIMADAMENTE LES PRODUCE
89	D. Luis Arche	Composición.	10.000
112	D. José Rodríguez	Violín	3.000
113	Tomás Sancho	Violín	3.000
114	Cipriano Lorente	Violín	3.000
115	Isidoro Días	Violín	3.000

ALUMNOS QUE SE HALLAN EJERCENDO LA PROFESIÓN FUERA DE ESPAÑA.

142	Juan Rivas	Violín	Lisboa	12.000
143	Lucas Gómez	Cello	Oporto	10.000
144	Tomás Cruz	Contrabajo	Francia	10.000

<sup>91</sup> *Estado General que manifiesta el Número de Alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela.* Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, Calle de las Torres, n° 4 duplicado, 1866, pp. 292-297, 302-305.

ALUMNOS QUE EJERCEN LA PROFESIÓN EVENTUALMENTE EN LECCIONES,  
FUNCIONES, ETC.

José Rodríguez. Violín. 3000 rs. vn.  
Tomás Sancho. Violín. 3000 rs. vn.  
Cipriano Lorente. Violín. 3000 rs. vn.  
Isidoro María López. Violín. 30000 rs. vn.  
Isidoro Díaz. Violín. 3000 rs. vn.  
Juan Castro. Contrabajo. 3000 rs. vn.

ALUMNOS MATRICULADOS QUE DESDE 1842 ADQUIEREN UNA SUBSISTENCIA  
DECOROSA

Esteban Pérez Lanuza. 12000 rs. vn.  
Jesús de Monasterio. 30000 rs. vn.  
Tomás Plo. 16000 rs. vn.  
Julio Alarcón. 12000 rs. vn.  
Miguel Carreras. 16000 rs. vn.  
Manuel Pérez. 12000 rs. vn.  
Manuel Pardo. 12000 rs. vn.  
Pedro Urrutia. 6000 rs. vn.  
Casimiro Espino. 8000 rs. vn.  
Manuel Pubillones. 6000 rs. vn.  
Tomás Sancho. 8000 rs. vn.

Acerca de las actividades desarrolladas en el marco del Conservatorio, en carta del 16 de junio de 1860 a Fétis, Monasterio se lamenta de las deficiencias del Conservatorio en una descripción de la actividad concertística en el centro ese curso: “¿Qué puedo decir acerca de novedades musicales? Desgraciadamente no hay gran abundancia. Los conciertos son sobre todo escasos. Sin embargo, este invierno hemos organizado dos en el Conservatorio, cuyo producto ha sido destinado a los heridos de nuestro ejército de África”<sup>92</sup>.

En la Memoria de organización de 1861, dentro del 4º grupo, relativo a la enseñanza instrumental, se alude al modelo del Conservatorio de París: “El Conservatorio de París

---

<sup>92</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

brilla por su producción de buenos instrumentistas, el nuestro igualmente. Hay tanta analogía en estas enseñanzas en ambos Conservatorios, que hasta en pequeños detalles se parece, como por ejemplo, las clases de ciertos instrumentos de viento [...]. En los ejercicios de concursos, el de repentización es generalmente más largo y diferente al nuestro, en lo demás es igual. [...] Hecha ya la relación comparativa y exacta del estado de ambos conservatorios, se ve claramente que los muchos e importantes trabajos que en pocos años se han hecho en el nuestro, han dado tal impulso a este Establecimiento que con organización puede asegurarse que ningún otro de España [...] lo aventajará en marcha tan rápida y progresiva [...] A las enseñanzas de instrumentos elementales se ha conseguido darles parte de la homogeneidad de que carecían. [...] Hemos ido mejorando y perfeccionando el sistema de exámenes del Conservatorio [...] sólo falta poner en todo su vigor las *Instrucciones* que tenemos discutidas y estudiadas detenidamente. ¡Y sin embargo no hemos llegado al término deseado!...”<sup>93</sup>.

Mariano Soriano Fuertes pondrá de manifiesto su directa confrontación con Eslava, cuyos proyectos regían en la práctica la organización del Conservatorio desde 1856, a través de sucesivas críticas a la institución, publicadas en *La Gaceta Musical Barcelonesa*. A propósito de una descripción de la situación musical general en España en 1864, se lamenta de la enseñanza general en el Conservatorio, en los siguientes términos: “La música de enseñanza... raquílica, trivial y perjudicial para el discípulo, siempre hablando en tesis general, por no estar fundada en bases sólidas; y cada día, en fin, más mal retribuidos los profesores, y confundidos éstos y aun menospreciados por el charlatanismo de la ignorancia atrevida que todo lo invade, todo lo anatemia y todo lo destruye. [...] Si el Conservatorio nacional fuera un verdadero conservatorio: si en él hubiese entusiasmo artístico y se trabajara a favor del arte y no a favor de las personalidades: si todos los verdaderos profesores hicieran un esfuerzo y uniéndose prestasen sus luces a favor del bien común: ¡oh! y en qué poco tiempo saldría el arte del estado en que se encuentra y daría un mentís a los que nos creen impotentes ¡Oh! y cuán pronto rivalizaríamos con las demás naciones de Europa!”<sup>94</sup>. A pesar de las críticas, se ejerce una defensa del Conservatorio, como manifiesta la contestación a un artículo publicado en *El Eco del País*, desde la

---

<sup>93</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 13-73.

<sup>94</sup> *La Gaceta Musical Barcelonesa*, nº 141, 2-X-1864, s.p.

publicación que fuera dirigida por Eslava, la *Gaceta Musical de Madrid*: “En España, no obstante que nuestro Conservatorio exija profundas y radicales reformas que no podrán plantearse si no se comienza por que los gobiernos le otorguen mayor protección y más recursos de los que actualmente le están señalados, ese centro artístico de enseñanza puede ostentar con orgullo la lista de sus profesores y maestro, puesto que los nombre de todos ellos son verdaderas ilustraciones del arte, al cual han consagrado y consagran su existencia, en bien del mismo y de la patria. Los Sres. Eslava, Saldoni, Arrieta, como compositores; los Sres. Monasterio, Guelbenzu, Romero, Melliez, Mendizábal, como instrumentistas; los Sres. Valldemosa, Inzenga y Martín, como profesores de canto, garantizan nuestros asertos. Y fuera del Conservatorio, España puede y debe vanagloriarse con los nombres del venerable compositor y maestro que ha sido de capilla de la basílica de Bilbao, Sr. Ledesma, con los de los Sres. Barbieri, Sarmiento, Pérez, Plo, Castellanos, Aguilar, Aguirre y tantos otros compositores, flautistas, violinistas, violoncellistas, clarinetistas, etc., etc., que son por sus talentos músicos y bello ornamento y una esperanza del arte, puesto que con sus consejos y dirección se va formando esa juventud que ha de reemplazarlos un día, y que perpetuará de generación en generación las tradiciones de escuela que aquellos poseen y atesoran”<sup>95</sup>. En 1866, en uno de los artículos de su serie dedicada al Conservatorio, firmados por Mariano Soriano Fuertes, insiste en una de las cuestiones que perdurarán hasta el siglo siguiente, y es la necesidad de profesionalización de las enseñanzas: “Es preciso que el Conservatorio sea, no una escuela de primera enseñanza o de mecanismo, sino un *colegio superior y general de enseñanza de la ciencia y del arte de la música*; que forme escuela, y que llene en todas sus partes la idea de su creación, bien manifiesta en el real decreto de 15 de Julio de 1830. Si esta idea no se ha llevado todavía a cabo; si el Conservatorio de música y declamación no ha dado todo el fruto que debiera en tantos años como hace están abiertas sus puertas a la enseñanza; si está amortiguada la protección que la nación, que paga, exige del gobierno, y el decoro artístico y nacional de las personas influyentes y peritos en la materia, no se culpe a los distinguidos profesores que regentan muchas de las varias clases de enseñanza existentes en dicho establecimiento, sino a los directores o viceprotectores que ha tenido, legos uno, descuidados otros, y todos ellos desconociendo o teniendo en poco la educación artística,

---

<sup>95</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 6, 9-XI-1865, p. 41.

diferente de la mecánica, las necesidades del profesorado y el planteamiento de una verdadera escuela que constituya un género, y que este género se llame español, como el italiano, francés, alemán, y hasta el inglés y el ruso”<sup>96</sup>. Los intentos de reforma durante 1857 serán evaluados como insuficientes por Soriano Fuertes: “A los primeros y acertados pasos dados por el señor marqués de Tabuérniga se debió el reglamento orgánico del año de 1857, muy bueno para la parte práctica de la enseñanza, y el que la música figurase en la ley de instrucción pública que apareció en la Gaceta del mes de Septiembre del mismo año. [...] Nuevas esperanzas volvieron a concebirse para el mejoramiento del arte; pero volvieron a desaparecer al poco tiempo de concebidas, puesto que el Conservatorio volvió otra vez a su habitual marasmo, el reglamento provisional no fue observado en todas sus partes, la enseñanza no pudo ser completa, y por consiguiente no se cumplió con lo que marcaba la antedicha *ley de instrucción pública*”<sup>97</sup>.

A las críticas ejercidas por Soriano Fuertes, les sigue una serie de réplicas del secretario Rafael Hernando, a partir del número 28 de la misma publicación, quien ejerce una defensa de la gestión de Ventura de la Vega, durante su etapa como Viceprotector del Conservatorio, y especialmente de Eslava, cuyas propuestas había apoyado<sup>98</sup>. Con el fallecimiento de Ventura de la Vega, y convertido Eslava en director del Conservatorio, las hostilidades hacia su gestión propiciarán su temprana renuncia del cargo. En el número 35, Hernando se refiere al papel de la Sociedad de Cuartetos, cuya sede radica en el Conservatorio, en la recuperación del repertorio clásico<sup>99</sup>. En el número 40, y como contestación al anterior, Soriano Fuertes, reiterando su oposición a Eslava, indica que “hemos encontrado también *defectuosísimas las instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas* [...] y que, considerando al Conservatorio como *escuela*, a más de *vulgar*, la

---

<sup>96</sup> Publicado en *Gaceta Musical de Madrid*, nº 15, 11-I-1866, pp. 59-60.

<sup>97</sup> Firmado en París, 9 de febrero de 1866. Publicado en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 20, 15-II-1866, pp. 79-80. En el Número 25 de la misma publicación realiza una serie de peticiones, anticipándose a demandas que culminarán en años posteriores: “Deseamos que este arte esté representado en el Consejo de instrucción pública por personas tan respetables como los Sres. Saldoni, Barbieri, Arrieta y Eslava; así como que puedan tener cabida en la Academia de Nobles Artes, exclusiva hoy de las artes plásticas, la música y la poesía, y figuren como académicos de música, a más de los dichos, los Sres. Jimeno, Valldemosa, Guelbenzu, Monasterio y Espín y Guillén, este último fundador del primer periódico musical en España”. *Gaceta Musical de Madrid*, nº 25, 24-II-1866, p. 100.

<sup>98</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 28, 14-IV-1866, p.112.

<sup>99</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 35, 3-VI-1866, pp. 139-140.

encontramos también defectuosa por algunos de los métodos de enseñanza que tiene aprobados”<sup>100</sup>.

No obstante, y como ha señalado Ansorena, el paso de Eslava por el Conservatorio supuso una “progresiva mejora en la marcha general”, determinante para la orientación hacia la música instrumental y el alejamiento del exclusivismo del modelo operístico. En este sentido, es determinante en Eslava lo que Ansorena denomina y define como “evolución natural en el concepto de la música pura” y que representan desde 1863 en el ámbito del Conservatorio las sesiones de la Sociedad de Cuartetos: “La educación del artista debe ir hacia la música pura. De ella manará la inspiración propia de cada estilo de manifestación musical”<sup>101</sup>.

La siguiente etapa del Conservatorio, correspondiente a la dirección de Emilio Arrieta entre 1868 y 1894, va a iniciarse con un nuevo proceso de reestructuración. Por el Decreto y Reglamento del 15 y 22 de diciembre de 1868, firmado por el Ministro de Fomento Manuel Ruiz Zorrilla, se designa al Conservatorio como Escuela Nacional de Música y Declamación, evitándose su desaparición. La fase de reorganización tuvo impulso en el Decreto del Ministro de Fomento Severo Catalina (Decreto y Reglamento del 15 y 17 de junio de 1868)<sup>102</sup>. En este último se establecen unas bases “que aconsejan que se concrete la enseñanza pública a sus principios fundamentales, dejando a la vocación, esfuerzo y constancia individuales los estudios y la práctica necesarios para alcanzar la especialidad en cualquiera de sus ramos y aplicaciones. Sería absurdo pretender” -prosigue el texto- “que el Estado debe costear la enseñanza de todas las especialidades y aplicaciones, teniendo una Cátedra y un Profesor por cada una de las infinitas subdivisiones de la ciencia y del arte”. Por otra parte, se hace hincapié en la necesidad de crear nuevas escuelas musicales y de artes en todas las provincias.

El Reglamento es un reflejo de la política de restricciones, que afectan directamente a la plantilla docente. En el Preámbulo, se introduce, pues, un recorte en ésta, que pasa a

---

<sup>100</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 40, 15-VII-1866, p. 159.

<sup>101</sup> Musikaste Eresbil. *Monografía de Hilarión Eslava...*, pp. 79 y 82.

<sup>102</sup> “Decreto publicado por el Ministro de Fomento Don Severo Catalina, con fechas 15 y 17 de junio de 1868, Reformando el Real Conservatorio de Música y Declamación y creando a la vez tres direcciones artísticas. 1868”. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación aumentada con nuevos datos y documentos para la Exposición Universal de París de 1878...*, p. 74.



estar compuesta por dos cátedras para las enseñanzas de Composición, Canto y Armonía, respectivamente, y 6 cátedras para el resto de instrumentos especiales. Se designa un solo profesor numerario para las enseñanzas de violín y violoncello (de un total de doce profesores), con un sueldo de 800 escudos, equiparable al de los dos profesores de solfeo y piano, superior al de los profesores de contrabajo, flauta, oboe y fagot (600 escudos), e inferior a los 1.200 escudos percibidos por los profesores de composición, armonía y canto. El grupo de trece profesores excedentes seguirán desempeñando la docencia de la matrícula libre en la Escuela, cobrando dos tercios de su sueldo. Respecto a la enseñanza del violín hay que señalar el cese de Juan Díez por jubilación.

Respecto a las condiciones de acceso de los alumnos en el Conservatorio, se establece como requisito un examen de ingreso ante un Tribunal o presentación de certificación de enseñanza elemental (saber leer, escribir y aritmética)<sup>103</sup>. Con anterioridad se había establecido la Matrícula Libre. Otra de las modificaciones consiste en la ampliación del horario vespertino de clases<sup>104</sup>. Por el Artículo 24 se decretan sólo dos premios: 1.º: Medalla de bronce; 2.º: diploma u obra clásica), y continúa pensionándose únicamente a los alumnos de canto, interrumpiéndose esta práctica en diciembre de 1868, para restablecerse de nuevo en 1880.

El Reglamento definitivo que perdurará en esta etapa, se redacta durante el Reinado de Amadeo, y es aprobado el 2 de julio de 1871. Supone una ampliación del cuadro de enseñanzas e implica una mejora en las condiciones y número del profesorado, dividido ahora entre Profesores de número y Profesores auxiliares<sup>105</sup>. Se disponen las siguientes retribuciones: Director: 4.000 pesetas, un profesor de composición: 4.000 ptas, dos profesores de armonía, de grados diferentes: 3.000 y 2.000 ptas., dos profesores de canto,

---

<sup>103</sup> Artículo 1. “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno Provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868 disolviendo el antiguo Real Conservatorio de Música y Declamación y creando la Escuela Nacional de Música”. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, p. 79.

<sup>104</sup> Artículo 4. “Decreto y Reglamento publicado por el Gobierno Provisional en 15 y 22 de diciembre de 1868...”, p. 79.

<sup>105</sup> Capítulo III. *De los Profesores*. “Reglamento de la Escuela Nacional de Música aprobado por S. M. en 2 de Julio de 1871”. *Memoria acerca de la Escuela de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, pp. 86-87.

tres de piano, dos de solfeo, uno de violín: 2.000 ptas.<sup>106</sup>, profesores de contrabajo, flauta, clarinete y fagot: 1.500 ptas. Los profesores auxiliares tienen una designación de 1.000 y 750 pesetas. Se dispone, además, un incremento de 500 pesetas cada cinco años, así como recompensas especiales a la publicación de obras o difusión de nuevos sistemas de enseñanza por los profesores. Se exige, por otra parte, a cada profesor, la presentación de un sustituto, al tiempo que los nombramientos, en el caso de los Profesores Numerarios, son por oposición o concurso, mientras que los Profesores Auxiliares son nombrados por el Gobierno<sup>107</sup>. Monasterio continúa como único profesor de violín. No obstante, a lo largo de toda esta etapa, se irá incrementando el número de profesores, hasta superar la cifra de cuarenta durante la década de 1880.

Como Federico Sopena señala, pese a la relativa recuperación del centro, la precariedad de las retribuciones y carencias de organización contribuyen a la apertura hacia la enseñanza privada, así como la continuidad en los problemas persistentes desde etapas anteriores<sup>108</sup>. El crecimiento de la matrícula libre va unido a una ampliación de las clases particulares. Otra de las novedades incluidas en la Reforma se refiere a la duración del período lectivo: el curso se inicia el 1º de octubre y concluye el 31 de mayo<sup>109</sup>.

Entre los acontecimientos producidos en esta dilatada etapa de Arrieta, se encuentran la reconstrucción del gran Salón-teatro de la Escuela, en sustitución del antiguo, incendiado en 1867 y la instalación del órgano de Merklin, adquirido en París, en el escenario, la adopción del diapasón normal con todo el instrumental afinado al mismo en 1879 (22 de febrero de 1879), la creación de la clase de conjunto que toma parte en los ejercicios mensuales y demás actos académicos<sup>110</sup>, el establecimiento del cobro de quinquenios para los profesores<sup>111</sup>, el cobro de los derechos de examen, la creación de

---

<sup>106</sup> El 20 de junio de 1868 se nombra a Monasterio Profesor de Violín y Violoncello por Orden del 15 de diciembre de 1868. Capítulo III. Artículo 8. "Reglamento de la Escuela Nacional de Música ...", p. 86.

<sup>107</sup> Capítulo III. Artículos 11 y 12. "Reglamento de la Escuela Nacional de Música...", p. 87.

<sup>108</sup> F. Sopena. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid...*, pp. 80-81.

<sup>109</sup> Capítulo I. Artículo 4. "Reglamento de la Escuela Nacional de Música...", p. 85.

<sup>110</sup> El 4 de marzo de 1884, se produce una comunicación dirigida a Monasterio, con el objeto que amoneste a los alumnos que no asisten a los ensayos que se practican en la clase de Conjunto.

<sup>111</sup> El 18 de julio de 1873 se expide el Título a Monasterio en el cargo que desempeña con el aumento por antigüedad de 1500 pesetas. El 13 de marzo de 1877, según consta en su expediente, los Profesores Mendizábal, Pedro Sarmiento y Jesús de Monasterio solicitan el cuarto quinquenio que les corresponde en el desempeño de sus respectivas cátedras. El 24 de diciembre de 1878, por Real Orden se concede un ascenso de 500 pesetas por quinquenio de antigüedad sobre el haber de tres mil quinientas pesetas anuales que venía disfrutando Monasterio. El 19 de marzo de 1882, Monasterio solicita el quinto ascenso de antigüedad. El 15

cuatro pensiones de *mil quinientas pesetas* para dos alumnos de canto y otros tantos de declamación y la instalación de una biblioteca musical, junto con dos hechos decisivos en esta fase como la creación de la Academia española de Bellas artes en Roma, y de la sección de música en la Academia de San Fernando. El 16 de febrero de 1879, Monasterio realiza una donación de un ejemplar de cada una de las obras musicales escritas y publicadas con destino a la Biblioteca de la Escuela<sup>112</sup>. El 28 de mayo de 1884, Monasterio da conocimiento a Arrieta del legado del fallecido profesor de violín Rafael Pérez (muere el 11 de marzo de 1884). En el Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1883-1884, Arrieta señala acerca del violinista: “D. Rafael Pérez, eminente violinista, uno de los fundadores de la *Sociedad de Cuartetos* y de la de *Conciertos*, que siempre ocupó en las grandes orquestas de que formó parte el puesto de concertino; profesor auxiliar de la enseñanza de violín, que trataba a sus queridos discípulos con la bondad y cariño de un padre, murió dejando a la Escuela un legado importante, que consta de sus dos violines, uno de ellos excelente, y bastante música manuscrita e impresa”<sup>113</sup>.

Entre algunas fechas relevantes de esta extensa etapa cabe mencionar las actuaciones de los violinistas White y Fournier (1863)<sup>114</sup>, la Velada artística de Homenaje a Sarasate (19-III-1880), Velada Artística de Homenaje a Eslava (1-V-1886) y Velada dedicada a Música Religiosa Española (24-III-1891). Destaca la función del 25 de mayo de 1889, consagrada a Arriaga, y cuyo programa estuvo compuesto por las siguientes obras: Primera Parte: *Sinfonía en Re*; Segunda Parte: *Cuarteto en Re menor* (ejecutado por los alumnos de la Clase de Perfeccionamiento y Música de Cámara de Monasterio Gaos,

---

de mayo de 1882 se dicta la Real Orden concediendo el quinto ascenso, que completa el sueldo de 5.000 pesetas anuales. El 1 de julio de 1885, queda aprobado un sueldo para Monasterio de 5.500 pesetas. Ese año, se consigna como sueldo de los profesores de número la cantidad de 3.000 pesetas anuales más quinquenios. Según consta en su expediente, con fecha del 18-III-1887 Monasterio solicita con Arrieta el sexto quinquenio. Se le concede por Real Orden del 3 de mayo de ese año.

<sup>112</sup> El 28 de febrero de 1879, se promulga una Real Orden dando las gracias en nombre de S.M. el Rey a Monasterio por el donativo de sus obras musicales con destino a la Biblioteca.

<sup>113</sup> Una revisión de los títulos que integraban la biblioteca personal de Rafael Pérez, donada a la Biblioteca de la Escuela en 1884, revela la preeminencia de los métodos y estudios de los principales representantes de la Escuela Franco-belga. El interés creciente por tratados más antiguos se refleja en las obras de Tartini y Leopoldo Mozart. En el repertorio de concierto predominan las fantasías y variaciones, entre las que se incluyen varias de Paganini, junto a autores como Haumann y Mayseder. Entre los autores españoles, destacan títulos de Mollberg y Monasterio. Dentro del repertorio para dúo se incluyen sonatas de Corelli. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>114</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Leg. 15. Exp. 51. Leg. 15. Exp. 58.

Veigas, Cuenca y Larrocha) y Dúo de la ópera *Ma tanta Aurore*; Tercera Parte: *Overtura* para orquesta y Motete *O Salutaris* con acompañamiento de cuarteto de cuerda. Intervinieron en la orquesta Monasterio, Muñoz, Arbós, Mirecki, Lestán, Fernández, Manuel y Francisco González, Ruiz, Escovés, Font, Rodríguez, García Coronel y sus alumnos. En el Discurso leído por el Director de la Escuela, Emilio Arrieta, destaca la labor de la Sociedad de Cuartetos en la difusión de las composiciones de Arriaga.

En lo que respecta a la enseñanza de violín, se abre por vez primera la posibilidad de matriculación de alumnos de ambos sexos en todas las clases, si bien se diferencia su asistencia a las lecciones<sup>115</sup>. Se producen, además, otras novedades, como el mencionado establecimiento de cobro en concepto de derecho de matrícula y derecho de examen (cantidad de 15 pesetas y de 5 pesetas, respectivamente). En el discurso inaugural del curso 1870-1871, celebrado el 30 de septiembre de 1870, Arrieta anuncia la sucesión de exámenes durante todo el curso. El 15 de mayo de 1873 se produce una comunicación de la Escuela según acuerdo del Claustro pidiendo al Ministro de Fomento el restablecimiento de las notas de *Sobresaliente*, *Notable*, *Aprobado* y *Suspense*. Sobre la periodicidad de los ejercicios escolares, continúa siendo mensual hasta 1884, en que pasan a realizarse cada quince días. Se indica la adjudicación todos los años de medallas y accésit<sup>116</sup>.

Acerca del desarrollo de las clases, los datos localizados relativos al Curso 1876 nos indican la sucesión de cuatro turnos, que determinan el siguiente horario: 1º: 8-10; 2º: 10,15-12,15; 3º: 12,30-14,30; 4º: 14,45-16,45. Se continúa siguiendo el modelo del Conservatorio de Bruselas, donde las clases se desarrollaban en turnos de dos horas hasta las cinco de la tarde<sup>117</sup>. En el Curso de 1877-78 encontramos la adición de un quinto y último turno en la franja vespertina. El horario general para todas las enseñanzas instrumentales es el siguiente: Turnos: 1º: 8-10 mañana. 2º: 10,15-12,15. 3º: 12,30-14,30. 4º: 14,45-16,45. 5º: 17-19 h. Las enseñanzas de violín se distribuyen en el 2º turno: Pérez (local Núm. 8). Todos los días. Avelino Fernández. (Local Núm. 9). Todos los días. 4º turno: Monasterio (local núm 9). Todos los días. En el 5º turno se distribuyen las

---

<sup>115</sup> Capítulo VII. *De los alumnos*. Artículo 29. “Reglamento de la Escuela Nacional de Música...”, p. 89.

<sup>116</sup> Capítulo VIII. *De los exámenes y premios*. Artículo 37. “Reglamento de la Escuela Nacional de Música...”, p. 90.

<sup>117</sup> Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. *Annuaire du 1884*.

enseñanzas de violoncello (Mirecki. Local núm. 9. Todos los días) y contrabajo (Muñoz. Local núm. 11. Todos los días).

La organización del horario de clases continuará obedeciendo a dicha distribución en cinco turnos durante toda esta etapa, si bien con la incorporación de nuevos profesores a la enseñanza de violín, se adaptarán nuevos horarios: En el curso correspondiente al año escolar 1890-91 es el siguiente: Tomás Lestán: 1º Turno, Aula Número 12, todos los días; Avelino Fernández: 2º Turno, Aula Número 9, todos los días; José Hierro: 3º Turno, Aula Número 13, martes, jueves y sábados; Jesús de Monasterio: Quinto Turno, Dirección, todos los días.

Por otra parte, en el apartado de materiales para la enseñanza, que poseía el Conservatorio, en la *Memoria de la Escuela de Música y Declamación remitida a la Exposición Internacional de Filadelfia del Año 1876*, se da cuenta de los siguientes instrumentos: 5 violines, 3 violas, 4 violoncellos y 3 contrabajos. Dicho material de enseñanza apenas se incrementa en los años sucesivos (en 1878 se contabiliza el mismo), pese a las demandas del profesorado<sup>118</sup>. Así, con fecha del 22 de junio de 1886 figura una solicitud de Mirecki, en la que reclama un nuevo violoncello para su clase (700 pesetas). A comienzos de la siguiente década comprobamos que la cifra ha aumentado: durante el curso 1890-1891 los efectos suman 11 violines, 3 violas, 6 violoncellos y 2 contrabajos.

Arrieta, en su Discurso de apertura del Curso de 1878-79, ensalza la labor de Monasterio: “Nuestros excelentes profesores de orquesta, discípulos en su mayor parte de esta Escuela, dirigidos por uno de los maestros de clara y enérgica batuta que tenemos, hubieran obtenido-¿quién puede dudarlo?-abundante cosecha de aplausos, como los supieron alcanzar los italianos conducidos a la noble lucha por Faccio y Pedrotti. Antes de la creación del Real Conservatorio de María Cristina, era sumamente difícil, si no imposible, la formación de una orquesta completa, cuando no entraran en ella elementos extranjeros, y esto mismo acontecía en las principales capitales de provincia. [...] Ahora, en cambio, hemos llegado a organizar en Madrid hasta dos grandes orquestas de conciertos a

---

<sup>118</sup> El 9 de febrero de 1884 se nombra un Comisión por la Dirección de la Escuela para emitir un informe respecto a un aparato de Miguel Moreno y Delgado denominado *Guiador del arco del Violín. Libro de Actas*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Libro de Actas.

la vez, compuestas exclusivamente de españoles; en Barcelona, Cádiz, Málaga, Valencia y otros puntos, hay también buenas orquestas y directores inteligentes e ilustrados”<sup>119</sup>.

Esperanza y Sola, con motivo de la condecoración de Monasterio por sus Estudios Artísticos de concierto, ensalza su labor pedagógica: “Hace pocos días la *Gaceta de Madrid* ha publicado, con aplauso de cuantos estiman en todo su valor el mérito del maestro Don Jesús de Monasterio, el Real Decreto concediéndole la gran Cruz de Isabel la Católica; justa y merecida recompensa a una vida consagrada por entero al divino arte de la música, y al renombre que en él ha sabido conquistarse nuestro querido amigo entre propios y extraños. Veinte años de profesorado en el Conservatorio de música; la creación en él de una verdadera escuela de violín, que, sin amortiguar en lo más mínimo las cualidades propias del temperamento de nuestro país, se liga por sus principios con la escuela belga de que Monasterio fue aventajadísimo discípulo, y que ha dado por resultado la brillante pléyade de jóvenes violinistas que todos conocemos, y cuyo valor se aquilata por el reciente testimonio del joven Fernández Arbós, quien, como los lectores de la *Crónica de la Música* saben, ha merecido al año escaso de estar en Bruselas, la distinción de ser nombrado profesor auxiliar de aquel Conservatorio; notables composiciones que llevan impreso el sello del genio y del saber, y la activa propaganda que en pro de la música clásica emprendió el distinguido artista, a quien consagramos estas líneas, ya en la Sociedad de Cuartetos, ya en la de Conciertos, (las cuales, como es sabido, dirigió por largo tiempo), son títulos más que suficientes para el galardón que ha recibido, y por el cual le enviamos nuestros más sinceros plácemes. Y, notable coincidencia; la recompensa en cuestión era otorgada en los primeros días que llegaban a Madrid los primeros ejemplares de la última obra que Monasterio ha escrito, fruto de larga experiencia adquirida en la enseñanza, y digna al decir del sabio musicólogo Gevaert, “de figurar en honrosísimo puesto en la literatura contemporánea del violín, y de llamar la atención de los verdaderos y concienzudos artistas”<sup>120</sup>.

Durante esta etapa, las reformas aplicadas no impiden que continúen gran parte de los problemas generales de la Escuela heredados de los períodos anteriores, especialmente

---

<sup>119</sup> Publicado en *Crónica de la Música*, nº 3, 10-X-1878, p.1.

<sup>120</sup> *Crónica de la Música*, nº 19, 30-I-1879, p. 2.

los relativos a interinidades y recomendaciones en los exámenes y concursos. Otras protestas por parte del alumnado se derivan de las continuas interrupciones de las clases, sin causa justificada, como pone de manifiesto *Crónica de la Música* en 1880: “Ahora, por ejemplo, todas las clases del Conservatorio han estado suspendidas por tres días, bajo el pretexto de hacerse en el local los preparativos para un baile que ya se ha celebrado, por iniciativa de algunas señoritas de la aristocracia en el gran salón del Conservatorio. En el mes de Noviembre sufrieron las clases diez y ocho días de interrupción con motivo de las obras que se hicieron en el edificio para el gran baile que no se realizó, y par el concierto que se dio después de los festejos reales”<sup>121</sup>. El problema de la calidad de las enseñanzas y los resultados de éstas en el nivel de los alumnos que salen del Conservatorio es frecuente objeto de atención en la prensa, uno de cuyos ejemplos corresponde a un artículo publicado en 1880 de *Crónica de la Música*: “No hace mucho tiempo leí en la *Crónica de la Música* una noticia referente a los miles de alumnos que ingresan anualmente en el Conservatorio de Madrid; cifra de que no me acuerdo en concreto, pero que me hubiera asustado si yo no tuviera datos de lo que pasa en España. Para contraste con dicha noticia, puedo comunicar a ustedes la siguiente: hace pocos días se han verificado los concursos para violín del Conservatorio de París, y se presentaron 81 aspirantes para 20 plazas, que son las que corresponden a la expresada clase. Para la clase de violoncello se presentaron ocho, y sólo fueron admitidos cuatro. Naturalmente, este contraste tiene su razón de ser en la diferente organización de uno y otro Conservatorio; pero es lógico preguntar: ¿en cuál de los dos establecimientos produce mejores resultados la enseñanza? Es evidente que en el de París. Y en este caso, los españoles que tanto copian de Francia, ¿por qué no imitan algo de la organización del Conservatorio? Si se atiende al número de alumnos que entran en el Conservatorio de Madrid, se puede deducir que España es un país de músicos; pero luego resulta que sólo es un país de empleados”<sup>122</sup>.

La comparación con otros establecimientos de Europa es una constante en estas críticas. En 1885, los problemas de la calidad de enseñanza en la Escuela son puestos de manifiesto en un extenso artículo publicado en el *Boletín de Espectáculos*: “Impondríase la necesidad de establecer en Madrid, centro de todo ese artístico movimiento, un

---

<sup>121</sup> *Crónica de la Música*, nº 70, 22-I-1880, p. 4.

<sup>122</sup> *Crónica de la Música*, nº 115, 2-XII-1880, p. 5.

*Conservatorio de verdad y español*, no lo que existe que es un... remedo de Conservatorio italiano, del cual salen alumnos que después de haber alcanzado todos los honores en él instituidos, han de ir a otros a *hacer oposición*, para ingresar en las clases de la misma asignatura y estudiar dos años por lo menos, si quieren llegar a merecer el título de artista. Esto, habiendo en el mismo establecimiento profesores eminentísimos en muchas, muchas asignaturas, *que no cene en nada a los de otros países*, no es bien que pase en una nación civilizada. Con esto se ahorraría el país el sinnúmero de pensiones que paga, para que los jóvenes visiten otros centros, cuando el de Madrid lo fuera tan elevado que pudiera servir de ejemplo provechoso”<sup>123</sup>. Ese mismo año, se describen en *La Correspondencia Musical* los problemas de la Escuela: “abrigamos la convicción de que el gobierno dista mucho de hacer lo que debiera con respecto a la enseñanza oficial de la música. [...] Nuestra Escuela Nacional de Música, no cuenta hoy con el número de profesores que la cifra de matriculados reclama, ni las dotaciones de aquellos están a la altura de las circunstancias, dadas las condiciones de los tiempos que corremos y el mayor trabajo que sobre ellos pesa; y es preciso, forzoso, indispensable, que el gobierno medite profundamente acerca de lo que acabamos de exponer para tomar a la postre una resolución definitiva y eficaz. Es presupuesto destinado a la Escuela es exiguo, por no decir que raya en lo ridículo, y es menester aumentarlo para secundar no sólo el favorable movimiento que en el público se inicia, si que también para corresponder cumplidamente al indiscutible celo con que el ilustre maestro que se halla al frente del establecimiento procura cubrir las deficiencias de los que debieran prestar a la Escuela un apoyo franco e incondicional. El material existente reclama a voz en grito su renovación y mejoramiento. [...] Véase lo que hacen los gobiernos francés, belga y alemán, y lo que el príncipe de Gales suele practicar en Inglaterra con motivo de la enseñanza de la música”<sup>124</sup>.

Pérez Galdós se hace eco de esta situación, indicando: “en los ejercicios de este año han obtenido premio 1.356 alumnas y 646 alumnos, en total 2.002 discípulos predilectos de la Santa. Hay que confesar que parece excesivo este número de artistas. Por el hecho de recibir premio deben ser estimados notables. Me parecen muchas notabilidades para

---

<sup>123</sup> *Boletín de Espectáculos*, nº 17, 1-VI-1885, p. 3.

<sup>124</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 254, 12-XI-1885, p. 3.



producirlas en un solo año. Cada vez va siendo más difícil distinguir en cualquiera de las artes, y no puede admitirse que un país sea tan fecundo en candidatos a la celebridad. De esto se deduce que hay algo de injusticia o de excesiva benevolencia en el reparto de premios de nuestro Conservatorio de Música, y que éste adquiriría más autoridad y prestigio siendo un poco más exigente en los exámenes y menos pródigo en laureles. El número de jóvenes de ambos sexos que anualmente se matricula en el Conservatorio de Música y Declamación es inmenso, porque la afición al arte de Rossini y Beethoven es grande en España y particularmente en Madrid. Una gran parte de las alumnas son jovencitas de la clase media que van allí a aprender un poco de piano, y una vez que teclean lo bastante para hacerse oír en cualquier tertulia, abandonan la carrera. Generalmente no saben tocar más que la pieza que aprendieron para los exámenes durante un año de rudo trabajo. [...] En la clase de instrumentistas ha sido éste más fecundo que en otras ramas del arte, si bien todas las celebridades que de él proceden han ido y van a completar su educación a país extranjero. Esto prueba que en nuestro Universo musical se practican bien las enseñanzas de la iniciación; pero que no están a la misma altura de las del perfeccionamiento. El maestro Arrieta, dignísimo director del Conservatorio, con orgullo en su discurso el día de Santa Cecilia que los grandes premios de los concursos musicales de las escuelas de París y Bruselas habían recaído este año en jóvenes artistas procedentes de nuestro Conservatorio. En esto, que a primera vista parece un motivo de satisfacción, hay una nota de amargura, pues triste que sostengamos una Escuela de Música para que los alumnos brillantes de ella vayan a buscar fuera de España la última palabra del arte que cultivan. Si el Gobierno tomara con interés este asunto, mucho podría remediarse. Tenemos profesores eminentes. ¿Qué falta, pues? Organizar la enseñanza de otra manera, estableciendo más rigor en los exámenes y favoreciendo la selección. La inmensa masa de alumnos ineptos o con menos que mediana aptitud debe ser resueltamente eliminada. El arte musical debe ser cultivado por los que para él han nacido, y el Estado hace un verdadero servicio al país y a la civilización diciendo a determinados individuos: “Tú no sirves para tenor, ni para violinista, ni para pianista; vete, pues, a aprender un oficio o a servir en un mostrador o a practicar cualquier industria”<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Véase B. Pérez Galdós. *Arte y Crítica*. Obras inéditas. Edición de Alberto Ghirardo. Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 225-229.

Una de las novedades más importantes contenidas en el Reglamento de 1871 es la redacción de los Programas de las Enseñanzas de la Escuela de Música y Declamación de Madrid por años escolares y el establecimiento de 7 cursos para la enseñanza de violín.

La cuestión del exceso de alumnado es uno de los problemas que se incrementan durante esta etapa. El propio Arrieta reconoce su agravamiento en el discurso pronunciado en el acto de distribución de premios correspondientes al Curso 1883-1884: “Con la mira de atajar la creciente matrícula, cada año se ha ido estrechando más y más la puerta de ingreso en esta Escuela, pero la presión española, vulgo recomendación, más poderosos que todas las presiones conocidas en la mecánica moderna, logró desgraciadamente que se introduzcan jóvenes que roban un tiempo precioso a los buenos alumnos y acaban con la paciencia de los celosos profesores”. En 1884, entre las condiciones de ingreso en la Escuela de Música se establece la obligatoriedad de tener aprobado el curso tercero de Solfeo para cualquier instrumento, y se diferencian hasta siete pruebas de acceso: para los que poseen conocimientos de Solfeo, para los que poseen conocimientos de Solfeo y Piano, para los que poseen conocimientos de Solfeo con Canto, Armonía, órgano o cualquier instrumento de la orquesta, para los que poseen conocimientos de Solfeo, para los que proceden de enseñanza privada, exámenes de Armonía y Composición, prueba de voz para ingresar en la enseñanza de Canto, y prueba de Declamación. Se produce, sin embargo, un progresivo incremento en el grado de matriculaciones, tanto oficiales como libres, propiciado este último por una paulatina apertura hacia las clases particulares. Este crecimiento es puesto de manifiesto en los siguientes datos estadísticos sobre la evolución en el número y rendimiento de los alumnos desde comienzos de la etapa. Durante el curso 1868-1869, en el que se experimenta, debido a las circunstancias de restricciones aludidas anteriormente, un sensible descenso respecto al año anterior, la cifra de matrículas era de 507, de las cuales se contabiliza un número total de 46 alumnos oficiales de violín, correspondiendo 22 a Juan Díez y los restantes 24 a Jesús de Monasterio. Son unas cifras que se equiparan con las de las tres clases de piano (Mendizábal, Miró y Compta), y continúan siendo muy superiores a las contabilizadas en otros instrumentos de cuerda y en las enseñanzas de viento<sup>126</sup>. En el curso 1871-1872 se matriculan 62 alumnos oficiales, de los cuales 42 se presentan a examen. La cifra continúa siendo muy superior a la de los

---

<sup>126</sup> Datos contenidos en el *Almanaque Musical de 1868* dirigido por L. Obiols.

matriculados en violoncello (14). El crecimiento prosigue en los siguientes años: en el Curso de 1874-1875 se matriculan en la asignatura de violín 58 alumnos y 2 alumnas oficiales, logrando el curso siguiente las alumnas Rosa Izquierdo y Julia Roger accésit en los concursos públicos. Esta situación conduce a la petición realizada el 18 de octubre de 1875 por Monasterio, solicitando al Director que interponga su influencia para que se aumente el número de profesores de Violín en virtud del número excesivo de alumnos matriculados en su clase. El 1 de noviembre de ese año, la Dirección pide a la Dirección General de Instrucción Pública, que en vista del excesivo número de alumnos en las enseñanzas de Solfeo, Piano y Violín, se aumente el de profesores. Esta solicitud será reiterada en años sucesivos. El 3 de diciembre de 1875 es nombrado Profesor Honorario de Violín Tomás Lestán. El 16 de octubre de 1878 se produce una nueva Comunicación de la Dirección de la Escuela dirigida a la Dirección General de Instrucción Pública, manifestando el excesivo número de alumnos matriculados. A continuación reproducimos los datos relativos al estado numérico de los alumnos matriculados en la enseñanza oficial de cuerda, con expresión de los presentados a examen y los no presentados en los exámenes ordinarios, durante esa década, contenidos en la Memoria del Conservatorio de 1878.

Curso escolar de 1874 a 1875.

Enseñanza de Violín: alumnas: matriculadas: 2. Presentadas a examen: 2. Sobresalientes: 2.

Enseñanza de Violín: alumnos: matriculados: 58. Presentados a examen: 29. Sobresalientes: 10. Notables: 10. Aprobados: 8. Suspensos: 1. No presentados: 29. Estos datos continúan siendo muy superiores a los de otras enseñanzas de cuerda.

Violoncello: alumnos matriculados: 14. Presentados a examen: 6. Sobresalientes: 3. Notables: 2. Aprobados: 1. No presentados: 8.

Contrabajo: alumnos matriculados: 6. Presentados a examen: 4. Sobresaliente: 1. Notables: 2. Aprobados: 1. No presentados: 2.

Curso escolar de 1875 a 1876.

Enseñanza de violín. Alumnos matriculados: 57. Alumnas matriculadas: 2.

Violoncello: Alumnos matriculados: 14. Contrabajo: Alumnos matriculados: 5.

Curso de 1875 a 1876.

Violín: Alumnos: 52. Presentados a examen: 20. Sobresaliente: 6. Notables: 4. Aprobados: 9. Suspensos: 1. No presentados: 32.

Alumnas: 2. Presentadas a examen: 1. Sobresalientes: 1. No presentadas: 1.

Violoncello: 18. Presentados: 8. Notables: 5. Aprobados: 3. No presentados: 6.  
Contrabajo: 4. Presentados: 2. Sobresalientes: 1. Notables: 1. No presentados: 2.  
Exámenes extraordinarios de septiembre: Violín: Presentados: 14. Sobresalientes: 1.  
Notables: 2. Aprobados: 4. Suspensos: 7.  
Enseñanza privada: Presentados a examen: 1. Suspensos: 1.  
Curso escolar de 1876 a 1877.  
Enseñanza de violín. Matriculados: 46. Presentados: 32. Sobresalientes: 5. Notables: 16.  
Aprobados: 9. Suspensos: 2. No presentados: 14.  
Alumnas: Matriculadas: 2. Presentadas: 2. Sobresalientes: 2.  
Violoncello: Matriculados: 21. Presentados: 16. Sobresalientes: 5. Notables: 5. Aprobados:  
4. Suspensos: 2. No presentados: 5. Contrabajo: Matriculados: 2. Presentados: 1. Sobresalientes: 1).  
Enseñanza privada: Violín: Matriculados: 1. Presentados: 1.  
Exámenes extraordinarios de Septiembre. Violín. Presentados: 4. Aprobados: 4.  
Violoncello. Presentados: 2. Aprobados: 2.  
Enseñanza privada: Presentados: 2. Notables: 2.  
Curso escolar de 1877 a 1878.  
Violín. Matriculados: Alumnos: 62. Alumnas: 2.  
Violoncello. Matriculados: 16. Contrabajo: 3.

El crecimiento de matriculados en los años 80 es espectacular. En el Curso 1880-1881 la cifra de matrículas asciende a 1.860 alumnos (109 de enseñanza privada) y en el Curso siguiente alcanza los 2.240 alumnos (1.459 alumnas, 653 alumnos y 116 de enseñanza privada). A finales de la década prosigue el aumento, como revelan las cifras del Curso 1885-1886, en las que se contabilizan 707 nuevas matrículas y un total de 2.534. Este crecimiento se refleja en las cifras de alumnos de las clases de violín: en el Curso 1886-1887, se contabiliza un total de 103 matriculados oficiales, 2 de los cuales eran alumnas (en contraste, en la enseñanza de violoncello, la cifras son de tan sólo de 9 alumnos y 1 alumna y en la clase de contrabajo de 7 alumnos). En el Curso 1890-1891, el número total de matriculados en la enseñanza oficial alcanza la cifra de 1.200 alumnos y 444 en enseñanza privada.

Estas cifras son determinantes para la creación de una nueva clase superior de violín en el curso de 1887, a petición de Monasterio y siguiendo el modelo jerárquico en funcionamiento en otros conservatorios como el de Bruselas, en que se diferenciaban tres

niveles de estudios: inicial, medio y superior<sup>127</sup>. La necesidad de especialización de los estudios se había agudizado durante esta década. En 1881, un artículo en *Crónica de la Música* se refería al problema, en relación con el exceso de alumnos matriculados: “El número de 1866 matriculados nos parecería excesivo si el Conservatorio de Madrid fuese lo que en toda Europa los establecimientos de esta clase, el establecimiento oficial de la enseñanza musical, para los estudios superiores, dejando a la iniciativa popular y como medios de recursos para los maestros particulares, la enseñanza puramente elemental que además debiera llevarse a las escuelas de instrucción primaria. Pero como el Conservatorio de Madrid comprende desde las enseñanzas más elementales hasta las más superiores, como absorbe los primeros estudios preliminares de solfeo y más rudimentarios conocimientos de la música, nos parece pequeño el número de matriculados. Ciertamente es, que 1866 alumnos apenas caben en las cátedras del Conservatorio; pero hállese contra el sistema que reúne en una sola institución la escuela primaria, el instituto de segunda enseñanza, la universidad y hasta las escuelas especiales; proyéctense las verdaderas reformas que exige este estado de cosas, y no se declame ni se vocifere, como hacen algunos, contra esa aglomeración que produce lógicamente y materialmente el afán de enseñanza musical, mejor y peor organizada, pero tal como está establecida”<sup>128</sup>. El 28 de noviembre de 1887, por Real Orden, se instaura una nueva Cátedra, denominada *de Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara*, que será impartida por Monasterio. Dicha Cátedra está destinada a alumnos aventajados con premios en anteriores cursos o certámenes y pretende completar su formación musical, una vez superadas las dificultades técnicas del instrumento. El 4 de diciembre de 1887, según consta en el expediente, “a las nueve y media de la mañana se reunieron bajo la presidencia del Excmo. Sr. Director de la Escuela D. Emilio Arrieta, los Señores Profesores Numerarios que al margen se expresa. [...] El Sr. Director manifestó que el objeto de la junta era el de proceder a la formación del programa de ejercicios de oposición a la Cátedra de la enseñanza de Violín, que desempeñaba D. Jesús de Monasterio y que ha de quedar vacante por promoción de dicho Señor a la de “Perfeccionamiento de Violín y de música instrumental de Cámara”, creada

---

<sup>127</sup> Arbós señala, al respecto: “Por entonces vinieron a decirme varios amigos que Monasterio había pedido le crearan una plaza de perfeccionamiento de violín y música de cámara y quedaba vacante la que hasta entonces ocupara”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 192.

<sup>128</sup> *Crónica de la Música*, nº 167, 30-XI-1881, p. 5.

en los presupuestos siguientes”. Monasterio es trasladado en sustitución de la de Violín que venía desempeñando, con el mismo sueldo que disfrutaba y cesa en su antiguo cargo.

La cátedra de Perfeccionamiento de Violín y de Música instrumental de Cámara se hace efectiva a finales de 1888. El 6 de octubre de 1888, se publica un anuncio al público, referente a las condiciones que han de reunir los que ingresen en la nueva Cátedra. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* informa de los requisitos de acceso: “Los alumnos que pueden ingresar en esta cátedra de nueva creación, y que viene a completar debidamente la enseñanza en el violín, son, según nuestras noticias, los que hubiesen obtenido primeros o segundos premios en dicho instrumento en los dos últimos concursos públicos verificados en la referida escuela; los españoles o extranjeros que asimismo hubiesen obtenido premios en violín en establecimientos públicos de otros países o en públicos certámenes solemnes, y finalmente, los que, careciendo de título alguno académico de los mencionados, demostraren en el examen a que previamente fueren sometidos que reunían la aptitud y condiciones necesarias para llegar a ser distinguidos violinistas”<sup>129</sup>.

El elevado nivel de esta clase será rápidamente elogiado, pese a las críticas constantes del sistema general de exámenes y concursos de la Escuela. Un ejemplo es el siguiente artículo publicado en la *Gaceta Teatral Española*, en el que se censura la concesión de premios en la Escuela Nacional de Música: “La prensa ha guardado la mayor indiferencia respecto a los concursos a premios en el Conservatorio, lo cual quiere decir que estamos enterados; que aquello ha caído de un modo deplorable, que aquellos exámenes, que aquellos concursos son pura fórmula y que es precisa y urgente una reforma profunda. El único periódico que ha hablado en serio de los *concursos* es *El Resumen*; y llama seriamente la atención del Ministro y del Director de Instrucción Pública. Estamos completamente de acuerdo con nuestro colega; no sólo es preciso variar la manera de ser del Conservatorio, sino los concursos y hasta el nombre de las recompensas que se otorguen; ya sean medallas de oro y plata, ya sean diplomas de honor, es preciso que en lo sucesivo distinga al joven premiado, *mereciéndolo*, de toda esa turba de primeros premios que para nada sirven porque nada valen. La enseñanza superior, la de perfeccionamiento, debe crearse en el Conservatorio, y sólo al terminarla deben otorgarse las *medallas de oro*.”

---

<sup>129</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 20, 15-XI-1888.

El resultado sería precioso; buena prueba tenemos en el concurso de perfeccionamiento en el violín, hecho por discípulos del Sr. Monasterio y algunos de piano, y que ha dado un resultado notabilísimo. Aquellos jóvenes parecían venir de otra escuela”<sup>130</sup>. El propio Monasterio se sentía muy satisfecho del funcionamiento de esta clase, pues, según relata su hija, “más de una vez le dijo a mi madre: *Gozo tanto en esta clase que en vez de cobrar debería pagar por asistir a la misma*”<sup>131</sup>.

La creación de la Cátedra de Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara impartida por Monasterio representa un paso crucial en la formación de los instrumentistas de cuerda y especialmente en la enseñanza del repertorio de cámara, suponiendo una continuación práctica de las funciones pedagógicas que desde la creación de la Sociedad de Cuartetos venía desarrollando el violinista para la divulgación de esta producción en España a lo largo de toda la mitad del siglo diecinueve. El modelo didáctico desarrollado en la nueva clase, cuyos resultados van a manifestarse en la ingente labor camerística llevada a cabo por los alumnos de Monasterio en las últimas décadas de siglo y principios del siguiente, será ensalzado por Fernández Arbós a comienzos del siglo XX. En un informe redactado con motivo de cubrir la vacante en el Conservatorio de esta asignatura, por entonces denominada *Música de Salón*, tal como figura en el Acta de Junta de Profesores celebrada el 9 de octubre de ese año, Arbós insiste en la necesidad de conceder mayor importancia a esta enseñanza, al tiempo que realiza una defensa del modelo desarrollado por Monasterio, en línea con los impartidos en otros conservatorios de Europa. A su juicio no debe existir una clase especial, sino que debe ser impartida por los que tengan a su cargo las clases superiores de violín o de violoncello, que poseen un mayor conocimiento del género. La asignatura debe concebirse “como clase de perfeccionamiento artístico”. Considera, pues, inadmisibles, que los discípulos cambien de profesor, citando como ejemplos los conservatorios de Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos: “La enseñanza y propagación de la Música di Camera tiene tal influencia en el desarrollo musical de un país, que de su difusión y apreciación depende el mayor o menor grado de elevación y cultura del mismo. [...] Mi larga experiencia en aquella rama del arte, mi permanencia en diferentes Conservatorios extranjeros y mi intimidad y actuación con todos

---

<sup>130</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 24, 8-VII-1892, p. 1.

<sup>131</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 38.

los artistas que con mayor autoridad han cultivado ese género, me hacen desear vivamente su implantación y desarrollo en España. No creo, que la forma en que se va a estudiar su enseñanza en este Conservatorio sea la más apropiada ni eficaz y por eso voto en contra, pues en *ningún Conservatorio* extranjero, sin ninguna excepción, existe *clase especial* de Música de Camera. En todos ellos esa clase está dada por el profesor o profesores que tienen ya a su cargo las clases superiores de violín y alguna vez el violoncello, pero siempre instrumentos de arco, que han cultivado, conociendo a fondo, y se han distinguido en ese género, y se comprende: el cuarteto de cuerda es el alma de la *Música de Camera*; la actuación del piano y de instrumentos de viento es accidental. Queda siempre, pues, la dirección artística de las obras a cargo del jefe del cuarteto, el primer violín. Éste, que dentro del Conservatorio ha ido desde el principio, formando sus discípulos con el refinamiento de estilo y la nobleza que exige la interpretación de las estupendas obras que componen el repertorio de la Música de Camera, sigue después, como complemento, dirigiéndose y guiándolas en su difícil interpretación. La clase es guía, de una elevación extraordinaria, es como clase de perfeccionamiento artístico. Es inadmisibles, pues, que los discípulos en es momento, cambien de estilo y de profesor. Admitido pues, que el profesor tiene que ser instrumentista de arco, y de preferencia violinista, su clase, *homogénea*, de su instrumento y al *mismo tiempo Música di Camara*. Difícil se encontrarán discípulos que quieran ni les convenga estudiar su instrumento con un profesor, y la *Música di Camera* con otro. Acontecería el choque, digámoslo así, artístico. Aquí, pues, como en todo el resto del mundo esa enseñanza debería ser implantada así, y entonces tendría mi aprobación. Se me dirá que el Reglamento lo exige así, tanto peor para el Reglamento puesto que el discípulo no va a ganar con ello. Puedo citar en mi apoyo los Conservatorios de Francia, toda Bélgica, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, en algunos casos como en el *Royal College* de Londres, existen hasta seis clases de *Musica di Camera* dada cada una por un respectivo profesor de violín. Cada profesor tiene la suya con mayor o menor liberalidad según los recursos de cada Centro; esto es lo que se hace en el mundo entero y lo que yo hubiera deseado ver implantado en nuestro Conservatorio. Mi protesta, no va, pues, contra los dignos profesores que solicitan esta plaza, sino contra el régimen que se la va a dar”.



El 5 de diciembre de 1887, por Real Orden se dispone que la plaza vacante de Profesor Numerario de Violín en esta Escuela se provea por oposición. Ese mismo día, la Dirección General de Instrucción Pública pide que se remita el programa de ejercicio que deberán practicar los aspirantes a la oposición a la Cátedra de Violín vacante en esta Escuela, lo que tiene lugar el 10 de diciembre de 1887.

En 1888 se publica el anuncio para cubrir la vacante de una plaza de Profesor numerario de Violín en el Conservatorio, en el que se reproduce el Modelo de convocatorias y programa de ejercicios para oposiciones a cátedras, dispuesto en el Reglamento del 2 de julio de 1871:

“MODELO DE CONVOCATORIAS Y PROGRAMA DE EJERCICIOS  
PARA OPOSICIONES A CÁTEDRAS. MINISTERIO DE FOMENTO.  
DIRECCIÓN GENERAL DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA.

Se halla vacante en la Escuela de Música y Declamación una plaza de Profesor numerario de Violín, dotada con un sueldo anual de 3.000 pesetas y demás ventajas concedidas por la ley al Profesorado, la cual ha de proveerse por oposición, con arreglo a lo dispuesto en el Real Decreto de 5 de Mayo de 1871, estableciendo bases para la reorganización de las Escuelas especiales, y según lo dispuesto en el Reglamento vigente en dicha Escuela de 2 de Julio de 1871. Los ejercicios se verificarán en Madrid en la forma prevenida en el programa aprobado por la Escuela Nacional de Música y Declamación, que a continuación se expresará, y en lo demás al Reglamento de 2 de Abril de 1875.

Para ser admitido a la oposición, se requiere no hallarse incapacitado el opositor para ejercer cargos públicos y haber cumplido 21 años de edad.

Los aspirantes presentarán sus solicitudes en la Dirección general de Instrucción pública en el improrrogable término de tres meses, a contar desde la publicación de este anuncio en la *Gaceta de Madrid*, acompañadas de los documentos que acrediten su aptitud legal, y de una relación justificada de sus méritos y servicios.

Los ejercicios de oposición consistirán:

1º. Escribir una Memoria, que versará sobre las materias siguientes:

Primera. Descripción detallada del Violín y su historia, desde su primitiva construcción hasta el día. Carácter peculiar de este instrumento y su importancia, ya formando parte de la orquesta, ya como instrumento *a solo*.

Segunda. Reseña de los diferentes sistemas de enseñanza conocidos, ya de los Métodos, Estudios y obras más importantes que se hayan publicado para el Violín, haciendo mención de los más célebres artistas antiguos y modernos que en este instrumento se han distinguido.

Tercera. Programa detallado de su enseñanza, dividido en la forma que a juicio del opositor sea más conveniente para adoptarse en esta Escuela.

2º. Ejecutar en el Violín una pieza de concierto, estudiada previamente y a elección del opositor.

3º. Ejecutar otra pieza, elegida en el acto por el Tribunal, entre 19 obras de diversos géneros y autores que el opositor presentará y llevará estudiadas.

4º. Ejecutar otra, a primera vista, compuesta expresamente para el ejercicio de la oposición, primero en el tono en que se halle escrita, y luego transportando una parte de ella al tono que indique el Tribunal.

5º. Poner los matices, digitación y diversas articulaciones de arco a una pieza escrita sin ninguna de estas indicaciones, y contestar a las preguntas que le dirija el Tribunal.

6º. Dar una lección práctica en presencia del Tribunal a dos alumnos de la escuela, el primero sin conocimientos del instrumento, y el segundo con ellos.

7º. Lectura de la Memoria citada en el ejercicio primero y controversia que sobre ella pueda originarse entre los demás coautores, y caso de no haberlos, contestar a las observaciones que le pueda dirigir cualquier individuo del Tribunal.

NOTA. Las Memorias y Programas se remitirán adjuntas con la solicitud dirigida a la Dirección general de Instrucción pública, como indica el art. 5 del Reglamento vigente de oposiciones, para ser leídas por el mismo opositor en el día que se designe y a presencia del Tribunal.

Según lo dispuesto en el art. 1º del Reglamento de 2 de Abril de 1875, este anuncio deberá publicarse en los *Boletines Oficiales* de todas las provincias y por medio de edictos en todos los establecimientos públicos de enseñanza de la Nación, lo cual se advierte para que las Autoridades respectivas dispongan desde luego que

así se verifique, sin más que este aviso. Madrid II de Enero de 1888. –El Director general, EMILIO NIETO”<sup>132</sup>.

Dicha oposición, cuyo tribunal estuvo formado por Monasterio, Muñoz, Mirecki, Urrutia, Arche y Fischer, será ganada por Enrique Fernández Arbós. Éste relata en su autobiografía la influencia de Sarasate en su decisión de opositar para permanecer en Madrid, así como la preparación de la prueba, para la que se traslada a París, y en la que interpreta como obra obligatoria el Concierto en Sol menor de Bruch y entre las libres una sonata de Bach para violín solo. Arbós critica también el tipo de ejercicios de la oposición: “enseñar a un principiante cómo ha de colocar el violín; dar clase a un alumno de X años; discutir la memoria o un plan de estudio... Más o menos absurdo y estéril todo ello. ¿Por qué no cambiar este último acto, cuando menos, por una controversia entre los opositores, dando clase a un mismo discípulo?”<sup>133</sup>. Su nombramiento como Profesor de Número de la Cátedra de Violín se produce el 12 de julio de 1888. El 11 de octubre de 1889 Arbós propone como auxiliares de su clase a Modesto Riera y Mateo Ortiz. El 7 de noviembre de 1890 se le concede licencia de dos meses a Arbós<sup>134</sup>. El 2 de enero de 1891 parte para el extranjero.

Respecto al profesorado de la enseñanza de violín a lo largo de estas casi tres décadas, se suceden los siguientes profesores: Pedro Urrutia, quien tras la abdicación de Amadeo I (11-II-1873), y durante la República, se incorpora como Auxiliar, fruto de algunas reformas en la plantilla. Será designado Numerario el 20 de mayo de 1873. El 15 de enero de 1874, la Dirección General de Instrucción Pública da conocimiento de la sustitución del Profesor Auxiliar de la clase de Violín Pedro Urrutia por Manuel Pardo, durante la ausencia del primero. Ante el abandono de su puesto, como se informa el 26 de enero de 1874 al Director General de Instrucción Pública, Urrutia es cesado el 6 de febrero de 1874<sup>135</sup>. Rafael Pérez es designado Profesor Auxiliar el 23 de julio de 1874. El 23 de

---

<sup>132</sup> Es copia del anuncio publicado en la Gaceta de Madrid el día 28 de Enero de 1888.

<sup>133</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 198.

<sup>134</sup> En los Presupuestos para el Año Económico del Curso 1890-1891, se establece una asignación de 2.000 pesetas para un Profesor de Violín, y la misma cantidad para Monasterio, que impartía la Cátedra de Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara.

<sup>135</sup> El 13 de mayo de 1873 se realiza una propuesta de Profesor Auxiliar de Violín, hecha por el Claustro de Profesores a favor de Pedro Urrutia, quien será designado Numerario el 20 de mayo de 1873.

julio de 1877 es confirmado en su cargo<sup>136</sup>. El 1 de enero de 1882 tiene lugar un nuevo nombramiento de Profesor Auxiliar de Violín de esta Escuela con sueldo de 1500 pesetas a favor de Rafael Pérez. También ejercerá como profesor Avelino Fernández (Auxiliar. 10 de marzo de 1881). El 1 de enero de 1882 se nombra Profesor Auxiliar de Violín a Avelino Fernández. El 1 de septiembre de 1875 la Dirección agradece a Avelino Fernández los servicios prestados como alumno repetidor de la clase de Violín. Tomás Lestán será nombrado Profesor Honorario de Violín el 3 de diciembre de 1875. El 22 de febrero de 1878 se emite una Real Orden concediendo cuatro meses de licencia con el objeto de atender a su salud y viajar al extranjero a Monasterio, quedando en su lugar Tomás Lestán. El 13 de marzo de 1884, la Dirección da a conocer a la Dirección de Instrucción Pública el fallecimiento del Profesor Auxiliar Rafael Pérez, acaecido el 11 del mismo mes. Propone para la vacante a Tomás Lestán (17 de marzo de 1884), a quien nos referiremos más extensamente en el capítulo dedicado a la Sociedad de Cuartetos, a la que pertenecía desde su fundación en 1863. El 19 de abril de 1884 se emite una Real Orden sobre su título de Profesor Auxiliar.

Finalmente, hay que mencionar a los anteriormente aludidos Monasterio (nombrado Profesor de Perfeccionamiento de Violín y Música instrumental de Cámara el 28 de noviembre de 1887), Enrique Fernández Arbós (Numerario. 12 de julio de 1888) y por último, José del Hierro (Sustituto. 1 de junio de junio de 1891).

También serán designados como profesores honorarios Miguel Carreras y González (21 de agosto de 1875) y Pablo Sarasate (23 de junio de 1883).

El 3 de julio de 1887, respecto a la elección de repetidores u honorarios, Monasterio realiza la siguiente propuesta: “A la hora de hacer la elección, se tenga en cuenta con preferencia a los años de servicio, la importancia de la clase y número de alumnos y resultados obtenidos en exámenes”.

Por otra parte, hay que destacar el determinante nombramiento del también miembro de la Sociedad de Cuartetos, Víctor Mirecki, como profesor de violoncello, el 23 de noviembre de 1874, con sueldo anual de 2.500 pesetas. Mirecki, que representó una personalidad fundamental en la formación de una escuela violoncellística resultante de sus

---

<sup>136</sup> El 16 de febrero de 1874 la Dirección propone para la plaza de Profesor Auxiliar de Violín a Rafael Pérez, con el acuerdo del Claustro de Profesores. Es nombrado el 19 de febrero.

enseñanzas, integrada años más tarde por figuras como Juan Antonio Ruiz Casaux o José María Guervós, que comenzaron a destacar durante la etapa de Bretón como director del Conservatorio entre los años 1903 y 1921.

Tras la muerte de Arrieta, Monasterio es designado Director de la Escuela Nacional, cargo que ejercerá a partir del 27 de febrero de 1894. Sopena califica esta etapa, que se caracteriza, según sus palabras por su “provisionalidad”, y pese a su brevedad, de “significativa”, en cuanto a su carácter renovador<sup>137</sup>. Sin embargo, las graves dificultades a que se vio sometido Monasterio condujeron a su dimisión el 16 de enero de 1897. En otro apartado nos trataremos más extensamente al desarrollo de su actividad como director.

El aumento general de matriculaciones prosigue en esta etapa, y se manifiesta en las cifras correspondientes a los cursos 1894-95 (un total de 1.186 alumnos matriculados) y 1895-96 (1.217), que alcanzan ese último año la suma de 113 matrículas en la enseñanza de Violín, y de 16 en la de Perfeccionamiento de Violín y Música Instrumental de Cámara. Las cifras de la estadística son las siguientes: Curso 1893-1894: Violín (alumnas: 11/6, alumnos: 109/72), Viola (1/1), Violoncello (alumnas: 1/1, alumnos: 10/5), Contrabajo (7/5), Cuartetos (Violín: 5/4, Violoncello: 2/1), Perfeccionamiento de Violín (4/1). Número total de matrículas: 1.263<sup>138</sup>. Exámenes 1894-1895: Matrículas/aprobados: Contrabajo (8/6), Violoncello (12/8), Viola (2/2), Violín (alumnas: 13/9, alumnos: 107/68), Cuartetos para instrumentos de arco (Violín: 2/2, Violoncello: 1/1), Perfeccionamiento de Violín (alumnas: 2/2, alumnos: 1/1). Estudios Libres: Violín (1). Premios: Violín (2º: 2. 1º: 1), Contrabajo (2º: 1), Cuartetos violoncello (1º: 1)<sup>139</sup>. Matrículas Curso 1895-1896: Violín (alumnas: 12/8, alumnos: 101/64), Perfeccionamiento de Violín y de música instrumental de Cámara (alumnas: 14/6, alumnos: 2/2), Violoncello (9/6), Contrabajo (10/6). Premiados: Violín (2º: 2, 1º: 1), Contrabajo (1º: 1). Número total de matrículas: 1.217<sup>140</sup>. Matrículas 1896-1897:

---

<sup>137</sup> F. Sopena. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid...*, p. 89.

<sup>138</sup> *Discurso leído en la solemne distribución de premios correspondiente al curso escolar de 1893 a 1894 en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre de 1894 por su Director Don Jesús de Monasterio*. Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1894, pp. 12-13, 21.

<sup>139</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año I. 1894 a 1895*. Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1895, pp. 24, 25, 30.

<sup>140</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año II. 1895 a 1896*. Madrid, Imprenta de los Hijos de J. Ducazcal, 1896, pp. 20, 21, 28, 31.

Violín (alumnas: 13, alumnos: 101), Perfeccionamiento de Violín y música instrumental de Cámara ((alumnas: 12, alumnos: 1)l, Violoncello (8), Contrabajo (10). Número total de matrículas: 1.135 (alumnas: 761, alumnos: 274)<sup>141</sup>.

Respecto a la enseñanza de violín, además de Arbós, en esta etapa serán designados Profesores de Violín Julio Francés (nombrado Repetidor el 1 de octubre de 1896), Avelino Fernández (designado Supernumerario el 11 de diciembre de 1896) y Tomás Lestán (su nombramiento como Supernumerario se produce el 11 de diciembre de 1896).

Entre los alumnos que ingresan en 1894 destaca Pablo Casals, asistente a las clases de la Cátedra de Música de Cámara de Monasterio.

Respecto a la organización de las clases, los horarios de las clases de Violín durante esta etapa serán los siguientes durante el Curso 1895-1896: Lestán (Violín y viola). Primer turno (De ocho a diez de la mañana). Sala 12. Todos los días; Hierro. Segundo Turno (De diez y cuarto a doce y cuarto). Sala 10. Todos los días; Avelino Fernández. Quinto Turno (De cinco a siete de la tarde). Sala 4. Todos los días; Monasterio (Perfeccionamiento de Violín y Música de Cámara). Quinto Turno. Dirección. Todos los días. Curso 1896-1897: Lestán. Primer Turno. Sala 12. Todos los días; Avelino Fernández. Quinto Turno. Sala 4. Todos los días; Hierro. Quinto Turno. Sala 7. Todos los días; Julio Francés. Quinto Turno. Sala 14. Todos los días; Monasterio. Quinto Turno. Dirección. Todos los días.

Después de la dimisión de Monasterio comienza una nueva etapa que se prolongará hasta 1901. Corresponde la Dirección a Ildefonso Jimeno de Lerma, que es designado para este cargo el 11 de marzo de 1897.

La situación económica durante 1898 va a ocasionar una necesaria reducción en las partidas presupuestarias. Por otra parte, persisten dos problemas heredados de etapas anteriores: el exceso de número de alumnos y la política de recomendaciones, que son destacados por el nuevo Director, continuando las críticas que había realizado Monasterio, en los siguientes términos: “Número excesivo de alumnos tenemos en determinadas clases y como corolario, número excesivo de profesores a ellas consagrados; superexcesivo [sic] en las recomendaciones, funesto fantasma que nos sigue [...] y finalmente, número intra y extraexcesivo [sic] de cantidades de perjudicial indulgencia en nuestros juicios para la

---

<sup>141</sup> *Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación. Año II. 1895 a 1896...*, p. 29.

calificación de los exámenes y concursos de los alumnos que (me complazco en consignarlo) son, en su mayoría, como alumnos, de excelentes condiciones intelectuales, como me apenas tener que confesar que no corresponde a éstas, en general, su afán de estudio”.

La aprobación de un nuevo Reglamento por Real Decreto del 14 de septiembre de 1901, determina la aplicación en el Centro de nuevas reformas, la primera de las cuales es la vuelta a la antigua denominación como Conservatorio de Música, expresada en el Artículo 1º del Real Decreto: “La actual Escuela Nacional de Música y Declamación se denominará desde la publicación de este decreto Conservatorio de Música y Declamación”. La segunda novedad será la asignación de las tareas de dirección a un nuevo cargo, el Comisario Regio, nombrado por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, entre personalidades ajenas al Claustro de Profesores del Centro<sup>142</sup>. El cargo recaerá en Tomás Bretón, entre 1903 y 1921. Se establece un número de 33 profesores numerarios y 18 supernumerarios<sup>143</sup>.

Se producen, asimismo, una serie de modificaciones que afectan directamente al desarrollo de la enseñanza instrumental. En primer lugar, se suprimen las plazas de Auxiliares sin sueldo<sup>144</sup>. Los primeros cursos se encomienda la enseñanza a los profesores supernumerarios y después del quinto a los numerarios. Respecto a la clase superior, se accederá mediante oposición, admitiéndose un número máximo de 16 alumnos. En lo relativo a la enseñanza de violín, pasa a ser impartida por un Profesor numerario más los supernumerarios, continuando la de Perfeccionamiento de Violín y Música instrumental de Cámara a cargo de Monasterio<sup>145</sup>. Los profesores supernumerarios impartirán los primeros cuatro años de la enseñanza, los numerarios a partir del quinto año<sup>146</sup>. Con la aplicación de

---

<sup>142</sup> Artículo 2º. *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901 y publicado en la Gaceta de Madrid del siguiente día*. Madrid, Sucesores de M. Minuesa de los Ríos, 1901, p. 3.

<sup>143</sup> Artículo 3º. *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, p. 3.

<sup>144</sup> Artículo 6º. *Real Decreto y Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, p. 4.

<sup>145</sup> Capítulo III. *De los profesores*. Artículo 7º. *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, p. 7.

<sup>146</sup> Capítulo III. *De los profesores*. Artículo 10º. *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, p. 8.

este artículo, los problemas de exceso de alumnado se incrementan, hasta el punto de solicita Bretón a Monasterio que acepte alumnos exclusivamente de violín de la clase superior, limitando las lecciones de música de cámara, tal como revela la siguiente carta enviada por el entonces Comisario Regio el 24 de abril de 1901: “Supongo que estará usted enterado del cambio operado en esta Escuela y del inesperado honor que se me ha otorgado nombrándome –sin méritos para tanto- Comisario regio. Estaría usted muy sorprendido y yo no lo estoy menos... Pero, dejando esto para cuando tenga el gusto de verle, paso a decirle el objeto principal de ésta. Por virtud del nuevo Reglamento queda sólo una clase superior de violín, la cual no puede tener más que 16 alumnos. Nos falta el excelente Francés, puesto que era auxiliar. ¿Qué hacer? ¿En dónde colocar los muchos alumnos que excederían de los 16 que marca la ley? Haciendo conversación con persona en esta casa, creía que usted aceptaría con gusto alumnos exclusivamente de violín (superior), limitando algo las lecciones –días, mejor dicho- de música de cámara. Esto sería una gran solución. ¿Qué me dice usted? ¿Aceptaría? Esta es una de mis mayores preocupaciones. No soy más largo porque no tengo tiempo para nada. Le desea mucha salud y ventura su amigo afectísimo y compañero. Tomás Bretón”<sup>147</sup>.

Con el nuevo Reglamento, se establece un nuevo horario de clases, iniciándose éstas ahora a las nueve de la mañana y concluyendo a las cinco de la tarde<sup>148</sup>. En cuanto a los exámenes, se exige a cada Profesor la realización de exámenes semestrales<sup>149</sup>. La calificación de los exámenes, sigue obedeciendo a la siguiente jerarquía (*Sobresaliente, Notable, Aprobado y Suspenso*) y la adjudicación de tres premios<sup>150</sup>.

Tras la muerte de Monasterio, el 6 de noviembre de 1903 el Subsecretario dirige al Subcomisario una instancia del Marqués de Alta Villa en la que se trata el tema de la adjudicación de la Cátedra vacante por defunción de Monasterio. José del Hierro y Palomino ingresa en el Conservatorio como Profesor Interino de la Cátedra de Violín, tras acceder a la vacante accidental por haberse concedido a Arbós una “comisión sin sueldo

---

<sup>147</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>148</sup> Capítulo I. *Organización del Conservatorio y sus enseñanzas*. Artículo 3º. *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, p. 5.

<sup>149</sup> Capítulo VII. *De los alumnos*. Artículo 25. *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación aprobado por Real Decreto de 14 de Septiembre de 1901...*, pp. 11-12.

<sup>150</sup> Capítulo VIII. *De los exámenes y premios*. Artículos 34 y 35, p. 13.



por cuatro años, para estudiar en el extranjero los adelantos del Arte con relación a la enseñanza de que se trata”<sup>151</sup>, siendo propuesto por el Claustro por Real Orden del 20 de mayo de 1903. Tomó posesión el 1 de agosto del mismo año. El 2 de enero de 1904 tiene lugar el nombramiento por Real Orden de José del Hierro como Profesor Numerario de Violín y Viola. Otro nombre decisivo será Antonio Fernández Bordas. Es nombrado por concurso libre Profesor Numerario con sueldo de 3.000 pesetas por Real Orden del 10 de diciembre de 1903; ingresa el 12 de diciembre de 1904.

Entre otras iniciativas, después del fallecimiento de Monasterio, destaca el establecimiento en 1904 de la enseñanza de viola a cargo de un profesor numerario (por Real Decreto del 24 de diciembre de 1903)<sup>152</sup>.

En 1910 Fernández Bordas será designado Secretario del Conservatorio. Ese año tendrá lugar la incorporación de Julio Francés y será premiada otra figura destacable de la interpretación violinística, Telmo Vela. La labor de estos nombres es determinante en el mantenimiento del nivel de la escuela de cuerda en el Conservatorio y en las orquestas madrileñas de principios del siglo XX. La siguiente etapa del Conservatorio será dirigida por Fernández Bordas (1921-31). Entre el profesorado de estos años se encuentran Bordas, Hierro y Casaux. De 1931 a 1939, y coincidiendo con la República, tiene lugar la llamada “Segunda Etapa de Bordas” al frente del Conservatorio.

El 17 de marzo de 1911 tiene lugar la redacción del Reglamento del Premio Sarasate, instituido gracias a la donación de 100.000 francos del violinista, y destinado a los alumnos que finalicen la carrera.

---

<sup>151</sup> Publicado en *Fidelio*, nº 19, 1-VII-1903, p. 6.

<sup>152</sup> “A propuesta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes; vengo a decretar lo siguiente: Artículo 1º. La enseñanza de viola, en el Conservatorio de Música y Declamación, estará en lo sucesivo a cargo de un Profesor numerario, que disfrutará el sueldo anual de 3.000 pesetas, consignado en el capítulo XVII, artículo único de la Sección Séptima del presupuesto vigente; y, además, las ventajas que la actual legislación concede al Profesorado. Artículo 2º. El nombramiento de Profesor de viola se hará libremente por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, recayendo en un artista o viola, previa propuesta interna del Comisario Regio y Claustro de Profesores del Conservatorio. Dado en Palacio a 24 de Diciembre de 1903.- El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, Lorenzo Domínguez Pascual”.

## 5.2. El repertorio para violín en el marco de la enseñanza del Conservatorio de Madrid.

Respecto a los métodos y colecciones de estudios adoptados en el Conservatorio, cuya utilización debía ser aprobada por el Director, según se establece en las bases generales del Reglamento<sup>153</sup>, la aplicación de obras parisinas en la enseñanza de violín se pone de manifiesto con la importación de textos didácticos desde fechas tempranas. En el Catálogo de Wirms publicado en 1834<sup>154</sup>, en el apartado de Métodos para instrumentos se anuncian los siguientes:

Rossi. *Veinte y cuatro preludios fáciles para el violín*. 4 rs.

Paganini. *Caprichos y estudios para violín*. 40 rs.

Kreutzer. *Cuarenta estudios o caprichos para violín*. 45 rs.

Rolla. Núm. 24. *Escalas y lecciones para violín, acompañado de un segundo violín*. 30 rs.

Baillot. *Método de violín*, adoptado para la enseñanza de los alumnos de los Reales Conservatorio de Música de París y Madrid traducido al español. Parte primera. 24 rs.

Un inventario de efectos del Conservatorio, cuya datación corresponde al año 1843, nos indica una relación de obras recibidas de París. En la lista, con fecha del 31 de julio de 1843, y en la que se conservan los precios, figuran los siguientes títulos:

*Cuarenta Ejercicios* de Kreutzer (15 francos), 1796.

*Dieciocho Caprichos* de Kreutzer (9 francos).

*Treinta y seis Estudios o Caprichos* de Fiorillo (10 francos), 1793.

*Diez Estudios brillantes o Caprichos* de Baillot (10 francos), 1771-1842; póst. 1851.

*Seis Caprichos* de Bériot (10 francos),

*Tres Caprichos para dos violines* de Bériot (10 francos),

---

<sup>153</sup> Bases generales: 20. *Reglamento Interior aprobado por el Rey...*, p. 32.

<sup>154</sup> *Catálogo de Wirms. Catálogo General de la Música impresa y publicada en Madrid*. Se halla venal en el nuevo almacén de música de Lodre, Carrera de San Jerónimo, nº 23. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1834, pp. 5-6. En el Catálogo General de 1831 sólo aparecen indicadas obras de piano, canto y armonía.

*Tres caprichos con piano* de Bériot (9 francos),  
*Estudios de violín en la Primera y Segunda Posición* de Spohr (24 francos), Método: 1832.  
*Veinticuatro Caprichos* de Paganini (12 francos). 1801, publicado en 1818.

En cuanto al repertorio camerístico, en la lista se señalan los cuartetos (33 total) y quintetos (25) de Onslow, junto a otros de Weber, Bohner y Bubernoy.

La copia de la cuenta de compra de métodos y obras a París fue remitida por la casa del editor Simon Richault<sup>155</sup>.

Con fecha del 17 de enero de 1845 hemos localizado una nueva factura de partituras compradas a la misma casa parisina (el 2 de junio de ese año), entre las que figuran los 28 *Estudios* de Dancla (con precio de 9 francos), junto a diversas obras de cámara para esa clase: cuartetos y quintetos de Zamboni (22,50 y 12 francos), tríos y sextetos de Bertini y Kuchlaint y cuartetos de Mozart (sin especificar importe). La factura se elevó a un total de 2.000 francos<sup>156</sup>.

Por otra parte, los anuncios en la prensa de los almacenes madrileños nos revelan el repertorio de métodos y obras didácticas para violín comercializados en la corte durante la década de 1840. Ejemplo de ello es el siguiente anuncio del Almacén de Carrafa, que junto con el almacén de J. Rubio, se convirtió en uno de los más importantes establecimientos desde 1831, publicado en *La Iberia Musical* en 1843, y en el que se indican, entre otras obras, las siguientes<sup>157</sup>:

*Seis Estudios brillantes para violín* Op.27 (Segundo libro de estudios) de Bériot.

*Diez Estudios* Op.9 (Primer libro), de Bériot.

*Treinta Caprichos* dedicados a Viotti, Op.15, de Libón.

---

<sup>155</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 4-98. Una segunda remesa de partituras compradas a París fue remitida con fecha del 9 de mayo de 1844, completando el repertorio instrumental con las oberturas de Beethoven, Weber, óperas de Marschner, Sinfonía de Schubert. En esta lista figuraban los métodos de contrabajo de Mine y Couffé. Leg. 5-22.

<sup>156</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-3.

<sup>157</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 6, 5-II-1843, p. 8. En el número siguiente inicia la misma publicación una sección titulada “Violinistas Célebres”, cuyo primer capítulo está dedicado a la biografía de Paganini.

*Estudios o ejercicios por las siete posiciones principales*, Op.18, de Campagnoli. (*Método*, hacia 1797).

*Cuarenta Estudios* en la Tercera Edición corregida, de Kreutzer.

*Veinticuatro Caprichos*, Op. 1 de Paganini.

*Veinticuatro Caprichos* en forma de estudios, de Rode (1813).

*Doce Estudios con acompañamiento de piano*, de Rode (1834, póstumo).

*Seis Estudios* Op.29, de Mayseder.

*Estudios de violín con acompañamiento de un segundo violín*, de Spohr. (*Método*, 1832)

*Doce Caprichos con acompañamiento de piano o bajo*, Op.2, de Baillot.

*Treinta Estudios melódicos* Op.36, de Mazas (*Método*, 1830).

*Veinticuatro Estudios melódicos y progresivos con acompañamiento de segundo violín, ad libitum* (Obra de texto en los Conservatorios de Milán y París), de Panofka.

*Treinta y seis Estudios* Op.3 de Fiorillo.

*Estudios* Op.11 de Lolli.

Hemos localizado diversas fuentes francesas utilizadas, correspondientes a los principales editores de la primera mitad de siglo: Simon Richault (1816-1866), Troupenas (1825-1850), Aulagnier (1826-1866), Colombier (1838-1892), Brandus (1846-87) y Mayand (1848-56).

Baillot. *El arte del violín*. París, Troupenas, 1834.

Baillot. *Nuevo Método dedicado a sus alumnos*. París, Imp. du Conservatoire. 1835.

Rode. *24 Caprichos*. Manuscrito. ded. al Príncipe de Chimay. Copia coetánea.

Rode. *10 Caprichos en forma de estudios*. Arreglados para viola por Watier. París, Richault 1880.

Rode. *2º Concierto* para violín. Manuscrito.

Rode. *7º Concierto*. Material manuscrito coetáneo. Perteneció a Luis Weldroff y Plaza.

Rode. *8º Concierto*. Copia manuscrita.

Mayseder. *Variaciones para violoncello y orquesta*. París. Richault, 183?.

Mazas. 3 Tríos. París, Richault.

Mazas. *Método completo sobre los sonidos armónicos sobre el sistema de Paganini*. 4ª Edición aumentada y corregida por el autor. París, Aulagnier. 183?.

Bériot. *Método de violín* Op. 102. París, 1858.

Bériot. *3 Estudios Característicos*. París, Troupenas, 183?.

Bériot. *3 Grandes Estudios* para dos violines. París, Troupenas, 183?.

Bériot. *6 Estudios o caprichos* Op. 9 dedicados a Baillot. París, Troupenas.

Bériot. *6 Estudios o caprichos* Op. 27 dedicados a Baillot. París, Troupenas.

Dancla. *La Escuela de arco* Op. 110. París, Colombier?

Sporh. *2º Trío*. Troupenas. 183?.

En cuanto a las fechas de publicación de los principales métodos en España, encontramos entre las primeras ediciones los *Ejercicios para violín y todas las posiciones y doble cuerda* de Baillot, que fueron editados por Lodre en la década de 1830. En el Catálogo de Wirms de 1834 se constata la impresión en Madrid del *Método de violín*, adoptado por el Conservatorio con traducción al español de Baillot, los *Cuarenta Estudios* de Kreutzer, las *Escalas y lecciones* de Rolla, los *Veinticuatro Caprichos* de Paganini y los *Veinticuatro preludios fáciles* de Rossi. El *Método* de Baillot, Rode y Kreutzer fue editado por Antonio Romero en 1847, traducido y difundido en 8 entregas. Fue reeditado en 1869. El *Método completo* de Baillot fue también publicado por Romero con texto en italiano, así como los *Estudios* de Kreutzer y una edición del *Método* de Spohr, también en esa lengua (figuran en la adición al gran catálogo general al final del *Método* de la enseñanza del piano de Le Couppey, 1866-1868). La *Escuela de Violín* de Alard (1844) fue publicada por Bonifacio Eslava en 1867 (Primera Edición, que constaba de 116 páginas). Su título continuaba como *Método completo y progresivo*, adoptado en el Conservatorio de París y Madrid. Traducido y adicionado por Bonifacio Eslava. Se comercializó al precio de 60 reales. También Eslava editó del mismo autor la *Posición del violín y del arco*, con 8 figuras (al precio de 4 reales) y los *Diez Estudios para violín* ob. 10 (28 reales) y el *Pequeño Método de violín, con las divisiones del mango, escalas, lecciones y ejercicios para los dedos y el arco, seguido de piezas progresivas* de Spohr (comercializado al precio de 16 reales), según consta en la sección de obras elementales de su Catálogo publicado en 1874<sup>158</sup>. Romero, en su proyecto de dotar de un corpus teórico a las distintas disciplinas de la enseñanza musical mediante la publicación en España de los principales métodos

---

<sup>158</sup> Extracto de los Catálogos publicados en esta Casa y suplemento a los mismos con todas las novedades musicales publicadas hasta hoy. Publicado en el *Álbum Religioso-Vocal compuesto de Motetes a la Virgen y Jesús*. Madrid, Bonifacio Eslava Editor, 1874.

Europeos, editó también los *10 Estudios melódicos y progresivos* Op. 10, *10 Estudios brillantes en la tercera y cuarta posición* Op. 16, *10 Estudios Característicos* Op. 18, *10 Estudios Artísticos* Op. 19 y *24 Caprichos-estudios* Op. 41. Todos figuran en el *Catálogo de las obras aprobadas para la enseñanza del piano y para todos los demás ramos del arte musical, en el Real Conservatorio de Madrid y principales de Europa*. Los correspondientes a los Op. 10, 18, 19 y 41 aparecen como adición al gran catálogo general de Romero, al final del *Método de la enseñanza del piano* de Le Couppey (1866-1868). Los restantes se incluyeron como extracto del catálogo incluido en *La Gramática Musical* de A. Romero<sup>159</sup>. La Nueva Edición, arreglada para la enseñanza y ampliada de *La Escuela de Violín* de Alard fue editada por Antonio Romero en 1877, con traducción de Romero y Rafael Pérez (la edición, que constaba de 164 páginas, y con el título de *Gran Método de Violín*, fue adoptada como texto oficial por la Escuela Nacional de Música y Declamación e incluía indicaciones de los profesores de la misma). Romero también publicó el *Gran Método de Violín* de Bériot con texto en francés (aparece en la adición al gran catálogo general al final del *Método* de Le Couppey, 1866-1868), los *20 Estudios artísticos* de Bort y el *Método progresivo y elemental* de Bruni (aparecen en la adición al gran catálogo general al final del *Método* de Le Couppey, 1866-1868), *Escuela del arco* Op. 110 (aparece en la adición al gran catálogo general al final del *Método* de Le Couppey, 1866-1868), *Las recreaciones del violinista* Op. 82 (extracto del catálogo incluido en *La Gramática Musical*) y los dos volúmenes de la *Escuela de las Cinco Posiciones* de Dancla (1850) en 1871 y los *36 Estudios o Caprichos para violín* de Fiorillo en 1874. Conocemos ediciones de los *24 Estudios* de Gaviniés muy posteriores.

Como podemos observar, son los ejemplos más representativos del género de la literatura de estudios para violín, que experimenta un florecimiento desde inicios del siglo XIX. Hay que tener en cuenta su conexión con factores de índole social, relacionados con el aumento de la demanda por parte de violinistas aficionados, el crecimiento de la industria de publicaciones musicales y la creación y expansión de conservatorios en toda Europa. La sistematización de la enseñanza oficial de los estudios musicales a partir de la fundación de

---

<sup>159</sup> A. Veintimilla Bonet. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral realizada bajo la dirección del Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Oviedo, 2002, Vol. II. Apéndices documentales, p. 341.

conservatorios (París en 1895), organizada y regularizada mediante concursos, determina la necesidad de la adopción de métodos, que vendrán a sustituir a la anárquica sucesión de tratados instrumentales durante el siglo XVIII. En la planificación de la instrucción musical sobre líneas estrictas, organizada y regularizada mediante dichos concursos, los métodos definirán los criterios para la enseñanza, permitiendo una mejor planificación de tiempo y eficacia, independiente del magisterio individual de cada profesor. La primera serie de tratados se produce en 1800, como resultado de las pretensiones de alejamiento del Conservatorio de París respecto de los modelos italianos. Aparece, además, en este siglo, un nuevo género, el denominado “estudio de concierto”, en el que se combinan las dificultades técnicas con problemas interpretativos. Esta ambivalencia funcional se traducirá en su incorporación tanto dentro del repertorio pedagógico como del repertorio de concierto.

En la relación mencionada aparecen los *Étude pour violon, formant 36 caprices* Op. 3 de Fiorillo (ca. 1793), diseñados para desarrollar problemas de flexibilidad en el arco y maestría en posiciones elevadas, que obedecen a una ordenación armónica. Destacan los textos de la Escuela clásica francesa, que pone de manifiesto la herencia de Viotti: encontramos los *Estudios* o *Caprichos* de Kreutzer, en su primera versión (1796) y su continuación en los *Études des diverses positions et démanchés pour violon*. Otra de las colecciones indicadas son los *24 Caprices...* (1813) de Rode, que comprenden un capricho en cada una de las tonalidades mayor y menor, y que permanecen en las programaciones durante todo el siglo XIX y hasta la actualidad. Están presentes, asimismo, algunos de los *Caprices* Op. 2 y los *24 Études* de Baillot. Del alumno de éste, Mazas, que visitó España en la década de 1820, encontramos una muestra de lo *75 Études...* Op. 36 (ca. 1830), en tres volúmenes, que se disponen en orden progresivo de dificultad. Fundamentales serán los estudios de Bériot, que ponen de manifiesto la herencia de Viotti, y que acabarán formando cinco colecciones. En una línea totalmente opuesta al estilo virtuosístico de Paganini, se sitúan los estudios de Spohr, alejados de los hallazgos del italiano, como los armónicos artificiales, efectos de rebote en el arco, etc., a la vez que otorgan preferencia a un estilo clásico y sobrio característico de la Escuela Alemana.

Dentro del apartado de tratados y métodos, y dentro de la Escuela Francesa, *L'Art du violon: nouvelle méthode* (1834) de Pierre Baillot, completa el *Méthode de violon* (1803)

redactado en colaboración con Rode y Kreutzer, y va a servir como seguirá siendo obra de referencia a lo largo de todo el siglo. Adoptado por el Conservatorio de París, se convertirá en un modelo para textos pedagógicos posteriores. Incluye numerosos ejemplos musicales y una selección de estudios y composiciones. Además de tratar cuestiones técnicas, consta de apartados dedicados a aspectos estéticos y relacionados con la expresión (la Parte Primera está dedicada a los mecanismos de interpretación, tanto técnicos como estilísticos, superando a obras precedentes. La Segunda Parte se centra en la expresión). Su influencia se evidencia en obras de autores posteriores como Alard (*Ecole du violon: méthode complète et progressive*, 1844) o Bériot (*Méthode de violon* Op.102 en 1858).

A los métodos referidos hay que añadir un tipo de repertorio de concierto formado en su mayor parte por fantasías y variaciones sobre temas operísticos, y conciertos en la línea virtuosista que, desde distintas perspectivas de la influencia de Paganini, interpretan en sus giras por España figuras como Robbio y Artot durante esta década. En *La Lira de Apolo* publicada por Wirms entre 1817 y 1819 encontramos ya una selección de música vocal e instrumental, que refleja la hegemonía de este tipo de producción. En la Sección Número Seis del Catálogo de 1824, titulada *Tocar de violín*, aparece un repertorio formado por caprichos, variaciones, arias, canciones y una variedad de danzas (valeses, minuetos, rigodones), que predomina también en los anuncios de la prensa, como el *Diario de Avisos* de Madrid. Entre la oferta de sonatas para piano con acompañamiento de violín, se difunden las obras de Romberg y en el apartado de conciertos, las de autores como Rode y Berger. Música de baile para orquesta, dúos y tríos para violín o flauta y piano, tríos de violín y flauta con piano y arreglos de óperas para cuarteto con flauta, completan los anuncios.

Además de la colección de estudios, actualmente ilocalizable, se conservan en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cuatro ejemplos de este repertorio realizados por el profesor Juan Eusebio Díez, en alguno de los cuales se conserva la parte de acompañamiento de piano: *Fantasia con Variaciones para Violín con acompañamiento de piano, sobre un dúo del Esule de Roma* Obra 1, *Fantasia para Violín*



*con acompañamiento de piano* Obra 2, *Aire Variado para Violín con acompañamiento de piano* Obra 3 y 2º. *Aire Variado para Violín con acompañamiento de piano* Obra 4.

Incluimos seguidamente, y a modo de ejemplo de este repertorio, sendos análisis de las dos primeras fantasías de Juan Díez.

*Fantasia con Variaciones para Violín con acompañamiento de Piano sobre un Dúo del Esule di Roma*. Compuestas y Dedicadas a S. M. la Reina Gobernadora por D. Juan Díez Violín de la Real Capilla de S. M. y Maestro del Real Conservatorio de Música María Cristina. Obra 1ª. Propiedad del Autor. Madrid. Grabado y Estampado en la Calcografía de L. Lodre. La obra se comercializó al precio de 24 reales. Según indica la portada de la obra, “se hallará en los Almacenes de Música”. Se conserva la partitura completa sin las particellas.

A diferencia de otros ejemplos del género, la obra no plantea exigencias técnicas de gran peso. Sus requerimientos se encuentran lejos de las pretensiones de exhibición expuestas por Paganini o más tarde el modelo de Bériot. El piano se limita a realizar un acompañamiento sencillo de acordes repetidos. La descripción de la obra pone de manifiesto el esquema formal típico poliseccional:

-Introducción. *Allegro moderato*. Re menor. Introducción marcial. Finaliza con una *cadenza* de transición hacia la siguiente sección. cc. 1-12.

-*Romance*. *Moderato*. Re Mayor. Melodía basada en aria de corte belcantista. cc. 12-53.

-*Vivace*. La Mayor. Subsección consistente en la presentación de la continuación de la melodía en dobles cuerdas por terceras. cc. 53-89.

Vuelta del tema inicial variado. cc. 91. La Mayor. Final con *cadenza* consistente en arpegiaciones, saltos al registro agudo, escala descendente en *staccato volante* y dobles cuerdas en terceras, que sirven de transición hacia la siguiente sección.

Tema. *Moderato*. La Mayor. Sección construida a partir de la segunda parte del aria. Melodía con carácter de marcha presentada en el violín sobre acompañamiento de acordes repetidos en el piano. Concluye con una breve fermata de enlace en la que se adornan las últimas notas de la melodía con ornamentación vocal convencional. cc. 123-147.

Variación 1ª. *Moderato*. Variación rítmica sobre patrón de tresillos. Mano izquierda: Saltos al registro agudo e inclusión de décimas. Notas de adorno: grupetos y mordentes. Técnica del arco: *Spiccato*. cc. 148-173.

Variación 2ª. *Allegretto*. Sección contrastante respecto de la anterior. La aceleración del tempo sirve como base para el despliegue de arpegiaciones en figuración rápida y escalas cromáticas. Técnica del arco: saltos de cuerda en *sautillé*, inclusión de pasajes de *staccato volante* en escalas y acordes. cc. 173-193.

Variación 3ª. *Moderato*. La menor. Típica sección basada en el contraste de homónimos. Es la variación más breve y se basa en el desarrollo de las posibilidades melódicas en el registro agudo de la cuarta cuerda. cc. 194-209.

Variación 4ª. La Mayor. Intercambio de funciones entre violín y piano. Este último pasa a realizar el tema, mientras el violín ejecuta el acompañamiento, consistente en una nueva célula rítmica sobre la que se establecen arpegiaciones con amplios saltos de cuerda, dobles cuerdas y combinación de arcos ligados y *sautillé*. Finaliza con una nueva *fermata* de transición, elaborada sobre una escala descendente en valores rápidos con repetición alternante de notas. cc. 210-232.

-*Allegretto*. La Mayor. La última sección no aparece indicada como variación. Se basa en una reelaboración del tema sobre una articulación nueva consistente en ligaduras con ritmos de puntillo. La melodía es repetida después de una *cadenza*. El final, a partir del compás 288 se construye sobre un pasaje a modo de movimiento perpetuo sobre figuración de tresillos en *sautillé* hasta la coda, en la que se plantean las exigencias técnicas mayores para el violín consistentes en octavas quebradas y arpegios ascendentes hasta Séptima Posición. cc. 233- 348.

2º. *Aire Variado para Violín con acompañamiento de piano* compuesto expresamente y dedicado a S. A. R. la Serma. Sra. Princesa de Asturias por el profesor de la Real Capilla D. Juan E. Díez Caballero de la orden Americana de Isabel la Católica Mtro. de Violín en el Conservatorio de Música y Declamación. Madrid. Obra 4ª. Propiedad del autor. Se comercializó al precio de 24 reales en los principales almacenes de música madrileños. Se conserva la partitura completa sin las particellas.

Las exigencias técnicas en cuanto a la mano izquierda son bastante limitadas, determinadas por escalas y arpegios en valores rápidos, utilización del registro agudo de la primera cuerda, pasajes en dobles cuerdas con nota pedal al aire y armónicos naturales. Respecto a la técnica del arco, las demandas se concretan en la realización de los siguientes

golpes: *legato*, *détaché* y *martellé*. Como en la mayoría de piezas de este tipo, el violín ostenta el protagonismo, mientras que el piano ejerce un escueto acompañamiento.

La obra revela una estructura poliseccional típica que obedece a la siguiente organización:

-Introducción. *Andante*. La Mayor. 4 compases de introducción improvisatoria a cargo del violín, consistente en arpeggios y escalas hasta el registro agudo en valores rápidos.

-Allegretto. Presentación del material principal a modo de aria belcantista (A). La menor. cc. 5-25. Compases de transición sobre la dominante: cc. 25-30.

1ª Variación (A'): La menor. Comienza con la repetición del inicio del aria para prolongarse reelaborada con adornos típicos del lenguaje vocal y variantes rítmicas de la segunda parte. cc. 30-62. compases de transición hacia el homónimo mayor consistentes en breve *fermata*. Práctica de dobles cuerdas con la digitación 4-0 y utilización del registro agudo en la segunda cuerda. Armónicos naturales. cc. 62-64.

- Nuevo material (B) en La Mayor. Nuevo material de carácter contrastante a modo de marcha. Ritmo *saccadé*, armónicos naturales y cambios de posición. Prolongación mediante incorporación de pasajes típicos de exhibición técnica: escalas cromáticas con floreos y arpeggios hasta el registro agudo (cc. 90-93), pasajes melódicos sobre la cuarta cuerda (cc. 94-95), dobles cuerdas y descensos en *staccato* que contrastan con arpeggios descendentes ligados (cc. 96-101). Esta coda culmina con el convencional ascenso por arpegiación en la primera cuerda, que llega hasta la octava posición (c. 104).

Sigue una nueva *cadenza* en valores rápidos que sirve de enlace con la siguiente sección (cc. 104-108).

-Material inicial (A'). La menor. Repetición de la variante entre los compases 30-62. (cc.108-141).

-Variación del material segundo (B'). La Mayor. Prolongación mediante pasajes de con arpeggios, escalares con trinos (c. 173 y ss.), dobles cuerdas (c. 187). cc. 142-

Estas series de variaciones de Díez formaron parte de los programas interpretados en el Conservatorio. Así, tenemos conocimiento de la ejecución de unas Variaciones con acompañamiento de orquesta compuestas por Juan Díez por el entonces alumno Rafael Pérez en la función celebrada en el Conservatorio 16 de abril de 1842 (también se interpretaron en otra función del 30 de julio de 1839).

El repertorio de la Escuela franco-belga domina ya en ese momento los programas. El 17 de abril de 1842 tenemos noticia, por ejemplo, de la interpretación de unas Variaciones de Lafont por Rafael Pérez, acompañado por un cuarteto de alumnos de su misma clase<sup>160</sup>. Sobresalen especialmente las obras de Bériot, quien, tras una brillante carrera como intérprete se establece ese mismo año de 1843 como profesor en Bruselas. Encontramos numerosos ejemplos de este repertorio en la prensa: “Teatro del Príncipe: 9-I-1843. El niño D. Ricardo Fischer de edad de doce años, tocó en el violín con suma valentía, seguridad y firmeza de arco, las difíciles variaciones de Bériot, núm. 6; este joven violinista promete ser un talento distinguido si cultiva con ahínco el instrumento que tan acertadamente ha elegido para intérprete de su genio”<sup>161</sup>. En ese mismo año, se presentan en un concierto en el teatro del Príncipe, los artistas Vicente Tito Massoni, profesor de violín, pensionado de la real cámara de S. M. F. y Juan Guillermo Daddy, profesor de piano: “El señor Massoni ejecutó el gran concierto de violín de Bériot, con gran seguridad y firmeza de arco [...] El dúo de violín y piano, sobre motivos de la *Sonámbula* compuesto por Bénédict y Bériot, fue desempeñado por los artistas citados con sumo esmero y grandeza, unidad y suma brillantez”<sup>162</sup>. Desde *La Iberia Musical y Literaria* se describe el paso de Artot por Madrid en 1845: “Artot ha tocado en otros dos conciertos en el teatro del Circo, sus fantasías sobre motivos de la *Lucía* y la *Norma* han conmovido fuertemente el ánimo de todos los profesores y *dilettanti* de Madrid: no se puede dar mejor canto, ni más expresión, ni más sentimiento, ni más perfección en el piélagos inmenso de dificultades armónicas y pasajes de gran velocidad, que lo que ejecuta este artista sublime. [...] Nuestros profesores de violín tienen en Artot un modelo perfecto a quien poder imitar, y seguir por la buena y recta senda del arte de tocar el violín bien entendido”<sup>163</sup>. El 13 de abril de 1845 ofrece un concierto en Palacio con Albéniz, Guelbenzu y algunos cantantes<sup>164</sup>. Este tipo de repertorio es interpretado por Ole-Bull durante su estancia en España en 1846. Con motivo de su actuación en el teatro del Circo, es presentado, desde la prensa, como “el primer

---

<sup>160</sup> Intervinieron como violines primeros Cipriano Lorente, Isidoro Díaz, violines segundos Leandro Ruiz, Agustín Argenti, Tomás Plo y Juan Muñoz, violoncellos Manuel Ducasi y Luis Muñoz y contrabajo Casimiro Arroyo. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>161</sup> *La Iberia Musical*, 15-I-1843, p. 20.

<sup>162</sup> *La Iberia Musical*, n.º 26, 25-VI-1843, pp. 202-203.

<sup>163</sup> *Iberia Musical y Literaria*, n.º 29, 10-IV-1845, p. 116.

<sup>164</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, n.º 32, 17-IV-1845, p. 128.

violinista conocido”<sup>165</sup>. Un año más tarde tenemos noticia del violinista morabo Spira<sup>166</sup>, y en 1848 merece destacarse la presencia de los violinistas Moeser y Austri, quienes dan prueba de la hegemonía de la escuela Franco-Belga, con la ejecución de este tipo de piezas. Desde finales del siglo XVIII, el *Air Varié* se había convertido en vehículo ideal para el despliegue de efectos de bravura, y proseguirá su popularidad de la mano de violinistas-compositores como Bériot, Vieuxtemps o Ernst, prolongándose su cultivo durante todo el siglo a través de figuras como Wieniawski, Hubay, Sarasate, etc. Junto a estas obras, experimentará un gran desarrollo a lo largo del siglo el repertorio de piezas cortas “de género” o “de carácter”, que van desde las dos *Scène de ballet* Op. 100 y 105 de Bériot hasta la *Morceau de Salon* de Ernst o la *Leyenda* de Wieniawski, por citar algunos ejemplos.

Las referencias de los anuncios publicados en la década de 1850 en la prensa madrileña de las principales casas editoriales, que se instalan desde inicios de la década de 1850<sup>167</sup>, ponen de manifiesto la continuación de los métodos utilizados durante la década anterior. Un ejemplo es un anuncio publicado en 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*, Número 14, se indican los métodos de violín de Baillot (72 rs.), Guichard (75 rs.) y Spohr (18 rs.), entre las obras en venta en el establecimiento de Martín Salazar de la calle de Esparteros<sup>168</sup>. En esa misma publicación, Número 17, se anuncian como *Estudios y ejercicios para violín*, los *Estudios* Op.65 de Bériot, los *24 Estudios* de Baillot, *18 Estudios* de Kreutzer, *40 Estudios* de Habeneck, los *Estudios* de los Op.10, 16 y 18 de Alard, y los estudios de Spohr y Fiorillo. Vemos que se han añadido colecciones de dos autores fundamentales: Habeneck y Alard. La utilización del método de Alard titulado *École du*

---

<sup>165</sup> *La Lira Española*, nº 2, 25-X-1846, p. 8. Desde la misma publicación se alude a su participación en el Liceo Artístico en noviembre, en un concierto en honor de la Reina. nº 3, 4-XI-1846, p. 12.

<sup>166</sup> “Las piezas que le vimos ejecutar fueron una *fantasía variada* compuesta por él, un precioso *wals* de Strauss y el difícilísimo *capricho* de Paganini, el *Carnaval de Venecia*. Lo que más admiramos es la agilidad con que ataca aquella difícil trasposición, aquellas escalas picas y cromáticas, particularmente el gusto y precisión con que descifra los cantos [...] Tal fuera el efecto que nos causara la gracia con que presentaba aquellas onduladas notas en el wals, tocadas con singular desenvoltura”. *El Orfeo Andaluz*, nº 7, Noviembre 1847.

<sup>167</sup> En 1852 se instalan las de Bonifacio Sanmartín Eslava, Casimiro Martín y Antonio Romero.

<sup>168</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 14, 6-V-1855, pp. 112.

*violon: méthode complète et progressive* de 1844, convertido en texto básico de enseñanza, se prolongará a lo largo de todo el siglo.

Además de los métodos y colecciones de estudios, los anuncios reflejan la prolongación del tipo de repertorio interpretado en ese momento, que está integrado, en su mayor parte, por piezas de salón, fantasías y variaciones sobre temas operísticos y aires de danza. En el Número 18 de la *Gaceta Musical de Madrid* se anuncian más de cincuenta títulos; entre ellos, dentro del género de las fantasías sobre temas operísticos encontramos *Fantasia sobre Guillermo Tell* de Bériot; *La Favorita*, fantasía para violín, Op. 20 de Alard; *Fantasia sobre Norma*, *Gran Fantasia sobre Oberon*, de Vieuxtemps; *Recuerdos de Bellini*, *fantasia brillante*, de Artot; *Recuerdos de la Sonnámbula* Op.29 de Bazzini; *Fantasia de Rigoletto* de Colinelli Sichicelli. También abundan las variaciones: *Tema y variaciones* Op.12 de Paganini; *Variaciones concertantes* Op.56, de Herz y Bériot; *Variaciones*, Op.24, *Variaciones sobre la Barcarola de Fra Diávolo*; *Variaciones sobre la marcha de Moisés*, de Lafont y Herz; *Variaciones burlescas* Op.19 de Ernst. Otras piezas breves de salón son representadas por *El Carnaval* de 1854 de Strauss, de Melchiori; *Trozo quinto de Salón*, Op.22, de Vieuxtemps; *Adagio religioso*, Op.1, *Nocturno*, de Ole Bull; *Aires del Valle de Andorra*, de Sorrisi; *Recuerdos de Italia* de Bazzini. En el apartado de conciertos, se anuncian el *Primer Concierto*, Op. 6 de Paganini y el *Primer concierto*, Op.15 de Alard. *Rigoletto* de Verdi, de Melchiori; *Polka y walses* de Mollberg. Entre los muy populares dúos concertantes, se anuncian varios de Benedict, Osborne y Bériot, como el *Dúo concertante del Dominó Negro* de Osborne y Bériot; *Gran dúo sobre Los Hugonotes*, de Thalberg y Bériot; *Gran dúo de Elixire d'amore*, de Osborne y Artot; *Último gran dúo concertante sobre la Niobe*. Finalmente, en el género de los estudios de concierto, se encuentran anunciados los *Seis estudios de concierto* de Hiller.

Sobresale en los programas, como ya hemos indicado, el repertorio de la Escuela franco-belga, especialmente las obras de Bériot. Muchas de estas obras integran el repertorio interpretado por Monasterio en sus giras a mediados de siglo (fantasías sobre *Linda de Chamounix*, *Souvenir de Getry*, *Fantasia de I Lombardi* de Vieuxtemps, junto con piezas de salón como la *Tarantella* y *Trémolo* de Bériot, entre otras), junto con los conciertos de Bériot, Mendelssohn, Vieuxtemps y sus propias composiciones, a las que se añade, a partir de 1859, el *Concierto en Si menor*. Respecto al *Concierto en Mi menor* de

Mendelssohn, una de sus obras predilectas, lo interpretará en el último de la serie de seis conciertos sacros organizados por Barbieri entre febrero y marzo de 1859. En la primavera de 1882 volverá a ejecutarlo en su despedida como solista con la Sociedad de Conciertos. Un año después, Monasterio, en un homenaje en el Teatro Principal de Málaga, repite esa obra, junto con otra de sus piezas favoritas, la *Fantaisie Ballet* de Bériot. Entre las obras de Beethoven, Monasterio interpreta frecuentemente la *Romanza en Fa*, que también incluirá en su despedida<sup>169</sup>.

Siguiendo las pautas de la Escuela Franco-belga instituida por Bériot, Monasterio se decanta, como profesor en el Conservatorio a partir de 1857, por un repertorio alejado del exhibicionismo técnico de la corriente paganiniana representada por Sivori o Ernst. El que fuera su alumno, Enrique Fernández Arbós, afirma, al respecto: “Nunca le oí ejecutar, ni a nosotros nos enseñaba, obras de gran dificultad. Nuestros estudios se limitaban al método de Alard, Fiorillo, Kreutzer y, como piezas de concierto, composiciones suyas, también mucho de De Bériot, algo de Vieuxtemps, aunque poco, y el *Concierto* de Mendelssohn, pero tocaba cuantas composiciones constituían su repertorio con gran perfección y elegancia, como su maestro De Bériot”<sup>170</sup>. En Madrid se comparte, por tanto, la misma metodología del Conservatorio de Bruselas, donde en la década de 1850 siguen en vigencia los métodos parisinos, como el de Rode, Kreutzer y Baillot y *L’Art du violon* de Baillot, junto con otros de profesores del centro belga como los *12 Estudios Elementales* de Meerts, adoptado para las clases elementales y las obras de Bériot, estudiadas en los cursos superiores. Lo mismo ocurre en otros conservatorios europeos como los de Budapest y Viena, donde Auer, en esta década, y según relata años más tarde, estudió: “Adquirí una pequeña facilidad técnica, como resultado de mi estudio de la *École* de Alard y comencé a tocar pequeñas piezas de acuerdo a mis progresos- *études* de compositores como De Bériot y Artôt (el último un violinista belga cuya música influyó mucho en sus contemporáneos”. Continúa señalando acerca de su aprendizaje con Dont en Viena: “Me guió en la práctica de

---

<sup>169</sup> Arbós se referirá a la obra, en una carta desde Berlín fechada el 10 de junio de 1881: “Supongo habrá usted recibido las dos *Romanzas*, una de las cuales creo la conocía usted ya, aunque ambas han sido completamente reformadas”. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 119-120.

<sup>170</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, pp. 19-20.

sus propios estudios preparatorios para los Etudes de Kreutzer y Rode”<sup>171</sup>. La difusión de las obras de Bériot en Madrid fue extensa, facilitada por la rápida publicación de sus partituras. Así, en abril de 1857, Monasterio conserva una carta en la que el violinista belga comunica el envío de varias de sus composiciones, como *Souvenirs Dramatiques* y también informa que acaba de terminar el 9º *Concierto* y que está finalizando su *Méthode de Violon*<sup>172</sup>. Esta obra será publicada en 1858 y será rápidamente adoptada en Madrid. Está dividido en 3 partes: 1º. *Du mécanisme des difficultés élémentaires, precedes d’un solfège agrégé*. 2º. *Du mécanisme des difficultés transcendantes*. 3º. *Du style et de ses éléments*. Similar estructura van a presentar otros métodos posteriores, que tomarán esta obra de Bériot como modelo. Más tarde, el Conservatorio adoptará también su *École transcendante de violon* de 1867.

Además de este repertorio, hay que señalar el interés de Monasterio por Bach, puesto de manifiesto en la correspondencia que mantuvo con Gevaert, quien en respuesta a su petición de las Sonatas y Partitas, le responde en una carta fechada el 9 de mayo de 1857, que ha buscado en los almacenes de música de París la *Fuga* de Bach, y que, no habiéndola encontrado, se dispone a realizar una copia de la que posee un profesor. El 11 de junio de ese año le escribe: “He copiado para ti no sólo la Fuga de Bach; te he copiado tres sonatas para violín solo, de dicho Juan Sebastián. Lo que llaman la *Fuga de Bach para violín solo* es la Fuga de la tercera sonata en *Ut* mayor. El ejemplo impreso que yo he tenido a la vista estaba tan lleno de faltas, que no poco trabajo me ha costado limpiar algo de estas zahúrdas. [...] He pasado tres días en copiar dichas tres sonatas, y mira que no digo esto para que me des muchas gracias, pues aquellos tres días fueron para mí tres días de placer y gusto continuo. Estas sonatas de Bach son magníficas; cada una es una joya. Parece mentira que se hayan hecho para un violín solo unas composiciones tan majestuosas, tan llenas de armonías, nuevas e imprevistas-mira el adagio (introducción) de la 3ª sonata-, unas fugas tan regulares y bien enredadas al mismo tiempo, unos andantes tan llenos de melodía... Sí, amigo, verdadera melodía. Parece imposible que otro genio que el del prodigioso Juan Sebastián no hubiese sido alquilado en medio de unos límites tan

---

<sup>171</sup> L. Auer. *Violin Playing as I teach it*. New York, Dover Publications, 1980, p. 3.

<sup>172</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335/1-5.



estrechos como son las cuatro cuerdas del violín y los cuatro dedos de la mano izquierda del que ejecuta... Sí, amigo; Juan Sebastián Bach, en mi concepto, es tanto mayor que Haydenes, Mozarts y Beethovenes, como lo es Dante en comparación del Tasso y del Ariosto. No digas esto a tus compatriotas, si no quieres que te echen a pedradas fuera de la Península, pues los más inteligentes dirán que soy algo *toqué* de Bach. Pero en España, ¿qué se conoce de él? *El Clavecín bien temperé tal vez... y se acabó*". Las sonatas llegarán con varios meses de retraso, como expresa Gevaert en su carta del 8 de marzo de 1858, en la que, además, aprovecha para demostrar su asombro por los últimos nombramientos del Conservatorio: "Los nombramientos para el Conservatorio de Madrid de que me hablas me han hecho reír mucho. Un profesor de literatura musical... ¡Peste!... Los madrileños quieren hacerse uno Tétisis, y este señor Velaz de Medrano (que yo conozco muy bien y que es bajo todos conceptos un buen hombre), ¿sabe algo de música? Y el majestuoso bobo Espín, ¿qué hará él para la juventud? Enseñarle do re mi fa sol. ¿Para qué? ¿Para que mueran de hambre?"<sup>173</sup>. En su segunda gira, Monasterio incluyó la *Chacona* de Bach en su repertorio, interpretándola en varias ocasiones, una de las cuales provocó, como ya señalamos la admiración de Vieuxtemps, que se encontraba entre el público.

En cuanto a la metodología desarrollada en los planes de estudios de las distintas asignaturas impartidas en el Real Conservatorio de Madrid, en 1861 se publicaron por fin unas *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas, para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de música y declamación*, que suponían un primer intento de ordenación y sistematización, inexistentes hasta esa fecha, como apunta Mariano Soriano Fuertes: "En el año de 1858, estando en Madrid, preguntamos a un respetable maestro del Conservatorio qué plan de enseñanza se seguía en dicho establecimiento, y nos contestó que ninguno. Y esta respuesta nos la confirma el hecho de que hasta el año de 1861 no se publicaron las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas, para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de música y declamación*"<sup>174</sup>. Una de las novedades más importantes que se había producido en el segundo reglamento de 1857, como ya mencionamos, fue el establecimiento de la estructuración de la enseñanza instrumental en 6

---

<sup>173</sup> J. Subirá. *Epistolario de F.A.Gevaert y Jesús de Monasterio...*, pp. 229-230.

<sup>174</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 23, 10-III-1866, p. 92.

años. En las *Instrucciones* se dispone una regulación tanto de las cuestiones teóricas, para las que se adopta para la enseñanza instrumental el Prontuario de Aranguren, como de la metodología. Se insiste, por ejemplo, en la obligatoriedad del profesor de obedecer el orden establecido en los programas. En relación a las obras de texto, se formulan las bases para presentación de propuestas de adopción de nuevas obras. En el Capítulo IV de estas *Instrucciones*, relativo a la *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*, se establece su división en tres partes: “mecanismo, inteligencia y expresión”<sup>175</sup>. En los Artículos 27 a 29 se señalan las definiciones de las partes primera y tercera en los siguientes términos: “El *mecanismo* comprende, según la diversa naturaleza y facultad de cada instrumento, la posición del cuerpo, boca, brazos y dedos; formación y emisión de los sonidos, y su igualación; la práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas, de las de *portamento*, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligeros, en toda la extensión propia de cada uno de los instrumentos de que se trata. [...] La *inteligencia* abarca la teoría de todo lo que pertenece al *mecanismo*, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental, según su *aire* y naturaleza [...] La *expresión* comprende todo lo que pertenece a la manifestación del sentimiento con el calor, entusiasmo y buen gusto que conviene al carácter de la pieza que el alumno aprende: pero no depende esta parte de reglas escolares, solo al Profesor incumbe guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle, y cooperar al desarrollo del genio que posea”<sup>176</sup>.

En el Artículo 30 se exponen las obligaciones del Profesor con el fin de garantizar la correcta evolución del aprendizaje: “el Profesor que en los primeros estudios del alumno notase en éste algún defecto natural que le imposibilite para el estudio del respectivo instrumento, deberá comunicarlo por escrito a la Dirección, para los fines convenientes”<sup>177</sup>.

En las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas, para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de música y declamación* publicadas el 30 de enero de

---

<sup>175</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*. Artículo 26, p. 228. Capítulo XVI. *De los ejercicios mensuales*. Artículo 142, p. 248.

<sup>176</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*. Artículos 27, 28 y 29, pp. 228-229.

<sup>177</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*. Artículo 30, p. 229.

1861 se indica la relación de obras de texto adoptadas por el Conservatorio para la enseñanza del violín: “Las obras de texto adoptadas, son los Métodos y Estudios de los autores siguientes: Para Violín: Baillot, Alard, Spohr, Fiorillo y Bériot”.

En el caso de las otras enseñanzas de cuerda, para violoncello se señalan obras de Duport, Baudiot, Robert, Brunetti, y Dolzauer. Para contrabajo se indican métodos de Housse, Gouffé, Rossi, Anglois, Puig y Belletti<sup>178</sup>.

Un repaso del tipo de repertorio de concierto de los programas pone de manifiesto la línea continuista de los ejercicios y concursos del Conservatorio en la década de 1860 respecto al repertorio predominante en los años anteriores: permanece, en primer lugar, la preeminencia de Bériot, del que son obras obligadas los conciertos números 1, 5, 7 y 9, junto con su *Escena de Ballet* Op. 100, una de las obras favoritas de Monasterio, las *Variaciones sobre Guillermo Tell*, el *Trémolo* y el *Dúo brillante sobre motivos de Haydn*. Muchas de estas piezas exigen la ejecución de una gran diversidad de efectos técnicos, que el compositor belga fue el primero en utilizar después de Paganini, si bien no alcanzan su grado extremo de dificultad. La brillantez técnica de muchas de sus obras, que contrastan con la sobriedad clásica parisina, pero a la vez se funde con la severidad de estilo y amplitud de timbre, típicas de la escuela francesa. Ello se evidencia, especialmente en su *Concierto Número 2*: Uniformidad, técnica depurada de arco, sonoridad igual, elegancia y refinamiento, melodías dulces, sentimentales. Este estilo característico de Bériot se había confirmado ya en su producción de la década de 1820, anterior a su contacto con Paganini, lo que se evidencia sus *Airs Variés* más tempranos. Los conciertos de la escuela parisina de inicios de siglo se relegan como material didáctico en los concursos, mientras que la producción de Paganini, excesivamente difícil, permanece restringida a la interpretación por la línea de virtuosos como Ernst. Otra de las obras predilectas de Monasterio, el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn, se interpreta también frecuentemente, figurando en gran número de programas. Los conciertos de Viotti (especialmente los números 10 y 22) perviven en la programación durante la segunda mitad de siglo<sup>179</sup>. De Vieuxtemps se

---

<sup>178</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*. Artículo 31, p. 229.

<sup>179</sup> Lo mismo ocurre en Europa. En 1874, como ejemplo, encontramos referencia de la interpretación en el Conservatorio de París del 10º Concierto de Viotti en Sol menor en el concurso público de junio, mientras que

eligen habitualmente, y en mayor medida que los conciertos, más innovadores formalmente, sus piezas de salón, como la *Fantasia-Capricho*, *Fantasia Appassionata* y *Balada y Polonesa*, obras repetidamente integrantes de los repertorios de solistas como Sarasate hasta finales de siglo.

Respecto a los exámenes, como en otros conservatorios como el de Bruselas, estaban también estructurados ya en tres partes, una primera consistente en la ejecución de una obra obligatoria, otra de lectura a primera vista y otra de transporte. Un ejemplo son los datos referidos a los Concursos de 1863 del Conservatorio de la capital belga, en los que un alumno de la clase de Léonard obtuvo el 1º Premio interpretando un concierto de Viotti y en la segunda parte la consiguiente pieza a primera vista, mientras los otros candidatos a este premio interpretaron el concierto de Mendelssohn<sup>180</sup>. Las piezas elegidas como obra obligatoria para la primera parte en el Conservatorio de Madrid siguen el modelo belga, siendo en su mayor parte, conciertos y fantasías de concierto de Bériot. Otro autor frecuentemente seleccionado es Alard. Muestra son los concursos de los años 1859 y 1861, en los que figura como obra obligatoria el *Tercer Concierto* de Bériot; en el concurso de 1860 la pieza exigida es la *Fantasia de concierto sobre La Favorita* de Alard y en el concurso de 1866 se exige el *Quinto Concierto* de Bériot. Para la segunda parte, de lectura a primera vista, se solían interpretar obras compuestas para la ocasión por algunos profesores del Conservatorio, como en los concursos de 1859 y 1861, que la pieza de lectura a primera vista (“de repente”) fue escrita por Eslava, o en el concurso de 1860, que correspondió a una composición de Arrieta. Hemos localizado diversas piezas compuestas por Monasterio, destinadas como ejercicio de repentización en los concursos de oboe y clarinete (cursos 4º a 6º) de 1861, y su pieza titulada *Pequeña fantasía de salón para Violín*

---

en el apartado de violoncello se ejecuta el 1º Concierto de Platel. *La España Musical*, nº 418, 19-VII-1874, p. 7.

<sup>180</sup> La inclusión de un concierto en esta parte seguía el modelo establecido a principios de siglo por Baillot, quien explicaba que “las tres características principales de la música se encuentran efectivamente reunidas en este género de composición; se ha de elegir para comprobar las facultades de los alumnos sobre las cualidades diversas que exige; pero no se ha dado, hasta ahora, para el sujeto a concurso, más que los dos primeros movimientos del concierto, el *allegro* y el *adagio*. Se puede echar de menos que no se haya considerado el *presto* como también útil para la prueba como las dos otras; en el *allegro*, el alumno puede desplegar sus cualidades brillantes, la franqueza, la amplitud de ejecución; en el *adagio* puede liberar toda su sensibilidad, la profundidad de su expresión, y en el *presto* puede dar rienda suelta a cierto calor expansivo, a cierto arrebatado que llega hasta el entusiasmo. [...] La meta de la ejecución debe ser, sin ninguna duda, interpretar con la mayor precisión de expresión posible las más bellas piezas de música, compuestas en el genio del instrumento, objeto del concurso”. P. M. F. de Sales Baillot. *Observations relatives a des concours de violon du Conservatoire*. 1835. Paris, Firmin-Didot, 1872, pp. 19 y 21.

*con acompañamiento de Piano Op. 24* (1860) figuró como pieza de repentización para el concurso de violín en el curso de 1899. Por otra parte, se indica en el Reglamento que “los profesores presentarán a la Dirección con la anticipación conveniente las piezas que hay elegidas para el concurso de sus respectivos discípulos, a fin de que por aquella sean examinadas y aprobadas”<sup>181</sup>.

Con el Reglamento de 1871, se produce, por fin, como ya señalamos, la redacción de los programas de enseñanzas con las materias y estudios por años escolares. Con el programa se marca el establecimiento de 7 cursos para la enseñanza de violín, que viene a sustituir a la división en 6 años implantada en 1857. Entre las obras de texto se designan las que se venían utilizando: los *Métodos* de Baillot, Kreutzer y Rode, *Escuela de Violín* de Alard, *Método Completo* de Bériot y *Estudios* de Fiorillo. Además, los alumnos de los cursos 5º, 6º y 7º deben estudiar las obras que se designen para ser ejecutadas en los concursos públicos.

A continuación reproducimos el texto del Programa de Violín:

“Los siguientes programas han sido hechos por los profesores responsables y revisados por una Comisión facultativa, para cumplir la Real Orden de 18 de Octubre de 1871, transmitidos a esta Escuela por Ilustrísimo Rector de la Universidad Central con fecha del 28 del mismo, con objeto de informar y coordinar los estudios y exámenes de los alumnos procedentes de la enseñanza oficial y la libre o privada; sirviendo de sólida garantía respecto a la actitud de los examinados, conforme al espíritu demostrado en dicha Real Orden.

---

<sup>181</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *De los exámenes generales y concursos*. Artículo 123, p. 245.

PROGRAMA DE LA ENSEÑANZA DE VIOLÍN, CON LAS MATERIAS Y ESTUDIOS QUE  
COMPONEN CADA AÑO DE LOS 7 DE QUE CONSTA

Obras de Texto

Métodos de Violín de Baillot, Kreutzer y Rode.

Escuela de violín de Alard.

Método completo de violín de Charles de Bériot. Escuela de Bériot.

Estudios de Fiorillo.

PRIMER AÑO

Nomenclatura de las partes de que consta el “violín” y el “arco”: la buena colocación del cuerpo, de la cabeza, de los brazos y los dedos y todo lo que tiende a dar al ejecutante una posición natural a la vez que elegante.

Modo de afinar las cuerdas del violín.

Escalas diatónicas en la Primera Posición por todos los tonos Mayores y menores y sus relativos menores, recorriendo el arco lentamente toda su extensión.

Ejercicios para los intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas y décimas.

Escalas cromáticas ascendentes y descendentes en toda la extensión de la Primera Posición.

SEGUNDO AÑO

Ejercicios con mínimas, corcheas, semicorcheas, notas con puntillo, síncopas y apoyaturas, en los límites que abarca la Primera Posición, haciendo uso de la articulación “ligado” y “picado”.

Estudios para el cruzamiento de dedos.

Escalas lentas en la Segunda Posición, por todos los Tonos Mayores y menores.

Ejercicios para acostumbrar la mano izquierda a subir de la Primera Posición a la Segunda Posición y volver a bajar a aquélla.

Estudios de mano fija en la Segunda Posición, recorriendo los tonos y con diversas articulaciones de arco.

Ejercicios preparatorios para la doble cuerda.

TERCER AÑO

Escalas en la Tercera Posición por todos los tonos, aumentando progresivamente el movimiento de ellas.

Ejercicios para acostumbrar a subir a la Segunda y Tercera Posición y para bajar de éstas otra vez a la Primera.

Estudio de mano fija en la Tercera Posición.

Estudio sobre escala cromática.

Escalas en la Cuarta Posición.

Estudio de preparación para los trinos.

Estudio de mano fija en la Quinta Posición.

#### CUARTO AÑO

Escalas rápidas y ligeras en posición fija y recorriendo también algunas posiciones.

Estudios para recorrer alternativamente la Primera, Segunda, Tercera, Cuarta y Quinta Posiciones o Estudios para la semi-posición.

Estudios de doble cuerda, en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas y unísonos.

Estudios sobre doble cuerda.

Estudios de mordentes y apoyaturas; modos diversos de indicaciones en la música y reglas convencionales de ejecución.

Estudios de notas filadas y onduladas.

Estudios para el portamento.

Estudio; explicación teórica y aplicación práctica de la parte de arco que debe emplearse con preferencia, según el movimiento, carácter y naturaleza de lo que se ejecuta.

Estudios para el gran destacado.

Estudios para el martillado.

Estudios para el saltillo.

#### QUINTO AÑO

Estudios para el saltillo ligero.

Estudios para el saltillo lento.

Estudios para las octavas.

Estudios para baturillo.

Ejercicios para picado o staccato ceñido.

Ejercicios para el picado elástico o saltado.

Ejercicios del staccato ligero o volante.

Estudios de recopilación de las diversas especies de staccato.

Estudios para los trinos y notas de adorno.

Estudios varios en el género expresivo.

Ejercicios de lectura a primera vista en música manuscrita e impresa, y tocar piezas de conjunto.

#### SEXTO AÑO

Estudios de arpegios ligados y picado-saltado en tres y cuatro cuerdas.

Estudios para los acordes en tres y cuatro cuerdas.

Estudios para el trémolo de dos y tres notas.

Estudio de alguna pieza que participe de los géneros brillante y expresivo.

Estudio del transporte.

#### SÉPTIMO AÑO

Estudio para la triple y cuádruple cuerda.

Teoría de los sonidos armónicos, naturaleza y articulación y estudio práctico para su aplicación.

Estudios de los sonidos armónicos con la mano izquierda, alternando con notas heridas por el arco.

Estudio de algunas obras clásicas de diversos autores antiguos y modernos para familiarizarse con sus distintos estilos.

Complemento de las reglas que deben observarse para el buen gusto y propiedad en el fraseo, así como para todo lo concerniente a la manifestación de la expresión verdadera.

NOTA. Los alumnos de 5º, 6º y 7º año deberán estudiar además de lo ya fijado las obras que en cada uno de dichos años se designen para ser ejecutadas en concurso público<sup>182</sup>.

El Programa expone, a través de su organización de los contenidos teóricos y prácticos, la estructuración de la pedagogía del violín en esta época. En el Primer Año se comenzaba por la enseñanza de las partes del instrumento, correcta colocación del cuerpo (cabeza, brazos, dedos), haciendo hincapié en la búsqueda de una “posición natural a la vez que elegante”. A continuación, se enseñaba el modo de afinar las cuerdas. Se estudiaban escalas diatónicas y cromáticas en todos los tonos y sus relativos menores e intervalos en la

---

<sup>182</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* “Programas de las enseñanzas de la misma, divididos por años escolares”, pp. 272-274.



Primera Posición. En cuanto a la mano derecha, los ejercicios preparatorios consistían en pasar el arco lentamente en toda su extensión.

El Segundo Curso comprendía ejercicios con distintas figuraciones rítmicas, síncopas y apoyaturas para la práctica de articulaciones en ligado y picado. Después seguían diversos estudios para el cruce de dedos. En este curso se inicia la práctica del cambio de posición no hacia la Tercera, como generalmente se practica en la actualidad, sino hacia la Segunda Posición. El estudio de las posiciones se inicia con escalas lentas en posición fija y luego se realiza el cambio de posición ascendente y luego descendentemente.

El Tercer Año se centraba en la técnica de la mano izquierda. Se estudiaban la Tercera, Cuarta y Quinta Posiciones. El cambio de posición se efectuaba, sin embargo, no desde la Primera, sino desde la Segunda a la Tercera Posición. Se comienza primero con escalas en todos los tonos, aumentando progresivamente la velocidad. En ese año se iniciaba también la preparación para los trinos.

El Cuarto Curso comenzaba con la realización de escalas rápidas. En cuanto a la mano izquierda se introduce el estudio de la media posición o “semi-posición”, dobles cuerdas, desde terceras hasta octavas, unísonos, mordentes, apoyaturas, según las reglas convencionales de ejecución y *portamento*. En este curso se abordan nuevos golpes de arco: *détaché*, *martellé* y *sautillé*. Se incluye una explicación teórica y práctica de la parte de arco que debe emplearse según el movimiento y carácter. Se estudian primero notas filadas y onduladas.

En el Quinto Curso se profundizaba en el estudio del *saltillo* en sus variantes y se completaba el repertorio de golpes de arco con el *baturillo*, *staccato ceñido* y *staccato ligero* o *volante*. El curso se completaba con varios estudios en lo que denominaban “género expresivo”. Se otorgaba una gran importancia a la repentización, apartado incluido en los concursos, con la realización de ejercicios de lectura a primera vista en música manuscrita e impresa, así como a la ejecución de piezas de conjunto.

En el Sexto Año, los ejercicios de arco comprendían arpeggios en tres y cuatro cuerdas. En cuanto a la mano izquierda se pasaba al estudio de acordes y trémolo. Respecto al repertorio, incluía piezas pertenecientes a los géneros “brillante” y “expresivo”. En este curso se dedicaba especial atención a otra parte de los concursos: el transporte.

En el Séptimo Curso se estudiaban triples y cuádruples cuerdas, armónicos y *pizzicato*. El repertorio comprendía obras clásicas de diversos autores antiguos y modernos para familiarizarse con sus distintos estilos.

En 1876 la enseñanza de Violín pasará a estar dividida en ocho años. El número de cursos para las restantes enseñanzas de cuerda será de 7 para la de violoncello y de 6 para contrabajo. El 3 de octubre de 1876 los profesores de la enseñanza de violín Jesús de Monasterio y Rafael Pérez proponen y es aprobada como obra de texto la nueva edición revisada del *Método de Violín* de Alard, así como el programa nuevo que divide la enseñanza en ocho años. La obra de Alard será publicada por Antonio Romero al año siguiente, con traducción del editor y Rafael Pérez y con el siguiente título: *Escuela de Violín. Método por D. Alard. Profesor del Conservatorio de París. Nueva edición hecha sobre la última del autor con importantes mejoras. Completo y progresivo empleado en el Conservatorio de París. Editado por Romero y Marzo como Nueva edición con importantes mejoras [por D. Jesús de Monasterio y D. Rafael Pérez]*. El Método se comercializó por cursos y también completo<sup>183</sup>. Posteriormente en el catálogo de Dotesio aparece designado como *Gran Método arreglado progresivamente, conforme a la enseñanza oficial de la Escuela Nacional de Música, por Don Jesús de Monasterio*<sup>184</sup>. Esta obra continuaba sirviendo de base en la Escuela, según confirma en el Prólogo Romero. Respecto a su aplicación en las clases, Monasterio seguía las indicaciones de Alard autorizando a los profesores para que anticipasen o retrasasen el estudio de algunas materias, puesto que invertía el orden en ciertos casos e intercalaba, según la progresión en cada año escolar, ciertos ejercicios de escalas y estudios y piezas de otros géneros, algunos incluso no mencionados en los métodos. Esta práctica llevó a Romero a indicar en su edición bajo el epígrafe de *Recomendación* los estudios que debían intercalarse en cada curso, según se practicaba en la Escuela. Al respecto, y en relación con el concepto de método completo, que propone un diseño integral de la enseñanza, Alberto Veintimilla ha destacado la enorme influencia que la obra de Alard, en su primera edición, había ejercido sobre el

---

<sup>183</sup> Los precios fueron los siguientes: 1º. Año: 30 reales. 2º: 24 rs. 3º. Año: 20. 4º. Año: 20 rs. 5º. Año: 16 rs. 6º. Año: 28 rs. 7º. Año: 24 rs. 8º. Año: 16 rs.

<sup>184</sup> *Catálogo General de obras de Música Instrumental de los fondos editados de Eslava, Fuentes y Asenjo, Pablo Martín y Zozaya*. Número 2. Publicado por la Sociedad Anónima Casa Dotesio Editor de Música. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1901.

*Método de clarinete* de Romero publicado en 1845: “Romero deja ver la admiración que siente por los profesores de violín y los manuales que ellos compusieron”, si bien diferencia, al respecto, el contenido de tratado escrito con la sección correspondiente a los procedimientos de aplicación por cada profesor<sup>185</sup>. La influencia de la escuela violinística también se manifiesta en la estructura y diseño de los ejercicios, como ya se había reflejado en los métodos parisinos de clarinete respecto del de Baillot. Respecto a la colaboración en la edición de la obra, Veintimilla reitera la referencia a la gran amistad de Monasterio con Romero: “deducimos que uno de los grandes contactos y estímulos de Romero en Europa a partir de 1845 fue Jesús de Monasterio en sus tiempos de estudiante y más tarde de concertista. Con motivo de su vuelta a Madrid en 1857 comenzará una de las influencias recíprocas que más hicieron por la música en España”<sup>186</sup>.

La programación se estructura en ocho cursos, coincidiendo con el modelo del Método de Alard. Se incluyen ilustraciones en el apartado referido a la postura del instrumentista y sujeción del instrumento, continuando con la tradición de los métodos de inicios de siglo como el de Baillot. Una de las características del método es la importancia concedida a la preparación de los estudios mediante la práctica previa de escalas en la tonalidad de cada uno, como se indica al comienzo de éstos. Las explicaciones teóricas son breves pero claras, e incluyen una descripción del movimiento. A partir del 2º año, los estudios son para violín con acompañamiento de segundo violín.

Índice de las materias:

1º. Año.

Prólogo.

De la postura en general.

Manera de tener el arco.

---

<sup>185</sup> A. Veintimilla Bonet. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*..., Vol. I, p. 62 y ss. Más adelante señala: “Sabemos de la gran amistad que durante toda la vida unió a Romero y a Jesús de Monasterio y de la admiración que el primero dispensó al segundo, sólo equiparable a la que profesaba a su maestro Hilarión Eslava. En un país donde el atraso musical era palpable, Romero debe buscar ejemplos a seguir y conceptos a desarrollar para los sistemas de enseñanza del clarinete. Los halla en la escuela de violín de nuestro país [...] De esta forma su Método para clarinete está lleno de constantes alusiones a la escuela de violín y de ejemplificaciones de los maestros de París, importando y traduciendo sus artículos y tratados de enseñanza”. *Ibid*, p. 119.

<sup>186</sup> *Ibid*, p. 122.

Figuras.  
Términos italianos.  
Afinación del instrumento.  
Ejercicios preparatorios de colocación del arco.  
Ejercicios preparatorios para colocación de la mano izquierda.  
Ejercicios para los intervalos.  
Escalas mayores y menores con sostenidos hasta 3.  
Escalas mayores y menores con bemoles.  
Escalas destacadas o sueltas.  
Escala cromática o por semitonos.  
Cambio de arco.  
Escala en Do para aprender a filar los sonidos.  
3 lecciones en Do Mayor con redondas y blancas.  
Ejercicio de negras y lección de blancas y negras.  
Ligados Varias notas en una misma ligadura (*en una misma arqueada*).  
Ejercicio de negras ligadas de dos en dos.  
Lección con una blanca y dos negras ligadas.  
Lección conteniendo el resumen de los ejercicios anteriores y corcheas ligadas.  
Ejercicio para ligar y destacar o soltar alternativamente muchas notas.  
Ejercicio: dos ligadas y dos sueltas.  
Lección conteniendo dos negras ligadas y dos sueltas.

## 2º. Año.

Ejercicio: las 3 primeras notas ligadas y la última suelta.  
Lección para familiarizarse con el puntillo.  
Lección para el puntillo y 2 notas ligadas y 2 notas sueltas.  
Escala en Mi menor relativo en Sol Mayor.  
Lección para el puntillo.  
Síncopas.  
Escala en Re Mayor.  
Lección para las síncopas.  
Continuación de las escalas mayores y menores con sostenidos y bemoles.  
Apoyatura.  
Lección para las apoyaturas.

Grupeto.

Escala en La Mayor.

Lección para las notas de adorno.

Ejercicios preparatorios para el estudio del trino.

*Détaché* (destacado) sencillo.

Ejercicios de corcheas.

Ejercicios de tresillos.

Seis melodías.

De las dobles cuerdas en Primera Posición.

Ejercicios preparatorios para doble cuerda.

Advertencia.

Segunda Posición.

Escala en la Segunda Posición.

Ejercicios

Ejercicio para habituar la mano a subir a la Segunda Posición.

Estudio para la Segunda Posición.

Otros estudio para la Segunda Posición.

### 3º. Año.

Escalas en Mi menor.

Estudio para familiarizarse con el puntillo y las ligaduras a contratiempo.

De las notas con puntillo.

Escala en Re Mayor.

Estudio para las síncopas.

Estudio para familiarizarse con el puntillo y los tresillos.

Escala en Si menor.

Estudio para las apoyaturas.

Escala en La Mayor.

Estudio para las notas de adorno.

Del trino o cadencia.

Estudio preparatorio para el trino.

Del cruce de dedos.

Escala en Fa# menor.

Estudio de cruce de dedos.

Tercera Posición.

Ejercicios.

Estudio para la Tercera Posición.

Ejercicio para acostumbrar la mano a recorrer las posiciones 1ª, 2ª y 3ª.

Ejercicio en la Tercera Posición.

Estudio para la Tercera Posición.

#### 4º. Año.

Escala en Si bemol Mayor.

*Portamento.*

Estudio para la práctica de las posiciones 1ª, 2ª y 3ª.

De la escala cromática.

Escala en Sol menor.

Estudio para la escala cromática.

Cuarta Posición.

Escala en Mi bemol Mayor.

Ejercicio.

Estudio para la Cuarta Posición.

Otro estudio para la Cuarta Posición.

Escala en Do menor.

Estudio preparatorio para el trino.

Quinta Posición.

Escala en Fa Mayor.

Estudio para la Quinta Posición.

Escala en La bemol Mayor.

Ejercicio.

Otro estudio para la Quinta Posición.

Escala en Fa menor.

Estudio para recorrer las posiciones 1ª, 2ª, 3ª, 4ª y 5ª.

#### 5º. Año.

Sexta Posición.

Escala en Sol Mayor.

Estudio para la Sexta Posición.

Séptima Posición.

Escala en La Mayor.

Ejercicio.

Media posición.

Escala en Mi Mayor.

Doble cuerda.

Escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas y unísonos.

Estudio para las dobles cuerdas.

Otra variedad de dobles cuerdas.

Escalas de dos octavas.

De los diferentes golpes de arco. *Gran détaché.*

Estudio para el gran staccato.

Martillado o *martelé.*

Estudio para el martillado.

Saltillo.

Ejercicio de semicorcheas para el saltillo.

Ejercicio de tresillos para el saltillo.

#### 6º. Año.

Escalas.

Estudio para el Saltillo.

Estudio para el Saltillo moderado.

Del ligado alterno.

Estudio para el ligado alterno.

Escalas en octavas.

Ejercicio para las octavas.

Estudio para las octavas.

Del picado.

Ejercicios para ejercitar el picado.

Ejercicios para el picado elástico o de rebote.

Estudio para el picado.

El picado volante.

Estudio para el picado volante.

De los sonidos armónicos.

Cuadro de las notas pisadas apoyadas y del sonido real que producen.

#### 7º. Año.

Acordes perfectos.

Del doble trino.

Del trémolo de la mano izquierda.

Estudio para el trémolo de la mano izquierda.

Del arpeggio.

Estudio para el arpeggio de tres cuerdas.

Estudio para el arpeggio de cuatro cuerdas.

Del trémolo del arco.

Ejercicio para estudiar el trémolo.

Estudio para el trémolo.

Trémolo de 3 notas.

Estudio.

#### 8º. Año.

Estudio para los unísonos, sextas, séptimas disminuidas y las decenas.

Triple y cuádruple cuerda.

Estudio para la triple y cuádruple cuerda.

*Pizzicato.*

Estudio para los sonidos armónicos y el *pizzicato* con la mano izquierda sin acompañamiento.

Escala cromáticas.

El Método comienza con un capítulo relativo a la posición del intérprete y sujeción del instrumento, dividido en tres apartados:

#### De la postura en general.

El cuerpo debe estar derecho y aplomo.

Su peso debe descansar ligeramente sobre la pierna izquierda.

Es preciso tener el pie derecho un poco adelantado y hacia fuera, los hombros caídos hacia atrás y la tabla del pecho redondeada.

Se tendrá cuidado de colocarse frente al atril para no perder la postura a cada página de música, procurando estar lo bastante apartado de él para que el mango del violín conserve siempre su posición horizontal.



### Manera de tener el violín. Posición del brazo y de la mano izquierda.

El codo ha de estar enteramente debajo del Violín, cuidando de que no se apoye contra el cuerpo. El violín se cogerá por el mango con la mano izquierda, en el centro de la primera falange del dedo pulgar y la tercera del índice. De este modo se evita que el mango descansa sobre la parte que separa el pulgar del índice.

Siendo preciso que por dicho espacio se pueda pasar la punta del arco.

Es menester tener el mango sin esfuerzo alguno evitando la dureza o contracción de la muñeca, para poder pasar fácilmente de una posición a otra.

### Modo de tener el arco. Posición del brazo y de la mano derecha.

Se debe coger el arco con todos los dedos, dando a la mano una forma redondeada, colocándolos de modo que apoyando el pulgar en la nuez, se halle al mismo tiempo en medio de los otros cuatro.

Los dedos no deben nunca desunirse, ni al subir ni bajar el arco.

El arco se colocará un poco inclinado hacia el diapasón. Sin embargo, esta posición está subordinada a las diferentes articulaciones que tienen más o menos necesidad de que se empleen todas las cerdas, tales como el *Staccato* o *Destacado*, el *Martillado*, el *Saltado* o *Saltillo*, el *Trémolo*, etc.

El arco, tanto al subir como al bajar, debe estar en línea paralela con el puente. Para obtener tal resultado es preciso, al subir el arco, doblar poco a poco el brazo redondeando la muñeca dirigiéndola progresivamente hacia la barba, así como al bajarlo se debe extender gradualmente la muñeca hasta que vuelva a su primitiva posición.

Es indispensable hacer tomar dichas posiciones a la muñeca y ejecutar los mencionados movimientos sin rigidez, si se quiere llegar a obtener un sonido claro y potente.

El brazo debe conservar siempre gran flexibilidad, y para conseguirlo se ha de cuidar de no levantar el codo más que la muñeca, debiendo al contrario caer sin esfuerzo alguno.

En cuanto al grado de intensidad de sonido que se quiere obtener, no habrá más que apretar la vara del arco y el dedo pulgar y el índice acercándola al puente para producir un sonido fuerte y penetrante, y al contrario llevando el arco hacia el diapasón el sonido se dulcificará y resultará suave y pastoso.

Siendo la primera condición del Violinista adquirir una postura elegante y natural, es indispensable no olvidar ninguna de las indicaciones expuestas. No obstante la molestia que al principio sentirá el discípulo, deberá conformarse rigurosamente a lo prescrito, pues la menor negligencia podría

impedir en adelante el desarrollo de sus cualidades naturales, sin que después le sea posible vencer por completo los defectos que haya contraído.

No insistimos más sobre este punto cuya importancia creemos haber mostrado bastante. Los ejemplos presentados serán suficientes para que el discípulo adquiriera una postura cómoda y natural.

A continuación, sigue una serie de ilustraciones referentes a la posición del instrumentista, sujeción del violín y del arco (p. 7).

El siguiente apartado es un Cuadro de los principales términos italianos referentes a indicaciones técnicas (golpes de arco, etc.), de tempo y dinámica.

Afinación del violín. Después de indicar el orden y afinación de las cuerdas, indica el autor que “No hay unas reglas para afinar bien el violín que ejercitar al discípulo en oír una quinta justa”. Recomienda repetir la práctica de quintas en dobles cuerdas al aire “delante del profesor”.

#### Ejercicios Preparatorios.

-Para colocar bien el arco. Señala el autor: “Se empezará a bajar lentamente el arco sobre la 4ª. Cuerda (Sol), llevando la vara un poco inclinada hacia el lado del diapasón y paralela al puente, colocando todos los dedos sobre el arco y dándolos una forma redondeada. La parte superior del brazo debe permanecer inmóvil, siendo el antebrazo sólo el que hace mover el arco. A medida que el arco llega hacia el medio se adelantará un poco el brazo a fin de que conserve siempre la misma dirección.

Después de haber bajado el arco desde la nuez hasta la punta, se dejará sobre la cuerda, y se empezará a subir siempre lentamente, y a medida que se llegue al medio se doblará la muñeca bajando al mismo tiempo el codo, para que el arco marche siempre paralelo al puente.

Para el ejemplo siguiente se empezará tirando el arco hacia abajo y hacia arriba alternativamente conduciéndole con lentitud sobre la cuerda, siendo preciso detenerle al fin de cada nota, pero sin levantarle, para dar tiempo al brazo de cambiar de cuerda. Indica, más tarde, los signos convencionales de arco arriba y arco abajo.

Comienza con cuerdas al aire desde la más grave empleando todo el arco en las variantes de *détaché* y luego *martellé*. Según indicación del autor, “es preciso empezar desde la nuez del arco y paralelo en el medio, destacando con fuerza y viveza cada nota, es decir, dando a cada tirada de arco un impulso con el pulgar y el índice, sin que tome parte el brazo ni el hombro”. (p. 11)

-Para colocar la mano izquierda.

Del movimiento de los dedos.

Señala el autor que “al caer el dedo sobre la cuerda se presente redondeado sin que la fuerza proceda de la muñeca, sino solamente de la 3ª. falange. La mano debe conservar siempre una gran elasticidad y levantar los dedos lo suficiente para poderlos imprimir un nuevo impulso”.

Siguen ejercicios en todas las cuerdas con el 1º. dedo, 1º. y 2º. , 1º., 2º. Y 3º. Finalmente 1º. a 4º.

-Ejercicios de intervalos (2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª).

-Escalas mayores y menores hasta 3 sostenidos. Según el autor, “debe habituarse al discípulo a dejar los dedos sobre las cuerdas para que se haga cargo de las distancias de los intervalos y llegue así más pronto a afinar bien”. Escalas mayores y menores hasta 4 bemoles.

-Escalas destacadas o sueltas. Explica que deben ejecutarse las escalas en este golpe de arco, cuya interpretación es descrita por el autor.

-Introducción a las extensiones.

-Escala cromática: comienza su estudio con la digitación 1-1, 2-2, 3-3, 4.

-Explicación de las alteraciones accidentales.

-Un aspecto destacado de la técnica de la mano izquierda sobre la que insiste Alard se refiere a la colocación de acordes con los cuatro dedos a la vez sobre las cuatro cuerdas, levantando sólo un dedo, para trabajar la independencia de éstos y como preparación de las dobles cuerdas. El autor hace énfasis en señalar que “se hará este ejercicio hasta que la mano y los dedos se afirmen en la buena posición. Si las cuerdas al aire no vibran bien, es que la mano no está bien colocada. Será pues preciso repetir lo más posible este ejercicio, hasta llegar a obtener dicho resultado”. (p. 18).

-Cambio de arco. Se explica la realización de la repetición de arco.

-Uno de los efectos más característicos descritos por Alard es el *filado*: aumento y disminución de la intensidad del sonido en un mismo arco, que “se obtendrá por medio de la presión de los dedos sobre la vara, a medida que el arco avanza, y disminuyéndola en la misma proporción hasta el fin”.

-Siguen 3 lecciones en Do Mayor en redondas y blancas.

-Una de las características del Método es que combina el aprendizaje de la técnica del instrumento con el del lenguaje musical, enseñanzas que plantea simultáneas. En este punto del texto se dedica un apartado a la práctica progresiva de distintas figuras y a la explicación de las siguientes cuestiones: tonalidad, modalidad y calderón. (pp. 19-23).

-Ligados en distintas combinaciones. El autor indica que “se pasará de una cuerda a otra sin sacudimiento de muñeca”. Ejercicios para aprender a ligar varias notas en la misma arca. Lecciones conteniendo ligaduras y corcheas. Lección combinando dos negras sueltas y dos sueltas.

El Primer Año contaba sólo con 27 páginas.

El Segundo Año comenzaba con ejercicios de distintas articulaciones basadas en diferentes combinaciones de notas ligadas y sueltas.

-Continuando con el estudio de distintos apartados de lenguaje musical, se emprende al inicio de este año la práctica del puntillo. Otro aspecto abordado es la práctica con distintas indicaciones de dinámica. A continuación, se estudian las síncopas.

-Se aumentan las escalas estudiadas hasta tonalidades de 5 sostenidos y 6 bemoles.

-Otro aspecto iniciado en este curso son las notas de adorno: se comienza con la apoyatura, luego el grupeto y por último el trino. Para la práctica de éste, se comienza con ejercicios preparatorios. El autor indica, al respecto: “La primera condición para obtener un Trino brillante consiste en adquirir una gran igualdad en el batido”. El estudio comienza con ejercicios lentos y progresivamente se van acelerando. Alard recomienda “dejar caer los dedos desde bastante alto sobre las cuerdas con gran flexibilidad” (p. 35).

-Técnica de arco: se inicia le curso retomando el estudio del *détaché*, que es traducido como *destacado sencillo*. El autor indica el punto de ejecución en el centro del arco, especificando que es necesario trasladarlo “sobre la cuerda sin interrumpir el sonido y sin sacudimientos nerviosos de muñeca a cada arcada. Al principio se ejercitará a un movimiento moderado y sobre las cuerdas al aire, y después se acelerará el movimiento gradualmente” (p. 37). El siguiente apartado es la realización de tresillos, ritmo contrario a la marcha del arco, para lo que recomienda acentuar ligeramente la primera nota.

-Introduce en este curso una selección de melodías: 6 piezas con acompañamiento de segundo violín.

-Dobles cuerdas. El autor insiste en la necesidad de estudiar cada nota separadamente para asegurar la afinación, “consultando cuando sea posible las cuerdas al aire, y cuando se presente una sucesión de terceras o de sextas ascendentes, dejar siempre los dedos”. Por otra parte, hace hincapié en que “el arco no debe apoyarse más sobre una cuerda que sobre la otra, debiendo colocarse de manera que pese igualmente sobre las dos”. (p. 44).

-Antes de comenzar el aprendizaje de la Segunda Posición, Alard incluye la siguiente advertencia: “Al llegar a este período de la enseñanza, deberá el profesor reflexionar sobre lo que convendrá

hacer estudiar al discípulo. Es probable que más de una vez se halle paralizado por las nuevas dificultades de esta obra; por lo que para dar variedad al estudio y no fatigar al discípulo, deberá alternar las Escalas y las posiciones siguientes con una lección juiciosa de Melodías apropiadas a sus facultades. Nosotros recomendaríamos muy especialmente las *24 Melodías Italianas* que hemos escrito para *Violín solo*, así como 8 Fantasías muy fáciles en la 1ª. Posición, con acompañamiento de Piano. No siendo iguales todas las organizaciones, es evidente que el profesor es quien debe dirigir al discípulo según sus disposiciones”. (p. 459).

-En el Método de Alard, el estudio de los cambios de posición se comienza hacia la Segunda, y no hacia la Tercera Posición, como es más frecuente en la actualidad. Por otra parte, se inicia el estudio no desde el movimiento de cambio de posición sino en la posición fija a partir de la práctica de la escala. Seguidamente se emprende el estudio de arpeggios. Más tarde, se pasa al cambio ascendente de posición comenzando no desde la segunda, sino desde la cuarta cuerda.

-Extensión. Su práctica se realiza teniendo en cuenta las siguientes indicaciones de Alard: “Dejad siempre los dedos colocados y emplead todo el arco en cada compás. Se empezará por estudiar este ejercicio destacado”. (p. 46). Siguen dos estudios con acompañamiento de un segundo violín.

Tercer Año. Comienza ese curso con el estudio del puntillo y ligaduras a contratiempo.

-A continuación se emprende la realización de notas en ritmo *saccadé*. Alard describe las siguientes variantes: “hacer arco abajo la nota con puntillo y arco arriba la nota breve. El segundo es al contrario[...]. Este segundo modo es preferible y el que se emplea con más preferencia. El tercero consiste en hacer en la misma arcada las dos notas, y se emplea en los pasajes de fuerza.”. Para conseguir acentuar en la primera el autor propone “separar las dos notas por un silencio, pero sin abandonar la cuerda. [...] Es preciso empezar con el medio del arco, y cuando se llega cerca de la punta, se sube vivamente en la nota breve, de modo que vuelva al mismo sitio de que partió”. Para el segundo caso, señala que “se debe empezar casi con la punta del arco y bajar rápidamente en la nota breve para conducirlo a su punto de partido”. En la última variante, indica que “es preciso empezar casi desde la nuez del arco y llegar hasta cerca de la punta sin abandonar la cuerda según se ha recomendado en los ejemplos precedentes”. (pp. 52-53). Incluye un extenso estudio con las diferentes variantes.

-Selección de diversos estudios para la práctica alternativa de síncopas (todo arco) y corcheas (mitad de arco), puntillo y tresillos, apoyaturas y grupetos.

-Trino o cadencia. Alard señala que su dificultad de realización reside en “obtener una perfecta igualdad en el movimiento de los dedos. Para llegar a este resultado se deberán estudiar los trinos

lentamente al principio y a un movimiento bien medido”. Explica también las abreviaturas y sus distintas resoluciones. (pp. 60-61).

-Cruce (cruzamiento) de dedos. Según indica Alard, es conveniente para determinados intervalos como las quintas disminuidas, “a fin de evitar un trastorno en la marcha ordinaria de los dedos, lo cual perjudicaría la afinación y hasta sería imposible en los pasajes rápidos”. Para su realización, no debe levantarse el dedo precedente al que cruza. (pp. 62-63). En este punto, Romero incluye la advertencia de Monasterio indicando que deberá alternarse el ejercicio con los *10 Estudios melódicos* de Alard.

-Tercera Posición. Comienzan los ejercicios por la escala en todas las cuerdas y arpeggios. Después siguen ejercicios para el cambio entre las posiciones 1ª, 2ª y 3ª. Explica los armónicos por extensión con el cuarto dedo.

- El curso finaliza con un estudio de repaso de la Tercera Posición, que incluye la explicación de la extensión que denomina *inferior*, realizada no con el cuarto dedo, sino con el primero. (p. 67).

Cuarto Año. Comienza el curso incluyendo el editor la recomendación de estudiar escalas en Cuarta Posición “en todos los tonos en negras a un movimiento moderado alternando con lo que sigue hasta la escala cromática”, anticipándose a Alard, que retrasa su explicación hasta después de ese apartado.

-*Portamento*. Explica los distintos casos, comenzando por su estudio con el mismo dedo: “No hay más que un solo caso en el que puede arrastrarse el dedo que se va a colocar, y es cuando la nota a que se quiere llegar se halla separada por una o más cuerdas. Tampoco se toman las notas armónicas con el primer dedo”.

Después emprende la descripción del cambio entre dedos diferentes, cuya utilización responde a la imitación de su empleo en el canto: “cuando se presentan dos notas repetidas sobre una misma cuerda, y también para pasar de una cuerda a otra. El cambio de dedos es sobre todo necesario cuando una sucesión de notas se hace en la misma arcada. En dicho caso se imita al cantante que cambia de sílaba en una misma nota. Dicho efecto se obtiene sustituyendo un dedo por otro atrasando o adelantando la mano. Tales cambios de dedos deben verificarse con rapidez, a fin de que no se oigan notas intermedias”.

Destaca la explicación otorgada a la utilización de este recurso: “La viveza del *portamento* se regula según el movimiento del trozo que se ejecuta. Así en el Allegro, debe hacerse con franqueza y precipitadamente. En el Adagio, sin embargo, que debe hacerse menos rápido, se ha de evitar que se oigan las notas intermedias. También se observará que cuando se haga el *portamento* a una nota superior, se debe aumentar la fuerza, y cuando se haga a una nota inferior se debe disminuir”.

(p. 68). En el caso de que se produzca entre notas de adorno, se debe “arrastrar la mano con velocidad y soltura, para que no se oigan notas intermedias”. (p. 69).

-Escalas cromáticas. Explica las escalas cromáticas no digitadas. El autor señala que es conveniente “resbalar bien el dedo hasta el intervalo siguiente, conservando siempre la mano en la misma posición”. (p. 71).

-Monasterio recomienda pasar después al estudio de la 5ª. Posición, mediante “escalas en todos los tonos [...] en negras a un movimiento moderado, alternando con lo que sigue hasta la página”. (p. 74).

-En este curso los estudios son de considerable extensión, superando el número de compases en comparación con años anteriores, con cambios de tonalidad, etc.

-Después de los ejercicios de la Cuarta Posición, el autor recomienda estudiar el Segundo Libro de sus *Estudios Melódicos*. (p. 77).

-La práctica de la Quinta Posición es recomendada por Alard posteriormente respecto a la indicación de Monasterio. (p. 81). Comienza como en posiciones anteriores con el estudio de la posición fija y luego inserta estudios de cambio de posición entre las posiciones conocidas.

-Después de los estudios de cambios de posición hasta la Quinta Posición, el editor incluye la siguiente recomendación: “Las materias de este año se estudiarán alternadas con las escalas en todos los tonos en la Primera Posición en semicorcheas a movimiento moderado y compás de 3/4, haciéndolas ligadas empezando arco abajo desde la nota más grave y cambiando arco arriba en la más aguda. También se alternará con el estudio del *pizzicato* (mano derecha) el que se hará en los ejercicios de intervalos (ejercicio de negras, ejercicio de corcheas y tresillos). Dichos ejercicios se estudiarán primero haciendo *pizzicato* todas las notas y después alternando un compás con otro y otro *pizzicato* para adquirir la costumbre necesaria”. (p. 86).

#### Quinto Año.

-El curso comienza con la realización de la Sexta Posición. El editor inserta la recomendación de estudiar escalas en todos los tonos en esa posición, “en corcheas a movimiento moderado”. (p. 87). Sigue la práctica de la Séptima Posición, con idéntica recomendación.

-Media Posición. Alard aporta la siguiente explicación: “Para la media posición se colocará la mano junto a la cejilla, es decir, medio tono más abajo que la primer posición. Se emplea con frecuencia para no descomponer los dedos a cada momento, lo cual perjudicaría mucho a la igualdad de la ejecución. Por poco familiarizado que se esté con la Cuarta Posición, no parecerá muy difícil la de que aquí se trata atendiendo a que es la misma digitación, sin más diferencia que el cambio de sitio de la mano”. (p. 89).

-Recomendación: “Todo lo anterior de este año se estudiará alternando con las escalas y estudios de la doble cuerda”.

-Dobles cuerdas. Consiste el apartado en la realización de escalas en terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas y unísonos. Alard advierte que “para asegurarse de la afinación se debe recurrir con frecuencia a las cuerdas al aire”. (p. 91).

Romero incluye, al respecto, la recomendación de Monasterio relativa a que las escalas y estudios de doble cuerda se deben alternar con todo lo que antecede en este año. Posteriormente, se aborda la realización de dobles cuerdas no simultáneas, que el autor destaca como frecuentes en las piezas de violín a solo. (p. 93).

-Escalas en dos octavas en *détaché* y *sautillé*. El editor incorpora la recomendación de que “estas escalas se estudiarán también de siete en siete notas, en cuyo caso se considerará como una corchea las dos semicorcheas repetidas. Dicho estudio se alterará con lo que sigue hasta fin del año”. (p. 94).

-Técnica de arco: Comienza un apartado relativo a los diferentes golpes de arco, comenzando con el *grand détaché* o gran destacado. El autor explica que “hasta ahora sólo hemos hecho practicar el destacado común, sin tratar de darle el vigor y brillantez que constituyen el verdadero destacado. Se ejecuta en el centro del arco atacando vivamente cada nota con el pulgar y el índice. Una vez lanzado el arco del modo indicado debe pararse un poco antes que termine el valor de la nota, dejándolo en el mismo sitio sin fuerza sobre la cuerda e impulsándole del mismo modo en la nota siguiente. Se debe evitar sobre todo la aspereza procurando que cada nota sea pura y ondulada”. (p. 95).

-El *martelé* o *martillado*. El autor incluye también una descripción del golpe: “se hace con muy poco arco y cerca de la punta, debiendo acentuar cada nota con el pulgar y el índice lo mismo que en el destacado. Un vez dado el impulso, se dejará concluir el sonido, pero sin levantar el arco, haciendo lo mismo en la nota siguiente. Cuando dos notas están separadas por una cuerda intermedia, es preciso pasar el arco rápidamente de una a otra pero sin levantarlo y sin que suene la cuerda del medio. Para esto se debe dejar obrar a la muñeca sin que el brazo haga fuerza alguna”. (p. 98).

-El *sautillé* o *saltillo*. Según Alard, debe hacerse “en el medio del arco dejando la muñeca libre, sin rigidez y sin fuerza. Abandonando la vara a su propio movimiento se obtendrá el saltillo del arco producido por su peso natural. Se cuidará no obstante, de moderar esta elasticidad involuntaria oprimiendo un poco la vara del arco con el dedo índice, lo cual evitará que vacile de derecha a izquierda. Será conveniente empezar a estudiar este golpe de arco sobre una cuerda sola, y cuando después de algún tiempo de estudio no tenga necesidad el discípulo de ocuparse del arco, empezará



a colocar los dedos poniéndolos en relación con él”. Variantes en semicorcheas y tresillos. (pp. 100-101).

Sexto Año. Romero inicia el curso incorporando la recomendación de que el estudio de las escala de Alard que sigue, deberá alternarse con lo que continúa hasta el ligado alterno inclusive. (p. 102). Respecto a las escalas, Alard insiste en su importancia: “No nos cansaremos de recomendar el estudio diario de las escalas, pues, sin embargo de su aparente aridez, hay que reconocer que sin su estudio sería imposible adquirir un buen mecanismo. Ellas darán a los dedos seguridad de afinación y facilidad para recorrer todas las posiciones cuyo trabajo será también provechoso para el arco. Terminaremos nuestras observaciones sobre este punto presentando por modelo, digno de ser imitado, los más grandes artistas que, sin embargo, de su talento, no dejan pasar un solo día sin ejercitarse en las escalas. Estas Escalas y Ejercicios deben estudiare también en *staccato*”. (p. 102).

- Para el estudio para el saltillo, el autor recomienda “antes de ejecutar este estudio tal como está, se estudiará dos veces cada nota”. Denomina al *Spiccato* como *Saltillo Moderado*. Alard señala, al respecto: “hay otra clase de Saltillo para los movimientos moderados, el cual se obtiene sujetando más el arco con los dedos y produciendo con el índice un saltillo imperceptible. Para pasar de una cuerda a otra no debe hacerse movimiento alguno con el brazo, procurando que la elasticidad proceda de la muñeca”. (p. 107). Este golpe de arco es situado en el talón, cerca de la nuez del arco.

-El *Bariolage*, que traduce como *Ligado alterno*, es descrito como “una serie de notas ligadas en diversas cuerdas y en una misma posición, procurando hacer oír las más notas al aire que se pueda. Esta mezcla de notas pisadas y al aire obliga a una gran igualdad en el arco, la cual se obtendrá dejando al brazo y a la muñeca mucha flexibilidad en sus movimientos”. Alard recomienda en su ejecución emplear todo el arco en cada compás. p. 109.

-Octavas. El editor señala que deben alternarse con los estudios que siguen durante el año. Alard indica: “En las octavas se dejarán siempre los dedos colocados. Siendo las distancias menores a medida que la mano adelanta hacia el puente, se aproximarán simultáneamente los dos dedos resbalándolos de una octava a la otra sin levantarlos de las cuerdas. Para evitar el cansancio en la muñeca se la dejará muy flexible. Algunas veces se emplea una digitación particular para los pasos de octavas cuando se va hasta arriba del diapasón, lo cual se hace eco con el primer y el tercer dedo en lugar del cuarto”. (p. 111). Por otra parte, señala la conveniencia de practicar las escalas con distintas articulaciones. El editor incluye, a continuación, la recomendación siguiente: “Se estudiarán escalas diatónicas en todos los tonos en octavas de las distintas maneras antes indicadas y después la escala cromática en tono de Sol también en octavas, subiendo desde la 1ª Posición

hasta la 6ª y descendiendo de ésta a aquélla, todo lo cual se alternará con lo que sigue hasta terminar el año”. (p. 113).

-El *Staccato* o *picado*. Alard proporciona la descripción de la realización del movimiento: “*Arco arriba* debe empezarse desde la punta dando a las notas un ligero impulso de muñeca empleando en cada nota la menor cantidad de arco, sin levantarlo de las cuerdas y parándolo en cuanto se ha dado el impulso. *Arco abajo* se empezará el picado desde la nuez y se procederá del mismo modo que arco arriba”. Concluye añadiendo que “para dominar dicho golpe de arco será necesario, como para todos los ejercicios en general, estudiarlo al principio lentamente y no acelerar el movimiento sino por grados”. (p. 116). Los ejercicios propuestos para la realización de este golpe de arco comienzan con la práctica de secuencias rítmicas breves interrumpidas arco arriba. A continuación, se alternarán arco arriba y abajo, aumentando el número de notas en cada arco. Siguen escalas para el cambio de cuerda, y alternando con notas sin separar. Alard señala que arco abajo se hace generalmente empezando desde la nuez del arco, pero que, sin embargo, conviene que el discípulo se ejercite practicando desde el centro hasta la punta.

-Alard alude también a otras variantes de *staccato* como la denominada *staccato elastique* o *ricochet*, traducido como *picado elástico* o *de rebote*. La explicación, como es frecuente en el Método, en el pie de página, incluye una descripción de su modo de producción: “dejando caer el arco sobre la cuerda, rebota y articula varias notas con el mismo golpe. Lo mismo se hace arco abajo que arco arriba; pero es preciso hacerlo sin fuerza, hacerlo caer de un poco alto sobre la cuerda, y sobre todo cuidar de que los dedos de la mano izquierda coincidan bien con los saltos o rebotes del arco; pues en ello consiste realmente la dificultad. Antes de emplear los dedos, será bueno estudiarlo sobre una cuerda al aire”. (p. 117). Alard recomienda, asimismo, además del extenso estudio incluido en el Método, el Tercer Libro de estudios Melódicos y los característicos.

-Otro tipo de *Staccato* explicado por Alard es el *Staccato Volant*, traducido como *picado volante*. Alard señala que “produce mucho efecto cuando se emplea a propósito y convenientemente, el cual llamamos picado volante, porque en lugar de sostener el arco sobre la cuerda, como en el *staccato* ordinario, se le imprime un movimiento nervioso de la muñeca que hace saltar la vara. Este golpe de arco, que exige delicadeza, se adapta perfectamente a los pasajes vivos y ligeros. Cuando hay muchas notas que hacer con dicho picado se empieza casi a la punta; en los demás casos se hace en el medio del arco mediante un pequeño movimiento nervioso y con el auxilio del dedo índice que levanta ligeramente la vara de la cuerda. Para no confundirlo con el picado ordinario se marca con puntos prolongados”. (p. 122).

-Armónicos. Alard comenta, al respecto de este apartado, que “la extensión de esta obra no me permite tratar a fondo los sonidos dobles, por la razón de que exigen un trabajo especial, y porque

en la música actual (excepto la de Paganini) no se encuentran con frecuencia pasos de esta naturaleza. Me limitaré solamente a indicar los sonidos armónicos simples, que son los más usados hoy día”. (p. 126). Alard explica el modo de realización de los armónicos naturales y artificiales, proporcionando cuadros con la transcripción de los sonidos reales. En cuanto a los armónicos artificiales, Alard propone la digitación 1-4 como la más correcta, puesto que “es la más fácil y la que debe adoptarse con preferencia porque no hay necesidad de descomponer la mano”. (p. 127).

-La atención al transporte y repentización, materias contenidas en la disciplina de violín, queda expresada en la recomendación incluida por Romero al finalizar los contenidos correspondientes al Sexto Curso: “Durante este año se continuará repentizando y trasportando trozos de piezas de mediana dificultad, estudiando además la que haya sido designada para el concurso”. (p. 127).

Séptimo Año. Comienza ese curso con varios estudios para la revisión de algunos apartados técnicos explicados en cursos anteriores como la atención a la práctica de arpegios perfectos, de la que recomienda el editor realizar “con varios golpes de arco y alternando con todas las materias del año”. Otra materia repasada serán los trinos y notas de adorno.

-En este curso se emprende el estudio del doble trino o trino en dos cuerdas, para el que Alard indica que “se seguirán los mismos principios que para el sencillo, preparándolo y terminándolo del mismo modo. Con frecuencia un dedo trina a la distancia de un tono y el otro a la de un semitono. Ésta es la dificultad del doble trino, como también la de hacer caer los dos dedos al mismo tiempo conservando su posición mientras dura el batido”. Alard explica también otras dos variantes de trino: en dobles cuerdas pero sin ser doble, que produce casi el mismo efecto y trino en octavas con digitación 1-3.

-Otro apartado programado en ese curso es el trémolo de la mano izquierda. Alard atribuye su origen al trino en doble cuerda: “El trino en doble cuerda ha dado origen a una combinación muy rica en armonía y que produce gran efecto. Ésta es el Trémolo de la mano izquierda, que por su aplicación hace oír el canto así como su acompañamiento. Este efecto exige una gran regularidad en los batidos y el canto bien sostenido”. (p. 132)

-Arpegios en *bariolage*. Alard explica que dan lugar a “un efecto de arco pasando alternativamente de una cuerda a otra abrazando tres o cuatro”. Propone como modo de realización “en el medio del arco teniendo la vara derecha, es decir, colocando todas las cerdas sobre las cuerdas. Los dedos no deben oprimir el arco, por el contrario, para dar elasticidad a la muñeca y al antebrazo, se dejará la mano enteramente muerta. El codo no debe estar ni muy alto ni muy bajo, con el fin de no producir ningún sacudimiento al pasar de una cuerda a otra. Antes de estudiar el arpegio en saltillo se deberá estudiar ligado para comprender bien el movimiento del brazo”. (p. 134). Comienza primero por la

práctica en tres cuerdas y luego emprende la de cuatro cuerdas. El autor recomienda estudiar en el centro del arco, primero ligados y después separando cada nota.

-Trémolo del arco. De nuevo Alard es bastante preciso en sus indicaciones sobre el modo de realización: “en el centro del arco, 2 notas arco abajo y 2 arco arriba, teniendo derecha la vara como para el arpegio. Al empezar a estudiarlo será preciso que, después de dejar caer el arco de un poco alto sobre la cuerda, se dé un poco más de impulso a la cuarta nota, cuyo movimiento imprimirá a la vara más elasticidad, obligándola a rebotar sobre sí misma. Sobre todo, se evitará apretar los dedos contra el arco porque esto produciría dureza o rigidez en la muñeca; sólo en caso de que el arco no salte bastante, se levantará ligeramente con el dedo índice”. (p. 142). Asimismo, el autor explica también otra variante, utilizada por primera vez por él mismo, según se atribuye, en sus *Estudios característicos* y la *Fantasia sobre La Favorita*. Consiste, en sus palabras, “en un Trémolo de 3 notas alterado con arpegios, para cuya ejecución se observará el mismo sistema que para el de dos. Para estudiarlo bastará hacer muchos compases de arpegios y continuar el mismo va y viene del arco sobre una sola cuerda”. (p. 146). El editor introduce otro tipo, el llamado *Trémolo de orquesta* o *saltito veloz*, que se ejecuta con la mano derecha, y para el que se realiza la siguiente recomendación: “se practicará con las escalas de terceras, sextas y séptimas en doble cuerda explicadas anteriormente”.

-El curso finaliza con una indicación del editor relativa a la simultaneidad de estudios durante ese año con algunos de los 36 *Estudios* de Fiorillo, alternado con otras materias, repaso de escalas vistas con anterioridad (pp. 102 y 111) y “se continuará repentizando y transportando trozos de piezas ya más difíciles, y se estudiará la designada para el concurso”. (p. 148).

-Octavo Año. Dentro del apartado de la técnica de la mano izquierda, el último curso comienza con el estudio de unísonos, sextas, séptimas disminuidas y décimas.

-Otro de los contenidos explicados en ese año son las triples y cuádruples cuerdas. Según Alard, “la triple cuerda no es más que una adición a la doble cuerda”. Alard diseña como preparación un ejercicio consistente en realizar los acordes como mordentes: “estando indicadas las notas graves con notas pequeñas en forma de apoyaturas o mordentes, sólo se les dará un corto valor, debiendo pues pasar rápidamente el arco sobre ellas para no interrumpir las dobles cuerdas que deben sostenerse bien. En cuanto a las dobles cuerdas [...] se ejecutarán arco abajo empezando desde la nuez hasta el centro”. (p. 153).

-*Pizzicato*. Alard explica las distintas variantes, que incluyen la alternancia con arco y con armónicos: “Hay muchos modos de hacer el Pizzicato con la mano izquierda. 1ª. En las escalas descendentes (con tal que sean bastante rápidas). 2ª. En los pasos mezclados de notas con el arco y

*pizzicato*. 3ª. En canto sostenido con el arco y acompañado al mismo tiempo por *pizzicato*. Para producir bien este efecto es preciso que al retirarse o levantarse cada dedo tire de la cuerda y la ponga en vibración. Teniendo el dedo meñique menos fuerza que los otros, será necesario darle mayor impulso. En cuanto a las notas que se hacen con el arco, deberán ejecutarse ligeramente en el centro de éste”. (p. 157). Después de la práctica de los diferentes tipos, el editor incluye la recomendación de alternar con lo que antecede y lo que sigue el estudio último de arpegios y escalas en dobles cuerdas a gran velocidad, concluir los Estudios de Fiorillo. Insiste en repentizar y transportar piezas “cada vez más difíciles”, completar el Método con la pieza designada para el concurso y con el “complemento de las reglas que deben observarse para el buen gusto y propiedad en el fraseo, así como todo lo concerniente a la manifestación de la expresión verdadera”. (p. 158). -Concluye el Método con cinco estudios dedicados a los siguientes problemas técnicos: armónicos y *pizzicato*, arpegios rápidos con ascenso a registros agudos en la primera cuerda, escalas rápidas en terceras y dobles cuerdas en distintas articulaciones.

El 29 de enero de 1878 Jesús de Monasterio presenta su obra titulada *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* para Violín, con el objeto de que se nombre una Comisión de profesores que emita su acertado dictamen respecto a la citada obra<sup>187</sup>. El 21 de febrero de 1878, se produce la Comunicación y dictamen de la Comisión nombrada para examinar los Estudios de Monasterio. La obra queda declarada de texto<sup>188</sup>. El 26 de enero de 1879, el Claustro de la Escuela se reúne para felicitar a Monasterio por su condecoración: “Al terminar la junta el Sr. Inzenga hace intérprete de todos sus compañeros, manifestó el placer con que había visto en la Gaceta del 23 de enero la concesión de la gran Cruz de Isabel la Católica a favor del Profesor de la Escuela D. Jesús de Monasterio, felicitándolo con tal motivo por tan merecida distinción. Todos los Sres. Profesores se adhirieron a la proposición y felicitaron al Sr. Monasterio, sin embargo de haberlo hecho antes particularmente”.

Respecto a la enseñanza de viola, englobada dentro de la de violín, cabe destacar la adopción como obra de texto de la Escuela de los *Siete estudios difíciles para viola* de Tomás Lestán, remitidos para su aprobación por el Claustro del centro el 10 de febrero de 1873.

---

<sup>187</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 23. Núm. 41.

<sup>188</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 23. Núm. 41.

Desde comienzos de la década de 1870, la irrupción de nuevas composiciones para violín debidas ya no sólo a virtuosos, dentro del proceso de especialización y diferenciación compositor-intérprete, va a conformar paulatinamente una evolución en el repertorio interpretado. Las escuelas italiana, franco-belga y alemana, que conservan características propias en gran parte del siglo XIX, se acabarán fusionando, en gran medida por el establecimiento de un repertorio común europeo. Otro factor será la internacionalización definitiva de la enseñanza, impulsada por los viajes de estudiantes y profesores y las giras profesionales, que contribuyen de forma decisiva a este fenómeno. Arbós, en 1881, en una carta a Monasterio, en la que le informa de sus estudios con Joachim, enumera algunas de las obras indicativas del cambio de repertorio: *Fantasia Escocesa* de Bruch, *Polonesa en La* de Wieniawski, *Concierto Húngaro* de Joachim y los conciertos de Beethoven y Brahms. Cabe destacar la popularización de las Sonatas y Partitas de Bach para violín solo. El *Concierto de violín en Re* de Beethoven, que había sido rescatado del olvido por Vieuxtemps en los años 30, pasa por fin a formar parte habitualmente en el repertorio de los concertistas a partir, sobre todo, de su divulgación por Joachim y Sarasate, quien también interpreta en ocasiones los conciertos de Mozart<sup>189</sup>. En esta transformación del repertorio hay que destacar, por otra parte, el interés creciente por producciones de épocas anteriores. Ya Léonard y Alard habían editado ejemplos en sus obras *La Antigua Escuela Italiana* y *Maestros clásicos del violín*, de 1855 y 1863, respectivamente. Joachim realizará más tarde arreglos de algunos tríos de Corelli, del *Concierto para dos violines* y las *Sonatas y Partitas de Bach* con Moser, y de los conciertos de Mozart K. 218 y 219, entre otras obras. Su *Violinschule* de 1902-1905 incluirá sonatas de Händel y Tartini (*Trino del Diablo*).

Esta evolución se evidencia en la programación del Conservatorio. En la década de 1880 comienzan a introducirse nuevos autores y obras, como la transcripción de las *Danzas Húngaras* de Brahms, realizada por Joachim y dada a conocer por Arbós, piezas de Wieniawski como las *Mazurcas*, de Saint-Saëns, cuyo máximo divulgador es Sarasate, como *Introducción y Rondó Caprichoso*, junto con piezas del violinista navarro y de Raff.

---

<sup>189</sup> Según Arbós, a Sarasate “se le debe el cambio completo del repertorio violinístico de aquella época”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 86.

La *Segunda Polonesa Brillante* de Vieuxtemps y la *Romanza Andaluza* de Sarasate forman el programa para obtener la pensión que el Ministerio de Fomento instituye en 1883. Ese año, Sarasate participa como integrante del jurado de los concursos de la Escuela y es nombrado Profesor Honorífico (en 1880 se le había dedicado una velada de homenaje). De Beethoven, se interpretaba con frecuencia la *Romanza en Fa*. Paralelamente, continúa la inclusión de piezas de la escuela Franco-belga, junto a varias composiciones de Monasterio, como obras obligadas a concurso, como evidencia una revisión de los programas a lo largo de las dos últimas décadas de siglo<sup>190</sup>:

4º. Curso: *Adiós a la Alhambra de Monasterio. Dúo brillante sobre motivos de Haydn* de Bériot.

5º. Curso: *Concierto Número 22* de Viotti. *Fantasia* de Bériot.

6º. Curso: *Concierto Número 22* de Viotti. *Variaciones Número 12* de Bériot.

7º. Curso: *Conciertos números 1, 5 y 7* de Bériot. *Fantasia de salón* de Vieuxtemps.

8º. Curso: *Balada y Polonesa* de Vieuxtemps. *Tarantella* de Vieuxtemps. *Variaciones Número 12* de Bériot. *Sierra Morena* de Monasterio. *Mazurcas* de Wieniawski. *Concierto en Si menor* de Monasterio.

En el apartado de estudios, los alumnos de las clases superiores utilizan los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* de Monasterio, siendo frecuente la interpretación de algunos como los números 2, 13 y 18 de saltillo, doble cuerda y *pizzicato*, al unísono por un grupo de alumnos aventajados.

Monasterio, con objeto de mejorar la preparación de los concursos, propone el 16 de marzo de 1896 reducir a seis el número de piezas para los alumnos aspirantes a Primer Premio y a cuatro para los de Segundo Premio. La propuesta se aprueba por unanimidad.

Esperanza y Sola describe la preparación para los concursos, refiriéndose a Adelina Domingo, una de sus alumnas más destacables: “Monasterio sujetó desde el primer momento a su discípula a un estudio constante y sostenido, haciéndola conocer y practicar

---

<sup>190</sup> Un ejemplo de las obras obligadas es la programación del Curso 1881-1882, que reproducimos a continuación: 6º Curso: Alumnas. *Andante y allegro final del VII Concierto* de Bériot. Alumnos de 5º, 6º y 7º año: Primer tiempo del *Concierto en La menor*, Número 22 de Viotti. Alumnos de 8º año: Primer tiempo del *Concierto en Si menor* de Monasterio. En dicho año, el jurado para concursos de Violín y Contrabajo estuvo formado por Lestán, Rafael Pérez, Ricardo Ficher, Miguel Marqués, Juan Castro y Mariano Mirecki. Datos publicados en *La Correspondencia Musical*, nº 80, 12-VII-1882, p. 3.

las lecciones de los mejores métodos, las obras de más valía en todos los géneros, así como conocer a fondo e interpretar las composiciones de los grandes clásicos [...] pudo presentar al Jurado un número grande de obras de todos los géneros”.

Durante la década de 1880 la concesión de pensiones por el Ministerio de Fomento va a posibilitar a numerosos alumnos de cuerda la ampliación de estudios en los conservatorios de París y Bruselas. El examen para la obtención de estas pensiones obedecía a la siguiente estructura: 1º. Interpretación de obras programadas. 2º. Ejecución de una obra a primera vista. 3º. Interpretación de la obra anterior transportada a otro tono. En 1883 el Ministerio de Fomento concede 3.000 pesetas para enseñanzas de violín y violoncello en concepto de pensiones con el objeto de completar sus estudios los alumnos de la Escuela en el extranjero. Ese año, se otorgaron en acto celebrado la mañana del 3 de julio en la Escuela Nacional de Música, al violinista Eduardo Fernández Murrió y al violoncellista Alejandro Ruiz de Tejada. El primero interpretó la *Segunda Polonesa* de Wieniawski y la *Romanza Andaluza* de Sarasate, seguidas de una composición de lectura, ejecutada luego en un tono distinto. Según informa la prensa, “la *Polonesa* mereció grandes aplausos y la *Romanza* fue calurosamente aplaudida”. El jurado estuvo formado por Arrieta, Chapí, Aranguren, Zubiaurre y Monasterio<sup>191</sup>.

La programación no difiere demasiado de otros conservatorios europeos, como es el caso del modelo el Real Conservatorio de Música de Bruselas, al que acuden numerosos alumnos de Monasterio<sup>192</sup>. Ya con motivo del Discurso de inauguración del Curso 1877-1878, Arrieta explica sus preferencias por esa institución, tras relatar su viaje en el

---

<sup>191</sup> Ruiz de Tejada tocó una pieza sobre motivos de *Niobe* y la *Siciliana* de Piatti, “en la que hizo prodigios de ejecución”. *La Correspondencia Musical*, nº 131, 5-VII-1883, p. 7. El 16 de julio de 1883 se dicta la Real Orden concediendo las pensiones anteriormente señaladas. Según consta en su expediente, el 17 de marzo de 1884 se produce una comunicación del pensionado Fernández Murrió dirigida al Director desde París, dándole conocimiento de los estudios que tiene hechos en el tiempo que hace que se encuentra fuera. El 13 de junio de 1885 se promulga una Real Orden concediendo un año de prórroga en la pensión concedida a Fernández Murrió y Ruiz de Tejada. Tejada obtuvo luego el primer premio en París, tras estudiar con Delsart. Luego viajó a Alemania, Austria e Inglaterra para tomar lecciones de Popper y Piatti, antes de regresar a Madrid, donde fue condecorado con la Cruz de Caballero de Isabel la Católica. *Ilustración Musical Hispano Americana*, nº 43, p. 154.

<sup>192</sup> El Decreto de 1878 del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de París, que supuso una reorganización de las estructuras de la institución, recoge todos los elementos del programa de estudios de los conservatorios belgas, considerados en su época como los más adelantados, y cursos de Historia de la Música, Historia y Literatura Dramática. En el Reglamento se establece que el Violín se enseñe en cuatro clases y dos cursos preparatorios, el violoncello en dos clases, el contrabajo en una y no indica ninguna para la viola. Director: Gevaert (24-IV-1871). Profesores: Colyns (Profesor de violín: 22-VI-1863), Cornélis (Adjunto a clase de Música de Cámara: 9-IV-1874), Hubay (Clase especial de cuarteto: 8-II-1882), Van Styvoort (Adjunto: 5-V-1882).



verano de 1877 a Francia, Suiza, Alemania y Bélgica, en los que asistió a la celebración de sus respectivos exámenes y concursos: “en armonía con mis proyectos artísticos, aplicables a nuestra Escuela, es preferible entre ellos Bélgica, país lleno de atractivos para el artista como para el hombre de ciencia”. A continuación, realiza una breve síntesis histórica del Conservatorio de Bruselas, para continuar recordando la vinculación del establecimiento con parte del claustro madrileño: “No puedo menos de manifestar en esta ocasión los lazos de simpatía, y aun –permítaseme la frase- de parentesco artístico que nos une con el Establecimiento belga. Gevaert pasó entre nosotros los primeros años de su carrera, y los Profesores de Madrid, que todos le tributaron una amistad sincera, le consideraron como a uno de sus colegas. Por otra parte, nuestro malogrado compañero D. F. Asís Gil, D. Jesús de Monasterio, D. Eduardo Compta y D. Fernando de Aranda, completaron allí sus estudios, dejando muy bien puesto el pabellón español”. Respecto a los concursos, Arrieta destaca el programa de la clase de Conjunto Instrumental, dirigida por Colyns, y acerca del que podemos corroborar similitudes con el tipo de programación priorizada en el centro madrileño. Se interpretaron: *Andante del Cuarto Concierto* de Händel y *Canzonetta* de Mendelssohn, una de las obras predilectas de Monasterio, reiteradamente ejecutada por la Sociedad de Cuartetos y Sociedad de Conciertos y *Finale* de la *Sinfonía en Sol* de Haydn. Respecto a las clases de violín, destaca la ejecución de un estudio de Bériot, ejecutado al unísono por cinco violines con acompañamiento de piano. Destaca Arrieta la importancia de la programación en los ejercicios públicos: “La confección de los programas para los ejercicios públicos del Conservatorio de Bruselas no es una simple combinación hecha con objeto de reunir un número dado de piezas que deban ejecutarlas los alumnos *A* o *B*, en éste o en el otro orden; nada de eso: son mucho más transcendentales las miras de Mr. Gevaert al organizar las funciones escolares que se repiten durante el curso con general aprovechamiento. Lo que Mr. Gevaert se propone, es elegir entre las producciones clásicas aquellas piezas que al mismo tiempo sirvan para ejercitarse en público los discípulos, puedan servir de instrucción y esmerada cultura para la juventud y de sabrosísimo manjar a los amantes de las buenas tradiciones. Idea feliz digna de seguirse allí donde se pretenda dar una educación artística sólidamente cimentada. [...] Basta fijar ligeramente la atención en dichos programas para comprender al momento la ilustración y buen gusto de su confeccionador y las sabias indagaciones que habrá tenido que hacer antes de encontrar

tantas obras curiosas [...]. El ilustre Director puso a mi disposición el ya formado repertorio de obras selectas, y dio las órdenes más terminantes para que inmediatamente se me proporcionaran algunas de ellas”. Finaliza la referencia al Conservatorio de Bruselas ensalzándolo como modelo para su homólogo que dirige: “Estrechemos alborozados la mano amiga que nos tienden nuestros nuevos e ilustres camaradas de Bélgica, y marchemos resueltos por la senda del progreso que ellos tan gloriosamente tienen trazada, y el porvenir será grande para todos”<sup>193</sup>.

En 1880, Fernández Arbós, a quien en 1876 se le había otorgado el Primer Premio en el Conservatorio de Madrid, obtiene con quince años el *Diplôme de Capacité* “pour le violon a été accordé (*avec grande distinction*)” del Conservatorio de Bruselas<sup>194</sup>. La Memoria de dicho Conservatorio nos permite comparar las obras integrantes de las diferentes pruebas constitutivas del ejercicio: 1. Ejecución de una pieza indicada con un mes de antelación (interpretó el Concierto de Mendelssohn en Mi menor, con acompañamiento de orquesta). 2. Ejecución completa de una pieza a primera vista indicada por el jurado (tocó la Sonata de Kennis). 3. Ejecución (de memoria) de una o varias piezas indicadas por el jurado entre el repertorio presentado por el aspirante entre las siguientes: Para violín solo: Bach: *Preludio en Mi Mayor*. *Chacona* en Re menor. Para violín, con acompañamiento de piano: Tartini: *Sonata en Do Mayor*; Viotti: *Concierto Número 22*; Rode: *Séptimo Concierto*; Beethoven: *Romanza*. Vieuxtemps: *Quinto Concierto*. *Fantasia-Appassionata*. *Fantasia-Caprice*. *Primera pieza de salón*. *Tarantella*. *Suite*; De Bériot: *Primer Concierto*. *Andante y Finale del Tercer Concierto*. Primer movimiento del *Quinto Concierto*. *12º Air Varié*; Monasterio: *Concierto en Si menor*. *Adiós a la Alhambra*. *Melodía*. *Nocturno*. (Fernández Arbós interpretó: *Preludio en Mi Mayor* de Bach, *Sonata en Do Mayor* de Tartini, *Fantasia-Appassionata* de Vieuxtemps). 4. Ejecución de una obra de música de cámara a elección entre el siguiente repertorio: Beethoven: *Cuarteto Número 2* y *Cuarteto Número 4*. Haydn: *Cuartetos Número 12* y *Cuarteto Número 8*. Mozart:

---

<sup>193</sup> “Discurso de Inauguración del Curso Escolar de 1877 a 1878”. *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita y presentada en la Exposición Universal de la Música y del Teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, pp. 218-221.

<sup>194</sup> Gevaert se refiere al éxito de Arbós, rememorando los triunfos de Monasterio en una carta firmada el 1 de enero de 1880, en la que señala: “Debes saber que ha conquistado un gran éxito en Bruselas y que está personalmente muy animado como tú *in illo tempore*”. J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio...*, p. 236.

*Cuartetos Número 13 y Cuarteto Número 17*. Beethoven: *Sonata en Fa Mayor* para piano y violín y *Sonata en La Mayor* para piano y violín; Schubert: *Rondó* para piano y violín. Grieg: *Sonata* para piano y violín. Las pruebas especiales para laureados de violín constaban de dos grandes secciones: 1. Pieza de música de cámara o elección del jurado entre un repertorio de seis grandes obras clásicas. 2. Ejecución de memoria de varias piezas elegidas por el jurado entre un repertorio de 20 composiciones que el aspirante presentará por escrito<sup>195</sup>. Entre las obras integrantes de la lista presentada en las pruebas a laureados, se encontraban el *Concierto Número 22* de Viotti, *Concierto Número 7* de Rode, *Romanza* de Beethoven, varias obras de Vieuxtemps (*Concierto Número 5*, *Fantasia-Appassionata*, *Fantasia-Capricho*, *Primera Pieza de Salón*, *Tarantella* y *Suite*), varios concierto y aires variados de Bériot, *Concierto en Si menor*, *Adiós a la Alhambra*, *Melodía* y *Nocturno* de Monasterio, partitas de Bach y una sonata de Tartini, más varias obras de cámara.

Los concursos constaban de las siguientes partes: 1.º: Ejecución de pieza obligada. 2.º: Ejecución de memoria de uno o varios fragmentos seleccionados por el jurado entre el repertorio indicado. 3.º: Ejecución de una pieza presentada por el alumno. En los concursos públicos de 1881 la obra obligada fue el *Octavo Concierto en Mi menor* de Rode. En los concursos públicos de 1882 la obra obligada es: 1.º: *Décimonoveno Concierto* de Kreutzer. La obra obligada en los concursos del año 1883 fue el Primer movimiento de un concierto de Viotti (no especifica) y en el año 1884 el Primer *Allegro* del *Segundo Concierto* de Rode<sup>196</sup>. En el curso de 1884 aparecen en el Programa de Grado Superior los Estudios de Monasterio, como refleja el programa de la enseñanza.

El Programa de Enseñanza de Violín en el Grado Inicial incluía los principales representantes de la Escuela Franco-Belga: Bériot, Dont, Dancla, Firket, Kayser, Allard, Kalliwoda, Viotti; dúos; Dancla: *Airs Variés*, mientras que en el Grado Medio se añaden los estudios de Kreutzer, Fiorillo, Schubert, Kalliwoda (Seis nuevos Estudios), Libón (Treinta Caprichos), junto a obras de Campagnoli, Dancla (Veinte Estudios), Tartini y Leonard. En el apartado de conciertos sigue manteniendo una preferencia clara por Viotti, Rode,

---

<sup>195</sup> La orquesta, a la que estaban obligados a acudir todos los instrumentos de cuerda, a comienzos de la década de 1880 estaba formada por 15 violines I y II, 12 violas, 10 violoncellos y 12 contrabajos. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. *Annuaire du 1884*.

<sup>196</sup> El examen para obtención de Diploma de Capacidad constaba de las siguientes pruebas: 1.º Ejecución de una pieza indicada con quince horas de anticipación. 2.º Ejecución completa de una obra a primera vista. 3.º Transporte de una pieza a un tono determinado.

Kreutzer, Baillot, Bériot, mientras que en el capítulo de sonatas se centra en el repertorio barroco de Tartini, Nardini, Corelli, Leclair. Una parte importante era la dedicada a la práctica de dúos, pertenecientes a autores como Hauptmann, Spohr, Allard. La evolución del repertorio se pone de manifiesto en la elección de las obras programadas en Grado Superior, en cuyo apartado de estudios se incluyen los de Monasterio, junto a colecciones de Vieuxtemps, Gaviniés, Rode, Lubin, Mayseder y Paganini. Entre los conciertos interpretados, además de la pervivencia de los de Vieuxtemps, Spohr, Molique y Mendelssohn, observamos la incorporación de obras de Joachim, Bruch o Ernst. Se confirma la recuperación del concierto de Beethoven. En el capítulo de sonatas son ya obligatorias las de J. S. Bach.

Respecto a la difusión del repertorio clásico de Haydn, Mozart y Beethoven, hay que señalar la divulgación por Monasterio en el ámbito de la Sociedad de Cuartetos, de la marginada producción de sonatas y cuartetos, relegada en la demanda desde comienzos de siglo. A este respecto, y como ya indicamos anteriormente, es destacable el interés por este repertorio de la escuela Franco-belga, de la que sus principales representantes sobresalieron como intérpretes, como Vieuxtemps. A partir de la década de 1870, Monasterio da a conocer, en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, sonatas de Svendsen, Grieg, Weber y Tartini. Hay que señalar la intervención de varios alumnos de Monasterio en un ensayo de la Sociedad de Cuartetos celebrado 27 de noviembre de 1891, en el que interpretaron las siguientes composiciones: *Sonata en Mi menor* K. 304 de Mozart, *Sonata en Mi bemol* K. 12 de Mozart, *Sonata en Re* Op. 58 de Mendelssohn, *Sonata en La menor* Op. 105 de Schumann y *Septeto en Mi bemol* de Saint-Saëns.

### **Obras didácticas para cuerda españolas.**

Un capítulo aparte merecen las contribuciones a la literatura didáctica de cuerda realizadas por autores españoles, que representan modelos distintos de textos pedagógicos. Comenzaremos refiriéndonos a los *30 Caprichos para violín* de Felipe Libón. Entre las obras pertenecientes a nombres ligados al Conservatorio de Madrid, hay que señalar en

primer lugar los *28 ejercicios para violín* de Juan Díez, a los que siguen el *Método elemental y progresivo de violín* de Miguel Marqués, los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* para violín con acompañamiento de segundo violín de Jesús de Monasterio y las tres obras para viola de Tomás Lestán: *Estudio de la Viola. 7 ejercicios difíciles* Op. 2, el denominado por Anglés *Método Elemental de Viola* y las *Nociones generales de viola de amor*.

Otras obras españolas posteriores destacables serán las de Domingo Sánchez Deyá (*Ejercicios progresivos y escalas*, 1898), los *100 Ejercicios Técnico-progresivos para violín* de Andrès Gaos (1898-1899). Ya en el siglo XX merecen mención dos nombres: Juan Manén (*Método de violín*) y Enrique Ainaud (*Método de violín*. Realizó también una edición revisada de los *42 Estudios* de Kreutzer).

En el apartado de la enseñanza de violoncello hay que mencionar también el *Método elemental de cello Op. 133* de Cosme de Benito. No mencionamos el *Método para contrabajo* de Puig, presentado durante los cursos 1857-1858 y 1858-1859 y más tarde por su viuda en 1863, por existir ya un trabajo sobre el tema<sup>197</sup>.

Dentro de la literatura didáctica, la terminología utilizada en muchas ocasiones para la designación de las obras plantea problemas para su clasificación. Es posible, no obstante, establecer una inicial diferenciación entre distintos tipos de textos: por una parte, los tratados, compendios teóricos generales de los principios que rigen la interpretación del instrumento y que abarcan distintos aspectos como la descripción y síntesis histórica del instrumento, fundamentación de aspectos técnicos, exposición de criterios de estilo, etc. En segundo lugar, los métodos, cuyos contenidos teóricos y prácticos se encuentran determinados por la regulación de la instrucción: cabe, en este sentido, establecer modelos diferenciados para métodos completos, elementales o destinados a últimos niveles de la enseñanza. En último lugar habría que distinguir las colecciones de estudios y caprichos. Como en el caso del anterior apartado, su tipología está definida por su funcionalidad. En el siglo XIX va a experimentar, además, gran auge, el género de los estudios de concierto.

---

<sup>197</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Leg. 11, Exp. 63, Leg. 12, Exp. 86, Leg. 15, Exp. 20.

*30 Capricen für Violine Op. 15* de Felipe Libón. Volksansgabe Breitkopf und Härtel No. 1584. Verlag von Breitkopf und Härtel. Leipzig. Fueron reeditados por Breitkopf & Härtel. Berlin, Brüssel, Leipzig, London, New-York.

Están dedicados a J. B. Viotti. La obra puede inscribirse en el modelo de colección de estudios de comienzos de siglo, en la línea de los textos clásicos de los parisinos. La extensión y regularidad formal de los estudios, así como la limitación de dificultades técnicas que plantean se encuentra también en correspondencia con estos ejemplos de repertorio prepaganiniano: no se encuentran aún las exigencias explotadas por el italiano. En la obra se observa, no obstante, una diferenciación en el nivel de dificultad de los estudios, pudiéndose establecer una división precisa entre dos partes: Una primera, formada por los primeros 15 estudios de dificultad más moderada. Los cambios de posición se restringen hasta la Sexta Posición, alcanzando sólo esporádicamente la Décima Posición en la primera cuerda (Estudio Núm. 16). Los acordes son de dificultad muy limitada con dedos fijos y las cuerdas dobles se restringen a terceras. En su mayor parte, son estudios de agilidad para la mano derecha y la práctica de digitación en los cambios de posición. En cuanto al apartado de demandas en la técnica del arco, se centran a la práctica del cambio de cuerdas en todas sus variantes de arcos separados y ligados, y a golpes como el *détaché*, *spiccato*, *sautillé* y *martellé*. La segunda parte, integrada por los 15 estudios últimos, presenta un grado de requerimientos técnicos superior (posiciones más elevadas, utilización de registros agudos en cuerdas graves, dobles cuerdas y acordes más difíciles en cuanto a digitación), con piezas más extensas y que ponen de manifiesto una intencionalidad musical mayor (sobresalen los estudios número 18, 23, 25, 27 y 30).

Los 30 estudios están destinados a la resolución de problemas técnicos concretos, que obedecen al siguiente esquema:

Estudio Núm. 1. *Allegro*. Arpegios para desarrollar agilidad en la mano derecha y afianzamiento de la digitación en las Posiciones Primera a Quinta. Técnica del arco: *détaché* con cambios rápidos de cuerda. Es el tipo de estudio que debe practicarse con distintas variantes de arco para practicar diferentes articulaciones y también alternando arco abajo y arco arriba habitual en las colecciones de Kreutzer, etc.

Estudio Núm. 2. *Allegretto*. Arpegiaciones en tresillos hasta Sexta Posición. Trinos y armónicos naturales. Técnica del arco: Cambio rápido de cuerdas y *spiccato*.

Estudio Núm. 3. *Andante con moto*. Ritmo *saccadé*. Práctica de trinos con diferentes digitaciones. Técnica del arco: cambio rápido de arco en distintas partes del mismo y contraste con cambios de cuerda con articulación de dos notas ligadas rápidas.

Estudio Núm. 4. *Allegro con moto*. Arpeggios en Primera Posición. Técnica del arco: Ligaduras extensas con cambios de cuerdas.

Estudio Núm. 5. *Adagio*. Empleo del registro agudo de la cuarta cuerda. Grupetos. Técnica del arco: *Legato*.

Estudio Núm. 6. *Allegro*. Arpeggios para la práctica de los cambios entre posiciones inmediatas hasta la Quinta Posición. Técnica del arco: *Détache*, *sautillé* con cambio rápido de cuerdas y realización de acentuaciones en parte débil.

Estudio Núm. 7. *Moderato*. Arpegiaciones con notas pedales, en ocasiones generando décimas. Técnica del arco: práctica de *martellé* con saltos extremos de cuerdas.

Estudio Núm. 8. *Allegro assai*. Arpeggios rápidos alternando digitación 4-0 e intervalos cromáticos. Técnica del arco: ligaduras de tres compases con cambio de cuerdas. Mantenimiento del sonido y práctica del cambio de arco. Acordes en final de la obra típicos.

Estudio Núm. 9. *Allegro comodo*. Práctica de la digitación rápida de intervalos contiguos en cada posición hasta la Quinta Posición. Técnica del arco: realización de ligaduras con acentuación en última nota y combinación con notas picadas. Saltos de cuerda.

Estudio Núm. 10. *Allegro*. Arpeggios con salto de cuerda y nota pedal. Escalas cromáticas. Técnica del arco: alternancia de ligaduras de distinta extensión con notas picadas acentuadas.

Estudio Núm. 11. *Moderato*. Arpeggios con cambios entre las cuatro cuerdas. Cambios de posición hasta la Séptima Posición. Técnica del arco: *spiccato* combinado con extensos pasajes ligados entre cuerdas.

Estudio Núm. 12. *Allegretto*. Arpeggios en tresillos con salto de cuerda y trino en la última nota. Técnica del arco: *Spiccato*.

Estudio Núm. 13. *Allegro agitato*. Estudio de agilidad. Práctica del registro agudo en la primera cuerda hasta la Quinta Posición. Notas pedales. Técnica del arco: Distintas articulaciones basadas en la alternancia de arcos separados y ligados, combinados con notas picadas. Acordes en los compases finales.

Estudio Núm. 14. *Allegro vivace*. Rápidas arpegiaciones ascendentes y descendentes hasta alcanzar la Séptima Posición. Técnica del arco: *sautillé*.

Estudio Núm. 15. *Vivace*. Acordes y dobles cuerdas con nota pedal y por terceras. Técnica del arco: acordes y dobles cuerdas. Pasajes ligados de diferente extensión combinados con notas picadas.

Estudio Núm. 16. *Allegro moderato*. Arpegios en todas las cuerdas con cambio continuo de tonalidad. Explotación del registro agudo en la primera cuerda (Décima Posición). Técnica del arco: *Détaché* en distintas variantes y velocidades.

Estudio Núm. 17. *Allegro*. Arpegios y escalas cromáticas. Nota pedal alternando con escala cromática. Técnica del arco: extensos pasajes ligados.

Estudio Núm. 18. *Adagio*. Melodía lírica de tipo improvisatorio con pasajes a modo de *cadenza* con valores rápidos en el registro agudo de la primera cuerda (hasta la Novena Posición). Técnica del arco: *legato*.

Estudio Núm. 19. *Allegretto grazioso*. Dobles cuerdas y acordes en distintas posiciones y en todas las cuerdas. Técnica del arco: práctica del *legato*.

Estudio Núm. 20. *Allegro comodo*. Combinación de dobles cuerdas (hasta décimas) con nota pedal. Técnica del arco: *détaché* combinado con acentuaciones desplazadas.

Estudio Núm. 21. *Allegro assai*. Dobles cuerdas con notas pedales de distinto valor. Técnica del arco: combinación distintas articulaciones: ligaduras de dos notas con ritmos de puntillo y *spiccato*.

Estudio Núm. 22. *Allegro assai*. Acordes con pedales y dobles cuerdas: sextas y quintas. Técnica del arco: práctica de acordes sobre el talón. Dobles cuerdas sobre los extremos en *martellé*.

Estudio Núm. 23. *Adagio*. Dobles cuerdas y explotación de polifonía. Técnica del arco: *legato*.

Estudio Núm. 24. *Allegretto*. Dobles cuerdas con pedales. Técnica del arco: combinación de articulación de dos notas ligadas con notas sueltas en *soutillé*. Acentos desplazados. *Détaché*.

Estudio Núm. 25. *Tempo di caccia*. Dobles cuerdas. Técnica del arco: *Legato*.

Estudio Núm. 26. *Allegro vivace*. Dobles cuerdas. Técnica del arco: combinación de articulación de dos notas ligadas con notas sueltas en *soutillé*.

Estudio Núm. 27. *Andante più testo Allegretto*. Arpegios, dobles cuerdas en distintas variantes, acordes, trémolos y diferentes combinaciones rítmicas y utilización del registro agudo en la primera cuerda. Técnica del arco: acordes, combinación de distintas ligaduras, *détaché*, *soutillé*.

Estudio Núm. 28. *Andante*. Dobles cuerdas en quintas y sextas con trino en nota pedal con ritmos contrastantes, pasajes a modo de *cadenza*. Técnica del arco: práctica del *legato* y *détaché*.

Estudio Núm. 29. *Allegro non troppo*. Dobles cuerdas por terceras combinadas con sextas y quintas con cambios de posición, acordes. Técnica del arco: combinación de notas ligadas con notas sueltas en *soutillé*, *détaché*, acordes.

Estudio Núm. 30. *Fuga. Moderato*. Dobles cuerdas y práctica de recursos polifónicos, acordes. Trinos en dos cuerdas. Técnica del arco: *legato* y *détaché*. Acordes.



*Método Elemental y Progresivo de Violín*. Miguel Marqués. Profesor de Violín de la Sociedad de Conciertos y del Teatro de Jovellanos. Editado por E. Abad y Antonio Romero en 1870. Se comercializó al precio de 24 reales y fue reeditado por Unión Musical Española.

La obra, dedicada a Monasterio, de quien fue alumno en la década de 1860, se sitúa en la línea de métodos concebidos como introducción al estudio del violín, enfocado en la explicación y resolución de problemas técnicos básicos. Pretendía llenar el hueco existente en los textos pedagógicos respecto a la enseñanza elemental del instrumento, fase del aprendizaje que había permanecido relegada en los primeros métodos, y a la que, a lo largo de la segunda mitad de siglo, y conforme van evolucionando los criterios pedagógicos en el género de la literatura didáctica, numerosos autores van a dedicar especial atención. Recordemos, por ejemplo, el *Método elemental y progresivo* de Dancla (1850), el Primer Cuaderno del *Método* de Bériot, publicado en 1851 o los *Estudios Fáciles* de Meerts para dos violines. El crítico Henry Blanchard se lamentaba a comienzos de la década de 1850 de las deficiencias respecto a cuestiones didácticas introductorias en la mayor parte de los métodos de inicios de siglo, en los que, según señala, “el texto explicativo ocupa demasiado espacio y las bases escritas por Cherubini sobre las escalas en redondas parecen estar hechas más para placer de armonistas”. El mismo crítico defiende un carácter más práctico y la ordenación progresiva de los estudios, mayor lógica de las digitaciones e interés melódico. Muchos de estos métodos presentaban dificultades técnicas sin progresión lógica, los estudios de las posiciones eran demasiado difíciles y no estaban correctamente ordenados.

También Alard, en la edición revisada de su *Escuela del Violín*, completa la parte dedicada a los estudios preliminares de la enseñanza elemental, añadiendo una sección teórica, escalas, estudios hasta la séptima posición y una colección de melodías fáciles. Pero hay que recordar que su adopción fue posterior (1876) al *Método* de Marqués.

El *Método* de Marqués es una obra breve, de tan sólo 36 páginas, estructurada en tres partes, que el autor califica de “esenciales”, como describe en la Introducción de la obra: “Esta obrita se compone de tres partes esenciales; la primera trata de la teoría del instrumento y está seguida de escalas en todos los tonos y de ejercicios en los intervalos

naturales. La segunda comprende la teoría y práctica de los diferentes golpes de arco, de los puntillos, síncopas, notas de adorno y doble cuerda, con ejercicios y lecciones en la primera posición, y la tercera abraza la 2.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> posición, concluyendo con varias piezas de óperas, en que se recopilan todas las materias y dificultades que comprende el método”. Destacan en la Primera Parte unas advertencias previas a los ejercicios prácticos para evitar perjuicios posteriores, que señala como “importantísimas”.

A continuación señala como objetivos de la obra: “el facilitar estos principios del instrumento que por su naturaleza se hacen siempre pesadísimos y hasta para algunos casi insuperables”. Este carácter elemental determina, según Marqués, la no inclusión de “posiciones y de todos aquellos golpes de arco y dificultades que por su índole especial pertenecen a un orden más elevado”.

Marqués remite a la tradicional Escuela Francesa representada por Baillot, Rode y Kreutzer, en cuanto que recomienda la utilización del *Méthode de violon* firmado por los tres autores en 1803, y que considera “que es el más completo de cuantos se conocen”. Esta obra, de la que elogia la “correcta edición con texto español”, se difundía en forma de ocho entregas. Convertido en modelo de texto didáctico durante más de treinta años en toda Europa, numerosos pedagogos posteriores como Mazas (1830) o Fauré (1820) también habían incluido ejemplos del mismo en sus métodos. Además de tratar cuestiones técnicas e incorporar una sección constituida por material de estudio, constaba de apartados dedicados a cuestiones estéticas y relacionadas con la expresión.

La obra de Marqués comienza, asimismo, con la presentación de tres representaciones gráficas del Método posterior de Baillot, relativas a la postura del instrumentista (Figura 1.<sup>a</sup>), posición de la mano izquierda (Figura 2.<sup>a</sup>) y modo de sujeción del arco (Figura 3.<sup>a</sup>). Otro aspecto a tener en cuenta es el empleo de metodología tradicional corroborado en la inclusión de fragmentos de óperas italianas, a modo de ejemplos. Por último, también se recomienda la *Escuela del arco* de Charles Dancla.

La Primera Parte comienza con una *Advertencia*, en la que se insta al alumno a la lectura de las indicaciones previas a los ejercicios prácticos para evitar perjuicios posteriores. La estructuración de la Primera Parte es la siguiente:

## Primera Parte

### a) Sección teórica

I) La sección inicial de esta parte es la relativa a la explicación de las relaciones básicas entre intérprete-instrumento, definidas en tres apartados:

Posición del cuerpo

Posición del violín y de la mano izquierda

Posición del brazo y de la mano derecha

II) Descripción elemental de ámbito sonoro del instrumento:

Extensión del violín

Afinación del violín

III) Advertencias previas a la fase práctica

Explicación de los signos indispensables antes de empezar el estudio práctico

Varias advertencias importantísimas

### b) Sección práctica

I) Práctica de la mano derecha: Primeros ejercicios: práctica arco-abajo y arco-arriba en cuerdas al aire, en figuraciones de redonda

1.º Realización del ejercicio repitiendo la nota cuatro veces, comenzando por la cuerda más grave en sentido ascendente-descendente.

2.º Ejercicio consistente en la repetición en alternancia de cuerdas inmediata/adyacente en sentido ascendente-descendente.

II) Práctica con la mano izquierda: Estudio de escalas

Indicación del autor relativa a la explicación de la digitación: Estudio mental que hay que hacer antes de practicar las escalas sea el tono que fuere.

Advertencia del autor, relativa a problemas de afinación.

II.1. Escalas: Escalas en valores de redondas: Sol Mayor, Mi menor, Do Mayor, La menor, Re Mayor, Si menor, La Mayor, Fa menor.

Escalas en valores con semimínimas: Mi Mayor, Do sostenido menor,

Escalas en valores de negras: Fa Mayor, Re menor, Si bemol Mayor, Sol menor, Mi bemol Mayor, Do menor, La bemol Mayor, Fa menor.

Escalas en valores de blancas en tonos enharmonizados: Si Mayor, Fa sostenido Mayor, Sol sostenido menor, Re sostenido menor, Do sostenido Mayor, La sostenido menor.

II.2. Ejercicios sobre los intervalos: en valores de blancas: Terceras, Cuartas, Quintas mayores (Problema de digitación especificado) y menores, Sextas, Séptimas, Octavas.

### Segunda Parte.

Varias advertencias. Relativas a la práctica de escalas previa al estudio de ejercicios.

D) Articulaciones o golpes de arco.

I.1. Estudios con diferentes longitudes de arco.

Lección 1.<sup>a</sup>: Utilización de todo arco en valores de blancas y redondas.

Lección 2.<sup>a</sup>: Utilización de todo arco en valores de negras.

Lección 3.<sup>a</sup>: Combinación de todo arco y mitad de arco en valores de blancas y negras.

Ejercicio de corcheas sueltas empleando la mitad del arco en cada una.

I.2. Estudio de notas ligadas. Explicación teórica y ejemplo.

Ejercicio para dos notas sueltas y dos ligadas.

Resumen de los precedentes golpes de arco: Lecciones 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> lecciones.

I.3. Ejercicio para dos notas ligadas y dos picadas-ligadas

I.4. Lección para las síncopas. 6.<sup>a</sup> lección.

I.5. Del puntillo en las notas de corto valor. Explicación y ejemplos.

Lección para el empleo del puntillo en las notas de corto valor . 7.<sup>a</sup> lección.

Lección para el mismo golpe de arco con dos notas picadas-ligadas, fuerte.

I.6. Ejercicio para los tresillos.

II) Estudios para la mano izquierda.

II.1. Lección para las apoyaturas y mordentes. 9.<sup>a</sup> lección.

II.2. Lección para el grupeto. 10.<sup>a</sup> lección.

II.3. Ejercicio para varios golpes de arco: 3 variantes: a) 3 notas ligadas-1 nota suelta; b) 1 nota suelta-3 notas ligadas; c) 1 nota suelta-2 notas ligadas-1 nota suelta.

II.4. Ejercicios para dar fuerza a los dedos de la mano izquierda. a) Ejercicios de pentacordos ascendentes y descendentes en las distintas cuerdas; b) ejercicios de terceras ascendentes, en distintas cuerdas.

II.5. Ejercicio preparatorio para el trino. En distintas cuerdas.

Lección para el trino. 11.<sup>a</sup> lección.

II.6. Lección para la doble cuerda. Explicación teórica. Lección 12.<sup>a</sup>

### Tercera Parte.

I) Estudio de Posiciones Segunda y Tercera.

I.1. Estudio de la Segunda Posición. Explicación teórica. Ejemplo.

Escalas en la Segunda Posición.  
Ejercicio en la Segunda Posición.  
Lección 1.<sup>a</sup>  
Lección 2.<sup>a</sup>  
I.2. Tercera Posición. Explicación teórica. Ejemplo.  
Escalas sobre la Tercera Posición.  
Ejercicio.  
Lección para la Tercera Posición.  
I.3. Lección para el Portamento y para la mezcla de 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> posición. Explicación teórica. Ejemplo.  
Lección.  
II. Antología de fragmentos operísticos, con acompañamiento de segundo violín.  
*La Sonámbula*. Bellini. Tema variado.  
*Martha*. Flotow. Introducción.  
*La Sonámbula*. Bellini. Quinteto del Final.

*Veinte Estudios Artísticos de Concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín*. Jesús de Monasterio.

En febrero de 1878, Monasterio firma sus *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* para violín con acompañamiento de un segundo violín, editados ese mismo año por Schott en Bruselas. En 1881, la Casa Schott publica una segunda edición de la obra, como refleja una carta de Gevaert, con fecha del 21 de noviembre de ese año: “Así, la Casa Schott ha hecho saber que ha procedido a una segunda tirada (de 100 ejemplares) de sus Estudios; [...] Es inútil decirle que estoy satisfecho conscientemente de mi labor de confianza y que estaré encantado de desempeñarla sonriente: esto será signo de que su obra tiene el éxito que se merece”<sup>198</sup>. Posteriormente fueron publicados por Dotesio, en cuyo catálogo general de 1901 se anuncia, dentro de las obras completas de Monasterio, en dos libros, al precio de 7,50 pesetas<sup>199</sup>. Finalmente fue editado por Unión Musical Española. La obra está dedicada “A su Alteza Real, María Isabel de Borbón, Princesa de Asturias”, y comienza

---

<sup>198</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5.

<sup>199</sup> *Catálogo General de obras de Música Instrumental de los fondos editados de Eslava, Fuentes y Asenjo, Pablo Martín y Zozaya*. Número 2. Publicado por la Sociedad Anónima Casa Dotesio Editor de Música. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1901.

con un Prólogo de Gevaert firmado el 10 de junio de 1878, y el Informe redactado por la Comisión de Profesores del Conservatorio y el Dictamen del Director para su admisión como texto oficial en ese centro, firmados el 19 y 21 de febrero de 1878, respectivamente.

En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid se conserva un manuscrito autógrafo con correcciones, fechado en Madrid el 22 de marzo de 1879, y del que faltan los dos primeros estudios, así como una edición de Schott de 1878 con correcciones a lápiz y un manuscrito del Estudio Número 10, con correcciones de 1891. En la Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid se localiza otra partitura de la edición de Schott de 1879, con firma y fecha autógrafa del autor y otra de 1878 con firma autógrafa en la portada.

Los Estudios Números 12 y 17 fueron publicados en la *Antología de Estudios para Violín*<sup>200</sup>, realizada por Antonio Arias y publicada en 1962. En agosto de 2002 Real Musical editó una revisión de la obra realizada por Emilio Mateu y su adaptación para viola<sup>201</sup>.

La composición de los Estudios se realizó en décadas anteriores, como reflejan los programas de los ejercicios del Conservatorio. La primera referencia sobre uno de sus números nos la proporciona uno de éstos, celebrado el 24 de febrero de 1867, en que los alumnos de violín Marqués y Río interpretan un *Marcha para dos violines* de Monasterio. En 1872, se propone la realización global de la obra, como pone de manifiesto una carta remitida por Eslava, con fecha del 20 de agosto de 1872, en la que escribe a Monasterio: “Mucho me alegro de que hayas empezado tus trabajos preparatorios para la publicación de un Método de Violín, porque, además de que podrá darte mucha honra y provecho, el prestigio del arte músico español va ganando mucho con la publicación de obras de esa importancia. Tú no necesitas de mis consejos en ese ramo; pero te diré mi opinión, siempre que quieras saberla”<sup>202</sup>.

La obra se convierte en texto oficial de los Conservatorios de Música de Madrid y Bruselas<sup>203</sup>. El 29 de enero de 1878 Monasterio presenta la obra ante el Claustro de

---

<sup>200</sup> A. Arias. *Antología de Estudios para Violín*. Madrid, Real Musical, 1980.

<sup>201</sup> J. de Monasterio (1836-1903). *20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín. 20 Estudios de Concierto para Viola*. Revisión de Emilio Mateu. Madrid, Grupo Real Musical, 2002.

<sup>202</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 109-110.

<sup>203</sup> En el curso 1884 figuran en el Programa de Grado Superior del Real Conservatorio de Música de Bruselas los *Veinte Estudios* de Monasterio. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. *Annuaire du 1884*.

Profesores del Conservatorio, con el objeto de que se nombre una Comisión de profesores que emita su dictamen sobre su aceptación como texto oficial<sup>204</sup>. El 21 de febrero de ese año, tiene lugar la comunicación del dictamen de la Comisión (19 de febrero), por la cual la obra queda declarada de texto<sup>205</sup>.

En la Exposición Universal de París de 1878, se concede a Monasterio la medalla de plata, dentro del apartado de enseñanza musical, métodos, obras e instrumentos titulado *Organización y material de la segunda enseñanza*, por sus *Veinte Estudios Artísticos de Concierto*<sup>206</sup>.

En la *Gaceta de Madrid* del 23 de enero de 1879 se publica el Real Decreto de concesión de la gran Cruz de Isabel la Católica a Monasterio.

En carta fechada el 26 de octubre de 1894, la Infanta D.<sup>a</sup> Paz, al tiempo que recomienda a la opositora Pilar Fernández de la Mora, manifiesta su deseo de tener los Estudios para dos violines. En la carta de respuesta, Monasterio escribe: “Tendré, Señora, verdadero placer en enviar a V.A. los Estudios para dos violines que se sirva pedirme, incluyendo al propio tiempo otro ejemplar de una nueva edición (corregida) de mi serenata española *Sierra Morena*, cuya dedicatoria me dispensó V.A. la honra de aceptar” El 28 de febrero vuelve a escribir Monasterio: “Desde que tuve la honra de contestar a la afectuosa carta que V.A. se dignó dirigirme, en la que, después de recomendarme a Pilar Mora, se servía pedirme los Estudios para dos violines, he estado aguardando a recibir ejemplares de esta obra, pues ni uno solo quedaba en Madrid, habiéndose agotado la última tirada. Escribí a Bruselas, donde se había hecho la edición, y a pesar del mucho tiempo transcurrido desde entonces hasta ayer no me han enviado nuevos ejemplares. Por esta causa, y bien contra mi deseo, no me ha sido posible remitírselos a V.A., lo que me apresuraré a hacer sin más pérdida de tiempo”<sup>207</sup>.

Los *Veinte Estudios* fueron estrenados por el propio Monasterio y su alumno Fernández Arbós, según afirma éste en sus memorias: “Monasterio me distinguía cada vez

---

<sup>204</sup> Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 23. Núm. 41.

<sup>205</sup> Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Legajo 23. Núm. 41.

<sup>206</sup> Noticia publicada en *Crónica de la Música*, nº 6, 31-X-1878, p. 4. La lista de premiados se publicó en el *Oficial* del 20 de octubre, víspera de la distribución.

<sup>207</sup> J.A. Ribó. *El Archivo Epistolar de J. de Monasterio*. Cuarta serie..., p. 144.

con mayor afecto. Estaba componiendo por entonces unos estudios con acompañamiento de segundo violín y me hacía ir a su casa para probarlos. Más tarde los estrenó conmigo”<sup>208</sup>.

Antonia de Monasterio describe la interpretación de la obra por su padre y Sarasate: “Una noche que Sarasate vino a nuestra casa invitado a cenar, tras los postres tocaron él y mi padre uno de los Veinte estudios artísticos de concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín ante el atril que el Marqués de Bogaraya, por dominar gustosamente el oficio de ebanista, había construido para obsequiar a su entrañable amigo Monasterio [...] En esta obra cada estudio ofrece una dificultad y quien llegue a dominar todos los veinte se puede llamar buen artista. Aquella noche Sarasate tocó la parte del primer violín y mi padre la del segundo, con gran entusiasmo de la familia”<sup>209</sup>.

Los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* de Monasterio representan una de las aportaciones más ambiciosas al repertorio didáctico para violín en España, iniciado con los primeros ejemplos de colecciones independientes de estudios durante el siglo XVIII. Como antecedentes inmediatos en el género de estudios se encuentran los *30 Caprices Op. 15* de Felipe Libón, dedicados a su maestro Viotti y los *28 Ejercicios para violín*, escritos por Juan Díez, y que se encuentran, según indica Delgado Castilla, entre “las composiciones más recomendables que hizo”<sup>210</sup>. La tipología de los *Estudios* de Monasterio, los aleja de otros ejemplos pedagógicos posteriores como el *Método de violín* de Miguel Marqués, basado en el modelo de método progresivo o los *Ejercicios progresivos y escalas para violín* de Domingo Sánchez Deyá.

En la línea del género de estudios de concierto muy extendida en el siglo XIX, aún a las dificultades técnicas con problemas interpretativos en una ambivalencia funcional característica que permite su incorporación dentro de los repertorios pedagógico y de concierto. Por otra parte, se inscribe en la literatura de estudios a dúo, ampliamente desarrollada desde su aparición como forma independiente de los tratados, a finales del siglo XVIII, y en la que destacan, entre otras obras, los *Estudios Brillantes Op.16* de Alard, *Estudios en todas las posiciones y 24 Estudios* de Baillot, *Seis Dúos Op.17* y *Tres Grandes*

---

<sup>208</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós....*, p. 17.

<sup>209</sup> J. Subirá. *J. de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos....*, pp. 26-27.

<sup>210</sup> A. Delgado Castilla. *El Violín. Apuntes Histórico-Físicos de este Instrumento y Biografías de violinistas célebres*. Madrid, B. Bernardo Serra Editor.



*Estudios Op. 43 de Bériot, Estudios Op. 45 de David, 24 Estudios Op. 28, Caprichos-Estudios Op. 50 de Kayser, 24 Estudios Clásicos Op. 21 de Léonard, Estudios Brillantes Op. 39 de Mazas, El Mecanismo del Violín de Meerts, o los Estudios-Caprichos Op.18 de Wieniawski.*

Concebidos como su subtítulo indica “para perfeccionar la técnica del violín”, parten del modelo de estudios *trascendentales* de los *Caprichos Op.1* (escritos hacia 1801 y publicados hacia 1818) de Paganini inspirados en *L’arte del violino Op.3* de Locatelli. Reúnen todo tipo de dificultades técnicas y expresivas dentro de un conjunto unificado (el título completo de la edición de Schott *20 Etudes artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d’un Second Violon écrites chacune sur une ou plusieurs difficultés spéciales et formant une recapitulation des principaux effects d l’Instrument* revela el propósito compilatorio de la obra), asignando a cada problema un estudio. En el Conservatorio de Bruselas figuran entre los estudios programados de violín para el Grado Superior, junto con obras de Vieuxtemps, Gaviniés, Rode, Lubin, Mayseder y Paganini.

La colección de Monasterio es una obra eminentemente práctica, y a diferencia de los primeros métodos y colecciones, carece de extensas explicaciones y apenas incluye indicaciones del autor. La forma de cada estudio obedece al tipo de composición breve, diseñada para ejercitar al estudiante en determinados procedimientos técnicos, que en este caso carece del acompañamiento frecuente de una explicación detallada.

En el Informe de la Comisión de Profesores, firmado por Rafael Hernando como Presidente, Víctor de Mirecki, y Rafael Pérez como Secretario, se realiza una explicación del interés pedagógico de la obra en los siguientes términos: “Bajo dos aspectos, como determina su bien adaptado título, precisa considerar esta importantísima obra: primero, como especial para ultimar la enseñanza artística del Violinista, en las dificultades superiores, y múltiples efectos de que es susceptible el mecanismo de este instrumento; y segundo, como obra bella de composición. En cuanto al primer propósito, esta Comisión no vacila en declarar que todas las esperanzas que el renombre del autor podía hacer concebir como célebre Violinista e insigne maestro de gran número de discípulos, ya notables artistas, hállanse, a su juicio, plenamente satisfechas. La obra está escrita para dos violines: el primero, dedicado en los 20 Estudios al vencimiento de especiales dificultades de mecanismo y de estilo; y el segundo, a desempeñar frases melódicas e interesantes diseños,

para alcanzar así un todo siempre bello y concertante. Magistralmente realizado este excelente plan, que revela haber tenido muy presente el Señor Monasterio la buena máxima, tan adecuada para este género de obras, de “enseñar deleitando”, sí de elogiar es la notable destreza con que en cada Estudio ha sabido reunir cuantas variedades abraza cada género de dificultad, lo cual acusa un trabajo muy meditado; no menor elogio merece el bellísimo efecto de conjunto que, a fuerza de vencer grandes obstáculos ha obtenido, destruyendo así la aridez que, de sólo atender a las dificultades de mecanismo, habría resultado. Respecto del segundo extremo, o sea, como obra bella de composición, prolijo sería circunstanciar todas las cualidades que la enaltecen, no obstante el estrecho círculo que determinan dos Violines; pero mencionaremos sobre todo, la importancia de las ideas melódicas y la riqueza armónica, que nuestra época reclama, y que su concienzudo autor demuestra no haber descuidado.

Muchos de estos Estudios constituirían amenas piezas de Concierto, con la sola sustitución de un acompañamiento de Piano, y algunos, hasta podrían convertirse en interesantes composiciones para orquesta, según su autor lo hizo ya con el N<sup>o</sup>.1 de esta colección, y que por su belleza, mereció siempre los aplausos del público, en las repetidas veces que ha figurado en los programas de la Sociedad de Conciertos, con el título de “Estudio de Concierto”. En resumen, pues dirijo a V. E. el presente dictamen, sería impropio hacerle más extenso, esa Comisión opina, en su leal saber y entender: que la notabilísima obra que ha examinado, es de gran conveniencia para los que artísticamente se dedican al estudio del Violín, y por lo tanto, será justísima su adopción como obra de texto en esta Escuela; que debe poseerla todo Violinista estudioso; que es digna de figurar en cualquier biblioteca musical; y finalmente, que por el plausible motivo de estar dedicado tan superior trabajo al mejoramiento de la enseñanza que su autor dirige a este centro oficial, de lo cual resultará nuevo lauro para el cuerpo profesional de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el Señor de Monasterio merece, ante todo, el más cumplido pláceme de sus compañeros”.

Gevaert, en el Prefacio a los *Veinte Estudios*, comienza ensalzando la obra y señala la conexión de Monasterio con la Escuela Belga:

“El Sr. Monasterio no es extranjero para el Conservatorio de Bruselas. Discípulo de Monsieur de Bériot, a cuya cátedra asistió desde el año de 1850 hasta el de 1852, ha fundado allende los Pirineos una escuela de jóvenes violinistas que, sin dejar de distinguirse por cualidades propias del temperamento del país, se liga por sus principios con la escuela belga”.

A continuación, realiza una explicación del planteamiento pedagógico y formal de la obra:

“Estos Estudios, fruto de una experiencia adquirida durante más de 20 años de profesorado, llenan completamente el objeto impuesto a este género de composiciones. Están concebidos de manera que faciliten la transición entre el ejercicio puramente mecánico, (ajeno a toda exigencia estética y que sólo tiende a desarrollar la habilidad técnica), y la interpretación libre de una obra musical. En este género de obras, que constituyen la segunda fase de la educación artística del concertista, está llamado el discípulo a aplicar con inteligencia y gusto la destreza manual que ya debe poseer. Realizando un plan análogo al que Moscheles se propuso en sus célebres Estudios de Piano, el Sr. de Monasterio ha consagrado cada uno de los suyos a una parte específica del tecnicismo del Violín, a un efecto característico. La dificultad que se trata de vencer, está presentada en todas cuantas formas pueden derivarse de las combinaciones melódicas, armónicas y rítmicas, hasta el punto de quedar agotadas. Citaré como particularmente interesantes bajo este punto de vista, el 14º Estudio en *octavas*, el 16, dedicado a los *trinos*, el 17, a los *sonidos armónicos* y el 18º, al *pizzicato*. La composición de alguno de ellos, ha exigido un ímprobo trabajo para conseguir cumplidamente el objeto que el autor se propuso: tal es el 2º Estudio, en el cual nunca dos notas consecutivas deben ejecutarse en una misma cuerda. Creo que ningún elemento esencial del tecnicismo del Violín quede omitido en estos 20 Estudios, y su conjunto forma una *Escuela completa* de este bello instrumento.

Aun cuando tan uniforme cuadro no parezca, en modo alguno, favorable a la inspiración, no se percibe la menor violencia en la manera de conducir la idea musical. Estas pequeñas piezas no tienen ninguna aridez: lejos de eso, son muy agradables, y algunas de ellas, por ejemplo el Estudio sobre la 4ª *cuerda* y el de *doble cuerda*, son de tal índole, que se oirían con interés hasta en Conciertos

públicos. La armonía resulta todo lo llena que puede exigirse de elementos tan limitados en cuanto a la polifonía, como lo son dos Violines.

En resumen, la obra del Sr. de Monasterio merece ocupar un puesto muy honroso en la literatura contemporánea de Violín, y, como actual Director del Conservatorio donde el autor terminó sus estudios, tengo especial satisfacción en hacer constar el mérito de esta publicación, llamando sobre ella la atención de los artistas concienzudos”.

Esperanza y Sola, con motivo de la concesión a Monasterio de la gran Cruz de Isabel la Católica, dedica a los *Veinte Estudios*, en el número 19 de *Crónica de la Música*, un extenso artículo titulado *Una obra nueva*, en el que destaca como Gevaert su dualidad técnica y artística:

“Hace pocos días la *Gaceta de Madrid* ha publicado, con aplauso de cuantos estiman en todo su valor, el Real decreto concediéndole la gran Cruz de Isabel la Católica; justa y merecida recompensa a una vida consagrada por entero al divino arte de la música, y al renombre que en él ha sabido conquistarse nuestro querido amigo entre propios y extraños.

Veinte años de profesorado en el Conservatorio de música; la creación en él de una verdadera escuela de violín, que, sin amortiguar en lo más mínimo las cualidades propias del temperamento de nuestro país, se liga por sus principios con la escuela belga de que Monasterio fue aventajadísimo discípulo, y que ha dado por resultado la brillante pléyade de jóvenes violinistas que todos conocemos, y cuyo valor se aquilata por el reciente testimonio del joven Fernández Arbós, quien, como los lectores de la *Crónica de la Música* saben, ha merecido al año escaso de estar en Bruselas, la distinción de ser nombrado profesor auxiliar de aquel Conservatorio; notables composiciones que llevan impreso el sello del genio y del saber, y la activa propaganda que en pro de la música clásica emprendió el distinguido artista, a quien consagramos estas líneas, ya en la Sociedad de Cuartetos, ya en la de Conciertos, (las cuales, como es sabido, dirigió por largo tiempo), son títulos más que suficientes para el galardón que ha recibido, y por el cual le enviamos nuestros más sinceros plácemes.

Y, notable coincidencia; la recompensa en cuestión era otorgada en los primeros días que llegaban a Madrid los primeros ejemplares de la última obra que

Monasterio ha escrito, fruto de larga experiencia adquirida en la enseñanza, y digna al decir del sabio musicólogo Gevaert, “de figurar en honrosísimo puesto en la literatura contemporánea del violín, y de llamar la atención de los verdaderos y concienzudos artistas”.

Tal es el juicio que al respetable director del Conservatorio de Bruselas, la primera autoridad hoy en el arte, a no dudarlo, merecen los Estudios artísticos de Concierto, para violín, que en elegantísima edición acaba de publicar en Alemania la conocida casa de Schott, y los cuales, premiados en la reciente Exposición Universal, tanto en el Conservatorio mencionado como en el de Madrid han sido adoptados como *obra de texto* para la enseñanza; hecho que dice más que nada acerca de su mérito y que ampliamente justifica el juicio que de ellos hemos formado, que, a no ser así, pudiera creerse nacido, más bien que de un examen tranquilo y desapasionado, cual a la verdadera crítica conviene, de la fraternal amistad que con su laureado autor nos une de luengos años atrás.

Bien es verdad que no cabría la menor sombra de duda al ánimo más suspicaz y receloso acerca de la sinceridad de nuestros asertos, al que leyera el discretísimo prefacio de M. Gevaert, y el notable informe de la Comisión de profesores de nuestra Escuela nacional de música, que preceden a la obra, y en los cuales es muy de tener en cuenta, no sólo la unanimidad de pareceres, sino también el valor de los que los emiten.

Hacer fácil la transición entre los ejercicios de puro mecanismo (limitados por su naturaleza a la parte técnica y práctica) y la interpretación libre de una obra musical: unir la inteligencia y el gusto a la destreza adquirida, completando así la educación del verdadero artista; tal es lo que Monasterio se ha propuesto en los *Estudios* en cuestión, con una paciencia de beneditino, y que ha realizado, en verdad, a maravilla.

Conocedor nuestro autor como pocos de los recursos y de los secretos más íntimos del violín, cada uno de los estudios que ha escrito está consagrado a vencer una dificultad dada bajo cuantos aspectos es posible encontrarla en la ejecución de las obras musicales, y los veinte de que la colección se compone, condensan, pro decirlo así, cuantas puedan presentarse en la práctica y se encuentran desparramadas en los autores, llevando su escrupulosidad y espíritu de investigación hasta el punto de que algunas de las que se ocupa ni Alard ni Bériot las mencionan en sus métodos, y de otra tan sólo Fiorillo la indica.

Presentarlas escuetas no era ya fácil cosa; pero adaptarlas a una melodía siempre bella y distinguida, despojándolas por consiguiente de toda aridez, y con el solo auxiliar de un segundo violín (teniendo muy en cuenta para el caso la circunstancia de ser este instrumento por su naturaleza más melódico que armónico); revestirla de una armonía rica, original y siempre llena, hasta el punto de que uno de los estudios (núm. 10) esté escrito a cuatro partes reales, era empresa difícilísima, tanto como hábil ha sido monasterio en vencerla. Y tan cierto es esto, que de alguno de ellos, el ya varias veces citado M. Gevaert, no vacila en afirmar que tocados tal cual su autor los ha escrito (es decir, sin aditamento de piano u orquesta alguna), por su estructura y por su belleza armónica y melódica pueden figurar dignamente y oírse con agrado hasta en un concierto.

Al querer citar, aunque sea de pasada, alguno de los estudios en cuestión, viénesenos a la memoria el conocido cuento del loco, de Cervantes; y tampoco creemos empresa fácil, no habiéndolos oído previamente nuestros lectores, explicárselos detalladamente. Valga por lo que valga, y en la seguridad de que la obra de Monasterio figurará bien pronto en las bibliotecas de nuestros violinistas y de los amantes del arte, citaremos el *primero*, que todos hemos oído y aplaudido en la Sociedad de Conciertos, estudio de expresión melódica impregnado de lo que Scudo llamaba el fluido del genio y la poesía del corazón, y encaminado a vencer las dificultades del *saltillo*; el *segundo*, citado también con encomio por M. Gevaert, verdadera obra de arte y de paciencia, y en el que jamás dos notas consecutivas se dan en una misma cuerda; el *décimo*, de melodía distinguidísima y llena de pasión, y magistralmente armonizado; el *décimoquinto*, notable por la tierna melodía de que está impregnada su cantilena morisca, y el *decimoctavo*, superior a los demás por la elegancia de la frase y la belleza del ritmo, que le hacen susceptible de figurar con éxito como pieza de concierto, sin más que revestirle de las galas de un bien entendido acompañamiento de orquesta.

En suma, el último trabajo de Monasterio, el más serio, a nuestro juicio, que ha escrito en su ya larga vida artística, y análogo al que Moscheles realizó con sus célebres estudios de piano, como muy atinadamente observa el ya varias veces citado y respetable director del Conservatorio de Bruselas, merece cumplido elogio.

Buscar ante todo y sobre todo las dificultades prácticas y revestirlas con una forma, no sólo agradable, sino sentida e inspirada, es, ya lo hemos dicho, lo

que Monasterio ha hecho. Bien es verdad que del autor del *Adiós a la Alhambra*, del *Scherzo fantástico* y de la inspirada melodía *Le Chretien mourant*, no era posible esperar otra cosa, sino que realizase aquella tan sabida cuanto no aplicada máxima: “enseñar deleitando”.

Reciba por ello nuestra cordial enhorabuena el insigne Monasterio<sup>211</sup>.

La estructura de la obra responde a la sucesión de veinte estudios, cada uno de los cuales corresponde a un ejercicio específico relativo a una dificultad técnica determinada:

Estudio Número 1: Estudio melódico y de saltillo (Si bemol Mayor).

Estudio Número 2: Estudio de cambio continuo de cuerdas (Sol menor).

Estudio Número 3: Estudio de escalas cromáticas y diatónicas (Si bemol Mayor).

Estudio Número 4: Estudio de arpeggios saltados en tres cuerdas (Re Mayor).

Estudio Número 5: Estudio de arpeggios saltados en las cuatro cuerdas (La menor).

Estudio Número 6: Estudio de picado ceñido y volante (Mi bemol Mayor).

Estudio Número 7: Estudio de trémolo de dos notas (Sol Mayor).

Estudio Número 8: Estudio de trémolo de tres notas.

Estudio Número 9: Estudio de picado elástico, o de rebote (Mi Mayor).

Estudio Número 10: Estudio de dobles cuerdas (Sol menor-Mayor).

Estudio Número 11: Estudio de movimiento continuo (Re Mayor).

Estudio Número 12: Estudio de trémolo de la mano izquierda (Mi menor-Mi Mayor).

Estudio Número 13: Estudio de doble cuerda interrumpida (Re Mayor).

Estudio Número 14: Estudio de octavas (Sol menor).

Estudio Número 15: Estudio sobre la cuarta cuerda (Re menor-Re Mayor).

Estudio Número 16: Estudio de trinos y de notas de adorno (La Mayor).

Estudio Número 17: Estudio de sonidos armónicos (Sol Mayor). Estudio

Número 18: Estudio de *pizzicato* con la mano derecha y con la izquierda (Sol Mayor).

Estudio Número 19: Estudio de acordes (La Mayor).

Estudio Número 20: Estudio de unísonos, séptimas disminuidas y trémolo de orquesta (Re menor-Re Mayor).

---

<sup>211</sup> *Crónica de la Música*, nº 19, 30-I-1879, p. 3.

La concepción compiladora de la obra pone de manifiesto la herencia de las aportaciones de la técnica paganiniana, a través de la Escuela Franco-Belga. La sucesión de estudios obedece a una disposición equilibrada, en la que se otorga igual atención a los problemas técnicos de mano izquierda y arco. En la primera parte se manifiesta interés por el desarrollo de todos los recursos del manejo del arco: el cambio continuo de cuerdas (Estudio Número 2) había sido una constante en tratados franceses desde Kreutzer (Estudios Números 14 y 29) a los de Bériot (Estudio Número 15 del Op. 123) o Alard (Estudio Número 16), y continuado por autores como Dont (Op.37, Número 3 u Op. 38, Número 8) o Kayser (Op. 20, Número 12), que prolongan la escritura de obras de Paganini como la Primera Variación de *God save the King*. El problema del *sautillé* (Estudios Números 1 y 9), en relación con los factores de flexibilidad del brazo derecho y sincronización con la mano izquierda, tuvo su máximo exponente en el Capricho Número 16 o el *Moto Perpetuo en Do Mayor* de Paganini, y será objeto de atención continua en estudios de todos los autores, como Alard (Estudio Número 25 de su *Ecole de violon*) o Wieniawsky (Estudio Número 1 de *L'Ecole Moderne* Op.10). También se tratan otros dos golpes de arco, el *bariolage* y el *staccato* (Estudios Números 5 y 6), éste último en sus variantes de *staccato volante* y *staccato ricochet*, estudiadas por autores como Baillot y Bériot (lo denominan con la segunda acepción. Ejemplos en estos autores son los estudios de Bériot (Op.123, Número 27), Mazas (ejemplo son algunos estudios de su Op. 36) o Alard (lo clasifica como *staccato élastique* o *staccato volante*. Ejemplo en este autor es el Estudio Número 32). También es objeto de atención por Wieniawsky (Estudio Número 4 del Op.10 y 1ª variación de *Les Arpeges* Op.10) y en pedagogos como Dancla (algunos estudios de su Op. 52), se reproducen modelos paganinianos presentes en los Caprichos Números 2, 12, 22 y 24. Respecto al *bariolage*, numerosos autores lo incluyen en sus estudios (el Estudio Número 36 es un ejemplo). En cuanto a la técnica de la mano izquierda, la limitación en la explotación de registros agudos, en comparación con las composiciones de Paganini, se sitúa en la línea de la Escuela Franco-Belga, sin llegar a los registros sobreagudos del italiano (1ª y 3ª variaciones de *I Palpiti*, Capricho Número 21 o las *Variaciones sobre un tema de Weigl*). La exhibición de recursos melódicos de la cuarta cuerda, desarrollada por Paganini en la *Sonata Napoléon* o la *Sonata Militaire*, entre otras obras, se restringe en el Estudio 15 a posiciones inferiores, empleadas por Baillot o Mazas



(llegan a la Décima y Décimoprimeras posiciones, mientras que Paganini alcanzaba la Décimosexta). El Estudio Número 19 de acordes reitera la exploración de los recursos polifónicos a partir de precedentes de Paganini como los Caprichos 4, 7, 9 y 22, o los *Etudes d'artistes* de Mazas. El problema de las dobles cuerdas (Estudios 10 y 20) ha sido abordado en los principales métodos desde Kreutzer (terceras y sextas en Estudios Números 35, 39 y 42) Baillot (octavas: Estudio 23 de *L'Art du violon*, terceras: *Segundo Método*), Alard (Estudio Número 27), Dont (numerosos ejemplos en su Op.37), Wohlfart (Estudios Op.35), o Wieniawsky (*Estudios-Caprichos Op.18: 1,5,8*), hasta Korgujew, incluyendo los Caprichos 4, 24, 20 ó 23 de Paganini. Respecto a los acordes, suponen una culminación a la explotación de este recurso técnico los Caprichos de Paganini Números 1, 4, 10, 11 y 14, siendo objeto de atención en todas las antologías de estudios como los correspondientes a los Op. 35 y 37 de Dont, partiendo de precedentes como las *Matinées* de Gaviniés (Número 24). El problema de la ejecución del trémolo ha sido tratado en diversas antologías de estudios como la de Mazas (Op.36). En el caso del trémolo de mano izquierda, abordado por Monasterio en el Estudio Número 12, la referencia de nuevo reside en modelos paganinianos (Capricho Número 6). La explotación de trinos y notas de adorno, presente en las obras de autores como Kreutzer (Estudio Número 19) o Dont (Estudio Número 23 del Op.35), había alcanzado sus mayores cotas de dificultad con la escritura de voces internas y la combinación con dobles cuerdas de los Caprichos 8 y 11 de Paganini. Las escalas (Estudio Número 3 de Monasterio), han sido uno de los problemas técnicos más abordados en la literatura didáctica, con especial atención a las cromáticas en sus diferentes variantes de digitación, desde la incorporación del modelo de Geminiani, con ejemplos que van desde Spohr (*Violinschule*) a Wieniawsky (Estudio-Capricho Número 6) o Depas (Op. 105). Respecto al *pizzicato*, tanto de mano derecha como izquierda (Estudio Número 18 de Monasterio), el referente más completo es Paganini, donde la combinación con el arco alcanza pasajes de gran complejidad (Capricho Número 24, *Le Carnaval de Venise*, etc.), siendo en general poco utilizado por los representantes de la Escuela Franco-Belga. Finalmente, el empleo de sonidos armónicos, problema abordado en el Estudio Número 17 de Monasterio, y ya frecuentado por autores como L'abbé *le fils*, encuentra su más alto exponente en Paganini (*3ª variación sobre un tema de Weigl*), mientras que los autores de la Escuela Franco-Belga se muestran algo más reticentes a su explotación (únicamente

Mazas se muestra receptivo a su inclusión, si bien es más moderada). En la segunda parte (10 estudios restantes), a unos requisitos técnicos más elevados, hay que sumar una mayor exigencia a nivel expresivo, de acuerdo con los contenidos de los dos últimos cursos de la programación.

El tipo de fraseo clásico, regular y simétrico, articulado en dos semifrases de cuatro compases que se repiten, genera sucesión de estructuras de antecedente-consecuente. Predomina el esquema formal tripartito A-B-A' superpuesto en algunos estudios a una estructura biseccional de aria operística en *cavatina-caballetta* (herencia de muchos de los *Caprichos* de Paganini, con inicio lento con carácter *cantabile* y segunda sección más rápida, consistente en figuraciones en figuración rítmica, pasajes escalares en el primer violín, coincidiendo con A'). Algunos estudios presentan, asimismo, esquemas a modo de movimiento perpetuo y también de marcha. El movimiento armónico está limitado a modulaciones al relativo o dominante y oposición de homónimos en la sección central.

El segundo violín no se limita a la realización de un mero acompañamiento como en otras colecciones de estudios, sino que en algunos números se intercambian las funciones (melodías en valores largos, sucesiones de acordes, dobles cuerdas, arpeggios ligados). La obra contribuye, por otra parte, tal como señala Robin Stowell a propósito de la literatura didáctica de dúos, a añadir informalidad a la relación entre maestro y alumno, guiando la parte del segundo violín al estudiante en disciplinas como el ritmo, la armonía, estilo y expresión<sup>212</sup>.

El carácter de la obra manifiesta la triple división relativa a la enseñanza instrumental planteada en el Capítulo IV de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas, para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de música y declamación*, publicadas en 1861. En el Capítulo IV, relativo a la *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*, se establece su división de en tres partes: “mecanismo, inteligencia y expresión”(Artículo 26).

Continuando con la tradición de Bériot en el Conservatorio de Bruselas, Monasterio frecuentemente programa la interpretación de obras al unísono por sus alumnos. En el ejercicio celebrado en la Escuela el 29 de marzo de 1879, todos sus alumnos interpretan la

---

<sup>212</sup> VV.AA. *The Cambridge Companion to the Violin*. Edit. by R. Stowell. Cambridge University Press, 1992, p. 232.

*Melodía* para violín de Monasterio. Dicha obra vuelve a ser ejecutada al unísono por los alumnos de la clase superior en el ejercicio celebrado el 26 de abril de 1885. Sus *Estudios Artísticos de Concierto* fueron ejecutados al unísono por el conjunto de alumnos de su clase superior en repetidas ocasiones en diferentes ejercicios celebrados en la Escuela. En los ejercicios celebrados el 4 de mayo de 1884, doce alumnos interpretaron el Estudio Número 14, de doble cuerda interrumpida, y el Estudio Número 18 de *pizzicato*. La crítica se refiere a éste último en los siguientes términos: “El segundo estudio pizzicato ofrece gran novedad y se recomienda bajo todos conceptos”<sup>213</sup>. También se ejecuta uno de los dúos para violines de Monasterio por sus alumnos en los ejercicios celebrados el 21 de diciembre de 1884. En la función lírico-dramática a beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía, celebrada el 25 de enero de 1885, los alumnos de la clase superior de Violín interpretan el *Estudio melódico y de saltillo* y el *Estudio de pizzicato* de Monasterio, siendo dirigidos por el autor. En el ejercicio celebrado el 4 de marzo de 1887, las alumnas Terzi y Aspra, y los alumnos Gaos, Muné, Francés, Ayllón, Agudo, Sancho, Gálvez y Bula interpretan dos Estudios de Monasterio. El 19 de abril de 1902, en el ejercicio escolar intervienen los alumnos de Monasterio Moreu y Vela, interpretando el *Estudio de doble cuerda interrumpida* y el *Estudio melódico y de saltillo*.

La edición revisada por Emilio Mateu en 2002 comienza con un breve prólogo a cargo del autor e incluye el Prefacio firmado por Gevaert y el Informe realizado por la Comisión de Profesores que aprobó el texto para su uso en la Escuela en 1878. La edición pretende ser un homenaje a la figura de Monasterio ante la proximidad del centenario de su muerte. Mateu en el prólogo destaca la influencia de los estudios de Delphin Alard, si bien no realiza ningún tipo de especificación. Destaca que las obras de ambos autores representan a la Escuela Franco-belga en España, si bien subraya que los Estudios de Monasterio aportan “cualidades y estilo propio”. Según Mateu “su originalidad al estar compuestos para dúo, su especial virtuosismo *a la italiana* sin perder el sabor nacionalista, el amplio desarrollo de los aspectos técnicos, los planteamientos de forma y su refinada armonía –que justifican el calificativo *Artísticos de Concierto*- los hacen distintos, agotan prácticamente el aprendizaje instrumental y, en definitiva, abren nuevas perspectivas que

---

<sup>213</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 175, 8-V-1884, pp. 3-4.

aumentarán, si cabe, el placer de su estudio”<sup>214</sup>. En cuanto al primer punto, conviene matizar en que su originalidad consistiría en el modo en que se relacionan los dos instrumentos, pero no en el simple hecho de estar concebidos los estudios como dúos, pues ya existían, como ya señalamos, numerosas colecciones para dos violines durante todo el siglo. En cuanto al resto de aportaciones, adolece este texto de Mateu de una falta de concreción en cada uno de dichos apartados. Mateu, por otra parte, justifica su revisión desde dos puntos de vista: “se aborda la presente revisión con dos objetivos principales: proporcionar una mayor libertad al arco utilizando ligaduras más cortas, donde es posible, para obtener un sonido más amplio, y modernizar los movimientos de la mano izquierda, concretando los cambios de posición, para evitar *glissandi* innecesarios”. En cuanto a la técnica del arco, Mateu señala que ha hecho hincapié en sugerir “alternativas que aumentan la potencia y riqueza del sonido, se adecua el segundo violín a las circunstancias del primero y se aclaran situaciones no especificadas por el autor, como los *saltillos*, los *a la cuerda* así como la dirección y zona del arco recomendables”. En cuanto a la mano izquierda, propone nuevas digitaciones, al tiempo que facilita el acercamiento con los convencionales criterios pedagógicos que incluyen indicaciones como las quintas, líneas para mantener dedos y extensiones. Sobre éstas, señala Mateu: “Se previene sobre éstas recomendando un trabajo lento y progresivo apoyado en diferentes opciones con el fin de no incurrir en crispaciones y accidentes indeseados”. Mateu culmina su explicación señalando que “con todo ello, los 20 Estudios Artísticos de Concierto quedan actualizados y en condiciones favorables para su interpretación inmediata, propiciando el disfrute de su belleza musical”<sup>215</sup>.

Haremos mención, a continuación, a dos textos didácticos de fines de siglo. El primero a que nos referiremos es *Le Virtuose Moderne. Technique et Gymnastique nouvelles pour arriver à la plus grande virtuosité sur le Violon. Méthode spéciale pour l'archet, pour le 4me., 3me., 2me. et 1°. doigts de la main gauche avec une suite de Préluds Allegros, Cadences et Variations* par Luis Alonso. Editado por Ch. Nichosias et Cie.

---

<sup>214</sup> J. de Monasterio. *20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín*. Revisión de Emilio Mateu..., p. 4.

<sup>215</sup> *Ibidem*..., p. 4.

Editeurs, 5, Villa Letellier, 5, Paris. Seúl dépositaire pour la Belgique R. Paternote Gaucheron, Bruxelles. La obra está dedicada “al Excmo. Señor Conde de Morphy”.

Nacido en Málaga, hijo de un bombardino de la orquesta del teatro de Cervantes, Luis Alonso realizó sus primeros estudios en el Conservatorio de María Cristina de Málaga, con Regino Martínez. Disfrutó de una pensión de 3.000 pesetas en Bruselas, debida a la Infanta Isabel. En 1885 se hace acreedor del Gran Premio de Honor de violín del Real Conservatorio de Bruselas, a la edad de diecisiete años. Obtiene en 1887 en concurso la plaza de profesor de la clase superior de Violín del Real Conservatorio de Bruselas, vacante por dimisión de Hubay.

El texto de Luis Alonso se encuentra en la línea de los grandes métodos, de gran extensión y con una estructura que diferencia dos grandes apartados: el primero se refiere a la parte teórica y la siguiente sección a la vertiente práctica. La obra se convirtió en texto de varios conservatorios europeos en el cambio de siglo.

- La sección teórica comienza con una extensa introducción histórica, justificada por el autor en los siguientes términos: “Existen pocos historiadores que se hayan ocupado del origen de nuestros instrumentos de arco; no hay más que algunos documentos en las principales bibliotecas de Europa. La mayor parte de los músicos contemporáneos han abandonado este tipo de trabajo interesante y útil, y el mayor número de violinistas ignoran el origen y la historia de este pequeño instrumento diabólico que se llama *Violín*. Este trabajo, aunque extenso, no me ha desalentado y me he entregado a la búsqueda a fin de proporcionar en esta modesta obra información sobre el origen del arco y de los instrumentos de cuerdas. Mi meta es, por consiguiente, realizar un servicio y hacer, en algunas líneas, este pequeño resumen”. A continuación comienza una revisión histórica sobre los orígenes y evolución de los instrumentos de cuerda desde la Antigüedad, comenzando por los ejemplares asiáticos hasta la familia de las violas en el siglo XV y la de los violines un siglo más tarde. Cabe subrayar el empleo de una amplia terminología y las breves descripciones de los instrumentos, incluyendo referencias a teóricos como Matheson (p. III). Destaca, asimismo, la inclusión de grabados sobre la evolución del arco, de la que proporciona distintos ejemplos desde el siglo XVII hasta el arco moderno de Viotti (p. II).

La segunda parte de esta introducción teórica se completa con la referencia de Alonso a los principales representantes de la interpretación en el siglo XIX: “¡Ah! ¡Paganini, Baillot, Vieuxtemps, de Bériot, Allard, Wieniawski, Ersnt, Sivori, a través de los cuales se han conducido el violín! ¡Ustedes han trazado una pirámide! ¡Se ha establecido con hierro y fuego para no dejarse derribar la pirámide que han elevado! No es posible llegar a esta sin hacer como todos: un trabajo continuo de técnica y gimnasia diarios. Para ayudar a los jóvenes trabajadores que desean llegar al virtuosismo, me he permitido dar a conocer esta obra que condensa la mayoría de los secretos del virtuoso. Es el fruto de una larga reflexión”. A continuación, Alonso remite a la necesidad de adoptar la posición de ambas manos que propone: “Para sacar partido, debe someterse a la posición de la mano izquierda, y a la sujeción del arco que he heredado de los grandes maestros y que les transmito”. El autor introduce diversos grabados indicativos de la correcta sujeción y colocación de ambas manos (pp. VI-IX).

El método carece de extensas explicaciones sobre aspectos técnicos, debido a que está dedicado al último nivel de la enseñanza, para el que, como el mismo autor subraya, no es necesario un acercamiento a la mayoría de las cuestiones. No obstante, Alonso dedica un apartado de la sección teórica a determinados problemas:

-Del *staccato volante*. Señala el autor: “El *staccato volante* es un golpe de arco que no se debe trabajar, se produce de la rigidez de la muñeca derecha y acaba por tensar el brazo, no el *staccato* verdadero y no se emplea más que raramente; hay violinistas a menudo que lo realizan a la perfección sin haberlo trabajado, pero que jamás pueden llegar a hacer el verdadero *staccato mordiente*, ni otros golpes de arco que necesitan una gran flexibilidad y una gran fuerza en los dedos”.

-Del *vibrato*. “El *vibrato* es una cuestión capital en un virtuoso”. Hay distintos tipos de *vibrato*: *vibrato* de dedos, *vibrato* de muñeca, (es decir, una especie de balanceo regular de la mano), *vibrato* nervioso (que procede del brazo izquierdo), *vibrato* por atracción o simpatía y *vibrato* del arco.

El primero se realiza pellizcando la cuerda con un dedo; es realizado juntando un dedo superior que debe hacer como un trino sin que el último toque la cuerda; este *vibrato* primitivo no se utiliza, solamente los intérpretes italianos lo realizan todavía.

El *vibrato* de muñeca es generalmente más lento. Produce una especie de temblor semejante al de los cantantes de la calle. Debe evitarse el rápido cansancio en el oyente. “El *vibrato* de brazo es insoportable, es un *vibrato* nervioso, tenso, es similar a un falso trino cromático; será difícil de distinguir en una sala grande la nota sobre la que se vibra, rompe el oído cuando el violinista toca en el registro agudo y sobre todo en dobles cuerdas, siendo con suerte el final de la obra”.

El *vibrato* por simpatía o atracción es dulce, perfecto, soberbio, pero no se puede utilizar más que cuando se encuentra una nota doblada por una cuerda al aire o sobre un armónico a la octava.

El *vibrato* del arco es más elegante y se utiliza poco porque no se escucha apenas pero que produce sonido de efecto y sonido elegante; es un tipo de ligado, ondulado”. (p. IV).

-Del *portamento* y de los *glissandi*. “Sería inútil explicar la diferencia existente entre el uno y el otro, todo el mundo la conoce, puesto que esto parte de los inicios pedagógicos, y que no hablo sino para virtuosos. Además, no tengo más que hacer la siguiente recomendación: *no emplee jamás dos portamentos o dos glissandi seguidos*”. (p. V).

-Manera de ejecutar las notas repetidas en pasajes ligados sin cambio de arco. A pesar de los ejemplos proporcionados en el desarrollo de estos ejercicios para este tipo de dificultades, voy a atraer la atención del violinista sobre este punto un poco delicado.

Es bien sabido que, si, en un pasaje se encuentran dos o más notas ligadas que se repiten, no se harán golpes de arco sino aquéllos que se encuentran marcados, pero se procede sustituyendo el dedo”.

-Sobre la importancia del dedo meñique de la mano derecha. “No es posible cambiar de cuerda en el talón del arco así como hacer esas pequeñas ondulaciones o ligados sin recurrir al meñique y a toda su destreza.

Se encontrará en esta obra una serie de ejercicios para ser interpretados en los dos extremos del arco y de naturaleza para inducir a una gran flexibilidad, una gran fuerza de muñeca y una igualdad constante en toda la extensión del arco.

Para el movimiento de la punta es indispensable tener la muñeca baja y relajada siguiendo *el ejemplo de Paganini*. Por otra parte, cuando se toca en el talón, todos los cambios de cuerdas deben ser hechos exclusivamente con la ayuda del meñique, y cuando

se vuelve de una cuerda superior a otra inferior, por ejemplo de *Re a Sol*, curvad el meñique sin separarse del arco.

Cualquier otro movimiento perjudicará la ejecución y provocará la intervención del brazo que debe siempre evitarse.

Si se tienen en cuenta estas recomendaciones, se obtendrá un resultado muy destacable en poco tiempo”. (p. V).

-Una última indicación. “La escala es la base fundamental de este nuevo método o sistema especial de trabajo Es desarrollada por pasos y en la forma más clásica.

Con este sistema, numerosos alumnos han obtenido un grado de virtuosismo destacable, incluso a pesar de la aridez de estos ejercicios no será bastante recomendar persistir en este camino que seguramente les guiará a la meta del mecanismo del arco”. (p. V).

En la página VI presenta dos ilustraciones relativas a antiguas técnicas de sujeción del violín y mano derecha. Igualmente incluye un ejemplo gráfico de colocación errónea de la mano izquierda. En la siguiente página, la ilustración 4 representa una posición de la mano izquierda menos incorrecta. El ejemplo propuesto como posición correcta es el que sigue el modelo “a la Paganini” de frente (figura 5, en la que el autor recomienda a los lectores fijarse especialmente en el cuarto dedo curvado de la representación). La colocación del violín es objeto de gran atención por el autor. En la página VIII del método incluye una ilustración de espaldas para que el lector pueda comprobar la correcta posición del brazo izquierdo (fig. 6). A continuación introduce dos representaciones relativas a la sujeción del arco, comparando un ejemplo de técnica antigua y la moderna. El último grabado ilustra la curvatura del meñique en la sujeción del arco y su importancia en la cuarta cuerda en el talón. (p. IX).

▪ 2ª Parte. Técnica del Violín. Todos los ejercicios están dedicados a alumnos, compañeros y violinistas diversos. Como indica el título de la obra, definida por los términos *Técnica* y *Gimnasia*, la sección práctica está planteada como una sucesión ordenada de ejercicios de corta extensión determinados por una funcionalidad concreta: el adiestramiento y superación de una dificultad técnica específica. El carácter mecánico que plantea el método queda expresado en las numerosas indicaciones del autor, en las que



recomienda recurrir a la repetición persistente de los pasajes a modo de entrenamiento del movimiento, en muchos casos “hasta 50 veces” o incluso cifras superiores. Su intencionalidad musical está, pues, muy limitada, se aleja de la planificación formal y expresiva de los estudios convencionales.

#### I/ Técnica del arco.

La primera parte de esta sección se centra en la técnica del arco. El autor parte de la división del arco en tres segmentos correspondientes a la mitad superior, centro y punta, en torno a los cuales estructura los ejercicios.

Comienza realizando varias indicaciones:

-“Deben evitarse cuanto sea posible oír los cambios de arco”.

-“Debe trabajarse el arco por partes”.

-“Utilizad el metrónomo para conservar siempre el mismo movimiento”.

Por último reproduce la máxima de Paganini “Es más difícil filar un sonido limpiamente que interpretarlo completamente”.

A continuación reproducimos el orden de ejercicios dedicados a la técnica del arco:

-Sonidos *filés*. (p. 1)

-Gran *détaché*. Recomienda practicarlo de un extremo a otro del arco. Ejercicio consistente en escalas y arpeggios en las tonalidades de Do Mayor y Do menor. Recomienda variantes distintas de articulación también en los extremos del arco. (p. 2).

-De la punta. Práctica de secuencias de 4 y 6 notas repetidas ligadas. (p. 3). Indicar repetir cada serie.

-*Velouté*. Recomienda emplear todo el arco.

-*Détaché* en el centro del arco en secuencias de 2 y 4 notas repetidas ligadas.

-*Sautillé* en el centro del arco (simple y ligado) también llamado trémolo. Indica repetir cada serie. (p. 3).

-Cuerdas dobles *filés*. Nota pedal y ligaduras. Recomienda mantener la nota pedal con un sonido pleno. 3 ejercicios colocando la nota pedal en el registro inferior y superior. (p. 5).

-Ejercicios sobre el talón del arco –para la muñeca y el meñique de la mano derecha. El autor indica: “Es bien sabido que los cambios de cuerda no pueden hacerse sino con el meñique”. 3 ejercicios con saltos de cuerda en el talón y en dinámica *pp*. Alonso indica: “Empujar sin superar el centro del arco”. (pp. 6-7).

- 2 nuevos ejercicios de nota pedal con ligadura que abarca 4 compases (pp. 7-8).
- Ejercicio de saltos extremos de cuerda. Indica realizarlo 20 veces.
- Ejercicios de cambio de cuerda contiguo sobre la punta en intervalos de tercera ligados y con notas separadas en distintas tonalidades. Según el autor, “el brazo derecho debe permanecer inmóvil”. (pp. 9-13).
- Cuerdas dobles *filés* con ligaduras de 3 compases. Algunos fragmentos deben practicarse hasta 50 veces, según indicación del autor. (p. 13).
- Ejercicio de arpegios en 3 cuerdas en series de 3 notas ligadas. Alonso señala: “Comenzar lentamente y poco a poco acelerar para llegar al mayor grado de velocidad”.
- Cuerdas dobles *filés* con ligaduras de 3 compases. Algunos fragmentos deben practicarse hasta 50 veces, según indicación del autor. (p. 14).
- 4 ejercicios de arpegios con cambio de cuerdas. Deben ejecutarse lentamente. (p. 15).
- Cuerdas dobles *filés* con ligaduras abarcando 4 redondas.
- 4 ejercicios de arpegios con cambio de cuerdas en el centro del arco. (pp. 16-17).
- Ejercicio de arpegios en *staccato volante*. (p. 17).
- Ejercicio de escalas en el talón, alternando dinámicas forte-piano y con distintas variantes de acentuaciones. Práctica de variantes de ligados cada 2, 4, 8, 10, 12, etc. notas. (p. 18).
- Ejercicios de escalas en la punta con distintas articulaciones, en distintas tonalidades y variantes rítmicas. (p. 18-19).
- Ejercicio de arpegios en *martellé* desde la punta. El autor recomienda elevar el arco desde la cuerda. Variante con notas dobles y ligaduras. (pp. 19-29).
- Ejercicios de ligaduras con ritmo *saccadé* y con acentuación en la nota breve. Variantes alternando arcos sueltos en varias tonalidades. El autor indica emplear todo el arco y separar bien la nota breve. (pp. 20-21).
- Ejercicios de iniciación al *staccato* arco arriba y arco abajo partiendo de escalas con repetición de 2, 3, 4, 6 y 8 notas. (p. 22-24).
- Ejercicio de *staccato* sobre escalas con cambio de posición alternando arco arriba y arco abajo. (p. 24).
- Ejercicio de combinación de notas ligadas con *spiccato* y en *staccato*. El autor recomienda practicarlo en el centro del arco. (pp. 24-25).
- Ejercicio de octavas quebradas ligadas con distintas variantes de articulación. El autor indica realizarlo: 1º. desde el talón y desde la punta. 2ª. variante: en la punta. 3ª. variante: en el talón (pp. 25-28).

-Ejercicios de *ondeggiando* en variantes de distinta extensión, incluyendo acentuaciones. El autor recomienda la utilización del arco llegando a los extremos (p. 29).

-Ejercicios de cambios de cuerda ligados con nota pedal en diferentes articulaciones a la punta. (p. 30).

-Ejercicios de arpegios con cambios de cuerda combinando *détaché* con *spiccato* en distintas variantes rítmicas a la punta y en el centro del arco. (p. 31).

-Ejercicio de cambio de cuerdas contiguas con la digitación alternante 0-4 (p. 32).

-Ejercicios de arpegios en *spiccato* como preparación al *sautillé* con saltos de cuerda. (pp. 32-33). El autor indica que “debe trabajarse este ejercicio en el centro del arco”. También señala que debe “comenzarse lentamente y acelerar alguna vez el movimiento”. Por otra parte, el autor hace especial hincapié en este ejercicio, indicando en cada arpegio el número de repeticiones que el alumno debe realizar, alcanzando en algunas hasta la cifra de 100 veces.

-Ejercicio de arpegiaciones con cambios a lo largo de las cuatro cuerdas: preparación al *bariolage*. El autor lo califica de “ejercicio fácil (excelente para la punta). (p. 33).

## II/ Ejercicios de técnica de la mano izquierda.

-Serie de ejercicios dedicados al 4º. dedo como nota pedal en cuerdas dobles y acordes con distintas variantes rítmicas. (pp. 33-34).

-Ejercicios dedicados al 4º. dedo en acordes con posición fija de los dedos 1º., 2º. y 3º. (pp. 35-36).

-Ejercicios dedicados al 4º. dedo en cuerdas dobles con posición fija del 4º. dedo sobre arpegiaciones en distintas tonalidades. (p. 37-38).

-Ejercicios dedicados al 4º. dedo en cuerdas dobles con movilidad simultánea con cuerda inferior. (p. 38).

-Ejercicios para la precisión y afinación del 4º. dedo. Ejercicios de cambio de posición con el 4º. dedo a intervalos variables en todas las cuerdas. Ejercicios de extensión con el 4º. dedo. Ejercicios de acordes con extensión del 4º. dedo. (pp. 39-40). El autor recomienda “el mismo ejercicio sobre cualquier acorde transportándolo una 5ª. superior”.

-Ejercicios de 4º. dedo basados en la extensión por movimiento cromático sobre acorde. (p. 41).

-Ejercicios de 4º. dedo como pedal sobre movimiento escalar en distintas posiciones. (pp. 41-43).

-Ejercicio de escalas digitadas con 4º. dedo sobre la cuarta cuerda. (p. 43).

-Ejercicio de dobles cuerdas consistente en quintas con el 4º. dedo alternando con cuerdas al aire. (p. 43).

-Ejercicios para desarrollar la vivacidad y para adquirir una gran fuerza y velocidad. Ejercicios de escalas cromáticas y diatónicas sobre la cuarta cuerda. El autor indica que deben realizarse sobre todas las cuerdas. (p. 44).

-Ejercicios de cambio de posición con el 4º. dedo alternando con cuerda al aire. Ejercicios de cambio de posición con la digitación 4-3. (p. 45).

-Ejercicios sobre la cuarta cuerda con cambios de posición sobre el 4º. dedo basados en escalas y arpeggios en diversas tonalidades. (p. 46-47).

-Ejercicios de cambio de posición entre los dedos 4º. y 3º. Escalas cromáticas y arpeggios sobre cada cuerda. (p. 49).

-Ejercicios de preparación al trino y a la independencia del 4º. dedo. Ejercicios sobre dobles cuerdas. Ejercicios sobre sincopaciones. (pp. 49-50).

-Ejercicios de cambio de posición entre dedos 4º. y 1º. (p. 50).

-Ejercicios de cambio de posición entre dedos 4º. y 3º. (p. 50).

-Ejercicios de extensión con 4º. dedo generando novenas y décimas. (p. 51).

-Ejercicios de trabajo del 3º. dedo. Acordes con trémolo. (p. 51-52).

-Ejercicios de cambio de posición con el 3º. dedo, escalas sobre pedales. (pp. 53-54).

-Ejercicios de cambio de posición del 3º. al 4º. dedo. Ejercicios con acordes con notas pedales. Arpeggios y escalas cromáticas. (p. 55).

-Ejercicios de escalas con el 3º. dedo. (p. 56).

-Ejercicios de extensión con el 3º. dedo: arpegiaciones y nota pedal. (p. 56).

-Ejercicios de escalas con el 3º. dedo como nota pedal. (p. 58).

-Ejercicios de escalas con cambios de posición basados en la digitación 2-1/3-1. (p. 59).

-Ejercicios de reforzamiento del 1º. Dedo. Ejercicios basados en cambios de posición con el 1º. dedo. (p. 61).

-Ejercicios con pedal o posición fija del 1º. dedo. (p. 62).

-Ejercicios de acordes con posición fija de los dedos 2º., 3º. y 4º. (p. 62).

-Ejercicios de escalas con cambios de posición sobre el 1º. dedo. (p. 63).

-Ejercicios de escalas y arpeggios con el 1º. dedo. (p. 63).

-Ejercicios de refuerzo del segundo dedo. Ejercicios con el 2º. dedo como pedal en escalas y arpeggios. (p. 64).

-Ejercicios de cambio de posición con el 2º. dedo en acordes. Escalas cromáticas con el 2º. dedo. (pp. 65-66).

- Ejercicios de cambio de posición con gran intervalo basados en la digitación 1-2. (p. 67).
- Ejercicios de velocidad de la mano izquierda: escalas y arpegios sobre cada cuerda incrementando la velocidad y disminución de la figuración rítmica. (pp. 68-71).
- Ejercicios de extensión. Escalas con digitación 1-3-4 y otras sobre todas las cuerdas. (pp. 72-76).
- Ejercicios de escalas cromáticas con diferentes digitaciones: 1-2-3-2-4/1-2-3-1/1-2-1-2-3-4, etc. Aplicación de estas digitaciones a acordes con nota pedal. (pp. 76-77).
- Ejercicios escalares con digitación 4-4. (pp. 78-80).
- Tabla Sinóptica de nueva y única digitación para todas las escalas con distintas articulaciones. (p. 81).
- Ejercicios de velocidad en escalas. El autor indica que deben “comenzarse lentamente y acelerar poco a poco el movimiento”. (pp. 82-83).
- Ejercicios de rápidos cambios de posición y cuerda conservando la misma digitación. Ejercicios de ejecución de una misma nota con rápidos cambios a otros dedos. (p. 84).
- Ejercicios de dobles cuerdas en terceras en dos variantes: digitadas y con cambio de posición. Escalas en distintas tonalidades. (pp. 84-85).
- Ejercicios de dobles cuerdas combinando terceras y sextas con digitación de extensión en distintas variantes rítmicas. (p. 86). Acordes con dedos en posición fija. (p. 87).
- Ejercicios de acordes y escalas de sextas. Escalas de sextas mediante cambio de posición partiendo de un acorde. (p. 88).
- Ejercicios de preparación de las octavas mediante extensiones (pp. 88-89). El autor recomienda comenzar en tempo lento y acelerar progresivamente.
- Ejercicios de sextas *glissées* (*glissando* con terceras) y digitadas. (p. 89).
- Ejercicios de terceras *glissées*. (p. 90).
- Ejercicios de dobles cuerdas con 3º. dedo como pedal. (p. 90).
- Ejercicios de octavas con digitación a modo de preparación de décimas en figuración rápida. Ejercicios de arpegios y movimiento interválico a distancia de semitono con extensión. (pp. 92-93).
- Ejercicios de octavas digitadas: escalas y arpegios. Octavas *glissées*. (p. 93).
- Ejercicios de octavas y décimas con cambio de posición con digitación 1-4. Iniciación a la realización de las décimas a partir de cuerdas al aire. Escalas cromáticas. Acordes con pedales. (p. 93-94).
- Ejercicios de décimas digitadas en todos los registros. (p. 94).
- Ejercicios de dobles cuerdas con digitaciones de extensión. (p. 95).

- Ejercicios de cuerdas dobles con trinos en voces internas. (p. 95).
- Ejercicios de terceras con cambios de posición. (p. 95).
- Ejercicios de acordes con voces interrumpidas y trinos. (p. 97).
- Ejercicios de cambio de dedo para una misma nota. (p. 97).
- Ejercicios de dobles cuerdas con gran saltos de registro. (p. 98).
- Ejercicios de escalas digitadas al unísono diatónicas y cromáticas. (pp. 99-100).
- Ejercicio de velocidad en arpegios hasta el registro agudo. (p. 101).

### III/ Selección de fragmentos y piezas.

- Fragmento del Trío final de la ópera de Alonso *Don Juan Tenorio*. Práctica de velocidad de arpegios en *bariolage*, *sautillé* y distintas articulaciones de *staccato*. (p. 101-103). Dedicado a Accolaÿ (Profesor en el Conservatorio de Brujas).

-*Prélude Allegro et Cadence*. Dedicado a Isaïe [sic]. Acordes, figuraciones rápidas y dobles cuerdas. Pasajes de corte improvisatorio con rápidas arpegiaciones. (p. 103-104).

-*Allegro Vivace*. Exigencias de velocidad. Combinación de arcos ligados y sueltos, octavas y décimas, rápidos arpegios y escalas, contrastes dinámicos, dobles cuerdas y grandes saltos de cuerda, pasajes a modo de cadenza, trinos en dobles cuerdas y acordes, *bariolage*, rápidas escalas de sextas quebradas, escalas cromáticas descendentes y *pizzicato* (pp. 104-107).

-Solo de violín de la ópera *Don Juan Tenorio* de Alonso. Dedicado a Sarasate. *Allegro Agitato*. Arpegios rápidos. *Largo recitativo*. Pasaje declamatorio sobre la cuarta cuerda. Escalas y arpegios en figuración rápida y cambios de posición hasta posiciones elevadas en la primera cuerda. Utilización de acordes en *pizzicato*. Cuerdas dobles. *Bariolage*. Octavas y sextas en arpegios y escalas cromáticas. Escala con acordes con posición fija. Octavas quebradas. *Andante*. Retorno de sección de recitado sobre la cuarta cuerda. Indicación del autor: “Con mucho sonido y un sentimiento noble”. (pp. 107-115).

-*Teme Varié. Andante Gracioso*. Escalas sobre la segunda cuerda. *1ª Variación*. Presentación del tema con acompañamiento de arpegios en dobles cuerdas. *2ª Variación*. Indicación del autor: “Marcato il canto”. Acompañamiento de arpegios en *bariolage*. *3ª Variación*. Acompañamiento arpegiado con distinta articulación. *4ª Variación*. Desarrollo en arpegios en *bariolage* con saltos de posición al registro agudo. *5ª Variación*. Tema alternando con armónicos naturales como nota pedal. *Glissandi*. *6ª Variación*. Arpegios en *sautillé*. *7ª Variación*. (pp. 115-120).

-Ejercicios de *pizzicato* de la mano derecha. El autor indica que “debe realizarse con dos dedos: Ejecutar sobre una sola nota, y después de algún tiempo, emprender el estudio de esta Variación”. 8ª. Variación. *Allegretto*. Melodía en *pizzicato* con cambio de posición con digitación 4-1. Distintas variantes rítmicas.

9ª. Variación. Dobles cuerdas alternando sextas y octavas en *staccato*. 10ª. Variación. *Allegro Moderato*. Dobles cuerdas con trino en ambas voces. 11ª. Variación. *Vivo con fuoco*. Sextas y quintas alternando ligaduras con notas sueltas en *spiccato*. 12ª. Variación. *Moderato*. Arpegiaciones al registro agudo ligadas. 13ª. Variación. *Vivace*. Melodía alternando con acordes en el talón. Arpegios en armónicos artificiales con trinos. 14ª. Variación. Dobles cuerdas sobre golpes en el talón. 16ª. Variación. Arpegios y acordes con repetición de arco sobre el talón. (pp. 120-126)

-*Apothéose du Mécanisme et de l'Archet*. Tema procedente de la ópera *Don Juan Tenorio*. 1ª. Sección. *Moderato*. Melodía en dobles cuerdas evoluciona a través de distintas variantes rítmicas. 2ª. Sección. *Fantasia*. Dobles cuerdas en *staccato* y ritmo *saccadé* en escalas cromáticas hasta alcanzar la decimotercera posición en la primera cuerda. Trémolos de arco. 3ª. Sección. *Cadenza*. Sección improvisatoria con arpegios rápidos y escalas descendentes cromáticas. Arpegios en dobles cuerdas con posición fija sobre la melodía. Arpegiaciones sobre nota pedal en el registro agudo. Utilización de los recursos melódicos en las cuerdas graves. Acordes sobre la melodía en contraste de registros. Acordes con armónico artificial. 4ª. Sección. *Lento*. Acordes con trinos. 5ª. Sección. *Vivo*. Saltos entre cuerdas extremas con trino en posiciones elevadas. 6ª. Sección. *Vivace*. Dobles cuerdas y acordes con salto de cuerdas. 7ª. Sección. *Andantino*. Retorno de la Segunda Sección. (pp. 127-145).

Otro modelo pedagógico es el representado por las *Escalas y Ejercicios para Violín en los 24 tonos de la escala y en siete posiciones* por D. Sánchez Deyá. Fueron publicadas en 1898 por la casa editorial de Rafael Laguardia (y más tarde por Unión Musical Española).

Domingo Sánchez Deyá (Barcelona, 1852-1923), alumno de Gabriel Balart, concertino y director del Gran Teatro del Liceo, será presentado en público con quince años y desarrollará una notable carrera como violinista hasta ser nombrado profesor en 1889 del Liceo de Barcelona, desde donde contribuye durante sus veinte años de magisterio en la creación de la denominada “escuela de violín barcelonesa”, con alumnos tan destacables como José Munné. Entre sus cualidades características sobresalían una afinación impecable y un hábil manejo del arco. Durante años ocupó el puesto de concertino y auxiliar del Gran

Teatro del Liceo, donde en ocasiones ejerció de director de las funciones de ópera. Dedicóse también a la dirección de conciertos, alcanzando uno de sus más destacables triunfos en 1884, con motivo de la organización y dirección del concierto dado en Barcelona en honor de la Familia Real. En 1895 se crea una clase de cámara en el Liceo a cargo de Sánchez Deyá<sup>216</sup>. En 1909 se traslada a Buenos Aires, donde funda una academia de música. A los pocos años regresa a Barcelona, para dedicarse exclusivamente a la enseñanza del violín. Fallece en Barcelona en 1923<sup>217</sup>.

En febrero de 1898 el *Correo Catalán* informa de la publicación de esta obra: “Hemos recibido un ejemplar del primer cuaderno de *Escalas y ejercicios para violín* del distinguido profesor y concertista Domingo Sánchez Deyá. Esta obra, que ha sido declarada de texto en el Conservatorio del Liceo, ofrece una metódica serie de ejercicios para el estudio de aquel difícil instrumento en los veinte y cuatro tonos que comprende la escala musical y en siete posiciones, acusando el mucho conocimiento adquirido por su autor acerca del mecanismo y del estilo del instrumento en su ya larga experiencia en el profesorado. El nombre del señor Sánchez, quien además de violinista reputado ha estudiado a fondo el arte musical, es una garantía de la aceptación que ha de tener la obra aún fuera de las aulas, y serán no pocos, a nuestro modo de ver, los violinistas que no desdeñarán de consultarla para obviar dificultades en el ejercicio de su profesión, dada la manera sumamente práctica y ordenada con que dicho autor va presentando todos los ejemplos de su interesante “primer cuaderno”. La obra ha sido editada con exquisito gusto por la acreditada casa editorial de don Rafael Laguardia”<sup>218</sup>.

El texto se inscribe en el modelo de escalas en siete posiciones, desarrollado desde inicios de siglo y orientado por tanto al desarrollo del mecanismo de la mano izquierda (independencia y velocidad).

El Primer Cuaderno (Primera Posición) fue editado por Unión Musical Española.

---

<sup>216</sup> “El día 15 del mes corriente se abrirá una clase de *Musica da camera* en el Conservatorio del Liceo a la que podrán concurrir los alumnos que poseen suficientes cualidades y las personas de fuera del Conservatorio que lo deseen. La dirección corre a cargo del concertista de violín Don Domingo Sánchez Deyá y a la inmediata inspección del director del establecimiento Don Francisco Sánchez Gavanach”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 186, 15-X-1895, p. 342.

<sup>217</sup> Miró Bachs. *Cien Músicos Célebres*. Barcelona, Pentagrama, Editorial Ave, 1942.

<sup>218</sup> Publicado en *Guía Musical*, nº 18, Febrero de 1898.



Se inicia el estudio de escalas directamente, sin una explicación previa relativa al problema de digitación, y a partir de la tonalidad de Do Mayor.

Consta de dos partes:

- Práctica de escalas. La sucesión obedece a un orden determinado por el círculo de quintas y el relativo menor de la tonalidad correspondiente, comenzando a partir de Do Mayor. Los ejercicios son repeticiones a modo de variantes para la práctica de cada escala con distintos golpes y articulaciones de arco.

I. Utilización de todo arco: Práctica del *détaché*: Ejercicios 1, 2 y 3: 3 variantes de escala, determinadas por distintos valores: redondas, 2 blancas y 4 negras.

II. Gran destacado. Ejercicio 4. Breve explicación introductoria a la práctica de *martellé*, a partir de la lectura de la escritura real de los sonidos.

III. Ligados. Ejercicios 5 y 6: variantes consistentes en dos notas y cuatro notas ligadas, respectivamente, con empleo de todo el arco.

IV. Combinación de notas sueltas y notas ligadas en distintos valores, con empleo de todo el arco para cada articulación. Ejercicio 7.

V. Estudio de escala en el centro del arco, en valores de corcheas. Ejercicio 8.

V.1. Este estudio se repetirá, realizando las articulaciones de los ejercicios 5 y 6. A indicación del autor, “gradualmente podrá acelerarse el movimiento, disminuyendo a proporción la extensión del arco”.

VI. Tresillos en notas sueltas, la primera acentuada. Ejercicio 9.

VI.1. Variante con las tres notas ligadas.

VI.2. Variante con seis notas ligadas.

- b) Acorde perfecto en sonidos sucesivos. Práctica de arpeggios correspondientes a la escala estudiada.

I. Ejercicios para la práctica de todo el arco. Ejercicios 1, 2 y 3: variantes con notas sueltas, dos notas ligadas y 4 notas ligadas.

II. Ejercicio en el centro del arco, con notas sueltas, en valores de corcheas. Ejercicio 4.

II.1. Repetición del anterior, con las articulaciones de los ejercicios 2 y 3.

III. Tresillos, en centro del arco. Ejercicio 5.

III.1. Variante consistente en la repetición del anterior con tres notas ligadas. Ejercicio 6.

III.2. Variante consistente en la repetición del anterior con seis notas ligadas. Ejercicio 6.

A partir de la escala de Mi Mayor, se intercala una variante entre a) Ejercicios 8 y 9, consistente en la alternancia entre dos notas *martellé* y dos ligadas, en el centro del arco. Otras variantes se produce en b) I, con la adición de dos ejercicios consistentes, respectivamente, en la alternancia de dos notas *martellé*-dos notas ligadas, y viceversa. Las últimas dos variantes suceden en b) III: alternancia de tres notas *martellé*-tres notas ligadas, y viceversa.

A partir de los tonos con bemoles, se intercalan las siguientes variantes:  
a) IV: Ligar de cuatro en cuatro y luego cada compás. V: 2 variantes consistentes en ligar cuatro y ocho notas. VI: alternancia de dos notas ligadas-4 notas *martellé*, en punta y talón.  
b) I: Dos ejercicios consistentes en la alternancia de tres notas ligadas-una nota suelta y viceversa, y dos ejercicios en valores de corcheas, ligando ocho notas, y cuatro notas *martellé*-cuatro notas ligadas, respectivamente.

A partir de la tonalidad de Re menor, se introducen nuevas variantes en  
b) II: articulación de cada grupo de cuatro corcheas: nota suelta-dos notas ligadas-nota suelta; b) III: dos primeras notas ligadas de cada tresillo en parte débil, en vez de parte fuerte, como en las escalas precedentes.

Escala de La bemol Mayor: a) VI: El autor indica la repetición cuatro veces en el talón, centro y punta con notas separadas, y la misma cantidad para la variante consistente en ligar las dos primeras notas de cada tresillo en parte fuerte. En b) III retorna a la variante anterior a la tonalidad de Re menor.

El libro finaliza con tres ejercicios para la independencia de los dedos. El autor realiza la siguiente indicación: “Estos ejercicios se ejecutarán al principio con lentitud y se irá acelerando el movimiento gradualmente, hasta llegar al mayor grado de rapidez posible.” Otra indicación señala: “Hacer caer los dedos con fuerza e igualdad”.

El Primer ejercicio consiste en la alternancia en valores de corchea de cada dedo con la cuerda al aire, comenzando y finalizando por la más grave, y por el dedo tercero.

El Segundo ejercicio consiste en escalas de terceras y escalas por grados conjuntos.

El Tercer ejercicio consiste en la sucesión de intervalos de mayor a menor distancia, para desarrollar con facilidad la colocación e independencia de dedos distanciados (especialmente las distancias de cuarta entre el primer y cuarto dedos).

## MÉTODOS DE VIOLA.

La obra pedagógica para viola de Tomás Lestán, formada por tres textos, *Método Completo de Viola, Estudio de la Viola. Siete ejercicios difíciles para viola y Viola de amor de siete cuerdas. Principios y reglas que propone para estudiarla*, representa un esfuerzo sin precedentes por dotar de un material didáctico a este instrumento. Supone, además, un intento de sistematización de la enseñanza de viola a lo largo de sus diferentes niveles. Cada texto adopta un modelo distinto dentro de la literatura pedagógica. Lestán escribió también unas *Escalas para el Estudio del Violín*, editadas por Romero y una sonata para viola, con acompañamiento de piano, dedicada a Marchetti, en 1884 (Publicada por Romero en 1893).

La mayoría de los métodos para viola, como sus análogos de violín y violoncello, se publicaron a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX en París, siguiendo el precedente de Michel Corrette (1773), con la excepción de las *Complete Instructions for the Tenor Containing such Rules and Examples...* (Londres, 1782-1798). Ejemplifican modelos distintos dentro de la literatura didáctica para el instrumento. Los de Michel Woldemar (*Méthode d'alto contenant les premiers élémens de la musique*, París, ca. 1800) y François Cupis (*Méthode d'alto precede d'un abrégé des principes de musique de différents airs nouveaux dont plusieurs avec variations et terminé par un long caprice ou étude*, 1803) se inscribían dentro del tipo de métodos completos, que parten de la exposición de los principios básicos. El de M. J. Gebauer (*Méthode d'alto contenant les principes de musique avec les gammes accompagnées dans tous les tons suivies de petites pièces en duo tirées des plus célèbres auteurs tels que Haydn, Mozart, Boccherini*, ca. 1805) destacaba por la importancia concedida a las escalas y por incluir una selección de piezas de autores clásicos. Desde inicios del siglo XIX se conocían varias colecciones de estudios como el *Méthode pour l'alto viola contenta les principes de cet instrument suivis de 25 études*, A. B. Bruni (ca. 1820) y las colecciones de estudios de Bartolomeo Campagnoli y J.-J. B. Martín (*Nouvelle méthode d'alto contenant des gammes et exercices dans tous les tons, douze leçons en duos et trios sonate faciles*, 1826-1830). A ellos hay que sumar las transcripciones de textos violinísticos para viola, como el caso de los *42 Estudios* de

Kreutzer, por citar un ejemplo. El repertorio de viola decrece entre 1840 y 1870. A partir de ese año vuelve a incrementarse.

*Método de Viola.* Comprende *Nociones Generales de Viola de Amor*. 8 páginas de texto con música grabada. Fue editado por la Calcografía de S. Mascardó en 1860. 48 p. y portada. Romero lo publicó con la denominación de *Metodo Elemental*. Posteriormente fue reeditado por Unión Musical Española con el título de *Método Completo de Viola*, al precio de 7,50 pesetas. Como especifica esta segunda denominación, y pese a su brevedad, la obra se inscribe, por tanto, en el modelo de método completo y progresivo, destinado a todos los niveles de la práctica de este instrumento, comenzando con una sección teórica que explica clave, afinación, posición del instrumento, etc., y continuando con un apartado práctico consistente en ejercicios de escalas, golpes de arco, acordes, notas de adorno y armónicos. A diferencia de otros métodos completos, sus contenidos no aparecen divididos por cursos. La sección teórica introductoria sin embargo continúa siendo muy breve, basada en explicaciones rápidas y concisas, priorizándose la praxis a un análisis de aspectos fisiológicos y psicomotrices, característica habitual en muchos métodos del período, tal como describirá Arbós. El método está, pues, concebido, como revelan las escuetas indicaciones y la reducida extensión de los ejercicios, seguidos del pertinente estudio recopilatorio, más como punto de partida, a partir del cual el contacto directo con el profesor y el aprendizaje por imitación, se convertían en referentes básicos en la experiencia pedagógica. Pese a ello, el texto supone un primer paso del autor por dignificar al instrumento y dotarlo de un corpus didáctico autónomo. Por otra parte, destaca en el *Método* la inclusión del último capítulo dedicado a un instrumento por entonces olvidado, la viola de amor, y que Lestán dio a conocer al público madrileño a través de la interpretación del fragmento escrito para esta viola por Meyerbeer en *Los Hugonotes*.

- Sección teórica. La obra se inicia con los apartados convencionales concernientes a la explicación de la clave y afinación, que Lestán expone haciendo referencia comparativa con el violín. La sección relativa a la posición corporal del intérprete y la colocación y sujeción del instrumento en estas lecciones de la fase elemental de la enseñanza, representa, sin embargo, un capítulo del máximo interés, por las aportaciones contenidas en las indicaciones de los métodos, respecto al problema de la

interpretación en ese momento. En cuanto a la posición corporal, Lestán se decanta por la distribución del peso sobre la pierna izquierda: “el cuerpo debe estar derecho y aplomo, reposando su peso sobre la pierna izquierda, cabeza derecha y hombros naturales”. Otro dato destacable que nos revela también la posición del instrumento en la época es la indicación del autor respecto al apoyo de la viola, que recomienda “inclinada hacia la derecha para que el arco pueda pasar con facilidad de la 1ª a la 4ª cuerda”. Como en el caso del violín, la altura del codo continúa siendo bastante baja, como también nos confirman las numerosas ilustraciones y grabados de los métodos. Se nos indica, al respecto, que “el codo debe estar enteramente debajo de la Viola, cuidando que no se apoye en el cuerpo”. (p. 1)

En relación al modo de sujeción del arco, Lestán profundiza en su explicación, indicando que “debe sostenerse con todos los dedos de la mano derecha redondeando ésta y disponiéndolos de manera que el pulgar venga a parar en medio de los otros cuatro los cuales no deben separarse nunca, bien sea arco arriba o arco abajo”. (p. 2).

La descripción del movimiento de la muñeca en el movimiento del arco es, de nuevo, bastante concisa: “Al empezar arco abajo, el codo deberá estar junto al costado y la muñeca doblada se le hará bajar desplegando la muñeca el brazo y antebrazo gradualmente desviando el codo pero sin levantarlo mucho. Arco arriba se observarán los mismos movimientos en sentido contrario”. La sección teórica concluye con la exposición de la extensión de la Primera Posición con la digitación correspondiente en todas las cuerdas.

- La sección práctica comienza con unos ejercicios preparatorios consistentes en la práctica del arco en cuerdas al aire “inclinando ligeramente la vara hacia el diapasón y paralela al puente, teniendo mucho cuidado que el arco subiendo y bajando forme una cruz perfecta sobre las cuerdas”. Respecto a la técnica de la mano izquierda, el aprendizaje de las dos primeras posiciones es inmediato y carece de explicación por parte del autor, tanto para la posición fija, que se produce antes, como para los cambios. Se realiza mediante la práctica de escalas y arpeggios. Sigue a continuación una breve explicación de la media posición. Como venía siendo habitual, se posponía el estudio de la Tercera Posición. Lestán se limita a recomendar: “Es de absoluta necesidad el que antes de pasar a los ejercicios siguientes se hagan escalas en todos los tonos mayores y menores como en la 1ª y 2ª posición. Creo inútil escribir todas las escalas, pues quedando ya indicada en el ejemplo anterior, la extensión que abraza esta 3ª posición del grave al agudo, bastará limitarse a

ella” (p. 25). El apartado dedicado a las posiciones finaliza con la práctica de las posiciones 4ª, 5ª y 6ª en la primera cuerda y el cambio de posición en una sola cuerda. En cuanto a las octavas, el autor se decanta para los saltos interválicos la digitación 1-3 en vez de 1-4 (p. 29). Sigue la práctica de los acordes “más usuales” y de los arpeggios ligados con distinta articulación. Para la realización del trino, el autor incluye ejercicios de preparación en la línea de otros métodos. En lo referente a las apoyaturas, mordentes y grupetos, Lestán se limita a señalar que “se ejecutan uniéndolos a la nota de un solo golpe de arco” y que “no deben hacerse los trinos sobre las cuerdas al aire” (p. 36). El *Método* incluye también los armónicos naturales en sus diferentes variantes y artificiales. Para el caso de estos últimos, la indicación se reduce a la recomendación para los dedos 4º y 3º de pisar “muy ligeramente pues si éstos últimos dedos oprimen mucho no resultan los armónicos” (p. 37).

Menor extensión ocupa el apartado de la técnica del arco, en que las explicaciones de los golpes de arco se reducen en la mayor parte de los casos a la advertencia del punto del arco necesario para la ejecución, obviándose cuestiones de análisis como la cantidad de arco empleada, modo de producción del sonido en relación al movimiento de las distintas partes del brazo y mano que intervienen, las distintas variantes según velocidad, carácter, etc. El autor identifica los golpes *Staccato* y *Marcatto* como uno solo, que se ejecuta, según Lestán “empleando sólo el centro del arco y haciendo un pequeño silencio entre nota y nota” (p. 23). El cambio de cuerda, al que se le dedican tres ejercicios, también carece de explicación previa. El apartado dedicado a la técnica del brazo derecho concluye con el denominado *picado articulado* o *picado-ligado*, que cierra la parte del método destinada a la viola moderna. Como señalamos antes, Lestán considera iguales el *Staccato* y el *Martellé*, y a la tradicional acepción del *Staccato* la denomina *picado articulado* o *picado-ligado*. Para la realización de este golpe de arco, que en este caso no cuenta con las variantes violinísticas del *Staccato ceñido* y *Staccato volante*, Lestán únicamente indica que consiste “su perfección en emplear muy poco arco en muchas notas” (p. 41). Los ejercicios, de corta extensión como en el resto de apartados del *Método*, comienzan directamente sobre el arco abajo, alternando con arco arriba sobre una misma nota y luego evolucionan a escalas sobre los dos movimientos.

Como en otros métodos de la época, introduce también a modo de ejercicios de recapitulación, fragmentos de adaptaciones de otros autores, en su mayoría operísticos, si

bien, y a diferencia de otros ejemplos, son intercalados entre las lecciones. Hay que recordar la escasez de ejemplos de escritura de sonatas durante el siglo. Las piezas seleccionadas por Lestán son *Miserere* de *El Trovador* de Verdi, *Bailable* de *Macbeth* de Verdi, *Bolero* de *Las Vísperas Sicilianas* de Verdi.

El *Método* finaliza con un capítulo titulado *De la viola de amor* (p. 41), con el que Lestán pretende un acercamiento de los intérpretes de viola en general, a este instrumento que había conservado gran popularidad durante el siglo XVIII. Lestán, en su intento por rescatar del olvido al instrumento, pretende devolverle su prestigio del siglo anterior. No hay que olvidar que en siglo XVIII, es objeto de atención por numerosos compositores como Bach, Stmaitz, Rust, Hoffmeister o Haydn. El Método de Lestán viene a sumarse a otros redactados en el siglo XIX por Wiese (ca. 1850), Král (1880) y Zoeller (1885), y que suponían una continuación de la literatura pedagógica del siglo anterior representada por Eisel (1738), Milandre (1777), Weber (1789) o Albrechtsberger (1790-1821).

El texto de Lestán se inicia con un apartado de descripción del instrumento y a continuación aborda de una manera más extensa la cuestión del problema de la afinación (pp. 42-45), cuestión que retomará en el siguiente método dedicado a este instrumento. Lestán expone la afinación indicada por Berlioz basada en el acorde de Re Mayor, que es la generalizada a finales de siglo, sustituyendo a la fundamentada en los acordes de Do Mayor/menor, recogida por Matheson y Walter, y que había regido la mayor parte de la centuria. Discrepa, sin embargo, de su utilización como afinación invariable, pues, a su juicio, “resultaría ser muy limitado el uso de la Viola de amor, pues no se podría escribir para ella más que en los tonos de Re mayor y menor, a menos de quedar inutilizadas las cuerdas metálicas, que, como he dicho antes, son las que dan un carácter especial a este instrumento respondiendo a determinados intervalos que las otras les comunican”. Para solucionar este problema, Lestán propone dos maneras de afinación “resultado del estudio y ensayos que hace ya algún tiempo vengo practicando”. La primera es una afinación variable, basada en el transporte, que explica señalando: “Siendo bastante delgadas las cuerdas principales de la Viola de amor, permiten alterarse hasta en cinco semitonos, como lo tengo ya experimentado; por lo tanto se podrán afinar en los tonos de Do , Re bemol, Re natural, Mi bemol, Mi natural y Fa, formando acordes de dos octavas, procediéndose entonces del mismo modo que con las Trompas, es decir, que la escala de la Viola deberá

ser en todos casos la de Do, escribiéndose siempre en este tono para ella, señalando al principio de la pieza, aquél en que deberá afinarse. También podrá escribirse en los mismos seis tonos menores por resultar poca diferencia en el dedo”. Para el caso de las cuerdas accesorias o bordones, al no poder alterarse indica que “no siendo en absoluto necesarias para la resonancia más que las tres notas del acorde, ni habiendo tampoco precisión de empezar la más baja por la Tónica, se podrán afinar partiendo indistintamente de ésta, de la tercera o la quinta, además algunas de ellas, según convenga” (p. 42).

La segunda manera que propone es una afinación invariable basada en la ordenación siguiente: de 1ª a 7ª cuerdas principales: Do-La-La-Re-Sol-Mi-Do#, formando unísono las cuerdas 2ª y 3ª. Lestán justifica su utilización señalando: “Propongo esta afinación plenamente convencido de ser la mejor que puede adoptarse como invariable, en razón a la gran ventaja que proporciona a los compositores y ejecutantes el ser con poca diferencia igual a la del Violín y Viola común unidos, pudiéndose por lo tanto escribir en cualquier tono favorable sin más que afinar las cuerdas accesorias en el tono en que esté escrita la pieza, del modo que antes he dicho” (p. 43).

Lestán concluye explicando que los intérpretes “pueden elegir la afinación que más les convenga, según los efectos que se propongan sacar de este instrumento”.

Finaliza este capítulo de exposición teórica a modo de justificación por parte del autor por la no inclusión de explicaciones relativas a cuestiones de dificultades técnicas: “en la Viola de amor no son convenientes los pasajes de bravura ni de mucha ejecución, pues el sonido dulce y melancólico de este instrumento sólo se presta a los Andantes expresivos, arpeggios que no modulen demasiado (porque sus ecos son largos) y notas tenidas en doble o triple cuerda, que son de muy buen efecto”. (p. 43).

La sección dedicada a la práctica es muy breve y consiste en ejemplos de escalas en los dos tipos de afinación. No contiene un apartado de ejercicios progresivos de dificultades técnicas concretas y se pasa directamente a la inclusión de dos piezas con todo tipo de exigencias a modo de ejemplo.

Estructura del Método:

Sección teórica.

-Clave.



- Afinación.
- De la posición. Del modo de tener la viola. Posición del brazo y de la mano izquierda.
- Modo de tener el arco.
- Extensión de la viola en la Primera Posición.
- Notas que corresponden a cada una de sus cuerdas.

### Sección Práctica.

- Cambios de cuerdas con todo el arco en cuerdas al aire.
- Escalas en los más usuales tonos mayores y menores en la Primera y Segunda Posiciones.
- Intervalos de terceras, cuartas, quintas y sextas en la Primera y Segunda Posiciones.
- Explicación de la media posición.
- Staccato* o *Marcato*.
- Tercera Posición.
- Cambio de cuerda. Ejercicio para evitar el cambio de cuerda.
- Cambio de posición en una sola cuerda. Cuarta, Quinta y Sexta Posiciones en la primera cuerda.
- Doble cuerda: terceras, octavas. Ejercicios ligados en doble cuerda.
- Acordes.
- Arpeggios ligados con distintas articulaciones.
- Trino.
- Apoyaturas. Mordente. Grupeto.
- Armónicos naturales.
- Armónicos artificiales.
- Picado articulado o picado-ligado.

### II. De la viola de amor.

- Descripción del instrumento.
- Afinaciones.
- Ejemplos en afinación variable.
- Escala menos y mayor para transportar en afinación variable.
- Escalas en doble y triple cuerda.
- Escalas en acordes sobre en afinación invariable.
- Selección de fragmentos: *La Favorita* de Donizetti. Romanza *Spirto gentil*.

*Estudio de la Viola. Siete Ejercicios Difíciles* compuestos por Tomás Lestán. Edición de Antonio Romero. La colección se puso en venta en números separados y también al completo<sup>219</sup>.

Los Estudios se adoptaron como obra de texto en la Escuela Nacional de Música en 1873, según nos indica la documentación conservada en el archivo de esa institución. En el Índice de órdenes y expedientes generales del Conservatorio, Leg. 21, Núm. 6, con fecha del 10 de febrero de 1873, se nos informa: “D. Tomás Lestán solicita de la dirección de la Escuela que se nombre una Comisión que emita su autorizado dictamen respecto a los *Siete Estudios Difíciles para Viola*, compuestos por dicho Señor”. Dicho dictamen se produce el 16 de junio de 1873, del que la Dirección informa a su autor el 23 de junio. En el mismo Índice, con fecha del 12 de agosto de 1874, se señala: “D. Tomás Lestán remite un ejemplar de la obra titulada *Estudios de la Viola* de la que es autor, manifestando su gratitud por haber sido adoptada como obra de texto por esta Escuela”.

La obra se inscribe en el modelo de antología de estudios de máxima dificultad, en la que se pretende ofrecer un compendio de problemas técnicos. Supone una continuación del método publicado por el mismo autor. Si el primero representaba un acercamiento integral al instrumento, los estudios están destinados a completar la enseñanza en el nivel superior. Desde el punto de vista formal, presentan esquemas tradicionales dentro de la tradición pedagógica decimonónica. En el último tercio de siglo, la viola va a adoptar muchos avances técnicos del violín, en gran medida por la influencia de los violinistas que se pasaron a la viola. La tendencia hacia el virtuosismo se incrementó a finales de siglo, con la demanda de explotación de posiciones elevadas sobre las tres cuerdas graves. La progresiva realización de recitales de viola y la interpretación de algunos caprichos de Paganini son ejemplos de esta evolución. También hay que tener en cuenta el papel del instrumento dentro del tejido orquestal y en la música de cámara (Brahms, etc.), donde además de los recursos técnicos se demanda progresivamente su función como solista. El desarrollo de la digitación es similar al del violín (s. XX). Precisamente Berlioz había aprovechado las posibilidades tímbricas del instrumento en *sul ponticello* (*Harold en Italia*,

---

<sup>219</sup> Los precios de la edición fueron los siguientes: Núm. 1: 12 reales. Núm. 2: 10 reales. Núm. 3: 10 reales. Núm. 4: 12. Núm. 5: 12 reales. Núm. 6: 24 reales. Núm. 7: 24 reales.

1834) en un pasaje de arpegios para viola solista. Los recursos de color van a ser objeto de demanda por los compositores del siglo XIX.

La estructura general de la obra es la siguiente:

Número 1. En Do menor. 3 preludios acompañamiento de bajo cifrado. Estructura biseccional. 2ª sección en modelo de *movimiento perpetuo*. Explotación de recursos técnicos de la mano izquierda: cambios de posición, dobles cuerdas, alternando con acordes, trinos, utilización de registros agudos en las cuerdas más graves, escalas cromáticas. Arco: cambio de cuerdas en *martellé*, *détaché*, combinación de distintas ligaduras y *spiccato*.

Número 2. En La Mayor. Biseccional con repetición variada de material inicial, adopta el esquema de *movimiento perpetuo*. Acompañamiento de bajo cifrado. Utilización de recursos técnicos de la mano izquierda: arpegio de la tonalidad principal por terceras, cambios de posición, afinación, trinos y armónicos naturales en la mano izquierda. Técnica del arco: *détaché*, *spiccato* y *staccato*.

Número 3. En Fa Mayor. Acompañamiento de bajo numerado. Esquema formal biseccional basado en la variación de material y de *movimiento perpetuo*. Recursos técnicos de la mano izquierda: ligaduras de distinta extensión. Técnica del arco: práctica del *sautillé*.

Número 4. En Re Mayor. Poliseccional a partir de la variación de las posibilidades técnicas del material inicial siguiendo el esquema de *movimiento perpetuo*. Acompañamiento de bajo numerado. Explotación de recursos técnicos de la mano izquierda: Estudio consistente en escalas y arpegios con cambios de posición.

Número 5. En Si Mayor. Estructura biseccional con variación de la sección primera. Esquema de *movimiento perpetuo*. Acompañamiento de bajo cifrado. Recursos técnicos de la mano izquierda: práctica de octavas quebradas y simultáneas, cambios de posición. Técnica del arco: *détaché*.

Número 6. En Sol Mayor. En forma de *Gran Solo* con acompañamiento de piano. Estructura poliseccional. Técnica de la mano izquierda: dobles cuerdas y acordes, pasajes a modo de fermata, posiciones elevadas, utilización del registro agudo en las cuerdas graves, arpegios rápidos, escalas cromáticas. Técnica del arco: dobles cuerdas y acordes, *legato*, saltos de cuerdas, *bariolage* y *martellé*.

Número 7. En La bemol Mayor. En forma de *Gran Solo* con acompañamiento de piano. Estructura poliseccional. Mano izquierda: acordes, notas pedales, dobles cuerdas, trémolos, arpegiaciones en figuraciones rápidas rítmica con continuos cambios de posición. Técnica del arco: *legato*, extensas ligaduras, *sautillé*, *bariolage*.

Los cinco primeros ejercicios publicados con el número 2 de Opus se centran en la técnica de la mano derecha: agilidad, cambios de posición y desarrollo de las posibilidades melódicas de todas las cuerdas. Todos están precedidos de un preludio concebido como una preparación para la realización de cada ejercicio, consistente en la realización de una escala y arpeggio de la tonalidad de cada ejercicio. Presentan un acompañamiento de bajo cifrado, que se limita a aportar los acordes que sustentan la base armónica. Los ejercicios, pese a su denominación, manifiestan una intencionalidad que trasciende la mera práctica de una dificultad técnica específica con un propósito musical. Los ejercicios números 6 y 7 presentan una estructura distinta a los anteriores, son más extensos y muestran una concepción como pieza de concierto como expresa la propia indicación del autor: *En forma de Gran Solo con acompañamiento de piano*. Inicialmente se concibieron como dos piezas independientes, que se añadieron luego al resto de ejercicios para completar la colección. Romero comercializó en un principio los cinco primeros estudios bajo el título de *Cinco Estudios Difíciles con Bajo Numerado* y los otros restantes separados. Presentan un mayor interés por desarrollar recursos de la técnica del arco. Asimismo, presentan indicaciones del autor, que expresan un mayor voluntad expresiva.

A continuación se expone una descripción más extensa de los contenidos de cada ejercicio:

-1º. Ejercicio. La pieza está precedida por 3 preludios para ejercitarse en el cambio de llaves, el primero de los cuales es el más extenso de toda la obra. El primer preludio se practica en dos octavas distintas y consiste en la práctica de escalas y arpeggios ligados ascendiendo al registro agudo y alternando entre las claves de Do en tercera y Sol. Los dos preludios que siguen son más breves: el preludio número 2 consiste en la ejecución de octavas y acordes de tres notas. El preludio número 3 reincide en una escala ascendente y descendente y la realización de arpeggios ascendentes y descendentes alternando arco abajo y arriba.

El Ejercicio en Do menor es más lírico. Presenta una estructura clásica en dos partes: La primera sección, en *Andante*, es más lírica. Su melodía transcurre en dobles cuerdas, alternando con acordes. La segunda parte (*Allegro*) es un *movimiento perpetuo* en valores rápidos que alterna en sus primera parte secuencias melódicas en las posiciones primera y segunda. En la segunda sección el ejercicio se centra en el cambio de cuerdas en *martellé* (c. 25). En la siguiente sección se suceden secuencias invertidas respecto al inicio de la pieza ahora pasando a la Quinta Posición. En el compás 34 se inicia una breve transición dedicada a la práctica del trino. Le siguen cuatro compases dedicados a las escalas cromáticas con digitación 1-2-1-2. A partir del compás 40 y continuando esta sección central se retorna al trabajo de la primera sección en diferentes cuerdas y posiciones. El estudio se centra en las dificultades de la mano izquierda, con la práctica de distintas posiciones hasta la Quinta Posición y la utilización de registros agudos en las cuerdas más graves, pero manifiesta también un interés por la explotación de determinados recursos del arco como el *détaché*, *martellé*, y la combinación de distintas ligaduras y *spiccato*. El autor indica al final del ejercicio que debe estudiarse con varios golpes de arco.

-2º. Ejercicio. La Mayor. Comienza también con un Preludio consistente en la realización del arpeggio de la tonalidad principal por terceras. El Ejercicio, que adopta el patrón de *moto perpetuo*, presenta también una notable extensión (77 compases). Incide en problemas técnicos de cambios de posición, afinación, trinos y armónicos naturales en la mano izquierda. Por lo que respecta al brazo derecho, se centra en la práctica del *détaché*, alternando en pequeños pasajes ligados con *spiccato* (c. 32) y *staccato* (c. 53).

-3º. Ejercicio. Fa Mayor. Como en los anteriores, el ejercicio está precedido de un Preludio consistente en una escala más arpeggios correspondientes a la tonalidad del estudio. Este ejercicio prioriza la práctica del intervalo de 4ª en todas las cuerdas, mediante una melodía secuencial que va alternando floreos en todas las cuerdas con cambios de posición. El estudio, más breve que los anteriores, pero que como éstos sigue también un esquema de *movimiento perpetuo*, concede un interés superior a la técnica del arco, que en este caso se concreta en dos golpes que articulan la estructura de la pieza: hasta el compás 15 está determinado por ligaduras de doce notas con cambios de posición. A partir de ese compás, se produce un cambio de articulación cada seis notas con saltos de 4ª. En el compás 42 comienza la segunda sección, repetición variada de la primera, más rápida y orientada ahora a la práctica del *sautillé*.

-4º. Ejercicio. Re Mayor. Comienza también con un Preludio consistente en la escala y arpeggios de la tonalidad de la pieza. Estudio consistente en escalas y arpeggios con cambios de posición. Esquema formal ternario con sección central en Do# Mayor y retorno del primer material en el final.

-5º. Ejercicio. Si Mayor. Precedido de un Preludio basado en la escala y arpegios de esa tonalidad. Ejercicio basado en la práctica de octavas quebradas y cambios de cuerda en *détaché*. Estructura formal binaria. En el compás 33 comienza una breve transición en octavas simultáneas, a la que sigue la repetición de la sección inicial invirtiendo ahora la octava.

-6º. Ejercicio. Sol Mayor. El más extenso, como el autor indica, se presenta “en forma de gran solo con acompañamiento de piano”. A diferencia de los anteriores, está concebido como una obra de concierto, alejada del mero adiestramiento y carece del preludio consistente en la escala y arpegios. De estructura poliseccional con marcados cambios de carácter y tempo, su material principal, adecuado al lirismo típico de las piezas de salón, sirve articulador formal y como pretexto para la presentación de un compendio de dificultades técnicas: dobles cuerdas y acordes en distintas variantes rítmicas (1ª sección hasta el compás 70), pasajes a modo de *fermata*, posiciones elevadas, aprovechamiento melódico de las cuerdas graves (sección central en *Andantino*), arpegios rápidos, escalas cromáticas (sección *Piu vivo*, c. 145) y empleo de pedales (coda en el compás 178). El acompañamiento es más elaborado desde el protagonismo de la introducción a la entrada de la viola, y especialmente en las dos últimas secciones, donde supera la mera escritura de acordes de ejercicios anteriores retomando el material expuesto por la viola reelaborándolo. Por lo que respecta a la técnica del arco, las exigencias se extienden a la práctica de las dobles cuerdas y acordes, *legato*, distintas variantes de salto de cuerdas y *bariolage* y *martellé*. El ejercicio presenta indicaciones relativas al perfeccionamiento de algunos aspectos relativos al brazo derecho: en el compás 38 y siguientes Lestán señala la necesidad de ejecutar las tres notas de los acordes con el mismo valor. Respecto al pasaje lírico de inicio de la segunda sección (c. 71) señala: “Seguridad en la cantidad posible de sonido atacando bien las notas sueltas sin precipitarse”. En lo relativo al *martellé* (c. 121) indica que debe ejecutarse con “mucho arco”.

-7º. Ejercicio. La bemol Mayor. De estructura poliseccional, con recurrencia de la primera sección modificada en la última, muestra, como el anterior, una mayor ambición musical, con un predominio del estilo concertante y utilización mayor de los distintos golpes de arco, con diferentes articulaciones de ligados con puntillo, acordes, notas pedales y *sautillé* en la primera sección, cuyo comienzo vuelve a repetirse a partir del compás 37, centrándose ahora en las dobles cuerdas. La sección central, de carácter contrastante y lírico (c. 49), plantea como exigencias en el arco la realización de extensas ligaduras y pedales en estilo *sostenuto*. La última sección, obedeciendo la convencional organización formal de muchos ejemplos de este tipo de estudios, consiste en una variación del material del inicio a cargo, esta vez, del piano. La viola despliega rápidas arpegiaciones en *bariolage*. Respecto a la mano izquierda, destacan en la parte central las dobles cuerdas (c. 65 y ss.) y trémolos (c. 73 y ss.), a los que sigue un pasaje arpegiado en rápida

figuración rítmica con continuos cambios de posición (cc. 81-87). En este ejercicio Lestán proporciona también diversas indicaciones para la correcta realización de algunas dificultades técnicas: respecto a las notas pedales, apunta la conveniencia de “acentuar las notas que figuran como corcheas” (c. 41), es decir, los sonidos correspondientes a los dedos que permanecen fijos. En los pasajes de *legato*, señala que deben ejecutarse “con sonoridad y muy ligado” (c. 49). En cuanto a la práctica de ligaduras de gran número de notas en el mismo arco, insiste en la necesidad de “graduar bien el arco” (c. 57).

*Viola de Amor de siete cuerdas. Principios y Reglas que propone para estudiarla.* T. Lestán. Madrid. Año de 1894.

El texto está dedicado “al Excmo. e Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón”. Romero la editó con el título de *Método de Viola de Amor*. La obra, de una extensión de 61 páginas, obedece a la estructuración convencional que incluye secciones teórica y práctica. Comprende tres apartados:

1. Introducción histórica y descripción del instrumento.  
Explicación de apartados técnicos.
2. Sección práctica: Ejercicios y estudios.
3. Selección de piezas.

▪ Comienza con una extensa sección teórica de 25 páginas. Se inicia con un prefacio extraído de Berlioz en francés y español, en que se sintetiza la intencionalidad del método: “Es lástima verdaderamente el dejar perder este precioso instrumento, cuando todos los violinistas pueden poseerlo con algunas semanas de estudio”. Sigue un texto introductorio de Tomás Lestán que empieza con una justificación de la obra, que el autor juzga necesaria por considerar insuficiente el capítulo dedicado al instrumento en su anterior método de viola, que se centraba exclusivamente en los apartados de descripción y afinación del instrumento: “Mi afición a la Viola de Amor me impulsó a escribir en el final de un pequeño método que compuse para la viola ordinaria unas *Nociones generales* del citado instrumento, creyendo la ocasión oportuna para fijar la atención de los Profesores y que siendo suficientes, (a mi parecer), para regirse por sí mismos, se dedicasen a estudiarla aunque no fuese más que como distracción”.

La intencionalidad de la obra es, de nuevo, expuesta al final de esta sección teórica: “haciendo presente a los Profesores que no miren esta Obra a falta de otra mejor, al poner la numeración de los Violinistas, pero quizá me habré equivocado; en este caso podrán variar lo que no les parezca bien que no es Método completo, detallado y progresivo, como debiera ser, sino un principio que poder desarrollar, que muchas cosas las dejo a la inteligencia de los Profesores, como por ejemplo las escalas en los relativos, las de las posiciones y golpes de arco por ser conocidos de todos los Artistas.

Ningún mérito tienen este trabajo pero abrigo la esperanza de que sea acogido con benevolencia bajo el punto de vista de que con él al menos no carezcan de algunas de las reglas para estudiar la Viola de Amor”.

Lestán juzga imprescindible la recuperación y estudio de este instrumento en los siguientes términos: “Mi opinión (aunque de poca autoridad), es que todo el que profesionalmente toca la viola ordinaria, debe conocer la de Amor, al ocuparse de ella, el estudioso encontrará en su ejercicio un placer en vez de trabajo, y el que tenga poca afición el atractivo de la novedad le hará tantear las dificultades que ofrece y por poco que la estudie conservará mejor la seguridad de pulsación y flexibilidad en el arco, cualidades necesarias que fácilmente se pierden. Se me podrá objetar que para conservar la ejecución, flexibilidad, etc. indispensables a todo buen Artista, no hace falta perder el tiempo estudiando la Viola de Amor que hoy tienen poca o ninguna aplicación, a lo que contestaría que precisamente porque no se la considera cual merece, propongo la estudien todos, que mi propósito, mi anhelo al que consagro mi escasa inteligencia exponiéndome a una severa crítica por emprender un trabajo superior a mis fuerzas tiende a hacer una propaganda en pro de este instrumento, que al aconsejar a los Profesores que la estudien, además de las razones expuestas, lo hago también con la esperanza de que un día u otro con el concurso de todos se pruebe que la Viola de Amor es útil y digna de figurar al lado de los instrumentos que hoy conocemos como más perfectos. Como consecuencia de mis apreciaciones, continúo la tarea que me he impuesto.

En esta nueva obra, no se busque originalidad, melodías agradables ni mucho menos, pero séame permitido el creer que aparte de su avidez bien estudiada, es a propósito vencer la dificultad del mecanismo y forma una idea más amplia de sus recursos como instrumento a solo”.



Sigue una sección centrada en el origen, evolución y descripción del instrumento. Lestán explica las dificultades con las que se enfrentó para la realización de este capítulo, derivadas de la ausencia de fuentes y estudios sobre el instrumento: “He procurado indagar su historia, su origen, historia propia no aparece ninguna, se la cita al describir las que se conocieron en la antigüedad y aunque las noticias que puedo dar son ya conocidas a los Artistas, no me parece inútil reproducirlas, aunque no sea más que por ahorrarles el que hubiesen de emplear, bien escribiéndolas o de viva voz a los que se propusieron hacerlas saber a sus discípulos”. A partir de la página 6 se realiza una revisión de distintas fuentes, comenzando por la definición del instrumento, comenzando por la contenida en la voz del Diccionario de la edición de 1783. Lestán reproduce las referencias aportadas por Carlos José Melcior en su estudio sobre la evolución histórica del instrumento. Entre las páginas 7-9 se alude a La Borde y Saint-Colombe y en las siguientes se cita a Bede y Ovidio. A continuación traza una explicación de la afinación de las violas francesas en el siglo XVII, refiriéndose a las aportaciones de Fétis a este respecto.

En la página 12 se hace mención al *Tratado de instrumentación y orquestación modernas* de Berlioz, en el que señala a Urhan como el propiciador del redescubrimiento y que adoptó la afinación del acorde de Re natural mayor: primera cuerda Re, segunda La, tercera Fa sostenido, cuarta Re, quinta La, sexta Fa sostenido y séptima Re. Como Berlioz indica, destaca la idoneidad del instrumento para la realización de acordes, arpeggios y notas tenidas, así como su efecto en la producción de armónicos. Lestán alude a la descripción y elogio del sonido expresivo realizados por Berlioz. Concluye señalando que Meyerbeer la ha empleado “con gran acierto en la romanza de tenor del primer acto de su gran ópera *Les Huguenots*”.

Lestán retoma la cuestión de la afinación que había iniciado en el *Método*, para profundizar en el problema de la elección de las diferentes variantes propuestas por distintos autores. Difiere de la explicación realizada por Berlioz respecto a la afinación utilizada para la interpretación del fragmento señalado de Meyerbeer: “Aquí me permitiré una ligera digresión para tratar de esclarecer una duda que, aunque no es de interés general, puede ser útil a los que tocan la Viola en una orquesta de ópera. Mr. Berlioz se refiere a la Viola de Amor con siete cuerdas ¿No habrá padecido una equivocación al decir que fue ésta la que Meyerbeer adoptó para la romanza? ¿Efectivamente Mr. Urhan se sirvió de la

referida Viola para ejecutarla? ¿El efecto nuevo de este instrumento para lo que deseaba el célebre Maestro? ¿Para el Preludio, el acompañamiento o ambas cosas? El preludio o sea recitativo está en Si bemol mayor. Cómo tengo la seguridad completa de que con la Viola afinada en el dicho tono de Re mayor, únicamente puede ejecutarse el preludio y el tutti que hay entre la primera y segunda estrofa, da a entender que sólo la quería para el preludio y no para el acompañamiento; pero esta probabilidad no acaba de convencerme por las reflexiones que más de una vez he hecho y que no puedo menos de exponer. Mr. Mey encontró en esta Viola un timbre, especial, enteramente nuevo, que no se parecía a de los que producen los demás instrumentos que constituyen la Orquesta moderna, escribiendo una romanza para ser acompañada por ella, la inicia en el preludio siendo la que responde a la voz del tenor, concluyendo ambas el recitado y empieza el acompañamiento enteramente solo, ningún otro se interpone, [...] y si efectivamente tocaba el referido solo con la Viola de siete cuerdas, no la afinaba como dice Mr. Berlioz, llamando a la prima Re, que es la nota que falta a la afinación descrita por el referido Melcior (u otra combinación diferente) es posible que mis razones no tengan fundamento y que la Viola de Amor se escribió solamente para el preludio sirviéndose el Profesor de dos violas diferentes, o ejecutando la romanza entre dos artistas”.

Seguidamente Lestán se lamenta de la falta de fuentes con que se ha encontrado para solucionar el problema de la afinación: “Por más diligencias que he practicado no he podido adquirir más obras que un Metodo compuesto por John Kreal y una Danza del s. XVI por Mr. C. Ney, pues las publicadas por Mr. Authohn Chrestofehone Simpson, que es un método publicado en Londres y *Troisième Accessoire de Mr. de Coise contenant la théorie et la pratique de la Musique expliquant la figure la Fabrique l’acord al usage de la Viole par F. Amrin Pousome de l’ordre de Mínimos edité á Paris*, no he podido encontrarlas; tenía gran interés en poseerlas para saber si los citados Autores habían adoptado una misma afinación pues los modernos Urhan, Kral y Ney están de acuerdo [en la afinación] por lo menos en las obras que tengo a la vista ¿Cuál de estas tres debe adoptarse como invariable? Difícil es la elección, cada una de ellas tiene sus ventajas y desventajas”.

Lestán finalmente acaba recomendando conocer los distintos tipos, que explica a continuación:

“Como creo que el desarrollo y progreso de este instrumento no se conseguirá mientras no se establezca definitivamente la manera o modo de afinarlo que ofrezca más recursos, es de interés vital, importantísimo, analizarlo y estudiarlo muy detenidamente cual sea esta manera”. Con el sistema de Urhan pueden ejecutarse pasajes de gran efecto con la doble, triple y cuádruple cuerda en tono mayor menos las octavas que excepto las que puedan hacerse con una cuerda al aire que son muy pocas todas las demás son imposibles.

Aunque con alguna más difícil pueden hacerse todos los mismos acordes en tono menor pero cada vez que varíe el tono de la música que haya de ejecutarse, el Profesor tendrá que dar un nuevo nombre a las cuerdas o no se podrá escribir para ella los tonos de Re mayor, o menor: a menos de quedar inutilizadas las cuerdas metálicas que dan el carácter especial al instrumento.

Con la afinación de Mr. Ney, resulta al contrario, todo lo que sea en tono menor es fácil pero para los tonos mayores aumenta la dificultad.

En las cuatro primeras cuerdas los efectos que obtiene Mr. Urhan y con los que hace aumentar la tesitura y produce acordes especiales; pero limita a un número reducido los acordes fáciles de tercera mayor o menor, quiero decir, acordes de cuatro notas en la primera octava, y hay necesidad de adentrar el corte especial del cordal para que la séptima cuerda tenga la tensión suficiente para producir buen sonido.

Indudablemente estos hábiles Artistas habrán estudiado mucho, y grandes razones tendrán al exponer cada uno sus sistema”.

Para concluir, Lestán se decanta, sin embargo, por el sistema de Urhan basado en el transporte, que ya había adelantado en el *Método* como afinación variable: “Como yo no tengo pretensiones de innovador me ajusto a la marcha iniciada por Mr. Urhan, únicamente he adoptado que la escala de la Viola sea siempre en Do. Solo está en Do natural, Re bemol, Re natural o Mi bemol, la Viola se afinará en el acorde que exprese el autor de la música; pero para el Profesor ejecutante siempre en Do, la Viola que es el sistema que siempre estará con las trompas”.

Respecto a la evolución histórica del instrumento, Lestán liga el desarrollo del instrumento al de la familia de los violines: “En resumen por los datos que los citados Autores han suministrado, se deduce que el nombre del Inventor de las cuerdas de metal

para la resonancia, el que le puso el nombre de Viola de Amor, y le añadió la quinta y sexta cuerda, se ha perdido en el transcurso del tiempo como sucede con otras muchas cosas; pero es un hecho curioso que al paso que los innovadores unos después de otros han ido quitando cuerdas a las antiguas Violas y reformado su figura hasta dejarlas como hoy existen representadas por los Violines, Violas y Violoncellos, se las añadiesen a ésta modificando muy poco su estructura, que es la que hoy conserva la tradición de los antiguos de su especie”.

Uno de los apartados que el autor había obviado en el *Método* de 1860 era la referencia a diversas cuestiones técnicas de interpretación. A partir de la página 26, el nuevo texto incorpora, al respecto, un capítulo dedicado a los siguientes apartados:

“-Observaciones del arco.

El arco más a propósito para tocar este instrumento será aquél cuya curva no esté muy acentuada, cuyos arcos se dice vulgarmente tienen poca fuerza, y ése que para tocar el Violín es defectuoso es muy conveniente para tocar esta clase de Viola pues permite plegar cerdas sin mucho esfuerzo sobre las tres o cuatro cuerdas en que haya de ejecutar.

-De los dedos.

Aunque en todas las escalas cada nota tiene el número correspondiente a los dedos en razón a las diferentes posturas que hay que hacer para la doble, triple y cuádruple cuerda no tienen una postura fija, como tampoco las posiciones, pues así como en la primera por ejemplo para hacer Re y Fa graves en doble cuerda hay necesidad de colocar los dedos segundo y primero como si fuese la media posición, sucede lo mismo en la segunda, tercera, cuarta, etc., en las cuales la mano no puede estar en un punto como en el Violín generalmente se emplea también el dedo pulgar y hay que acostumbrarse a poner el primer dedo paralelo al segundo.

-De la encordadura.

Las cuerdas deben ser delgadas y se debe escoger con mucho cuidado las gruesas de menor a mayor.

-De las cuerdas metálicas.

Son preferibles las doradas a las blancas que generalmente por su mucho temple se rompen al dar la vuelta las clavijas.

-Del puente.

Para saber si está la vuelta del puente bien dispuesta, se tocará sólo la segunda cuerda si no suenan con la presión del arco la primera y tercera estará cual debe ser y lo mismo se hará con la cuarta, etc., esta prueba es indispensable.

-Método de afinar la viola.

Se empezará por afinar las cuerdas que sirven para la ejecución, tomando por base la cuarta que es Do se formará la tercera sobre este Do, que será Mi natural, y después el Sol grave, una vez bien justas las notas Sol, Do, Mi se seguirá afinando las demás, quiere decir (que) que no se afinan todas de un lado sino partiendo del centro, después se afinan las de metal de la misma manera”.

▪ La sección práctica, muy reducida en el *Método*, comienza en la página 26. Empieza con distintos ejercicios y estudios en las distintas afinaciones y aborda progresivamente todos los problemas técnicos. Como en los métodos tradicionales de la época finaliza con una selección de piezas, que incluye obras de otros autores. La sección presenta la siguiente estructura:

-Fragmento de *Les Huguenots* de Meyerbeer para viola solista y acompañamiento.

-Exposición de los modos diferentes de afinar la viola de amor de siete cuerdas según Urhan: 3<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>. Acorde de Re Mayor: RE-FA#-LA-RE'-FA#'-LA'-RE'. Acordes fáciles en la Primera Posición: 1<sup>a</sup> octava y 2<sup>a</sup> octava.

-Afinación según Hey: Acorde de RE menor. Acordes fáciles en la Primera Posición.

Primera Posición. Afinación variable: Acorde de Do Mayor.

-6 Estudios. Notas que corresponden a:

Ejercicios de digitación basados en el intervalo de quinta en cada cuerda con distintas variantes de ritmos, sobre escalas ascendentes y descendentes.

-Escalas mayores y sus relativas menores hasta cuatro alteraciones: La última debe realizarse con la misma digitación de la escala de Do Mayor.

-Ejercicios de dobles cuerdas en terceras en Primera Posición. Escalas y arpeggios en distintos ritmos.

-Triple cuerda. Ejercicio fácil.

-Primera Posición. Ejercicios de acordes de 3 notas en distintas tonalidades.

-Acordes en las posiciones Primera, Segunda y Tercera. Explicación del signo relativo a las quintas.

-Escalas de acordes de tres cuerdas.

-Cuádruples cuerdas. Se indica que “los acordes de tono menor son de difícil ejecución [...] manera de poder hacer algunos, es la siguiente: [indica dos maneras]”.

-Trinos de terceras.

-Segunda Posición. El autor recomienda obedecer la siguiente indicación: “Antes de pasar a ejecutar cada uno de los estudios que siguen, háganse escalas en todos los tonos, sirviendo de modelo la que acompaña a cada uno de los mismos”. Estudio en terceras. Es un estudio extenso.

-Tercera Posición. Estudio. Dobles cuerdas. Extenso y contrastante.

-Cuarta Posición. Estudio en dobles cuerdas y acordes.

-Armónicos. Arpeggios en Primera Posición. Lestán recomienda: “Todos los demás, como en el Violín o Viola ordinaria”.

▪ Selección de piezas.

-*La Rosa*. pp. 49-50. Incluye notas rápidas, pizzicati con mano izquierda, dobles cuerdas, trinos, armónicos, etc.

-Melodía del Siglo XVI transcrita de la de Violón por Tomás Lestán para la Viola de Amor con acompañamiento de piano. p. 51. Sistema de afinación de Hey incluye variante con cuerdas metálicas.

#### MÉTODOS DE VIOLONCELLO.

La enseñanza del violoncello estuvo encomendada a lo largo del siglo a los siguientes profesores: Francisco Brunetti (Numerario, nombrado el 15 de julio de 1830), Felipe García Hidalgo (Numerario, 4 de agosto de 1830), Juan Antonio Rivas. (Numerario, 4 de agosto de 1830), Manuel Ducasi. Numerario (18 de enero de 1839), Julián Aguirre (Numerario, 12 de agosto de 1844), Juan Mollberg (Numerario, 4 de septiembre de 1860), José Antonio Campos (Numerario, 20 de julio 1868), Ramón Castellanos (Numerario, 8 de enero de 1870), Mirecki (Numerario, 23 de noviembre de 1874). Los dos últimos pertenecieron a la Sociedad de Cuartetos fundada por Monasterio y nos referiremos a sus trayectorias en el capítulo dedicado a esta formación.

La utilización de métodos parisinos se pone de manifiesto en distintos documentos conservados en el Archivo del Conservatorio. En una copia de la cuenta de métodos y obras

encargados a París por el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1843, figura, entre la relación de obras importadas, el Método de Duport para violoncello. Figura el precio: 42 francos<sup>220</sup>. En la copia de factura de músicas compradas a París con fecha del 17 de enero de 1845 figuraban el Concertino Op. 16 y el Concertino Op. 30 de Kummer (12 y 19 francos) y varias Mazurcas de Norblin (7,50 francos), dos representantes de las dos escuelas principales de interpretación del siglo: la alemana y la parisina<sup>221</sup>. Hemos localizado en la Biblioteca del Conservatorio un ejemplar del *Método de Violoncello* de Levasseur, Catel y Baudiot, editado por Le Roy en 1804, así como el Método de Baillot para este instrumento. A mediados de la década de 1850 se comercializan en Madrid los métodos de Baillot, Guichard y Duport<sup>222</sup>. Los métodos redactados desde principios del siglo XIX habían asentado la técnica moderna, partiendo del grupo de violoncellistas parisinos formado por François Cupis, Duport y Tillère. El más importante método fue el de Jean-Pierre Duport. Su *Essai* (ca. 1806) y *21 Exercices* (ca. 1813) ponían de manifiesto las exigencias típicas de su escuela (pureza de timbre y posiciones elevadas) y representaban una sistematización de la técnica de digitación y de arco. También se popularizaron los métodos de Bréval (*Traité du violoncelle*, ca. 1804) y el oficial del Conservatorio de París, redactado por Baudiot, Catel y Baillot (*Méthode*, 1804). En el apartado de estudios destacan los *Six Caprices* Op.11 (ca. 1854) de Servais, que incorporan dobles cuerdas, pasajes con pulgar y posiciones elevadas. Su pedagogía, transmitida en el Conservatorio de Bruselas a partir de 1848 a través de sus discípulos Jules de Swert y De Munk, rivalizó con la desarrollada en París por Franchomme, heredero de Norblin y Levasseur. En lo referente a la Escuela Alemana, destaca la obra de Romberg *Violoncell-Schule* (ca.1839), por sus aportaciones relativas a un mayor sonido y expresividad, que abordaba todos los aspectos de la técnica, postura, fraseo, estilo, incluyendo representaciones gráficas. Siguió a la *Violoncell-Schule* de su alumno Dotzauer (1832) y fue contemporánea de otro método, la *Violoncell-Schule* de Kummer. Más tarde, destacará el *Méthode pratique pour le violoncelle* Op. 30 de Lee (1843). Ya a finales de siglo,

---

<sup>220</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 4-98.

<sup>221</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 5-3.

<sup>222</sup> Encontramos como ejemplo un anuncio publicado en 1856 en la *Gaceta Musical de Madrid*, con los precios de 72, 75 y 120 reales de los referidos métodos de Baillot, Guichard y Duport. *Gaceta Musical de Madrid*, nº 2, 13-I-1856, p. 16.

sobresalen los textos de Davidov (*Violoncell-Schule*, 1888) y Popper (*Hohe Schule des Violoncello-Spiels* Op. 73, 1901-1905).

En 1850, con ocasión de la presentación en España del violoncellista Borher, la prensa se hace eco del tipo de repertorio utilizado y sus exigencias técnicas:

“Por fin hemos oído al *rey del violoncello*, como decía el fantástico artista Paganini hablando de M. Borher, en su primer concierto verificado el día del 2 del actual en uno de los salones del Teatro Real. Aunque para conocer todo el mérito de un concertista de tan estimable valor, se requiere más tiempo y meditación que presta una sola sesión, bien podemos decir que en el modo con que Borher expresa los pensamientos musicales, hemos notado además de una gran maestría en el manejo de su instrumento, una educación artística, esmerada, de la cual salen ciertas melodías especiales. Cuando Bohrer toca el *violoncello* demuestra un conocimiento delicado de la belleza: en su semblante se ve que sus conmociones son verdaderas y cuanto piensa el entendimiento y siente el corazón es interpretado fielmente por las cuerdas del instrumento que pulsa con el mayor instrumento.

¿Qué podremos decir a nuestros lectores del manejo del arco y del modo de crecer o apagar los sonidos? Los arpeggios, el modo de duplicar las cuerdas, los trinos, en fin, cuanto hay necesario para alcanzar un renombre, son para Borher lo que para Calderón, Lope y Quintana el ritmo y la medida de los versos. Ejecutó con toda la perfección que le presta su talento privilegiado y el estudio y amor al arte, profundizando con minuciosas observaciones, una *fantasía de aires stirios*, una *elegía de Romberg*, un burlesco (*Junke Dudej americano*) y el *Carnaval de Madrid*, capricho para violín y violoncello con el señor Saint-Leon, alcanzando en cada una de las piezas repetidos aplausos de la escogida y numerosa concurrencia que se deleita en escucharle”<sup>223</sup>.

Respecto a la difusión de los métodos y estudios referidos anteriormente, en un anuncio del establecimiento de Martín Salazar publicado en 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid* aparecen los *30 Estudios de violoncello* en cinco cuadernos de Bockmuhl (115 rs.). En 1861, con la publicación de las *Instrucciones*, se señalan para violoncello los métodos

---

<sup>223</sup> 1850. *La Ópera*, nº 10,8-XII-1850, p. 3.



de Duport, Baudiot, Robert, Brunetti, y Dolzauer<sup>224</sup>. Romero publicó el *Gran Método de Violoncello* de Baudiot en tres secciones, con texto en italiano, los *24 Estudios diarios* Op. 155 y los *12 Ejercicios* Op. 47 de Dotzauer y el *Método completo* de Duport con texto en italiano (figuran como adición al gran catálogo general al final del Método de la enseñanza del piano de Le Couppey, 1866-1868, con excepción de los *12 Ejercicios* de Dotzauer, que aparecen en el extracto del catálogo incluido en *La Gramática Musical*) y en 1870 publicará el *Método elemental y progresivo* de Cosme de Benito. De Lee Romero publicó los *Estudios melódicos y progresivos N° 2*, los *Estudios melódicos y progresivos* Op. 40 y el *Gran Método de Violoncello* (todos aparecen en el extracto del catálogo incluido en *La Gramática Musical*).

En 1854, se nombra una comisión para elaborar los programas de enseñanzas del Conservatorio. El retraso en la redacción de los programas de enseñanzas hasta el año de 1871 puede explicarse por la actitud de una parte del claustro. En contraste con la posición de una parte de los profesores, como Antonio Romero, que se muestra a favor de la redacción de programas, como pone de manifiesto en su informe, en el que la enseñanza del clarinete aparece detalladamente planificada, otros profesores se muestran reacios a la estructuración de las enseñanzas, como es el caso de Aguirre. Hemos localizado un documento referido a la adopción de planes de enseñanza de violoncello en 1854, en la que, solicitado un informe relativo a su elaboración<sup>225</sup>, Julián Aguirre, entonces a cargo de la clase, expone:

“Al tener que emitir mi voto fijar un tiempo determiNado en la enseñanza de uno de los ramos que abraza el arte a que me hallo dedicado, lo haré con la brevedad posible concretándome a exponer las razones que a mi débil razón alcanzan y deben tenerse presentes para ello. Prescindo por el momento de la gran dificultad que ofrece el estudio del Violoncello, por considerarle de los instrumentos más difíciles, y me apoyo para decir esto en lo mucho que escasean profesores del indicado instrumento, tanto en España como en el Extranjero, circunstancia que los S. S. de la Comisión deben tener presente. Forzado es advertir que las facilidades físicas e intelectuales difieren notablemente en los

---

<sup>224</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Capítulo IV. *Enseñanza de los instrumentos de orquesta*. Artículo 31, p. 229.

<sup>225</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 9-57.

jóvenes, que se dedican a la música, y que por tanto el profesor tiene que sujetarse a sus respectivas capacidades y a su más o menos comprensión y aplicación en las lecciones que reciben. Cuando éstas se dan separadamente, fácil le es a aquél notar y advertir las faltas de sus discípulos y acomodándose a la integración de cada uno de ellos, dando una misma lección por algunos días al que no la comprendió, sino imperfectamente en el primero. Este supuesto, que no deben ignorar los S. S. de la Comisión, es un obstáculo importante para que los profesores de música puedan comprometerse en fijar tiempo determinado para que los alumnos a que tienen que enseñar individualmente, y en lecciones simultáneas y diarias, salgan todos con la misma instrucción al fin aquél, a no ser que el profesor, fuera del tiempo que le está marcado, no se tome la molestia de ir enseñando separadamente fuera del establecimiento a los más torpes, para poner al nivel de los que tuvieran más disposición de aprovecharse de las lecciones que reciben y adelantarlos. He aquí, pues, la razón porque no puede hacerse un paralelo, ni equiparar a las ciencias y artes, y sujetar a un método único de propagar y enseñar sus principios. Para las primeras, están designados años académicos, lecciones diarias, que no vuelven a reproducir en el día inmediato al que se explica, pasando el Catedrático de unas materias a otras sin inconveniente alguno; empero en las últimas no se puede adoptar este método, porque un vacío que se deje, es un impedimento para seguir las lecciones ulteriores, y este vacío es el que experimentan los discípulos que por su poca comprensión no alcanzan a retener sino imperfectamente las que sucesivamente se les va dando, con la circunstancia de que en el caso presente hay que ejercitar y activar además de la parte inteligente, la física; y ésta como aquélla, no puede quedar para su completo desarrollo y perfección, sujeto a un período determinado en los alumnos que asistan a las lecciones, siendo por lo tanto imposible que los que se dediquen a aprender el Violoncello salgan todos con las mismas disposiciones.

Además, es preciso tener presente que los iniciados, o mejor dicho, los que tengan profundo conocimiento en el solfeo, podrán en menor tiempo adelantar, aun supuesto en ellos un entendimiento menos perfecto que en los que entren a aprender el instrumento, faltos de esta circunstancia.

Lo único que puedo advertir es que en igualdad de circunstancias de talento, disposición, aplicación y asidua asistencia, con más estímulo de premios y recompensas, que les alienten en la difícil y penosa carrera, es como se podrá acaso

fijar el número de 6 años para que los jóvenes o alumnos que se dediquen al Violoncello salgan airoso y con los conocimientos teórico-prácticos necesarios.

Los Sres. de la Comisión, a cuya ilustración someto estas cortas observaciones, harán de ellas el aprecio que más les convenga, absteniéndome, por no ser difuso, de explicarlas más ampliamente

Madrid, 3-VII-1854.

El Profesor de la Clase de Violoncello  
Julián Aguirre”.

*Método Elemental de Violoncello* compuesto por Cosme José de Benito. Maestro de Capilla del Monasterio de S. Lorenzo (Escorial). Con un suplemento de 14 melodías. Op. 133. Madrid, 1860. Antonio Romero, editor.

La obra se comercializó al precio de 24 reales. Posteriormente será reeditada por Unión Musical Española.

Cosme José Damián de Benito Barbero debía su formación a Juan Díez y Julián Aguirre en el Conservatorio, con quienes estudió violín y violoncello, coincidiendo con la breve estancia de Monasterio. A partir de 1859 ejercerá como Maestro de Capilla en El Escorial. Estará ligado a la Escuela Nacional de Música como Profesor Honorario desde 1870<sup>226</sup>.

El Método comienza con un prefacio en el que el autor realiza una justificación de la obra:

“A los Sres. Director y Profesores de la Escuela Nacional de Música.

No teniendo noticia alguna de haberse publicado hasta hoy en España método de Violoncello, sin embargo de haber tenido tan grandes maestros de él, creo que a nadie con más justo motivo que a los Sres. Director y Profesores de la escuela nacional de música, debía dedicar el presente trabajo.

Comprendo su pequeñez pero abrigo la esperanza, de que conociendo aceptarán esta dedicatoria del último de sus profesores y el más sincero amigo y S. S. Q. B. S. M. Cosme José de Benito”.

---

<sup>226</sup> También es autor de dos piezas para violín y piano Op. 219 (Unión Musical Española). En 1879 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes por mediación de su amigo Barbieri.

Obra breve, de sólo 44 páginas, sigue el modelo de los métodos convencionales, dividiéndose en dos secciones: la primera, dedicada a la exposición teórica y la segunda, determinada por la sucesión ordenada de ejercicios y estudios destinados a la superación de las dificultades técnicas de la praxis interpretativa. Como en los métodos de la época, finaliza el texto incluyendo una selección de piezas de autores reconocidos. A diferencia del precedente *Método* de Brunetti, cuyo manuscrito se conserva en el Conservatorio de Madrid<sup>227</sup>, y que se centra en la vertiente práctica mediante una estructura basada en la sucesión de ejercicios a partir de escalas, arpeggios y piezas breves para dos violoncellos, abordando con distintas variantes de articulación de arcos, comienza con una breve introducción teórica.

### I. Sección Teórica.

El texto se inicia con una breve introducción, cuya estructura está integrada en los siguientes apartados:

- Síntesis escueta del origen y evolución histórica del violoncello.
- Explicación de la afinación en el violoncello de cinco y cuatro cuerdas.
- Concisa descripción de las distintas partes del instrumento.
- Extensión y claves de escritura.
- Utilización de la sordina.

### II. Sección Práctica.

El texto es muy conciso en cuanto a las indicaciones técnicas realizadas por el autor. Sólo se incluyen algunas recomendaciones breves sobre el modo de realización de algunos ejercicios como pie de página. Cada sección consta de pocos ejercicios de corta extensión y finaliza con una lección a modo de recopilación.

- Posición del instrumento. Como en los métodos convencionales, esta sección se inicia con el capítulo dedicado a la posición del instrumento, aspecto sobre el que el autor se extiende en mayor medida y del que proporciona una descripción pormenorizada, en la que supera plenamente la postura recomendada a inicios de siglo por Duport, quien había fijado la posición habitual de alejar la pierna izquierda y acercar la derecha, de manera que el peso del instrumento reposara sobre el lado derecho: “Se colocará el alumno sentado en el borde de una

---

<sup>227</sup> M. 1/7041 (10). Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

silla o banqueta algo alta para que la parte superior de las piernas quede un poco inclinada. El violoncello se coloca entre las dos piernas: la rodilla izquierda se apoyará ligeramente sobre el borde inferior de la tapa superior, cuidando que la rodilla sobresalga todo lo menos posible. Debe el violoncello elevarse del suelo de 3 a 4 pulgadas, lo menos, para poder ejecutar sin obstáculo los movimientos del arco”. El Método de Benito insiste en un aspecto sobre el que Romberg había hecho hincapié: la importancia de mantener una correcta postura, con la espalda derecha y sin elevación de hombros: “La posición del cuerpo debe ser recta”. Otra cuestión fundamental será la recomendación de utilización de apoyo, que se generalizará a finales de siglo, y cuyo primer uso se atribuía a Servais en torno a 1860, y que aún a finales de la centuria muchos ejecutantes obviarán: “Para elevar el violoncello, conviene tener un pitón de madera con la punta de hierro, y encajarlo en un rebajo que deberá hacerse en el botón. Creo esto muy preferible, a colocarlo sobre un pequeño banquillo, o sobre el borde del pie izquierdo”<sup>228</sup>.

- Mano derecha. Comienza explicando la sujeción del arco de la escuela francesa, que describe como heredera de la establecida por Duport, paralelamente a los avances propiciados por las innovaciones formales de Tourte, basada en la colocación del pulgar entre los dedos segundo y tercero y el meñique balanceándose en el extremo del arco, y que tardó más en afianzarse en Alemania: “colocando el dedo pulgar por su primera falange sobre la vara, y cerca de la nuez; el índice se coloca en la parte opuesta de la vara, plegándole un poco para que no impida a ésta girar; los dos siguientes se apoyan sobre las cerdas y cerca de la nuez; y el meñique al lado de éstos, pero sin apoyarle”. Sujeto de este modo el arco, se coloca sobre las cuerdas en sentido paralelo con el puente; la vara se inclina un poco hacia adentro; y al poner el arco en movimiento sólo debe ser éste ejercido por la muñeca y antebrazo, permaneciendo la parte superior de éste en su posición natural”<sup>229</sup>.

- Mano izquierda. Propone como colocación del pulgar, que éste “debe hallarse casi enfrente del segundo dedo”, superando la técnica basada en la situación del pulgar entre los dedos primero y segundo y paralelo a ellos, había sido sistematizada por Duport. Después de indicar arquear los dedos elevando la muñeca, posición que había sido afianza por Romberg, recomienda: “cuídese de observar desde el principio con escrupulosidad todas las reglas dadas, pues el abandono más insignificante e ellas, producirá defectos gravísimos”<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> C. J. de Benito. *Método Elemental de Violoncello*. Madrid, A. Romero, p. 1.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 2.

- Ejercicios preparatorios en movimientos de arco. Cosme de Benito utiliza dos signos sustituyendo los indicativos de arco abajo y arco arriba. Según indica, “para evitar la confusión del último con el regulador de la misma forma, he introducido en su lugar los dos signos en forma de semicírculo”. Propone la práctica arco arriba y arco abajo en cada cuerda y luego en quintas para lograr igualdad de presión del arco.
- Movimiento de los dedos. Indica, en primer lugar, la designación de la digitación y los signos empleados por el autor para designar las cuerdas al aire y los semitonos.
  - Ejercicios de Primera Posición en cada cuerda.
  - Escala diatónica en toda la extensión de la Primera Posición.
  - Ejercicios progresivos de intervalos melódicos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Estudio combinando todos los intervalos con distintas longitudes de arco en figuras de negra, blanca y redonda. Lección 1ª. recopilatoria de todos los contenidos.
  - Ejercicio de corcheas para la práctica del centro de arco. Debe practicarse, según recomienda el autor, “moviendo éste con la articulación de la muñeca”. También insiste en que, para los ejercicios de velocidad, es necesario ejecutarlos inicialmente despacio ir progresivamente aumentando su rapidez “para poder asegurar una afinación exquisita”<sup>231</sup>. Lección 2ª. Recopilatoria.
- Ejercicios para aprender a ligar 2 ó más notas con un solo movimiento de arco. Variantes: cada 2, 4 (todo arco), alternando con 2 notas picadas (picadas en el centro del arco), 3 ligadas y una picada y viceversa, picada y serie de ligadas cada dos, etc. Lección 3ª: combinación de articulaciones. El autor destaca que “en todas estas diversas articulaciones no debe tomar parte alguna el brazo y sí, únicamente, la muñeca”<sup>232</sup>.
- Ejercicio para la media posición. Escalas.
- Ejercicio con tresillos. Recomienda repetir el estudio con distintas articulaciones. Lección 5ª. recopilatoria. Lección 6ª. con ritmo *saccadé*.
- Modificaciones de dinámica: Cosme de Benito señala que su consecución depende del grado mayor o menor de presión que ejercen los dedos sobre el arco. Lección 7ª. recopilatoria.
- Ejercicio en varias tonalidades. Lecciones 8ª. y 9ª. recopilatorias.
- Cambios de posición hasta la Cuarta Posición. El autor justifica su utilización en los siguientes términos: “Como dentro de la 1ª. Posición de que hasta ahora hemos hecho uso, no pueden ejecutarse pasos de gran extensión, se han creado en el violoncello tres posiciones

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 7.

más”<sup>233</sup>. A continuación, indica que la colocación de la mano derecha en las posiciones Segunda y Tercera “es exactamente como en la Primera Posición”. La explicación de la Cuarta Posición se reduce, sin embargo, a la indicación del cuarto dedo sobre la base del mango. A la vez explica el armónico natural a la 8ª. El estudio de los cambios de posición es muy breve. Se le dedican escasos ejercicios: se exige la realización de escalas directamente en vez de practicarse los cambios en cada digitación. Seguidamente, pasa a ejercicios breves en cada posición. Otra cuestión que destaca es la exigencia de prescindir rápidamente de las indicaciones de dedos para favorecer la memorización de la digitación en cada posición.

- Cosme de Benito aborda el estudio de acordes de tres y cuatro cuerdas antes que el de los arpeggios y las dobles cuerdas. Justifica esta ordenación señalando que está orientado “para poder ir practicándolos a todas las lecciones, y por ser un estudio sencillísimo”. Por otra parte, hace hincapié en la necesidad de ejecutarlos desde el talón hasta el centro del arco, “empezando por la nota grave”<sup>234</sup>. Combina en la progresión del Método con la práctica de escalas y estudios en varias tonalidades.

- Práctica del *capo tasto*. La utilización del pulgar que ya habían explotado violoncellistas italianos y franceses había sido desarrollado desde inicios de siglo por Duport. El autor propone dos medios de ejecución para posiciones superiores a la 4ª en la primera cuerda: 1. apoyando el pulgar en el borde del diapasón, “que es el modo más usado en las progresiones”; 2. colocándolo sobre las cuerdas a modo de cejilla (*capo tasto*). Propone varios ejercicios en las dos variantes.

- El siguiente apartado es la práctica de escalas cromáticas con la digitación 3-1-2-3 tanto en sentido ascendente como descendente.

- Realización de apoyaturas y mordentes.

- Dobles cuerdas. Cosme de Benito subraya su dificultad en el violoncello, limitando su utilización escueta a piezas de concierto.

- En el siguiente capítulo retoma el apartado de la técnica del brazo derecho, dedicando una amplia sección a los diversos golpes de arco. El autor justifica esta ordenación señalando que “los conocimientos que hasta ahora tiene el discípulo del manejo del arco, son únicamente los más usuales que son el picado común y el ligado; pero habiendo otros varios modos de hacer uso del arco, con los que se producen efectos muy variados, he creído necesario poner al menos un pequeño ejemplo de cada uno, para que, sin embargo de ser un pequeño método, no

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 17.

carezca el discípulo de conocimiento alguno importante”<sup>235</sup>. El autor describe el medio de ejecución de los principales golpes de arco, que siguen el siguiente orden:

-*Staccato*. Según el autor, “se produce pasando el arco por su centro, impulsándole con los dedos pulgar e índice, atacando con fuerza las notas y haciendo que éstas expiren antes de terminar su valor, lo cual se consigue deteniendo el arco, pero sin levantarle de las cuerdas”.

-*Martellato*. Cosme de Benito lo diferencia del anterior “en que debe emplearse en éste algo más arco”.

-*Saltellato* o “picado saltado”, según el anterior, “se produce con el centro o último tercio del arco hacia la punta. Dejándole caer sobre las cuerdas, la misma tirantez de éstas le hacen saltar, y para regularizar el movimiento, es preciso no haga fuerza alguna la muñeca, y que el dedo índice sujete algo el arco”.

-*Picado ligado (staccato)*. Es descrito como “un grupo de notas que deben ejecutarse con un solo movimiento de arco, pero destacándolas todas, sin alzar el arco de las cuerdas, lo cual se consigue con un pequeño impulso de muñeca”.

-*Staccato elástico*. Es, como relata el autor, “semejante al anterior, diferenciándose únicamente en que el arco debe levantarse a una pequeña altura. La igualdad y precisión que debe haber entre el movimiento de los dedos, y los golpes del arco ofrecen bastante dificultad. Ejecútese también el ejemplo anterior con esta articulación, y cuídese de tener el arco sin esfuerzo alguno, especialmente de muñeca”.

-*Staccato volante*. Es referido como “también muy semejante al picado ligado. Se diferencia para no confundirlos en que sobre las notas se escribe en vez de puntos más pequeñas vírgulas, y se ejecuta con un impulso nervioso de muñeca que hace resaltar el arco, regularizándose estos saltos con la ayuda del dedo índice”. Finaliza haciendo hincapié en “no confundir la ejecución con la del staccato elástico”.

-*Trémolo*. Debe realizarse, según se indica, “agitando el arco en su último tercio junto a la punta con ligereza e igualdad sobre la cuerda, sin que tome arte alguna el brazo, y sí sólo la muñeca”.

-*Arpeggio*. Cosme de Benito utiliza este término para referirse al *bariolage*, describiéndolo como “la ejecución alternativa de las notas de un acorde. La muñeca ha de conservarse muy suelta, tomando sólo parte para los movimientos del arco el antebrazo”<sup>236</sup>.

Incluye también en este capítulo el *pizzicato*.

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>236</sup> *Ibidem*, pp. 26-28.



Después de las explicaciones de los distintos golpes de arco, sigue una serie de ejercicios breves dedicados a la práctica de cada uno y una lección más extensa, donde se recopilan distintas articulaciones. Se combina este apartado con otros ejercicios de octavas y escalas diferentes mayores y menores para la práctica del *capotasto*.

- El siguiente apartado es el relativo a los sonidos armónicos naturales y artificiales. El autor indica que “el estudio de los armónicos no puede hacerse con provecho, hasta poseer mucho el Violoncello, y tocar con suma afinación, por lo cual omito dar más conocimientos, que son ya propios de los últimos estudios de perfección, y ajenos por lo tanto de un pequeño método”.
- El último capítulo está dedicado a las modificaciones del sonido por medio del arco: “aproximando el arco al puente, resultan los sonidos algo nasales. Un poco más apartado del puente, resultan los sonidos voluminosos y duros; y a medida que se va apartando el arco del puente van los sonidos siendo más dulces y blandos, por la menor fuerza de presión que aquél ejerce sobre las cuerdas”<sup>237</sup>.

A continuación, se completan los contenidos con la inclusión de una antología de fragmentos de autores variados.

### III Sección. Colección de fragmentos escogidos:

- Moises*. Rossini. Tema variado.
- Lucrecia*. Donizetti.
- Poliuto*. Donizetti.
- Adieu*. Schubert.
- Rondó*. Mozart.
- La Creación*. Haydn.
- Rondó*. Clementi.
- Toujours elle!* Gariboldi.
- Monferrina*. Piatti.
- Grumete*. Barcarola. Arrieta.
- Scena Romántica*. Gariboldi.

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 32.

- Melodía*. Rosquellas.
- Il Sogno*. Mercadante.
- Il primo bacio*. Moderatti.

En el Reglamento de 1871 se estableció finalmente el *Programa para la enseñanza de violoncello, con las materias y estudios que comprende cada año de los 7 de que consta*, elaborado por “profesores responsables y revisados por una Comisión facultativa, para cumplir la Real Orden de 18 de Octubre de 1871”<sup>238</sup>.

En 1874, Mirecki presenta una Memoria al tribunal de oposiciones para el acceso a la Cátedra de la enseñanza de Violoncello en la Escuela de Música y Declamación de Madrid<sup>239</sup>. En el Capítulo N.º. 5 de dicha Memoria, se especifica el Programa propuesto para esa enseñanza. El programa es el mismo que el aprobado en el Reglamento de 1871, pero Mirecki plantea añadir un curso más, sumando un total de 8:

*Memoria sobre la Historia, Enseñanza, etc. del Violoncello, presentada al tribunal opositor para el desempeño de la Cátedra de dicho instrumento en la Escuela Nacional de Música y Declamación. mss. Madrid 1874 por Víctor Mirecki.*

En la Memoria destaca el apartado dedicado a la pedagogía del instrumento. Mirecki se muestra crítico con sistemas de enseñanza anteriores, y en concreto, contrasta con el concepto expuesto por el informe de Julián Aguirre. En el Apartado Núm. 3, titulado *Memoria sobre diferentes sistemas de enseñanza*, Mirecki otorga la máxima importancia a la enseñanza elemental: “La enseñanza elemental es una de las cosas que más deben llamar la atención, pues de ella depende el porvenir del discípulo. Dedicado por espacio de 10 años a la enseñanza del Violoncello, me han dado la prueba de que esta parte es una de las más descuidadas en toda Europa y consiste en que cada maestro enseña a sus discípulos a su manera y casi sin orden haciendo que el discípulo mismo le sirva de estudio al profesor”.

Respecto a la sujeción del instrumento, se muestra reacio a la adopción de apoyo: “La parte más importante es la posición del Violoncello. Unos, por evitar el peso, se sirven de un regaton; esta manera de tener el instrumento la usan las personas imposibilitadas, o se

---

<sup>238</sup> *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas...* Escuela de Música y Declamación. Programas de las enseñanzas de la misma, divididos por años escolares, pp. 275-276.

<sup>239</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 1/15180.

emplea en la orquesta; también la han usado varios artistas que poseían instrumentos de mucho precio”. En este último apunte, se refiere al empleo por instrumentistas que lo difundieron como Servais, que se ayudaba de él para soportar el peso de su *Stradivarius*.

Más adelante (Apartado Número 4), prosigue la censura a la falta de sistematización de la enseñanza durante gran parte del siglo, haciendo referencia a la situación padecida en el Conservatorio de Madrid hasta la redacción de la programación en 1871: “Hace unos treinta años, la enseñanza elemental carecía totalmente de base, algunos profesores, como ya he dicho, tenían cada uno su método particular”.

La Memoria de Mirecki realiza una revisión de las principales obras didácticas para el instrumento, como justificación a la propuesta de programación. En ella pone de manifiesto la superación de los antiguos textos de inicios de siglo que habían predominado guiado a lo largo de décadas en el centro madrileño. Mirecki juzga el tratado de Duport inadecuado para los pasos preliminares e iniciales del aprendizaje y censura su falta de sistematización en la ordenación de los contenidos: “Otros enseñaban con el método de Duport, que por equivocación aún se llama método, pues no es más que una recopilación de consejos y ensayos con el objeto de facilitar los pasajes difíciles del Violoncello y establecer una manera casi regular de *doité*; tiene por título: *Ensayo sobre el doité del Violoncello* dedicado a los Profesores. He oído discípulos que tocaban los estudios de Duport en el 2º. año de enseñanza, cuando en el 5º. sólo se pueden tocar algunos”. Mirecki propone, de hecho, algunos ejemplos de Duport sólo a partir del 4º. Año, especialmente para el estudio de escalas a partir del comienzo de ejercicios sobre el pulgar, iniciados en el 3º. Curso, y que siguen a las cinco posiciones practicadas en cursos anteriores. En cuanto a los Estudios de este autor, sólo los programa a partir del 5º. Año.

Mirecki elogia, en contraste, la obra de Lee, que propone como texto para los tres primeros cursos: “Lee, comprendiendo el defecto de que adolecía la enseñanza elemental, dedicó exclusivamente sus obras a subsanarla. Su método y sus 40 estudios, formando el complemento de su método, son la base de los tres primeros años”. Mirecki incluye aún para el 4º. Curso su Segunda Serie de Estudios.

Respecto a Romberg, representante de la denominada “Escuela Alemana”, basada en la síntesis de elementos de la francesa con las aportaciones de este autor y sus seguidores, es calificado “con justicia el jefe de la escuela de Violoncello”. Ensalza sus

obras como las más completas y musicales, base del repertorio del violoncellista, si bien no están destinadas para la enseñanza elemental: “no ha escrito obras puramente elementales, pues sus tríos y sonatas sólo se pueden ejecutar desde el fin del 2º año. Sus composiciones son las mejores en todos los géneros y son la base del estudio completo del Violoncello”. Sus obras aparecen programadas, sobre todo, después del 5º. Curso, como algunos estudios, los *Concertinos*, *Aires Rusos*, etc. En ese nivel se incluyen otros autores: “Dotzauer, Merk, Duport, Stiasny, Servais y Franchomme, etc., son los maestros, cuyas obras han pasado a la enseñanza en todos los Conservatorios de Europa”. Encontramos en ese mismo curso los estudios de Dotzauer, Franchomme y Merck, a los que hay que añadir los de Duport. En los dos últimos años se completan con los estudios de Stiasny y Servais, y comienza la programación de conciertos de Dotzauer, Romberg, etc. En el último año, Mirecki indica la exigencia de conocimiento del repertorio concertístico de la época: “Siendo éste el último año, el discípulo debe tocar las obras siguientes: Conciertos de Franchomme, Romberg, Stiasny, Servais, etc.”.

A continuación, Mirecki expone la finalidad del programa, manifestando la influencia decisiva del sistema de aprendizaje francés, a través de la experiencia de su paso por las aulas de Franchomme en el Conservatorio de París: “En el programa que tengo el honor de presentar al tribunal, clasificaré dichas obras, cada una en el año que le corresponde, valiéndome para ello, del sistema de enseñanza a que se me sujetó, siendo alumno, y de la experiencia que he de adquirir desde que ejerzo el profesorado”.

Mirecki propone añadir un curso más al programa oficial de 1871 por considerar insuficiente el tiempo destinado en la Escuela al aprendizaje del violoncello: “He dividido en ocho años la enseñanza del Violoncello porque siendo tantas las dificultades que hay que vencer para llegar a dominarlo, creo que la generalidad de los discípulos no podrán conseguirlo en menos tiempo”.

Mirecki presenta el siguiente Programa detallado de la enseñanza del Violoncello:

“1º. Año.

Método de Lee, comprendiendo la posición del Violoncello y del arco sobre las cuerdas. Escala de Do Mayor con todos sus intervalos. Escalas mayores y menores hasta 2 sostenidos y 2 bemoles con el ejercicio para cada una. Estudio de notas sueltas sobre todas las cuerdas. Las 5 posiciones. Las escalas mayores y menores con 4 sostenidos y 4 bemoles, con el ejemplo para cada una.

2º. Año.

Repaso de los estudios anteriores. Los 20 Estudios de Lee en las 5 posiciones. Estudio para desarrollar el brazo derecho en ligados y picados y notas sueltas. Tresillos y varios golpes de arco, sínkopas, corcheas con puntillo, apoyaturas. Empezar a preparar el trino. Mordentes y grupetos. Escala cromática y 1º Trío de Romberg.

3º. Año.

Repaso de algunos de los estudios anteriores. Estudios sobre escalas cromáticas. Doble cuerda. Estudios dedicados exclusivamente al brazo derecho y varios golpes de arco. Escalas en la posición del pulgar. Algunos estudios en dicha posición. Empezar a ligar algunas de las 5 posiciones. Sonata y 2º Trío de Romberg.

4º. Año.

Continuar los estudios anteriores. Conocimiento de las escalas en general. Los 20 Estudios de Lee (2ª Serie), algunos ejemplos de Duport, continuar los Estudios sobre la posición del pulgar. 3º Trío de Romberg.

5º. Año.

Repaso de varios de los estudios anteriores. Continuación de los Estudios de Dotzauer. Piezas fáciles de Lee, Franchomme, etc. Estudios de Merck (1ª Serie), Estudios de Duport. Arpeggios, octavas. Estudios de Octavas. Staccato. Armónicos naturales en todas las posiciones. Trinos en todas las posiciones. Piezas de Estudios y originales de Romberg. Música manuscrita. *Concertino* de Romberg.

6º. Año.

Repaso de algunos de los estudios anteriores. Continuación de los Estudios de Merck (2ª Serie). Sonidos armónicos artificiales. Estudios de Duport. 12 Estudios de Franchomme. *Aires Rusos* del mismo. 2º *Concertino* de Romberg. Ejercitación en el transporte.

7º. Año.

Repaso de algunos de los estudios anteriores. Concierto de Dotzauer. Estudios. 1º Concierto de Romberg y piezas y Estudios de Stiasny, Servais, Franchomme, etc. Piezas originales de Stiasny y Romberg.

8º. Año.

Siendo éste el último año, el discípulo debe tocar las obras siguientes: Conciertos de Franchomme, Romberg, Stiasny, Servais, etc. y Fantasías y piezas originales a juicio del profesor.

Madrid 5 de Octubre 1874”.

Con fecha de 1 de diciembre de 1874 encontramos otra programación firmada por Mirecki como profesor de la clase en la que se establece la misma materia dividida en 7 cursos<sup>240</sup>.

### **5.3. Cuestiones técnicas en la actividad pedagógica de Monasterio en el Conservatorio de Música de Madrid.**

La labor pedagógica de Monasterio en el Conservatorio de Madrid, iniciada con sólo veintiún años de edad, será trascendental para el desarrollo de la música instrumental en la segunda mitad de siglo en España. La descripción del aula asignada a Monasterio, ubicada por entonces en la parte alta del edificio del Teatro Real, queda reflejada en la biografía realizada por el que fuera su alumno Julio Alarcón: “Teniendo, sin duda, en cuenta su molesta vecindad, dieron a Monasterio en el Conservatorio una clase con honores de zaquimaquí, allá en lo más apartado y más elevado del edificio; había que pasar vestíbulos, largos corredores, subir larga escalera, abrir una y otra puerta hasta llegar a un espacio irregular, una especie de trapezoide de suelo enladrillado y paredes encaladas, a lo largo de las cuales había unos bancos de madera sin respaldo para los alumnos, así como junto a la única ventana apaisada que iluminaba la clase, veíanse una mesa de “pintado pino”, un atril de lo mismo y una sola silla para el maestro. Allí, una vez cerradas todas las puertas, aquellos futuros Paganinis podían impunemente dar tajos y mandobles con sus arcos y desafinar a sus anchas sin miedo de desgarrar más oídos que los del pobre D. Jesús”<sup>241</sup>.

La dedicación de Monasterio a la progresión de sus discípulos es destacada por Alarcón, quien relata que “una vez seleccionados los alumnos, en función de sus expectativas de aprovechamiento de las lecciones, Monasterio “consagrábase a ellos, uno por uno, con verdadera abnegación y con solicitud e interés paternal”<sup>242</sup>. En una carta fechada el 16 de octubre de 1863, su alumno Julio Alarcón pone de manifiesto el interés de Monasterio por sus discípulos: “Pero como V. me manifestó al despedirnos su buen deseo

---

<sup>240</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>241</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, pp. 135-136.

<sup>242</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, p. 137.

de que continuara y como yo comprendo que en realidad un año más de estudios y cuartetos me es muy necesario; por eso quisiera saber si puede uno asistir a su antigua clase cuando quiere o sólo el año después de ganado el primer premio; también le agradecería que V. tuviera la bondad de decirme cuándo será la repartición de premios y si ha pensado V. que tomemos parte”<sup>243</sup>. Esperanza y Sola, acerca de la primera sesión de la sociedad de cámara fundada por Tragó y Arbós en 1889, destaca la filiación de éste con su profesor: “Discípulo Fernández Arbós, y de los predilectos de Monasterio, al punto de haber velado durante largo tiempo con paternal solicitud por sus adelantos y porvenir artístico, dicho se está que allí hasta donde le fuese dable, había de ser fiel trasunto de su maestro, entender a la manera de éste la música clásica, y mostrar el saludable fruto de sus enseñanzas”<sup>244</sup>.

En el apartado de la interpretación, la elección por Monasterio del Conservatorio de Bruselas para completar su formación fue trascendental por el contacto directo con el modelo pedagógico desarrollado por Bériot. Este modelo se basaba en la conciliación de los recursos virtuosísticos paganinianos con la tradición interpretativa clásica francesa de los seguidores de Viotti: Rode, Kreutzer y Baillot. Una de las aportaciones más importantes de Bériot fue su dominio del arco, caracterizado por una gran ligereza y variedad, que se sumó a la elegancia parisina, y a la aparición de hallazgos técnicos de Paganini como dobles cuerdas, saltos de cuerda, digitaciones en posiciones elevadas, etc. La presencia de Robbio en España en 1845, acompañado por Soriano Fuertes, es elogiada en los siguientes términos: “Poder dar una idea de lo que el joven Robbio hace en el violín es imposible; su modo de expresar los andantes es sorprendente; la cuerda vibra bajo sus dedos y retumba en el corazón del espectador, haciéndole el mismo efecto que el canto más melódico de la voz humana. Los *pizzicati* son de un efecto admirable, y muchas veces se oyen éstos unidos a

---

<sup>243</sup> Abandonará el violín ese mismo año, y posteriormente ingresará en la Compañía de Jesús. Su relación con Monasterio persistirá después de su salida del Conservatorio, dedicando al violinista alguna de sus poesías. Posteriormente se convertirá en su biógrafo. Su texto se editará en 1910.

<sup>244</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº II, 15-I-1890, pp. 27 y 30. El mismo Arbós relata cómo Monasterio le apoyó para la consecución de la pensión que le llevaría a completar sus estudios en Europa: “Durante uno de aquellos veranos fui a pasar algunos días en Casar de Periedo con Monasterio. Y fue entonces cuando Wünsch me presentó a la Reina Isabel que, aunque ya destronada, se encontraba accidentalmente de visita en el Sardinero. [...] En efecto: en el mes de marzo del 77, Monasterio me acompañó, presentándome a la Infanta, previamente advertida por la carta de su Madre. [...] Al poco tiempo recibía la comunicación en que la Infanta Isabel me pensionaba con el fin de proseguir mis estudios, y Monasterio decidió que fuese a Bruselas, donde él mismo había estudiado”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, pp. 28-29.

las notas del arco, que se duda si son dos violines o uno los que tocan. La ejecución limpia y afinada sorprende, los armónicos producen tal magia en el oyente que no ve en el violín de Robbio sino una dulce y expresiva flauta que arroba el alma [...] extasía y subyuga todos a todos los espectadores por el mágico arco del sublime Robbio”<sup>245</sup>. En 1848, con ocasión de la presentación del violinista Moeser con Thalberg, actuación que hace recordar por la prensa la de Ole-Bull tiempo atrás, se alude a los rasgos interpretativos de la Escuela Francesa: “nos ha gustado mucho, por la pasión con que canta sobre al segunda cuerda; en la cuarta cuerda se cambia mucho el colorido, pues aun cuando descubre vigor, no se dejan oír aquellos matices que agradan en las otras. Su escuela es francesa, es decir, escuela correcta y elegante, como lo demuestra su bello giro del arco. En las piezas que ejecutara, donde más nos agradó fue en la brillante fantasía alemana del *Freyschütz* y en el andante que toca a dos voces de difícil desempeño [...] También tocó el *Carnaval de Venecia* de Paganini”<sup>246</sup>. Más tarde, actúa el violinista Austri, de quien se nos traza una extensa descripción de la misma escuela: “[...] tocó dos fantasías, la primera sobre *Lucrecia Borgia* de él. [...] El arco que posee revela la elegancia de la escuela francesa que, para nosotros, lleva la primacía en el arte: pica las escalas con valentía, sistema adoptado por el simpático Bériot y puesto en boga por todos los más sobresalientes instrumentistas del día. En la variación arpegiada nos gustó altamente, por la fuerza del claro-oscuro que da a las ondulaciones armónicas, destacando las notas con claridad y arrogante colorido. Austri, repetimos, no es violinista común, porque para cantar a la octava con aquella velocidad, se necesita predisposición y trabajar mucho, porque sólo a fuerza de un asiduo estudio, puede adquirirse aquella seguridad en sostener las dos notas unísonas sin la más leve desafinación. El giro de su arco le ofrece muchos recursos para emprender pasajes de mucha novedad y expresividad, al herir las dulces cuerdas de su armónico Guarnerius; Austri para nosotros es un violinista que, a los pocos años que cuenta de estudio, reúne el mérito de consumado ejecutante y nuestros aplausos deben concederse puesto que su talento los reclama”<sup>247</sup>.

---

<sup>245</sup> *El Mundo Musical*, nº 12, 23-III-1845, p. 61. Se refiere a su actuación en el Liceo Artístico y Literario, en la cátedra de música dirigida por Soriano Fuertes.

<sup>246</sup> *El Orfeo Andaluz*, nº 20, Enero 1848.

<sup>247</sup> *El Orfeo Andaluz*, nº 25, 1848.



Las primeras críticas, desde el comienzo de la carrera como solista de Monasterio, ponen de manifiesto su estrecha vinculación con los preceptos interpretativos de la escuela iniciada por Bériot. A propósito de uno de sus primeros conciertos de vuelta a España en 1853, la crítica señalaba: “Si en la parte correspondiente a la ejecución pudo apreciarse su mucha limpieza tanto en los pasos de terceras, octavas, trinos y arpegios, como en los trémolos, picados y pasajes de dos a tres cuerdas, no estuvo respecto a la del canto menos feliz [...] por el modo de expresar los sonidos y conceptos”. Es el equilibrio de ambas vías, la técnico-virtuosística y la expresiva, sobre la base clásica francesa, lo que conduce al éxito de la escuela instaurada por Bériot, como solución inicial al problema de la integración de las nuevas posibilidades idiomáticas del instrumento en un lenguaje cada vez más condicionado por exigencias románticas. La prensa belga en 1862 llega a firmar que “M. De Monasterio es uno de los mejores alumnos de Bériot; ha conservado de esta escuela la pureza, distinción y elegancia de estilo”. Peña y Goñi señalaba, al respecto, en 1874: “Cuando toca el violín se transfigura. No es de esos artistas que rinden un culto apasionado y ciego a ésta o la otra individualidad, no, Monasterio es politeísta, es el eclecticismo en su más alta acepción; así es que la resina con que frota frecuentemente el arco del instrumento, más que jugo arborífero destinado a herir la cuerda con la aspereza de las cerdas, parece artístico jugo, esencia del pensamiento, síntesis del poder asimilativo que comunica y transmite a la materia inorgánica calor y fuerza inimitables para expresar las ideas más diversas, los más encontrados sentimientos. El arco de Monasterio llora con Mozart, arde con Beethoven, sonrío con Haydn y se enamora con Mendelssohn. Es un arco "iris" donde se reflejan como rayos deslumbradores todos los colores del clasicismo alemán”<sup>248</sup>.

Su depurada técnica de arco es subrayada continuamente en las críticas. Se trata de una técnica al servicio de un timbre elegante, que exige cualidades vocales en melodías con reminiscencias bellinianas de muchas piezas de Bériot. Ya a su vuelta a Madrid en 1853, Arrieta describe desde *La Nación*: “El tono que saca del violín es robusto y simpático; la manera de conducir el arco, en una palabra, la escuela, nada deja que desear”<sup>249</sup>. En 1862, después de interpretar su *Concierto* bajo la dirección de Fétis, se destaca que “es sobre todo en la manera de hacer cantar al violín en lo que es excelente; tiene un sonido dulce y

---

<sup>248</sup> A. Peña y Goñi. "Bocetos musicales". *El Imparcial*, 25-V-1874.

<sup>249</sup> E. Arrieta. *La Nación*, 23-X-1853.

también sostenido”. Una síntesis de sus características interpretativas nos la proporciona en 1874 una crítica que resalta “la vehemencia y flexibilidad de su timbre claro y sonoro, ejecutando con una gran pureza de estilo”, así como también la “entonación perfecta y fuerza maravillosa y progresiva del timbre en el sonido, afinación exacta y elasticidad prodigiosa del arco debida a una gran flexibilidad en la muñeca”. La sujeción del arco con la inclinación derivada del apoyo entre las falanges primera y segunda del dedo índice (recuérdese que en Alemania se situaba en la primera, mientras que en Rusia la técnica se decanta por la segunda), y la altura de la muñeca, en correspondencia del codo relativamente bajo, son rasgos de la escuela belga, que aparecen ya perfilados en el método de Baillot<sup>250</sup>. Según leemos en el método base utilizado en Madrid, Alard recomienda que “se debe coger el arco con todos los dedos, dando a la mano una forma redondeada, colocándolos de modo que apoyando el pulgar en la nuez, se halle al mismo tiempo en medio de los otros cuatro. Los dedos no deben nunca desunirse, ni al subir ni bajar el arco”. Uno de los rasgos distintivos será la demanda de una muñeca flexible: “Para obtener tal resultado es preciso, al subir el arco, doblar poco a poco el brazo redondeando la muñeca dirigiéndola progresivamente hacia la barba, así como al bajarlo se debe extender gradualmente la muñeca hasta que vuelva a su primitiva posición. Es indispensable hacer tomar dichas posiciones a la muñeca y ejecutar los mencionados movimientos sin rigidez, si se quiere llegar a obtener un sonido claro y potente”<sup>251</sup>.

El violinista Juan Manén rememora en su *Tratado*, publicado en 1958, la importancia de la utilización del arco en su extensión y el dominio de todas sus partes, especialmente del talón, y por tanto, una gran flexibilidad de la muñeca que facilitaba todos los movimientos, como rasgos de la escuela belga.

Arbós, que fue alumno de Monasterio en la década de 1870, ensalza también esta tradición en lo relativo a la intervención del arco en el sonido, caracterizado éste por su uniformidad y amplitud, describiendo su importancia en la expresión de matices, “que se obtiene mediante la absoluta igualdad en los cambios del arco y la perfecta adherencia de éste a la cuerda en toda su longitud”. La conservación de esa línea confería al *crescendo* y

---

<sup>250</sup> Alard recomienda, al respecto: “El brazo debe conservar siempre gran flexibilidad, y para conseguirlo se ha de cuidar de no levantar el codo más que la muñeca, debiendo al contrario caer sin esfuerzo alguno”. *Escuela de Violín* de Alard. Revisada y completada con recomendaciones de Monasterio y Pérez. Madrid, Edición de Romero, 1876, pp. 3-6.

<sup>251</sup> *Escuela de Violín* de Alard..., pp. 3-7.

*diminuendo* más valor de expresión<sup>252</sup>. Alarcón resalta la trasmisión de estas características a los alumnos: “su tono tenía toda la potencia de sonoridad y el encanto de suavidad que puede producir el mágico instrumento; sus acordes vigorosos y no desmalazados arpegios”<sup>253</sup>.

El cuidado extremo de Monasterio por la afinación, es otra característica del magisterio de Bériot. Con motivo de una intervención en una velada celebrada en la residencia de Guelbenzu, Arrieta desde *La Nación*, señala: “Jamás se nota, por difícil que sea el pasaje, la más pequeña desafinación”<sup>254</sup>. Además de este aspecto, ritmo y articulación fueron dos apartados prioritarios en sus enseñanzas, como ratifican numerosos testimonios. Arbós apunta que “era muy exigente respecto a la afinación y, quizá más aún, respecto al ritmo y el acento, que él sentía con una intensidad que le llevaba a veces hasta la exageración”<sup>255</sup>. Estas palabras, sin duda evidencian la influencia de Joachim, cuyo estilo se caracterizaba por un clasicismo en su vía más extrema, y opuesta a otros virtuosos como Sarasate, que llevaron a Hanslick a calificar alguna de sus interpretaciones de “una seriedad inflexible”. Alarcón apunta que “a veces, antes de un año [sus alumnos] era dueños del mecanismo; la afinación, aun en la doble cuerda, era, no poco más y menos, sino perfectísima”<sup>256</sup>. Este aspecto es constantemente subrayado por la crítica, al referirse a las actuaciones de sus alumnos. Así, por ejemplo, podemos leer, acerca de la intervención de la malograda alumna Carmen Díaz y Castro como alumna de séptimo curso, en los ejercicios celebrados en el Conservatorio el 31 de marzo de 1884, interpretando la *Fantasia de salón* de Vieuxtemps, que destacó “con una afinación y seguridad sorprendentes. Dicha señorita fue justamente aplaudida y honra sobremanera a su reputado maestro Sr. Monasterio”<sup>257</sup>. Casals, otro de sus alumnos en la década de 1890, relata, al respecto: “Yo sentía [...] una constante preocupación por la afinación, muy descuidada en aquella época, y por la acentuación musical. Como eran idénticas las preocupaciones de Monasterio, él me alentaba a perseverar en el camino emprendido. Mis sugerencias y mis aspiraciones,

---

<sup>252</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música*. Discurso de recepción del electo académico de la de Bellas Artes de San Fernando D. Enrique Fernández Arbós y contestación del académico de número D. Antonio Fernández Bordas. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sucesores de Rivadeneyra, 1924, pp. 23-24.

<sup>253</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, p. 138.

<sup>254</sup> E. Arrieta. *La Nación*, 23-X-1853.

<sup>255</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 19.

<sup>256</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, p. 138.

<sup>257</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 170, 3-IV-1884, p. 6.

algunas de las cuales sólo empezaban a perfilarse, hallaron la mejor acogida que hubiera podido desearse para facilitar su realización”<sup>258</sup>.

Destaca la insistencia de Monasterio, plasmada en las recomendaciones que completan al método impartido en la Escuela, y siguiendo los consejos de otros pedagogos como Alard, en la práctica de escalas diarias y de “alternar con lo que antecede y lo que sigue el estudio último de arpegios y escalas en dobles cuerdas a gran velocidad”<sup>259</sup>.

En el mencionado artículo de 1874, se subraya otra de las prioridades de Monasterio, su preocupación por la adecuación de la correcta articulación, fraseo y matices, destacando su capacidad para la consecución de efectos de “claro-oscuro, expresión verdadera de todos los acentos y matices, percepción bien definida de los distintos tipos de *staccato*, picados y ligados, suavidad, volumen y elasticidad del sonido hasta hacer del instrumento un intérprete poderoso de todos los sentimientos”. Hay que señalar que esta preocupación queda plasmada cuando se implanta el Programa de Violín en 1871: en su texto se pone especial atención a la enseñanza en todos los cursos, de lo que denominan “reglas que deben observarse para el buen gusto y propiedad en el fraseo, así como para todo lo concerniente a la manifestación de la expresión verdadera”. Esta exigencia se pone de manifiesto en las anotaciones de Monasterio sobre el progreso de sus alumnos. Así, en los exámenes generales de 1860 anota de Pedro Urrutia, por entonces en Tercer Año: “Tiene una organización portentosa, unida a una aplicación que raya en excesiva”. En 1861 Monasterio escribe sobre Julio Alarcón y Meléndez, que ingresa en 1859: “Este alumno tiene una sensibilidad de organización exquisita unida a un gran entusiasmo por el arte, así es que en el poco tiempo que lleva de estudio, ha hecho progresos extraordinarios”.

Este aspecto se convierte en uno de los rasgos destacables de la interpretación de sus alumnos: Así, en marzo de 1881, tras la actuación de Antonio Fernández Bordas, que tan sólo llevaba cursando un año con Monasterio, en los ejercicios del Conservatorio interpretando una fantasía para violín de Bériot, la prensa subraya su ejecución “de una manera que excede a todo elogio, [...] matizándola y fraseándola correctamente, desplegando en los pasajes de más dificultad una agilidad y una limpieza sorprendentes,

---

<sup>258</sup> J. M. Corredor. *Pablo Casals cuenta su vida (Conversaciones con el maestro)*. Barcelona, Editorial Juventud, p. 39.

<sup>259</sup> *Escuela de Violín de Alard...*, p. 148.

dominando, en fin, los obstáculos de la magistral fantasía del inspirado artista francés”<sup>260</sup>. En 1882 participa en la primera velada musical organizada por el Círculo de Bellas Artes, interpretando el *Quinto Concierto* de Bériot y el *Adiós a la Alhambra* de Monasterio “con una seguridad y delicadeza, en las que se veía perfectamente fotografiado el estilo y la escuela de su reputado maestro”<sup>261</sup>. Desde la *Ilustración musical Hispano Americana* se elogia este interés de Monasterio, a propósito de la actuación en la primavera de 1890 en tres conciertos en el teatro Lírico, acompañado por Granados, de su alumno Dionisio M. Fernández, del que se realiza un bosquejo biográfico, en el que se describen sus características de interpretación: “En los profesores de violín con desgraciada frecuencia se desarrolla el prurito por la ejecución. La flexibilidad de los dedos, el engranaje y complicación de las notas se ha extendido de tal modo, que ha tomado carta de naturaleza la perversa teoría de someter la inspiración del artista al rigorismo del ejecutante. Dionisio M. Fernández se ha librado de ese contagio, y sin descuidar la ejecución, que en él es admirable, ha conseguido singularizarse por un estilo impregnado de delicadezas en el que predomina la nota de la vivacidad. Así se explica que composiciones tenidas por medianas alcancen tanta estima cuando son ejecutadas por él y que saque ciertos efectos inesperados en fragmentos que pasan desapercibidos al genio de muchos maestros. [...] desde luego comprendimos que el subido matiz, el colorido deslumbrador, aquel ver clarísimo y sentir hondo eran cualidades superiores, hoy muy escasas, que colocaban a Fernández en un lugar distinguidísimo. [...] Su repertorio es atrevido, vario y escogido con perfecta conciencia. Hemos notado que no es partidario del exclusivismo y tiene amplísimo criterio en lo que a escuelas se refiere”<sup>262</sup>. Desde la prensa se señala con motivo de la participación en una audición en 1891 en el Conservatorio de Zaragoza, del también discípulo, Teodoro Ballo: “Ballo hizo un éxito ¡Qué manera de tocar el violín! ¡Qué modo de matizar! Ballo recuerda a Sarasate. Arranca notas que son encantos de delicadeza. Su gusto y su talento se completan en magistral hermanamiento. El *Nocturno* de Chopin en Mi bemol, y el *Adiós a la Alhambra* de Monasterio, tendrán pocas veces mejor intérprete. Ballo es un artista

---

<sup>260</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 13, 31-III-1881.

<sup>261</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 53, 4-I-1882, p. 5.

<sup>262</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 59, 30-VI-1890, p. 282.

notabilísimo”<sup>263</sup>. Respecto a la interpretación de Andrés Gaos en una sesión ofrecida en Bilbao en 1892, en el que ejecutó *Introducción y Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns, *Aires bohemios*, de Sarasate, *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn y *Mazurca* de Zarzcki, podemos leer en la crónica del concierto: “!Qué vigor, qué matices y qué escalas! [...] El joven Gaos es una eminencia musical: posee arte y corazón y le auguramos una brillante serie de triunfos”<sup>264</sup>. Ese mismo año, sus cualidades como intérprete, son ensalzadas por la crítica, a propósito de un concierto ofrecido en el Teatro Principal de La Coruña, en el que tocó el *Segundo Concierto* de Wieniawski, “que dijo con valentía, con fiereza en los pasajes fuertes, con mecanismo prodigioso en los de ejecución y con alma, conmoviendo al público que religiosamente le oía, en los pasajes de sentimiento. [...] Andrés estuvo hecho un coloso, más que coloso, un fenómeno, tal fue la manera prodigiosa de tocar, de sentir, de afiligranar y de matizar, fue en los *Aires Bohemios* de Sarasate”<sup>265</sup>. Nuevamente la cualidad expresiva de la interpretación es subrayada en la alumna Adelina Domingo. Tras ser premiada en el Conservatorio, Esperanza y Sola señala que “el violín en sus manos, más que un instrumento, es el intérprete fiel de los sentimientos que agitan su corazón y de las ideas que bullen en su mente, y estrechado por ella con sus delicados brazos, parece formar parte de su ser. El hermoso sonido que de él obtiene, su afinación exquisita, su manera de decir llena de elegancia, el vigor verdaderamente extraordinario, dada su juvenil edad, de que en ocasiones, y cuando el caso conviene, hace gala, y contrasta con la pasión y la ternura que revela en otras, el clasicismo de que hace alarde, y la naturalidad con que vence magistralmente todas las dificultades de las obras que intepreta, todo ello hace que pueda y deba considerársela ya hoy como una verdadera artista en toda la extensión de la palabra”<sup>266</sup>.

Arbós, en sus memorias, relata que “como maestro, Monasterio siempre se cuidó más de la parte artística-interpretación, fraseo y lo que la gente llamaba entonces sentimiento, que de la técnica”. Se refiere Arbós cuando utiliza este término a la inexistencia en la tradición de enseñanza violinística del siglo XIX y parte del siguiente, de

---

<sup>263</sup> *Diario de Avisos de Zaragoza*. Reproducido en *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. n° 74, 15-II-1891, p. 460.

<sup>264</sup> *El Diario de Bilbao*. Publicado en *Gaceta Teatral Española*, n° 24, p. 1.

<sup>265</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 116, p. 167.

<sup>266</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, n° XXV, 8-VII-1898, pp. 10, 11 y 14.

una metodología encauzada al análisis y relación de los mecanismos acústicos y fisiológicos de los movimientos. Tal como describe, “la técnica, el discípulo debía adquirirla por sí solo y sin más medios que la imitación visual y auditiva. El estudio del mecanismo, tanto de la mano izquierda como del arco, tal como el análisis del carácter y naturaleza de los movimientos, así como su relación con el cerebro, eran enseñanzas desconocidas en aquella época, y con esto no pretendo en manera alguna desvirtuar la labor de mi primer maestro, pues más tarde, y teniendo profesores de la talla de Vieuxtemps y Joachim, la ciencia del mecanismo fue un libro que permaneció siempre cerrado y que no conocí hasta mucho más tarde, guiado por mi propia experiencia, enseñando, y por confidencias nacidas de conversaciones sobre este tema con Kreisler y otros compañeros y amigos violinistas<sup>267</sup>”. También critica Arbós la escasa atención a los métodos del siglo XIX a estas cuestiones, señalando que “salvo algunas excepciones, adolecen de falta de análisis del auténtico modo de producción del sonido, resultado de la combinación de distintos elementos fisiológicos”. Aún a comienzos del siglo XX, Arbós insiste en que “todavía reina gran oscuridad en la técnica de los instrumentos de música, y más que en la de ninguno, creo yo, en la del violín. La vaguedad de las observaciones hechas al discípulo (en todo aquello que no versa sobre la afinación y el estilo) y la incertidumbre de los resultados, basados únicamente en un sistema de demostración práctica del profesor e imitación auditiva o visual por parte de aquél, son las causas que impiden al mecanismo llegar a la perfección apetecida”. Arbós reitera las deficiencias de los métodos: [...] lo cierto es que no se encuentra generalmente en ningún tratado, ni es objeto de demostración científica por parte de casi ningún pedagogo. Para muchos, la adquisición del mecanismo, depende del número de horas de aplicación [...] Esto es un profundo error y demuestra una ignorancia completa de la realidad. [...] De la manera de trabajar desde el principio depende el resultado ulterior: lejos de dar medianos profesores a los principiantes, se les debieran reservar los más hábiles<sup>268</sup>. Más adelante, prosigue su crítica apuntando: “En efecto: estudiemos todos los métodos que tratan de la enseñanza, y, salvo alguna honrosa excepción, apenas si encontraremos algo conciso sobre la manera de obtener el sonido, de modularlo, de adquirir la fuerza, rapidez, igualdad, flexibilidad e independencia del arco y

---

<sup>267</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 19.

<sup>268</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, pp. 9-11.

de la mano izquierda; nada que represente u análisis de la naturaleza y dirección de los movimientos, de la actuación de las articulaciones y de los músculos; de las combinaciones fisiológicas que entran en juego; de todo aquello, en fin, que una vez conocido, permite aislar la dificultad y vencerla; sin olvidar extremos tan importantes, y de los cuales nos ocuparemos más tarde, como la relación del cerebro con la técnica: materia ésta que no ha sido tratada hasta hace poco y que hoy en día constituye ya una verdadera ciencia”. El autor, a este respecto, señala que no ha sido sino hasta fecha muy reciente cuando ha tenido conocimiento de algunas obras que tratan, “si bien de diferente manera, de algunas de las teorías que el autor había llevado ya con éxito a la práctica en sus largos años de enseñanza”. Alarcón señala: “Cierto que Monasterio siempre atendía más a infundir alma, espíritu de vida, a lo que pudiéramos llamar el organismo y el elemento material de la ejecución. Pero no descuidó esta parte, como en la educación del niño, o puericultura, como ahora bárbaramente se dice, no se debe descuidar el cuerpo por atender exclusivamente el alma. Y así como Monasterio no cedió a nadie en sentimiento y en gusto ático, así se puede asegurar que no cedió ni cedieron sus más aventajados discípulos en superar dificultades insuperables de ejecución”<sup>269</sup>.

Respecto al aprendizaje práctico, Arbós indica: “La demostración práctica puede producir resultados en la enseñanza de la interpretación o del estilo. Nuestros órganos psíquico-motores son receptivos, y al vibrar recogen aquélla y se la asimilan. No sucede así con relación a los movimientos generales o compuestos, que la vista no percibe más que en su conjunto, si no van acompañados de un perfecto análisis fisiológico, sin el cual vano fuera pretender el conseguirlos. Algunos artistas no analizan su mecanismo: tienen miedo que la inspiración desaparezca ante el razonamiento. Sin embargo, a igual sentido artístico, aquél que mejor posea la inteligencia de sus medios de ejecución irá seguramente más lejos en su arte”<sup>270</sup>.

Arbós se basa en la *Educación del pensamiento* de Jaël cuando señala: “Debiendo ser regidos los movimientos por el cerebro, la perfección de aquéllos estará en consonancia con la educación anterior de este órgano. Nos hallamos, pues, ante la necesidad ineludible de un conocimiento anatómico perfecto, de una cultura física de los movimientos y de otra

---

<sup>269</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, pp. 138-139.

<sup>270</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, pp. 15-16.



cerebral”<sup>271</sup>. En las primeras décadas del siglo XX empiezan a publicarse algunos estudios y los métodos comienzan a incluir apartados referidos a estas cuestiones. Arbós cita, al respecto los siguientes: *L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques* de Marie Jaell (París 1904), *Memoire et imagination* de Lucien Arréat (París 1904), *Les principes rationnels de la technique du violon* de G. Koeckert (Leipzig 1904) y *Physiologie des professions. Le Violiniste* de G. Demeny (París, 1905)<sup>272</sup>.

La preocupación de Monasterio por el timbre y la expresión es también destacada por Peña y Goñi, quien afirma que “este ilustre violinista transmite a sus discípulos, de una manera admirable, una elegancia, una pureza de ejecución y una suavidad de sonido, que es una de sus cualidades más características”.

Respecto al *vibrato*, Arbós asegura que desde Monasterio a Joachim, a quienes llama “mis admirados maestros”, pasando por Vieuxtemps, Wieniawski, Wilhelmj, Sarasate, Neruda, Thompson, “todos ellos empleaban ese efecto intuitivamente como elemento expresivo”. Se trataba de una vibración que calificaba de “interna” y al servicio de la emoción, siendo en el *cantabile* apenas perceptible incluso en tendencias opuestas como las de Joachim y Sarasate.

Alonso señala que “el vibrato es una cuestión capital en un virtuoso” y distingue hasta 5 tipos de *vibrato*: de dedos, de muñeca, *vibrato* nervioso (procedente del brazo), *vibrato* por atracción o simpatía y *vibrato* de arco. El primero, realizado pellizcando la cuerda, es un *vibrato* primitivo que no se utiliza. Respecto al *vibrato* de muñeca más lento, señala que “debe evitarse el rápido cansancio en el oyente”. En cuanto al *vibrato* de brazo indica: “es insoportable, es un vibrato nervioso, tenso”. El cuarto tipo es para Alonso “dulce, perfecto, soberbio, pero no se puede utilizar más que cuando se encuentra una nota doblada por una cuerda al aire o sobre un armónico a la octava”. El *vibrato* del arco es descrito como “más elegante y se utiliza poco porque no es escucha apenas”<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, p. 18. Arbós señala que tras su larga experiencia aplica un sistema basado en el establecimiento de relaciones reduciendo al mínimo la naturaleza, producción y dirección de estos movimientos, que unifica un sólo movimiento de péndulo el producido por el brazo derecho, poniendo como ejemplos el destacado rápido y el saltillo. pp. 11-13.

<sup>272</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, pp. 9-10.

<sup>273</sup> L. Alonso. *Le virtuose moderne. technique et gymnastique nouvelles pour arriver à la plus grande virtuosité sur le violon...*, p. IV.

A comienzos del siglo XX acabará imponiéndose la tendencia inaugurada por Kreisler del *vibrato* continuo (ya recogida por Geminiani). Arbós critica, sin embargo, su abuso, la utilización de un *vibrato* “sistemático”, que describe como “procedimiento mecánico”<sup>274</sup>.

En cuanto al *portamento*, su utilización, condicionada a distintas variantes, era, en general, bastante más comedida de lo que llegará a ser a principios del siglo XX. Alard, entre las distintas variantes, comenzaba su estudio con el mismo dedo: “No hay más que un solo caso en el que puede arrastrarse el dedo que se va a colocar, y es cuando la nota a que se quiere llegar se halla separada por una o más cuerdas”. En lo referente al cambio entre dedos diferentes, su utilización responde a un deseo de imitación en el canto, proporcionando distintas reglas: “cuando se presentan dos notas repetidas sobre una misma cuerda, y también para pasar de una cuerda a otra. El cambio de dedos es sobre todo necesario cuando una sucesión de notas se hace en la misma arcada. En dicho caso se imita al cantante que cambia de sílaba en una misma nota. Dicho efecto se obtiene sustituyendo un dedo por otro atrasando o adelantando la mano. Tales cambios de dedos deben verificarse con rapidez, a fin de que no se oigan notas intermedias”. Destaca la explicación otorgada a la utilización de este recurso: “La viveza del *portamento* se regula según el movimiento del trozo que se ejecuta. Así en el Allegro, debe hacerse con franqueza y precipitadamente. En el Adagio, sin embargo, que debe hacerse menos rápido, se ha de evitar que se oigan las notas intermedias. También se observará que cuando se haga el *portamento* a una nota superior, se debe aumentar la fuerza, y cuando se haga a una nota inferior se debe disminuir”. En el caso de que se produzca entre notas de adorno, se debe “arrastrar la mano con velocidad y soltura, para que no se oigan notas intermedias”<sup>275</sup>.

Alonso se refiere al *portamento* y a los glissandi indicando: “no tengo más que hacer la siguiente recomendación: *no emplee jamás dos portamentos o dos glissandi*

---

<sup>274</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, pp. 22-23. Arbós explica que “la dificultad, a veces insuperable, que encuentran algunos discípulos para la ejecución del *vibrato*, proviene sencillamente, a mi entender, de que ignoran la dirección del movimiento oscilatorio que han de imprimir la mano: se empeñan en *vibrar* en la dirección de la cuerda -cosa fisiológicamente irrealizable-, en lugar de hacerlo oblicuamente, o sea según el plano que pasa por la muñeca, codo y hombro del brazo izquierdo”. *Ibidem*, p. 15.

<sup>275</sup> *Escuela de Violín de Alard...*, pp. 68-69.

*seguidos*<sup>276</sup>. Arbós censura el abuso del *portamento* a inicios del siglo XX, señalando que es permitido este “lazo amoroso de unión si se emplea entre dos notas, pero que si enlaza más pierde todo su valor”<sup>277</sup>.

Otra de las cuestiones objeto de especial atención por Monasterio, que se constata, además, en la importancia concedida a las fases iniciales de la enseñanza, es la atención a la postura y control del movimiento y gesto del intérprete, aspecto que obedece también a la influencia de Bériot, cuya elegancia es elogiada en numerosas descripciones y que parte de la línea de contención y sobriedad de la escuela parisina, sobre todo de Baillot. Los métodos de comienzos de siglo abundan, de hecho, en descripciones y representaciones gráficas. Esa elegancia pasará también de Alard a Sarasate, en contraste con otros virtuosos coetáneos. En el *Método* de Alard podemos leer: “Siendo la primera condición del Violinista adquirir una postura elegante y natural, es indispensable no olvidar ninguna de las indicaciones expuestas. No obstante la molestia que al principio sentirá el discípulo, deberá conformarse rigurosamente a lo prescrito, pues la menor negligencia podría impedir en adelante el desarrollo de sus cualidades naturales, sin que después le sea posible vencer por completo los defectos que haya contraído”. Alard concluye señalando que “los ejemplos presentados serán suficientes para que el discípulo adquiera una postura cómoda y natural”<sup>278</sup>. Alarcón señala sobre la posición de Monasterio al tocar: “aunque su estatura era más bien baja que alta, parece que se crecía: lo correcto de sus ademanes y postura, la pureza de líneas de su perfil, aun antes de oír nada, ya prometía pureza de sonidos, pureza de sentimientos”<sup>279</sup>. Arbós escribe que “Don Jesús se preocupaba mucho, y con razón, de la posición y apariencia general del discípulo, que exigía fuese elegante y apuesta. Más tarde he podido observar la poca importancia concedida a estos detalles aun por grandes virtuosos, con grave quebranto de la estética”<sup>280</sup>. De nuevo Alarcón corrobora este aspecto relatando que, tras recibir los alumnos las enseñanzas de Monasterio, “sus trinos y fermatas eran cascadas de perlas sonoras, y hasta la postura del cuerpo y el manejo del brazo derecho tenía en ellos una como elegancia natural, y revelaba un dominio completo de las

---

<sup>276</sup> L. Alonso. *Le virtuose moderne. technique et gymnastique nouvelles pour arriver à la plus grande virtuosité sur le violon...*, p. V.

<sup>277</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, p. 24.

<sup>278</sup> *Escuela de Violín de Alard...*, pp. 3-6.

<sup>279</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 9.

<sup>280</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 19.

innumerables dificultades que constituyen el complicadísimo estudio del rey de los instrumentos”<sup>281</sup>. Esta preocupación se confirma en los datos reflejados en el Libro de Actas de los exámenes generales por Monasterio. En el curso de 1861, como ejemplo, Monasterio destaca de Manuel Pérez su “Organización excelsa y elegante posición”. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* resume las características interpretativas de Fernández Bordas, en los siguientes términos: “a su ejecución y afinación admirables, reúne una elegancia en el decir que cautiva”.

Una de las prácticas habituales de Monasterio (también en la Sociedad de Conciertos), es la interpretación por sus alumnos de las clases superiores de obras de gran dificultad al unísono, como algunos de sus *Estudios*. Este procedimiento había sido utilizado, como ya explicamos anteriormente, por Bériot en Bruselas. Ya en 1851 la crítica belga destacaba su importancia, señalando que “no se puede sino admirar los resultados de un método capaz de dar a los alumnos este conjunto de cualidades de ejecución que hace que, bajo la simultaneidad de su golpe de arco, numerosos violines no formen más que uno, sobre todo en los pasajes melódicos”<sup>282</sup>. Esta práctica será aplicada también por sus alumnos. Así, en 1888, desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana* se señala, respecto a la labor de Andrés Goñi en el Conservatorio de Valencia, que “todas las clases estuvieron dignamente representadas en esta velada llamando la atención del público la de violín dirigida por el Sr. Goñi, que presentó a todos sus alumnos hábilmente instruidos en el manejo del instrumento, guardando la más absoluta igualdad en los pasajes *unisonales* y que al herir la misma nota todos conservaban el arco en la misma posición, resultando de este modo un solo sonido por la fuerza del ataque e igual el colorido; cosas que se descuidan por regla general en las orquestas y que son tan necesarias para la buena interpretación de las grandes obras”<sup>283</sup>.

Otro de los aspectos más destacados es la importancia concedida al transporte y repentización, que ya aludimos, en los últimos cursos. Según leemos entre las

---

<sup>281</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, p. 138.

<sup>282</sup> *Le Diapasón*, nº 52, 13-II-1851, pp. 215 y 216.

<sup>283</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 23, 30-XII-1888, p. 184.

recomendaciones de Monasterio, se insiste en “repentizar y transportar piezas *cada vez más difíciles*”<sup>284</sup>.

Por otra parte, desde su Cátedra de Música de Cámara, Monasterio pudo transmitir su concepto de la interpretación aplicado a este repertorio, basándose en su experiencia acumulada a lo largo de la extensa trayectoria de la Sociedad de Cuartetos. Esta agrupación representará, como veremos, otro apartado de la actividad pedagógica de Monasterio, fundamental en la difusión del repertorio de música de cámara en España en el siglo XIX.

Ya aludimos a la elegancia y sobriedad de Monasterio, resaltada por Esperanza y Sola, en comparación con otros intérpretes del momento: “su interés en matizar todos y cada uno de los detalles, sin que se notaran esos arranques de dudoso gusto, esos *rallentando* exagerados, esos *pianísimos* que obran más en los ojos que en los oídos del espectador”. Esta preocupación se evidencia en el estilo interpretativo de sus alumnos. En los ejercicios celebrados en el Conservatorio en enero de 1882, según informa *La Correspondencia Musical*, el por entonces discípulo Andrés Goñi “llamó la atención ejecutando con admirable aplomo y naturalidad el primer concierto de Bériot, revelando desde luego que se trataba de un aventajado discípulo del señor Monasterio”<sup>285</sup>. En 1892, con ocasión de la presentación de Fernández Bordas con la Sociedad de Conciertos en el séptimo concierto de la temporada, la crítica destaca que “sin acudir a procedimientos de esos que arrebatan a un auditorio ignorante, observando con respeto sagrado lo que el compositor ha escrito, procura y consigue apoderarse de sus ideas y hacer resaltar las bellezas de que está esmaltada su obra con una delicadeza inmejorable y una afinación desesperante para el que conozca el mecanismo del violín. Así interpretó el concierto de Mendelssohn, para violín, con acompañamiento de orquesta, haciendo sentir la melancolía y distinción de que está impregnado. Sobrio, has más no poder, ni recarga una nota ni aumenta una sola pausa. La agilidad y el vigor, la delicadeza y la pureza con que ejecuta Fernández Bordas, son tan prodigiosas que causan admiración y entusiasmo”<sup>286</sup>. Arbós, tras destacar la “exaltación meridional” de Monasterio en la interpretación de cuartetos, explica que el mero virtuosismo estaba relegado a un segundo término, excepto por violinistas

---

<sup>284</sup> *Escuela de Violín de Alard...*, p. 158.

<sup>285</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 57, 1-II-1882, p. 5.

<sup>286</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 8, p. 2.

como Sivori, Sauret y Thomson, seguidores de Paganini, subrayando que “si el concepto en la interpretación debía ser germano, en cambio los miedos de expresión tendrían que ser latinos”. Apunta como ejemplos posteriores de esa fusión a Casals y a Kreisler<sup>287</sup>. Según Arbós, “uno de los errores más frecuentes que respecto a la interpretación padecen los jóvenes artistas, ocasionado por esa falta de método, es la creencia, bastante generalizada, de que basta sentir hondamente para comunicar la emoción. Nada más lejos de la realidad. [...] si éste no posee los medios adecuados de expresión, siempre le faltará el hilo conductor que ha de llevar al ánimo del oyente los efectos de su exteriorización. Sin aquél, sus sensaciones permanecerán ignoradas y pasarán inadvertidos sus esfuerzos, por sinceros y elevados que sean”<sup>288</sup>. Arbós, sin embargo, remite a las exigencias tradicionales de expresión del violín: “El violín demuestra mejor que ningún otro instrumento el diferente carácter de cada escala en particular; es, según los tonos, grave, sordo, distinguido, majestuoso”<sup>289</sup>.

Arbós critica, por el contrario, ciertos procedimientos generalizados en las interpretaciones de comienzos del siglo XX: “donde más se acusa esa ausencia del buen gusto y del respeto al autor es en la dislocación del ritmo y del tiempo, empleo defectuoso de los acentos e histerismo en la expresión; fenómenos característicos de las truculentas interpretaciones que tan señalado favor alcanzan en nuestros tiempos. La sinceridad, la nobleza, el pudor de la emoción desaparecen ante el vehemente anhelo de la propia exhibición. La más inocente frasecilla será ejecutada *adagio*; el menor diseño rítmico cual galopar desenfrenado: si es *mayor*, se tocará de prisa; si *menor*, fatalmente despacio. Generalmente los *pianos* se ven, pero no se oyen, mientras que el *fuerte* nos espanta como terremoto o cañonazo. Con el empleo constante de medios de tal violencia, el fraseo se fragmenta, y lo que debiera ser gentil ondulación del ritmo, se troca en sacudida sísmica, que, quebrando la línea general de la obra, priva a ésta de su unidad, imposibilita su polifonía y convierte la interpretación en monstruosa y caótica. Y no olvidemos a los que, no contentos con alterar el *tempo*, hacen intervenir en sus interpretaciones las alteraciones faciales y... capilares”<sup>290</sup>. En oposición, Arbós recalca que “otros fueron los principios en

---

<sup>287</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, p. 27.

<sup>288</sup> *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo...*, p. 20.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 24.

que yo he sido educado. Su estética, bien sencilla, así puede definirse: conseguir el máximo de intensidad y emoción con el mínimo de medios; respeto profundo a la obra y al estilo del autor; sobriedad y buen gusto en el empleo del matiz, y, sobre todo, sinceridad en la expresión”. Concluye indicando como ideal en el último tercio del siglo XIX al público y a los “intérpretes de aquella generación” en Alemania<sup>291</sup>. Más tarde, en su autobiografía, Arbós señala que “Joachim se vanagloriaba de pertenecer a la escuela franco-belga, y con razón, ya que su maestro, Boehm, había sido alumno del francés Rode. No debe chocarnos esta postura del director del más ilustre conservatorio de Alemania porque, a decir verdad, en su sentido intrínseco, la escuela alemana no fue nunca una escuela pura de violín. No les preocupaba el sonido; en cambio, en cuanto a interpretación, no cabe exigir nada más maravilloso. Todos aspiraban a ser grandes músicos rehuendo la menor claudicación, exaltando el respeto hacia el arte y la dignidad que se le debe”<sup>292</sup>. Arbós subraya que en aquel tiempo, “los artistas se preocupaban, ante todo y sobre todo, de la musicalidad y de la pureza del estilo; estilo que, a mi entender, podría definirse como el conjunto de las diversas modalidades de la expresión, en función del temperamento y de la época. Por eso no vacilo en afirmar que jamás el ambiente de ésta fue más propicio para el refinamiento del estilo. [...] En efecto: la virtuosidad se hallaba entonces relegada a un plano secundario; se consideraba como un medio para alcanzar una finalidad, y no como la finalidad de ese medio. No se practicaba en público sino por contados violinistas (Sivori, Sauret y Thomson), todavía influidos por el recuerdo de Paganini. En cambio, había llegado a su apogeo la admiración por las grandes obras de los clásicos y románticos alemanes, y se rendía culto en público y en privado a la *música di camera*, condiciones inmejorables para el desarrollo de aquellas cualidades que reclama este género de música, donde la iniciativa propia pierde su exuberancia, atemperada por la disciplina del conjunto, y el estilo se dignifica en razón de la elevación y superioridad de las ideas. Ya hemos apuntado cuáles son las bases de ese estilo, del cual sería punto menos que imposible dar en este momento una definición más completa. Los violinistas de aquella

---

<sup>291</sup> *Ibidem*, pp. 25-26. En su biografía sobre Arbós, destaca: “Arbós tuvo la suerte de reunir dos escuelas. De una parte la belga –Monasterio había estudiado en Bruselas-, caracterizada por un sonido bello, arco flexible y expresión apasionada. De otra parte, la alemana: técnica sólida de mano izquierda, arco fuerte, y –en especial– devoción a la pureza de dicción, sin rubatos ni portamentos y un vibrato casi inexistente, como en la escuela belga: diafanidad de expresión, siguiendo fielmente el sentido musical con esa redondez que da lo perfecto, convenciéndole a uno”. E. F. Arbós. *Arbós...*, p. 445.

<sup>292</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 71.

época lo poseían por tradición y abolengo, así como nosotros seguimos cultivándolo por transmisión y recordación auditiva”<sup>293</sup>.

Finaliza Arbós subrayando: “cúmplenos ahora proclamar que España puede envanecerse tanto de la importancia como de la calidad de su escuela de violín. Basada en el arte de los grandes maestros italianos de los siglos XVII y XVIII, nos fue directamente legada por sus discípulos francobelgas del XIX, y recogida y cultivada por los violinistas españoles, que, con admirable sentido de lo bello, han sabido conservar hasta hoy la pureza de procedimientos y la elevación de su estilo. Entre éstos corresponde el puesto de honor al que fue su iniciador, D. Jesús de Monasterio. Todos procedemos de él, y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el núcleo de los maestros que han de seguir más tarde transmitiendo su enseñanza. Discípulo de Bériot, que procede de Corelli, es el primero en sentar las bellas bases sobre las que todavía se asienta nuestra escuela. No es, por siguiente, extraño que el estilo haya seguido siendo puro entre nosotros. Lo mismo las figuras aisladas de los grandes virtuosos, como Sarasate y Casals, que las de los ilustres profesores consagrados hoy en día a la enseñanza, en la cual tan brillantes y gloriosos triunfos ha alcanzado vuestro compañero, mi entrañable amigo el eminente violinista Fernández Bordas, así como nuestro no menos digno y querido colega Sr. D. José del Hierro, todos son un eslabón más de la cadena que con la escuela franco-belga-italiana nos enlaza. [...] Se da, pues, la feliz coincidencia de que los tres profesores numerario que en el Conservatorio tienen en la actualidad a su cargo la enseñanza de violín, Sres. Bordas, Del Hierro y el que tiene el honor de dirigiros la palabra, todos procedemos de la misma escuela: la escuela franco-belga-italiana, que hemos seguido cultivando a la desaparición del gran Sarasate y Monasterio. No es extraño, por consiguiente, que la cuerda haya conservado esa aristocrática distinción, que, como hemos visto, le viene de abolengo y que felizmente sigue reinando entre nosotros, gracias también al ambiente propicio que ha encontrado”<sup>294</sup>. A continuación ensalza a los representantes de esa escuela: “Constituyen, felizmente, un grupo numerosísimo, compuesto, no solamente de virtuosos ilustres, sino de profesores de orquesta y de insignes pedagogos. El temor de una

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

<sup>294</sup> *Ibidem*, pp. 27-29.



exageraciones malsanas”<sup>293</sup>. Arbós completa su evocación del magisterio de Monasterio resaltando: “Por encima de todos los cambio y renovaciones inestables, perdura en mí el recuerdo de sus bondades y de lo que debo a su enseñanza. Le guardo la admiración y el reconocimiento que verdaderamente merece”<sup>294</sup>.

La Sociedad de Conciertos fue otro ámbito donde se manifiesta la labor pedagógica de Monasterio, que abordaremos en el capítulo correspondiente.

Pablo Casals resume la experiencia de su paso por la clase de Perfeccionamiento de Monasterio en los siguientes términos: “Todo lo que sé acerca de la manera de sentir e interpretar la música, tiene su base en Monasterio. Después de él, nadie me ha enseñado nada...”. En sus memorias dialogadas afirma: “Recuerdo a Monasterio con una profunda admiración y un profundo reconocimiento. He dicho frecuentemente que Monasterio era el maestro que se podía soñar y fue una verdadera bendición para mí recibir su enseñanza en un período tan crucial de mi formación. Mis inquietudes artísticas y mis tendencias más personales, al coincidir con sus convicciones –afirmadas por una larga experiencia y por una cultura musical de primer orden – encontraron un singular estímulo. Yo tenía, por ejemplo, una constante preocupación por la justeza, bien desdeñada en esa época y por la acentuación musical; como ocurría lo mismo en Monasterio, eso me estimulaba comprometiéndome a perseverar en ese camino. Y luego, la música en Monasterio no tenía nada que ver con una diversidad mundana, con un pretexto para la exhibición. Este

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, pp. 29-30. Más adelante describe algunas interpretaciones actuales: “El histerismo busca ayuda en las fórmulas cortas e incoherentes; los silencios seguidos de breves arrebatos, repeticiones obstinadas de uno o varios sonidos, períodos sobreagudos o muy graves y acumulación de ritmos diferentes en un mismo compás, medios excelentes de expresión cuando se salen del marco de una construcción lógico”. *Ibidem*, p. 38. Henri de Curzon, acerca del Tratado del violín de Joachim y Andreas Moser (1905-1907) apuntaba en *Le Guide Musical* en 1907: “[Moser, sobre la Escuela franco-belga actual, explica cierta superioridad francesa, “no sólo por el deseo de exactitud y el instinto melódico, sino también por la educación de la escuela de violín de esa época, heredera directa de la enseñanza italo-francesa de Viotti, Rode, Baillot, Habencek, de esa enseñanza que tiene como enseña la premisa de Tartini: “Para tocar bien, hay que cantar bien”. Esta escuela, a sus ojos, ha desaparecido casi completamente en Francia en la actualidad: “los violinistas “modernos” franceses y belgas “dotados para la música en general y que poseen casi todos una gran habilidad para la mano izquierda, han perdido completamente la sana noción del “bel canto” y del fraseo, y y no cesan de atentar contra ella. Su técnica del arco, su sonoridad no tiende sino a conmover los sentidos por medios extremos... [...] Esto es el origen de esta evolución en el triunfo de Paganini y el hipnotismo causado por el triunfo de sus efectos. Es una oposición contra esta novedosa escuela la que el ilustre Ernst aplicó en Alemania, con Joachim a la cabeza”. Curzon censura estas opiniones: “Es, sin embargo, lamentable que, en esta exposición, M. Moser no haya medido sus palabras. Las afirmaciones que no pueden basarse materialmente sobre algún fundamento ciertamente impiden siempre un razonamiento”. *Le Guide Musical*, nº 41, 13-X-1907, pp. 607-610.

<sup>294</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 21.

inolvidable profesor sabía ganarse la devoción porque su arte y su enseñanza iban guiados en él por un ideal de noble grandeza”<sup>295</sup>.

En 1890, Andrés Gaos pone de manifiesto en una carta a Monasterio, la trascendencia de su magisterio, con motivo del relato de su estancia en Bruselas:

“Supongo haya V. recibido una mía, que he tenido el gusto de dirigirle desde Bruselas. Durante el tiempo que estuve en esta capital, hice algunos estudios artísticos con Mr. Ysaÿe, que es la figura más saliente del Conservatorio y desempeña en él una clase igual a la de V.

Mi aproximación a dicho señor, que, es sumamente amable, fue casual. Me prepararon una audición en el referido Conservatorio y entre otros profesores que me han colmado de elogios y favores, que atribuí a galantería, más que a mis propios merecimientos, sobresalió Mr. Ysaÿe, quien me invitó con insistencia a que fuese a su casa. Una vez en ella y después de haberme oído nuevamente, me dijo que, aun cuando no ejercía el profesorado más que en el Conservatorio, y no disponía de tiempo para dedicarlo a la enseñanza particular, haría una excepción conmigo y tendría mucho gusto en que yo conociese algo de su repertorio (que es bastante extenso), a cuyo honor accedí.

Para satisfacción de V. debo manifestarle que luego de haberme oído, y sin darme tiempo para decir quién había sido mi maestro, señalaron seguidamente a V. y con tal motivo, tuve ocasión de apreciar de cerca, la justicia que hacen, tanto a la personalidad artística de V, cuanto a sus excelentes obras de texto, adoptadas con preferencia en aquel centro.

Mr. Ysaÿe, sigue las huellas de V., en cuanto al conocimiento moderno de más valía, incluso el de mayor importancia del de Sarasate. Respecto a la Escuela de Violín, no ha querido corregirme nada por encontrarla excelente, lo mismo le ha sucedido con las obras que V. me ha enseñado.

De aquí podrá V. deducir lo orgulloso y agradecido que debo estar a V.  
[...]

Andrés Gaos Berea”<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> J. M. Corredor. *Pablo Casals cuenta su vida...*, p. 39.

<sup>296</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 3/5411-547.

Monasterio mostraba su apoyo también a otros alumnos que no pertenecían a su clase, como refleja el discurso del Director del Conservatorio pronunciado con motivo de la inauguración del Curso 1898-99: “Nuestro insigne compañero y profesor famoso de la clase de perfeccionamiento de Violín de este centro de enseñanza, el Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio, presidiendo en el último curso un Tribunal de examen, halló propicia ocasión de dejar que se desbordase su entusiasmo y genialidades artísticas al apreciar las dotes extraordinarias de una alumna de violín de la clase del Sr. Francés, a quien calificó de *Sobresalientísima* en la lista de examen, sabida a ciencia cierta que oficialmente no podía ser admisible la calificación; pero este rasgo de humorismo ha dado lugar – y que sirva esto de grande satisfacción a su autor- para que se haya realizado una buena obra adjudicando el instrumento y haciendo una justa distinción a favor de la Srta. Domínguez, quien por propio mérito la tiene merecida”.

Esperanza y Sola señala acerca del magisterio de Monasterio desde el Conservatorio: “ya en la enseñanza en el violín en el Conservatorio, convertida para él más tarde en cátedra de perfeccionamiento de dicho instrumento y música de cámara, siendo uno y otro centro de enseñanza el plantel de donde han salido tantos y tan distinguidos artistas, alma y núcleo muchos ellos de la Sociedad de Conciertos, en la que han merecido unánimes alabanzas de los maestros extranjeros que, de algún tiempo acá, ha tenido a su frente; ya en la dirección de ese mismo Conservatorio, cargo debido a la inteligente y bondadosa iniciativa de la Reina, que en propia mano dio a Monasterio el nombramiento que le elevaba al puesto que ocuparon el gran didáctico Eslava, Arrieta, Ventura de la Vega, Ayala y tantos hombres ilustres de nuestra patria”<sup>297</sup>.

Bretón en su Discurso de distribución de premios del Curso 1903-1904, evoca el recuerdo de Monasterio, ensalzando su figura como pedagogo e intérprete:

“Prefiero hablar de él sin orden ni trabas al objeto de esbozar su figura artística en homenaje a sus excelencias y de que sirva de precioso modelo a los alumnos de este Conservatorio.

Monasterio era un artista completo, de arriba abajo. A una naturaleza dotada por Dios de hermosas facultades, uníanse su desmedida afición por el estudio y el culto religioso que sentía por el arte. Su alma era tan sensible a la

---

<sup>297</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*. Artículo escrito con motivo del fallecimiento de Monasterio en 1903. *Treinta años de crítica musical*. Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906.

emoción estética, que con la mayor facilidad traducíanse en lágrimas sus impresiones. Por eso con igual facilidad lograba él arrancarlas de su oyentes, cuando en su Violín cobraban vida y elocuencia supremas las páginas inmortales de los grandes maestros.- Era íntimo, era personal, era sincero... Tal, que pudo con sólo la magia de su *Stradivarius* imponerse y dominar en una sociedad apenas preparada para saborear los inefables deleites de un arte casi desconocido en la Corte de España, arrullada aún por los sentimentalismos y gorgoritos del Teatro italiano”.

Respecto a la situación de la ejecución violinística en España antes de su llegada, relata la conocida descripción de la costumbre de los violinistas de los teatros de tocar con guantes:

“Monasterio, después de recorrer en triunfo importantes ciudades del centro de Europa y de rehusar altos y ambicionados puestos, eligió Madrid como residencia para provecho de nuestro arte y aumento de nuestra cultura.- La música instrumental estaba aquí en mantillas cuando vino del extranjero D. Jesús. Nervio principal de ella, de la orquesta, es la *Cuerda* como sabéis, y de ésta es tipo acabado el prodigioso instrumento llamado Violín. ¿Cómo estaría éste representado en nuestro país, cuando, fuera de raras excepciones, era costumbre tañerlo en los teatros las frías noches del invierno con guantes de algodón!- Monasterio trajo consigo nuevo ambiente, que por virtud de la clase que dirigió tanto tiempo en este Conservatorio, se esparció muy luego no sólo por Madrid sino por la Península toda, creando una escuela y número sin fin de alumnos que inundaron y vigorizaron las orquestas, revelando al público un arte de que apenas tenía conocimiento. Sí; hace años que son justamente elogiadas por nacionales y extranjeros las falanges de violinistas que vemos en nuestras orquestas, y esto se debe exclusivamente a Monasterio.- Creó con el ilustre pianista Guelbenzu la inolvidable Sociedad de Cuartetos que inició en nuestro público la afición a la música clásica.- En la dirección de la Sociedad de Conciertos nos dio cabal idea del poder fascinador de la *Cuerda*, labrando con ella verdaderos primores, al hacerla interpretar múltiples joyas del arte clásico y romántico.- Enriqueció con sus no escasas joyas composiciones el Haber nacional, y es bueno advertir aquí, que sus admirables *Estudios de Violín* se hallan adoptados como obra de texto en algunos Conservatorios europeos.

[...] El arte ha perdido en don Jesús de Monasterio uno de sus preclaros representantes, España uno de sus más ilustres hijos y el Conservatorio un compañero y profesor insigne cuyo vacío será difícil de llenar. Aquí ejerció la enseñanza muy cerca de cuarenta y seis años; corrió a su cargo la dirección por espacio de tres, y como profesor y director, cuando joven y hasta el último día que asistió a clase o a los tribunales y concursos, no le abandonó el más generoso entusiasmo y el más acendrado cariño por el arte, por los alumnos y por los que eran sus amigos y compañeros”<sup>298</sup>.

Acerca de la labor pedagógica de Monasterio en el Conservatorio, de la que se benefició la extensa relación de alumnos que asisten a sus clases a lo largo de sus 46 años de docencia, Peña y Goñi subraya su trascendencia señalando: “creo ocioso consignar que su clase ha producido todos los violinistas, puede decirse, que en España sobresalen actualmente”<sup>299</sup>. De la primera promoción (1857) destacan ya varios nombres como los de Manuel Pérez Badía, concertino de las orquestas del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos, integrante de la Sociedad de Cuartetos y, a partir de 1878, director en el Teatro Real, y los futuros profesores del Conservatorio de Madrid Pedro Urrutia y Cruz y Manuel Pardo y Pérez.

Entre los alumnos más señalados de la década de 1860 se encuentra Pedro Miguel Marqués. Formado primero en París, ingresa en el Conservatorio en 1866. En 1869, la Sociedad de Conciertos, dirigida por Monasterio, y de la que formaba parte como violinista, da a conocer su *Sinfonía en Si bemol*, iniciando una larga serie de éxitos en su carrera compositiva. También figuran Manuel Banquer y Lassa (nacido en 1852, ingresa en el Conservatorio de Madrid en 1862), Eduardo Dorado y Salgado (nacido en 1852), que será profesor de Gaos y Juan Antonio Espino y Teisler (nacido en 1854, ingresa en 1867).

Durante las décadas de 1870 y 1880 estudian algunos de los alumnos más renombrados, como Eduardo Fernández Arbós, Francisco Torres, Santiago Gálvez, Quintín Matas, Antonio Fernández Bordas, Andrés Gaos, Julio Francés, Teodoro Ballo, Andrés Goñi y Emilio Tomás y Navarro. En la década de 1880 sobresalieron varias

---

<sup>298</sup> T. Bretón. *Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1903-1904. Memoria del Curso 1903-1904*. Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Madrid, Imprenta Colonia, 1904, pp. 5-9.

<sup>299</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Publicado en *La Correspondencia Musical*, nº 156, 27-XII-1883, p. 3.

alumnas destacables, como Manuela Aspra, Carmen Díaz y Castro y Luisa Terzi y Cappa. Ya en los años 90 asisten a las clases de Monasterio Pablo Casals, Alfredo Fernández Aspra, Adelina Domingo, Laureano Forsini y Julio Casares, entre otros.

Además de integrar la mayor parte de las orquestas del momento, numerosos alumnos de Monasterio garantizan la pervivencia de su magisterio ejerciendo como profesores en el Conservatorio madrileño en años posteriores. De la primera promoción sobresalen dos nombres: Pedro Urrutia (nacido en 1850, ejercerá como director de orquesta), designado Auxiliar en 1873 y Manuel Pardo, sustituto del anterior en 1874. La transmisión por Monasterio a sus alumnos de un interés pedagógico se ejemplifica especialmente en la personalidad de Enrique Fernández Arbós, que ingresa en 1863. Se convierte en profesor de la Escuela Nacional de Música en 1884, y ocupará desde 1888 la Cátedra vacante de Monasterio, labor que simultaneará con una brillante carrera como solista y luego director de orquesta. Autor de diversas piezas, revisó una nueva publicación de las obras de Vieuxtemps. Otro nombre decisivo será Antonio Fernández Bordas, que fue nombrado Profesor Numerario en 1904 para cubrir la vacante tras la muerte de Monasterio. Será cofundador de los cuartetos del Ateneo y concertista, actuando al lado de nombres como Saint-Saëns, D'Albert o Sarasate. Entre 1921 y 1939 será Director del Conservatorio. También Julio Francés ejercerá la docencia en el centro madrileño desde 1910.

Otros alumnos desarrollarán una importante labor en los conservatorios recién creados de provincias. Son fundamentales dos figuras que asistieron a las clases de Monasterio en la década de 1870: Quintín Matas y Ots (1857, 1873), profesor del Conservatorio de Valencia y Francisco Torres y Laguna (1862, 1876), profesor de la clase de violín de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo desde 1890. A promociones de la década siguiente pertenecen Teodoro Ballo (nacido en 1866), profesor en el Conservatorio de Zaragoza y fundador de la Sociedad de Cuartetos de esa ciudad, y Andrés Goñi, que ejerció una importante actividad pedagógica como profesor de violín en el Conservatorio de Valencia, donde organiza una orquesta bajo su dirección. En 1894 es designado Vice-director de esa institución. Fundó también un conocido sexteto. Desarrollará también temporalmente una labor decisiva en el Conservatorio de Lisboa. En los años 80 también acude a las clases de Monasterio Andrés Gaos (1874), que ejercerá como profesor en el Conservatorio de Buenos Aires a partir de 1895.

Entre otras personalidades que fueron alumnos de Monasterio, cabe citar también al escritor Julio Alarcón y Meléndez (nacido en Córdoba en 1843, ingresa en 1859) y el académico Julio Casares (nacido en Granada en 1878). El último fue alumno de Monasterio a partir de 1893.

En la lista de discípulos que acuden a la clase de Cámara impartida por Monasterio, sobresale el Pablo Casals. Obtiene el Primer Premio en 1895 en la clase de Música instrumental de Cámara.

Los conservatorios de Bruselas y París, convertidos en centros de recepción de los violinistas españoles desde comienzos del siglo XIX, propiciaron la difusión de la influencia de la denominada Escuela Franco-belga de violín. Libón, Arriaga, Escudero, Aldana o Balart son algunos nombres que acuden a perfeccionar sus estudios violinísticos a esta dos instituciones en fechas anteriores a Monasterio. Con el magisterio de Monasterio y con la concesión de pensiones por el Ministerio de Fomento en la década de 1880, se incrementa el número de estudiantes de cuerda que completan su formación en estos dos centros.

Respecto al Conservatorio de París, hay que recordar los precedentes de Libón, que dedica sus Caprichos a Viotti, y Arriaga, que estudia con Baillot. Determinante será la figura del pedagogo Alard, con el que estudian nombres españoles ya en la década de 1840 como el catalán Gabriel Balart y Creuhet. Después de iniciar sus estudios de violín con Antonio Passarell, los continúa en París en 1842, obteniendo el Premio Extraordinario. En 1842 estudia con Alard en París, logrando el Premio Extraordinario del Conservatorio. Además de su actividad como compositor y director, desarrollará una determinante labor pedagógica, ejerciendo como profesor de Antonio Nicolau, Vicente Costa y Nogueras, Joaquín María Vehils, Domingo Sánchez Deyá, Luis Bressonier, Francisco Camaló, Vicente Petri, Mario Calado, Juan Lamote de Grignon, Eusebio Bosch Humet y Juan Manén, entre otros. Otro alumno de Alard será el bilbaino Enrique Aldana, presente en la capital francesa desde 1847. A mediados de la década de 1850 se establecerá en América. Su carrera se interrumpirá con su fallecimiento en La Habana en 1856<sup>300</sup>. El alumno más insigne de Alard será Pablo Sarasate, que acude a sus clases

---

<sup>300</sup> Tras darse a conocer en 1846 con un solo del tercer acto de Lombardi, estudia con Alard en 1847. Necrología publicada en *La Zarzuela*, nº 47, 22-XII-1856, pp. 372-373. Tras un viaje a Bilbao para solucionar problemas de negocios familiares, retorna a París para finalizar sus estudios. Después de una breve estancia en Madrid, sale para América, estableciéndose en Valparaíso a finales de 1855. Viaja posteriormente a La Habana, donde fallece por fiebre amarilla el 17 de julio.

en 1856, pensionado por la condesa de Mina y la diputación de Navarra. Gana la plaza de alumno interno entre treinta opositores<sup>301</sup>. Abandona el Conservatorio de París en 1861. A París acudió, ya en los años 80, el alumno de Pérez y Monasterio Eduardo Fernández Murrió (nacido en Valencia en 1866). Completa sus estudios en París en 1883 con Massart, gracias a la pensión del Ministerio de Fomento. Formará parte de la Sociedad de Conciertos de Lamoureux. También estudia en París, en la década de 1880, José del Hierro (nacido en 1864), otra de las figuras fundamentales de la interpretación violinística en España a comienzos del siglo XX. Será designado profesor del Conservatorio de Madrid en 1904. Inició sus estudios en Cádiz y los prosigue en País en 1883, gracias a una beca del Ayuntamiento de su ciudad natal. También recibe lecciones de Léonard en el Conservatorio de Bruselas. Hasta 1886 ocupa una plaza en la Sociedad de Conciertos de París. A continuación se traslada a Berlín, donde estudia con Joachim. Emprende, a continuación, una gira de conciertos por Alemania y Francia. Además de realizar diversas composiciones, en Madrid ejercerá como concertino del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos y profesor de la Capilla Real. Por su clase pasarán, entre otros, algunos de los nombres más destacables de comienzos de siglo, como Abelardo Corvino, Manuel Quiroga o Telmo Vela.

En Bruselas, numerosos alumnos del Conservatorio de Madrid acuden a estudiar con representantes de alguna de las cuatro generaciones de célebres profesores, encabezadas por Bériot, Vieuxtemps, Isaye y Thomson. Entre los pensionados en Bruselas se encuentra Enrique Fernández Arbós (nacido en 1863), que ingresó en 1871 en el Conservatorio de Madrid. Obtiene con doce años el Primer Premio de Violín. En 1879, y con sólo quince años, es nombrado Profesor Auxiliar del Conservatorio de Bruselas, donde acude como pensionado por la Princesa de Asturias para completar sus estudios en 1878. Posteriormente completará su formación con Joachim. También estudiará en Bruselas otro de los alumnos más destacados de Monasterio, Andrés Gaos Berea (nacido en 1874). Después de obtener el Premio de Violín con trece años, estudia con Dancla en París y se traslada a la capital belga, donde recibe lecciones de Ysaÿe. A continuación, se presenta en París, tocando en concierto con Saint-Saëns y la Orquesta de Lamoureux, con la que inaugura una serie de giras por Europa y América. Se establece en Buenos Aires en 1895 como profesor del Conservatorio. Desarrollará además una importante labor como director de orquesta. Autor de numerosas

---

<sup>301</sup> Noticia publicada en *La Zarzuela*, nº 54, 9-II-1857, p. 431.



composiciones, escribió una obra didáctica titulada *100 Ejercicios técnico-progresivos para violín* (1898-99). Julio Francés (nacido en 1868) también estudió en Bruselas con Isaÿe y más tarde en París. Empezará una importante actividad pedagógica y al frente de agrupaciones de cámara. Otro español que no fue alumno de Monasterio y asistió a las clases del Conservatorio de Bruselas fue el malagueño Luis Alonso. Formado en el Conservatorio de su ciudad natal con Regino Martínez, disfrutó de una pensión de tres mil pesetas, debida a la Infanta Isabel. En 1885, con diecisiete años, logra el Gran Premio de Honor en Bruselas. Según informa la prensa, compitió con alumnos de Collyns, Hubay y Cornelis, interpretando un *Nocturno* de Chopin “con gran pureza y excelente estilo” y la *Danza de las Brujas* de Bazzini “con pasmosa seguridad de mecanismo”<sup>302</sup>. En 1887 obtiene la plaza de profesor de la clase superior, vacante por dimisión de Hubay<sup>303</sup>. En otro apartado nos referimos a su método de violín. En el cambio de siglo acuden a Bruselas tanto del ámbito catalán como madrileño numerosos violinistas: Juan Massiá y Francisco Costa, que reciben lecciones de Marchot, Manuel Quiroga, alumno de Hierro y luego de Nadaud, Ángel Grande, discípulo de Bordas, Enrique Casals, Mariano Perelló y Enrique Ainaud, que estudian con Crickboom, y León Fontova<sup>304</sup> y José Bustinduy.

Fernández Bordas reconoce la trascendencia del Conservatorio de Bruselas y su influencia a través de la figura de Monasterio, señalando que “es gracias al Conservatorio de Bruselas, que debemos una gran parte de las páginas más brillantes de la historia del arte musical de nuestra época. [...] Muchos de nuestros antiguos profesores del Conservatorio de Madrid, han tenido la fortuna de recibir la enseñanza musical de profesores del Conservatorio Real de Bruselas. Uno de los primeros alumnos enviados por España para recibir los admirables consejos de “mi padre artístico”, Charles de Bériot, maravilloso violinista y maestro de maestros, fue M. J. de Monasterio, que ocupa durante casi 45 años la clase superior de violín de nuestro

<sup>302</sup> *La Independencia Belga*. Publicado en *La Correspondencia Musical*, nº 239, 30-VII-1885, p. 5.

<sup>303</sup> Informa *La Correspondencia Musical*, nº 309, 3-II-1887. *La España Musical*, nº 11, 21-II-1887, p. 175.

<sup>304</sup> Sobre éste, Gevaert escribe una carta el 10 de septiembre de 1892 a Monasterio solicitándole su intercesión para se le prolongue la pensión y pueda ofrecer conciertos en Madrid: “Aquí tienes el joven barcelonés Fontova, que ha llevado el primer premio, *con la mayor distinción*, en nuestra –y tuya– escuela. Quisiera le diese ocasión de tocar en tu coronada villa, y que las cosas se arreglasen de modo que S. A. R. la Infanta le conceda su pensión por un año de más [sic], para que el joven pueda acabar enteramente sus estudios, especialmente musicales, habiéndose ocupado más hasta ahora de la *virtuosidad*. Confío en nuestra antigua amistad para que hagas todo lo posible a favor de mi protegido”. Obtendrá en 1890 el Gran Premio de violín. J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio...*, p. 240.

Conservatorio, y fue luego, también, su admirable y excelente Director querido, durante algunos años. Glorioso maestro, del que fui alumno, y al que tuve el honor de suceder cuando llegó su muerte, en 1903. Poco tiempo después, M. Valentín de Arín, profesor de armonía en nuestra Escuela Musical, vino a Bruselas, a trabajar lleno de entusiasmo con los grandes armonistas, M. Dupont y M. Kufferath. Actualmente tenemos como profesor de violín, a M. Fdez. Arbós, alumno del prodigioso Vieuxtemps, y a M. Julio Francés, que estudió con Ysaye, el Grande, que me honra siempre de su gran amistad... y finalmente también, a M. Bernardo de Gabiola, profesor de órgano y alumno de Messieurs De Boeck y Desmet”<sup>305</sup>.

La herencia de la tradición Franco-Belga en la escuela violinística española perdura en el siglo XX. Muchos preceptos de la escuela Franco-belga persistirán hasta la actualidad, como pone de manifiesto el violinista Agustín León Ara, en su discurso con motivo de su elección como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sobre la escuela violinística española afirma: “desde el momento en que conocí mi elección como Académico tuve conciencia de que [...] pensé que esta corta y modesta intervención debería estar relacionada con mi doble actividad como intérprete y docente, que fue, también, la de mis antecesores, ilustres violinistas, también, Jesús de Monasterio, Enrique Fernández Arbós y Antonio Fernández Bordas, todos ellos bajo el común denominador de ser representantes de la Escuela Franco-Belga de violín, a la que me honra pertenecer [...]. Es imposible referirme a la violinística española sin tener presente la influencia que sobre la misma ha tenido a lo largo de la historia la Escuela Franco-Belga. Puede afirmarse que desde Jesús de Monasterio, la casi totalidad de los grandes violinistas españoles han perfeccionado sus estudios, bien en el Conservatorio de Bruselas, bien en el de París, con maestros de la Escuela citada. Así, pues, los José de Hierro, Pablo de Sarasate, Francisco Costa, Joan Massiá, Antonio Brossa, Antonio Arias, Fernández Arbós, entre otros, no son sino continuadores de esa Escuela Franco-Belga, cuyo pionero en España fue Jesús de Monasterio”<sup>306</sup>.

En su exposición, León Ara revisa el texto redactado en las mismas circunstancias por Arbós, retomando muchas de sus ideas: “Pero, si me lo permiten, antes de entrar en la pluralidad de las Escuelas violinísticas, querría exponer algunas

---

<sup>305</sup> *Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Annuaire du Centenaire. 1832-1932.* Bruxelles, 1932, pp. 109-110.

<sup>306</sup> A. León Ara. *Sobre las escuelas violinísticas.* Discurso de recepción como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 8.

consideraciones sobre la docencia de este instrumento en base a la Lección Magistral de ingreso en esta Academia, de don Enrique Fernández Arbós, porque creo que con ellas pueden quedar probadas la subsistencia de algunos problemas, sobre todo en lo que concierne a la interpretación y desarrollo de la personalidad del alumno intérprete, y, por otra parte, los progresos realizados en la enseñanza del violín”. En referencia a la afirmación de Arbós sobre la insuficiencia de pedagogía técnica cuando se lamenta de que “Todavía reina gran oscuridad en la técnica de los instrumentos de música, y más que en la de ninguno, creo yo, en la del violín. Las observaciones hechas al discípulo (en todo aquello que no versa sobre la afinación y el estilo), y la incertidumbre de los resultados, basados únicamente en un sistema de demostración práctica por parte del profesor e imitación auditiva o visual por parte de aquél, son las causas que impiden al mecanismo llegar a la perfección apetecida”, señala León Ara: “Personalmente yo defiendo, por ello, la opción de evitar, en lo posible, la excesiva demostración ante el alumno, pues éste, efectivamente, intentará copiar, antes que esforzar su inteligencia, su personalidad. Por otra parte, hoy en día la enseñanza instrumental es una ciencia; los buenos maestros deben disponer de una solución para cada caso, para cada problema de tipo técnico que se pueda presentar y, prácticamente, ya no hay secretos. El maestro es, o debe ser, la respuesta del cómo y el porqué de cada movimiento que se realice, el excitador de la curiosidad y el promotor del espíritu autocrítico-analítico del alumno. De otra forma parece improbable un camino de progreso.

León Ara, insiste, no obstante en la importancia del aprendizaje directo: “Sin embargo, no eludo la circunstancial necesidad de la demostración práctica (una imagen vale más que mil palabras), cuando nos hallamos ante problemas, muchas veces por causa del cansancio, de falta de receptividad por parte del alumno, de comunicación por la del profesor, o sencillamente por carencia material de tiempo. Y ambas contradicciones me refuerzan en la convicción de que si los grandes intérpretes no tienen por qué ser grandes docentes, todo maestro debe ser un buen intérprete; a fin de cuentas, lo que se transmite es la propia experiencia, y ésta sólo se adquiere en las salas de conciertos y ante el público. Para ser buen maestro, entiendo que debe haberse recibido una formación en una buena Escuela. No haber aprendido a tocar de una manera intuitiva, sino todo lo contrario, dentro de una disciplina y un razonamiento lo más profundo posible. Aunque, como siempre, toda regla tiene su excepción”<sup>307</sup>.

---

<sup>307</sup> A. León Ara. *Sobre las escuelas violinísticas...*, pp. 9-10.

Respecto a la crítica de Arbós de que no basta tocar con emoción, sino que es necesario el método, comenta León Ara: “En efecto, una de las mayores dificultades para un maestro, actualmente, consiste en dirigir la sensibilidad musical del alumno, sin impedir el desarrollo de su personalidad y características temperamentales, y, sobre todo, sin que se sienta en ningún momento subestimado”<sup>308</sup>.

En cuanto a la unificación de criterios interpretativos de las escuelas violinísticas desde inicios del siglo XX, indica: “Desde principios de este siglo y, progresivamente, como consecuencia de los cada vez mayores contactos entre los países y la aparición de nueva tecnología de grabación y reproducción, las Escuelas Nacionales han visto interconectado su desarrollo *quasi* a la uniformidad; ello ha creado una disfunción entre alumnos reacios a supeditarse a personalismos y profesores proclives a imponerlos. Otros, en busca de una pretendida originalidad, y basándose en ese criterio que critica Arbós, llegan a versiones que poco tienen que ver con la realidad musical. En esta encrucijada de hipótesis, es cuando hemos de buscar respuesta en la Historia de la Música, la Musicología y el Análisis.”.

En lo relativo al análisis del origen y evolución de las escuelas nacionales, León Ara reproduce las indicaciones de Arbós, destacando el tronco común de los italianos y la figura trascendental de Viotti y precisando las diferencias entre dichas escuelas: “Estas Escuelas o diversas maneras de tocar influían sobre todo en la producción del sonido, en el *vibrato*, la forma de realizar los cambios de posición (portamentos, glissandos) y, naturalmente, en el estilo interpretativo”. Respecto de los métodos de la escuela francesa, subraya: “Ello, con independencia de las colecciones de estudios o *capriccios* y conciertos, llamados conciertos de Escuela, quizás un poco despectivamente, pero entre los que se encuentran algunos muy bello y que son, en todo caso, fundamentales para la formación de los violinistas. [...] Dicha escuela, que tendrá su continuidad en los Dancla, Mazas, Alard, Sarasate, Lucien Capet hasta llegar a Jacques Thibaud, tenía ya en aquella época unas características muy particulares. El propio Louis Spohr, representante de la Escuela Alemana, decía que admiraba cada vez más la manera de tocar de Rode. Una gran ligereza, un encanto, una distinción y una precisión que son tan propios hoy de los violinistas franceses”<sup>309</sup>. Opone estas características a las de la escuela alemana, en la que destaca la figura de Ferdinand David: “Nos dejó un método de violín muy sólido y una colección de sonatas del

---

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>309</sup> *Ibidem*, pp. 11-12.

barroco preciosas, pero tratadas demasiado libremente. Böhm formó escuela en Viena y fue profesor de Joseph Joachim [...]. Ya de Spohr se afirmaba que tenía una manera de tocar muy amplia, apasionada, romántica, y unos criterios técnicos terriblemente rigurosos, rechazando todo tipo de virtuosismo efectista y buscando la profundidad y seriedad musical, características, algunas de ellas, bastante diferentes de las de la Escuela Francesa”. De la escuela belga, concluye afirmando que “se la puede considerar, junto a la rusa y húngara de principios de siglo, como una de las más fructíferas y brillantes. Reúne todo el encanto y precisión de la Escuela Francesa con la severidad y gran sonido de la Alemana”<sup>310</sup>.

En su repaso por las aportaciones de las distintas escuelas, León Ara destaca la figura de Monasterio, a quien califica como “el padre de la violinística española”. Subraya su labor desempeñada en Madrid: “Como ya expuse, fue discípulo de Charles de Bériot, que le tenía en tal estima que, a la muerte del Maestro, le propusieron ser su sucesor en la cátedra de Bruselas, pero él prefirió continuar impartiendo sus enseñanzas en el Conservatorio de Madrid. Quizá en aquella época no existiese el *destierro profesional* del que han sido víctimas tantos y tantos artistas [...]. Nada que ver con la política, pero sí con una falta de medios, infraestructura y reconocimiento a los valores nacionales. Después de subrayar su labor en la Sociedad de Cuartetos, en la dirección del Conservatorio y como compositor, destaca su actividad como pedagogo: “Pero, sobre todo, nos dejó dos grandes discípulos que fueron, a su vez, dos grandes maestros: Enrique Fernández Arbós y Antonio Fernández Bordas. El primero, también Académico desde 1922, continúa la línea de su maestro”<sup>311</sup>. Respecto de Bordas, afirma: “Como pedagogo bastaría recordar los principios de la Orquesta Nacional para constatar la cantidad de discípulos suyos que han formado parte de la cuerda de violines, algunos de ellos grandes solistas. Citemos a Carlos Sedano, Enrique Iniesta, Luis Antón, Eduardo Hernández Asiaín, Luis Alonso, Rafael Martínez, Albina Madinabeytia, Ángeles Velasco, Hermes Kriales, que fue último discípulo, mientras su padre, David, había sido el primero”<sup>312</sup>.

---

<sup>310</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>311</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 15.

## CAPÍTULO VI. LA SOCIEDAD DE CUARTETOS DE MADRID (1863-1894).

### 6.1. Difusión de la música de cámara en Europa en el siglo XIX.

Una necesaria revisión de la difusión del repertorio para cuarteto de cuerda en Europa, revela un panorama caracterizado por una ingente actividad camerística, impulsada por la instauración de numerosas agrupaciones. Desde el cambio de siglo se establecen los conciertos públicos de música de cámara, aunque con limitadas audiencias. En París, el Cuarteto Habeneck inaugura en 1802 una tradición que será continuada por el Cuarteto Baillot desde 1814. Esta práctica se incrementa en la década de 1830 con la aparición de diversas formaciones como las de Bohrer (1830), los hermanos Tilman (1834), o Dancla (1838), entre otros. En Francia, todo el siglo XVIII fue una época de esplendor para la música de cámara, gracias a los mecenazgos, que propiciaron la difusión de la literatura de sonatas, tríos, cuartetos y piezas para viento procedentes de Alemania e Italia en París. Con la llegada de la Revolución se experimenta una transformación de los gustos, que se orientaron hacia la ópera y otros géneros. Ello repercutió directamente en la composición de música de cámara, que se vio postergada durante tres cuartos de siglo en los autores franceses, hasta la instauración de la Sociedad Nacional de 1871. A pesar de esta situación, en París desde inicios de siglo, se produce una ingente publicación de dúos, tríos, cuartetos, quintetos y menos frecuentemente sextetos y septetos, que incluían combinaciones variadas como dos flautas y viola, tres guitarras, etc. Estas publicaciones estaban destinadas sobre todo a aficionados. En su mayor parte eran transcripciones de óperas. En París abundan también transcripciones de sinfonías de Haydn o Mozart para quinteto. Esta práctica, que en principio contribuyó a la difusión de determinadas obras a un público no asistente a este tipo de conciertos, llegó a predominar en una suerte de abuso de arreglos muy cuestionables en los catálogos. Asimismo, se transcriben obras de cámara para formaciones diferentes a las originales y sonatas para piano. Este repertorio perdura más tiempo en Francia, antes de imponerse definitivamente el piano en estas transcripciones. En el caso de Alemania, la ejecución de la música de cámara de los aficionados presenta diferencias, puesto que existe un predominio destacable del pianoforte, por lo que proliferan arreglos orquestales de sinfonías y óperas para éste, menos frecuentes en Francia, donde muchos *amateurs* tocan instrumentos de cuerda o viento, especialmente el violín, violoncello y flauta. En Francia, el tipo de repertorio destinado al pianoforte

estaba integrado mayoritariamente por caprichos, variaciones, fantasías sobre temas operísticos más que por partituras vocales o de piano de las mismas óperas. Con todo, a comienzos de siglo se publican en París cientos de cuartetos, que confirman la gran demanda de música de cámara existente en círculos privados<sup>1</sup>.

Ya en 1798 Baillot forma un cuarteto con Rode, Auber y Lamarre en reuniones privadas cada dos semanas, siendo el primer cuarteto formado íntegramente por instrumentistas profesionales. Tras la Revolución se produce una reestructuración de la vida social que influye en esta forma de actividad musical de la música de cámara. A comienzos del siglo XIX, en Francia se sigue componiendo un amplio repertorio de obras dentro de los géneros del *gran trío* (obras con el máximo nivel técnico y expresivo diferenciadas de las concebidas con fines pedagógicos) y *cuarteto* y *trío brillante* en el que el violín primero realiza pasajes virtuosísticos con dobles cuerdas, *cadenzas*, etc., mientras los restantes ejecutan un mero acompañamiento. Éstos suponen una especie de sustitución del concierto para música de cámara, suelen incorporar variaciones y arias operísticas y se populariza en París a través de las obras de Rode y Kreutzer, entre otros. Influencia del *cuarteto brillante* se percibe algunos ejemplos de Reicha y Onslow. Por otra parte, hay que tener en cuenta el papel de la emigración en la revalorización del arte después de la Revolución, con la asimilación de nuevas ideas estéticas procedentes del otro lado del Rin y, con ellas, de una nueva concepción de la música encaminada no sólo a servir de divertimento en un modo de relación social, sino también como medio de comunicación. La regeneración de la música de cámara se produce en los aficionados de la nobleza, puesta de manifiesto en las listas de asistentes a los conciertos de Baillot. La mayor parte de estos *amateurs*, además, están condicionados en sus gustos en gran medida por la limitación de sus medios técnicos. Ello explica que sólo un pequeño número interprete Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven, autores cuyas obras plantean exigencias técnicas de interpretación. Esto se encuentra en relación directa con la recepción, por tanto, de determinados repertorios, especialmente de Beethoven, cuyos cuartetos, sobre todo a partir del segundo período, plantean dificultades destacables. Estos intérpretes aficionados priorizan, además, aspectos melódicos sobre otras complejidades texturales, armónicas, etc. Su repertorio preferido estaba integrado por obras de Boccherini, Pleyel y Pichl<sup>2</sup>. Se trata de obras en

---

<sup>1</sup> J. Mongrédien. *La Musique en France des Lumières au Romantisme*. 1789-1830. Paris, Flammarion, 1986. Ed. Portland, Oregon, Amadeus Press, 1996, pp. 290-292.

<sup>2</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris...*, pp. 18-19.

las que la melodía predomina sobre principios accesibles para los aficionados. Ejemplo de sesiones entre lo aficionado y profesional son las ofrecidas por el violinista Pierre Marcou en 1802, semanales y a lo largo de dos meses. En 1804, otro grupo de aficionados, con el nombre de *Concert italien* ejecutan cuartetos de Haydn, Mozart, Boccherini, Pleyel y otros compositores en cuatro sesiones. En el triunfo paulatino del profesionalismo manifestado a partir de las sesiones precursoras de Baillot también es decisivo el papel desarrollado por el Conservatorio en la formación de nuevos instrumentistas con el máximo nivel de una forma sistematizada, y la creación de posteriores marcos para el desarrollo del repertorio sinfónico, caso de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París en 1828. Las exigencias técnicas de las obras interpretadas condicionan una ejecución reservada exclusivamente a profesionales. Se produce, pues, una transformación en el papel de la difusión del repertorio de la música de cámara, que habían ejercido los aficionados en los salones. Los aficionados encuentran en el amplio repertorio de piano el nuevo vehículo para sus interpretaciones, mientras que el repertorio cuartetístico se circunscribirá a intérpretes profesionales. Sin embargo, el fomento de la música de cámara entre aficionados se mantiene a través de la labor de sociedades como la *Société académique des Enfants d'Apollon* o la *Société des quatuors d'amateurs*. En general, la difusión del repertorio clásico, sobre todo de Beethoven, no es grande, y en el caso de Schumann u otros autores se retrasa hasta la década de 1870<sup>3</sup>.

Decisiva será, como hemos ya apuntado, la figura de Baillot, quien comienza a organizar sesiones de cámara que alcanzan notable popularidad. Sus composiciones propias estaban influenciadas por la escuela alemana. Junto a Baillot, destaca Reicha, y Cherubini. El público, aficionado en su generalidad, prefiere interpretar los cuartetos de Onslow. En torno a 1830, no obstante, comienza a percibirse una reacción en la recepción del género: el repertorio clásico empieza a ser incluido ampliamente y, por tanto, aumenta su apreciación y se crean numerosas sociedades profesionales y de aficionados en París y provincias. El gusto del público va creciendo durante años, siendo cada vez más frecuentemente la interpretación de los cuartetos de Haydn y Mozart. Después de 1850 las sesiones de cámara crecen rápidamente en número. En el Conservatorio de París, Alard y Franchome ofrecen conciertos matinales, que son recibidos favorablemente. Sin embargo, en los programas no se incluyen los cuartetos

---

<sup>3</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris...*, pp. 21-24.



últimos de Beethoven. En Francia, como en Alemania, resultan incomprensibles. Baillot los había ejecutado sólo ante algunos amigos. Es el Cuarteto Maurin el que introducirá los últimos cuartetos de Beethoven desde 1849. También se interpretan en las veladas camerísticas ofrecidas por Massart.

A partir de 1856, la *Gazette Musicale* se hace eco del crecimiento en la apreciación del público de la música de cámara, si bien ésta no se extiende a las obras modernas, que continúan apareciendo esporádicamente en los programas. Los autores clásicos son ejecutados, pero los compositores contemporáneos apenas son admitidos o en proporciones mínimas. El Cuarteto de Massart no tendrá rival hasta 1859, año en que el Cuarteto Armingaud incluye todos los cuartetos de Beethoven y Mendelssohn, realiza las primeras audiciones de Schubert y Schumann y algunas obras de su violinista Lalo. A partir de 1860 la actividad camerística experimenta una aceleración. Ese año, el Príncipe Poniztowski funda la *Union Artistique*, que alterna conciertos de cámara y orquesta. En los programas aparecen nuevos nombres: Onslow, Reicha y Baillot dan paso a Fétis, Dedevez, Mathias, Farrenc. Decisiva será la fecha de 1861, con la fundación de los conciertos populares de Padeloup, que otorgan un poderoso estímulo a la educación musical del público, influyendo directamente sobre la recepción de la música de cámara. Sin embargo, y pese al progresivo cambio, difícilmente los programas incluían obras modernas. Algunos compositores daban a conocer sus obras bajo su propio patrocinio, caso de Saint-Saëns, programado de forma regular desde 1860. Otro aspecto destacable es que los autores modernos incluidos en los programas, no eran de calidad, figurando en los programas compositores como Rever, Gastivel o Vancorbeil. En 1867, Edouard Colonne comienza a efectuar series de conciertos de cámara. En 1869, la sociedad privada *Trompette* contribuye a difundir conciertos entre sus miembros, expandiendo el gusto burgués por la música de cámara. Sin embargo, sistemáticamente excluye composiciones modernas de sus programas, y hasta 1880 no se interpretan en sus sesiones obras de Saint-Saëns y d'Indy. En 1870, la Sociedad Schumann introduce el Quinteto de Castillon, discípulo de Franck. En los últimos días del Imperio, el repertorio experimenta un auge que propicia que muchos compositores de música teatral escriban obras para él, al tiempo que se produce un crecimiento vertiginoso en la creación de sociedades de música de cámara: Sociedad Clásica (Armingaud), Cuarteto Lamoureaux, *Séances de Musique de Chambre*, *Marsick Quartet*, Jacquard, etc. Esta actividad se interrumpe con la Guerra Franco-Prusiana

(1870). Asimismo, progresivamente el público se interesa por los cuartetos de Mozart y Beethoven.

A partir de 1870, con el impulso dado por la *Société Nationale de Musique*, integrada por Saint-Saëns, Bussine, Franck, Massenet, Fauré, Guiraud, Duparc, Dubois, Garcin y Taffanel y bajo el espíritu del *Ars Gallica*, comienza a interpretarse sistemáticamente autores franceses contemporáneos, que escriben para ella, destacando Franck, junto con Saint-Saëns, Chausson, Debussy y Dukas. En 1886, d'Indy propone extender la programación a música antigua y extranjera, generando las protestas de Saint-Saëns y Busine. Pese al cambio, serán pocas, casi excepcionales, las interpretaciones de obras de autores extranjeros (es el caso de Strauss, Grieg, Borodin).

En Viena, el Cuarteto Schuppanzigh, patrocinado por Razumovsky, no sólo introdujo las obras de Beethoven desde 1808, sino que continuó la difusión del repertorio de Haydn y Mozart, a través de diversas giras, como la de 1823 por Rusia. Sus aportaciones más destacables a la interpretación del cuarteto de cuerda serán la constitución de una agrupación permanente y la organización de series regulares de conciertos. Viena y Berlín ofrecen durante la década de 1820 sesiones profesionales para una audiencia reducida. Joseph Böhm, maestro de algunos de los más influyentes cuartetistas del siglo XIX, representando el concepto interpretativo opuesto a la escuela francesa, crearía su propia escuela en Viena, basada en la interpretación de las obras de cámara de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert<sup>4</sup>. Diferencias acusadas percibe la crítica acerca de la interpretación de Hellmesberger, a propósito de su ejecución en Viena de los últimos cuartetos de Beethoven en 1849, relativas a la presencia de un subjetivismo y emoción alejada del estilo francés, derivado de las exigencias de carácter de la última producción de este compositor.

En Alemania, entre los esfuerzos por establecer cuartetos permanentes, caben destacar los intentos de Spohr, Guhr, los hermanos Herrmann y Riefstahl (son reseñables las sesiones organizadas por este último en 1839 en Frankfurt). Otro de los vehículos de difusión del repertorio más frecuente es la interpretación por virtuosos a lo largo de sus giras, mezclando obras de cámara con su repertorio de exhibición<sup>5</sup>. Uno de los nombres más distinguidos es el de Karl Möser, que, a partir de su nombramiento como Konzermeister de la Berlin Hofkapelle, instituye conciertos instrumentales y de cámara en esta ciudad hasta 1843, figurando en sus programas obras de Haydn, Spohr y

---

<sup>4</sup> R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion* University California Press, 1994, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 50.

algunos de los últimos cuartetos de Beethoven como el Op. 132. La práctica institucionalizada de cuartetos de cuerda se pone de manifiesto con la creación de numerosas sociedades en gran número de ciudades alemanas. Las series de la Gewandhaus de Leipzig desde 1844 servirán de referencia para la práctica camerística en sala de conciertos. Las series se celebraban entre los meses de noviembre y marzo y constaban de 5 ó 6 sesiones, en la que tenía cabida una diversidad de repertorio que abarcaba también tríos, cuartetos y quintetos con piano y formaciones mayores como octetos, para la interpretación de los ejemplos de Mendelssohn y Spohr<sup>6</sup>. El concepto más austero de Spohr de la interpretación de este género, alejado de la visión francesa, se refleja en su *Violinschule* de 1864. Como ha destacado Robert Winter en su estudio de la difusión de los cuartetos de Beethoven durante el siglo XIX, ya en la década de 1830 en el área germana el triunvirato Haydn-Mozart-Beethoven se había convertido en el eje central de los programas. Por otra parte, se produce también una transformación del público, que evoluciona desde un grupo selecto ávido de nuevas composiciones a un amplio grupo de defensores de la tradición, cambio que ha caracterizado la evolución del siglo XIX, coincidiendo con la transición desde la reunión informal hasta la sala de conciertos de la clase media<sup>7</sup>.

En Inglaterra, a la eclosión editorial producida con la publicación de este repertorio desde comienzos de siglo, hay que sumar la inclusión de cuartetos en los programas de la Sociedad Filarmónica, nacida en 1813<sup>8</sup>. Le seguirán las sesiones inauguradas en Hanove Square Rooms en 1835 por el violinista Joseph Dando (junto con Balgrove, Gattie y Lucas). Destacarán porque en sus series regulares se celebrarán los primeros conciertos en ese país dedicados a repertorio exclusivamente de cámara, y especialmente al cuarteto de cuerda. En 1842 se trasladarán al Crosby Hall y se prolongarán hasta 1875. La *Musical Union*, iniciada por el violinista John Ella en 1844 y radicada en el St. James Hall será otra de las agrupaciones pioneras en la difusión de la música de cámara. Sus actividades se extenderán a lo largo de 35 años. Las sesiones son nocturnas, y en ellas se da a conocer repertorio clásico. Participan también intérpretes extranjeros. Entre las novedades que introducen se encuentran la situación central del escenario, rodeado por el público, que luego adoptará también Joachim y la

---

<sup>6</sup> R. Winter. "The Quartets in Their First Century" en R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion*. University California Press, 1994, p. 47-48.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>8</sup> Véase J-M. Fauquet. "La Musique de chambre à Paris dans les années 1830" en *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*. Edic. P. Bloom, Pendragon Press, 1987, pp. 299-326.

publicación de una programación con análisis para suscriptores. Entre 1843 y 1856 destacará la formación liderada por Bennet. En la década de 1850 sobresale la *Quartett Association*, integrada por Sainton, Cooper, Hill y Piatti, que entre 1852 y 1855 introducirá los últimos cuartetos de Beethoven, además de obras de Schumann y de autores ingleses, alcanzando un gran nivel técnico. En 1859 la música de cámara gozará de un nuevo marco que contribuirá a su popularización: los *Popular Concerts James Hall*<sup>9</sup>. La creación de la *Beethoven Quartet Society*, en la que actuarán algunas de las figuras más importantes del siglo como Sivori o Joachim, sirve de puente entre los músicos y la aristocracia. En Estados Unidos una de las primeras y más destacables formaciones será la sociedad de cuartetos de Boston, que inicia sus actividades en 1852.

En el caso de Bélgica, y en concreto en Bruselas, cuyo ambiente musical conocerá extensamente Monasterio, el desarrollo de la música de cámara a inicios del siglo XIX se limita a las veladas particulares celebradas en círculos de la aristocracia, junto con otras organizadas por algún fabricante de pianos o editor musical. Durante la década de 1830 y hasta inicios de la de 1850, la interpretación del repertorio clásico es fragmentaria: los movimientos de cada obra se ejecutan separados por piezas diversas. Entre los compositores programados, Beethoven es el autor más interpretado. El interés de Bériot por el género se manifiesta pronto. En 1843, junto con Thalberg y Demunck, interpreta algunos tríos y la Sonata Op. 47 de Beethoven en diversos salones de la nobleza. En marzo de 1844 se inaugura la sala de cuatrocientas plazas ordenada construir por Bériot en su hotel particular de la *Avenue de l'Astronomie*, donde se interpreta repertorio sinfónico y de cámara<sup>10</sup>. Asimismo, Bériot funda ese mismo año el *Cercle des arts*, que dos años más tarde destaca por sus sesiones dedicadas a los cuartetos y quintetos de Beethoven. En 1843, Meerts funda también la *Société Polyharmonique*, donde se interpretan exclusivamente piezas para cuerda y, especialmente, cuartetos. Ya en la década de 1850, será decisivo el impulso realizado por el violinista Steveniers, que organiza series de sesiones a partir de 1848, primero en los salones de Berden y, a partir de 1851, en la sala del Waux-Hall, lo que le permitió reducir el precio de las localidades de las temporadas, que se efectuaban en invierno. Según se publicó en *Le Guide Musical* en 1858, tras su reaparición un año antes en el *Cercle Artistique et Littéraire*, Steveniers se esforzó “en demostrar que la escuela belga

---

<sup>9</sup> W. S. Meadmore. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. Oxford University Press, 1963, p. 200.

<sup>10</sup> Wangermée, R./Mercier, P. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*. T. II. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 50.

podía brillar en otro terreno además del género del *air varié*<sup>11</sup>. La recepción de repertorio camerístico, no obstante, será lenta. Por ejemplo, la reaparición de Steveniers en el *Cercle Artistique et Littéraire*, será caracterizada por la general indiferencia del público, más habituado a escuchar solistas virtuosos. Esta situación se prolongará, pese a la incorporación de obras vocales, hasta el abandono de Steveniers. A partir de 1861, será el cuarteto de cuerda integrado por Beumer y otros profesores de la orquesta del Teatro de la Moneda, el que tendrá su sede en el *Cercle Artistique*. Paralelamente, comienza a manifestarse un interés especial por la calidad de las interpretaciones desde la crítica de la prensa<sup>12</sup>. Entre todas estas iniciativas destaca la actividad desarrollada por Vieuxtemps, quien junto con Servais y Brassin interpretan tríos clásicos y románticos, dando a conocer el último cuarteto de Beethoven.

En Bélgica, la tradición de interpretación del repertorio de cámara se extendió también a partir de la labor pedagógica desarrollada desde los conservatorios, especialmente el de Bruselas. A la labor en la clase de cuarteto de cuerda de Steveniers desde 1852, le sigue la desempeñada por los profesores como Colyns y Cornélis, entre otros. Esta clase sigue el modelo parisino de Baillot y durante todo el siglo XIX ostentó un lugar de relevancia. El mismo año de la creación de la Sociedad de Cuartetos organizada por Monasterio y Guelbenzu, comienza su actividad el cuarteto de cuerdas de J. B. Colyns, que tres años más tarde recibirá el título de *Quintette instrumental de la Cour*. Estas agrupaciones abordan generalmente el mismo tipo de repertorio. A veces mantenían la costumbre de interpretar movimientos aislados de las obras. Los programas estaban integrados por Haydn, Mozart, Mendelssohn y sobre todo Beethoven. En cuanto al repertorio para piano interpretado en el entorno de estas sesiones, va a estar marcado por dos factores: su heterogeneidad y su constante evolución. Auguste Dupont aborda en sus ciclos de sesiones en 1855 y 1864 un repertorio que abarca desde piezas desde Bach hasta los contemporáneos. Aunque en 1857 el público, según señala *Le Guide Musical*, “no ha tenido casi jamás la ocasión de entender estas obras clásicas de cámara”, se produce en esos años una evolución en el panorama musical de Bruselas<sup>13</sup>. Es durante la década de 1870 cuando la actividad camerística se incrementa. En 1878, el Cuarteto del Conservatorio se traslada a la Sala Kevers. Después Colyns forma un trío con Servais y Zarembski, que actúa en el *Cercle*.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 52.

Más tarde intervendrá Hubay y finalmente acompañarán a Colyns De Greef y Jacobs (1891). Así pues, hacia 1880, junto al *Cercle Artistique* y el Conservatorio, que canalizan la difusión del repertorio de cámara través de la organización de sesiones, surgen otros centros. En 1887, la Casa Schott organiza 3 sesiones en la *Grande Harmonie* comenzando una serie que perdurará durante unos doce años. En 1888, Ysayë, junto con Mathieu Crickoom (después de 1896 sustituido por Marchot), Leon Van Hout y Joseph Jacob fundan un cuarteto de cuerda que realiza sus sesiones en la *Grande Harmonie*. Hay que señalar al respecto la importancia de Ysayë en la difusión de las obras de Franck. Su papel será decisivo, además, en la divulgación del género en la década de 1890. Parece ser que sus sesiones no atraían un público demasiado numeroso, debido a su predilección por las obras modernas. Especialmente a partir de 1895 tiene lugar la formación de numerosas agrupaciones, entre las cuales destacan la de Dubois, entre (1896-98, dedicada a repertorio moderno), Schörg, (1898-1902, consagrada, sobre todo, a composiciones de Beethoven) y Thomson (1898-1900, repertorio clásico en el Conservatorio). Crickoom, que ofrece diversas sesiones en 1892, en las que interpreta los seis últimos cuartetos de Beethoven (Salle Ravenstein)<sup>14</sup>, ejercerá una importante labor en Barcelona.

Una cuestión cuyo análisis resulta imprescindible se refiere a la ambigüedad de la definición de música de cámara durante el siglo XIX, que comprende la interpretación de diversos tipos de música, desde cuartetos de cuerda hasta dúos de voz y piano, transcripciones o fantasías operísticas, etc., tan en uso en las veladas de los salones. Un ejemplo de esta definición podemos leerlo en 1845 en *El Mundo Musical*, que reproduce un artículo publicado en el *Magasin pittoresque* titulado *De los diferentes géneros de composición musical*: “La música de cámara o de concierto, consiste en los diversos trozos destinados a ser ejecutados en los salones, tales como las sonatas, conciertos, fantasías, dúos, tercetos, cuartetos, quintetos para los instrumentos; las cantatas, romances, canciones, nocturnos, dúos y tercetos para las voces, escritos especialmente para los conciertos. Éste es un género de composición de un orden inferior al de las dos precedentes (música dramática y música sagrada), pero donde varios compositores se han hecho, sin embargo, un nombre distinguido. Se comprende también, bajo la denominación general de música de concierto, las arias, dúos, y otros

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 62.

trozos sacados de las óperas representa en los teatros, y cuyo acompañamiento se ha reducido para el piano”<sup>15</sup>. El modelo de sociedad de cámara que responde a esta concepción determinada por una fórmula de concierto que supera el núcleo del cuarteto de cuerda, incluyendo piezas vocales, piezas virtuosísticas y de salón, adaptaciones sinfónicas y de óperas, se prolongará hasta finales de siglo. Un ejemplo en Francia es la *Société Musicale*, que reúne en sus programas un conglomerado de piezas instrumentales y vocales. Supone un compromiso entre el repertorio clásico y de teatro o salón<sup>16</sup>. Muestra de la heterogeneidad que sigue caracterizando los espacios de divulgación de la literatura de cámara es su inclusión en la conformación de los programas de muchos conciertos de los orfeones y sociedades corales<sup>17</sup>. Por otra parte, hay que señalar la utilización de la denominación *Música de Salón*, de la que encontramos numerosas referencias<sup>18</sup>. Las sesiones ofrecidas por las grandes figuras de la interpretación combinan frecuentemente las piezas de exhibición con el repertorio camerístico. Por ejemplo, Joachim se presenta en París en 1850 en la sala Erard ofreciendo varias sesiones con obras de Bach y Beethoven, que combina con varios cuartetos de Haydn, tríos de Mozart y las sonatas de Mozart y Mendelssohn. Un ejemplo de la evolución del repertorio respecto a los recitales del siglo pasado lo representa la programación de una sociedad fundada un año después de la de Madrid, la renombrada *Società del Quartetto*, fundada por Ricordi en Milán en 1864. Hasta su inauguración, nunca había sido escuchado un cuarteto o sonata completos, según señala Confalonieri. Joseph Szigeti subraya la heterogeneidad de los programas, que persiste incluso a finales de siglo. Un ejemplo es la sesión ofrecida por Wilhelmj en 1878, en la que interpreta las *Variaciones de la Sonata a Kreutzer*, *Chacona* de Bach, ambas favoritas de los suscriptores, *Sonata* de Rubinstein y *Vals* de Chopin, canciones de Massenet y *Cuarteto Op. 1* de Svendsen<sup>19</sup>. Progresivamente, se ha asentado, sin embargo, la acepción para la música de cámara, relativa a un repertorio restringido a determinadas composiciones instrumentales.

---

<sup>15</sup> *El Mundo Musical*, nº 3. 19-I-1845, p. 10.

<sup>16</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 191.

<sup>17</sup> En el caso del fenómeno orfeonístico en España, encontramos junto a música coral, piezas vocales para solistas junto a intervenciones orquestales y de bandas de música, obras de teatro, actuaciones de rondalla, representaciones de zarzuela y números de entretenimiento. En cuanto a las piezas de cámara interpretadas, señala que suele interpretarse sólo uno de sus movimientos, generalmente el primero y también piezas a solo. J. Labajo Valdés. *Aproximación al fenómeno orfeonístico en España (Valladolid 1890-1923)*. Diputación Provincial de Valladolid, 1987, p. 128.

<sup>18</sup> En 1870, un extenso artículo publicado en *La España Musical* con el título “Música de Salón” realiza una síntesis de las dificultades del género en Barcelona, nº 215, 31-III-1870, p. 1.

<sup>19</sup> J. Szigeti. *Szigeti on the Violin*. New York, Dover Publications, 1979, pp. 9-11.

Por otra parte, el repertorio clásico en general va a adoptar durante gran parte de siglo, connotaciones de “música seria” o “sabia”, adjetivos que son utilizados por el público mayoritario, para el que esta producción resulta ajena e incomprensible, sólo apta para eruditos<sup>20</sup>. La interpretación cuartetística por aficionados experimenta una transformación desde inicios de siglo, pasando a abandonar este sector el repertorio clásico en beneficio de la música de piano y las transcripciones operísticas. Pese a esta situación, algunas sociedades de aficionados e intentos aislados pugnan por la interpretación de cuartetos, pero se va a experimentar un abandono del repertorio clásico por sus mayores exigencias técnicas y la búsqueda generalizada del efecto fácil y el predominio de la melodía. Aparte de algunas iniciativas aisladas, uno de los precursores a partir de 1814 de la interpretación profesional será Pierre Baillot. Se produce, por tanto, una progresiva diferenciación del papel sociológico del aficionado y profesional en relación con el repertorio clásico, que queda limitado al segundo. La interpretación profesional se impondrá, mientras que la *amateur* se decantará por el piano y otros géneros, puesto que no abordarán el repertorio clásico por considerarlo demasiado difícil técnicamente.

En torno a la década de 1820, el cuarteto de cuerda en toda Europa había alcanzado un estatus único como vehículo de discurso cultural, sustituyendo a la concepción de mera distracción o entretenimiento, la noción de un discurso interno racional, a cuya consolidación va a contribuir decisivamente la producción beethoveniana, a través de su novedosa complejidad y desarrollo de materiales, en relación con la expansión formal y la exploración de nuevas posibilidades sonoras y expresivas. A comienzos de siglo, la audición de música de cámara no se consideraba una actividad pasiva, sino que, como alude Zelter respecto a algunas interpretaciones de Möser, genera una comprensión extramusical encaminada a una ilusión de participación, a una simbiosis entre intérprete oyente<sup>21</sup>.

El predominio en los gustos de la forma más asequible, en que se prioriza el aspecto melódico y, por tanto, el alejamiento del contrapunto y otras complejidades formales y connotaciones estéticas, va a determinar la especialización de público y

---

<sup>20</sup> Como también ocurre en Francia, Castro y Serrano y Esperanza y Sola se refieren al uso de estos calificativos respecto al repertorio clásico en sus descripciones de la situación anterior a la creación de la Sociedad de Cuartetos en 1863.

<sup>21</sup> L. Botstein. “Patrons and publics of the Quartets: Music, Culture and Society in Beethoven’s Vienna”. R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion...*, p. 80.



repertorio<sup>22</sup>. Esto se encuentra en relación con el auge de la ópera, y también, como ha destacado Fauquet, con el triunfo del repertorio virtuosista que afecta, en el caso de Francia, a inicios de siglo, a la producción de *cuartetos brillantes*, en los que el primer violín realiza la parte predominante imitando en muchas ocasiones recursos efectistas vocales. Otro aspecto, es la pervivencia de la concepción de la esencia dialéctica de la forma cuartetística, reflejada en las interpretaciones de Baillot, y que va a perdurar durante gran parte del período. En muchos artículos se sigue aludiendo al carácter de conversación del cuarteto, sobre todo en las críticas alusivas a Haydn. El cuarteto es comprendido como problema difícil que debe ser solucionado por cuatro intérpretes. Ese modo de relación, cuasi social, determinada por la ausencia de texto, condiciona la recepción del género durante gran parte de siglo<sup>23</sup>.

Otro apartado es la dicotomía entre los conceptos clásico y romántico, que se pone de manifiesto en la crítica de música de cámara. El gran legado clásico aumenta su influencia con la publicación de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven a inicios del siglo XIX y especialmente su ejecución por cuartetos profesionales. Como en el caso de Francia, donde hacia 1850 predomina la noción de oposición entre ambos estilos, el término “romántico” se identifica en gran parte de las críticas con significados de “irregularidad”, “vigor”, “contrastes de carácter”, entre otros elementos antagónicos al adjetivo clásico. En el caso de la música de cámara prevalece el ideal clásico como canon opuesto al virtuosismo de la ópera y género del concierto y la retórica de las composiciones sinfónicas. Estos últimos géneros encarnarían los ideales de la individualidad y exaltación romántica propios de las aspiraciones burguesas, mientras que para el aficionado, la música de cámara es el género “clásico” por excelencia. Este concepto de clasicismo tiene, como ha destacado Fauquet, un doble sentido: primero, anula el significado de progreso, en cuanto que conserva ciertos criterios estéticos sin corromper por otros géneros. Por tanto, el tercer estilo de Beethoven se presenta como romántico, para algunos, como punto de partida de nueva vía romántica, para la mayoría del público y aficionados como una trasgresión de las normas clásicas, que da lugar a una actitud contraria a la necesidad de innovar, lo clásico sería un valor normativo<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986, pp. 26-27.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

En cuanto al repertorio interpretado, Haydn representa el compositor clásico por excelencia. Ya Baillot ensalza la “satisfacción intelectual” que desprenden sus composiciones. Al mismo tiempo, su figura se erigirá durante gran parte del siglo en el modelo para los jóvenes compositores, porque su obra representa el equilibrio entre la emoción y la forma. Esta apreciación continuará hasta fines de siglo. Entre sus obras, desde inicios de siglo, serán predilectas para el público e intérpretes los cuartetos Op. 33, 50, 71 y 76, entre los que destacará el *Adagio* con variaciones del *Cuarteto número 3 Op. 76, Himno Austriaco*<sup>25</sup>. Las estadísticas de la Sociedad de Cuartetos madrileña evidencian los mismos resultados. De Mozart, se destacará continuamente su “estilo apasionado, su expresión dramática, su profundidad de sentimiento”. Rode fue uno de los primeros en ejecutar sus cuartetos en Francia. La predilección de Baillot por los seis dedicados a Haydn y sus quintetos para cuerdas perdurará durante todo el siglo. En las sesiones de Baillot se interpretaban también ya algunas piezas de Bach, Händel y Tartini. En cuanto a Mendelssohn, su producción tuvo una difusión rápida, siendo valorado su “gusto por su facilidad melódica y elegancia formal”, a partir de la difusión por Baillot, a cuyas sesiones asistió el compositor. Pero aparece programado sobre todo a partir de 1844 en los conciertos efectuados por Alard<sup>26</sup>.

Los últimos cuartetos de Beethoven encuentran dificultades de comprensión desde el momento que se dan a conocer en Alemania. Una crítica de 1826 describe la *Grosse Fuge* como “incomprensible”, “confusión de Babel”, términos que se repetirán constantemente a lo largo del siglo para la producción de cámara de su última etapa<sup>27</sup>. A mediados de siglo, en contraste con el predominio del piano como instrumento predilecto de los aficionados, el acceso a las obras de la última etapa de Beethoven se hace más restringido, hasta 1850-60, en que se produce un proceso de redescubrimiento, en el que va a prevalecer la percepción de la obra bajo un aura secreto, producto de un visionario<sup>28</sup>. Por otra parte, los últimos cuartetos de Beethoven, en cuanto a su estructura y contenidos, representan un lenguaje musical más individualizado. Rompen la superficie de continuidad clásica, alternando fragmentos en una dialéctica interna, que combina contrastes, abstracciones. Respecto a la recepción de sus cuartetos en Viena, con la profesionalización del género gracias a la labor de Schuppanzigh, es

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 84.

<sup>27</sup> Publicado en *AmZ*, 28 (1826), cols. 310-311. Maynard Solomon. “Beethoven: Beyond Classicism”. R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion...*, p. 68.

<sup>28</sup> L. Botstein. “Patrons and publics of the Quartets: Music, Culture and Society in Beethoven’s Vienna”. R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion...*, p. 90-91.

bastante sorprendente, como apunta Joseph Kerman, la acogida temprana y exitosa de los cuartetos Op. 18, mientras que los del Op. 59 lo fueron mucho más dificultosamente. Con todo, la audiencia pública en vida de Beethoven, fue sólo potencial<sup>29</sup>. Hay que tener en cuenta, por otra parte, su concepto sinfónico y virtuosístico. La producción cuartetística de Beethoven pone de manifiesto una evolución del concepto de público a que va dirigida: mientras que la audiencia de los primeros cuartetos se había limitado en su mayor parte a intérpretes de cuartetos, pues el Op. 18 sobrepasaba el ámbito *amateur* de la interpretación del momento, en su segundo período amplía su espacio al concierto público, y en la última etapa se experimenta un proceso de privatización de la audiencia del cuarteto de cuerda, con una producción interiorizada donde se exige compartir el carácter de interiorización del compositor. El sentido nuevo de público, diferente según las dos etapas de los cuartetos, parece haberse visto condicionado por las cualidades emocionales de los movimientos individuales de las últimas obras. En cualquier caso, como señala Kerman, la relación de Beethoven en cada período es distinta: en el primero es de participante, de intérprete, en el segundo como una suerte de profeta, y en el tercero como una visión privada. En cada categoría tiene un diferente estatus ontológico. Los últimos cuartetos exigen una memoria emocional, una nueva actitud de escucha. Relacionan la música instrumental con el drama. Esta visión perdura hasta finales del siglo XIX. El crítico Theodor Helm habla aún en 1885 de “individualidad, extremo subjetivismo, alejamiento del mundo” argumentando la necesidad de explicaciones psicológicas para su comprensión. Hasta el siglo XX los cuartetos últimos de Beethoven no alcanzan un categoría autónoma dentro del lenguaje musical, con una estructura y entidad artística propias<sup>30</sup>. El conocimiento de la producción de cámara de Beethoven en Bruselas se había revelado desde 1826. No obstante, la difusión de la producción beethoveniana, tras el avance de sus tríos por Bériot en 1843, no experimentará un decisivo impulso hasta octubre de 1845, fecha en que las hermanas Milanollo, Demunck y Batta realizan tres sesiones en los salones de los editores Schott, en las que dan a conocer varios cuartetos de Beethoven, con gran éxito entre un público compuesto por músicos profesionales y aficionados. Dichas sesiones constituirán un auténtico acontecimiento para el desarrollo de la vida musical en Bruselas<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 103-107.

<sup>31</sup> Wangermée, R./Mercier, P. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*. T. II. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 50.

Otro autor muy divulgado fue Onslow, cuyas composiciones conservadoras servirán como modelo para gran parte de los compositores franceses desde 1855<sup>32</sup>. Los últimos quintetos de Onslow son estrenados anteriormente en las sesiones del contrabajista Gouffé: el Op. 78 en 1849 y el Op. 82 en 1851<sup>33</sup>. En lo que se refiere a la producción de Schubert, el violinista Urhan fue uno de los primeros introductores de los últimos cuartetos en 1833 y 1836, si bien serán otras sociedades posteriores como el Cuarteto Armingaud quienes ampliarán la divulgación de su producción.

El Cuarteto Armingaud (Lalo, Jacquard, Chevillard) en Francia se especializará entre 1856 y 1868 en Mendelssohn. Algunos críticos como Blanchard lo califican de “hebraico, poeta terrestre” en comparación con Beethoven, adjetivos que podremos leer también con motivo de su interpretación en España. Schumann, cuyas primeras obras para piano son abordadas en Francia por Lacombe, será difundido masivamente después de 1858 (el *Quinteto* Op. 44 será dado a conocer por el Cuarteto Maurin en 1859). El Cuarteto Maurin había dado a conocer en 1859 su *Quinteto* Op. 44 y en 1863 su *Cuarteto* Op. 130 y el *Trío* Op. 100). El Cuarteto Armingaud interpreta en 1859 y 1860 los cuartetos Op. 41 y en 1866 el *Trío* Op. 80. El *Quinteto* Op. 44 será tolerado, pero el *Primer Cuarteto* Op. 41 o la *Primera Sonata* para violín y piano Op. 105 sufrirán las censuras reiteradas de críticos como Scudo y Botte<sup>34</sup>. El primero, extremadamente conservador desde las publicaciones donde colaboró desde 1840 como *Revue de Paris*, *Revue et Gazette* o *Art Musical*, propugnando la estética clásica del siglo XVIII, alude a la oscuridad de su obra, provocada por problemas en su salud mental, y rechaza la ausencia de melodías. Hay que recordar que sus extensos artículos se centraban más sobre las obras que sobre cuestiones de interpretación, tendiendo frecuentemente a la generalización. La Sociedad Lamoureux a partir de 1870 dará a conocer en París las obras de Brahms (en 1869 interpretan el *Cuarteto* Op. 25 y un año después el *Sexteto* Op. 18, *Cuarteto* Op. 26 y *Quinteto* Op. 34). De Saint-Saëns se interpreta en 1860 el *Quinteto* Op. 14 iniciando su programación frecuente en las sesiones.

El papel del piano en el marco de la música de cámara refleja el cambio en las relaciones del público con el repertorio. Si hasta 1800, el medio para la instrucción

---

<sup>32</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, pp. 56-62.

<sup>33</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 221.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 154.

musical de los aficionados fueron los instrumentos de cuerda, y especialmente, el violín, este papel va a pasar al piano según avanza el siglo. A partir de 1820, el auge de los arreglos operísticos y las piezas para piano va a condicionar la pérdida de popularidad del cuarteto. Mientras que el piano representa accesibilidad, facilidad de ejecución, por el contrario, el cuarteto de cuerda asume un estatus de comunicación sofisticada y profunda, con un aura de exclusividad estética y social<sup>35</sup>. Haydn, Mozart y Beethoven reencarnan con sus obras esta idea de refinamiento y complejidad (utilización del contrapunto, experimentación formal, etc.), que culmina con la identificación de compositor-intérprete oyente en los últimos cuartetos del último. También en Alemania, tras la muerte de Beethoven, la interpretación de cuartetos pasa a ser campo para un grupo selectivo de intérpretes, uno de los más importantes, como ya aludimos, es Möser. En el área germánica, la noción de la música de cámara como una forma de arte para iniciados se va a mantener y va a condicionar su difusión durante gran parte del siglo<sup>36</sup>. Paralelamente, en la década de 1820 se produce un florecimiento de la crítica con un incremento de las publicaciones y de la creación de conciertos de cámara. Como en Francia, también se refleja una evolución de intérpretes y público. Hasta 1830, en este área la mayor parte de los conciertos públicos eran ejecutados por aficionados y algunos profesores de las orquestas de los teatros de la ópera. Los conciertos eran generalmente patrocinados por asociaciones, compositores o ejecutantes y atraían audiencias mixtas, integradas por otros aficionados y amigos de los patrocinadores. En el caso de la producción beethoveniana, se difunde a tres grupos: aristocracia, banqueros y altos profesionales, la clase más influyente, y finalmente, la emergente clase formada por artesanos, músicos, profesionales liberales, etc., que se impondrá en el período de Schubert<sup>37</sup>.

Otro aspecto, relacionado con la definición inicial de música de cámara, es la evolución o transformación que el concepto va a experimentar durante el siglo XIX, y que manifiesta el desarrollo del repertorio romántico. El significado de música concebida para consumo privado, en un ámbito doméstico ante un público limitado, es sustituido por el concierto público en salas de concierto. El género comienza a ocupar un lugar más significativo en el concierto público. Los cuartetos Op. 71 y 74 de Haydn

---

<sup>35</sup> L. Botstein. "Patrons and publics of the Quartets: Music, Culture and Society in Beethoven's Vienna". R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion...*, p. 91.

<sup>36</sup> R. Winter. "The Quartets in Their First Century". R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion...*, p. 46.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 87.

fueron concebidos para un extenso auditorio en Londres más que para la corte. La Sonata *Kreutzer* y los cuartetos Op. 59 manifiestan una brillantez a escala de una sala de conciertos. La producción de Beethoven ejemplifica esta evolución que va a culminar en los modelos de audiencias de autores como Brahms o Dvorak<sup>38</sup>. Progresivamente los compositores durante el Romanticismo incrementan la capacidad del piano y aumentan su papel en las agrupaciones de cámara (ejemplo serán los tríos, cuartetos y quintetos con piano de Schumann o Brahms). Hay que tener en cuenta, además, que a mediados de siglo se había institucionalizado su aparición a solo. Por otra parte, los cambios en la construcción de instrumentos de cuerda influyeron también en la transformación del carácter de la música de cámara desde una reunión privada hasta un concierto como medio distinguible en términos sociales de otras formas como la sinfonía o la ópera.

A partir de 1830, se reafirma la disociación de repertorios entre aficionados y profesionales. La paulatina consolidación del profesionalismo, apoyado en un público de artistas, aristocracia y alta burguesía, y en contraposición a la práctica de los aficionados, centrada en otros géneros, implica una nueva organización del hecho musical: periodicidad, lugar, programación, condiciones de acceso, etc. La sala de conciertos, muchas veces la sala de un almacén musical (será el caso del Almacén Romero en Madrid) o de un fabricante de pianos, y la apertura a un público de abonados o con entrada, trasciende el concepto inicial de música restringida a un ámbito privado, doméstico.

En cuanto al público asistente a las sesiones, después de 1830 en Francia la burguesía va a ir sustituyendo paulatinamente a la nobleza. Las sesiones públicas de las sociedades se limitaban a 4 ó 6, en la temporada de invierno, entre los meses de enero y marzo de cada año. La actividad de los salones es superior, pero imposible de contabilizar. A partir de 1850 cobra un nuevo sentido la actividad camerística desde la iniciativa de las sociedades, que permiten el acceso con una entrada de precio asequible a un público mayor. El mismo significado y el empleo de la palabra “sociedad” aplicada a una reunión de artistas dedicados a la interpretación de un repertorio concreto, se sitúa al margen del arte institucionalizado de la ópera. No se puede comparar su publicidad y repercusión con los de la ópera y más tarde los conciertos sinfónicos. Representan la forma más elitista de sociabilidad musical, formada por un público aún bastante

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 31.

restringido. Aunque se produce esa paradoja al abrirse desde los salones privados a las salas de conciertos y se cobra la entrada, las sesiones seguirán conservando el sentido de intimidad. Las sesiones, tal como aparecen descritas constituyen una especie de celebración religiosa en la que unos elegidos pueden acceder a las obras interpretadas. Es frecuente, de hecho, en las crónicas de las sesiones de cámara, de las acepciones de “santuario”, o de “ceremonia religiosa”. Al pasar las sesiones a los salones de fabricantes de pianos, el público pasa a ampliarse, por lo que se pierde este sentido primigenio<sup>39</sup>. Las sesiones de Baillot, primeras en las que se cobra entrada al público, a comienzos de siglo estaban formadas por un público integrado por dos grandes grupos: por una parte, de artistas y por otra, de políticos, aristócratas y representantes de profesiones liberales. Se emitían abonos por suscripción para cada serie, con precios elevados que implicaban una discriminación respecto al nivel del público. Baillot establece temporadas regulares durante los meses de invierno por las tardes, en número de 4 a 6. Este sistema de organización de sesiones será continuado en la sociedad de Alard, cuyos conciertos matinales se celebrarán los domingos en el Conservatorio, alternándose con los de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Cuentan, a diferencia de las de Baillot, con una oferta de repertorio mayor gracias a la inclusión del piano. En la década de 1860 los precios de las localidades (entre 6 y 4 francos) descienden. También organizan temporadas de seis sesiones durante los meses de invierno los cuartetos Tilmant (en 1838 continúa también la organización de sesiones quincenales matinales al precio de 5 francos y 15 para abono), Maurin (celebra ciclos anuales entre 1852-70, de sesiones semanales que incluyen programas con tres obras, y precios de 6 y 3 francos en las localidades sueltas y 25 y 15 para abonos)<sup>40</sup>, Armengaud (sus sesiones entre 1856-68 cuentan con precios son algo superiores: de 36 francos el abono y 8-5 en las localidades sueltas).

En cuanto al diseño de los programas, se evidencia desde las sesiones de Baillot una preocupación por llevar a cabo estrategias para atraer público, que condicionan la estructuración interna de los programas, número y orden de las piezas, determinados por la búsqueda de efectismo, de profundidad musical, establecimiento de distintas gradaciones de expresión e intensidad de las diferentes obras<sup>41</sup>. Baillot renunció a los últimos cuartetos de Beethoven para evitar la ausencia de público en las sesiones de

---

<sup>39</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870...*, pp. 32-33.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 50.

abonados. Asimismo, Alard y Maurin se vieron obligados a modificar el contenido de sus programas para conservar su auditorio<sup>42</sup>.

Respecto a la organización de las temporadas en Bruselas, Steveniers celebra en el *Cercle Artistique et Littéraire* ciclos de sesiones en invierno. Sus sesiones matinales de los domingos alcanzarán gran difusión, gracias también a su política de admisión de los socios y sus esposas, logrando llenar las tres cuartas partes del aforo en 1864. En el *Cercle Artistique et Littéraire* de Bruselas, donde se celebran sesiones de cámara, en 1866 se crea un abono para no socios al precio de 18 francos que incluye acompañante. La formación de Colyns ofrecía cuatro sesiones al precio de abono de 20 francos. Los conciertos tenían lugar en la sala de la *Grande Harmonie* y a partir de 1870 en el *Cercle Artistique*<sup>43</sup>. Las series inauguradas por la Casa Schott en 1887 en la *Grande Harmonie* contarán con precios entre 12 y 20 francos e interés desigual<sup>44</sup>. El Cuarteto Ysaÿe celebraba sus sesiones en la *Grande Harmonie* hasta la temporada 1898-99 con un precio de abonos que oscilaba entre 8 y 16 francos.

Otra cuestión en la práctica de la música de cámara durante el siglo XIX es la nueva preocupación por el problema de la sonoridad. Ya Baillot se interesa por la colocación de los intérpretes y la situación del piano en la sala<sup>45</sup>. En lo referente a la ejecución, a diferencia del modelo interpretativo alemán, la ejecución de la música de cámara por parte de los franceses destaca una concepción solística, en la que el violín primero ejerce un papel predominante. Esta función alejada de la igualdad de partes perseguida en el ámbito alemán, puesta de manifiesto por Sauzay, en que el violín primero actúa como conductor de cualquier manifestación musical, mientras el resto de ejecutantes sirven de acompañamiento, con lo que la noción de cuarteto se aleja de la premisa de “conversación” (no entre iguales). Sauzay perpetúa los juicios estéticos de Baillot: acento, forma de expresión, ciertos efectos de claroscuro, que solía realizar Baillot. Las características interpretativas de Baillot, resumidas por el crítico Du Rozoir, se centran, pues, en la ligereza, gracia, energía, amplitud de sonido, profundidad y variedad de expresión, flexibilidad en el mantenimiento del metro, que permite anticipaciones y retardos, mientras el acompañamiento permanece exacto. Estas premisas se muestran opuestas, por tanto, a las desarrolladas por Spohr y los seguidores

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>43</sup> Wangermée, R./Mercier, P. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles...*, pp. 51-52.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>45</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 48.



de la escuela germana. Con motivo de la presencia del cuarteto Müller en París en 1843, Fétis se mostrará partidario de las interpretaciones de Baillot y en contra de las tendencias de los alemanes, ensalzando la capacidad del violín primero para dirigir los necesarios cambios y adaptaciones de carácter y estilo de cada obra. Otra cuestión que conviene recordar es que Schuppanzigh y luego Böhm no manifestaban en gran medida la influencia de la escuela violinística francesa, dominante en Europa entre 1780 y 1830 (el mismo Beethoven dedicó su *Sonata* Op. 47 a Kreutzer). Los doce *cuartetos brillantes* de Rode (en los que el predominio corresponde al violín primero, como es habitual en este género), no influyeron en la escritura de violín de los cuartetos de Beethoven, sino que sus recursos técnicos en ocasiones fueron sobrepasados por éstos. Por otra parte, el estilo francés era inadecuado frecuentemente para la compleja estructura de frase y las exigencias expresivas beethovenianas. Sin embargo, tanto Schuppanzigh como Böhm manifestaban en su interpretación algunos rasgos interpretativos de la escuela francesa, si bien luego el último crearía su propia escuela en Viena, basada en la interpretación de las obras de cámara de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert<sup>46</sup>.

Otra característica de Baillot es su tendencia a ofrecer un aire de improvisación a sus ejecuciones, según la disposición interna del momento, carácter del movimiento, etc<sup>47</sup>. En cuanto a la diversidad de caracteres como prioridad en la interpretación, hay que recordar que el Método de violín de Baillot, Rode y Kreutzer hace referencia a la división tripartita en las “especies” de música tranquila, activa y entusiástica, heredera de Aristóteles, Plutarco y Quintiliano. Con posterioridad, acerca de la interpretación de Alard, numerosas críticas seguirán insistiendo en su cualidad de “resaltar todas las partes de la obra, cada nota clara y expresiva”<sup>48</sup>.

La concepción dramática del cuarteto, en la que el violín primero asume el puesto de personaje principal, que aún en el siglo XX persiste en algunas agrupaciones, determina la realización de éste de las expresiones más delicadas, asumiendo la conducción melódica de la obra, fundamentada en el concepto de *primarius*. En relación con esta cuestión, Fétis manifiesta incompreensión hacia los últimos cuartetos de Beethoven y otras obras en que no destaca un violín principal. El cuarteto Müller, al

---

<sup>46</sup> R. Winter/R. Martin. *The Beethoven Quartet Companion* University California Press, 1994, p. 38.

<sup>47</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 45.

<sup>48</sup> F. M. 16. 21-IV-1866. p. 122. Citado en J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, 87.

contrario, fundamenta su interpretación en el reparto de las funciones entre las voces<sup>49</sup>. Dubois describe su ejecución: “las cuatro voces se funden en una sonoridad igual, la medida es más que precisa; pero en cuanto a la calidad suprema de la interpretación, calor, color, encanto, estilo personal en una palabra, se sacrifica a favor de la disciplina”<sup>50</sup>. El rigor característico del Cuarteto Müller en cuanto a la unidad y subordinación de individualidades al conjunto es destacado por la crítica, junto con su fusión de las cuatro voces, su sonido igual y la exactitud en la medida. Pero también alega cierta pérdida del calor, color, encanto del estilo personal a favor de la disciplina. Por el contrario, los cuartetos franceses se distinguen por marcada tendencia de cada parte a tocar como solista, especialmente el violín primero.

La crítica francesa reprobará el sonido del violoncello, en concreto la ausencia de brillantez en el arco respecto al Cuarteto Müller. Además de mostrar divergencias en el criterio de gusto, también censurará del primer violín en ocasiones la carencia de afinación<sup>51</sup>. Una característica del cuarteto alemán es la importancia concedida al papel de la viola, relegado en la mayoría de los cuartetos franceses. De hecho, con la ejecución de la última producción de Beethoven por el cuarteto Maurin a partir de 1852, la crítica destacará la necesidad de unidad de los cuatro instrumentos, con lo que se va a propiciar un cambio paulatino en el concepto interpretativo. Respecto a la disparidad en la técnica del arco, el fuera alumno de Monasterio, Arbós, se refiere en carta firmada desde Berlín el 10 de junio de 1881 a las dificultades que experimentó al comenzar sus estudios con Joachim: “Bien es verdad que durante tres o cuatro meses no me he dedicado más que al estudio del arco, tal como aquí se practica; al principio me costó mucho trabajo acostumbrarme a tocar de una manera para mí completamente desconocida; pero ahora, a Dios gracias, he adquirido un cierto dominio en la mano derecha que me hará en lo sucesivo avanzar rápidamente, según creo”<sup>52</sup>. Sobre la interpretación de la música cámara por la escuela franco-belga, Freson en *Le Guide Musical* se hace eco de sus diferencias con la tradición germana aún en 1899, en un artículo titulado *De la interpretación de la música de cámara*: “Es interesante examinar la concepción de la música de cámara en que se fundamentan los artistas belgas. [...] Si se compara la impresión general de aquéllos con la de la Música de Cámara al otro lado

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 66-67.

<sup>50</sup> *Le Ménestrel* 22, 27-IV-1834, p. 4. Citado en J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 229.

<sup>51</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris...*, pp. 232-233.

<sup>52</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 120-121.

del Rhin, se puede reconocer que es notablemente diferente. [...] Quiero resaltar solamente que la concepción de los ejecutantes belgas difiere sobre todo de la de los cuartetistas alemanes en que ellos se abandonan en una parte considerable al virtuosismo. En esta concepción, se perjudica la idea de traducir fielmente el pensamiento del autor; a causa de consagrarse enteramente a expresar la belleza de la obra, el intérprete hace de ésta un adorno. [...] un cuarteto, por ejemplo, ejecutado con este espíritu, permitirá al auditor el sentimiento que cuatro individualidades más o menos imperiosas, más o menos afirmativas, que rivalizan entre ellas. La búsqueda continua de efectos es la consecuencia inmediata, inevitable, -y por otra parte, lógica,- de tal concepción; hay cambios bruscos de movimiento, trastornos de seguro, *tempi* exagerados de velocidad o deformaciones, donde se abole toda línea, donde frecuentemente se oscurece el ritmo; es una expresión dramatizada o patética en exceso, en la que ni Haydn, Mozart ni Beethoven se acomodan a una exageración del *rubato* que les hace salir de sus tumbas, ellos, los grandes padres del Ritmo [...]. El violinista se exhibe con complacencia sobre los motivos melódicos, introducirá en su canto abusivos retardos, se atraerá el pretexto buscará desviar en su favor la atención, incluso en los pasajes en que no tiene más que “acompañar”; cuando tiene la palabra, habla más alto que sus compañeros [...], que hace parecer en adelante vana, superflua toda réplica a su soberbio lenguaje. ¡Imagínate lo que se desviará la ejecución de una obra clásica [...] En Alemania, al menos en la Alemania permanece tal verdadera y buena interpretación, que puede ser calificada de “nueva corriente”. Ello nos lleva lejos, en efecto, del desinterés de los grandes intérpretes clásicos, que renuncian a los éxitos personales para consagrarse a una suerte de sacerdocio. Y ella nos parece aún una manifestación de ese individualismo exagerado que puede ser el gran mal de nuestra época y que crece hoy con influencias *nietzschianas*. En aquello, el concepto belga de la música de cámara es bien de su tiempo; sostiene signos visibles de modernidad, y es, sin duda, heredero de ella. [...] en la música de cámara, nosotros somos subyugados y seducidos por los efectos fáciles, efectos puramente sensuales que, en suma, son efectos vulgares. [...] Pero jamás, en ningún momento, suponiendo el prestigio de los triunfantes virtuosismos, tenemos plenamente la impresión de asistir al cumplimiento de un elevado objeto de arte. Nuestros sentidos son sometidos, no nuestra alma”<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> J. Freson. *Le Guide Musical*, n° 3. 15-I-1899, pp. 55-56.

Respecto a ciertas libertades en la traducción de la partitura, la crítica señala, después de las sesiones primeras ofrecidas por Vieuxtemps en París, acerca de un cuarteto de Mozart, ciertas peculiaridades de estilo como algunas alteraciones del valor de las notas y del movimiento<sup>54</sup>.

## 6.2. Antecedentes de la Sociedad de Cuartetos.

Una breve síntesis de la actividad musical en España a través de sus distintas etapas, desde inicios de siglo hasta la creación de la Sociedad de Cuartetos, nos revela un panorama caracterizado por el abandono del repertorio cuartetístico, en contraste con el florecimiento del género experimentado durante la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente durante el reinado de Carlos IV, quien mantiene junto con los infantes don Luis y don Gabriel, y otros representantes de distintas casas nobiliarias como la de Alba y Benavente, estrechas relaciones con compositores del momento en la Corte y se practica una incipiente actividad de importación de ediciones londinenses y parisinas.

Durante el reinado de Fernando VII, se interrumpe, por el contrario, la práctica de este repertorio. Los salones de la aristocracia experimentan en este período un retroceso debido a la disminución de recursos originada por la Guerra de la Independencia. Como consecuencia, se reduce la organización de eventos musicales y la importación de partituras. El cambio en la demanda social, incrementado con la paulatina expansión del salón burgués<sup>55</sup>, que cobra auge a partir de la segunda década, en conexión con las exigencias generadas por la modificación del gusto, propicia una transformación en el repertorio interpretado, en el que pasa a predominar la pequeña pieza vocal y la pieza de carácter para solista, en detrimento de la ejecución de cuartetos y sonatas de piano. Desde comienzos de siglo, la decadencia del cultivo de cuartetos y sonatas para piano, en beneficio de la pequeña pieza de vocal y la pieza de carácter para solista, cabe atribuirle, según señala Celsa Alonso, al cambio de los gustos del público burgués, y no a un fenómeno de exclusión provocado por la hegemonía de la canción populista y la ópera italiana hacia la música de cámara instrumental. Incide, más bien, en la existencia de una concepción lúdica del salón en España (asociado al repertorio italiano y a la influencia de costumbres francesas), que la diferencia del mundo

---

<sup>54</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, p. 236.

<sup>55</sup> Véase C. Alonso. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Música Hispana. Madrid, ICCMU, 1998, p. 80 y ss.

germano. Por otra parte, la música destinada a los nuevos salones de aficionados, está escrita por piezas de autores españoles, a diferencia de la situación del siglo precedente, en que en los salones nobiliarios se ejecutan obras europeas. Las agrupaciones camerísticas (generalmente formadas por violín, flauta, piano y guitarra) interpretan ahora variaciones sobre fandangos y boleras, junto a arreglos operísticos.

En el ámbito doméstico de los salones españoles se ejecutan caprichos, fantasías y variaciones, generalmente sobre óperas italianas, series de danzas para pianoforte, dúos de cuerda o viento y cuerda, y piezas vocales con acompañamiento, como canciones españolas y arias italianas, y en Palacio, a partir de la recuperación de la actividad musical, especialmente después del matrimonio del monarca con María Cristina de Nápoles, se interpretan sainetes, fragmentos de ópera italiana, canciones españolas, rondós y variaciones de bolero para violín o pianoforte<sup>56</sup>. Por último, en botillerías y cafés, junto a piezas de moda, variaciones operísticas y danzas diversas son popularizadas por pequeñas agrupaciones de cámara, formadas generalmente por violín, flauta, piano y guitarra.

Antecedentes de la Sociedad de Cuartetos en la ejecución de música de cámara para cuerda en Madrid durante esa época, se remontan al año 1822, en que tienen lugar sesiones nocturnas de interpretación de cuartetos en el piso principal de la Botillería de Canosa, establecimiento abierto a finales del siglo XVIII en la Carrera de San Jerónimo. Según relata Esperanza y Sola, sus ejecutantes eran Vaccari, Rueda, Asensio, y Brunetti<sup>57</sup>. Francesco Maria Vaccari, violinista de Carlos IV, que formó parte de distintas orquestas y tras la creación del Real Conservatorio en 1830, figuró como

---

<sup>56</sup> Según expresan las "Aclaraciones en varios puntos de la etiqueta vigente de Palacio" en su Artículos 95-105, se dividían en tres tipos: grandes (tres partes, con miscelánea de géneros), medianos y pequeños o tertulias (en los que intervienen miembros de la Familia Real con Valldemosa, Guelbenzu. Denominados en la prensa "conciertos de familia"). Art. 96: "Estos bailes o conciertos serán grandes o pequeños, distinguiéndose en ser de uniforme o de frac [...]". Art. 97: "En los Reales Sitios no habrá nunca sino bailes y conciertos pequeños". "De los Bailes y Conciertos en Palacio". *Aclaraciones en varios puntos de la etiqueta vigente de Palacio*. p. 24. Se convierten en puntos de referencia para las veladas celebradas en salones de nobleza y burguesía. Soriano Fuertes indica que "en el Alcázar de nuestros reyes, se acrecentó más la afición a la música desde la creación del Conservatorio, y tanto en la cámara real como en las habitaciones de los serenísimos infantes de España, eran frecuentes los conciertos y academias, en las que tomaban parte las personas reales, acompañadas de sus maestros y de los cantantes e instrumentistas de la real cámara". Destacan las reuniones del infante Don Sebastián, "centro de los más distinguidos literatos, músicos y pintores". M. Soriano Fuertes. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850*, Madrid, Carrafa, 1856, p. 347.

<sup>57</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*. Núm. XLVII. 16-XII-1872. *Treinta años de crítica musical*. Vol. I. Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello, 1906, pp. 32-33. Vuelve a referirse a estas sesiones en *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1879, p. 100.

Adicto Facultativo de esa institución<sup>58</sup>, ejercía en las sesiones como violín primero. Peña y Goñi señala, a propósito de éstas, a las que se refiere en su capítulo dedicado a la Sociedad de Cuartetos, publicado en 1881, a Ortega en lugar de Manuel Sánchez Rueda en las funciones de segundo violín<sup>59</sup>. Sánchez Rueda ingresó en la Real Capilla en 1814, donde desempeñó el puesto de viola, y posteriormente de primer violín, así como de viola en la Real Cámara, y fue nombrado Adicto Facultativo del Real Conservatorio en 1833. Tanto Ortega como Sánchez Rueda fueron cesados de sus funciones en la Real Capilla tras el Real Decreto del 6 de junio de 1834, por el que se produjo un recorte en el presupuesto y personal de dicha orquesta, siendo finalmente readmitidos en plantilla en 1848<sup>60</sup>. Francisco Brunetti, hijo de Gaetano Brunetti, violoncellista de diversas orquestas y compositor de varias piezas para su instrumento, quien en 1830 fue designado Maestro de Violoncello del Real Conservatorio<sup>61</sup>, y un año más tarde Adicto Facultativo, asumía las funciones de violoncello. Completaba el cuarteto el viola Vicente Asensio. Éste pertenecía también a la Real Capilla, donde ingresó sin oposición en 1818<sup>62</sup>.

Según relata Peña y Goñi, no participaba ningún pianista, y Vaccari y Brunetti interpretaban solos. También indica el precio de diez reales cada sesión, por abono<sup>63</sup>. Antonio Flores se refiere al establecimiento, señalando, a propósito de la apertura masiva de cafés durante los años cincuenta: “Cuando uno piensa que hace treinta años, había en la corte pocos más cafés o botillerías que el de Canosa, Calzadilla, la Fontana y San Antonio y una docena de alojerías, y que esas casas de bebidas no eran otra cosa que cloacas inmundas, no sabe qué hacer, si cubrirse la cara de vergüenza o enloquecer de júbilo al ver un cambio tan útil y beneficioso”<sup>64</sup>. El local cerró hacia 1838.

Por otra parte, el Viernes Santo, en el Oratorio del Olivar, se ejecutaban las *Siete Palabras* de Haydn, obedeciendo a la costumbre de sustituir las actividades músico-

---

<sup>58</sup> La fecha del nombramiento es del 14 de julio de 1831. Se exilió más tarde, estableciéndose en Londres, donde editó varias composiciones, algunas destinadas a su esposa, la cantante Luisa Brunetti.

<sup>59</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. de El Liberal, 1881, p. 514.

<sup>60</sup> Archivo del Palacio Real, Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>61</sup> Fue designado Profesor Numerario el 15 de julio de 1830.

<sup>62</sup> La fecha de designación para este puesto es del 30 de enero de 1818. Archivo del Palacio Real. Sección Administrativa, Legajo 1.115.

<sup>63</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 514.

<sup>64</sup> A. Flores. *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*. Vol. V. Parte Segunda. *Hoy, o la sociedad del vapor en 1850*. Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado, a cargo de D. Joaquín Bernat, 1863, pp. 217-218.

teatrales durante la Cuaresma por conciertos vocales e instrumentales, desde la Real Orden de 1786<sup>65</sup>. Durante la década de 1840 tenemos conocimiento de algunos datos sobre la organización de estos conciertos, ejecutados por la Real Capilla y algunos profesores y alumnos del Conservatorio, contando con el patrocinio real, que se ocupaba de los gastos<sup>66</sup>.

Durante la década de 1830, encontramos otras referencias acerca de la ejecución de repertorio camerístico durante la Cuaresma. En una instancia dirigida al Corregidor de Madrid, con fecha del 26 de enero de 1830, Vaccari y Brunetti solicitan permiso para ofrecer dos conciertos cada semana en su casa en Madrid durante la Cuaresma, a excepción de la Semana Santa, como en años anteriores, en los siguientes términos: “Señor. Don Francisco María Vaccari y Don Francisco Brunetti, Músicos que fueron de Vuestra Real Capilla y Cámara puestos a los Reales Pies de Vuestra Majestad con el más profundo respeto exponen: Que con motivo de la proximidad de la Cuaresma, y no habiendo variado hasta el día la triste situación en que se hallaban sumergidos los que suscriben en los años anteriores, cuando por un efecto de su natural clemencia se dignó Vuestra Majestad concederles su Real Permiso para que pudieran tener en su casa dos conciertos cada semana durante la Cuaresma, a excepción de la Semana Santa; y pudiendo asegurar a Vuestra Majestad que el corto número de personas que concurrió a tan inocentes distracciones ha sido siempre de las más distinguidas y delicadas, por cuya razón ha reinado constantemente la mejor armonía y han encontrado los concurrentes la complacencia que se prometían del orden, esmero y aplicación de los exponentes; siendo además una diversión honesta, privada y ejecutada con el mejor orden, de que resulta una moderada utilidad que fue la que inclinó el benéfico corazón de Vuestra Majestad a la concesión de la gracia en los años anteriores: habiéndose dignada mandar que se repitiera igual solicitud todos los años si continuaban como continúan las mismas necesidades, y nos conviniese valernos del mismo arbitrio, por cuya razón a V. M. suplican se sirva concederles igual gracia para poder tener dos conciertos cada semana durante la Cuaresma a excepción de la Semana Santa como en las anteriores; expidiéndolo al efecto las Órdenes correspondientes”<sup>67</sup>. En otra fechada

---

<sup>65</sup> Véase A. Martín Moreno. *Historia de la Música Española. Vol IV. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1985, p. 316.

<sup>66</sup> Tenemos conocimiento de la dirección de Juan Díez de las *Siete Palabras* de Haydn en el Conservatorio en abril de 1849.

<sup>67</sup> En respuesta a dicha petición, se les concede permiso el 7 de febrero de 1830. Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.410, número 8.

el 15 de enero de 1831, Vaccari y Brunetti reiteran su solicitud de celebrar estos conciertos<sup>68</sup>.

De 1830 se conservan también sendas instancias fechadas entre el 20 y 24 de marzo, en las que Pedro Albéniz y Pedro Escudero solicitan permiso para ofrecer tres “academias” antes de Semana Santa<sup>69</sup>. En mayo de ese año, se concede permiso a los anteriores, junto con Jerónimo Pellezzari, para organizar cuatro academias en el Café de Santa Catalina, a beneficio de la inclusa<sup>70</sup>. Ofrecieron, además, otros cuatro conciertos públicos de gran éxito<sup>71</sup>.

Con fecha del 13 de marzo de 1832, encontramos otra solicitud de Escudero para dar algunas “academias” de música o cuartetos durante la Cuaresma, formando una suscripción, también a beneficio de la inclusa<sup>72</sup>.

Por otra parte, hay que señalar los conciertos celebrados por la Real Cámara de la Capilla Real, de cuya difícil situación se hacen eco los profesores de ésta, Antonio Daroca, Vicente Asensio, Manuel Lloria, Juan Díez y José Antonio Campos, en una instancia firmada el 4 de diciembre de 1845, en la que solicitan los antiguos sueldos para los intérpretes del repertorio de cámara, cuya retribución cesó en 1834, cuando se suspendieron todas las pensiones y sobresueldos. Durante el Reinado de Carlos IV se creó con varios profesores la Real Cámara, con un sueldo de 120 reales, que percibieron sus integrantes hasta la Guerra de la Independencia. Restablecida luego, se recuperó con el mismo sueldo, asignando a los nuevos uno de 60 reales. Estaba la Real Cámara compuesta por integrantes de la Real Capilla, que contaba por entonces con una

---

<sup>68</sup> “Don Francisco María Vaccari y Don Francisco Brunetti, Músicos que fueron de Vuestra Real Cámara y Capilla en instancia de que V. M. se sirve prevenirme le da cuenta. Solicitan se digne V. M. concederles igual gracia que en años anteriores de que puedan tener dos conciertos cada semana durante la Cuaresma excepto la Semana Santa, a fin de atender a su subsistencia pues no ha variado hasta el día la triste situación en que se hallaban sumergidos”. Dicha instancia tuvo como contestación la siguiente del Corregidor de Madrid, con fecha del 27 de enero de 1831: “El muy N. I. se ha dignado conceder a Don Francisco María Vaccari y Don Francisco Brunetti, Músicos que fueron de su Real Cámara y Capilla, el permiso que han solicitado para tener en su casa como en los años anteriores dos conciertos cada semana durante la Cuaresma a excepción de la llamada Semana Santa o mayor. Y lo digo a V. I. de orden de S. M. para su inteligencia y fines correspondientes. Dios Gracia”. Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.410, número 8.

<sup>69</sup> Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.409, número 45.

<sup>70</sup> Las instancias están fechadas el 10 de abril y 19 de mayo de 1830. Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.409, número 46.

<sup>71</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 12, 22-IV-1855, p. 93.

<sup>72</sup> “Don Pedro Escudero, profesor de violín del Real Conservatorio María Cristina con el más profundo respeto de V. M. expone, que deseando formar una suscripción de un corto número de aficionados, para dar algunas Academias de música o cuartetos durante la presente Cuaresma y antes de la Semana Santa, Suplica reverentemente a V. M. se digne mandar se le concedan dichas Academias, de lo que recibirá especial merced”. Archivo Histórico Nacional, Legajo 11.410, número 40.



asignación fija de 6.000 reales, más algunos invitados para ejecutar determinadas sesiones. Dicha petición se expresaba en los siguientes términos: “Los exponentes individuos de la misma Capilla y a quienes ha cabido la honra de asistir, como lo hacen continuamente a la Cámara de V. M. tan dignamente apreciadora de esta profesión, no pueden menos que esperar que en atención a los gastos que les son indispensables, tanto para presentarse con la debida decencia como para proporcionarse mayores conocimientos y adquirir adelantos en su facultad, que saben ser tan gratos a V. M., se servirá conceder el sobresueldo que su augusto padre el S. D. Fernando VII señaló a los profesores músicos de la Real Cámara”. A esta petición, la Intendencia General de la Real Casa el 4 de febrero de 1846 da por respuesta la siguiente descripción de la situación: “En los Reinados de los S.S. D. Carlos IV y D. Fernando VII hubo una clase que se titulaba de música de cámara, y la componían individuos de la Real Capilla, otros que pertenecían por planta solamente a la Real Cámara y algunos profesores llamados eventualmente para hacer algunas Academias. Los más puramente de Cámara tenían una asignación fija y constante, los que eran individuos extraños que eran llamados a las Academias un emonumento eventual según sus respectivas profesiones y mérito. En el día nada existe de esto; y la Contaduría ignora si efectivamente se ocupan los recurrentes en más funciones que las del instituto de la Real Capilla”. Desde 1834, seguirán concurriendo a los conciertos de cámara, sin percibir ningún sueldo, hasta el 17 de marzo de 1846, en que se resolverá a favor de los demandantes, que pasarán a recibir retribuciones por su asistencia a funciones o conciertos de cámara, consistentes también en 60 reales. Sin embargo, la situación no debió mejorar inmediatamente, pues el 1 de noviembre de 1846, los interesados vuelven a dirigir otra instancia insistiendo en su solicitud<sup>73</sup>.

Pese a la expansión de sociedades recreativas como los liceos (Madrid, inaugurado en 1836, Sevilla, en 1838, Granada, en 1839, Valencia, en 1843, Córdoba, en 1844, etc.) y la revitalización de las academias literarias y científicas (reapertura tras la Real Orden del 28 de febrero de 1838), durante el período de la Regencia de María Cristina, el tipo de repertorio interpretado en estos ámbitos es similar al difundido en los salones privados, con la práctica ausencia de la producción clásica camerística: se ejecutan oberturas operísticas arregladas para piano a cuatro manos, fantasías y

---

<sup>73</sup> Archivo del Palacio Real, Sección Administrativa, Legajo 1115.

variaciones de carácter virtuosístico, arias y dúos, danzas para piano y canciones españolas<sup>74</sup>.

En el transcurso de la etapa isabelina, época de esplendor y gran influencia francesa en los salones<sup>75</sup>, cuya actividad musical se rige por la sucesión de diversas arias italianas, fantasías para piano, danzas y otras piezas de carácter virtuoso, que siguen a la obertura inicial, el desarrollo de la actividad camerística seguía siendo muy limitado, como manifiesta su escaso reflejo en la creciente actividad editorial: los anuncios en la prensa nos indican el tipo de repertorio interpretado por cuartetos de cuerda o combinaciones con otros instrumentos como la flauta, compuesto, en su mayor parte, por adaptaciones de óperas. Ilustrativo es el anuncio del Almacén de música de Carrafa publicado en *La Iberia Musical* el 5 de febrero de 1843, en el que se especifican, entre otros, arreglos de *La Sonámbula* e *I Puritani*, de Bellini, *Ana Bolena* y *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti, *Il Domino Negro*, de Auber, *Los Hugonotes* y *Roberto el Diablo*, de Meyerbeer, y *Guillermo Tell* de Rossini<sup>76</sup>. Predominan aún a mediados de siglo el mismo tipo de composiciones para cuerda basadas principalmente en series de variaciones sobre tema operístico: ejemplo son los anuncios del establecimiento de Martín Salazar publicados en la *Gaceta Musical de Madrid* en 1855, en los que predominan casi exclusivamente obras como la *Fantasia sobre Guillermo Tell* de Osborne y Bériot, *Fantasia sobre Norma*, de Vieuxtemps o la *Fantasia y variaciones de bravura* Op. 3, de Ole Bull<sup>77</sup>. Acerca del predominio de las piezas operísticas en los programas de concierto, señala Masarnau en uno de sus artículos publicados en *El Artista*, a propósito de una sesión celebrada en el Teatro del Príncipe a beneficio del Sr. Galdón, en la que el programa constaba de doce piezas: once extractos de óperas y unas variaciones de violín sobre tema operístico: “para Madrid no hay más música que la de las óperas, y estas italianas ¡Pobres filarmónicos madrileños!. [...]”

---

<sup>74</sup> Sin embargo, debe destacarse su papel como sustrato, en los años sesenta y setenta, de futuras sociedades filarmónicas cultivadoras de conciertos instrumentales y sinfónicos. Véase C. Alonso. *La Canción Lírica...*, p. 202 y ss.

<sup>75</sup> Véase C. Alonso. *La Canción Lírica...*, p. 215 y ss.

<sup>76</sup> *La Iberia Musical*, nº 6, 5-II-1843, p. 8.

<sup>77</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 18. 3-VI-1855, p. 144. nº 19, 10-VI-1855, p. 152. nº 20, 17-VI-1855, p. 160.

Pero lo que no se puede menos de extrañar es que se llame concierto a una reunión de doce pedazos de música de los cuales once pertenecen a la ópera italiana”<sup>78</sup>.

La difusión del repertorio clásico continúa siendo prácticamente inexistente, y se reduce a determinadas iniciativas particulares, como las academias organizadas en 1855 por el profesor de piano Manuel Mendizábal para divulgar entre sus alumnos las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, o el proyecto anunciado un año después, de establecimiento de unos conciertos clásicos relacionados con fiestas gastronómicas, patrocinados por un integrante acaudalado de los círculos madrileños. Finalmente, estas sesiones musicales, previstas para los jueves a partir de la primera semana de julio, no se llevaron a cabo debido a problemas en el apartado gastronómico<sup>79</sup>.

Por otra parte, hay que señalar las sesiones organizadas por Francisco Frontera de Valldemosa y Juan María Guelbenzu en Palacio después de 1844, en las que intervienen diversos artistas de renombre. En mayo de 1856 Monasterio interpreta con Valldemosa su *Fantasia sobre Aires Nacionales*, dedicada a la Reina<sup>80</sup>. También en los salones de Fermín María Álvarez y su esposa Eulalia Goicoerreta se incluirán algunas piezas de cámara, como informa Pedrell en un artículo dedicado al primero: “convertía los salones de su casa en oasis llenos de encantamientos. Álvarez personificó en Madrid el tipo genuino del filántropo musical que recordaba a los célebres magnates alemanes, protectores del arte y de los artistas, y tuvo el acierto y el valor heroico de destinar sumas muy importantes para dar a conocer y propagar obras y artistas. [...] allí recibían el bautismo del arte o el deseado sacramento de confirmación, artistas y aficionados tales como Romero, Mirecki, Casella, los marqueses de Bogaraya, Martorell y Villa-Alcázar; Zabalza, Tragó, Inzenga, Marqués, Serrano, y otros no menos distinguidos [...] allí se fundó la renombrada Filarmónica de Madrid. [...] En el año 1867 hizo oír la *Reverie* de Schumann, puesta discretamente en cuarteto y ejecutada en su lindo coliseo por artistas de la talla de Pérez, Casella, Pló y Urrutia”<sup>81</sup>.

Por último, en los cafés, cuya actividad musical experimenta un gran desarrollo, principalmente en la década de 1860, y concretamente en los cafés-concierto, donde, como en el caso de los cafés de París, además de interpretarse piezas virtuosas para

---

<sup>78</sup> S. Masarnau. *El Artista*. “Concierto vocale é instrumentale”, nº II, p. 83. En otro artículo titulado *Catherina di Guisa. Signora Talestris Fontana*, publicado en el número XIX de *El Artista*, Masarnau se lamenta sobre de escasez de conciertos instrumentales y sacros en tiempo de Cuaresma.

<sup>79</sup> Señala la prensa: “Excusamos añadir que el santuario se abrirá tan sólo para los iniciados en los misterios de Euterpe y Gastreá”. *La Zarzuela*, nº 18, 2-VI-1856, p. 143. nº 21, 23-VI-1856, p. 168.

<sup>80</sup> *La Zarzuela*, nº 18, 2-VI-1856, p. 143.

<sup>81</sup> F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 55, 30-IV-1890, p. 271.

piano y violín, pequeños conjuntos ejecutan fragmentos operísticos y de zarzuelas y bailes populares, así como pequeños extractos de sinfonías y de obras de cámara<sup>82</sup>. Pérez Galdós describe el ambiente de esos cafés en uno de sus *Episodios Nacionales*, el titulado *Cánovas*: “Rara era la noche que faltábamos al café, prefiriendo los que tenían piano y violín, complemento artístico de la frescura de la leche merengada y del rico chocolate con picatostes. Deliciosos ratos pasábamos en las *soirées* cafeteriles”<sup>83</sup>.

Gevaert, conocedor de la realidad española desde su primer viaje entre 1849-1850<sup>84</sup>, describe la situación de abandono del repertorio instrumental y religioso en una carta a Basilio Montoya, desde Bruselas, fechada en 1852, redactada a propósito del futuro de Monasterio: “[...] pues ya conocía Vd. mejor que yo cuán poco se aprecia en España el talento de un instrumentista, por mayor que sea, y con qué suma indiferencia se recibe todo lo que no sea ópera italiana o cantantes transalpinos. Si le quedasen a Vd. dudas acerca de eso, o si Vd. creyese que mi cualidad de extranjero me tuerce el juicio, haciéndome juzgar con parcialidad las cosas de España, no quisiera más para dejar a Vd. convencido de lo que digo, sino que tomase la molestia de encaminarse hacia la capilla real un día que están allí ejecutando, v.g. el oficio de difuntos u otra composición de nuestro amigo Eslava, allí averiguaría Vd. Si digo o no la verdad; allí vería si puede sonreír a un joven de 16 años o darle estímulo el ver que sus paisanos más ilustres no logran atraer ni siquiera una docena de personas para venir a escuchar sus obras y a fé

---

<sup>82</sup> Según señala Casares Rodicio, estas actuaciones, a precio muy asequible (25 céntimos con consumición de café) se desarrollaban con un horario que solía ser desde las ocho a las diez y media de la noche, pero en ocasiones se prolongaban, además de poder realizarse durante intervalos de la mañana y primera hora de la tarde. Tanto en Madrid (donde ya existían desde la década de 1830) como en Barcelona, el número de cafés será grande. En algunos intervinieron nombres como Guelbenzu (*El Suizo*), Zabala y Amato (*El Siglo*), y más tarde del Hierro y Saco del Valle o Casals, Granados o Albéniz en Barcelona. Casals tocaba en *La Pajarera*, donde acudirán el trío de Albéniz, Rubio y Arbós. En el *Colón* de la Rambla actuarán Badia, Vargas y Cortinas. Véase E. Casares. “El café concierto en España”, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid. Editorial Complutense, 1994. pp. 1286 y ss. X. Aviñoa, edit. *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Vol. III. *Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX*. Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 36-37.

<sup>83</sup> B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Cánovas*. Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 570.

<sup>84</sup> En una carta a M. de Clerq, profesor en Bruselas, fechada en Madrid el 4 de julio de 1850, Gevaert apuntaba acerca de la situación musical en esa ciudad: “La música de Verdi y de Bellini son las únicas que saborean con placer, sobre todo Bellini. ¡Oh! Bellini, es su héroe; es su alfa y su omega en música. Intento hablar aquí de artistas, pues el pueblo no conoce otra música que los suyos [...] He dicho que hay excepciones, muy claras y se componen únicamente de Arrieta, compositor de la Corte; Eslava, maestro de capilla de la Capilla Real; Albéniz, profesor de piano; y Guelbenzu, pianista de la reina. [...] y a pesar de las bellezas de las que los cuartetos de Mozart y de Beethoven están sobrados, a pesar de Mozart, vuelven siempre a su Bellini, que Dios confunda. No hay medio de comunicar el entusiasmo a estos graves castellanos, dejaría mil veces Madrid sin volver la vista, si estas gentes tan poco conocedoras en música, no fueran los mejores personas del mundo”. Carta inédita de Gevaert, publicada con motivo del 110º aniversario del nacimiento y 30º aniversario de su muerte en *Le Beaux Arts. Bulletin du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles*, nº 294, 13-I-1939.

que Vd. no podrá dejar de confesar que la vista de tal abandono e indiferencia infundiría miedo y desmayo al mismo Apolo. Y advierta Vd. que esta indiferencia no sólo se manifiesta en cuanto a la música de iglesia, sino en todos los ramos del arte cuyo objeto directo se aleja más o menos de la música italiana; y por prueba ¿quién podrá decir que en Madrid está desarrollada la afición a la música cuando se ve que en esta capital tan poblada y llena de naturales y extraños, en una ciudad donde concurre lo que hay más lucido e inteligente de la península, no se halla establecido una sociedad filarmónica cuyo objeto sea dar en el invierno unas series de conciertos en los cuales se ejecuten las mejores obras de los autores clásicos, conforme se suele hacer, no sólo en las cortes, sino en las más pequeñas poblaciones de Alemania y Bélgica? ¿Y no le parece a Vd. que todo esto basta para que el artista, por más animoso que sea, se deje vencer por el desaliento y la pereza, y no se cuide de estudiar en un instrumento que no le da ni gloria ni fama, no pudiendo utilizar su talento sino para media docena de personas o para tocar a luengos intervalos en un concierto a la corte o en una circunstancia excepcional?”<sup>85</sup>.

Castro y Serrano, en su estudio sobre la Sociedad de Cuartetos titulado *Los Cuartetos del Conservatorio*<sup>86</sup>, publicado en 1866, describe en el Capítulo II las dificultades de difusión del género camerístico: “han reducido la música clásica o *sabia*, como algunos le dicen, o alemana, como la apellidan otros, al estado de una especie de heráldica sólo conocida de anticuarios y eruditos, y sólo utilizada o apreciada para los que escudriñan los fundamentos de la historia. [...] Si se formase una estadística bibliográfica de música clásica, se vería que son muy pocos los españoles que poseen ejemplares de una parte de ella, y éstos para piano exclusivamente. Las partituras arregladas al cuarteto, apenas se encuentran en ninguna parte. Las bibliotecas, los archivos, algunos profesores de mérito especial, suelen poseer colecciones, como los numismáticos sus monedas; esto es, clasifican y guardan para su uso privado. El que tiene un quinteto de Mozart, arreglado para tocar, lo cuenta como si poseyese la dalia negra o la medalla de Othon. [...] Qué público saborea esos tesoros y difunde, siquiera en relación, su conocimiento.- A nada de esto puede contestarse: sólo en Madrid y Barcelona habrá media docena de casas que de vez en cuando ofrezcan leves muestras

---

<sup>85</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 176.

<sup>86</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la Música Clásica*. Madrid. Centro General de Administración, Imp. de T. Fortanet, 1866, pp. 27-33. Sobre esta obra, dedicada a los miembros de la Sociedad, Pérez Galdós redactó un artículo publicado posteriormente en *La Nación*, nº 67, 6-IV-1866.

del género; en el resto nos contentaríamos con reunir otras tantas. Hay, pues, imposibilidad física de que el cuarteto sea conocido entre nosotros”.

Parada y Barreto también alude a la situación del repertorio anterior a la actividad de la Sociedad, cuyos inicios sitúa en 1861, subrayando que Monasterio: “reúne la no menos apreciable y poco común [cualidad] de haber cultivado desde sus primeros años, con una asiduidad y una constancia poco frecuentes, la música clásica, en cuyo género como instrumentista no tiene rival. En 1861 fundó en esta corte una sociedad de cuartetos, que ha contribuido en gran manera a desarrollar en España el gusto por la buena música clásica, dando a conocer las obras más selectas de los maestros alemanes e inculcando en el público el espíritu de apreciación artística que se necesita para conocer el mérito de dichas obras.- Bajo este concepto, Monasterio ha prestado indudablemente un gran servicio al arte musical en España, pues hace pocos años dicha música era apenas conocida en nuestro país, y hoy el público la admira y aplaude, debido esto a los laboriosos trabajos de la asociación”<sup>87</sup>.

En 1872, Rafael Hernando en la Memoria leída en la Junta Directiva de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos se refiere, al aludir a la sesión en beneficio de dicha Asociación ofrecida por la Sociedad de Cuartetos, a sus orígenes, señalando: “Así y todo no faltó distinguida concurrencia, pero sólo aquella que jamás ignora lo que hace la Sociedad de Cuartetos por dedicar a todos y a cada uno de sus cinco individuos especial cariño y antiguo agradecimiento. Y tan vivos son estos sentimientos y tanto mérito y realce tienen bajo el punto de vista del arte, cuanto que emanan de los puros goces proporcionados durante largos años, en los cuales hasta en los aristocráticos salones habían imperado las canciones populares y se había mantenido boyante la vulgaridad musical, esparcida por especulación o erróneo criterio, de que el arte músico español llenaba bien su misión con la fácil imitación de añejos cantares, o desenterrándolos y haciendo nueva exhibición de ellos ruidosamente ornamentados a la moderna, llegando este alarde de trivialidad hasta el extremo de designar con el dictado de *música sabia*, en cierto sentido denigrativo, al género clásico que cultivaban estos respetables artistas y hoy entusiasmo y deleita el público, que unánimemente dispensa a la Sociedad de Cuartetos alta y merecida consideración, por más que casi generalmente se ignoren sus meritorios antecedentes. Éstos forman, para quien los conoce, el más preciado lauro de los individuos que la constituyen, cuya fe artística era tan grande que,

---

<sup>87</sup> J. Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, pp. 222-223.

desoyendo epítetos desdeñosos, no dejaron nunca de acudir semanalmente a las dos o tres casas tradicionalistas por el buen gusto clásico-musical de nuestro abuelos, puesto que ellos también supieron apreciar y cultivar con brillantez este elevado género de la música instrumental»<sup>88</sup>.

Posteriormente, Esperanza y Sola, en uno de sus numerosos artículos sobre las sesiones ofrecidas por la Sociedad de Cuartetos, resume el panorama general de la música de cámara anterior a la constitución de la agrupación en 1863, en los siguientes términos: “No hace muchos años aún, el hablar de música clásica en nuestra tierra era, salvas contadísimas excepciones, motivo punto menos que seguro de atraerse una sonrisa compasiva, cuando no burlona, amén del calificativo de pedante [...]. Haydn, Mozart y Beethoven eran desconocidos para muchas gentes, incluso las que se decían aficionadas, dándose más de una vez el caso de que si llevados algunos por el incentivo de la curiosidad iban adonde la música de aquellos grandes genios se cultivaba, ya que por buena educación no manifestaban al punto su descontento, a muy luego se desquitaban del mal rato pasado, desatándose en invectivas y epigramas más o menos sangrientos contra lo que en tono de burla llamaban *música sabia*. Recuerdo a este propósito haber oído contar a mi queridísimo e inolvidable maestro Eslava, que allá en Sevilla se reunían varios amigos y comprofesores a tocar cuartetos y estudiar las maravillosas concepciones de los maestros mencionados; y que si por acaso un inevitable compromiso les hacía admitir en aquel pequeño cenáculo del Arte algún intruso (*rara avis*, por lo demás), el medio más seguro e inevitable de deshacerse de él era (¡hoy nos parecería inverosímil!) ejecutar cualquiera de las admirables *Siete Palabras* de Haydn. Pronto las fauces del oyente empezaban a dar muestras de su elasticidad, y no bien dejaba de sonar el último acorde, el recién venido ponía pies en polvorosa. [...] la música *di camera* estaba reducida a canciones, en las que podía dudarse si era la letra o la música lo más insulso; a temas con variaciones interminables en el piano, que hicieron exclamar en una ocasión a Nicasio Gallego<sup>89</sup>: *Esto ya no es*

---

<sup>88</sup> “Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva por Don Rafael Hernando. Junta general celebrada en el Salón de la Escuela Nacional de Música el día 5 de mayo de 1872”. *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Decimosegundo*. Madrid, Imprenta de José María Ducazcal, 1872, pp. 4-5.

<sup>89</sup> Poeta, frecuentó algunos de los salones aristocráticos durante el período isabelino, como el de la Marquesa viuda de Perales. Con la reforma de la Real Academia de Bellas Artes, fue uno de los nombrados conciliarios, junto con el Duque de Frías, entre otros. Fernández de Córdoba lo describe como “uno de los hombres más ingeniosos y graciosos, aunque de menos preocupaciones sociales que jamás he tratado”. F. Fernández de Córdoba. *Mis memorias íntimas...*, T. II, p. 175. Federico de Madrazo realizó su retrato.

tema, es manía, a romanzas sin palabras, y la mayor parte de las veces sin ninguna otra cosa más, como las calificaba Lenz, o a alardes gimnásticos (que a esto estaban reducidas la mayor parte de las llamadas *fantasías*), hechos para alucinar a los incautos y proporcionar de paso un baño ruso al infeliz que tenía la pretensión de lucirse con ellas. [...] Anclada España *entre la jota y el puchero* [...] no era de extrañar que inteligencias poco y mal educadas, y sentidos viciados y estragados, fuesen refractarios o, por lo menos, no comprendiesen las bellezas de la música alemana”<sup>90</sup>.

Una excepción dentro de la precariedad de esta etapa la constituyen las sucesivas sesiones privadas de cuartetos que, desde la segunda década, venían celebrándose en reuniones particulares como las de Basilio Montoya, quien luego sería designado tutor de Monasterio, y en cuya residencia se celebraban todos los lunes reuniones, desde los años veinte. En ellas se realizaban bailes y se jugaba al monte<sup>91</sup>. Gran fama alcanzaron las veladas de los ex-ministros de Fernando VII, José de Aranalde<sup>92</sup> y Juan Gualberto González, a las que asiste Monasterio. Las últimas tenían lugar en la Calle Cañizares, junto al Oratorio del Olivar. Se celebraban con una frecuencia semanal, en horario de primeras horas de la noche. Según Alarcón, el anfitrión “era el que antes de empezar presentaba a Monasterio el riquísimo repertorio que poseía, para que él escogiera las sonatas, tríos, cuartetos o quintetos [...] Haydn, Mozart, Beethoven, ya se entiende, eran los predilectos. Mendelssohn, sin embargo, alternaba con ellos de continuo, por el voto verdaderamente apasionado de Monasterio, que siempre tuvo pasión por él”<sup>93</sup>. Antonia de Monasterio destaca, en sus anotaciones biográficas sobre su padre, el papel de estas reuniones en el proyecto de creación de la Sociedad de Cuartetos: “En realidad la Sociedad de Cuartetos nació por los años 1860-62 en la calle de Cañizares, junto al oratorio del Olivar, pues allí se reunían una vez por semana, en las primeras horas de la noche, algunas familias aficionadas a los grandes maestros clásicos, en el hogar de D. Juan Gualberto González, quien, además de ser gran entusiasta, era tañedor de viola,

---

<sup>90</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15-II-1880, pp. 105-106.

<sup>91</sup> “Pero vuelvo a mi relato de las fiestas a que todas las semanas asistíamos [...] Los lunes se bailaba y se jugaba *al monte* en casa de Montoya, en cuya sociedad divertíanse mucho los concurrentes, por la franqueza del trato de la casa, que, unida al buen tono, hacían de ella el *rendez-vous* de los que no frecuentaban los privilegiados salones de los grandes y del cuerpo diplomático”. F. Fernández de Córdoba. *Mis memorias íntimas. 1886-89*. T. I. p. 74. Citado también en C. Alonso. *La Canción Lírica...*, pp. 81-82.

<sup>92</sup> Se celebraron hasta mediados de la década de 1850, puesto que Aranalde murió en 1855.

<sup>93</sup> S.A.J. *Un gran artista. Jesús de Monasterio...*, pp. 75-76.



y quería tanto a mi padre que le regaló un magnífico stradivarius [sic]”<sup>94</sup>. Sin embargo, estas reuniones fueron anteriores, pues Juan Gualberto González falleció en 1857.

También destacaron las reuniones organizadas en los domicilios de Isidoro Díaz y luego de Salvador Albacete. Descritas por Fernández Arbós, estas últimas eran semanales y en ellas intervenían Pérez Zúñiga, Lanuza y el también alumno de Monasterio Julio del Busto<sup>95</sup>. De Albacete, señala Esperanza y Sola, en uno de sus artículos, que “así toca con *amore* un cuarteto de Haydn como deshace severo un entuerto administrativo”<sup>96</sup>. Participaban los violinistas Juan Guillermo Ortega, Juan Eusebio Díez<sup>97</sup>, Rafael Pérez<sup>98</sup>, y desde niño, Jesús de Monasterio, los violoncellistas Ramón Rodríguez Castellanos<sup>99</sup>, José Antonio Campos<sup>100</sup> y el aficionado José de Aranalde, y como violas Juan Fernández Casariego, Basilio Montoya y Juan Gualberto González. No había intervención de piano. Según Peña y Goñi, Haydn, Beethoven y Mozart eran casi exclusivamente los autores interpretados, concediéndosele al primero la máxima admiración. También se ejecutaban algunas piezas de Cromer y Onslow, mientras que Mendelssohn, al que trató de introducir luego Monasterio, y cuyas obras le fueron conocidas a través del pintor Galofré<sup>101</sup>, según señala Peña y Goñi, era rechazado por Juan Gualberto González, quien lo consideraba “revolucionario, iconoclasta, y músico del porvenir”<sup>102</sup>. Otras sesiones fueron las celebradas en el domicilio del director Vicente Bonetti, en las que participó a finales de la década de 1840 Tomás Lestán, quien intervino como violín primero en los inicios de su carrera, antes de ejercer como violista, puesto que desempeñó a partir de 1863 en la Sociedad de Cuartetos.

---

<sup>94</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 31.

<sup>95</sup> “Me presentó en casa de Don Salvador Albacete, donde todas las semanas se ejecutaban cuartetos, y unas veces me dejaban el primer violín y otras el segundo. Don Salvador, aficionado empedernido, también tocaba con un brío que los años no habían logrado entibiar. Concurrentes asiduos a estas veladas musicales eran Pérez Zúñiga, Lanuza y un tal Julio del Busto que siempre me acompañaba a casa por las noches”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 17.

<sup>96</sup> *La Ilustración Española y Americana*, n° V, p. 100.

<sup>97</sup> De su labor en el Conservatorio, en el que entra en 1833 como profesor en sustitución de Escudero, nos referimos en otro capítulo.

<sup>98</sup> A partir de 1863 formó parte de la Sociedad de Cuartetos como segundo violín.

<sup>99</sup> Posteriormente fue violoncello de la Sociedad de Cuartetos.

<sup>100</sup> José Antonio Campos y Gutiérrez, nacido en Madrid el 4 de febrero de 1816, debía su formación violoncellística Brunetti, con quien estudió hasta la muerte de éste en 1834. En 1840 hizo oposiciones a la Real Capilla, logrando la plaza. Fue violoncello de diversas orquestas de Madrid, como la del Circo, Príncipe Alfonso y en los Jardines de Apolo. Fue primer violoncellos del Teatro Real. En marzo de 1844 fue condecorado con la Cruz de Caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica. El 20 de junio de 1868 fue designado Profesor Numerario de la Escuela Nacional de Música, cargo del que cesó por defunción el 28 de julio de 1876.

<sup>101</sup> José Galofré ejerció también como crítico desde 1845, manteniendo una constante rivalidad con Federico de Madrazo, manifestada a través de continuos ataques a la Academia, mientras le correspondió su dirección a éste.

<sup>102</sup> *La ópera española y la música dramática en España ...*, p. 514.

A estas reuniones hay que añadir las de Santiago de Masarnau y posteriormente las de Juan María Guelbenzu<sup>103</sup>, a las que asiste también Monasterio. Esperanza y Sola describe las veladas celebradas por ambos pianistas en el colegio dirigido por los hermanos Vicente y Santiago de Masarnau<sup>104</sup>, en el que fuera convento de las monjas franciscanas de Vallecas de la calle de Alcalá, dedicadas a la interpretación de obras clásicas. Guelbenzu era “uno de los asiduos al colegio donde vivía Santiago, con el que interpretaba música clásica hasta que los deberes de vicerrector o sus clases obligaban a interrumpir aquellos agradables ejercicios”<sup>105</sup>. Suponen una continuación de las veladas celebradas anteriormente en París, donde se reunían en su domicilio de la rue Saint-Georges. Masarnau había implantado ya a su vuelta a Madrid, entre 1829 y 1837, sesiones dominicales en su casa, donde se rendía tributo a los clásicos<sup>106</sup>. “A primera vista” –prosigue Esperanza y Sola– “parecerá algo extraño que gentes de tanto valer fueran tan poco pródigas de su talento, que sólo, por rara excepción, admitiesen a libre plática a algún que otro amigo en aquellas sesiones; pero el caso tiene fácil explicación, teniendo en cuenta que por aquellos tiempos corrían muy malos aires para cierta clase

---

<sup>103</sup> En junio de 1856 *La Zarzuela* informa de la celebración de estas reuniones semanales. *La Zarzuela*, nº 19, 9-VI-1856, p. 151.

<sup>104</sup> El colegio de segunda enseñanza, denominado *Colegio preparatorio para todas las carreras*, se asentaba en el convento que unas monjas habían abandonado por la desamortización de Mendizábal, y tenía concedida la licencia desde octubre de 1841. Comprendía asignaturas de la enseñanza primaria y otros estudios preparatorios para la Universidad, junto con una especie de Cátedra de Música. En mayo de 1843, Santiago de Masarnau abandona París y decide aceptar las proposiciones de su hermano de integrarse en el colegio, donde se encargará de la vicedirección y de las clases de solfeo y piano. G. M. Salas Villar. *El piano romántico español (1830-1855)*. Tesis Doctoral. Vol. II, Universidad de Oviedo, pp. 609-611.

<sup>105</sup> “Qué de extraño tiene que para librarse de tal plaga, y para conservar el puro ambiente en que se habían educado y habían vivido en París [...] se entregasen al estudio e interpretación de las obras de los grandes clásicos de la música, con la rara perfección y la maestría que en ellos hemos admirado y envidiado los que con su trato nos honrábamos, y que en tan agradable ocupación volase para ellos el tiempo, hasta que en el reloj sonaba la hora fijada por Masarnau para dar término a la sesión; hora fatal en que, como el mismo Guelbenzu me refirió más de una vez, con desesperación suya, y sin que valieran sus protestas, su compañero cerraba implacable el libro en que estaban leyendo, atento al deber que le llamaba a las ocupaciones del Colegio, o a derramar los consuelos de la caridad sobre los muchos infelices que socorría con sus limosnas y consejos?”. Discurso de contestación al de Luis Navarro y Calvo, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras el fallecimiento de Monasterio. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...* Vol. III, pp. 482-483.

<sup>106</sup> Especialmente en la etapa de su segundo regreso a España, integrado plenamente en la vida social madrileña, Masarnau celebra soirées los domingos en su casa de la calle Hortaleza número 39, ininterrumpidamente durante los años 1835 y 1836, en las que se interpretaban obras para voz y piano y piano solo, dando a conocer además de composiciones contemporáneas, obras del repertorio europeo. En estas sesiones se efectuaba una colecta espontánea para sufragar los gastos entre los concurrentes, que solía ascender a unos 50 reales. G. M. Salas Villar. *El piano romántico español (1830-1855)*. Tesis Doctoral..., pp. 576-577. Esperanza y Sola escribe acerca de la posición de Masarnau, cuya influencia sobre Monasterio a través de las actividades relacionadas con las Conferencias de San Vicente de Paúl ya hemos aludido anteriormente, respecto al drama lírico: “aquella intransigencia que tenía alejados del teatro a Chopin, Alkan y Masarnau (según este virtuoso y sabio maestro me decía), temerosos de que su depurado gusto clásico se contaminara con lo que ellos miraban como heterodoxo de todo punto”. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, p. 63.

de buena música en la coronada villa; y que la afición que aquéllos mostraban por las obras maestras alemanas, era tomada por los más como una extravagancia, cuando no por el deseo de mostrar cierta excentricidad, que tal creían su afición a lo que entonces era mirado como raro e incomprensible, y para la generalidad, del todo ignorado. [...] para el resto de las gentes, aun las que se daban aires de entendidas en la música, los nombres de aquellos genios del arte, y no digamos sus obras, eran punto menos que desconocidos, y, seguramente, acogidos con prevención”.

Relata, asimismo, Esperanza y Sola, las sesiones efectuadas más tarde, con frecuencia semanal, en el domicilio de Guelbenzu<sup>107</sup> de la plazuela de las Descalzas, también rememoradas con anterioridad por Castro y Serrano<sup>108</sup>. Tenían lugar los domingos de invierno, en horario de tarde, según Castro y Serrano en las horas de mediodía, y en ellas se daban a conocer sonatas y cuartetos, ante un número escogido de amigos, entre los que asistió Glinka<sup>109</sup>. Según señala Ruiz-Tarazona en su capítulo “El Madrid de Glinka”, publicado dentro del estudio titulado *Los papeles españoles de Glinka 1845-47*, “no sería ilusorio decir que posiblemente tocó Guelbenzu ante el autor la parte pianística del bellísimo *Sexteto* en Mi bemol mayor (1832) de Glinka y que ello marcaría su especial interés por la música de cámara, que él contribuyó como pocos a implantar entre los aficionados y profesionales madrileños”<sup>110</sup>. Pérez Galdós se refiere a las reuniones organizadas por Guelbenzu en uno de los *Episodios Nacionales*, el titulado *Prim*: “iba Rodrigo Ansúrez a casa de su protector; admiraban sus adelantos Guelbenzu, Monasterio y no pocas damas que en el arte veían el más noble de los lujos.

---

<sup>107</sup> El artículo incluyó un estudio biográfico de Guelbenzu, con motivo de su fallecimiento. Nacido en Pamplona el 27 de diciembre de 1819, había estudiado con Prudent gracias a la insistencia del violinista Alard, en París, ciudad donde estableció relación con Alkan y Masarnau, entre otras personalidades (según Esperanza y Sola estudia con Zimmerman, y conoce a Thalberg y Liszt). Profesor de piano de la Corte, después de su regreso a España en 1844, ejercía también el cargo de primer organista de la Real Capilla, plaza a la que ascendió en 1855, después del fallecimiento de Pedro Albéniz. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1886, p. 67. Vuelve a referirse a estas reuniones en el *Discurso de contestación al de Luis Navarro y Calvo*, tras la muerte de éste. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...* Vol. III, pp. 482-483 y 490-491.

<sup>108</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio...*, pp. 17-19.

<sup>109</sup> Desde la *Gaceta Musical de Madrid*, en un artículo en que se alude al origen de la Sociedad, se subraya la trascendencia de las reuniones celebradas por Guelbenzu, indicando la asistencia de renombradas personalidades, entre las que señala a Glinka. *Gaceta Musical de Madrid*, nº 24, 17-III-1866, pp. 96-97.

<sup>110</sup> A. Ruiz Tarazona. “El Madrid de Glinka”. *Los papeles españoles de Glinka 1845-1847*. Aniversario del viaje de Mihail Glinka a España. Edición a cargo de A. Álvarez Cañibano. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Centro de Documentación Musical del INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, p. 17. De las relaciones entre Geulbenzu y Glinka hace referencia la carta Nº 23 [171] del último, y es gracias a Guelbenzu que Glinka pudo estrenar en la Corte uno de los números de su ópera *Una vida por el Zar*. Guelbenzu y su alumna Sofia Vela dedicaron sendas mazurcas a Glinka. *Ibidem*, pp. 40, 57, 133.

Se improvisaban conciertos amenísimos; tocaban Monasterio y Rodrigo con Guelbenzu admirables sonatas clásicas de violín y piano”<sup>111</sup>. En *La de los tristes destinos*, escribe: “Las nuevas relaciones traídas por Fajardo eran escogidísimas: Morphy, Guelbenzu, Monasterio, presidían el estamento musical en las agradables noches dedicadas al recreo artístico”<sup>112</sup>.

En 1856, desde la *Gaceta Musical de Madrid*, y en contestación a un artículo publicado en *El Criterio*, Antonio Romero hace alusión a la celebración de sesiones de cámara: “existen en Madrid varias casas respetables en donde, sin pompa exterior, pero con fe viva y ardiente y con profundas y arraigadas convicciones se cultiva la música clásica alemana, con constancia de que hay muy pocos ejemplos en la historia del arte. Y en apoyo de nuestro aserto añadiremos que entra ellas existe una, verdadero santuario del arte, en donde hace más de cuarenta años que dos veces por semana y en todas las épocas y estaciones no se oyen más armonías que la de esos genios sublimes de la escuela alemana interpretadas por hábiles profesores y aficionados respetables, con toda la religiosidad y esmero que merecen las sublimes inspiraciones de los grandes maestros del arte. Con la particularidad, muy notable por cierto, de haber sido secundados en más de una ocasión, por los grandes artistas que durante tan largo período de años han visitado nuestra patria y que llevados de su grande amor al arte han venido a rendir culto a la verdadera belleza, tomando una parte muy activa en sus notables cuanto desinteresadas tareas”<sup>113</sup>.

Las sesiones convocadas por Guelbenzu, merecedoras en la época, según señalan Castro y Serrano y Esperanza y Sola, de la denominación de *refugio del buen gusto*<sup>114</sup>, fueron el precedente directo de las actividades de la Sociedad de Cuartetos, cuyo proyecto de creación se hará efectivo a la vuelta de Monasterio de Europa en 1862. Castro y Serrano escribe de estas reuniones: “Pero el señor Guelbenzu [...] es de esos artistas que aman el arte por el arte; cuya circunstancia le alentó, aún contra el parecer de muchos, a ensanchar la esfera de su tertulia dominical, y exhibió ante el público,

---

<sup>111</sup> B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Prim*. Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 911.

<sup>112</sup> B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. La de los tristes destinos*. Madrid, Alianza Editorial, 1978, p. 1016.

<sup>113</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 28, 13-VII-1856, p. 218.

<sup>114</sup> Marcial del Adalid se refiere a las sesiones en el domicilio de Guelbenzu en una carta a Barbieri: “Hace creo dos años que, al salir una noche de nuestro común amigo Guelbenzu, me manifestó Vd. el deseo de que le hiciese algún juguete musical, como otros muchos que Vd. oyó en casa de nuestro dicho amigo y que, gracias a la mucha benevolencia y buena voluntad, juzgó bonitos”. E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)...*, Volumen 2, documento 586, pp. 229-230.

rodeado de cuatro comprofesores, en esa especie de “matinés” de confianza donde se dan cita cada quince días los aficionados de Madrid, y que, por celebrarse en el saloncito de ensayos de la academia nacional de música y declamación, se conocen con el nombre de *Cuartetos del Conservatorio*. Tal es el origen e historia de estas fiestas”<sup>115</sup>. También en la residencia de Esperanza y Sola se reunirán también numerosos artistas, según relata: “Hace ya muchos años solían reunirse en mi casa, una vez a la semana, varios amigos míos, maestros los unos en el bello arte de la música, y devotos fervientes de ella los otros. Allí, mientras Monasterio, con quien ya me unía fraternal cariño, nunca entibiado después; Adolfo Quesada, el habilísimo pianista y gran amigo de Gosttchalk y Espadero; Mariano Vázquez, de honrosísima memoria en esta Real Academia; Peña, el discípulo predilecto de Masarnau, y algunos más, sin contar con el que tiene la honra de dirigiros la palabra, interpretaban las más hermosas obras de los clásicos alemanes que entonces empezaban a difundirse entre nosotros; los demás, cuyos nombres, en su gran mayoría, y andando el tiempo, han figurado en la literatura y en los diversos ramos de la Administración del estado”<sup>116</sup>. El mismo crítico afirma de las sesiones de Guelbenzu: “De ellas nació la idea de la *Sociedad de cuartetos*, de la que habían de ser valiosos e imprescindibles elementos Guelbenzu y Monasterio, que perfeccionado ya en el divino arte, y lleno de gloria, adquirida, no sólo en Bruselas, donde residió largo tiempo, sino en otras capitales de Europa, había vuelto a la madre patria y fijado en ella su residencia”<sup>117</sup>.

### 6.3. Fundación de la Sociedad de Cuartetos. Componentes.

Una vez finalizada su segunda gira europea de conciertos, en la que tuvo ocasión de interpretar diversos cuartetos de Beethoven y Schubert<sup>118</sup>, Monasterio comienza a poner en marcha la iniciativa de creación de la Sociedad de Cuartetos, de cuya organización tenemos noticia a finales de 1862, y que supondrá el paso del ámbito íntimo de la música de cámara al público. Monasterio se muestra informado de la

---

<sup>115</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio...*, p. 20.

<sup>116</sup> Esperanza y Sola las describe en su discurso de contestación al de Luis Navarro y Calvo, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras el fallecimiento de Monasterio. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...* Vol. III, pp. 482-483.

<sup>117</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV. 30-I-1886, p. 67.

<sup>118</sup> Monasterio se refiere a estas sesiones en sus anotaciones. Véase S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 63 y 65.

actividad camerística en Europa, pues tuvo ocasión de participar en varias sesiones durante su último viaje. En Bruselas interpreta los cuartetos Número 11 y 17 de Beethoven el 9 de diciembre de 1861. En Weimar, según informa en su Diario, actúa los días 11 y 17 de marzo de 1862, ejecutando dos tríos, uno de Beethoven, Re mayor, y otro de Schubert, en Mi bemol. A su vuelta de esa gira de 1862 toca también diversas piezas en Burdeos, según relata el violinista local Paul Gautier en carta del 19 de abril de ese año: “Hekking, Sarreau (maestro de coros); Luvreau, Brochon, Siganeau (con el que tocó usted tan admirablemente el Cuarteto en Mi bemol de Mendelssohn y un quinteto de Mozart), Gustav Rlinck (el acompañante del Cercle) y todos los miembros de la *Reunion Artistique* a la que le llevé después de la representación de *Ernani*, le envían sus recuerdos”<sup>119</sup>. El epistolario revela, asimismo, su interés por conocer la labor desempeñada en otros países<sup>120</sup>.

En noviembre de ese año, José María de Goizueta informa desde *La Época*, publicación en la que desarrolla gran parte de su labor crítica, que “se ha organizado ya otra [sociedad] de más trascendencia para el desarrollo del arte, con el título de *Sociedad de cuartetos*”. En el mismo artículo realiza una explicación del género cuartetístico y de las características específicas de su interpretación<sup>121</sup>.

Forma parte de la Sociedad como segundo violín Rafael Pérez Alonso. Además de ejercer diversas funciones en el Conservatorio, a las que ya nos referimos anteriormente, fue Concertino de la orquesta del Teatro Real<sup>122</sup>, y luego de la Sociedad

---

<sup>119</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>120</sup> Se muestra interesado en conocer, por ejemplo, la actividad cuartetística desarrollada por Vieuxtemps, según leemos una carta del violinista Gautier: “El lunes por la tarde Vieuxtemps y Servais han ofrecido en la sala Franklin una sesión de Cuartetos: ha habido una muchedumbre de más de 350 personas amontonadas en un local que no puede contener apenas 200. Han interpretado el Cuarteto en Re menor N.º. 76 de Haydn, Cuarteto en La mayor N.º. 5 de Mozart, Cuarteto en Re Mayor N.º. 5 de Beethoven y por petición general han ejecutado su *Dúo sobre Les Huguenots*. Ha habido un triunfo del entusiasmo y al final del concierto la mayor parte del público pidió otra sesión del mismo género. La noche misma el Cercle Philharmonique les ofreció una gran cena en el Hotel Richelieu durante la cual se planteó la cuestión de la posibilidad de organizar una nueva sesión de cuartetos. En fin, después de discusiones sobre el número por y en contra, la mayoría ha decidido la época avanzada de la Semana Santa dentro del poco espacio de tiempo de la nueva próxima y del interés mismo de los artistas”. En la misma misiva le informa del programa ejecutado por dichos intérpretes y del resultado del concierto: “El Programa de este segundo concierto ha sido: 1.º. *Cuarteto en Si bemol (L'Aurore)* de Haydn, 2.º. *Souvenirs de Bade*, Fantasía de Servais, 3.º. *Quinteto en Re menor* de Onslow, 4.º. *Réverie* de Vieuxtemps, *Tarantelle* de Vieuxtemps, 5.º. *Gran Dúo des Huguenots* de Vieuxtemps y Servais (a petición del público). A pesar de la época avanzada de la Cuaresma, hubo mucho público. Estuvieron en excelente disposición los dos. Vieuxtemps no fue el mismo, según mi opinión, nunca tocó mejor y el éxito ha sido tan grande”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>121</sup> *La Época*, 4-XI-1862.

<sup>122</sup> Firma el 21 de octubre 1855 con Eduardo Fischer y Antonio Yáñez publicada en la *Gaceta Musical de Madrid* en la que mostraban su rechazo a la directiva del Teatro Real. *Gaceta Musical de Madrid*, n.º 39, 28-X-1855, p. 308.

de Conciertos, de la que ejerció también como segundo director, ya en 1846 le encontramos como concertino de la orquesta del Teatro del Circo, puesto que es ensalzado por la prensa con motivo de un concierto en junio de ese año: “amenizado por lindísimas piezas de orquesta que fueron ejecutadas divinamente y dirigidas con acierto por el joven y aplaudido violín-concertino, Sr. Pérez”<sup>123</sup>. Ejerció diversos cargos dentro de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos<sup>124</sup>. En 1867 se hace cargo de la dirección de la Sociedad de Conciertos en la temporada estival, por ausencia de Barbieri. Desempeñará el puesto de Profesor Auxiliar hasta su fallecimiento el 11 de marzo de 1884. Compuso diversas obras, entre las que destacan unas variaciones dedicadas a Monasterio, un *Cuarteto en Mi bemol*, interpretado por la Sociedad de Cuartetos, y numerosas piezas de baile.

Se suma a la agrupación, en las funciones de violista, Tomás Lestán González. Tras sus inicios como violín segundo en los Teatros del Príncipe, del Circo y del Real, Lestán desempeñaba la plaza de primer viola en esta orquesta, para la que encargó en el extranjero una viola de amor con la que tocó el aria de tenor de *Los Hugonotes*, siendo el primero en dar a conocer en Madrid ese instrumento. Según consta en la partida de bautismo, nació en Valencia el 29 de abril de 1826, y no el 7 de marzo de 1827, como indican otras fuentes erróneas<sup>125</sup>. Era conocido por Plo, apellido de su padrastro. Tras una formación itinerante, en la que estudia violín con Fontanellas en Valladolid y Courtier en Santiago de Compostela, ingresa en 1838 en la clase de Violín impartida por Juan Eusebio Díez en el Conservatorio de Madrid. *La Iberia Musical* nos informa que en julio de 1846, y a requerimiento real, el Conservatorio ofrece un concierto en

---

<sup>123</sup> *La Iberia Musical*, nº 21, Junio 1846, p. 172.

<sup>124</sup> Fue, desde su fundación, vocal de la Tercera Sección de Arbitrios hasta la el año social de 1863-1864, en que pasa a ser vocal de la Segunda Sección de Propaganda. En el siguiente (1864-1865) es elegido secretario de la Sección Tercera hasta el año social 1870-1871, en que ocupará el puesto de vocal de la misma sección. Al año siguiente vuelve a ser secretario de ésta. Desde el año 1873-1874 será secretario de la Sección Segunda. Después de su muerte Jimeno de Lerma le dedicará las siguientes palabras en la Junta de la Sociedad: “Más triste motivo nos obligará a elegir para la sección de propaganda un secretario que sustituya a nuestro inolvidable compañero D. Rafael Pérez, que lo desempeñó con un celo, minuciosidad y cariño sólo comparable a la paciencia con que tan largo tiempo soportó este engorroso cargo. Las pruebas que en él dio de su amor a la Sociedad se han confirmado después de un fallecimiento que hoy todos lamentamos, porque, según expresión de uno de sus testamentarios, que lo es nuestro ilustre compañero de Junta Sr. Monasterio, en el testamento del Sr. Pérez existe una cláusula, que a su debido tiempo conoceremos, en la que el testador manda un pequeño recuerdo a la Sociedad”.

<sup>125</sup> En la Partida de bautismo, consta que fue “bautizado en la Iglesia de Santa Cruz de Valencia el 30 de abril de 1826. Tomás Pedro y Vicente, hijo legítimo de Juan Lestán, natural de Chiva y de Tomasa González de Saluda, natural de la Villa y Corte de Madrid, consorte y vecina de ésta. [...] Nació ayer a las siete treinta de la mañana”. Archivo de Palacio. Expediente personal de Tomás Lestán, Caja 548/32. Leg. 16.

Palacio, en el que Tomás Plo interpreta unas Variaciones de violín<sup>126</sup>. Será posteriormente también director de orquesta de numerosas compañías en diversas ciudades como La Coruña, Gijón y Salamanca. Primer viola de la Sociedad de Conciertos, en 1879 ingresará como viola en la Capilla Real. Con fecha del 29 de enero de 1879 leemos el dictamen de la oposición, donde se pone de manifiesto el prestigio del que gozaba el violista en ese momento: “El Maestro Director de la Real Capilla de Música en comunicación de aquella fecha, dice a V. Eminencia que se han efectuado las oposiciones a la plaza de Viola Segunda, vacante en la Real Capilla el día 27 del corriente. Que el único opositor que se ha presentado ha sido D. Tomás Lestán y González, que sus ejercicios han sido muy notables, ejecutando la pieza estudiada con buen gusto, precisión y brillo, con perfección la pieza repentizada, así como el transporte de ésta, terminando por fin con la pieza de conjunto que también fue magistralmente ejecutada. Que en atención a las relevantes condiciones artísticas del opositor y reconocimiento, además que reúne y con exceso las condiciones prescritas en el Edicto de oposición, la Junta censora propone por unanimidad, en primer y único lugar para ocupar dicha plaza de segunda Viola a D. Tomás Lestán y González. Superó la prueba, siendo admitido pese a pasar la edad permitida [38 años] “en atención a sus extraordinarias condiciones artísticas y servicios, en mi opinión, tal vez el mejor profesor de Viola que tenemos en España”<sup>127</sup>. Realizó numerosas composiciones: música para baile, arreglos de óperas para viola y para orquesta destinados a la Sociedad de Conciertos, y tres obras didácticas para viola. Ingresa en la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos con el número 1059 en el curso 1874-1875<sup>128</sup>. Desarrollará

---

<sup>126</sup> *La Iberia Musical. Gaceta de Teatros*, nº 23, 9-VII-1846, p. 188.

<sup>127</sup> En la Real Capilla ocupará los siguientes puestos: Segundo Viola (1 de febrero de 1879), Primer Viola. (1 de febrero de 1898). Fallecerá el 7 de abril de 1908. Tras la solicitud cursada por Lestán el 21 de diciembre de 1878, leemos el dictamen redactado por Eslava del resultado de la oposición: “En cumplimiento de la orden de V. E. para que informe acerca de la instancia de D. Tomás Lestán que pide la plaza de Profesor Superior de Violín y Viola de la Real Capilla con opción a la primera vacante. Tengo el honor de manifestar a V. E. que el peticionario es el mejor profesor de Viola que se conoce en España, y que como tal figura tanto en la Sociedad de Cuartetos como en el Teatro Real y en el Conservatorio. Por todo lo cual creo que D. Tomás Lestán es digno de la plaza de pide; pero creo también que en el caso de concedérsela en gracia, se exprese la condición de que para optar a la primera vacante ha de hallarse entonces en el pleno goce de sus facultades físicas y artísticas. Ésta es mi opinión, pero V. E. en su superior ilustración proceda como crea más justo y conveniente. Dios guarde a V. E. m. a. Madrid 30 de enero de 1877. Excmo. Sr. Patriarca de las Indias. Pro-Capellán Mayor de S. M”. Por Real Orden de 1 de febrero de 1879 y a propósito del Cardenal Patriarca de las Indias, Pro-Capellán Mayor de S. M., fue nombrado Viola Segundo de la Real Capilla de Música con el sueldo anual de 2.000 pesetas asignado en plantilla. Prestó juramento el 8 de febrero de 1879. Archivo de Palacio. Expediente personal de Tomás Lestán, Caja 548/32. Leg. 16.

<sup>128</sup> Rafael Hernando en el discurso de la Junta de ese año, se refiere a su ingreso en los siguientes términos: “Deseábamos desde hace largo tiempo, que el Sr. D. Tomás Lestán Plo perteneciese a nuestra Sociedad; y como se excusaba con la incontestable razón de que par poder dedicarla atenciones no era



una extensa labor pedagógica en la Escuela Nacional de Música y Declamación, siendo también designado sucesivamente Profesor Sustituto, por ausencia de Monasterio (22-XII-1878), Profesor Auxiliar (17-III-1884) y Profesor Supernumerario de Violín y Viola (12-XII-1896), hasta su jubilación en 1900. Será nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III. Fallecerá en abril de 1908.

Ramón Rodríguez Castellanos ejerció el puesto de violoncellista de la Sociedad. Discípulo de Juan Antonio Rivas, con quien estudió en el Conservatorio de Madrid, formaba parte también de la orquesta del Teatro Real, y de la Real Capilla. Acerca de sus interpretaciones, destaca la que realizó en la cuarta sesión de la temporada de 1866, en la interpretación del *Quinteto en Do menor* de Mozart K. 406, cuyo último movimiento es descrito por la prensa: “el Sr. Castellanos ejecutó en el violoncello, con sin igual maestría, los difíciles y rápidos pasajes que le embellecen”<sup>129</sup>. El 8 de enero de 1870 será designado Profesor Auxiliar de Violoncello de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, hasta la incorporación como Profesor Numerario de Víctor Mirecki en 1874. Fallece a principios de septiembre de 1883.

Según informa la prensa, estos tres instrumentistas venían reuniéndose con Monasterio para interpretar sesiones dedicadas al repertorio de cámara desde 1861<sup>130</sup>.

En abril de 1862, participaron Monasterio, Castellanos y Guelbenzu en el ciclo de cuatro conciertos clásico-religiosos celebrados por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Conservatorio de Madrid, ejecutando un trío de Mendelssohn. En la Memoria correspondiente a esa temporada de dicha asociación, Hernando agradece su colaboración, al tiempo que elogia a los intérpretes “decididos cultivadores de la música clásica instrumental, [...] a quienes felicitamos ardientemente, porque ya en el trío de Mendelssohn hicísteis comprender a todos, que la vulgar acepción que se

---

imprescindible circunstancia la de ser socio, nosotros aspirábamos a poder contrarrestar ese, aunque noble, muy particular propósito; lo cual, gracias al susodicho medio, se conseguirá. El Sr. Lestán no podrá desairar a la manifestación de gratitud que con este fin será dirigida a la Sociedad de Cuartetos, y que en parte alcanzará al Sr. Castellano, quien, viniendo ocupando en la nuestra desde su fundación la inscripción 47, no ha querido capitalizar la correspondiente cuota mensual por la razón de que así rindiese mayor producto para los pobres. Desde hoy, pues, figurarán también los nombres de estos dos señores en la lista de socios perpetuos, donde hace muchos años vienen constando los de sus ilustres compañeros los insignes artistas Guelbenzu, Monasterio y Pérez. Circunstancia es ésta de suma alegría, a la vez que de orgullo moral, único posible dentro de nuestra institución”. “Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva por D. Rafael Hernando. Junta General celebrada en el Salón de la Escuela Nacional de Música el día 2 de mayo de 1875”. *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año decimoquinto 1874-1875*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1875.

<sup>129</sup> *Gaceta musical de Madrid*, nº 23, 10-III-1866, p. 94.

<sup>130</sup> Vicente Cuenca. *El Artista*, nº 24, 30-XI-1866, p. 3. nº 35, 22-II-1868, p. 181. A estas reuniones se refiere también Parada y Barreto, como ya señalamos como anterioridad. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música...*, pp. 222-223.

quiere dar por algunos, cuando dicen *música sabia*, es tan ridícula, cuanto vulgar su procedencia; siendo sí necesario, para que sus verdaderas bellezas lleguen a electrizar al público, que se reúna la *sabia* interpretación y la mucha habilidad y unidad con que ejecutásteis la gran sonata de Beethoven, en que el piano y el violín parecían ser tañidos por una misma inteligencia”<sup>131</sup>. Interpretaron en el Tercer Concierto (6-IV-1862), el *Andante* y *Allegro* Final del *Trio en Re menor*. Monasterio y Guelbenzu ejecutaron también en el Cuarto Concierto (12-IV-1862), la *Sonata para piano y violín* Op. 47 de Beethoven, y el primero un Solo para violín en la segunda parte.

Con la organización de la Sociedad de Cuartetos, cuya dirección correrá a cargo de Monasterio, las intervenciones pianísticas serán desempeñadas por Guelbenzu<sup>132</sup>. La propuesta de incorporación del piano al proyecto de la Sociedad, que inicialmente había sido concebida por Monasterio como formación de cuerda, partió, según manifiesta el propio Monasterio en sus anotaciones, de Basilio Montoya. La evolución del concepto

---

<sup>131</sup> *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 30 de abril de 1862 por D. Rafael Hernando. Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Segundo. 1861-1862.* Madrid, Imp. de J.M. Ducazcal, 1862, p. 13.

<sup>132</sup> Arrieta, en su Discurso pronunciado con motivo de la celebración de una función dedicada a la memoria de Arriaga en la Escuela Nacional de Música (25-V-1889), realiza una síntesis histórica de la Sociedad de Conciertos y de la Sociedad de Cuartetos. Acerca de la segunda, señala sus orígenes en las reuniones en la casa de Guelbenzu: “No se puede negar que en las reuniones particulares que acabo de citar, se sembró la semilla de la afición al cultivo de la gran música que brotó felizmente en la mente de Monasterio y Guelbenzu, dando por resultado la creación de la *Sociedad de Cuartetos*, de brillante y laudabilísima recordación”. *Discurso leído por el Excelentísimo Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación don Emilio Arrieta y Corera, en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo Arriaga, el 25 de mayo de 1889. Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 42, 8-X-1889, pp. 147 y ss. Este fragmento del Discurso, publicado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* será objeto de controversia, iniciada con la nota del corresponsal de Madrid de esa publicación: “Dicho sea con permiso del egregio compositor, estimadísimo amigo e inmejorable director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, y con perdón del difunto notabilísimo pianista, Sr. Guelbenzu; la fundación de la sublime Sociedad de Cuartetos a que aquel se refiere; [...] ha sido única y exclusivamente, el Excmo. Sr. Don Jesús de Monasterio [...] Si el Sr. Guelbenzu fue parte esencialísima un día de la Sociedad de Cuartetos, débese a Monasterio, que a fuerza de cariñosos ruegos pudo sacarlo de la intimidad de su hogar para ornar sus sienes con el laurel de los aplausos merecidos, en las sesiones de cuartetos. Éste es el hecho de la verdad que saco a la luz para dar a cada cual lo suyo, y que puede ponerse a prueba, si fuere necesario, para dar a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César”. nº 43, 21-X-1889, pp. 154-155. En el Número 45 de la misma publicación, Arrieta dirige una carta a su director, Pedrell, con fecha 6 de noviembre de 1889, en respuesta a la puntualización anterior: “el inteligente corresponsal de Madrid ha creído conveniente ilustrar con una nota importante el párrafo de mi discurso, [...] llevado ciertamente de un sentimiento de legítimo entusiasmo y de severa justicia que yo profundamente respeto y agradezco [...] En la sencilla narración me limité a exponer los datos que eran del dominio general entre los aficionados a la *Musica di camera*. Monasterio entre sus admiradores los ex -ministros de Fernando VII y Guelbenzu entre sus comprofesores dieron repetidas y fehacientes pruebas de su culta afición a las obras maestras de Haydn, Mozart y Beethoven, y juntos aparecieron en la inauguración de la mencionada Sociedad [...] ¿Quién sería capaz de negar al Sr. D. Jesús de Monasterio la envidiable gloria de ser su fundador? [...] pero tampoco sería justo desconocer la participación que el inolvidable Guelbenzu tomó al principiar su noble campaña. A Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 45, 22-XI-1889, pp. 170-171.

purista de música de cámara heredado del Clasicismo se manifestará en la diversificación de los programas interpretados. La estructura de la Sociedad de Cuartetos de Madrid incluirá, como en el caso de otras sociedades de mediados de siglo, como las de Allard-Franchomme o Maurin-Chevillard en Francia, la presencia del piano, a diferencia de las primeras como la de Baillot, exclusivamente formada por instrumentistas de cuerda. Asimismo, se amplían los programas, concebidos para una variedad de formaciones, que no se restringen únicamente a cuartetos, sino que abarca piezas para tríos, quintetos, sonatas y algunas, aunque escasas, piezas de salón para dúo con piano, septetos y obras para piano solo.

Un aspecto a analizar es el relativo al papel del piano, instrumento que va a ejercer, en relación con la música de cámara, una doble función. Por una parte, como ha destacado Fauquet, representa el vehículo expresivo de los aficionados en el ámbito musical, desempeña una función socio-cultural estando unido estrechamente al fenómeno de ascenso de la burguesía. Como tal, es un rival del cuarteto, reemplazándole como centro de los salones, al tiempo que se produce la decadencia de otros instrumentos en la práctica de los aficionados. Reemplaza al cuarteto como medio de difusión, realizando las reducciones de orquesta y óperas. Por otra parte, en el período clásico, las composiciones de cámara con piano se consideran menos “puras” que las concebidas únicamente para cuerda. Antes de 1850, materializa el antagonismo cultural de dos clases sociales, situándose en oposición con la interpretación de cuarteto. Los cuartetos de cuerda en los salones burgueses serán, en contraposición, restringidos a una élite de “entendidos”, destinados exclusivamente a algunos eruditos. Por otra parte, el piano se va a integrar progresivamente en los programas de las sociedades de cuartetos, tanto como integrante de las composiciones como de forma aislada en piezas para piano solo, en un intento por aportar variedad a las sesiones<sup>133</sup>. Asimismo, las sesiones de estas sociedades serán fundamentales en la difusión del repertorio de sonatas y obras tanto del repertorio clásico como romántico, al margen del integrado por variaciones, transcripciones y piezas de salón. La participación del piano, que permite ampliar el repertorio ofrecido por la Sociedad con la inclusión de cuartetos, sonatas y otras piezas con piano, al mismo tiempo que piezas para piano solo, había ya sido incorporada en sociedades como la de Alard-Franchomme en Francia desde la década de 1840.

---

<sup>133</sup> J.-M. Fauquet. *Les Sociétés de Musique de Chambre...*, pp. 25-26.

Guelbenzu será pronto alabado por sus ejecuciones del repertorio clásico, especialmente de Beethoven. En 1866 da a conocer la *Sonata en Do menor Op.10*, interpretación de la que indica la prensa: “El Sr. Guelbenzu hizo alarde en la sonata de Beethoven de su ejecución correcta y perlada, si nos es permitida la frase, para expresar cómo producía los sonidos, destacándolos siempre, y como gozándose en desafiar las dificultades de una obra, cuyas notas escuetas y descarnadas no permiten ni aun el más ligero desliz. El Sr. Guelbenzu estuvo implacable consigo mismo, puesto que pudiendo haber apelado en ciertos pasajes de la mano izquierda al recurso de haberlos ejecutado con la derecha, escamoteo de que pocos se hubieran apercibido, afrontó aquellas dificultades con arreglo a las exigencias de la composición, ejecutándolas como Dios, el autor y el arte mandaban, y obteniendo un legítimo y merecido triunfo, que la escogida concurrencia que llenaba el salón del Conservatorio le acordó entre estruendoso aplausos. La empresa era difícil y arriesgada. Se trataba de una obra a cuyo género no está muy acostumbrado el público. Fue una especie de reto, en que los combatientes eran de una parte ese público, cuyo buen gusto clásico se iba a explorar, y de otra la habilidad del pianista sometida a tan ruda prueba. En aquel momento, y cuando las ejecuciones eran más *descotadas*, comparamos al Sr. Guelbenzu con un Blondin que se hubiera propuesto recorrer un largo trayecto y haciendo giros por encima de un hilo de alambre suspendido a inmensa altura sobre un abismo, de suerte, que la más pequeña falta de equilibrio hubiese precipitado al atrevido funámbulo. El Sr. Guelbenzu luchó y triunfó, sin que se advirtiera ninguna vacilación, ningún rozamiento, ninguna nota falsa en medio de aquellas ejecuciones que, a pesar de su escabrosidad, resultaron llenas de nitidez y de tersura. En todos conceptos aquello fue un verdadero *tour de force*”<sup>134</sup>. Las alabanzas en la prensa son constantes: “El público conoce bastante para que no sea preciso indicar siquiera el modo con que sabe decir, más especialmente que otra alguna, la música del ilustre compositor de la Sinfonía Heroica y de la sinfonía pastoral”<sup>135</sup>.

Pese a calificársele como eminentemente “clásico”, según podemos leer en las críticas se mostraba también bastante solvente en la interpretación de obras románticas. Peña y Goñi señala de sus características interpretativas: “Las condiciones generales de Guelbenzu, como pianista, le colocan en esa pléyade, por desgracia muy contada, de pianistas que fían el éxito más al alma que a los dedos, que quieren conmover y no asombrar, poetas del instrumento cuyas cuerdas hacen vibrar en las notas contenidas de

---

<sup>134</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 22, 1-III-1866, p. 87.

<sup>135</sup> *El Imparcial*, 2-II-1979.

la pasión, y que ocultan las mayores dificultades mecánicas vencidas, con el dulce y atractivo velo del sentimiento. Dejando aparte lirismos de forma, Guelbenzu es nuestro Planté y creo que en eso está dicho todo”<sup>136</sup>. Esperanza y Sola lo describe como “eminentemente clásico, de corrección irreprochable y del más atildado buen gusto”<sup>137</sup>. Más tarde, continuando con el artículo publicado con motivo de su fallecimiento en enero de 1886 por pulmonía, el mismo crítico escribe: “Guelbenzu, que a un admirable mecanismo en que se aunaba el vigor a la gracia y a la delicadeza, reunía un depurado gusto, poseía, además, como pocos, una aptitud singular para adaptarse al estilo de la música de cada maestro; y así, veíasele revelar de modo inimitable, ya la sencillez y el encanto que caracteriza a la de Haydn, como la ternura y el profundo sentimiento de la de Mozart, ya la magnificencia, la virilidad y la pasión, signos distintivos de la de Beethoven, como la elegancia, y la poesía de que está impregnada la de Chopin, cuya tradición en el modo de interpretar sus obras conservaba con religioso respeto [...] Dotado de un sentido extraordinario del ritmo; obteniendo del piano sonidos vigorosos, pero ajenos a toda dureza, o notas suavísimas, gracias a la pulsación delicada y verdaderamente *sui generis* que tenía; austero puritano del arte, incapaz de hacer el menor alarde de las dificultades de mecanismo, que magistralmente vencía; elegante en la manera de frasear; su manera de decir las obras clásicas conmovía el ánimo, llegaba al alma, sin causar el menor desasosiego ni zozobra, pudiendo decirse de él, al oírle, aquel verso del Dante: *Ecco il maestro di quelli che sanno*”<sup>138</sup>.

Barbieri escribe acerca de Guelbenzu: “Tiene el señor Guelbenzu un exquisito gusto y un profundo conocimiento de la música alemana: así interpreta de una manera admirable, ya los agitados movimientos del dramático Beethoven, ya los románticos ecos del apasionado Mozart, y esto siempre con una pureza de ejecución, una finura de colorido y una tranquilidad que desdice soberanamente de los gestos y contorsiones de esa multitud de pianistas de caballería que tienen aburrido al mundo”. Guelbenzu formará parte, además, de la Sociedad la España Musical y será nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1873. Será distinguido con numerosas condecoraciones (Gran Cruz de Isabel la Católica en 1881) y fallecerá el 8 de enero de 1886. Escribió numerosas obras: *Misa a cuatro voces*, *Recuerdo vascongado*, *Zortzicos*, *Motetes*, *Melodías para canto*, *En la soledad* y *Serenata andaluza* para piano. En 1887, un año

---

<sup>136</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 520.

<sup>137</sup> *La Ilustración Española y Americana*. Núm. II, 15-I-1886, p. 27.

<sup>138</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1886, p. 67.

después de su muerte, y por iniciativa de la Infanta Isabel, se reúne para su publicación, una colección de 18 piezas inéditas para piano y canto y para piano (*Salve, Plegaria a la Virgen de la Almudena*: para canto y piano; *Invocación, Romanza sin palabras Núm. 2, Habanera* para piano, dedicada a Planté)<sup>139</sup>.

La Sociedad de Cuartetos, quedó fundada y organizada por Monasterio en el mes de enero de 1863<sup>140</sup>. Basilio Montoya fue nombrado tesorero y archivero, funciones que desempeñará hasta su fallecimiento durante la Temporada 1884-85<sup>141</sup>. Montoya fue, además, un notable violista, pues en algunos ensayos llegó a sustituir a Lanuza, como refleja la documentación<sup>142</sup>. Se proyecta la celebración de cuatro conciertos en el salón de ensayos del Conservatorio, conocido como el *salón pequeño*. Respecto al local, la prensa nos proporciona una descripción del salón, también clase de declamación: “Hay que subir una tortuosa escalera y atravesar dos crujías y dos salones esterados de blanco, para llegar a otro en cuyo frente se descubre un pequeño teatro; el del salón del Conservatorio. Hay en él muchas sillas de humilde paja, ningún asiento de preferencia”<sup>143</sup>. Pobremente decorado, constaba, según relata Esperanza y Sola, únicamente de una tarima para los intérpretes con cuatro atriles y un piano Pleyel<sup>144</sup>. En otro artículo posterior, refiriéndose al traslado de las sesiones al Salón Romero en 1884, el mismo crítico amplía esta descripción: “por todo ajuar tenía una tarima donde los artistas se colocaban; los retratos de la Lema, mujer del inolvidable Ventura de la Vega, con el traje de la *Lucia di Lammermoor*, y el de Rubini, hecho un Edgardo, de la misma ópera, con unas patillas de chuleta que seguramente no soñó Walter Scott, y unas modestísimas sillas, en que, mal que bien, se acomodaba la gente, como en familia, se ha visto abandonado por no ser bastante a contener el numeroso público atraído por la fama de las sesiones musicales que allí se celebraban”<sup>145</sup>.

---

<sup>139</sup> Peña y Goñi recoge esta información. A. Peña y Goñi. *La Ilustración Española y Americana*, nº XV, 22-IV-1887, p. 266.

<sup>140</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, pp. 516-517.

<sup>141</sup> Monasterio se refiere al fallecimiento de su tutor en las anotaciones acerca de la primera sesión de inauguración de las actividades de la Sociedad en el Salón Romero el 26 de diciembre de 1884: “Yo estuve muy contristado toda la noche, acordándome de mi mejor amigo Basilio Montoya, que aquel mismo día se hallaba casi moribundo y había recibido a su Divina Majestad”.

<sup>142</sup> En concreto figura en algún ensayo durante la temporada de 1866, por ausencia de Lanuza. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B.T. 16/ Caja 5ª (1-31).

<sup>143</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 2, 27-XII-1877, p.7.

<sup>144</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 16-XII-1872, p. 743. En la tercera sesión de la Temporada 1877, Guelbenzu tocó por primera vez en público el piano de media cola construido expresamente para él en los talleres de Erard de París. Informa *El Imparcial*, 17-XI-1877.

<sup>145</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 87.

El comienzo de las sesiones apenas fue anunciado en la prensa. Esperanza y Sola señala, respecto a la primera sesión: “Ni un anuncio en las esquinas, ni una gacetilla en los periódicos, por rara excepción mudos aquella vez, los había convocado”<sup>146</sup>. Ya en 1880, el mismo crítico vuelve a insistir en la carencia de publicidad de los conciertos, justificándola en los siguientes términos: “¡carteles! ¿Cree usted que la música clásica es como la revalenta arábica o las píldoras de Holloway, que necesitan reclamos todos los días? No, señor: los cuartetos deben anunciarse modestamente y oírse en familia, sin bombos ni estrépitos”<sup>147</sup>. Peña y Goñi destaca la ausencia de motivaciones económicas para explicar la escasa difusión del inicio de las actividades de la Sociedad: “Como la idea que había presidido a la creación de la sociedad descartaba en absoluto toda mira industrial, no se dio mucha publicidad al nuevo centro artístico, y sus individuos se dirigieron con preferencia a determinadas personas, cuyos antecedentes abonaban, desde luego, los propósitos de aquellos dignos y desinteresados artistas”<sup>148</sup>. En el anuncio de la inauguración se señalaban como propósitos de la Sociedad los siguientes: “No es ya sólo el género lírico-dramático el que nuestro público oye con gusto, como sucedía anteriormente [...] Hay un género —que llamaremos *íntimo*—, y que por su índole especial no tiene cabida en los teatros ni en los grandes conciertos. Para llenar ese vacío, que se nota en la capital de España se ha formado una Sociedad de Cuartetos, con el doble objeto de satisfacer los deseos de los aficionados a la música clásica y propagar el gusto a este bellísimo y delicado ramo del arte. Los inmortales nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, cuyas obras se han de ejecutar principalmente, son una garantía para los verdaderos amantes del arte”.

Las cuatro sesiones tuvieron lugar los domingos 1, 8, y 22 de febrero y 8 de marzo. Comenzaron a la una de la tarde la primera y las restantes una hora después. La apertura del abono contó con 54 suscripciones para las cuatro sesiones y 5 para tres. El precio del abono era de sesenta reales y el de los billetes sueltos, veinte reales cada sesión. En el concierto inaugural se interpretó el siguiente programa: 1º *Cuarteto en Re*, Op. 18, de Beethoven. 2º *Sonata en Fa*, Op. 24, para piano y violín, de Beethoven, por Guelbenzu y Monasterio. 3º *Cuarteto en Sol*, Op. 77, de Haydn. José María de Goizueta escribe en *La Época* acerca de la sesión: “Nos limitaremos a consignar que la ejecución fue perfecta; en los *cuartetos* hubo toda la precisión, toda la pureza de acentuación, todo

---

<sup>146</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 16-XII-1872, p. 743.

<sup>147</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 15-I-1880. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica...*, Vol. I, p. 188.

<sup>148</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 516.

el sentimiento y toda la religiosa escrupulosidad, con que deben ejecutarse estas admirables producciones del genio. De la ejecución de la *sonata* basta decir los Sres. Guelbenzu y Monasterio, que fueron los ejecutantes, son los verdaderos intérpretes en España de este género de música. Los aplausos del público dieron a entender a los artistas que la ejecución de las piezas fue perfecta”<sup>149</sup>. *La Correspondencia de España* se hace igualmente eco del éxito: “Gran número de personas de nuestra aristocracia y cuanto de notable encierra el mundo musical de esta corte asistían a la función. Los aplausos eran incesantes y el público entusiasmado por el gran mérito de las obras y de los artistas encargados de ejecutarlas pidió y consiguió de éstos que repitiesen alguno de los tiempos de aquéllas. La sociedad de cuartetos presta un servicio al arte musical en España cuya mejor recompensa es la entusiasta acogida que ha tenido entre los amantes del arte musical”<sup>150</sup>. Es necesario recordar que la instauración de la Sociedad tiene lugar en un clima de precariedad respecto a la difusión de la música de cámara en España, situación que contrasta con el movimiento de auge del género experimentado en Europa. En Francia, por ejemplo, coexisten en ese momento numerosas formaciones de cuartetos como las de Alard-Franchome, Armingaud, Dancla o Lamoureux.

Esperanza y Sola describe a los intérpretes en su rememoración del evento: “Pérez, tan modesto como estudioso; el concienzudo y correcto Lestán; Castellano, con su larga melena y sus aires de romántico, y Guelbenzu, el artista clásico y elegante por excelencia”<sup>151</sup>. El mismo crítico señala que a dicha sesión acudieron unas sesenta personas, entre las que figuraron Hilarión Eslava<sup>152</sup>, Nicomedes Fraile, Martín Sánchez

<sup>149</sup> *La Época*, 4-II-1863.

<sup>150</sup> *La Correspondencia de España*, 8-II-1863.

<sup>151</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 86.

<sup>152</sup> Eslava fue un asiduo a las sesiones de la Sociedad en sus primeras temporadas, como atestigua la correspondencia intercambiada con Monasterio desde Sevilla en los años 1872 y 1873. En una carta fechada en 1871, escribe a Monasterio: “No obstante, me acuerdo mucho de Madrid y siento no oír tus cuartetos en el rincónito acostumbrado. [...] Supongo que después de concluirse las sesiones de cuartetos empezarás a ensayar los conciertos consabidos, que espero tendrán el mismo buen éxito que los años anteriores”. Al año siguiente rememora las sesiones a través de las críticas de la prensa en otra carta: “Por *La Correspondencia* veo y casi oigo las sesiones de cuartetos, y, como supongo que seguiréis ensayando en casa del Sr. Guelbenzu, te encargo que saludes a éste, a su señora e igualmente a los compañeros de la Junta directiva de la Sociedad de Socorros Mutuos cuando asistan a la Junta”. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 110-111. *Crónica de la Música* en su sección dedicada a la Sociedad de Cuartetos, describe la relación entre Eslava y la agrupación, con motivo de su desaparición (falleció el 23 de julio de 1878): “Los amantes de la música clásica, los admiradores de los importantes trabajos de esta Sociedad, los que asisten a sus sesiones desde su fundación, artistas y aficionados, todos al entrar en el pequeño salón del Conservatorio que sirve de templo a este verdadero culto artístico, dirigían una mirada cariñosa y expresiva a uno de los rincones laterales de la puerta de entrada. Allí estaba siempre, sereno, tranquilo y feliz, un venerable anciano, en cuya fisonomía se revelaba la bondad al par que los sufrimientos físicos producidos por sus achaques. Aquel anciano era, sin advertirlo, sin acuerdo de nadie, por el carácter de que estaba revestido, por su



Allú, Dionisio Aguado, Francisco Asenjo Barbieri, Marcial del Adalid, Adolfo de Quesada y Ferraz, José Castro y Serrano, el poeta Antonio Arnao, Guillermo de Morphi, junto a altos dignatarios internacionales como el Embajador de Rusia o el príncipe Adalberto de Baviera, y numerosos estudiantes. Refiere, a continuación: “y en tanto que en un grupo de jóvenes se hablaba de Joachim, Vieuxtemps, Bériot y Sivori, otro, compuesto de gente ya provecata, se deleitaba con los triunfos que Asensio, Vaccari y Brunetti obtenían en los cuartetos que daban en la casa de la renombrada y ya histórica botillería de Canosa; referían las sesiones de casa de Sancha y de Aranalde, o pronunciaban con veneración el nombre de D. Juan Gualberto González [...] cuando la campana del vecino convento de la Encarnación dio la una. Un silencio profundo sucedió a la continua charla; acomodóse cada cual lo mejor que pudo en aquellas desvencijadas sillas, y las miradas todas se dirigieron al fondo del salón”<sup>153</sup>. Según refiere Peña y Goñi, “el minueto de la preciosa sonata de Beethoven, obtuvo los honores de la repetición, y en cuanto a las obras del programa, su ejecución fue frecuentemente interrumpida por murmullos de mal contenido entusiasmo, y acogida al final con aplausos estrepitosos y unánimes. [...] El auditorio se compuso, en su mayor parte, de profesores y aficionados decididos y entusiastas”<sup>154</sup>.

En el segundo concierto se interpretaron el *Cuarteto en Re* Op. 18 de Beethoven, la *Sonata en Fa* K. 45 de Mozart y el *Cuarteto en Do* Op. 76 de Haydn. Según leemos en *La Época*, impresionaron especialmente al público las dos últimas obras, repitiéndose el último movimiento de la *Sonata* de Mozart y el *Andante con variaciones* del *Cuarteto* de Haydn. Destaca la crítica la interpretación de Guelbenzu y Monasterio: “Los dedos del primero parecían forrados de seda; tal era la suavidad con que hería las teclas del piano y tan aterciopelado era el sonido que las hacía producir. El arco del segundo hería las cuerdas del violín como una delicadeza exquisita, que producía con

---

posición en el arte, por su nombre, el presidente nato de todas las sesiones de la Sociedad de cuartetos, y nunca faltó a su puesto sino por retenerle en el lecho del dolor sus frecuentes enfermedades. Nadie tomaba asiento en las modestas sillas del salón sin cerciorarse de la presencia del anciano; nadie se consideraba autorizado para oír los prodigios del violín de Monasterio o del piano de Guelbenzu, sino por la presidencia de la casualidad y el voto tácito de todos habían sancionado. -¿Por qué no está?-(nadie tenía necesidad de pronunciar su nombre para hacerse entender), se preguntaban unos a otros cuando no le veían. Y al recibir contestación, al saber que la causa de la ausencia era una enfermedad, muchas fisonomías se entristecían como presintiendo el próximo fin del anciano. Después de la sesión se dejaban cien tarjetas en una casa de la calle de San Quintín. Aquel venerable anciano se llamaba D. Hilarión Eslava. La muerte le ha arrebatado en el interregno del 16º. a 17º. año de la existencia de esta Sociedad; y al observar en las dos sesiones verificadas el sin número de miradas que se fijan tristemente este año en el rincón en que se sentaba Eslava, consignamos aquí la débil expresión de tanto cariño, de tanto mudo recuerdo como hemos presenciado”. *Crónica de la Música*, nº 9, 21-XI-1878, p. 1.

<sup>153</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 16-XII-1872, p. 743.

<sup>154</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, pp. 515-516.

sus sonidos estremecimientos de placer en el auditorio”<sup>155</sup>. En la tercera sesión pudo Monasterio incluir una obra de Mendelssohn, el *Cuarteto en Re* Op. 44, pese a la oposición de algún sector del público y crítica. Desde *La Época*, José María de Goizueta critica su inclusión, al tiempo que censura la obra frente a las de Mozart, Beethoven y Haydn<sup>156</sup>. Se ejecutaron, además, el *Trio en Do menor* Op. 1 de Beethoven y el *Cuarteto en Do* Op. 76 de Haydn. El programa del último concierto de esa temporada lo constituyeron el *Cuarteto en Re* Op. 44 de Mendelssohn, la *Sonata en Fa* K. 45 de Mozart y el *Cuarteto en Sol* Op. 77 de Haydn. Como en las anteriores sesiones, el éxito de la interpretación se manifestó en el auditorio, que aumentó en este último concierto<sup>157</sup> y “aplaudió ruidosamente al final de cada tiempo”<sup>158</sup>. La Sociedad intervino, además, en esa primera temporada, en un concierto celebrado el 18 de abril en el gran salón del Conservatorio, a beneficio de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos, y en el que participaron también De la Grange, Lablache, Cotogni, Padilla, Romero, Inzenga, Peña y Urrutia. La Sociedad interpretó el Primer movimiento del *Cuarteto en Sol* Op. 77 de Haydn y el *Tema con variaciones del Cuarteto en Do* Op. 76 de Haydn<sup>159</sup>.

Los resultados económicos de las cuatro sesiones: 5.580 reales por venta de suscripciones y billetes. Tras el descuento de los gastos (1.671 reales), los beneficios ascendieron a 3.909 reales, que después del reparto se redujeron a 781 reales y 80 céntimos. Peña y Goñi explica, acerca de los fines de la Sociedad, que Monasterio había transmitido a los otros componentes “la idea que se proponía desarrollar, en bien del arte

---

<sup>155</sup> *La Época*, 12-II-1863.

<sup>156</sup> *La Época*, 24-II-1863.

<sup>157</sup> Da cuenta de la organización una carta de Guelbenzu a Monasterio firmada en marzo de 1863, en la que señala: “He visto a SS. AA. los Duques de Montpensier y me han dicho que apenas queden libres de la recepción de la Infanta portuguesa asistirán a nuestros cuartetos. Es, pues, urgente que se vea usted con Hernando para que se dispongan sillas, pues llevarán dos o tres hijas; por consiguiente, se necesitarán cinco sillas para ellos, sin contar la de Barbieri. Suyo afectísimo amigo, Guelbenzu”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>158</sup> *La Correspondencia de España*. 9-III-1863. En el mismo artículo se anuncia una sesión extraordinaria a beneficio del compositor que escriba el mejor cuarteto, para estímulo de la creación de obras de este género por autores españoles. Monasterio escribió, entre sus anotaciones, respecto a este concierto: “Se pensó en dar una *Sesión extraordinaria* cuyo producto se destinase a servir de Premio al autor español que escribiese el mejor cuarteto para instrumento de cuerda, pero al fin este pensamiento no llegó a realizarse. También se ocurrió la idea de ejecutar las *Siete Palabras* de Haydn el viernes Santo en una de las iglesias de esta Corte, pero tampoco se llevó a efecto”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B.T. 16/. Caja 5ª (1-31).

<sup>159</sup> *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 3 de mayo de 1863 por D. Rafael Hernando. Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Tercero. 1862-1863.* Madrid, Imp. de J.M. Ducazcal, 1863, pp. 9 y 12.

y fuera por completo de propósitos especulativos”<sup>160</sup>. El éxito de crítica y público animó, pues, a los promotores de la empresa, a continuar en años sucesivos, prolongándose un número total de treinta y una temporadas, hasta su conclusión en 1894.

#### **6.4. Organización y estructura de las temporadas. Etapas de la Sociedad de Cuartetos.**

Después de la primera serie, las temporadas de la Sociedad se desarrollan en años sucesivos generalmente durante los meses comprendidos entre noviembre y marzo. Éstas serán las fechas más habituales, extendiéndose, en ocasiones, al mes de abril para las sesiones extraordinarias. Respecto al número de sesiones por temporada, tras el triunfo alcanzado en la primera, se amplió, a partir del segundo año, de cuatro a seis ordinarias, cifra variable, pero que predomina en la mayoría de las temporadas posteriores: Series de seis sesiones se celebraron hasta 1884 en las temporadas Tercera (1864-65), Cuarta (1866), Quinta (1866-67), Novena (1870-71), Décima (1871-72), Décimoprimera (1872-73), Décimosegunda (1873-74), Décimotercera (1874), Décimoséptima (1878), Décimooctava (1879-80) y Décimonovena (1880-81) y Vigésima (1881-82). En torno a esa cifra oscila el número de sesiones efectuadas durante las temporadas Sexta (1867-68): cinco sesiones más dos extraordinarias; Séptima (1868-69): cuatro sesiones más extraordinaria; Décimocuarta (1875-76) y Décimosexta (1877): siete sesiones; Décimoquinta (1876-77): siete sesiones más extraordinaria. A partir de 1884 se mantiene la cifra de seis más las sesiones de la segunda serie. El número de sesiones, no obstante, fue pronto considerado insuficiente por público y crítica. Ya al finalizar la Temporada 1866-67, Antonio Cordero escribe: “no podemos menos de denunciar, a fuer de justicieros, aunque con gran sentimiento, uno entre otros defectos que hemos notado en las sesiones que ha dado este año la *Sociedad de cuartetos* [...] Ese defecto consiste en que las sesiones son... pocas”<sup>161</sup>.

La periodicidad de las sesiones era quincenal y semanal. En las tres primeras

---

<sup>160</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, pp. 516-517.

<sup>161</sup> A. Cordero Fernández. *Revista y Gaceta Musical*, 4-II-1867, p. 34.

temporadas predominó la frecuencia quincenal. A partir de la temporada de 1866 se alternan las sesiones cada quince y siete días. Los conciertos, con excepción del primero de la serie de 1863, se celebraban los domingos a las dos de la tarde. Las preferencias del público se ponen de manifiesto en la solicitud de repetición de uno o varios movimientos de cada obra, generalmente de los movimientos lentos o últimos, costumbre que es censurada repetidamente por críticos como Peña y Goñi. En *El Imparcial*, señala en 1877: “los ejecutantes hicieron perfectamente en no repetir una pieza de tan difícil y fatigosa ejecución. Sería de sentir que el público de estas sesiones empezase a tener las exigencias del público de los Conciertos”<sup>162</sup>. Insiste Peña y Goñi en esta cuestión en 1878: “hacer repetir [...] nos parece un abuso, y bueno es que vaya entrando el público en reducir sus exigencias y en ser más sobrio en pedir repeticiones”<sup>163</sup>. Aún en 1889, con motivo de las sesiones ofrecidas en Valencia, se señala en la prensa que “Puede decirse que los conciertos han sido dobles, tal ha sido la repetición de las obras del programa, pedida con insistencia por cuantos se deleitaban escuchando música tan grandiosa”<sup>164</sup>. También Arbós critica esta costumbre en sus memorias: “Otra de las características de la época eran las repeticiones. La forma más concluyente de aceptación era hacer repetir la pieza, fuera lo que fuese. En contraste con lo que se hacía y sigue haciéndose en Alemania [...]. Esto creaba una serie de leyes falsas de éxito, que se acataban religiosamente, con la complicidad de los artistas, el público, y más que nada la Prensa. La orquesta se veía obligada a hacer lo imposible por que se repitiese parte de su programa, para no leer después en la crítica el fallo inapelable: *La obra no mereció los honores de la repetición*. Finalmente se ha desterrado esa costumbre”<sup>165</sup>.

Un aspecto que aporta bastante información sobre aspectos de selección y preparación del repertorio es el apartado de los ensayos. Éstos se realizaban en la residencia de Guelbenzu y en las temporadas de 1866-1867 y 1867-1868 se alternó su ubicación con la de Monasterio, según consta en la documentación. Eslava se refiere en una carta de diciembre de 1872 a la celebración de los ensayos en el domicilio de Guelbenzu: “Por *La Correspondencia* veo y casi oigo las sesiones de cuartetos, y, como supongo que seguiréis ensayando en casa del Sr. Guelbenzu, te encargo que saludes a

---

<sup>162</sup> *El Imparcial*, 15-I-1877.

<sup>163</sup> *El Imparcial*, 2-XII-1878.

<sup>164</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 31, 23-IV-1889, p. 64.

<sup>165</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 97.

éste, a su señora e igualmente a los compañeros de la Junta directiva de la Sociedad de Socorros Mutuos cuando asistan a la Junta”<sup>166</sup>. Monasterio redactaba al final de cada serie la lista de días destinados al estudio conjunto de las obras, tanto de los días preliminares al comienzo de la temporada como su organización según los conciertos. El elevado número de sesiones de ensayo revela el alto nivel de preparación de las obras. Se conservan datos a partir de la segunda temporada. En esa serie de 1864-1865 se efectuó un total de 47 ensayos. Los ensayos comenzaban con bastante antelación respecto al inicio del ciclo, rondando la veintena de sesiones, variable según la cifra de conciertos y el número de estrenos. En estas sesiones se procedía a la lectura de nuevas obras y el estudio de las seleccionadas para diseñar el programa. A estos ensayos hay que sumar los preparatorios de cada sesión independiente, cuyo número oscilaba entre cinco-ocho sesiones. Los ensayos son casi a diario y a la lectura de la cada composición sigue el estudio de movimientos aislados y finalmente de la obra completa. La temporada que realizaron menos ensayos fue la de 1868-1869, en que sólo realizaron 22, mientras que la requirió mayor número fue la de 1889-90, en la que se alcanzó la cifra de 98 sesiones, que mereció incluso signos de admiración por parte de Monasterio en sus anotaciones. La relación de obras ensayadas pone de manifiesto la intención de renovar el repertorio de la Sociedad, pues su lectura refleja que la agrupación estudiaba otras obras además de las estrenadas. Además de las composiciones interpretadas en los conciertos, el repertorio de la Sociedad se amplía con otras ensayadas que no llegan a estrenar.

#### **6.4.1.1. Primera Etapa (1863-1883). Organización y estructura de las temporadas. Desarrollo de las series y evolución económica.**

Respecto a la evolución económica de la Sociedad en esta etapa, es necesario destacar que Monasterio conocía el modelo organizativo de las temporadas en otros países, pues había tenido ocasión de participar en algunas durante sus giras. Mantenía, además, una estrecha relación con Mme. Orfila, cuyas sesiones de cuartetos eran famosas y con otros intérpretes dedicados a la interpretación camerística como evidencia su epistolario. En cuanto al análisis de los datos de contabilidad de la Sociedad, las facturas son detalladas, y permiten distinguir información sobre distintos

---

<sup>166</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 110-111.

apartados: la sala (servicio de adecuación del salón, obras, a partir de la segunda etapa costes de alquiler), gastos de imprenta (cartas y sellos para circulares, tarjetas de suscripción, carteles, programas), el transporte de instrumentos, afinación del piano, derechos de autor, impuestos, donativos realizados por la Sociedad, y remuneración de los socios y de los intérpretes invitados.

Como ya apuntamos, las sesiones se iniciaron en 1863 con dos tipos de abonos: para cuatro (54 suscripciones) y tres sesiones (5 suscripciones). Los abonos son un mecanismo para asegurarse cierto margen en la rentabilidad económica de cada temporada. El precio del abono era de 60 reales para cuatro sesiones y 50 reales para tres sesiones y el de los billetes sueltos de 20 reales cada sesión. A las suscripciones se sumaron las siguientes cifras de entradas sueltas, que indican un crecimiento paulatino en el público: 73, 69, 78 y 93. La mayor cifra se experimentó, pues en la última sesión, lo que corroboró el éxito de la serie y animó a los socios a la organización de otra nueva en la temporada siguiente, pese a los resultados económicos limitados. El reparto de los beneficios se estipuló en partes iguales para todos los socios. De un total de 5.580 reales, correspondieron tras el descuento de los gastos solamente 781, 80 reales por socio. Conocemos de forma detallada los gastos por las anotaciones realizadas por Basilio Montoya, que ejerce como tesorero de la Sociedad. Entre los gastos de esta primera temporada se encuentran indicados los siguientes: pagos al conserje del Conservatorio por la asistencia de sus dependientes, a un carpintero (de apellido Mudarra), por la tarima, su colocación, sillas y arreglo del salón, al conductor de los instrumentos, velas para los ensayos y alquiler del piano. Hay que sumar, además, la impresión de los prospectos y programas para las sesiones, y se compra una prensa de palanca para timbrar según recibo. En cuanto al número de billetes, se imprime un total de 550 billetes. También Monasterio realizaba anotaciones al finalizar los datos relativos a la contabilidad, que completaban la información referida a donaciones, reparto final e impresiones personales sobre el transcurso de cada serie.

En la serie siguiente se amplió, en vista del éxito, el número de sesiones a la cifra de seis. Los precios de los abonos fueron los siguientes: de seis conciertos, 80 reales y de tres sesiones, 50 reales. Las localidades sueltas costaron 20 reales. Si bien el número de suscriptores al único abono del ciclo completo descendió levemente (51 abonados), se incrementó la venta de localidades sueltas hasta arrojar un producto total de 9.180 reales, descontados de los gastos 6.800 reales, correspondiendo a todos los socios la cantidad de 1.360 reales y a Juan Lanuza, por su asistencia a 3 sesiones como

colaborador en esa temporada 400 reales. En esa segunda serie se mejoran ciertos detalles de organización. Comienza a otorgarse mayor publicidad a las sesiones mediante el pago de un anuncio en los diarios notificando la última sesión y el envío de los prospectos y programas a los abonados, según se indica entre los gastos<sup>167</sup>. Como en la anterior serie, corresponde la mayor cifra de gastos a la impresión de prospectos, billetes y programas, encargada a Ducazcal, que asciende a 400 reales, a los que hay que sumar el alquiler del piano a Bernareggi y Martín Salazar y su afinación, así como los gastos habituales de velas y pago a empleados del Conservatorio. Se estrenan las composiciones siguientes: *Cuarteto en Fa* Op. 18 de Beethoven, *Cuarteto en Re menor* Op. 76 de Haydn, *Cuarteto en Sol menor* K. 478 de Mozart (15-XI-1863), *Sonata en Mi bemol*, *Cuarteto en La menor* Op. 74, *Quinteto en Sol menor* K. 516 de Mozart (29-XI-1863), *Sonata en La* Op. 47 de Beethoven (10-I-1864), *Cuarteto, arreglo de la Sonata para piano en Re* Op. 28 y *Sonata en La* K. 526 de Mozart (24-I-1864).

La Temporada 1864-65 contó con seis sesiones más una extraordinaria. Se mantuvieron los precios, salvo para la sesión extraordinaria, para la que se fijó la cifra de 16 reales, para facilitar el acceso mayor de público. Como venía siendo habitual, el nivel de asistencia mayor se produjo en la sesión última y en la extraordinaria, en que solían repetirse las obras de mayor éxito. El número de abonados creció casi un 100%, alcanzando la cifra de 98. El producto se elevó a 15.602 reales. Tras el descuento de 2.707 reales, el total resultante fue de 12.895 reales. Una novedad en esa temporada va a ser el establecimiento de un porcentaje para el tesorero, que se determinó en un 3%. Correspondieron a los socios 2.501,63 reales, a Juan Lanuza, que volvió a intervenir en 3 sesiones 400 reales y a Montoya 386,85 reales. Las obras estrenadas en esa serie fueron el *Cuarteto en La* Op. 55 de Haydn, *Sonata en Si bemol* K. 454 de Mozart (20-XI-1864), *Cuarteto en Mi bemol* Op. 12 de Mendelssohn (4-XII-1864), *Septimino en Mi bemol* Op. 20 de Beethoven (18-XII-1864), *Cuarteto en Re menor* K. 421 (8-I-1865), *Sonata en Sol* de Haydn (22-I-1865).

En 1866 se celebraron seis sesiones con los mismos precios. La tendencia al crecimiento en el número de abonados continuó en esta serie, que registró la cifra de 112. Los anuncios en la prensa indican que los abonos y entradas sueltas podían

---

<sup>167</sup> Barbieri fue un asiduo asistente a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos. En uno de los avisos, Rafael Pérez le escribe, con fecha del 15 de septiembre de 1866: "La primera sesión de la Sociedad de cuartetos se verificará el día 25 del corriente, en vez del 18, según está marcado en el billete y programa que habrás recibido de parte de dicha sociedad. Tuyo affmo. R. Pérez". E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)...*, Volumen 1. documento 2.594.

adquirirse en los principales almacenes madrileños y en la portería del Conservatorio el mismo día del concierto: “Queda abierta la suscripción y la expedición de billetes en los almacenes de música de Carrafa, calle del Príncipe, 15.-Martín y Salazar, calle de Espartero, 3.-Casimiro Martín, calle del Correo, 4.- Romero, calle de Preciados, 1. – Boisselot Bernareggi, calle del Príncipe, 14, y Eslava, calle Ancha de San Bernardo, 9”. Asimismo, se podían adquirir billetes el mismo día de cada sesión en la portería del Conservatorio, desde las once de la mañana. Otra de las especificaciones contenidas en los anuncios era relativa a la posible cancelación de alguna sesión: “Si por cualquiera circunstancia imprevista no pudiera efectuarse alguna de las *sesiones* en el día prefijado, se pondrá oportunamente en conocimiento de los señores abonados, a cuyo fin se les ruega que al suscribirse tengan la bondad de indicar sus respectivos nombres y domicilios”<sup>168</sup>. En la cuenta de gastos se expresa una voluntad de mejorar el salón del Conservatorio, pobre como ya se describió anteriormente, mediante la compra de unos candelabros (90 reales) y de unas cortinillas blancas para las vidrieras (20 reales). A estos gastos hay que sumar los de gratificación a la portera, portes de instrumentos, etc., que sumaron en total la cifra de 2.234 reales. Esa temporada se produjo un cambio en los criterios de distribución, que beneficiaron a Monasterio, que pasó a cobrar las 2/6 partes. Del producto total de 16.626 reales, después del descuento de gastos, pago a Montoya de 431 reales y a Juan Lanuza por su asistencia a 3 sesiones y ensayos de 300 reales, correspondió al resto de los socios la cantidad de 2.326 reales. Se estrenan la *Sonata en Do menor* Op. 30 de Beethoven (28-I-1866), *Cuarteto en Mi menor* Op. 59 de Beethoven (4-II-1866), *Sonata en Do menor* Op. 10 de Beethoven, *Quinteto en Do menor* K. 406 de Mozart (18-II-1866), *Cuarteto en Re* Op. 64 de Haydn (4-III-1866) y *Sonata en Do menor* Op. 13 (11-III-1866) de Beethoven.

La serie correspondiente al Año V (1866-67), en la que se mantuvo la cifra de sesiones, experimentó, no obstante, un ligero descenso en el número de abonados a todas las sesiones (96), siendo el producto total a repartir de 10.864 reales. Correspondió a Monasterio la cantidad de 4.345,60 reales y al resto de los socios de 2.172,80 reales. En esa temporada también intervinieron Juan Lanuza y Dámaso Zabalza, que percibieron 100 y 1.500 reales respectivamente. Las obras estrenadas en esa temporadas fueron la *Sonata en La bemol* Op. 26, *Cuarteto en Fa* Op. 77 de Haydn (25-XI-1866), *Trio en Do menor* Op. 9 de Beethoven (2-XII-1866), *Trio en Re menor*

---

<sup>168</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 17, 25-I-1866, p. 69.



Op. 49 de Mendelssohn (16-XII-1866), *Cuarteto en Si bemol* K. 458 (27-I-1867), *Romanza en Fa* Op. 50 de Beethoven, *Capricho en La menor* Op. 33 de Mendelssohn (3-II-1867) y las *Siete Palabras* de Haydn (13-IV-1867).

En la temporada siguiente, que constó también de seis conciertos volvió a experimentarse una mejoría en el nivel de asistencia de público. Se alcanzó la cifra más elevada de beneficios de toda la década (19.796 reales), sólo superada a partir de la serie de 1873-74. Al final de esa serie, se repartieron los beneficios a partes iguales, pues cabe suponer que Monasterio, en un rasgo más de aprecio al que fuera su tutor, donó la mitad de la suya para un regalo que realizaron los socios a Montoya, y que consistió, según podemos leer en las anotaciones del tesorero, en “unos cubrebotones de plata que costaron más de 1.000 reales”. La Sociedad realizó, además, un donativo para Filipinas de 1.100 reales. Merece destacarse la organización de una sesión íntegramente dedicada a autores españoles, que tuvo lugar el 16 de febrero de 1868. Se ejecutan por vez primera el *Cuarteto en Sol* Op. 76 de Haydn, *Cuarteto en Mi* Op. 44 de Mendelssohn (17-XI-1867), *Cuarteto en Re* K. 499 de Mozart (15-XII-1867), *Sonata en Do sostenido menor* Op. 27 (19-I-1868), *Sonata en Sol* de Adalid, *Cuarteto en Mi bemol* de Pérez y *Sonata en Re* (16-II-1868).

En contraste con los resultados de la temporada anterior, las cifras correspondientes al ciclo de 1868-69 ponen de manifiesto la situación de inestabilidad del país durante esa serie. Esta situación se prolongará durante las siguientes. Se redujo en ésta el número de sesiones a cuatro más una extraordinaria y se adaptaron los precios, pasando a ser de 60 reales para la serie completa y de 30 para dos conciertos, mientras las localidades sueltas continuaron costando 20 reales. El número de suscriptores disminuyó hasta la cifra de 40 y el producto final, rebajada la cantidad inicial de 9.760 tras gastos de 3.407, se limitó a 4.254,56 reales. Después de la marcha de Guelbenzu, se repartió entre cinco partes, correspondiendo a Monasterio 3.578 reales y al resto de socios tan sólo 1.789 reales. La segunda sesión, en la que intervino Adolfo de Quesada, anunciada para el 27 de diciembre de 1868 “con el objeto de dar a conocer al público algunas obras del compositor español Sr. Espadero”, fue retrasada al 27 de Diciembre, según señala Montoya “por haber estado el Salón ocupado el día 20 con las elecciones concejales”. Se dan a conocer en esa serie la *Sonata en La* Op. 2 de Beethoven, *Cuarteto en Sol menor* Op. 74 de Beethoven (6-XII-1868), *Cuarteto en Re* K. 575 (27-XII-1868), *Melodía en Si bemol* *La caída de las hojas* y *Sonata en Mi bemol* de Espadero (27-XII-1868), *Sonata en Re menor* op. 40 de Weber (10-I-1869),

*Sonata en Si bemol* Op. 45 de Mendelssohn (24-I-1869) y *Sonata en Si bemol* Op. 22 de Beethoven (31-I-1869). Entre las obras ensayadas pero no estrenadas En la temporada de 1869-1870, la agrupación ensaya el *Quinteto en La* Op. 20 de Mendelssohn, la *Réverie para cuerda y fagot* de Schumann, el *Quinteto en Re menor Número 16* de Kromer y el *Minuetto para cuerda* de Jimeno (hijo).

En la serie de 1870 aún descendió más el número de suscriptores (15) y de beneficios. Se realizaron también sólo cuatro sesiones con los mismos precios, que reportaron 12.630 reales (a Monasterio correspondieron 3.578 reales y a los socios restantes 1.789 reales). Entre los gastos, que ascendieron a 3.407 reales, cabe señalar la encuadernación de la obra de Haydn, el pago de anuncios a periódicos (*Novedades, Iberia e Imparcial*) y el pago de los colaboradores Juan Lanuza (200 reales), Mendizábal y Zabalza (800 reales cada uno). Se interpretan por vez primera el *Cuarteto en Sol* Op. 64 de Haydn (2-I-1870), *Sonata en Mi bemol* Op. 7 (9-I-1870), *Quinteto en Re* K. 593 de Mozart (30-I-1870) y *Cuarteto en La* Op. 18 (6-II-1870).

En la Temporada de 1870-1871 se incrementó nuevamente el número de sesiones a seis, reanudándose las tarifas del ciclo de 1867-1868, pero los resultados económicos fueron inferiores a la serie anterior inmediata. Sin embargo, creció el número de abonados a 75 para la serie completa y 9 para tres sesiones. De los 11.690 reales, percibieron después de gastos 1.600 reales cada socio, excepto Monasterio, a quien se asignó la cantidad de 3.200 reales. Intervinieron otra vez Lanuza (100 reales), Mendizábal y Zabalza (800 reales cada uno). El interés de la Sociedad por incorporar nuevas obras queda reflejado en la lista de gastos, donde destaca la adquisición de 4 sonatas para piano y violín de Beethoven y 2 de Mozart. En la sexta y última sesión de la temporada, celebrada el 29 de enero de 1871, en que se interpretaron el *Trio en Do menor* Op. 9 de Beethoven, la *Sonata en Fa* K. 497 de para piano a cuatro manos y el *Quinteto en Sol menor* K. 516 de Mozart, Monasterio escribe en las anotaciones al programa: "Al tocar el último Adagio de esta obra se me saltaron las lágrimas". Entre las composiciones programadas se encuentran por vez primera las siguientes: *Cuarteto en Si bemol* Op. 76 de Haydn (11-XII-1870), *Romanza sin palabras en Mi* Op. 19 de Mendelssohn, *Cuarteto en Si bemol* Op. 21 de Onslow (18-XII-1870), *Cuarteto en Mi bemol* Op. 74 de Beethoven (8-I-1871) y *Sonata en Fa* K. 497 de Mozart (29-I-1871).

La mejoría comienza a partir de la serie de 1871-1872, que contó con 88 suscripciones a los seis conciertos y la misma cantidad para la mitad y un producto total

de 18.140 reales. La distribución de la recaudación fue en esta temporada igual para todos los socios (3.112 reales). Los precios para la sesión extraordinaria fueron de 20 reales y para los abonados de 16 reales. La serie se inició con retraso de la primera sesión debido al fallecimiento de la madre de Monasterio<sup>169</sup>. La Sociedad da a conocer las composiciones siguientes: *Cuarteto en Fa menor* Op. 2 de Mendelssohn (7-I-1872), *Cuarteto en Si bemol* Op. 18 de Beethoven (14-I-1872), *Quinteto en Mi bemol* Op. 44 de Schumann (21-I-1872) y dos composiciones de Guelbenzu para piano (30-III-1872). Además de estas obras estrenadas la Sociedad incluye de nuevo en sus ensayos el *Quinteto en Re menor Número 16* de Kromer.

En la siguiente temporada prosigue el crecimiento de público (99 suscriptores), incrementándose el producto (19.100 reales). En esa serie, en la que hay que sumar la presencia de Guelbenzu, reincorporado en la anterior, y en la que se realiza una donación al Asilo del Pardo, los socios acuerdan inicialmente aplicar el mismo porcentaje para todos los componentes, pero finalmente modificaron esta decisión, según explica la siguiente nota de Montoya, firmada en febrero de 1873: “Distribuido entre los cinco Sres. Socios corresponde a cada uno la cantidad de 3.292 rs. y 20 cént. Madrid 15 de Febrero de 1873. Se reformó y distribuyó en 7 partes correspondiendo por 2 séptimas partes, 4.703 rs. para Monasterio e igual cantidad para Guelbenzu por otras 2 séptimas partes”. Finalmente, Monasterio donó su parte. En esa serie también participó Lanuza, que percibió 100 reales. Se estrenan en esa temporada el *Cuarteto en Re* Op. 50 de Haydn (1-XII-1872), *Cuarteto en Mi* Op. 81 de Mendelssohn (8-XII-1872) y *Cuarteto en Do menor* Op. 18 de Beethoven (15-XII-1872). Durante esa serie, la Sociedad ensayó, además, un gran número de obras que luego no estrenó: *Cuarteto en Do Número 12* de Spohr, *Cuarteto en Sol menor Número 1* de Fesca, *Quinteto en Mi bemol Número 7* de Onslow, *Cuarteto* de Becker, *Cuarteto con piano en Sol menor* Op. 10 de Lachner, *Cuarteto con piano en Mi bemol* Op. 34 de Reinecke. Ese año empiezan a ensayar dos obras que estrenarán posteriormente: el *Cuarteto en Fa* de Schumann y el *Quinteto en La* con piano de Schubert.

Durante la Temporada de 1873-1874, la Sociedad ofreció seis sesiones más una extraordinaria. Se duplicó la cantidad recaudada hasta alcanzar los 24.286 reales y la cifra de abonados creció hasta los 117 para el ciclo y 132 para el concierto

---

<sup>169</sup> El propio Monasterio, en las anotaciones, se refiere al suceso escribiendo: “Fallecimiento de mi muy querida madre D<sup>a</sup>. Isabel de Agüeros”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B.T. 16/ Caja 5<sup>a</sup> (1-31).

extraordinario. Nuevamente se optó por la distribución anterior, obteniendo el director de la Sociedad 5.969, 38 reales y los otros socios 2.984 reales. Se repite la intervención de Lanuza con la misma retribución. Los precios de la sesión extraordinaria bajaron para los abonados, estableciéndose en 14 reales, frente a los 20 de localidad normal. La Sociedad vuelve a realizar una donación al Asilo de 300 reales. Se dan a conocer, entre las obras programadas, el Cuarteto en Mi bemol, arreglo del Quinteto Op. 16 de Beethoven (18-I-1874), Sonata en Fa menor Op. 57 de Beethoven y Concierto en Mi menor para violín de Mendelssohn (8-II-1874). Además ensayan el Cuarteto en Sol menor Op. 4 de Spohr, obra que no llegarán a estrenar.

En la siguiente serie se efectúan seis sesiones más dos extraordinarias, una de ellas a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Se alcanza esa temporada el número de 127 abonos para la temporada completa y 15 para la mitad de las sesiones. En las sesiones extraordinarias se venden 98 y 87 localidades. En cuanto a la distribución del producto de los conciertos (21.851 reales después de descontar los gastos, que sumaron 2.847 reales), la Sociedad opta por otorgar a Monasterio y Guelbenzu 2/5 partes del total (6.243 reales), mientras que a los otros socios les corresponderán 3.121 reales. Se programan por primera vez el *Cuarteto en Do* Op. 74 de Haydn (15-XI-1874), *Cuarteto en Sol* Op. 18 de Beethoven, *Sonata en Do menor* K. 457 de Mozart (29-XI-1874), *Fantasia en Do menor* K. 475 de Mozart, *Sonata en La menor* Op. 19 de Rubinstein (3-I-1875) y *Quinteto en La* K. 581 de Mozart (10-I-1875). Durante ese ciclo ensayan también un *Cuarteto en Mi menor* de Rodríguez y la *Chacona* de Bach, si bien no serán interpretadas en las sesiones.

La Temporada de 1875-1876 incorpora la novedad de ofrecer una serie de siete sesiones, cuyos abonos oscilarán entre los 100 reales para el ciclo completo, 65 reales para los cuatro primeros conciertos y 50 reales para los tres primeros. Tampoco se elevarán los precios para las localidades sueltas, que siguen siendo de 20 reales. Otra novedad es la retirada de Castellanos y su sustitución por Víctor Mirecki. La incorporación de este último trajo, sin embargo, no estuvo exenta de ciertas dificultades, originadas por las iniciales exigencias económicas del violoncellista, que explica en una carta a Guelbenzu: “Mi distinguido amigo, he visto a mi amigo Lestán y por él he sabido con gran sentimiento que se ha dado otra interpretación al sentido de mis cartas, pues no ha sido mi ánimo ofender ninguna personalidad ni mezclarme en el arreglo anterior que siga en la Sociedad de Cuartetos, únicamente en razón del trabajo que necesariamente tendría que hacer, por ser para mí casi nuevo el repertorio que ya posee

dicha Sociedad me hacía desear el estar un poco más retribuido que las otras partes, pero en el momento en que pude creer inconveniente mi pretensión acepto con gusto el puesto tan honrado que de mí ha propuesto. Aprovecho esta ocasión para repetir suyo afectísimo amigo Q. L. M. B. V. de Mirecki”. Esa serie se experimentó nuevamente un descenso en el número de abonados (104 al todas las sesiones y 6 y 5 para los ciclos independientes) y en el producto total. Lanuza intervendrá en dos sesiones con la misma retribución de años anteriores (100 reales). Persistirá la diferenciación en el reparto del producto, que en el caso del Director de la Sociedad se eleva a 2/7 partes (5.614 reales). La quinta sesión, programada para el 9 de enero de 1876 se retrasó hasta el 16 de enero por la asistencia de Guelbenzu, Monasterio y Mirecki a la función religiosa celebrada ese día en Atocha. La última sesión se retrasó del 6 al 13 de febrero a causa del fallecimiento del hijo de Monasterio. En esa temporada se estrenan el *Cuarteto en Si menor* Op. 3 de Mendelssohn (5-XII-1875), *Trío en Fa* Op. 15 de Rubinstein (12-XII-1875), *Trío en Mi bemol* Op. 1 de Beethoven (2-I-1876), *Quinteto en Si bemol* Op. 87 de Mendelssohn (2-I-1876) y *Trío-Serenata en Re* Op. 8 de Beethoven (13-II-1876). Ensayan también otra vez el *Quinteto en Mi bemol* Op. 23 de Onslow y por vez primera el *Quinteto en Do* Op. 25 del mismo autor y la *Sonata en Re* Op. 12 para piano y violín de Lalo.

En la serie de 1876-1877, también de siete sesiones, perdura cierto descenso en la cifra de abonados (pasa a ser de 92), que repercutió en la recaudación total. Se elevaron los precios de la sesión última para los abonados, que volverán a pagar 16 reales. En esa temporada se volvió al reparto equitativo, correspondiendo a todos los socios la misma cantidad (3.714 reales del total de 22.850 reales). Merece reseñarse que a partir de esta temporada, la Princesa de Asturias, cuya presencia en las sesiones se registra a partir de la temporada de 1875-1876, comienza a realizar la donación de una cantidad todos los años. En esta serie consistió en 471 reales. Intervino también Lanuza (percibió por dos sesiones 220 reales). Además de los gastos habituales, en los que sigue registrándose la habitual donación al Asilo, cabe señalar 524 reales en concepto del impuesto de sellos de guerra por los billetes vendidos. Esa temporada hay que recordar que la Sociedad sólo dio a conocer una composición nueva: el *Cuarteto en Mi menor* Op. 31 de Verdi (31-XII-1876).

En la Temporada 1877 se vendieron 90 abonos para las siete sesiones, experimentándose un leve decrecimiento en la recaudación, que alcanzó los 22.245 reales. En el reparto se contabilizaron 3.649 reales para cada socio. También asistió

Lanuza a dos sesiones, por lo que se le retribuyeron 200 reales. Se interpretan por primera vez las siguientes obras: *Trío en La bemol* Op. 32 de Mayseder (4-XI-1877), *Cuarteto en Fa* K. 590 de Mozart (11-XI-1877) y *Sonata en Re* Op. 58 de Mendelssohn (2-XII-1877). También se incluye en los ensayos el *12º Cuarteto en Mi bemol* de Dancla, que no será dado a conocer.

La misma línea descendente continúa en la Temporada XVII (1878), en que volvieron a efectuarse seis conciertos. Se contaron solamente 78 abonos. En esa serie se elevaron por vez primera los precios de los abonos, pasando a costar el del ciclo completo 100 reales, mientras las localidades sueltas siguieron conservando el precio de 20 reales. Se ofreció, además, una sesión extraordinaria a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical dedicada a Beethoven (2 de marzo de 1878), cuyos billetes costaron 20 reales y 16 reales para los abonados. En esa temporada Lanuza intervino en dos sesiones y Manuel Pérez en las siete, cobrando 300 y 2.000 reales, respectivamente. En esta serie la cuantía de la donación de la Infanta fue de 1.000 reales. Continuó esa serie el reparto igual de los beneficios entre los cinco socios, que percibieron 3.485 reales del total de 16.935 reales después de la resta de gastos (5.332 reales). En los datos de la cuenta de gastos figura la compra de más sonatas para piano y violín de Beethoven. En esa temporada se dan a conocer el *Trío en Re* Op. 70 de Beethoven (10-XI-1878), *Romanza sin palabras* Op. 109 de Mendelssohn, *Sonata en Re* K. 576 de Mozart y *Sonata Octava* de Tartini (29-XII-1878). También figura en la relación de obras ensayadas el *Trío en Si bemol* para piano Op. 15 de Robert Volkman, que finalmente no se dará a conocer en ninguna sesión.

La siguiente temporada (1879-1880) comienza con la sustitución de Rafael Pérez, retirado por problemas de salud, por Manuel Pérez. Pese a las reformas en las condiciones del salón de la Escuela Nacional de Música (la propia Sociedad pagará algunos arreglos para mejorar la estética del local, como figuran en la cuenta de gastos, como la adición de una cenefa de hule para la tarima y el arreglo de la estera para eliminar el exceso de sonido), el nivel de público sigue decreciendo (94 abonos a las seis sesiones). Se ofrece también una sesión extraordinaria, a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos y, por primera vez, de la propia Sociedad de Cuartetos. Se celebró el 1 de febrero. En principio se pensó destinar ese beneficio a Rafael Pérez; pero luego la Sociedad decidió regalar a Rafael Pérez la cantidad correspondiente a su parte como socio. Esa serie se contabilizaron 19.200 reales, que, restados los gastos en concepto de 3.224 reales, entre los cuales hay que incluir el pago

a Juan Lanuza por su asistencia a dos sesiones (200 reales), impuesto y donación, se redujeron a 15.497 reales. En el reparto a partes iguales los socios percibieron 3.099 reales. La donación de la Infanta aumentó esa serie a 2.000 reales. Continúa la Sociedad aumentando su repertorio con la compra de otras piezas, como figura la cuenta extendida por Romero. El 5 de diciembre de 1879 la Sociedad intervino en la inauguración del gran salón del Conservatorio interpretando los dos últimos movimientos de una de las obras más estimadas por el público: el *Cuarteto en Mi bemol* Op. 12 de Mendelssohn. Entre las obras programadas en esa temporada se encuentran las siguientes nuevas: *Trío en Do menor* Op. 66 de Mendelssohn (7-XII-1879), *Cuarteto en Fa* Op. 59 de Beethoven (21-XII-1879) y *Trío en La menor* Op. 155 (4-I-1880). En su deseo de renovación, la Sociedad en esa serie ensaya numerosas obras, entre las que no llegarán a estrenarse el *Cuarteto en Sol* para cuerda de Faccio, 3º *Quinteto en Do* con piano, 11º *Quinteto* para cuerda de Boccherini y *Cuarteto en Sol menor* Op. 14 de Volkmann.

La tendencia decreciente alcanza su punto más bajo en la serie de 1880-1881. Se registraron únicamente 75 abonos al ciclo completo de seis sesiones. Esta situación coincide también con las críticas más duras hacia los criterios de la Sociedad en cuanto a programación por parte de un sector de la prensa y público, como ejemplificarán las crónicas de Gómez-Landero desde *Crónica de la Música* que venían publicándose desde 1878. Sin embargo, y como venía siendo habitual, el número de asistentes se incrementó paulatinamente en las últimas sesiones, como manifiesta la evolución de la venta de billetes sueltos en esta serie: 83 billetes vendidos en la 1ª sesión, 72 billetes en la 2ª sesión, 65 billetes en la 3ª sesión, 54 billetes en la 4ª sesión, 96 billetes en la 5ª sesión, 145 billetes en la 6ª sesión. El producto total fue de 17.800 reales que, descontados los gastos, se redujeron a 12.470,32 reales. El reparto reportó 3.602 reales. Una vez más, y al pie de las cuentas realizadas por Montoya, Monasterio anota la donación realizada por la Infanta (2.000 reales) y la suma total a que correspondió. Lanuza asistió a dos sesiones, siendo retribuido con la cantidad de 200 reales. La Sociedad, en su deseo de renovación del repertorio, adquiere esa temporada, junto a más sonatas de Beethoven y Mozart, una fantasía y sonata y los cuartetos Op. 41 de Schumann, según se indican en las facturas de Pablo Martín (78 reales) y Schott (cuartetos por importe de 63 reales). Monasterio refleja la recepción de estas composiciones a principios de esta década, señalando frecuentemente la frialdad del público. También esa temporada se dieron a conocer tres composiciones: *Cuarteto en*

*La menor* Op. 41 de Schumann (5-XII-1880), *Cuarteto en Do* K. 465 de Mozart (26-XII-1880) y *Cuarteto en Re póstumo* de Schubert (16-I-1881). También se ensayó la *Fantasie-Stücke* Op. 73 para piano y violín de Schumann, que no se ejecutó en ninguna sesión y la *Sonata* Op. 105 que no será estrenada hasta 1882.

En la Temporada XX (1881-1882) se experimenta una leve mejoría, obteniendo la Sociedad al cierre de la serie un producto de 19.780 reales, si bien el número de suscriptores sólo aumentó en una persona (76). Después del reparto, los socios percibieron en partes iguales la suma de 3.944 reales. En ese ciclo colaboraron varios intérpretes como Manuel Pérez (le corresponden 2.000 reales), Zabalza (participó en un concierto, cobrando 300 reales), Lanuza y Rubio (colaboraron en dos sesiones, correspondiéndoles 200 reales). Los precios de los billetes para la sesión extraordinaria se establecieron en pesetas: 5 para los normales y 4 para los abonados. En las cuentas de esa serie figura uno de los quintetos de Schubert (por importe de 22 reales). En abril de 1882, la Sociedad viaja a Lisboa, donde ofrecerá varios conciertos cosechando un gran triunfo. Esa temporada se multiplica el número de obras estrenadas por la Sociedad: *Sonata en Fa* Op. 8 de Grieg (4-XII-1881), *Cuarteto en Do* Op. 59 de Beethoven (18-XII-1881), *Quinteto en Do* D. 956 de Schubert (8-I-1882) y *Polaca brillante* para piano y violoncello Op. 3 de Chopin (22-I-1882). Se ensayarán, además, otras composiciones: *Cuarteto en Si bemol* Op. 8 de Goldmark, *10º Cuarteto en La* Op. 126 de Ries y *Cuarteto en Fa* Op. 95 de Beethoven.

La temporada de 1882-1883 fue la última realizada en el Conservatorio. Se organizaron solamente cinco sesiones, para las que se abonó el menor número desde 1870: 72. La sesión del 10 de diciembre se suspendió dos veces, debido a enfermedad de Monasterio y a la celebración en la Escuela de las elecciones a Diputados Provinciales. Finalmente se retrasó hasta el lunes 25 de diciembre. El propio Monasterio describe que “la Sesión en general estuvo fría y hubo escasa concurrencia. Yo me encontraba tan débil que apenas tenía fuerza para tocar”. El producto total ascendió únicamente a 11.920 reales, que después de los gastos, entre los cuales se registran la solicitud al Gobierno Civil el permiso para las Sesiones y participarlo a la Administración económica, pago de contribuciones, contribución industrial (625 reales) y arbitrio municipal (125 reales), se reduce a 7.140 reales. Después de la quinta y última sesión, efectuada el 14 de enero de 1883, en la que ejecutan el *Cuarteto en Mi bemol* Op.16 de Beethoven, la *Sonata en Fa* K. 376 de Mozart y el *Quinteto en Si bemol* Op. 87 de Mendelssohn, Monasterio se admira de la mayor concurrencia



escribiendo: “Esta Sesión estuvo más animada y concurrida que todas las anteriores ¿Será acaso la de *despedida* de la actual Sociedad de Cuartetos?”. En contraste con esta situación, la Sociedad continúa ampliando su repertorio con la compra de dos cuartetos de Brandis (63 reales). Participan también en la temporada Manuel Pérez (percibe 1.400 reales), Rubio (interviene en dos sesiones, percibiendo 200 reales) y Lanuza (se le retribuyen 100 reales por una sesión).

Finaliza esa primera etapa de la Sociedad con el estreno de las siguientes composiciones: *Sonata en La menor* Op. 105 de Schumann (3-XII-1882), *Cuarteto en Mi bemol* Op. 47 de Schumann (25-XII-1882) y *Sierra Morena* de Monasterio (23-V-1883). La Sociedad estudia en esa temporada el *Quinteto con piano* Op. 34 de Brahms.

#### **6.4.1.2. Conciertos fuera de temporada: sesiones extraordinarias y giras de conciertos.**

Además de las sesiones programadas dentro del abono, la Sociedad ofrecía cada año otras extraordinarias a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos o de diversas causas solidarias. El 6 de mayo de 1866 tiene lugar una Junta General de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el Conservatorio, en cuya lectura de la Memoria redactada por el Secretario Rafael Hernando, se señala acerca de la intervención de Monasterio y de la Sociedad de Cuartetos:

“Habiendo sido los Sres. Monasterio, Romero, Mendizábal, Zabalza, Compta, Pujol, Ovejero, Carreras, Casella, Villetti, Capdevilla, Álvarez, Pérez, Inzenga, Peña, Aguirre, Moderati y de Vilbac, los artistas que tomaron parte, inoportuno sería añadir nada a la mención que queda hecha de sus nombres [...] Otra importante función se celebró también en el Conservatorio, a beneficio de nuestra Sociedad, en la noche del 30 del mismo mes de Marzo; pero acerca de esta solemnidad artística, que tal nombre merecen todas las sesiones de la *Sociedad de cuartetos*, nos limitaremos a transcribir íntegros los escritos que para ella precedieron, y que son los siguientes: La *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos* a la de *cuartetos*.- 12 de Marzo de 1866.-“La Junta directiva de la *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos*, ruega a la *Sociedad de cuartetos* que la conceda y celebre a beneficio de su caritativo

instituto una sesión extraordinaria de sus brillantes solemnidades musicales.- Al tener el honor de transcribir este acuerdo a la *Sociedad de cuartetos*, nuestra satisfacción es aún mayor que en otros casos, por haber de dirigimos a tan importante agrupación musical, y abrigando la esperanza de que esta súplica ha de obtener lisonjero éxito; lo cual, si siempre sería tan grato como beneficioso, en este año ha de serlo mayormente por las circunstancias que han contribuido a que en él sean menores los ingresos obtenidos para la Asociación. Con este motivo enviamos nuevamente nuestros plácemes a la *Sociedad de cuartetos* por sus justos y envidiables triunfos, deseando que, si es posible, continúen en aumento.-El marqués de Viluma, presidente.-Rafael Hernando, secretario general".

La *Sociedad de cuartetos* a la *Artístico-musical de socorros mutuos*.- 18 de Marzo de 1866.- La *Sociedad de cuartetos* ha tenido el honor de recibir la lisonjera comunicación que le dirige la Junta directiva de la *Sociedad artístico-musical de socorros mutuos*, en la cual suplica que celebre una sesión extraordinaria a beneficio de su caritativo instituyo.-La *Sociedad de cuartetos* accede tanto más gustosa a aquella súplica honrosa, cuanto que tenía dispuesto ya celebrar con este objeto una sesión, y sólo siente que la Junta directiva de la benéfica asociación, movida por su reconocido celo, haya tomado la iniciativa, quitando hasta cierto punto el mérito. Hecha esta manifestación, inspirada sólo por un sentimiento que apreciará la Junta directiva de *Socorros mutuos*, y espera merecerlos en adelante, continuando en el pensamiento que se propuso de generalizar el conocimiento de los buenos autores y elevar la consideración del arte musical.- Por la *Sociedad de cuartetos*, Juan M. Guelbenzu.- J. de Monasterio".

El programa de dicha sesión fue el siguiente: 1.º, Cuarteto en *re* menor (obra 76), de *Haydn*, por los Sres. Monasterio, Pérez, Pló y Castellano. 2.º, Sonata en *do* menor, para violín y piano (obra 30), de *Beethoven*, por los Sres. Monasterio y Guelbenzu. Y 3.º, Gran Quinteto en *sol* menor (obra 516) de *Mozart*, por los señores que ejecutaron el cuarteto y D. Esteban Pérez Lanuza<sup>170</sup>, nuestro consocio, que no forma parte integrante de la Sociedad de cuartetos, pero que la prestó espontánea y generosamente su cooperación para que pudiese ejecutarse esta admirable obra musical, bello prodigio de perfección y sensibilidad de la humana inteligencia.

---

<sup>170</sup> En la documentación de la Sociedad de Cuartetos figura el nombre de Juan Lanuza.

El producto líquido que de esta sesión obtuvimos fue de 3.419,40 rs., que unido al de 8.877,80 rs., que fue obtenido en el concierto antes mencionado, forman la cantidad de 12.297,20 rs., que es igual a la que nos produjeron nuestros conciertos del año pasado. No se crea, sin embargo, que al vernos indemnizados este año de los productos de aquéllos, y pudiéndolo conseguir tan fácilmente en adelante, podríamos ni deberíamos dejar de continuar dándolos; pues además de prescribirlo nuestros estatutos y de ser necesario para fomentar mucho los productos indirectos, nuestra sociedad no puede detenerse en la marcha iniciadora que ha seguido para el progreso del arte; pues di este por sí solo puede hacer tanto para difundir en el público el buen gusto musical, como lo viene haciendo tan cumplidamente la *Sociedad de cuartetos*, y lo hará la nueva *Sociedad de conciertos*, a la que con este motivo renovamos los más entusiastas aplausos por su brillante inauguración, nuestra asociación con su emblema *arte y caridad*, siempre podrá iniciar con facilidad las más atrevidas empresas de combinación artística, y contribuir en primer término al descubrimiento de nuevas arterias productoras que mejoren el bienestar de los artistas”<sup>171</sup>.

Dentro de las sesiones a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, en 1867 y 1868, continuando la tradición de sesiones dirigidas por Valldemosa en el Conservatorio durante la Semana Santa<sup>172</sup>, interpreta las *Siete Palabras* de Haydn, precedidas de una meditación poética, cuyo texto corresponde a Antonio Arnao. La primera, celebrada el 13 de abril de 1867, arrojó un producto de 3.129 reales con 30 céntimos, “y que excitó vivamente el interés general por la circunstancia y gran novedad de haberse unido a los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán Plo, y Castellano, que la componen, el insigne poeta Sr. Antonio Arnao. El resultado fue completo; pues la bellísima *paráfrasis* en verso de las *Siete Palabras*, que para este filantrópico acto había escrito, y que hasta obtuvo la abnegación de leer intercalada con la celeberrima obra de Haydn, que ejecutó el *cuarteto* con gran perfección y sentimiento, elevó esta sesión a un grado de sublimidad que difícilmente alcanzará ninguna otra función de las nombradas conciertos *espirituales*”<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> Publicado en la *Gaceta Musical de Madrid*, nº 41, 22-VII-1866, p. 165.

<sup>172</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, en su número 12, publicado el 19 de marzo de 1843, informa de la celebración de estos conciertos.

<sup>173</sup> *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 4 de mayo de 1867 por D. Rafael Hernando.*

El 13 de abril de 1868 la Sociedad de Cuartetos ofrece otra sesión a beneficio de la misma Asociación, cuyo producto, incluido el donativo de 200 reales realizado por el Príncipe Wolkonski [sic], Embajador de Rusia, fue de 1.860 reales. En la Memoria de ese año, se señala: “Acerca del concierto celebrado, que lo constituyó la ejecución del Oratorio de Haydn, *Las Siete Palabras*, con lectura por el Sr. D. Arnao de su bellísima Paráfrasis poética, sólo tenemos que consignar la pronta, espontánea y generosa aquiescencia del Sr. Arnao para nuevamente dispensar su filantrópico concurso de hace un año, y la cesión por los Sres. Monasterio y Pérez de los honorarios que les correspondían, según convenio establecido con los individuos de la Sociedad de Cuartetos que las ejecutaron. El efecto, como acontece con las ejecuciones perfectas, que siempre la última parece la mejor, además de sublime, fue magnífico, y reportó esta clásica función a la Sociedad, después de satisfacer también algunos gastos relativos a los otros dos conciertos proyectados, la cantidad de 1,860 reales”<sup>174</sup>.

El 5 de enero de 1868, la Sociedad ofrece una sesión extraordinaria a beneficio de las víctimas de Filipinas y Puerto Rico.

El 18 de diciembre de 1871 se anuncia una sesión a beneficio de la provincia de Almería: “El notabilísimo pianista francés Mr. Broustet, que acaba de llegar a esta parte, contratado por el Sr. Monasterio para la Sociedad de cuartetos, se ha brindado generosamente a tomar parte en este beneficio”<sup>175</sup>.

Con motivo de la sesión extraordinaria ofrecida para la Asociación Artístico-musical de Socorros Mutuos en 1879, Rafael Hernando dirige la siguiente carta de agradecimiento, firmada el 20 de febrero, en nombre de su Junta Directiva: “Honrado con el encargo de participar a la Sociedad de Cuartetos el especial agradecimiento de la Junta directiva de la Artístico-musical de Socorros mutuos por el nuevo beneficio que aquélla ha dispensado a esta caritativa asociación dedicándola el probo líquido de la sesión extraordinaria del 4 de este mes con que terminó la X [...] serie anual de sus solemnidades musicales quisiera tener el superior talento necesario para poder hacer reflejar en este escrito el regocijo, la veneración y demás nobles sensaciones que, al enterarse de su resultado embargaban el ánimo de todos los individuos de esta Junta,

---

*Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. Año Séptimo. 1866-1867.* Madrid, Imp. de J. M. Ducazcal, 1867, p. 10.

<sup>174</sup> *Memoria redactada y leída a nombre de la Junta Directiva en la Junta General celebrada en el salón del Real Conservatorio de Música y Declamación el día 17 de mayo de 1887. Anuario de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. 1867-68.* Madrid, Imp. de J. M. Ducazcal, 1868, p. 8.

<sup>175</sup> *El Imparcial*, 12-XII-1871.

unificando ese sentimiento inefable de gozosa gratitud con que en las familias son acogidos los dones de aquellos de sus individuos que constantemente se afanan para subvenir [sic] al socorro de sus necesidades [...] como la exaltación de semejantes sentimientos en esta asociación, nadie entre sus bienhechores, puede producir como la Sociedad de Cuartetos poner legítimo y significativo abolengo que la corresponde, mi misión en este día sería una verdadera penumbra sin la afortunada circunstancia de hallarse en esta Junta directiva la mayoría de los individuos de la Sociedad de Cuartetos. Estos serán intérpretes, para con sus otros dos compañeros de todo lo que yo desearía poder describir, limitándome, por lo tanto a consignar que la importante cantidad de 5.952 reales que de tan esclarecida procedencia ha ingresado el fondo de esta asociación, fue recibida con profundo y debido reconocimiento de esta Junta en su sesión reglamentaria de 11 del corriente. ¡Dichosos aquéllos que a la adoración artística, sus comprofesores han de tributarles también la correspondiente al acendrado espontáneo sentimiento de caridad que, enlazado con sus gloriosos triunfos, vienen ejerciendo!”.

Por otra parte, la Sociedad, guiada por sus propósitos pedagógicos, amplía sus actividades ofreciendo sesiones fuera de Madrid, si bien éstas fueron limitadas debido a dificultades de financiación. En 1878, coincidiendo con el viaje realizado por Monasterio a Francia y Bélgica entre los meses de marzo y julio, la agrupación planea darse a conocer en París, proyecto que finalmente no se llevará a cabo por problemas económicos. Guelbenzu se lamenta de esa cancelación en una carta a Monasterio fechada el 21 de mayo de 1878: “En cuanto a nuestra Sociedad, no hay para qué decir hasta qué punto ha llegado nuestro desconsuelo. Tenía yo la ilusión de que se nos oyera en París y esperanza de que no ocuparíamos el último lugar; ¡cómo ha de ser! No hay más remedio que conformarse con lo que Dios dispone, y quizá sea un bien por si la realidad echaba por tierra mi presentimiento. A pesar de todo, no pierdo completamente la esperanza de que al fin podamos hacernos oír, aunque sea tarde, si por fortuna llegase usted a recobrar su salud, lo que deseo con toda mi alma”<sup>176</sup>.

En la primavera de 1882, la Sociedad ofrece tres conciertos en Lisboa durante el mes de abril<sup>177</sup>, en los que Enrique Fernández Arbós sustituye a Manuel Pérez como

---

<sup>176</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 128-129.

<sup>177</sup> *La Correspondencia Musical* informa en su que la Sociedad de Cuartetos ha sido solicitada para dar conciertos en Lisboa. *La Correspondencia Musical*, nº 66, 5-IV-1882, p. 8.

violín segundo<sup>178</sup>. El 25 de marzo de 1882 parte la Sociedad hacia la capital portuguesa para ofrecer cuatro sesiones en el *Salao da Trindade*. Monasterio señala en sus anotaciones del primer concierto, ofrecido por la Sociedad el 16 de abril: “Después de terminar el cuarteto de Haydn (en *sol*, ob. 65) y la sonata en *la* (ob. 47) de Beethoven, fuimos llamados dos veces; y al terminar el de Mendelssohn nos hicieron salir al estrado siete veces consecutivas, esperando el público que yo tocara alguna pieza a solo, a lo que tuve el valor y la abnegación de no acceder, por un sentimiento de delicadeza para con mis compañeros de sociedad. La concurrencia fue bastante numerosa y de lo más escogido y aristocrático de Lisboa. Asistió el rey D. Luis (de uniforme), la reina D.<sup>a</sup> Pía, el rey D. Fernando, el infante D. Augusto y la Condesa de Edla”.

Dos días después de esta sesión reciben una invitación de los monarcas, a través de la mediación del por entonces embajador Juan Valera, para actuar en el palacio de Ajuda a las tres de la tarde del día siguiente. Con fecha del 18 de abril de 1882, recibe la siguiente notificación de Valera: “El Rey de Portugal me manda, por medio de su *chambellan* de servicio, que desea oír a Vd. y a sus amigos mañana, a las tres de la tarde, en su Palacio de Ajuda, y me encarga de procurar esta audiencia artística. Escribo a Vd., pues, para que lo sepa y para proponerle que mañana, si Vd. gusta y convienen en ello sus compañeros, vaya yo al Hotel a buscarlos (a las dos y media en punto) y desde el Hotel nos encaminaremos juntos a Ajuda en la misma forma que el otro día, salvo que Vds. podrán de antemano enviar por allá los instrumentos”<sup>179</sup>.

El tercer concierto, al que asiste también la Familia Real, se celebró el 22 de abril a las nueve horas, siendo el precio de la localidad de 1.000 *réis*, según consta en un programa conservado por Monasterio<sup>180</sup>. El programa interpretado fue el siguiente: Primera Parte. *Cuarteto en Sol* Op. 18 de Beethoven. Segunda Parte. *Trío en Re menor* Op. 49 de Mendelssohn. Tercera Parte. *Romanza* para violoncello de Mendelssohn, *Recuerdo Vascongado* de Guelbenzu, *Polonesa* Op. 26 de Chopin y *Fantasia* para violín *Scène de Ballet* de Bériot. El violinista describe el resultado de la sesión en sus anotaciones, tras la cual sus intérpretes serán condecorados por el rey Luis de Portugal: “Nada se repitió; fuimos llamados una vez después de cada obra. La concurrencia fue

<sup>178</sup> Arbós rememora este viaje a Lisboa, en el que entabla una estrecha amistad con Mirecki: “Mirecki y yo teníamos un cuarto en el hotel con una vista preciosa de las siete colinas, que no me cansaba de mirar: grandes casas de piedra montadas unas sobre otras, y una infinidad de palomas y gaviotas en un cielo límpido y luminoso. Mirecki era un excelente violoncellista polaco establecido en Madrid; durante esta excursión intimamos mucho”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 92.

<sup>179</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de J. de Monasterio*. Cuarta serie... pp. 158-159.

<sup>180</sup> Documentación localizada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

aún más numerosa que el primer concierto. Al terminar la primera parte del concierto vino el Conde de Linhares (gentil hombre de S. M.) a decirme que el rey D. Luis deseaba que fuese a su palco, en unión de mis compañeros. Así lo hicimos inmediatamente. Y después de una afectuosa entrevista entregó a cada uno de nosotros la respectiva Real cédula, condecorándonos: a Guelbenzu con la encomienda de la Orden de la Concepción de Villaviciosa; a Lestán, Mirecki y Arbós con la de caballeros de la misma Orden, y a mí con la encomienda de la Orden de Cristo. Cuando ya nos retirábamos, el Rey me llamó aparte, y estrechándome fuertemente la mano, me dijo: “Sepa que ésta es la primera vez que doy la placa de Cristo a un artista”. Leemos en la Carta del nombramiento:

“Jesús de Monasterio, súbdito de su Majestad Católica. En el Rei de Portugal y de los Algarves, etc., le envió muchos saludos. Atendiendo a las cualidades que concurren en su Regia persona y queriendo darle un testimonio público de aprecio con que honrar a su mérito distinto, ha tenido por bien nombrarle Comendador de la Real Orden Militar Portuguesa de Nuestro Señor Jesús Cristo, lo que S. M. parece participarle para su constancia y satisfacción y para que pueda desde ahora disponer utilizar las respectivas insignias que le envió en esta carta. Escrita en el palacio de Ajuda en veintidós de abril de mil ochocientos ochenta y dos. El Rey. Para Jesús de Monasterio súbdito de sus Majestades Católicas”<sup>181</sup>.

Según las anotaciones del propio Monasterio, el balance económico de estos conciertos fue de 1.500 reales<sup>182</sup>. De su vuelta a la capital informa *La Correspondencia Musical*<sup>183</sup>.

El 23 de mayo de 1883 la Sociedad volvió a actuar en obsequio de los monarcas portugueses, en un concierto ofrecido en el Palacio Real de Madrid, integrado principalmente por fragmentos de cuartetos de Haydn, autor de gran preferencia en el Rey Luis, y en el que Monasterio da a conocer, acompañado de Guelbenzu, su serenata

---

<sup>181</sup> Documentación localizada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leg. 335-1/5. Publicado en *S.A.J. Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...* p. 91. La Carta del Rey de Portugal nombrando Comendador de la Real Orden Militar Portuguesa de Ntro. Señor Jesús Christo, para Jesús de Monasterio, con fecha del 22 de Abril de 1882, se conserva en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Reproducida en R. M. Conde López. *Exposición Obra y Música de Ataulfo Argenta y Jesús Monasterio...*, pp. 62-63.

<sup>182</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>183</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 68, 3-V-1882, p. 5.

para violín y piano titulada *Sierra Morena*, que es descrita por la prensa como “pieza admirable y digna del talento del Sr. Monasterio”<sup>184</sup>.

Respecto a los resultados económicos de la Sociedad en esta etapa, Pérez Galdós alude a éstos refiriéndose a Monasterio como director de la agrupación: “la figura del violinista español es tanto más interesante cuanto más se considera su desinterés y su constante empeño de cultivar el arte por el arte, y no como una profesión lucrativa”<sup>185</sup>.

#### 6.4.1.3. Otros miembros de la Sociedad.

En cuanto a los componentes de la Sociedad, durante la trayectoria de la agrupación se produjo la incorporación o sustitución de algunos de sus miembros. Desde 1863, Juan Lanuza realiza numerosas colaboraciones como viola segunda en la interpretación de quintetos. Desde la Segunda Temporada participa, coincidiendo con la primera interpretación del *Quinteto en Sol menor* Op. 516 de Mozart (segunda sesión, celebrada el 29 de noviembre de 1863), e inaugurando una serie de participaciones debido a la repetición de dicha obra todas las temporadas, junto con la interpretación de otros quintetos incorporados al repertorio de la agrupación a partir de la Tercera Temporada, como el *Quinteto en Do menor* Op. 406 de Mozart o el arreglo para quinteto del *Septeto en Mi bemol* Op.20 de Beethoven.

Tras la partida de Guelbenzu a San Sebastián a consecuencia de la Revolución de 1868<sup>186</sup> y hasta su retorno en 1871, se encomiendan las intervenciones pianísticas a

---

<sup>184</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 25, 25-V-1883, p. 6. Monasterio ya había actuado ante los monarcas portugueses en agosto de 1867, durante una velada ofrecida en San Ildefonso, en el que intervino con Elena Prendergast y Juan María Guelbenzu. Según una anotación de Antonia de Monasterio, después de este concierto la Reina regaló a Monasterio un alfiler de brillantes con el león rampante de los Borbón. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335. 1/5.

<sup>185</sup> *La Nación*, nº 67, 6-IV-1866.

<sup>186</sup> En una carta fechada en París el 17 de Noviembre 1868, Guelbenzu explica a Monasterio la imposibilidad de participar en las sesiones de esa temporada: “Querido amigo Monasterio: he recibido con mucho gusto su estimada del 13 como deben recibirse las de los buenos amigos: Por ella veo que nuestros compañeros están decididos a contribuir a la pacificación de nuestra desgraciada patria, haciendo resonar los dulces acordes de la música seria. Mucho dudo que en medio de todas las graves cuestiones que agitan a ese país, queda algún alma bastante bondadosa para entregarse a tan dulces y tranquilos placeres. Dando gracias a la atención y consecuencia de mis compañeros por mi parte tengo que renunciar por este año a figurar en la Sociedad pues por ahora no pienso moverme de aquí por no dejar mentirosa a la Correspondencia que había venido a ésta a hacer estudios. Debo agradecer ese suelto a algún amigo que sin duda ha tenido la buena instrucción de no dejarme con el carácter de emigrado. Se lo agradezco de veras pues no me hacía gracia aparecer como tal. Haga V. presente a los demás compañeros el sentimiento de no poder compartir sus glorias y deseo de todas veras que el resultado responda a su



los profesores de la Escuela Nacional de Música Dámaso Zabalza y Olaso y Manuel Mendizábal. Nacido el 14 de diciembre de 1835 en Irurita (Navarra), tras estudiar en Pamplona y ejercer como Profesor de Solfeo y Piano en Francia, Zabalza residía desde 1855 en Madrid, donde ejercía como Profesor Elemental del Conservatorio tras su designación en 1857. De este cargo ascendió luego al de Profesor Numerario (16-XII-1868). Fue autor de diversas obras para piano. Morirá el 27 de febrero de 1894. Zabalza había intervenido en 1866 en tres sesiones de la Sociedad. En la primera sesión (25 de noviembre de 1866), tiene lugar su presentación, interpretando la *Sonata en La bemol* Op.26 de Beethoven. Del debut informa Vicente Cuenca: “El Sr. Zabalza, a pesar del miedo visible que cohibía todos sus movimientos, interpretó la grandiosa obra del autor de la *Sinfonía pastoral* con buen gusto, siendo aplaudido por la concurrencia. El *debut* del Sr. Zabalza en la *Sociedad de Cuartetos* no ha podido ser más lisonjero. Esperamos que cuando la vuelva a repetir, más libre en su ejecución, escogerá otro piano más a propósito para esta clase de música que el que tenía a su disposición en la tarde del domingo 25 del que concluye”<sup>187</sup>. J. Ildefonso Jimeno señala al respecto: “La justa reputación del Sr. Zabalza, como pianista, ha concluido de cimentarse, ocupando el distinguido puesto que el Sr. Guelbenzu tenía en la sociedad de Cuartetos los años anteriores. El natural temor que acomete al que se presenta por vez primera a tocar una música de mayor efecto, en general, para los instrumentos de cuerda que no para el piano, y ante un público inteligente, debió embargar al señor Zabalza; mas no por esto dejó de cumplir su cometido con el lucimiento que era de esperar en un joven artista, tan notable como pundonoroso, y a quien sólo faltan las ventajas de que hemos hablado, y que concurren en el Sr. Monasterio”<sup>188</sup>. Acerca de la tercera sesión, añade J. Ildefonso Jimeno: “Los honores del trío en *re*, de Mendelssohn, bien puede decirse que fueron para el Sr. Zabalza, sin que por esto dejen de tener su parte no escasa en ellos los Sres. Monasterio y Castellano. Las grandes dificultades de mecanismo e inteligencia con que el pianista se encuentra en este trío, las salvó el Sr. Zabalza con una seguridad y exactitud admirables. Así lo comprendió el escogidísimo auditorio reunido en el Conservatorio, que esperando mucho del joven profesor, aun alcanzó más allá de sus esperanzas”<sup>189</sup>.

---

valor”. Documentación conservada en el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>187</sup> *El Artista*, nº 24, 30-XI-1866, p. 3.

<sup>188</sup> *El Arte*, nº X, 9-XII-1866, p. 6.

<sup>189</sup> *El Arte*, nº XII, 23-XII-1866, p. 7.

La vuelta de Zabalza a las sesiones, tres años después de su presentación, se produce con la ejecución de la *Sonata en Do menor* Op.27 de Beethoven. En la penúltima sesión de su segunda temporada con la Sociedad de Cuartetos, Antonio Cordero describe su interpretación en los siguientes términos: “artista de excelentes facultades, y que habiendo tenido que luchar con el recuerdo de su antecesor el Sr. Guelbenzu, se ha hecho, sin embargo, admirar en las sesiones en que ha tomado parte, por su talento de pianista, y por la limpieza, maestría y exactitud de su ejecución”<sup>190</sup>. Peña y Goñi lo califica como, “sin duda, el más popular de los pianistas españoles” y señala, a propósito de su labor en la Sociedad: “La vehemencia y brillantez de su estilo y su inmenso repertorio al alcance de todas las inteligencias, le atrajeron en los primeros años de su carrera un público tan numeroso como entusiasta que le ha aclamado frecuentemente como pianista y buscado como profesor. Dedicado principalmente a la enseñanza, sin tiempo para estudiar y en posesión de un nombre conquistado a fuerza de continuos trabajos, las proposiciones de la Sociedad de Cuartetos le obligaron a emprender un serio estudio de la música que en las sesiones del Conservatorio se ejecutaba. Por espacio de cuatro años formó parte de la corporación el Sr. Zabalza, y en dicho período de tiempo se hizo aplaudir extraordinariamente, prestando un servicio a la Sociedad y saliendo incólume del arriesgadísimo paso de sustituir a Guelbenzu”<sup>191</sup>. Con motivo del fallecimiento de Zabalza, se le califica desde el *Boletín Musical de Valencia* como “un pianista de verdadero talento, un artista concienzudo e inteligente y uno de aquellos profesores que llevados de su gran instinto artístico, honraron el arte español”<sup>192</sup>.

Nacido en Alegría (Guipúzcoa) el 9 de septiembre de 1817, Manuel Mendizábal y Sagastume, discípulo de Pedro Albéniz en el Conservatorio, ejercía como Maestro Numerario en este centro desde el 9 de marzo de 1857 (tres años antes había sido designado Maestro Numerario). Será Director interino del Conservatorio a la muerte de Arrieta. Fallecerá el 28 de agosto de 1899. La primera intervención de Mendizábal tiene lugar en la primera sesión (6 de diciembre de 1868), en que interpreta la *Sonata en La* Op.2 de Beethoven. Esa misma temporada ejecuta la *Sonata en Re menor* Op.49 de Weber. Adolfo de Quesada interviene en tres sesiones esa temporada: en la segunda (20 de diciembre de 1868), dedicada a obras de Espadero, da a conocer al público madrileño

---

<sup>190</sup> *Revista y Gaceta Musical*, nº 4, 27-I-1867, p. 26.

<sup>191</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 521.

<sup>192</sup> *Boletín Musical de Valencia*. nº 29, 15-III-1894, p. 245.

dos composiciones del autor cubano: la Sonata en Mi bemol para piano y la *Melodía en Mi bemol* para piano y violín. Zabalza y Mendizábal, a partir de la Temporada Séptima (año 1870), se alternarán hasta el regreso de Guelbenzu la interpretación de las partes de piano en las sesiones de la Sociedad. En la sesión extraordinaria celebrada el 13 de febrero de 1870, ambos pianistas repiten la *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid, obra con la que también inaugurarán la siguiente temporada<sup>193</sup>.

Otra sustitución es la del violoncellista Ramón Rodríguez Castellanos por Víctor Mirecki y Laranal a partir de la Temporada 1875-1876. En el anuncio de la Sociedad del ciclo de sesiones, se señala que “habiendo manifestado el Sr. D. Ramón Castellano su firme decisión de retirarse de la Sociedad, ésta creería faltar a un deber de compañerismo si no consignase el justo sentimiento que experimenta por no contar ya en su seno a uno de sus fundadores, que durante trece años consecutivos ha contribuido con sus esfuerzos a que la Sociedad de Cuartetos alcanzase el buen nombre y señalada simpatía con que el público no ha cesado de favorecerla. Viéndose, por tanto, dicha Sociedad privada en lo sucesivo de la cooperación del Sr. Castellano, ha invitado al distinguido violoncellista D. Víctor de Mirecki, quien se ha prestado gustoso a sustituir a aquel digno Profesor en el puesto que ha dejado vacante”<sup>194</sup>.

De origen polaco y antecedentes nobles, Mirecki se había educado en París, donde recibió clases de Franchome y obtuvo el Primer Premio del Conservatorio de París. Ya en España, fue primer violoncello de la Real Capilla y de las orquestas del Teatro Real y Sociedad de Conciertos. El 24 de noviembre de 1874 gana por oposición la plaza de Profesor Numerario de Violoncello de la Escuela Nacional de Música. Compuso diversas obras y fue condecorado con numerosas distinciones como la Real Orden de Carlos III, Caballero de la Legión de Honor y Oficial de la Academia Francesa. La *Ilustración Musical Hispano-Americana* le dedica un grabado y un artículo en su número 170, publicado el 15 de febrero de 1895, en el que se realiza una sinopsis biográfica<sup>195</sup>. A partir de la temporada de 1881-1882, Mirecki introduce en las

---

<sup>193</sup> Marcial del Adalid, asistente a las sesiones de la Sociedad desde sus comienzos, es presentado a Monasterio a través de Guelbenzu, quien señala al respecto en una carta sin fecha: “Mi amigo Adalid tiene muchos deseos de oír a usted y agradecería a usted mucho si pudiera usted hacer que tuviéramos una pequeña reunión el jueves, después que salga usted de clase. Espero me dirá usted la hora exacta para que pueda avisar a Casella”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>194</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>195</sup> “Nació este insigne artista en Tasbes (Francia). Hijo de un distinguido patricio polaco, que en 1850 hizo armas defendiendo con ardor la causa de su patria, hasta los ocho años vivió en dicha ciudad francesa, trasladándose después con su padre a Burdeos en cuyo Liceo hizo sus primeros estudios en la carrera militar a la cual no estaba seguramente destinado pues a poco los abandonó coincidiendo esto con la llegada a Burdeos del famoso violoncellista Servais que realizaba a la sazón una tournée artística con el

sesiones la ejecución de obras para violoncello y piano, obedeciendo a la demanda del público, tal como manifiesta una crítica correspondiente al quinto concierto de esa serie: “una cosa oímos en la última sesión a varios concurrentes habituales a estas musicales, y de la cual nos hacemos eco, y es que contando la Sociedad con un violoncellista tan notable como el Sr. Mirecki, podía dar a conocer algunas sonatas de piano y violoncello, habiendo no poco que escoger entre las escritas por Bach, Beethoven y Mendelssohn, y en estos tiempos, por Rubinstein, Raff, Brahms, etc., oídas con gusto hasta por los más apegados al antiguo clasicismo. ¿Significa este silencio del Sr. Mirecki modestia exagerada? Si así es, le aconsejamos la deje a un lado, que dotes le sobran para dar a conocer tan importantes obras, y recoger al propio tiempo nuevos aplausos”<sup>196</sup>. En la siguiente sesión, interpretará la *Polaca brillante* para piano y violoncello, Op.3 de Chopin, obteniendo el parabién de la crítica, que agradece su programación<sup>197</sup>. En el Número 130 de *Crónica de la Música* (16-II-1881) se le dedica un extenso artículo, firmado por *El Doctor Fausto*, en el que se le describe en los siguientes términos: “Yo le vi sombrío, con amplia melena, abrazando convulsivamente ese instrumento que llora y al cual arrancaba acordes tristes como lamentos y sentidos como sollozos; yo contemplé su impasibilidad ante los aplausos, la frialdad septentrional con que respondía a los elogios de un auditor culto e ilustradísimo, y vi un maestro en aquel hombre modesto y severo”.

Mirecki continuará, paralelamente y con posterioridad a su actividad en la Sociedad de Cuartetos, con su brillante carrera concertística, continuamente alabada por la crítica, como ejemplifica su intervención, junto con los pianistas Tragó y Taberner, el arpista Lebrano y las cantantes Elena Sanz y Luisa Fons, en la inauguración de la Sala Zozaya el 16 de abril de 1883, en la que interpretó la *Reverie* de Vieuxtemps, una *Cantilena* de Goltermann y el solo de *El sogno* de Mercadante, actuación que es

---

celebrado Vieuxtemps. El entusiasmo que el violoncellista produjo en el jovencito escolar fue tal que, previo permiso de su señor padre, se dedicó a estudiar con ardor el instrumento en el que andando los tiempos había de formar el fin y objetivo principal de su vida artística. Estudiando sin descanso dos años seguidos, a los doce de edad tuvo el gusto de tocar en un concierto público al lado de su insigne maestro, que se hallaba a la sazón en Burdeos y tal fue el entusiasmo producido por el joven violoncellista que le abrazó conmovido ante el público, le convidó a su mesa y obtuvo de su padre que desde aquel día en adelante se dedicaría exclusivamente al cultivo de un instrumento que parecía inventado para alimentar sus aptitudes y talentos naturales. Obtuvo en el Conservatorio de Burdeos el primer premio y con la medalla de honor bien guardada en el estuche tomó el rumbo hacia París con ánimo de perfeccionarse en el Conservatorio poniéndose a las órdenes del famoso Franchome. Como era de esperar obtuvo allí el premio de honor, y tan reñido fue el tal premio y tan encumbrado el éxito alcanzado por Mirecki, que la historia de aquel concurso público ha quedado como leyenda en la clase de violoncello de dicho Conservatorio” *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 170, 15-II-1895, p. 214.

<sup>196</sup> *La Correspondencia Musical*, n° 54, 11-I-1882, p. 4.

<sup>197</sup> *La Correspondencia Musical*, n° 55, 18-I-1882, p. 4.

ensalzada ampliamente por la prensa, cuyos testimonios recoge *La Correspondencia Musical*: “Mirecki arrancó merecidos y entusiastas aplausos, diciendo con inimitable delicadeza la *Reverie de Vieuxtemps*”(La *Época*); “Mirecki es nuestro querido violoncellista de siempre, que hace sentir las más opuestas impresiones en el instrumento, sobre que tiene absoluto dominio”(El *Conservador*); “Mirecki fue llamado para decir con su elegante fraseo la *Reverie de Vieuxtemps*”(El *Liberal*); “Mirecki tocó en el violoncello, con la inteligencia y buen gusto que le caracterizan, varias piezas”. (El *Tiempo*); “El señor Mirecki hizo llorar al violoncello” (La *Ilustración Española y Americana*)”<sup>198</sup>.

Acerca de su interpretación en el *Trio en Do menor* Op.66 de Mendelssohn, la prensa señala: “El violoncellista señor Mirecki dio a su parte la parte la más acabada y expresión por medio de un mecanismo, cuya pulsación indica los grandes estudios que ha hecho en tan difícil instrumento”<sup>199</sup>.

El segundo violín, Rafael Pérez, retirado debido a problemas de salud, será reemplazado por Manuel Pérez a partir de la primera sesión de la Temporada 1878-1879<sup>200</sup>, tal como expresa el anuncio del ciclo de sesiones: “Al inaugurar esta *Sociedad* su *Decimoséptimo Año* de existencia, tiene el sentimiento de no contar con la cooperación del Sr. D. Rafael Pérez, uno de sus fundadores, a quien el delicado estado de su salud no permite tomar parte este año en sus trabajos. Para reemplazarle ha sido invitado el Sr. D. Manuel Pérez, quien se ha prestado de buen grado a ocupar su puesto”.

La Sociedad se solidariza con Rafael Pérez, acuciado por una difícil situación, según leemos en las anotaciones de Monasterio: “Habíamos acordado destinar el producto íntegro de esta Sesión extraordinaria a nuestro buen amigo y consocio Rafael Pérez, cuyo estado harto delicado de salud no le había permitido tomar parte en ninguna

---

<sup>198</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 173, 24-IV-1883. Tras su intervención en las sesiones ofrecidas en Oviedo en 1890, la prensa señala: “Al Sr. Mirecki, bien podemos llamarlo español, por adopción. Es de esos *cazadores* que donde ponen el ojo ponen la bala. Cuantas oposiciones ha hecho, tantas veces ha conseguido la palma de la victoria. Veinte años hace que reside en Madrid, y es ya por oposición, primer violoncello de la Capilla Real y del Teatro Real, de las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos, y profesor, también por oposición, del Conservatorio nacional de Música. Mirecki, como Monasterio, desde su modesta cátedra de la Plaza de Isabel II, han formado y siguen formando multitud de artistas notables”. *El Carbayón*, 18-IX-1890.

<sup>199</sup> *La Crítica*, nº 7, 30-XI-1890, p. 51.

<sup>200</sup> La prensa se hace eco del debut de Manuel Pérez en los siguientes términos: “Una novedad observamos en el quinteto. El Sr. Pérez (D. Rafael), encargado del segundo violín de la Sociedad desde que ésta se fundó, y autor de un precioso cuarteto que la misma dio a conocer, ha tenido que retirarse por falta de salud, y le ha sustituido el joven y conocido artista D. Manuel Pérez, que ha formado parte de otras Sociedades análogas y últimamente se ha hecho una buena reputación como director de orquesta”. *Crónica de la Música*, nº 8, 14-XI-1878, p. 2.

de las Sesiones de este año, pero después decidimos revocar aquel acuerdo y convinimos en dar a Pérez a fin que saliese más beneficiado, igual cantidad que la que nos correspondió a cada uno de los demás socios”. A este gesto de los socios siguió la siguiente carta de agradecimiento de Rafael Pérez dirigida el 4 de enero de 1879: “Al recibir de los Señores Monasterio y Montoya la cantidad que Vds. habían destinado para mí como producto de la última serie de sesiones, cantidad a la que ningún derecho creo tener y que debo sólo a su generosidad, no pude manifestar mi gratitud hacia Vds. como era debido porque mi emoción, que en todo caso habría sido grande, no pude dominarla en aquel momento, por el estado de debilidad extremada en que me encuentro. Hoy, algo más tranquilo, me dirijo a Vds. para cumplir tal deber y decirles que, como por el acto generoso a que me refiero, la Sociedad ha sufrido un contratiempo material, se han hecho Vds. partícipes en cierto modo de mi desgracia, con lo que, además de proporcionarme alivio y consuelo en ella, me han dado una grande y verdadera prueba de amistad. La nobleza de este proceder, aunque no me sorprenda de ningún modo en Vds., me hace quedarles para siempre grata y profundamente reconocido, como lo asegura- Vuestro amigo y compañero: Rafael Pérez”<sup>201</sup>.

Manuel Pérez Badía, nacido en Madrid el 4 de julio de 1846, debía su formación, tras comenzar sus estudios con su padre, a los profesores Lestán y Fischer, y finalmente a Monasterio, de quien pasó en 1857 a recibir sus enseñanzas en el Conservatorio. Su rápida progresión le reporta la obtención en 1863 del Primer Premio de violín en ese centro, al tiempo que ingresa en la orquesta del Teatro Real. Con motivo de su participación en un concierto vocal e instrumental celebrado el 11 de abril de 1866 en el Conservatorio, sus características interpretativas son destacadas por la prensa: “Tono brillante, arrojo para afrontar y vencer los más difíciles y escabrosos pasajes,- y en el violín hay pocos que no lo sean,- gusto y sentimiento en el *cantabile*, he aquí las dotes artísticas del Sr. Pérez, a quien auguramos un brillante porvenir, si sigue, sin apartarse un ápice, los consejos del Sr. Monasterio, que es uno de los primeros violinistas de Europa. Hoy, el Sr. Pérez, es ya notable. ¿Qué no llegará a ser continuando su camino como le ha empezado?”<sup>202</sup>. Desempeña el puesto de concertino de la orquesta del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos. A partir de 1869 acude en primavera y verano como director de orquesta a teatros de provincia. Sustituye en 1878 a Facio en la representación de *La Favorita* en el Teatro Real. Ese año dirige en el

---

<sup>201</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>202</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 28, 14-IV-1866, p. 114.

Teatro de la Comedia, entre mayo y junio, *El matrimonio secreto* de Cimarosa, *Don Pasquale* de Donizetti, *Così fan tutte* de Mozart y el *Barbero de Sevilla* de Rossini. Por voto unánime es nombrado director de esta orquesta<sup>203</sup>. El concierto celebrado el 1 de abril de la Temporada de 1873, fue objeto de la siguiente crítica desde *La Época*: “Llegamos al antiguo circo del Príncipe Alfonso cuando la orquesta terminaba la sinfonía de *Rosamunda*, de Schubert, y sólo pudimos escuchar el rumor de los aplausos. [...] En el primer intermedio, Fernandito se dedicó, como siempre, a darme a conocer las personas notables. [...] -¿Vé V. En la orquesta aquel joven pálido, de rostro moreno, de ojos negros, de sonrisa melancólica? Pues es el violinista Manuel Pérez, célebre ya a pesar de sus cortos años, y que va a dar el sábado próximo un brillante concierto en el Conservatorio con la cooperación de la Sass y la Fité-Goula; de Stagno y de Boccolini; de los marqueses de Bogaraya y de Martorell, y de otros aficionados y artistas tan notables como éstos. “No sé-continuó Fernando- qué hada benéfica tomó bajo su protección al distinguido artista en el momento de nacer. Desde entonces todo le sale a pedir de boca, y no conoce la existencia humana, tan áspera para muchos, sino las dulzuras y las prosperidades. “Quiere dedicarse a la música, y se encarga Monasterio de su enseñanza; llega a la pubertad, entra en quinta, y su eminente maestro, para redimirle, dispone un magnífico concierto, en que no sólo toma él parte, sino varios profesores ilustres. A aquella función inolvidable acude toda la alta sociedad madrileña, pudiéndose juzgar en ella por primera vez del talento de Pérez, y conquistándose las simpatías que ha sabido después conservar. Inútil es añadir que la fiesta, celebrada en el gran salón del Conservatorio, incendiado a poco, produce una cantidad considerable, más de lo suficiente para pagar el rescate del soldado. “De semejante época datan la fortuna y la reputación del joven violinista?- entra en la orquesta del teatro Real y en la de la Sociedad dirigida por Monasterio; pertenece a la que asiste a los saraos del gran mundo ;tiene la suerte de que le toque parte del premio grande de la lotería; y en fin, organiza ahora un concierto que le producirá a la par gloria y provecho. Además de esto, Pérez- llamado cariñosamente Perezito por sus amigos y compañeros -sólo cuenta 25 años y tiene un lisonjero porvenir. -Calle V., hablador interrumpí a Fernando, -y déjeme atender a la sinfonía en *mi bemol* de Gounod”<sup>204</sup>. Subirá, en *Historia y anecdotario del Teatro Real*, llega a decir que fue “el más popular de los directores madrileños del tiempo”, contraponiendo las referencias biográficas aportadas por

<sup>203</sup> E. Martínez de Velasco. *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1886, pp. 75-78.

<sup>204</sup> Juan Pascual. Asmodeo. *La Época*, 1-IV-1873.

Esperanza y Sola y las reveladas en las memorias contenidas en el libro *El Teatro Real por dentro* (popularizadas en 1897), del empresario del Teatro Real Manuel González Araco. Este último escribe: “Ya sabe usted que ha sido concertista del teatro Real, que lo es de la Sociedad de Conciertos y que es el primer violín de la música cámara o clásica que se toca, bajo la dirección de Monasterio, en el Salón Romero. ¿Cree usted que si a Manolito Pérez se le entregase el Stradivarius de Sarasate, el atril, la música de Sarasate y la merece de Sarasate. ¿Tocará el violín como Sarasate? ¡Claro es que no tocará el violín como Sarasate! Pues desde Monasterio, eminente profesor del Conservatorio, hasta el que por las noches pide limosa en la puerta del Ministerio de Hacienda, hay miles que tocan el violín, pero ninguno lo toca como Sarasate. El teatro Real es una máquina muy complicada, como lo es la de un cronómetro; todos sabemos dar cuerda a un reloj; todos sabemos apreciar la diferencia, si se adelanta o se atrasa, comparándola con la hora del meridiano cuando baja la bola del Ministerio de la Gobernación; algunas veces, aun nos permitimos, levantando el guardapolvo, andar con la uña en el registro para ponerle en más o menos tensión la espiral; pero cuando se descompone, entonces no tenemos más remedio que llevarlo en casa del relojero”. Concluye Subirá señalando: “De este modo, ah, y a merced del doble juicio comparativo, quedó prendido, una vez más, el nombre de Manolito Pérez a la vida revuelta de aquel teatro. Ese popular músico motivó la expresión tan repetida antaño: Polca Pérez, que se lanzaría en pleno baile de máscaras, mientras el teatro Real no mostraba intérpretes arrebatadores, sino arrebatadoras o arrebatadas parejas”. En 1887, señala, acerca del baile de máscaras celebrado en el teatro Real organizado por la Sociedad de Escritores y de Artistas, que contó con una orquesta de 120 profesores, dirigida “por el popularísimo e imprescindible Manolito Pérez”<sup>205</sup>.

Según indica Provanza y Fernández de Rojas, autor de un estudio estadístico de la primera década de la Sociedad de Cuartetos, en 1865 se produjo la intervención, a petición del público, del cantante Mario, que interpretó un *Aria di chiesa* de Stradella, acompañado por Guelbenzu, y de Barbieri, que cantó una “soledad antigua y un tango de su composición”<sup>206</sup>. También participaron ocasionalmente otros intérpretes como el violista y compositor Miguel Carreras (1869), el clarinetista y editor Antonio Romero (el 11 de enero de 1875 colabora en la ejecución del *Quinteto en La* K. 581 de Mozart

<sup>205</sup> J. Subirá. *Historia y Anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Plus Ultra, 1949, pp. 353-354, 368, 378.

<sup>206</sup> J. M. Provanza y Fernández de Rojas. *Cuadros Sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. Madrid, 1872, p. 22.



en un concierto a beneficio de la Sociedad de Socorros meses antes de su jubilación en la Escuela Nacional de Música y en la que probablemente sería la última aparición como intérprete. Volverá a ser invitado en 1886 para la ejecución del *Septimino* de Beethoven, pero finalmente rehúsa para dejar paso a nuevos intérpretes<sup>207</sup>) el violinista y luego director Eduardo Fernández Arbós (participa en los conciertos ofrecidos en Lisboa en 1882), y el violoncellista Rubio (en 1882 interpreta el *Quinteto en Do* D. 956 para dos violoncellos de Schubert).

#### 6.4.1.4. Público y ubicación de las sesiones.

Respecto al público asistente a las sesiones de la Sociedad, durante la primera década, se produce un paulatino crecimiento, como revela el estudio estadístico de José María Provanza y Fernández de Rojas se indica un crecimiento del número de abonados desde 58 el primer año hasta 90 en la décima temporada, así como un número total de 932 socios, observándose una duplicación a partir de la tercera temporada<sup>208</sup>. Al concluir la primera década las sesiones continúan desarrollándose fundamentalmente “ante una lucida y escogida concurrencia compuesta en su mayor parte de artistas y de aficionados distinguidos”<sup>209</sup>. No se conservan listas de nombres de abonados o de abonos regalados durante esta primera etapa. En 1877, la prensa describe el ambiente en los siguientes términos: “mucho hombre serio, mucha dama bonita, muchas palabras en francés, ambiente de ámbar, un piano de cola y cinco atriles. Esto es el dominio de Apolo; vamos adentro. Hora es ya, pues parece que lo que aquí ha de verificarse se acerca, si hemos de dar la debida significación a los movimientos que se observan en caballeros y señoras. Aquellos se descubren y se sientan; éstas se colocan lo mejor que pueden y se disponen a escuchar. El rumor de las conversaciones, comparable al zumbido de un enorme insecto, cesa de repente como si aquel insecto, -sigamos con el tropo- cesara de volar y se posase sobre en una vidriera. Miremos a donde todos miran.

---

<sup>207</sup> Explica las razones en la siguiente carta dirigida a la Sociedad el 23 de febrero de 1886: “Sres. Monasterio y demás compañeros: Mis queridos amigos: acabo de probar el clarinete y parece que aún le hago sonar, pero el temor de que poniéndome algo en ejercicio pueda imposibilitarme para el día de la ejecución y considerando también que si tomo parte en el *Septimino* privaré a otro artista joven de lucir su habilidad, me decido a renunciar”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>208</sup> J. M. Provanza y Fernández de Rojas. *Cuadros Sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos* ..., p. 6.

<sup>209</sup> *El Arte*, nº 14, 4-I-1874, p. 4.

Allí están los sacerdotes de Apolo; tres señores de frac. Uno de ellos está abrazado a su violín, y le tañe con magníficas arcadas que hacen quejarse las cuerdas como si fueran sensibles fibras de un ser humano. [...] Al salir del Conservatorio íbamos pensando con orgullo en que es en España donde tales funciones musicales se celebran, y que así como el arte dramático arrastra en nuestra patria una existencia lánguida y precaria, el divino Apolo, se halla hoy tan bien representado o mejor que nunca”<sup>210</sup>. En el siguiente número de la misma publicación continúa la descripción: “Tiene esta concurrencia un sello especial, característico, que en ninguna otra se encuentra. Con ser tan hermosas muchas de las mujeres que allí van, no logran atraer exclusivamente la atención del sexo fuerte, excepción hecha de algún pseudo-seducor de la belleza, que como Mendelssohn debe sentirla donde quiera que la hay y en tanto que complace los oídos entregándolos a la música complace los ojos fijándolos en algún rostro peregrino. Los demás hombres miran y oyen a Monasterio y sus compañeros como si vieran con los oídos y escucharen con los ojos. El que no lo quiera creer, que lo crea. Las mismas damas atienden a la música con un silencio religioso y dejan de cuchichear y dejan de sonreír y hasta suspenden el aleteo de las pestañas y el movimiento del abanico. ¡Extraña fascinación del divino arte, al que atribuye la fábula y no en verdad exageradamente el más grande poder que puede usar el hombre!”<sup>211</sup>. Es frecuente en las crónicas la referencia a la actitud solemne del público como si se encontrara en una “ceremonia religiosa”, que perdurará a lo largo de las dos etapas de la Sociedad. Esperanza y Sola destaca la actitud del público asistente a las sesiones de la Sociedad dirigida por Monasterio por su “religioso silencio”<sup>212</sup>. Con motivo de la interpretación en 1873 del *Quinteto* K. 516 de Mozart, una de las obras predilectas del público, la prensa describe que “notóse en el auditorio una ansiedad inmensa, al principio, un religioso silencio después, que demostraban bien a las claras que allí se iba a verificar algo acto solemne. La ansiedad y el silencio estaban, en efecto, justificados”<sup>213</sup>. Esta percepción de las sesiones se incrementa ante la ejecución de las obras de la última etapa de Beethoven. Esperanza y Sola recoge la opinión de algún sector de crítica y público, que consideran que “se creía elevado al conocimiento de todos los arcanos del arte, y el único que había penetrado en

---

<sup>210</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 2, 27-XII-1877, p. 7.

<sup>211</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 3, 3-I-1878, p.11

<sup>212</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*. 1903. *Treinta años de crítica musical*. Vol. III..., p. 404.

<sup>213</sup> *El Imparcial*, 20-I-1873.

el santuario donde comienza la revelación de lo desconocido”, y de ahí las profundidades de su última música”<sup>214</sup>.

La presencia de las infantas es una constante en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos<sup>215</sup>. Al finalizar la temporada 1884-1885 se señala desde la prensa que “asistió al concierto S. A. R. la infanta Dña. Isabel, cuyo amor al arte no se desmiente jamás. La augusta dama felicitó a la Sociedad por el acierto en la ejecución de las piezas del programa y habló largo rato con los Sres. Monasterio y Guelbenzu, a quienes dio señaladas pruebas de la satisfacción de que se hallaba poseída”<sup>216</sup>.

Desde las primeras temporadas se evidencian las carencias de espacio del salón de conciertos. Precisamente en la tercera temporada, se señala desde *La Escena*: “Cada día es mayor el número de profesores y aficionados que asisten a los conciertos que, en el salón pequeño del Conservatorio, da la Sociedad de cuartetos, y apenas si se podía encontrar asiento el domingo”<sup>217</sup>. Ese mismo año de 1866, en un artículo publicado en la *Gaceta Musical de Madrid*, se apunta la necesidad de un nuevo local más amplio y autónomo o su sustitución por el salón grande del Conservatorio: “El domingo último se vio que esta sociedad artística necesita un local más desahogado, si no ha de suspenderse, como sucedió ese día, la venta de billetes una hora antes de comenzar la sesión. [...] ¿No sería bueno ir pensando en el salón grande para que no queden defraudadas las esperanzas de los que acuden a tomar billetes a última hora? ¿No sería oportuno que la Sociedad de Cuartetos instalase una sala que llevara su nombre, dotando así a Madrid de un nuevo centro artístico permanente y que tuviera su autonomía, como ahora se dice? [...] banqueros hay en Madrid que podrían convertir en un hecho práctico nuestra excitación. ¿Quedará ésta desatendida?”<sup>218</sup>. El problema se agudiza durante la década siguiente. A propósito del comienzo de la Temporada 1873-1874, se indica desde *El Imparcial*: “Creemos inútil excitación ninguna a los aficionados a la música *di camera*, tanto más cuanto que el pequeño salón del Conservatorio ha sido hasta hoy insuficiente para contener el numerosísimo público que

---

<sup>214</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1891.

<sup>215</sup> “SS.AA., que fueron acogidas por el público con respetuosa deferencia, tanto a la entrada como a la salida, conversaron con los Sres. Guelbenzu y Monasterio, a quienes felicitaron cordialmente por el esmero con que, tanto ellos como sus dignísimos compañeros, habían desempeñado su artística tarea”. *La Correspondencia Musical*, nº 106, 11-I-1883, p. 3.

<sup>216</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 214, 5-II-1885, p. 5.

<sup>217</sup> *La Escena*, nº 14, 11-II-1866, p. 5.

<sup>218</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 19, 8-II-1866, p. 76.

allí acude a admirar las magníficas obras de los clásicos, ejecutados con una maestría incomparable”<sup>219</sup>.

En 1879, debido a la inauguración del gran salón-teatro de la Escuela Nacional de Música, se realizan algunas mejoras en el salón pequeño, entre las que destacan la desaparición del escenario, el entarimado del piso y la ampliación del espacio destinado a los ejecutantes. El teatro, incendiado el 20 de abril de 1867, vuelve a abrirse el 5 de diciembre de 1879, con un concierto en el que la Sociedad interpretó la *Canzonetta* y el *Finale del Cuarteto en Mi Bemol Op.12* de Mendelssohn, movimientos que “proporcionaron grandes aplausos a los reputados profesores”. La prensa se hace eco de la reacción de los asistentes en la inauguración de la nueva temporada después de la realización de las modificaciones, al tiempo que describe nuevamente el tipo de asistentes a las sesiones de la Sociedad: “Constituido el público de los cuartetos por la crema, digámoslo así de los aficionados, y siendo éstos casi siempre los mismos, hasta el punto de que se conocen unos a otros como amigos íntimos, aunque sólo se vean de año en año en estas solemnidades musicales, cualquiera variación, por pequeña que sea, se nota enseguida, y nadie descansa hasta que se restablece la normalidad más absoluta en las audiciones y se asegura de nuevo el mayor esmero en la interpretación. [...] es lógico suponer que en estas variaciones, y en sus naturales consecuencias de sonoridad y acústica, tenga su razón de ser la extrañeza a que aludimos. Para la segunda sesión ya se había obviado algunas de las dificultades que se creían notar, y en verdad que el efecto fue mucho mayor”<sup>220</sup>. La prensa también se refiere en algunas ocasiones al piano Erard utilizado en las sesiones, y cuya elección es cuestionada por algún crítico en 1882: “Nuestro estimado colega *El Nuevo Figaro* al tratar del piano usado últimamente por la Sociedad de Cuartetos, dice entre otras cosa: *el piano de la indicada fábrica pareció a los inteligentes y aún a los que no lo son, de un efecto tan excepcional que seguramente no se han oído otros de voces tan magníficas, de tan excelente sonoridad y de tan hermoso timbre*. La Sociedad de cuartetos se ha servido siempre de los pianos de la celebrada casa Erard, y sólo, por una circunstancia excepcional que no es del caso señalar, ha dejado de usar en el último concierto el piano del mismo autor. Haciendo esta observación, porque de las palabras transcritas, se desprende que el piano usado en la última sesión de cuartetos es superior a los de Erard; y sin entrar en discusión de ningún género, debemos hacer constar que los celebrados pianos de aquel autor son

---

<sup>219</sup> *El Imparcial*, 17-XII-1873.

<sup>220</sup> *Crónica de la Música*, nº 65, 18-XII-1879, p. 2.

preferidos siempre por los grandes concertistas, como Saint-Saëns, Rubinstein, Planté, Riter y otros muchos que sería ocioso continuar en este número”<sup>221</sup>.

Sin embargo, y pese a las reformas mencionadas anteriormente, persisten ciertas críticas a las condiciones del local, del que Monasterio desaprueba en sus anotaciones, después de la primera sesión celebrada el 7 de diciembre de 1879, su “sonoridad excesiva y sus muchas resonancias”. Tras la segunda sesión (14 de diciembre), se produjo cierta mejora, según leemos en los apuntes de Monasterio: “Las condiciones acústicas del salón mejoraron merced a haber esterado todo el salón y a colocarnos al fondo”<sup>222</sup>. En 1880 se reiteran desde *Crónica de la Música* las quejas por falta de espacio: “La concurrencia ha sido tan numerosa, que hubo que quedarse una parte en los pasillos. ¿Para qué clase de funciones se reservará el salón grande del Conservatorio? Desde luego suponemos que no será para bailes y otros objetos ajenos al arte”<sup>223</sup>.

#### **6.4.2.1. Segunda Etapa (1884-1894). Organización y estructura de las temporadas. Desarrollo de las series y evolución económica.**

A partir de 1884, las sesiones se trasladan al Salón Romero, situado en los Almacenes de Música de Antonio Romero de la Calle Capellanes Número 10, antes Café-Teatro de Capellanes, antiguo salón de bailes y de funciones, célebre por “sus bailes licenciosos, sus compañías dramáticas de último orden, y por sus funciones gimnásticas y jugadores de manos”<sup>224</sup>. De la necesidad de un nuevo local para la celebración de conciertos en Madrid, se hace eco *La Correspondencia de España*: “Hacia verdadera falta en Madrid un Salón y un Establecimiento de esta índole; lo venía reclamando la opinión de músicos y aficionados al divino arte, y por fin se encuentra ya establecido”<sup>225</sup>. El 24 de abril de 1884 tiene lugar una prueba acústica y de iluminación de esta sala de conciertos, uno de los diferentes departamentos (despacho público, depósitos de música, talleres de reparaciones, de grabado y de estampación, oficinas, depósito de láminas y de papel) de que constaba el Almacén; en la velada, a la que asistieron periodistas, profesores del Conservatorio, altos dignatarios y aficionados,

<sup>221</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 60, 21-II-1882, p. 6.

<sup>222</sup> Anotaciones de Monasterio a los programas de la Sociedad de Cuartetos. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>223</sup> *Crónica de la Música*, nº 72, 5-II-1880, p. 3.

<sup>224</sup> *El Diario Español*, 1-V-1884.

<sup>225</sup> *La Correspondencia de España*, 25-IV-1884.

participan alumnos de Almagro, Zabalza y González, interpretando obras para dos pianos, al harmonium y a dos flautas. Intervienen Chevallier, Ondátegui, Quintero Calé, Díaz de Castro, Burillo, Quintanilla, González y Blasco<sup>226</sup>.

En el concierto de la inauguración oficial, celebrado el 30 de abril de 1884, a beneficio de la Junta de Señoras de la Almudena para la construcción de este templo, y al que asistieron por las Infantas, intervinieron González, padre e hijo (interpretaron un duo de Doppler), Beck (ejecutó *La Fileuse* de Raff y *Tarantella* de Thurner) y Almagro (dio a conocer diversas piezas de harmonium). El local constaba de 484 metros cuadrados, once puertas, cúpula sustentada sobre cuatro pilares, ocho columnas laterales, 162 luces de gas, ostentosa decoración de estilo griego y motivos ornamentales indios, 20 tapices, retratos y bustos de compositores relevantes<sup>227</sup>. Intervinieron en su diseño y construcción el arquitecto Marín Baldo, el dibujante Rosado, el escultor Trilles y los pintores Herencia, Piccolo y Valls, entre otros. La sala disponía de una capacidad de unas cuatrocientas cincuenta personas sentadas en butacas barnizadas de nogal con asientos y respaldos de rejilla, siendo ampliable a setecientos espectadores, desalojando los laterales. El escenario circular y de madera fina, decorado con nueve lienzos, podía albergar hasta cincuenta intérpretes. En las dos zonas laterales, separadas por barandillas de hierro y terciopelo, se instalaron pianos y órganos. Anexos al Salón, se situaban un gabinete regio, gabinete de artistas comunicado con el escenario, salón de descanso, tocador, guardarropa y despacho de billetes (de 12 metros de longitud y 3,60 metros de altura)<sup>228</sup>.

La prensa ensalza el nuevo local: “Los madrileños, cultivadores y admiradores del arte de Mozart, deploran la carencia de un local que, recordando las salas de Beethoven, Erard y Herz, de París, fuera del fiel trasunto de ellas. Mas el Salón-Romero satisface con colmo la falta que nuestro filarmónico público lamentara; nada que envidiar a los que de análogas condiciones existen en otros países, y constituye un templo del arte, que será visitado por los artistas y los profanos con gusta a la vez”<sup>229</sup>.

A principios de diciembre, se anuncia en la prensa la reanudación de las sesiones de la Sociedad<sup>230</sup>. Éstas se inician el 26 de diciembre, tras una temporada de interrupción. En el anuncio de la reanudación de las sesiones de la Sociedad, se señala

<sup>226</sup> Crónica y descripción del local en *La Correspondencia Musical*, n° 174, 1-V-1884, p. 4.

<sup>227</sup> Según describe Arbós, “de los muros pendían tapices con motivos de obras de Barbieri”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 206.

<sup>228</sup> *Salón Romero. Almanaque Musical para 1885*. Madrid, Capellanes 10, 1885, p. 9.

<sup>229</sup> *La Madre y el Niño*, 1-V-1884.

<sup>230</sup> *La Correspondencia Musical*, n° 205, 4-XII-1884, p. 5.

únicamente que la interrupción fue debida “a causas ajenas a la voluntad de ésta”. Ya en las anotaciones de Monasterio referentes a la quinta y última sesión celebrada el 14 de enero de 1883, se alude a la existencia de dificultades para la realización de los conciertos: “Esta Sesión estuvo más animada y concurrida que todas las anteriores ¿Será acaso la de *despedida* de la actual Sociedad de Cuartetos?”. A ello hay que añadir las dificultades de petición de permiso para la utilización del salón de la Escuela dirigida por Arrieta. Enrique Sepúlveda, en un artículo titulado *Los Cuartetos*, se refiere al traslado de las sesiones, al tiempo que describe el Salón-Romero: “A menos de que existieran motivos –para mí desconocidos- no comprendo la razón que pudo ser causa de que la Sociedad de Cuartetos abandonase su clásico local en el Conservatorio. Allí permaneció años y años, cobijada por el techo ruinoso y las paredes desvencijadas del viejo salón de actos; y cuando el arte construyó, tabique por medio, otra sala más en armonía con el esplendor de los conciertos que celebraba, la Sociedad hizo *mutis* en las melodías y *andantes* de los grandes maestros, emprendió una *fuga* más precipitada que las de Bach, y se trasladó con armas e instrumentos al salón de Capellanes, donde actuó hasta su disolución. [...] por sus condiciones acústicas, por el lujo del decorado y por la abundancia de luces, satisfacía los deseos del más exigente”<sup>231</sup>.

La sesión inaugural prevista para el viernes 19 de diciembre de 1884, se aplaza para el día 26, al coincidir con la velada artístico-musical conmemorativa del centenario del marqués de Santa Cruz, celebrada en el Teatro Real<sup>232</sup>. En el anuncio del comienzo de esa temporada, la Sociedad explica la aplicación de una serie de reformas que afectarán a su funcionamiento y que ponen de manifiesto la preeminencia de sus fines pedagógicos. Respecto al cambio de local puede leerse: “La Sociedad aprovecha, para celebrar las sesiones, el ofrecimiento que de su espacioso y elegante salón de la calle de Capellanes le ha hecho el Sr. Romero y Andía, aceptándolo agradecida, no sólo por las excelentes condiciones acústicas de la sala, sino porque el considerable número de localidades permite fijar, para muchas de ellas, menor precio del que han tenido en los pasados años, poniéndolas así al alcance de los aficionados menos favorecidos de la fortuna. Esta consideración es la que más pesa en el ánimo de la Sociedad, por creer que, popularizando las obras de los grandes maestros, presta el mejor servicio al arte en nuestra patria”. En la segunda sesión (2 de enero de 1885) continuó la gran concurrencia

---

<sup>231</sup> E. Sepúlveda. *El Madrid de los recuerdos*. Madrid, Imprenta de Navegación y Comercio, 1897. Reed. de la Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 1992, p. 168.

<sup>232</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 205, 4-XII-1884, p. 5. *La Correspondencia Musical*, nº 207, 18-XII-1884, p. 6.

de público, que llevó a Monasterio a destacar “un público más numeroso que nunca, aun en ninguno de los años anteriores”.

La reanudación de la actividad de la Sociedad de Cuartetos en el Salón Romero introdujo las novedades del establecimiento de diferenciación de precios y organización de dos series de sesiones. Se fija, por tanto, la numeración de localidades. Los abonos quedaban abiertos una semana aproximadamente antes de la primera sesión en el Salón Romero, sito, como ya comentamos, en la calle Capellanes, número 10. Los abonados a la serie anterior tenían reservadas sus localidades hasta varios días antes, después de los cuales la Sociedad podía disponer de ellas. Por otra parte, en los días en que se celebraban las sesiones, se expendían los billetes para las mismas en el mismo Salón, desde las diez de la mañana hasta el comienzo del concierto. La Primera Serie constará de seis sesiones. Los precios para la 1ª Serie de esa temporada de 1884-1885 fueron los siguientes: Abonos: A 6 sesiones: de Primera (1-12 filas): 25 pesetas. De Segunda (a partir de la fila 13): 15 pesetas. A 5 sesiones: Primera: 21 pesetas. Segunda: 12,5 pesetas. A 3 sesiones: Primera: 12 pesetas. Billetes sueltos: 1-12 filas: 5 pesetas. A partir de la fila 13: 3 pesetas. 2ª Serie: Abono a 3 sesiones: Primera: 12'50 pesetas. Segunda: 7'50 pesetas. Billetes sueltos: 1-12 filas: 5 pesetas. A partir de la fila 13: 3 pesetas. Según consta en la documentación, se vendieron 48 de Segunda a 6 sesiones (720 pts.), 2 de Segunda a 5 sesiones (25 pts.), 92 de Primera a 6 sesiones (2.300 pts.), 3 de Primera a 5 sesiones (63 pts.), 1 de Primera a 3 sesiones (12 pts.). 2ª Serie: 48 de Primera (600 pts.), 23 de Segunda (172 pts.). Se ingresaron 9.407 pesetas que, descontados los gastos, sumaron 6.742 pesetas a repartir equitativamente. En la segunda serie se regalaron 20 abonos. En la documentación figuran las cuentas de Romero, que ascendieron a 1682,72 pesetas. Las sesiones pasan a efectuarse los viernes, empezando a las nueve y finalizando aproximadamente a las once de la noche<sup>233</sup>. Según describe Enrique Sepúlveda, en su artículo titulado *Los Cuartetos*, en los breves intermedios en el Salón-Romero “un dependiente recorría los pasillos haciendo sonar un timbre de mano”<sup>234</sup>. La Sociedad explica, asimismo, dicha modificación en el horario, en atención a las numerosas peticiones en este sentido realizadas por el público. En el anuncio de la temporada publicado en *El Liberal*, se destaca, junto al interés de la Sociedad por ofrecer obras nuevas, el cambio de horario, adaptado a su no coincidencia con las

---

<sup>233</sup> E. Sepúlveda. *El Madrid de los recuerdos...*, p. 173.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 171.



funciones en el Teatro Real: “La Sociedad de cuartetos se prepara para realizar una gran campaña. Además del acertado acuerdo de celebrar este año sus sesiones los viernes por la noche, que generalmente no hay función en el teatro Real, y de verificarlas en el Salón Romero, que reúne inmejorables condiciones acústicas, se propone dar a conocer muchas obras nuevas. En el primer programa figurará el famoso *Otteto* de Mendelssohn, obra no oída en Madrid y que es un prodigio de composición. La primera de las sesiones anunciadas se verificará el viernes 26 y asistirán de fijo a ella todos los amantes de la buena música”<sup>235</sup>. Otra novedad, después de 1884, es la regularización definitiva de la periodicidad en la sucesión de sesiones, que pasó a ser semanal.

En la primera sesión colaboran los siguientes intérpretes: Goñi, Sarmiento, Pardo y Vida, que perciben 325 pesetas. A Manuel Pérez le corresponderá la cantidad de 500 pesetas. En diciembre de 1884 muere Montoya, coincidiendo con la reanudación de las sesiones de la Sociedad. Un entristecido Monasterio menciona el hecho al comentar la exitosa celebración de la primera sesión de la nueva temporada. Pasará a realizar las funciones de tesorero Tomás Lestán, como figura en el epistolario de relativo a este período y en la documentación de las cuentas de esta segunda etapa.

Respecto al público asistente a las sesiones, Monasterio comienza a reflejar en sus anotaciones el nivel de concurrencia. Después de la segunda sesión, celebrada el 2 de enero de 1885 menciona la asistencia de un público más numeroso que nunca. En la tercera sesión descendió levemente el nivel de público, pero en las siguientes volvió a ser muy elevada, como vuelve a registrar Monasterio en sus anotaciones: después del cuarto concierto (16 de enero), insiste en que “la concurrencia fue bastante numerosa, a pesar de la frialdad de la temperatura, pues, el termómetro marcaba 6 grados bajo cero a las 9 de la noche”. En la sesión extraordinaria a beneficio de las víctimas de los terremotos de Andalucía, patrocinada por la Reina y las infantas Doña Isabel y Doña Eulalia, celebrada dos días después, el director de la Sociedad anota que “el Salón estuvo completamente lleno”. En la quinta sesión (23 de enero) se repite nuevamente el éxito de público. Monasterio indica que “la ejecución de todas las obras fue en general muy esmerada y grandísimo el entusiasmo del público. No sólo se ocuparon todas las localidades del salón, sino muchas personas se quedaron sin entrar por haberse despachado todos los billetes. En suma fue una Sesión *magnífica*”. En vista del éxito, y

---

<sup>235</sup> *El Liberal*, 24-XII-1884.

a instancias del público, la Sociedad organiza una segunda serie de tres sesiones, en la que se va a repetir el elevado nivel de asistencia de éste. En el anuncio de la Segunda Serie se indica que la Sociedad “creería faltar a un deber de justa correspondencia si no accediera a las reiteradas instancias que gran número de personas le han dirigido, pidiendo que se prorroguen las Sesiones”. El público, de hecho, creció en la segunda serie. De la novena sesión se vendieron, aparte de los abonos, 135 billetes de Primera y 96 de Segunda. Esa temporada, la Sociedad sigue adquiriendo nuevas obras. Entre las cuentas de gastos figura la compra del *Segundo Trío* de Schumann por valor de 7 pesetas. Se estrenan la *Sonata en Mi menor* K. 304 y *Sonata en Re* K. 306 de Mozart, *Octeto en Mi bemol* Op. 20 de Mendelssohn (26-XII-1884), *Trío en Fa* Op. 80 de Schumann (2-I-1885), *Sonata* K. 448 de Mozart (16-I-1885), *Primer Cuarteto en Re menor* de Arriaga (23-I-1885), *Sonata en Re menor* Op. 183 de Raff y *Tercera Sonata en Re menor* de Tartini (13-II-1885). Se ensayan también el *Cuarteto en Sol menor* de Grieg y el *Cuarteto en Mi bemol* de Dvorak. El éxito de esta temporada, tras el traslado al nuevo local, se refleja en una carta dirigida por Monasterio a Antonio Romero el 5 de marzo de 1885: “Examinadas ya las Sesiones de la Sociedad de Cuartetos faltaría ésta a la justicia, si no reconociera que el resultado tan satisfactorio que aquéllas han obtenido en el presente año, se debe en mucha parte al espacioso, elegante y acústico local donde se han efectuado. Al ofrecernos V. espontánea y galantemente el referido Salón que lleva su nombre, ha prestado un importante servicio a la mencionada Sociedad, cuyos individuos todos, reiteramos a V. por semejante deferencia hacia ella, la expresión de nuestro agradecimiento y muy especialmente su affmo. amigo”.

En la Temporada siguiente se introduce la novedad de la numeración de las localidades, explicada por la Sociedad en los términos siguientes en el anuncio de la serie: “Para mayor comodidad de los Señores abonados y del público en general, todas las localidades del Salón estarán numeradas”. Se vendieron 103 abonos a las seis sesiones (84 más 19), que produjeron un total de 7.678 pesetas, de las que correspondieron, después de la resta de gastos, 4.065 pesetas a cada socio. Se regalaron esa serie 30 billetes. Los gastos por alquiler del Salón ascendieron a 2.000 pesetas. Además de los pianistas invitados, Tragó (400 pesetas) y Zabalza (300 pesetas), también colaboraron en la interpretación del *Septimino* de Beethoven Urrutia (500 pesetas), Vidal (75 pesetas), Sarmiento (29 pesetas), Lucientes (50 pesetas), Font (50 pesetas), Fischer (50 pesetas) y Muñoz (50 pesetas). La primera sesión, retrasada por la muerte de Guelbenzu, registró escasa audiencia, pero el número irá creciendo en los

siguientes conciertos. En la sesión extraordinaria dedicada a Beethoven, efectuada el 5 de marzo, las anotaciones de Monasterio señalan: “El salón estuvo *completamente* lleno, habiéndose despachado todas las localidades”. Sigue la siguiente nota: “El producto íntegro de esta Sesión (6.436 reales) ha sido el mayor que la Sociedad de Cuartetos ha alcanzado en los 24 años que cuenta desde que la fundé”. La segunda sesión extraordinaria registrará, sin embargo, menos público, debido, según Monasterio, “tal vez a lo mucho que llovió durante todo el día y también por ser viernes de Cuaresma”. Los ensayos pasan a celebrarse en la residencia de Monasterio<sup>236</sup>. En mayo de 1886, la Sociedad vuelve a Lisboa para ofrecer varias sesiones. Dentro de la programación de la serie se incluyen como novedades el *Trio en Sol* Op. 9 de Beethoven (22-I-1886), *Zarabanda en Sol menor*, *Minuetto en Sol*, *Burlesca en Sol* y *Sonata en Re* de Scarlatti (29-I-1886), *Cuarteto en Fa* Op. 41 de Schumann (19-II-1886) y *Sonata en Re* Op. 18 de Rubinstein (26-II-1886). Se ensaya, asimismo, el *Cuarteto en Mi menor* con piano de Vila y vuelve a estudiarse el *Cuarteto en Si bemol* Op. 8 de Goldmark.

El 7 de octubre de 1886 fallece Romero. Se sucede un período de incertidumbre sobre la continuidad de las sesiones al pasar la empresa a manos de su viuda, María Fernanda Conde y otros socios. Sin embargo, la actividad en el Salón prosigue. Antonio López Almagro, quien era gerente de la editorial Romero desde 1881, se hará cargo del establecimiento.

Según ha apuntado Alberto Veintimilla, posiblemente la Sociedad arrendó el Salón y Monasterio mantuvo abierta la sede de la Sociedad hasta poco antes de su muerte, que acogió otros eventos musicales como las sesiones pianísticas de 1895, como alternativa a las extintos conciertos de la Sociedad<sup>237</sup>. Once días después de la muerte de Romero, y antes de comenzar la Temporada XXIV (1886-1887), la Sociedad aprueba unas Bases fundamentales para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos, cuyo texto reproducimos seguidamente, y que supone un refuerzo de la posición de Monasterio:

---

<sup>236</sup> En el artículo sobre Monasterio titulado “Fotografías íntimas. Don Jesús de Monasterio” y publicado en *Blanco y Negro*, Juan Luis León se refiere a uno de estos ensayos. *Blanco y Negro. Revista Ilustrada*. Madrid, Año III, 25-III-1893, pp. 202-205.

<sup>237</sup> A. Veintimilla. *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis Doctoral realizada bajo la dirección del Dr. Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. Oviedo, 2002, Vol. I, pp. 662-663.

Bases fundamentales para la reorganización de la Sociedad de Cuartetos.

“Ésta se compondrá únicamente de cuatro socios:

Un 1º Violín, que será a la vez Director de la Sociedad.

Un 2º Violín.

Un Viola y

Un Violoncello.

Además de los referidos Socios, contratará la Sociedad a cuantos artistas estime conveniente para tomar parte en sus Sesiones, abonándolos por cada una de ellas un tanto fijo, que será en proporción de la mayor a menor importancia del cargo artístico que hubieren de desempeñar.

El producto líquido de todas las Sesiones que la Sociedad celebre, ya por su cuenta, o ya contratada, se distribuirá entre los citados Cuatro Socios y en la forma siguiente:

El 1º Violín Director percibirá el 40%.

El Violoncello percibirá el 30%.

El Viola percibirá el 15%.

E 2º Violín percibirá el 15 %.

Con el fin de dar la mayor publicidad posible a cuanto fuere beneficioso a la Sociedad, ésta tendrá (cuando lo conceptúe necesario), un agente-periodista que estará encargado de redactar y hacer publicar en la prensa periódica los sueltos, anuncios y demás noticias relacionadas con las Sesiones.

Madrid 17 Octubre de 1886.

J. de Monasterio.

El 18 del mismo mes, di lectura (previa citación en mi casa) de las precedentes Bases, a mis únicos consocios Lestán, Mirecki y después de algunas explicaciones mías y observaciones suyas, aprobaron dichas bases con la única alteración de que el Socio Violoncello percibiría el 30% en lugar del 25 que yo le asignaba, y el Viola sólo percibiría el 15% (como el 2º Violín) en lugar del 20.

Se acordó, además, que al Pianista o Pianistas que contratásemos en lo sucesivo se les pagase 100 ptas. por cada Sesión en que tomasen parte, y a los

otros artistas que sólo hubieren de desempeñar partes secundarias se les abonase 25 ptas. por Sesión, como lo veníamos practicando.

Finalmente, convinimos en invitar en primer lugar a Manuel Pérez, para ocupar la plaza vacante de 2º Violín de la Sociedad.

J. de M'.

En el texto se limita el número de socios a los componentes del cuarteto de cuerda. Se invita, por tanto, a Manuel Pérez (segundo violín) a completar la Sociedad, que continúa bajo la dirección del primer violín, y cuya estructura básica supone, pues, una vuelta a los presupuestos iniciales de Monasterio, en su fundación, como él mismo recordó en un texto redactado con motivo del 25º aniversario de la fundación de la Sociedad: “Fundé la Sociedad de Cuartetos en Madrid el año 1863, invitando para formarla a D. Rafael Pérez (2º. Violín), a D. Tomás Plo (viola), a D. Ramón Castellano (violoncello) y a D. Juan Guelbenzu, como pianista. Este último, por indicación de mi amigo y ex –tutor D. Basilio Montoya, pues mi intención primera había sido constituir la Sociedad solamente con el cuarteto de instrumentos de cuerda”. En cuanto a las colaboraciones de pianistas y otros instrumentistas, en el texto se establecen nuevas condiciones de contrato.

Destaca en el texto el interés de la Sociedad por otorgar mayor publicidad a las sesiones, en un intento de solucionar esta cuestión después de la muerte de Montoya. En esa serie de 1886-1887, la Sociedad organiza seis sesiones. Ofrecerá, además, dos conciertos extraordinarios, el primero a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (10 de febrero de 1887). Para ésta se distribuyeron 500 circulares y se imprimieron carteles. En esa temporada se pasa a establecer otra diferenciación en las entradas: se distingue ahora entre sillas próximas al escenario, butacas y butacas laterales. Se vendieron de 1º Abono: 86 abonos (a 25 ptas.) y 21 laterales (a 15 ptas.) y de 2º Abono (8,5 y 5 pesetas): 57 abonos y 11 laterales. Los precios de las localidades para las sesiones extraordinarias fueron de 5 y 3 pesetas. Para la primera se vendieron 76 y 53 localidades (547,50 pesetas) y para la segunda 89 y 56 butacas (613 pesetas). La Infanta realizó un donativo de 500 pesetas<sup>238</sup>, a los que hay que sumar los de Manuel de

---

<sup>238</sup> Se conserva una de las misivas informando de la donación de 500 pesetas a la Sociedad, con fecha del 15 de febrero de 1887, firmada por Manuel de Rosales, de la Secretaría Tesorería de S.A.R. la Infanta D<sup>a</sup>. Isabel: “Mi muy estimado y antiguo amigo: siguiendo su indicación de V. tengo el gusto de remitirle adjuntas quinientas pesetas con destino a la Sociedad de Cuartetos incluyéndole asimismo el recibo para

la Mata (20 pesetas), José María Ducazcal (15 pesetas) y Fernanda Conde y Arnal, viuda de Romero (190 pesetas). Sumaron los ingresos totales 7.275-58 pesetas, que se repartieron, descontando unos gastos por valor de 2.741,21 pesetas, según las nuevas bases: para Monasterio (40%) 1.813,52 pts., Mirecki (30%)1.360,14 pts., Manuel Pérez (15%) 680,7 pts. Lestán (15%) 680,7 pts. Entre la lista de gastos figura la factura de gas consumido (67,20 pesetas), el servicio de dependencia (20 pesetas), arreglo del Salón (20 pesetas) y alquiler del Salón (estipulado en 100 pesetas para la sesión extraordinaria). También se realizó una donación de 275 pesetas a un artista desgraciado.

Respecto al transcurso de la serie, las primeras sesiones asistió un número limitado de público, que siguió una línea ascendente conforme avanzaba la temporada. En la sexta y última sesión, celebrada el 14 de enero de 1887, Monasterio escribe: “El público llenó todas las localidades del Salón, siendo esta Sesión la de mayor producto de cuantas ha celebrado la Sociedad”. Sin embargo, después de la Sesión Extraordinaria del 10 de febrero de ese año, a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, se lamenta de que “la concurrencia fue menos numerosa que a ninguna de las otras Sesiones de esta temporada. Sólo hubo 152 personas de pagó (a 5 pts)”. Sobre la continuidad de los conciertos en otra temporada, Esperanza y Sola despeja posibles incertidumbres señalando al finalizar la serie: “Y como no ya haya terminado ésta su campaña artística, fuerza será dedicarle otro artículo, como se hará Dios mediante”<sup>239</sup>. Se estrenaron esa temporada el *Trío en Si bemol* D. 898 de Schubert (10-XII-1886), *Cuarteto en Re* Op. 192 de Raff (17-XII-1886), *Octeto en La* Op. 3 de Svendsen (31-XII-1886), *Cuarteto en Mi bemol* de Arriaga (21-I-1887), *Gran Fantasía* D. 760 de Schubert (21-I-1887), *Cuarteto en Sol menor* de Brahms (28-I-1887), *Nocturno en Fa sostenido y Polonesa en La bemol y Romanza* Op. 26 de Svendsen (10-II-1887). Se ensaya también un quinteto con dos violoncellos de Boccherini, que no se dará a conocer.

---

que se tome la molestia de hacerlo firmar. Se repite como siempre afmo. y buen amigo q.b.s.m. Manuel de Rosales”. Monasterio, en contestación, escribe la siguiente carta de agradecimiento: “Excmo. Sr. Manuel de Rosales. Mi muy querido amigo: Tengo el gusto de devolver a V. firmado ya por el Sr. Lestán, el recibo de las quinientas pesetas que S. A. la Infanta D<sup>a</sup>. Isabel se ha dignado destinar a la Sociedad de Cuartetos, por cuyo donativo, ruego a V. se sirva manifestar a aquella augusta Señora los sentimientos de gratitud de todos mis consocios y especialmente de su affmo. y antiguo amigo q. s. m. b. J. de Monasterio. Madrid 17 de Febrero de 1887”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5<sup>a</sup> (1-31).

<sup>239</sup> *La Ilustración Española y Americana*, n<sup>o</sup> XLVIII, 30-XII-1886, pp. 395-398.

El Año XXV (1887-1888) constó de siete sesiones. También intervino la Sociedad en un concierto en honor a Mozart. Se elevaron los precios de los abonos a 28 y 17 pesetas para siete sesiones y 18 y 11 pesetas para cuatro sesiones. Se alcanzó la cifra de 111 abonados al ciclo completo. Continuaron las cifras anteriores para los billetes sueltos. Se regalaron 30 billetes. Se contó también con una donación de 500 pesetas de la Infanta. El producto total sumó 6.792 pesetas, de las que quedaron a repartir 4.374 pesetas. Comienza a aparecer en la cuenta la asignación al administrador (2%) y tesorero (1%), que asciende a 135,2 pesetas. Intervinieron también en la serie Tragó (400 pesetas) y Gálvez (15 pesetas). Respecto al público asistente, se inaugura la serie con un concierto (11 de noviembre de 1887) al que no asiste demasiada concurrencia. Monasterio describe, además, que “el público en su mayoría era nuevo para nosotros”. Sin embargo, el nivel de asistencia creció en las sesiones siguientes, pues la temporada registró unas cifras elevadas durante el resto de la serie.

La séptima y última sesión (27 de enero de 1888) será la única a la que no asiste Monasterio, por encontrarse enfermo. Monasterio explica que “esta sesión, que debió efectuarse el 23 de Diciembre, se suspendió por haber caído yo en cama el 17 del mismo mes, y después de haberla ido retrasando de semana en semana hasta que yo me encontrase restablecido de mi largo y penoso ataque al estómago y a los intestinos, se fijó definitivamente para esta fecha (27 de enero) y la víspera, aunque preveía que yo no podría aún tocar en esta Sesión por seguir enfermo, haciendo un esfuerzo, ensayé el Cuarteto de Mozart, pero como esto me fatigase y excitase mis nervios, desistí de mi intento, y dispuse que se hiciera la Sesión sin mí, sustituyendo este Cuarteto con el en Sol menor (ob. 478) también de Mozart para piano, violín, viola y violoncello, el cual fue ejecutado por Tragó, Pérez, Lestán y Mirecki. Esta obra (según me informaron) se oyó con agrado pero produjo poco efecto. La Sonata de Chopin fue aplaudidísima, siendo la obra que más gustó especialmente la *marcha* fúnebre. Asistió la Infanta Isabel y la concurrencia fue de las más numerosas. (Ésta es la única Sesión en que yo no he tomado parte, durante los 25 años que la Sociedad cuenta de existencia)”. Entre las obras programadas figuraron los siguientes estrenos: *Sonata en Fa menor* Op. 49 de Rubinstein (2-XII-1887), *Sonata en Mi* Op. 6 de Mendelssohn (25-XI-1887) y *Sonata en Si bemol menor* Op. 35 de Chopin (27-I-1888).

La Temporada XXVI (1888-1889) coincide con las “bodas de plata” de la Sociedad de Cuartetos. Monasterio podrá incluir, obedeciendo a un interés nacionalista en la programación de las sesiones, y pese a la actitud reticente del público, un concierto

dedicado íntegramente a autores españoles (tercera sesión, efectuada el 11 de enero de 1889). Ya había dedicado otra sesión en la primera etapa de la Sociedad, en la temporada de 1868. Con ocasión de la celebración del 25º Aniversario del inicio de las actividades de la Sociedad, al finalizar esa serie Monasterio redactó un texto en el que se reseñan los acontecimientos más destacados de la trayectoria de la formación:

“Fundé la Sociedad de Cuartetos en Madrid el año 1863, invitando para formarla a D. Rafael Pérez (2º. Violín), a D. Tomás Plo (viola), a D. Ramón Castellano (violoncello) y a D. Juan Guelbenzu, como pianista. Este último, por indicación de mi amigo y ex –tutor D. Basilio Montoya, pues mi intención primera había sido constituir la Sociedad solamente con el cuarteto de instrumentos de cuerda.

La 1ª Sesión se efectuó el día 1º de Febrero de 1863. El 22 de Enero de 1865 se ejecutó por 1ª vez el Gran Quinteto en Sol menor ob. 516 de Mozart, y D. Juan Lanuza tocó la 2ª viola. El año 1866 no tomó parte en las Sesiones Guelbenzu, sustituyéndole D. Dámaso Zabalza. Al siguiente año 1867 volvió Guelbenzu a encargarse de la parte de piano. El 16 de Febrero de 1868 tomó parte Mariano Vázquez acompañando a Guelbenzu en una Sonata a 4 manos de Adalid. Al siguiente año social, hallándose ausente de Madrid Guelbenzu, le sustituyó D. Manuel Mendizábal. En este mismo año social, tocó, el 27 de Diciembre de 1868, en la 2ª Sesión el piano D. Adolfo de Quesada, distinguido aficionado. El 31 de Enero de 1869 tocó la parte de 2ª viola en el mismo Quinteto ob. 516 de Mozart, D. Miguel Carreras.

El año 1870 y el 1871, continuando Guelbenzu ausente, desempeñaron la parte de piano los Sres. Mendizábal y Zabalza. El 10º año social 1871-1872 habiendo regresado a Madrid Guelbenzu, volvió a encargarse de la parte de piano.

El 10 de Enero de 1875 se ejecutó el Quinteto en La (obra 581) de Mozart, tocando la parte de clarinete D. Antonio Romero. El XIV año social 1875-1876, habiéndose retirado de la Sociedad D. Ramón Castellano, se nombró para ocupar su puesto de violoncellista a D. Víctor de Mirecki.

El año 1878 encontrándose ya muy delicado de salud D. Rafael Pérez y no pudiendo tomar parte en las Sesiones, le sustituyó interinamente mi antiguo discípulo D. Manuel Pérez. El año 1881 se estrenó el Quinteto en Do obra 163 de Schubert, tocando en él la parte de 2º violoncello D. Agustín Rubio.

El año 1884 se estrenó el Octeto (obra 20) de Svendsen, tocando en él la parte de 3º violín D. Pedro Urrutia, la de 4º violín D. Manuel Pardo (ambos



antiguos discípulos míos), la de 2ª viola D. Francisco Vidal y la de 2º violoncello D. Pedro Sarmiento. Desde este mismo año, tocó repetidas veces Urrutia la parte de 2º violín, en los Cuartetos cuando Manuel Pérez tenía que dirigir la orquesta en el Teatro Real.

Habiendo fallecido Guelbenzu en Enero de 1886, se invitó a D. José Tragó y a Zabalza para que se encargasen aquel año de la parte de piano.

El 5 de Marzo del mismo año 1880 se ejecutó el Septeto (completo) en mi b. obra 20 de Beethoven, tocando la parte de clarinete D. Federico Fischer, la de trompa D. Luis Font, la de fagot D. Manuel Lucientes y la de contrabajo D. Manuel Muñoz.

El XXIV año social 1886-1887 se reorganizó la Sociedad, a propuesta mía, y se nombró definitivamente socio a Manuel Pérez, para ocupar el puesto de 2º violín, que había quedado vacante por fallecimiento de Rafael Pérez.

Tragó continuó desempeñando él solo la parte de piano. En este mismo año tomaron parte en el Octeto de Svendsen, mis discípulos D. Manuel Sancho (3º violín) y D. Manuel Tejada (2º violoncello). En la 2ª Sesión de este año la 2ª viola en el Quinteto [...] de Mozart, mi discípulo D. Rafael Gálvez. El año 1887 desempeñaron la parte de piano Tragó en unión con Beck.

El año 1888 siguió Tragó desempeñando la parte de piano.

En la 3ª Sesión de este año tocó la parte de 2º violoncello del Quinteto ob. 163 de Schubert mi discípulo de la clase de *música de cámara* D. [...] Larrocha.

El año 1889, con motivo de haber organizado Enrique F. Arbós, en unión con Tragó, otras Sesiones o Conciertos de Música de cámara, juntamente con Urrutia, Gálvez y Rubio, invitamos a Isaac Albéniz para que sustituyese a Tragó como pianista nuestro; pero no habiendo podido aquel aceptar, bien a pesar suyo, por tener ya compromisos anteriormente contratados en Inglaterra, desempeñaron aquel puesto mi discipula de mi clase de *música de cámara*, Srta. María Luisa Chevallier y D. Jenaro Vallejos. En la 2ª Sesión se ejecutó el Sexteto ob. 18 de Brahms, cuya parte de 2º violoncello había empezado a ensayar mi discípulo de música de cámara D. José González, pero habiéndose éste retirado (por consejo de Mirecki) le sustituyó D. Ramón Calvo. En la 9ª Sesión tocó la parte de contrabajo D. Castro en el Quinteto obra 114 de Schubert".

En esa temporada, la Sociedad ofreció dos series, la segunda de cuatro sesiones, contabilizando en total nueve conciertos. Los precios de los abonos para los cinco primeros fueron de 22,50 y 12,50 pesetas. Se vendieron 82 y 61 respectivamente. Los billetes siguieron conservando los mismos precios. Se regalaron 29 billetes. Se ingresaron 5.222 pesetas. En cuanto a la segunda serie, se fijaron las cifras de 18 y 10 pesetas. Se vendieron 53 y 27 para centro y laterales, respectivamente. Se obtuvo como ingreso 3.403 pesetas. A estos datos hay que sumar el donativo de 500 pesetas de la Infanta. En total, después del descuento de gastos, los beneficios ascendieron a 5.339 pesetas. Conocemos las condiciones de arriendo por un contrato conservado de ese año de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*: “Condiciones para el arriendo: 1ª El pago del arriendo es siempre anticipado, debiendo hacer entrega de la mitad al contratar el Salón, y el resto antes de dar parte al Señor Delegado de Hacienda y a la Autoridad civil de la celebración del concierto, de cuyas gestiones se encarga también la casa. 2ª En el caso de no verificarse el concierto después de contratado el Salón y pagada la mitad del importe del arriendo, quedará esta parte a beneficio de la casa por indemnización de gastos y perjuicios. 3ª Este Salón no se arrienda para ningún acto en que se traten o discutan asuntos políticos o religiosos. 4ª El personal para el servicio del Salón y sus dependencias se compone de un expendedor de billetes, dos porteros, dos asistencias para el guardarropa, dos acomodadores, dos asistencias de escenario, un gasista, una doncella para el tocador de señoras y un conserje. 5ª En caso de desear el máximun de localidad que cabe en el Salón, que asciende a 750 asientos, se hará un ajuste especial. 6ª Cualquier gasto que no sea de los comprendidos en esta tarifa, será de cuenta del arrendatario. 7ª En todo caso de arriendo, el dueño del local se reserva 20 butacas y derecho de entrada a ellas, las que se descontarán de las 450 de que consta en su estado normal y 750 en el extraordinario citado en la nota 5ª; y 8ª El Salón se arrendará para sesiones de noche, a las horas de costumbre, cualquier día del año, sea festivo o de labor; para sesiones de día sólo se arrendará en los festivos, a fin de no entorpecer las operaciones comerciales de la casa”.

Respecto al público, su asistencia fue bastante elevada en todas las sesiones, con leves descensos en la cuarta y quinta. Se dieron a conocer el *Cuarteto en Si bemol* Op. 41 de Saint-Saëns (30-XI-1888), *Carnaval* Op. 9 de Schumann (28-XII-1888), *Quinteto en Do* Op. 5 de Svendsen (28-XII-1888), *Trio en Mi* de Bretón (11-I-1889), *Sonata en Re menor* Op. 104 de Godard (31-III-1889) y *Melodía* Op. 3 de Rubinstein (2-IV-1889).

Esa temporada se ensayan también otras composiciones como el *Cuarteto en Mi bemol* Op. 45 y *Sérénade* para cuarteto de cuerda de *Namouna* de Lalo,

La serie de 1889-1890 (Año XXVII) contó con 10 sesiones. Los precios de los abonos fueron de 40 pesetas para butacas próximas al escenario y de centro y de 22 pesetas para las butacas laterales. Se establecieron dos turnos, uno para las sesiones en número impar y otro para las correspondientes a orden par. Para un solo turno los precios de los abonos fueron de 22,50 y 12,50 pesetas. Los billetes sueltos siguieron costando 5 y 3 pesetas. Se contabilizaron 39 y 25 abonados al ciclo completo y 10 y 7 para cada turno. En los datos de la documentación figuran 29 billetes regalados a personas. La donación de la Infanta en esa temporada se incrementó hasta las 750 pesetas, correspondiendo 300 para Monasterio. Sólo se conservan parcialmente los datos de contabilidad de esta serie. Respecto a la inauguración de la serie, en la que se dio a conocer Chevallier, Monasterio escribió que “el público, aunque bastante numeroso, no lo fue tanto como hubiéramos deseado”. Las sesiones más concurridas fueron la séptima y la extraordinaria dedicada a Mozart. En cuanto al octavo concierto, consagrado a Mendelssohn, Monasterio describe: “La concurrencia fue escasísima, debido a la epidemia de *dengue*, pues no sólo faltaron muchos de los abonados sino que aun la mayor parte de las personas a quienes regalamos localidades, las devolvieron por no poder asistir. ¡Lástima de Sesión! que fue una de las más hermosas de la temporada”. Se señala desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, en un número dedicado a la Sociedad con motivo de su actuación en Barcelona, que sus componentes “han persistido en su loable artística empresa, a pesar del escasísimo resultado financiero obtenido”<sup>240</sup>. Como en otras series, se experimentó un crecimiento en el número de asistentes en las últimas sesiones, especialmente en la última, integrada únicamente por obras por Beethoven. En la novena, Monasterio, consciente de la necesidad de renovación en el auditorio, apunta que “aunque hubo una concurrencia bastante numerosa, fue escaso el público *pagano*”. Las composiciones estrenadas esa temporada fueron: *Quinteto en La* Op. 18 de Dvorak, *Sexteto en Si bemol* Op. 18 de Brahms, *Sonata en Si menor* Op. 58 de Chopin (8-XI-1889), *Quinteto en Do* Op. 29 de Beethoven (15-XI-1889), *Trio en Si bemol* Op. 52 de Rubinstein (29-XI-1889) y *Quinteto en La* D. 667 de Schubert (7-II-1890).

---

<sup>240</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 50, 18-II-1890, p. 2.

En la Temporada 1890 se redujo otra vez el número de sesiones a seis. Los precios siguieron sin ascender, volviendo a las cifras del inicio de esta etapa en 1884 (24/15 pesetas los abonos y 5/3 pesetas los billetes sueltos). La Sociedad, obedeciendo sus deseos de renovación no sólo en la programación, como expresó en el anuncio de la serie, sino también de público, regala gran cantidad de billetes, con el fin de atraer nuevos asistentes no habituales, objetivo que el Monasterio explica en una anotación tras la inauguración del ciclo: “La concurrencia fue bastante numerosa, gracias al crecidísimo número de billetes que regalamos, pues el de los paganos fue crecidísimo”. Aún en la segunda sesión, aumentó la cantidad de localidades obsequiadas. Los resultados económicos fueron bastante reducidos, por lo que Monasterio escribe, al final de la serie: “En resumen, nuestra campaña de esta temporada, artísticamente ha sido gloriosa, pero pecuniariamente, desastrosa”. La sexta sesión (4 de diciembre) se suspendió por enfermedad de Pérez y luego de la hija mayor de Monasterio. Finalmente acabó suprimiéndose. La Sociedad ofreció también un concierto el 6 de abril de 1890 en el Ateneo de Madrid, ante una audiencia muy concurrida, formada en su mayoría por público femenino. Ese año, la actividad ofreció diversos conciertos en una gira por provincias. Esa serie se interpretaron por vez primera: *Polonesa en Mi bemol* de Chopin, transcripción para violoncello y piano de *Korrigane* de Delsart, *Adiós a la Alhambra* y *Rondó Liebanense* de Monasterio(18-IX-1890), *Quinteto en Do menor* Op. 17 de Nawratil (7-XI-1890), *Cuarteto en La menor* Op. 132 de Beethoven (28-XI-1890) y *Sonata en Do* de Asioli (5-XII-1890). En ese ciclo, y guiados por la necesidad de diversificar los programas, se ensayaron otras obras que no fueron después interpretadas en público, como el *Quinteto en Re* Op. 16 de Nawratil, *Sexteto en Re* Op. 110 de Mendelssohn, *Quinteto en Si bemol* Op. 30 de Goldmark, *Trío en Do menor* Op. 102 de Raff, *Trío en Mi* Op. 100 de Schubert, *Trío en Fa menor* Op. 2 de Weckbecker y *Trío en Si bemol* Op. 34 de Rüfel. Entre estas obras se volvieron a estudiar el Cuarteto de Grieg y el *Quinteto en Fa* Op. 34 de Brahms.

El Año XXIX (1891) comenzó con cierta mejoría en el nivel de concurrencia de público. Monasterio, al concluir la primera sesión (6 de noviembre de 1891), y después de numerosas quejas en la temporada anterior por la asistencia de demasiado público sin entrada y “profanos”, señala que “el auditorio *de pago* fue bastante numeroso, gracias a los abonados, cuyo número es mayor que el año pasado”. Después del tercer concierto, escribe que “el Salón estuvo bastante lleno”. Fue creciendo el número de asistentes en las sesiones siguientes. En la quinta, según Monasterio, “el salón estuvo *casi*

completamente lleno”. Únicamente descendió el número en la sexta sesión, pero concluyó la serie con el mismo éxito de público. Se regalaron 24 billetes. La quinta sesión se dedicó a Mozart (4 de diciembre de 1891).

Concluyó la serie con un concierto extraordinario cuatro días después y la participación de la Sociedad en la velada dedicada al autor de *La Flauta Mágica* en el Ateneo (8 de enero de 1892), según Monasterio llena “de bote en bote”, y precedida por una conferencia de Gabriel Rodríguez. Prosiguió en esa temporada el elevado número de estrenos: *Sonata en Re menor* Op. 121 de Schumann (6-XI-1891), *Trio en Do menor* Op. 101 de Brahms (13-XI-1891), *Sonata en Do menor* Op. 32 de Saint-Saëns (20-XI-1891), *Sonata en Do menor* Op. 111 de Beethoven, *Nocturno en Fa* de Chopin, *La Fileuse* de Raff (27-XI-1891), *Sonata en Re* K. 1, Núm. 2, *Sonata en Do* K. 1, Núm. 1, *Rondó en La menor* K. 511 de Mozart (4-XII-1891), *Sonata en Sol* Op. 39 y *Barcarola* de Rubinstein, *Elevation*, *L'Oiseau prophète*, *Sonata en Sol menor* Op. 22 y *Berceuse* de Schumann (18-XII-1891). Además, continúan incorporando nuevas obras, entre ellas un trío de Dvorak, que adquieren a través de Mancinelli. En la lista de obras ensayadas figuran también dos cuartetos de Reinhold (*Cuarteto en La menor* y *Cuarteto en Fa* Op. 41), *Sonata en Re* de Saint-Saëns, *Quinteto en Fa* Op. 88 de Brahms y *Sonata en La* de Bach. En el ensayo celebrado 27 de noviembre de 1891 intervinieron varios alumnos de Monasterio, lo que le motivó a escribir al pie del programa: “¡Vaya un día bien aprovechado!”. Interpretaron las siguientes composiciones: *Sonata en Mi menor* K. 304 de Mozart, *Sonata en Mi bemol* K. 12 de Mozart, *Sonata en Re* Op. 58 de Mendelssohn, *Sonata en La menor* Op. 105 de Schumann y *Septeto en Mi bemol* de Saint-Saëns.

Pese a crecer el número de asistentes durante 1891, las sesiones experimentan un descenso el nivel de público en la Temporada de 1892, como observamos en las anotaciones realizadas por Monasterio después de cada sesión. En el primer concierto, según leemos, fue “el auditorio muy poco numeroso”. Después de la segunda sesión, celebrada el 18 de noviembre, Monasterio se lamenta de esta situación, escribiendo: “Me causa desconsuelo ver que la afición y la inteligencia musical de nuestro público, lejos de ir en aumento va disminuyendo más y más. Y esto, después de mis constantes esfuerzos y desvelos en pro del divino arte durante 30 años!!!! El público fue aún algo menos numeroso que en la Sesión anterior”. La cuarta sesión (2 de diciembre), tras una leve mejoría, se hace acreedora del siguiente apunte: “Aun cuando esta Sesión era muy interesante, el auditorio fue como en las precedentes, harto poco numeroso”. Sólo aumenta el público en el último concierto. Como en las dos anteriores temporadas, se

continúa con la organización de seis sesiones. Se vendieron 45 abonos de 25 pesetas y 35 de 15 pesetas. Los ingresos, sin embargo, sólo alcanzaron la cifra de 4.069 pesetas, que, descontados los gastos, se limitaron a 2.488,95 pesetas, más las 500 pesetas del donativo de la Infanta. Ese año se nombra Presidenta de la agrupación a la Princesa, que venía contribuyendo con donativos a la agrupación desde la temporada de 1876-1877. Cabe destacar la nueva distribución más equitativa de los beneficios y la inclusión de Tragó como socio. El 3% corresponde a la administración (76 pts.), al Director el 31% (771 pts.), a Tragó y a Mirecki el 23% (572 pts.) y a Lestán y a Pérez el 11y ½% (286 pts.) Esa temporada sólo se estrenaron dos composiciones: *Trío en Fa* Op. 18 de Saint-Saëns (18-XI-1892) y *Sonata en Mi bemol* Op. 47 de Weber (2-XII-1892) pero se ensayaron otras obras con la posibilidad de ser incorporadas a la programación. Entre otros autores cuyas obras se sometieron a ensayo figuraron en esa serie Sinding (*Quinteto con piano*), Götz (*Cuarteto en Mi* Op. 6) y Boccherini (*Trío en Si bemol* y *Trío en Re* Op. 38).

El nivel de público crece en las últimas sesiones, pero sigue siendo bastante escaso a comienzos de la Temporada XXXI (1893-1894). Después del primer concierto, Monasterio escribe: “El auditorio, aunque poco numeroso, fue algo más crecido que lo que yo esperaba”. Creció la concurrencia en la tercera sesión, en la que se interpretó el *Quinteto* Op. 115 de Brahms. Según el director de la agrupación, “La concurrencia fue grande viéndose el Salón casi completamente lleno”. En la quinta sesión el auditorio fue numeroso, aunque no tanto como en las precedentes. La última obra interpretada es el *Trío* Op. 97 de Beethoven. Monasterio concluye sus anotaciones describiendo: “El Trío, cuyo Andante se repitió, puso digno remate a esta Sesión y a la temporada, que, a pesar de tantos contratiempos, ha sido de las más brillantes. No obstante, esta última Sesión estuvo poco concurrida por causa de haber estado nevando todo el día y durante la noche, pero, aun así, fueron muchos más de los que esperábamos, los que tuvieron el valor de favorecernos con su asistencia, figurando entre ellos, como siempre, *nuestra* entusiasta Presidenta”. Se venden en la última serie 39 y 42 abonos con los mismos precios de temporadas anteriores. Los ingresos vuelven a ser muy limitados (4.132 pesetas, reducidas a 2.473,83 más el donativo de la Princesa). Sin embargo, la voluntad de continuar y de presentar nuevas obras se evidencia en las cuentas de gastos, en las que figura la compra de nuevas partituras de obras estrenadas ese año de Rubinstein, Godard, Gade y Grieg, por valor de 1.710,6 pesetas. Las cuentas se cierran el 12 de enero de 1894 con las cifras del reparto. Monasterio indica en la documentación la

cantidad que le corresponde: 905,60 pesetas. En su última serie, la Sociedad dio a conocer el *Cuarteto en La* Op. 136 de Godard (4-XII-1893), *Trio en Si bemol* Op. 97 de Beethoven (8-XII-1893), *Quinteto en Si menor* Op. 115 de Brahms (15-XII-1893), *Sonata en Sol menor* Op. 13 de Grieg (22-XII-1893), *Sonata en Fa menor* de Schumann (29-XII-1893) y *Cuarteto en Re* Op. 11 de Tchaikovski (5-I-1894). También se ensayaron el *Cuarteto en Mi bemol* Op. 45 de Lalo, *Cuarteto en Do menor* Op. 17 Número 2 y *Cuarteto en Si bemol* Op. 47 Número 2 de Rubinstein y *Trio en Fa* Op. 42 de Gade, y volvió a repetirse el estudio del *Cuarteto en Mi* de Götz.

#### 6.4.2.2. Público.

Respecto al apartado del público asistente a las sesiones, se conservan listas de los abonos regalados solamente de la temporada de inauguración de la segunda etapa desarrollada en el Salón Romero. En esa temporada de 1884-1885 figuran 20 nombres, entre los que sobresalen familiares y músicos. En el resto de la documentación únicamente se conservan las listas de los billetes regalados. Figuran en la relación de nombres familiares, amigos, compañeros del Conservatorio (Arín, Arrieta, Zubiaurre, Valderrama, Pedrell, etc.), compositores (Barbieri, Chapí, Bretón, Inzenga, Marqués, Ovejero, etc.), intérpretes (Arbós, Oliveres, Quesada, Vallejos, Mancinelli, Lanuza, Tragó, etc.) y alumnos de Monasterio. El perfil de asistentes se mantiene a lo largo de esta etapa. También figuran nombres de críticos musicales (Esperanza y Sola, Peña y Goñi, Guerra) y otras personalidades artísticas, entre ellas compañeros de la Real Academia de Bellas Artes (Ferrant, Arnao, Susillo, Gamelo, Sorolla, Pedro y Luis Madrazo, etc.). También encontramos algunos nombres de representantes del ámbito de la política, diplomáticos, aristócratas y profesiones liberales. El número de billetes sueltos va aumentando con las temporadas. En los primeros cinco años la media por sesión es de 10-15 localidades, variando según las sesiones y aumentando en la última. A partir de 1890 la cifra aumenta, oscilando entre más de 20 hasta 40, obedeciendo al interés de la Sociedad por difundir al máximo las sesiones, especialmente entre público nuevo, según el propio Monasterio expresa en numerosas anotaciones a los programas. No se han conservado las relaciones de los abonados, cuyo estudio permitiría observar el índice de fidelidad en los abonos de los distintos sectores de público. Únicamente

figura el número de abonos vendidos en cada temporada entre los datos de contabilidad de las distintas temporadas de la Sociedad.

Pese al crecimiento en el número de asistentes a las sesiones después de 1884, Antonia de Monasterio, en los apuntes biográficos sobre su padre, señala acerca del público asistente a las sesiones, que éste continuó “conservando el sello de intimidad que tanto le gustaba a mi padre. Contaba con un público poco numeroso, pero muy entendido. No había acomodadores ni estaban numeradas las sillas, mas bien pronto cada una representaba un puesto inamovible, pues en aquel ambiente familiar siempre ocupaban todos el mismo sitio. [...] En la primera fila, detrás de la Infanta D.<sup>a</sup> Isabel, se colocaba D. Salvador Albacete, persona tan aficionada a la música como anhelosa de oírla. [...] En aquellas sesiones se guardaba un silencio casi religioso. Mientras se tocaba nadie entraba ni salía y allí las señoras no se ocupaban de trajes, a lo que también Dios había contribuido por escuchar el ruego que tantas veces le hacía mi padre al decir: *Señor, libra a mis cuartetos que se pongan de moda*. Porque él no quería tener ese público indiferente y compuesto –según su frase típica- de *elegantes de oficio*”<sup>241</sup>. No obstante, este auditorio, inicialmente formado, como hemos mencionado anteriormente, en su mayor parte, por estudiantes, artistas y aficionados distinguidos, políticos y miembros de la aristocracia, pese a ser muy inferior al de otros géneros, experimentó un gran crecimiento gracias al impulso de las actividades de la Sociedad después del traslado al Salón Romero. Ya al finalizar la Primera Serie de la Temporada 1884-85, se indica desde *El Liberal* que “Cantando en el Real el cuarteto de honor, el bonito salón de Capellanes [...] se llena de gente. Sin la competencia de la Teodorini o de Masini, hay muchos aficionados a la música clásica que desean oír a Monasterio y a Guelbenzu y tienen que quedarse en la calle”<sup>242</sup>.

En 1890, la evolución del público se refleja en la prensa: “Los que recordamos los últimos años de sesiones de la Sociedad de Cuartetos en el salón pequeño del Conservatorio, ante 50 ó 60 aficionados, y más que aficionados, devotos de la música *di camera*, y hemos asistido a las 16 sesiones celebradas este invierno ante numeroso público, siempre atento a escuchar las obras que le eran desconocidas y entusiasta siempre para aplaudir las de gran mérito y premiar con sus muestras de aprobación el talento y los estudios meritísimos de los ejecutantes, debemos reconocer que las sesiones de música *di camera* tienen ya en Madrid tanto arraigo y cuentan con tanto o

---

<sup>241</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 33.

<sup>242</sup> *El Liberal*, 24-I-1885.



mayor número de aficionados como en las más cultas capitales de Europa. A los artistas que han dado las dieciséis sesiones, luchando con las circunstancias excepcionales de la epidemia, toca fomentar en los años siguientes esta afición, y completar la cultura y el buen gusto musical de un público que pone de su parte cuanto es preciso. No cabe duda de que las sesiones de música *di camera* pueden durar todo el invierno, organizadas de suerte que no sean más de una por semana; [...] Si así lo hicieren, se lo premiará el público”<sup>243</sup>.

Durante esta etapa, continuó la presencia y apoyo constante de la Familia Real, especialmente de las Infantas Doña Paz y Doña Isabel. En 1892, la Sociedad de Cuartetos acuerda la designación de esta última como Presidenta Honorífica de la agrupación<sup>244</sup>. En una carta redactada por Monasterio y firmada por todos los miembros de la Sociedad el 19 de diciembre de ese año, se pide a la Infanta que acepte, como muestra de agradecimiento, la Presidencia.

“A. S. A. R. la Srma. Sra. Infanta doña Isabel de Borbón.

Señora,

Treinta años ha que la Sociedad de Cuartetos comenzó sus modestas tareas, con el fin de difundir en España la música clásica instrumental de cámara. Desde entonces impulsada, tan sólo por el más ferviente amor hacia aquel tan sublime cuanto delicado género, ha venido celebrando anualmente y sin interrupción una serie de Sesiones, en las que ha dado a conocer gran número de obras inmortales de los más célebres maestros de distintas nacionalidades y escuelas. Cuales hayan sido los fecundos resultados obtenidos en el terreno del Arte, no hay para qué decirlo, pues son bien notorios.

Sin embargo, la Sociedad declara, con harto desconsuelo, que la afición al bellissimo género a que tan concienzudamente viene consagrándose, desde su fundación, lejos de haber echado profundas raíces en el público madrileño,

---

<sup>243</sup> Luis Navarro. *El Día*, 15-II-1890.

<sup>244</sup> Un ejemplo de invitación cursada a la Infanta es el siguiente, fechado en el inicio de la Temporada 1886-1887: “Los artistas que componen la Sociedad de Cuartetos, tienen el honor de remitir a Vd. adjunto, el programa de las Sesiones que han de verificarse durante el año actual, confiando en que Vd., por su reconocida ilustración y por su afición a la *música clásica*, se dignará honrarlas con su asistencia. Con esta ocasión los indicados artistas ofrecen a Vd. el testimonio de su consideración y aprecio. Madrid, Noviembre de 1886”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T./16 Caja 5ª (1-31).

parece irse debilitando. Cábele, empero, la dulce satisfacción de consignar el vivo interés con que saborea y aplaude tantas y tan admirables obras, una parte, si bien poco numerosa, la más culta y distinguida de nuestro público, a cuyo frente descuella, en primer término, la augusta figura de V. A., quien, no obstante las múltiples e importantes atenciones que la rodean, siempre y en todas épocas, encuentra tiempo para venir a honrar con su presencia nuestras pequeñas fiestas musicales. Esta especialísima circunstancia, que la Sociedad a fuer de agradecida, nunca puede ni debe olvidar; el ser V. A. entusiasta admiradora, y entendida, como pocos, en el divino arte; y, por último, la generosa y nunca limitada protección que V. A. se complace en dispensar a los desvalidos en general, y muy particularmente a los más desheredados entre nuestros compañeros de arte, quienes si designan ya con el hermosísimo dictado de “Madre de los Músicos” son razones todas ellas que han movido a esta Sociedad a suplicar, por voto unánime, respetuosamente a V. A., se digne aceptar la Presidencia de la misma.

Gracia que, al par que señalada merced otorgada a los que tienen la honra de suscribir, les serviría de poderoso acicate para proseguir con fe y nuevo [...].

Dios guarde la preciosa vida de V. A. muchos años. Madrid 19 de Diciembre de 1892.

Señora

A. L. R. P. de V. A.

El Director

Jesús de Monasterio Manuel Pérez Badía

V. de Mirecki Tomás Lestán”.

Además de las sesiones ofrecidas dentro de cada temporada programada, la Sociedad continuó ofreciendo, como antes del traslado, otros conciertos extraordinarios. Con motivo del ofrecido a beneficio de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos en 1887, su secretario, López Almagro, dirigió la siguiente misiva de agradecimiento, firmada el 15 de febrero de ese año: “La Junta Directiva de esta sociedad en su sesión ordinaria del 13 de éste ha acordado que conste en actas su agradecimiento hacia la de Cuartetos que bajo la inteligente y artística dirección de V. ha llevado a cabo el generoso acto de destinar el producto de una de sus sesiones al fondo social de ésta, coadyuvando así a la mejor práctica de nuestro benéfico objetivo. Me complazco en dar a V. conocimiento de este unánime acuerdo para su satisfacción y la de sus consocios a los que lo hará extensivo. Dios guarde a V. muchos años”.

### 6.4.2.3. Conciertos fuera de temporada: sesiones extraordinarias y giras de conciertos.

Aparte de las sesiones celebradas en el Salón, la Sociedad ofrece también en la segunda mitad de esta década, varias series de conciertos fuera de la capital madrileña. La Sociedad retorna a Lisboa en mayo de 1886 para ofrecer cuatro conciertos, pero finalmente se celebra solamente una sesión debido a ciertos problemas con el empresario, como ponen de manifiesto dos cartas dirigidas a éste por Monasterio. En la primera, fechada desde Lisboa el 26 de mayo, escribe: “Excmo Illmo. Sr. T. del Negro: No queriendo aguantar ya por más tiempo las repetidísimas informalidades de V., y en vista de su imperdonable proceder, he resuelto marchar de Lisboa pasado mañana 28 del corriente, lo que participo a V. para que le sirva de gobierno”. El 27 de mayo, Monasterio dirige al mismo otra carta en la que refleja su insistencia para solucionar las dificultades: “Muy Sr. mío: Me dirijo a V. ya por última vez para manifestarle que es *de absoluta y urgente* necesidad que tengamos una entrevista para arreglar definitivamente nuestros asuntos pendientes. Al efecto, y puesto que es tan difícil encontrar a V. en su casa, le ruego se sirva venir a esta suya mañana 28, de 12 a 12 ½ de la mañana, advirtiéndole a V. que en el caso de no presentarse aquí a la hora indicada recurriré aunque a mi pesar, a medidas enérgicas, las cuales serán para V. harto sensibles”<sup>245</sup>. La Sociedad regresa inmediatamente a España, como confirma una carta de Monasterio dirigida a su amigo Napoleón Vellani desde Madrid el 29 de mayo de 1886, en la que señala que “hace muy pocas horas llegamos a ésta con felicidad” y le pide ayuda como intermediario en Lisboa para solucionar un malentendido respecto a cuestiones económicas con los organizadores de los conciertos<sup>246</sup>.

<sup>245</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>246</sup> “Apenas entré en casa me apresuré a preguntar a mi mujer qué cantidades la habían abonado por los dos cheques de Lisboa que yo la dejé firmados cuando marché a esa capital para que ella los cobrase, y me contestó que el día 15 del corriente había cobrado 688 ptas. del 1º. cheque y del 2º. 1.068 que en junto sumaban 1.756 ptas. Confieso que fue grande mi sorpresa al ver confirmado por mi misma mujer lo que nos aseguraba con tanta razón el hermano del Sr. Thomaz del Negro y que yo creía bien sinceramente que era un error de su parte. Sin duda yo di por supuesto que el 2º. cheque que en su carta del 8 del corriente me remitió el Sr. Cardoso, era únicamente de 978 ptas., fundándome en que él mismo me decía “Ya lle remetí 688 ptas. correspondientes a 120.000 reis -remetto- lle hoje o resto 978 prefazendo assim as 1.666 ptas. que pediu”. Aunque en esta carta (que enseñé y leyeron ambos hermanos Sres. del Negro) añadía después “Bem assim remeto a importância da viagem de Madrid a Lisboa”, como no me decía que el cheque fuese de 1068 ptas., sino que sólo me hablaba de las 978, no me fijé realmente en la cantidad que marcaba dicho cheque, y desde luego di por supuesto que el importe de mi viaje (cuya cantidad no nombraba separadamente) iría incluida en el 3º. cheque que aquel mismo día remitió D. Tomás del Negro a Lestán, y que tanto éste como yo, creímos que era para los gastos del viaje de Lestán y mío. En vista de todo esto te ruego que *lo antes posible* vayas a la casa bancaria de Fonseca y leas esta carta al Sr. del

En la contestación de Napoleón Vellani desde Lisboa el 3 de Junio 1886, le informa de la solución del problema, al tiempo que resalta la consternación que produjo la repentina marcha de la Sociedad y las discrepancias con el empresario: “Querido Jesús: Los carteles con tu nombre en letras de dos palmos, encarnadas, siguen en las esquinas, y todos se preguntan dónde está Monasterio, y aún hay quien desea averiguar cuándo se darán los conciertos. Alfredo Napoleón anuncia un concierto para Domingo en que tocará sólo música clásica, diciendo los periódicos que *está de paso* en esta capital. A. del Negro no le he visto más, pero ha llegado a mis oídos que está sumamente enfadado contigo; por lo que pudiera suceder tente sur tes gardes, pues no sabemos hasta qué punto puede llegar el *furor de un portugués*. En cualquier circunstancia aquí me tienes siempre a tu disposición para lo que me creas útil. Ponme a L.P. de tu Sra., con expresiones de Elisa y Marina, y créeme siempre tu *affmo.* amigo: Napito”<sup>247</sup>.

Pese al escaso público asistente a la sesión debido a las preparaciones del matrimonio real, la prensa lisboeta se hace eco de la actuación, ensalzando nuevamente las cualidades interpretativas de Monasterio: “nao só um virtuose notavel, mas um dos mais distintos cultores e interpretes conscienciosos dos clasicos da musica”<sup>248</sup>.

Finalmente, el balance económico de la gira a Lisboa, indicado en las anotaciones de Monasterio fue el siguiente: “Producto: 574.450 Reis. Gastos: 229.960 Reis. Líquido: 344.490 Reis. En resumen, me quedó aproximadamente un producto líquido de 1.500 reales”<sup>249</sup>.

---

Negro, suplicándole me dispense el error que, bien involuntariamente he cometido, y que me apresuro a reconocer y a manifestarle cual corresponde a la sinceridad de mi carácter. Terminó enviándote nuestros cariñosos recuerdos para esas tres señoras así como para el simpático Dr. Corth y la suya, y para ti cuanto quieras de tu antiguo y buen amigo: J. de Monasterio”. Carta conservada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. La relación con Napoleón Vellani Albini se refleja en una carta dirigida a Barbieri, que había dirigido varios conciertos de música clásica en Lisboa en 1879. La misiva, firmada el 1 de agosto de 1881, se refiere a la petición de una recomendación para ser profesor de Canto en el Conservatorio de Madrid: “En el conservatorio de Madrid, según dicen por fallecimiento de varios profesores de canto, están *viudas* de los suyos (*los profesores*), como se diría poéticamente hablando. ¿Qué le parece a Vd. si me propusiese como candidato a una de esas aulas?... Como dice Vd. comprenderá, no sería suficiente que *yo* me propusiese, sería necesario que me propusiesen. Cuando el año pasado estuve en Madrid, Vd. y Monasterio no hallaron mi idea descabellada y me animaron, bastante, pero aún no había oportunidad; ahora parece haberla mayor por la muerte del pobre Inzenga... Sería, pues, cuestión de que Vd. principalmente en unión a algún antiguo amigo mío, como por ejemplo, Monasterio... se interesasen eficazmente para la realización de mi pretensión”. E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*..., Volumen 2, documento 3.281, p. 1.086.

<sup>247</sup> Carta localizada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

<sup>248</sup> *O Economista*. Véase S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio*..., p. 91.

<sup>249</sup> Véase S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio*..., pp. 91-92.

El 27 de marzo de 1889, inicia una serie de tres sesiones en el salón de audiciones del Conservatorio de Música de Valencia<sup>250</sup>. Las siguientes sesiones se programaron el 29 y 31 de marzo de 1889, y una sesión extraordinaria el 2 de abril. Toman parte también, los profesores Segura y Goñi, el primero para acompañar a Monasterio en la *Romanza para violín y piano* Op. 26 de Svendsen y Mirecki en la *Sonata para violoncello y piano* Op.104 de Godard (se interpretaron ambas obras el 31 de marzo de 1889). Goñi intervino en la ejecución del *Quinteto en Sol menor* Op.516 de Mozart. Se ejecutan obras de Mozart, Haydn, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Rubinstein, Arriaga, Svendsen, Bretón. La prensa anuncia dichas sesiones destacando las obras de mayor aceptación entre el público: *Quinteto en Sol menor* Op.516 de Mozart, *Sonata para piano y violín en La* Op.47 de Beethoven, y *Quinteto en Si bemol* Op.87 de Mendelssohn<sup>251</sup>. La última sesión se suspendió debido a la indisposición de la esposa de uno de los componentes de la Sociedad, dedicándosele a Monasterio un concierto a cargo de alumnos del Conservatorio, en el que intervino interpretando *Adiós a la Alhambra* y una *Mazurka* de Wieniawski<sup>252</sup>. En esta ciudad vuelven a repetirse los habituales triunfos.

En marzo de 1890, comienza la Sociedad una gira por Valladolid, Burgos, Bilbao, Barcelona y Zaragoza. La Sociedad realiza una selección de las obras interpretadas con mayor éxito como base de los programas, como atestiguan las anotaciones de Monasterio<sup>253</sup>. De la sesión ofrecida en Burgos el 4 de marzo, Monasterio destaca la escasez e incompreensión del público, comparándolo con el de Valladolid: “Se repitió el *adagio* del cuarteto en *si bemol* (ob.458) de Mozart. Los otros tiempos gustaron poco... El cuarteto de Mendelssohn interesó poco al auditorio.... La concurrencia poco numerosa, y el público estuvo, en general, más frío que el de

<sup>250</sup> Los precios de las sesiones oscilaron entre las 4 pesetas, 2'50 pesetas, 2 pesetas, 2 pesetas. 5 pesetas, 3'50 pesetas, 2 pesetas, 2'50 pesetas.

<sup>251</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 29, 24-III-1889, p. 111.

<sup>252</sup> Destacó el discípulo de Goñi Francisco Benetó, quien interpretó una composición de Monasterio. Después de este concierto Monasterio fue nombrado socio honorario del Conservatorio. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 31, 23-IV-1889, p. 64. En 1894, con motivo del nombramiento de Monasterio, como director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, desde el *Boletín Musical de Valencia* se rememora el paso de la Sociedad por su Conservatorio. *Boletín Musical de Valencia*, nº 29, 15-III-1894, p. 212.

<sup>253</sup> La lista incluía las siguientes obras: Mozart: Cuartetos en Re menor K. 421, en Si bemol K.458, en Re K. 499, Quinteto en Sol menor K. 516, Sonatas en Si bemol K. 378, en Si bemol K. 454 y K. 526. Haydn: Cuartetos en Re menor y en Do Op. 76. Beethoven: Cuarteto en Si bemol Op. 16 y en Mi bemol Op. 16, Tríos en Do menor Op. 9 y Op. 8, Sonatas en Mi bemol Op. 12, en Do menor Op. 30 y en La Op. 47. Mendelssohn: Cuartetos en Mi bemol Op.12, en Mi Op. 81 y en Mi menor Op. 44, Quinteto en Si bemol Op. 87, Trío en Re menor Op. 49, Sonatas para violoncello y piano en Si bemol Op. 45 y en Re Op. 58. Schubert: Trío en Si bemol op. 99. Rubinstein: Sonata en La menor Op. 19. Arriaga: Cuartetos números 1 y 3. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

Valladolid”<sup>254</sup>. Acerca de la primera de las sesiones celebradas en Bilbao con gran éxito, describe el triunfo obtenido con la interpretación del Cuarteto en Re menor de Arriaga. Acerca de la primera de las sesiones celebradas en Bilbao indica: “Se aplaudió todo el cuarteto de Arriaga con verdadero entusiasmo, especialmente el *andantino* y el *minuetto*... El trío de Beethoven se oyó con el mayor interés, teniendo que repetir, en medio de atronadores aplausos, el adagio... El auditorio, más numeroso que en la primera sesión, oyó *en masa* todas las obras con un silencio y una atención admirables”. De la tercera señala: “Nos llamaron repetidas veces a la escena... El público fue muy numeroso”<sup>255</sup>. En Barcelona, la Sociedad se presenta en el Teatro Lírico, ofreciendo dos sesiones de abono y una extraordinaria, de cuyo éxito se hace eco Felipe Pedrell en un extenso artículo, en el que repasa la trayectoria de la Sociedad, publicado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*<sup>256</sup>. Se celebraron los días 13, 16 y 17 de marzo de 1890. De la segunda de las sesiones ofrecidas en esa ciudad, escribe Monasterio: “Sesión segunda. El auditorio escuchó las obras con más recogimiento que el primer día, y demostró también mayor inteligencia. El entusiasmo fue inmenso, y el teatro, a pesar de sus grandes dimensiones, estuvo completamente lleno. En ninguna de las sesiones celebradas por la *Sociedad de Cuartetos* desde su fundación habíamos tenido un público tan numeroso”<sup>257</sup>. La Sociedad actúa en el Teatro-Circo de Zaragoza el 19 de marzo de 1890.

Tras volver a la capital, Monasterio recibe el 25 de marzo de 1890 una invitación del por entonces Presidente del Ateneo de Madrid, Antonio Cánovas del Castillo, para que la Sociedad de Cuartetos ofrezca una sesión en dicha institución<sup>258</sup>. La Sociedad

---

<sup>254</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 92-93.

<sup>255</sup> *Ibidem*, pp. 92-93.

<sup>256</sup> Inserta extractos de los estudios de Peña y Goñi y Esperanza y Sola. Dicho artículo será continuado en el Número siguiente con la crítica laudatoria, titulada “En Loor de Monasterio y la Sociedad de Cuartetos de Madrid”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 52, 18-III-1890, p. 227.

<sup>257</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 92-93.

<sup>258</sup> Cánovas fue presidente del Ateneo en distintos periodos: entre 1870-74, 1882-84 y 1888-92. El texto de la solicitud es el siguiente: “Mi muy estimado amigo: Me dirijo a V. como Presidente del Ateneo, para rogarle que antes de ausentarse de Madrid, el domingo que viene por ejemplo, nos diese en compañía de su excelente Cuarteto, una velada musical en esta Sociedad que tan deseosa está de oír buena música. Esperando acceda V. a mis deseos se ofrece suyo affmo. amigo. Ant. Canovas del Castillo”. Esta carta es seguida de la siguiente contestación de Monasterio el 30 de marzo de 1890: “Muy Señor mío, de toda mi consideración y mi distinguido amigo: Aun cuando la Sociedad de Cuartetos, de que me cabe la honra de ser Director, acostumbra no celebrar otras Sesiones en esta Corte, que las que anualmente tienen lugar en el Salón Romero, la consideración que la merece el Ateneo y la muy especial que tiene a V, su dignísimo Presidente, la mueven a hacer una excepción, prestándose gustosa a dar la velada musical, a que se sirve invitarla en su atenta carta, fecha 25 del corriente, a que tengo la satisfacción de contestar. Dicha Sesión de música clásica podría efectuarse el Domingo próximo u otro día que le convenga, y de todos modos

actúa con éxito el domingo 6 de abril, como refleja la carta de agradecimiento redactada dos días más tarde por Cánovas: “En nombre del Ateneo de Madrid y en el mío propio, doy a Vd. las más expresivas gracias por haberse dignado organizar y tomar parte en la brillante velada musical que tuvo lugar el domingo seis del corriente, quedándole reconocido por tan señalado favor. Dios guarde a V. S. m L.L.”.

En el concierto se interpretaron las siguientes obras: *Cuarteto en Re menor* K. 421 para instrumentos de arco de Mozart, *Gran Sonata en La* Op. 47 para piano y violín de Beethoven y *Cuarteto en Mi* Op. 81 para instrumentos de arco de Mendelssohn. Monasterio relata en transcurso del mismo en sus anotaciones de<sup>259</sup>.

Ese mismo año de 1890, la Sociedad reanuda la gira por provincias dirigiéndose a Asturias. Acompañados por Arche, llegan el 12 de septiembre de 1890 a Oviedo, donde ofrecen tres sesiones los días 14, 16 y 18 de septiembre<sup>260</sup>. La primera sesión fue considerada “un verdadero acontecimiento. Nutrida salva de aplausos saludó la presencia en las tablas de los renombrados profesores. La ejecución de las piezas anunciadas, admirable. El público, entusiasmado, hizo repetir algunos tiempos sacando a los artistas diferentes veces a escena”<sup>261</sup>. Al día siguiente se extiende el diario local: “Decir que los primores de ejecución, señalar las bellezas incomparables, alabar la inspiración felicísima que rebosa en esta obra, es innecesario. Desde los primeros

---

sería oportuno que V. tuviera la bondad de indicar al Presidente de la Sección de Bellas Artes y del Ateneo, o al Secretario de esta corporación, la necesidad de que se avistasen conmigo anticipadamente, para quedar acordados en cuanto haya de relacionarse con la celebración de la referida velada. Soy siempre de V. con la más respetuosa consideración afmo. amigo y s.s.q.m.b. J. de Monasterio”. Carta conservada en el Archivo del Real Conservatorio de Música y Declamación, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>259</sup> “El Cuarteto de Mozart se oyó con interés y agrado, aplaudiéndose bastante el Andante y el último tiempo, pero sobre todo el Menuetto, que hubo de repetirse. La Sonata en general produjo gran efecto, especialmente el Andante, cuya 2ª variación causó verdadero entusiasmo, pero no quise repetirla por galantería, toda vez que la 1ª variación había valido muy pocos aplausos a Luisita. El último tiempo fue también calurosamente aplaudido. Del Cuarteto de Mendelssohn lo que más gustó fue el Scherzo, y aun éste no entusiasmó; los otros tiempos se aplaudieron más por cortesía que por agrado. Sin embargo, toda esta obra la aguantaron los *severos* y *graves ateneístas*, sin dar la menor señal de impaciencia y permanecieron todos (cosa rara) en sus sitios hasta la terminación de la velada. La concurrencia fue grandísima y las señoras constituían la mayor parte del auditorio. El ilustre Presidente del Ateneo D. Antonio Cánovas (por cuya expresiva invitación accedí a organizar esta velada) se mostró altamente satisfecho y agradecido”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>260</sup> Los precios para las sesiones eran los siguientes: “Plateas y Palcos principales: Abono: 25 pesetas. Despacho: 30 pesetas. Palcos segundos y brochas: 10 pesetas en abono, 15 pesetas en despacho. Lunetas con entrada: 5 pesetas en abono, 6 pesetas en despacho. Galerías primeras con entrada: 2,50 pesetas con abono, 3 pesetas en despacho. Galerías segundas con entrada: 1,50 pesetas en abono, 2 pesetas en despacho. Delantera de Paraíso con entrada: 2 pesetas, 2,50 pesetas en despacho. Segundas de Paraíso: 1 peseta en despacho. Entrada general: 0,99 pesetas en despacho. Toda entrada que excedía una peseta, pagaba 10 céntimos de timbre móvil”. *El Carbayón*, 15-IX-1890.

<sup>261</sup> *El Carbayón*, 15-IX-1890.

compases, los artistas se hicieron dueños del público, que varias veces y durante la ejecución de los diferentes tiempos interrumpía con calurosos ¡bravos! la maestría de los concertistas. El *andante*, alcanzó aplausos nutridísimos que se renovaron al terminar el aristocrático y elegante *minuetto*, que fue repetido. Al terminar el *cuarteto*, Monasterio y sus compañeros fueron llamados varias veces a la escena. Pero la obra de la noche, era la *Gran Sonata en La menor* de Beethoven”<sup>262</sup>. Acerca de la segunda sesión, la prensa refleja el entusiasmo del público: “¿No habéis oído alguna vez, que la música alemana es punto menos que incompresible? Los más benévolo, reconocen su mérito, pero no resisten, por punto general, una segunda audición. Pues bien, venid a escuchar a Monasterio y a los suyos y decidnos después con toda sinceridad, si es esa la música intrincada, árida y laberíntica que os habíais figurado. Los artistas fueron llamados a la escena entre los bravos y aclamaciones del escogido público que los escuchaba embelesado”<sup>263</sup>. En la última, accediendo a los deseos del público, se interpretan en la tercera parte del concierto, dos transcripciones para violoncello de obras de Chopin y de Delsart, la *Polonesa en Mi bemol* y *Wals en Re bemol*, de Chopin, y *Adiós a la Alhambra* y *Rondó Liebanense* de Monasterio, que suponen la culminación del éxito de las sesiones anteriores<sup>264</sup>. El día 19 de septiembre, tras ser invitados a visitar la redacción del periódico local ovetense, parten hacia Avilés y Gijón. De las sesiones celebradas en Oviedo, Monasterio señala el éxito del *Cuarteto en Mi* Op. 81 de Mendelssohn. De los conciertos en Avilés y Gijón, destaca el público numeroso de círculos industriales y artesanos y el triunfo alcanzado con la *Sonata* Op. 47 de Beethoven y el *Cuarteto* K. 458 de Mozart. Hay que destacar el tono opuesto de las impresiones reflejadas acerca de las sesiones de Oviedo en las anotaciones de Monasterio: “El público fue poco numeroso y no demostró tener mucha inteligencia ni sensibilidad... Lo que más gustó fue el scherzo de Mendelssohn...”. Del resto de conciertos escribe: “*Avilés.-Círculo Industrial*. Del cuarteto de Mozart sólo les gustó el *minuetto*. De la sonata (Beethoven, ob. 47) suprimimos el primer tiempo, en obsequio al público, el cual sólo pareció algo complacido en la segunda variación, oyendo el resto de la sonata con resignación. El auditorio, que era numerosísimo, se componía casi en su totalidad de industriales y artesanos, y dieron pruebas de buena educación y de

---

<sup>262</sup> J.G. *El Carbayón*, 16-IX-1890.

<sup>263</sup> *El Carbayón*, 18-IX-1890.

<sup>264</sup> J.G. *El Carbayón*. 15- 20-IX-1890. Después de las sesiones ofrecidas en Oviedo, Teodoro Cuesta dedica a Monasterio una extensa poesía, firmada el 18 de septiembre de 1890. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de J. de Monasterio*. Cuarta serie..., pp. 160-161.



paciencia, oyendo sin chistar todo el concierto. *Gijón.-Teatro de Jovellanos*. El *andante* de Mozart fue muy aplaudido... En la sonata de Beethoven aplaudieron a la primera variación, pero mucho la segunda, que repetí; la última fue muchas veces interrumpida por aplausos y murmullos. El cuarteto de Mendelssohn produjo un efecto satisfactorio. La concurrencia fue de lo más distinguido y bastante numerosa, demostrando el público mucha más inteligencia que en Oviedo”<sup>265</sup>.

A continuación, vuelven a Bilbao, actuando con gran éxito en el Teatro Nuevo, inaugurado en junio de ese año, contratados por el editor Dotesio. Ofrecieron cuatro sesiones los días 15, 17, 18 y 30 de septiembre de 1890. En la segunda colaboró Lope de Alaña, participando en la interpretación del *Quinteto* Op. 87 de Mendelssohn. Monasterio escribe de los conciertos celebrados en la ciudad: “*Bilbao.-* Se repitió el *adagio* de Beethoven, y el *scherzo* gustó... Todo el quinteto de Mendelssohn (ob.89) gustó mucho, repitiéndose el *andante scherzando*, así como el *adagio*, cuya frase final fue interrumpida por estrepitosos aplausos, única vez que logramos entusiasmar a nuestro auditorio en toda la noche”<sup>266</sup>.

El 8 de enero 1892, la Sociedad vuelve intervenir en otra sesión en el Ateneo de Madrid, en una velada musical consagrada a Mozart en el Primer Centenario de su muerte. El concierto comenzó a las nueve de la noche y la Sociedad interpretó el *Adagio* y *Allegro assai* del *Cuarteto en Si bemol* para instrumentos de arco K. 458 de Mozart y la *Sonata* para violín y piano K. 378<sup>267</sup>.

#### 6.4.2.4. Otros miembros de la Sociedad.

Durante esta etapa se incorporan nuevos colaboradores a las sesiones de la Sociedad. A principios de 1886 muere Guelbenzu. Según relata un anuncio del

---

<sup>265</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 93-94.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>267</sup> Según relata Monasterio “Se repitieron los números señalados [Aria de Papageno de la Flauta Mágica, Quinteto del primer acto de *Così fan tutte*, *Allegro* y *Andantino* de la Sonata para violín y piano K. 378]. La velada fue regularcita. *La Separación* es una canción admirable, que yo no conocía. Bordas tocó muy bien, sobre todo el *Andantino*, en que fue muy aplaudido. Los dos tiempos que tocamos del Cuarteto, no hicieron gran efecto. La sala, de bote en bote. Empezó esta velada haciendo D. Gabriel Rodríguez una breve pero preciosa explicación de las obras que formaban el Programa, extendiéndose a algunas consideraciones acerca de Mozart y su prodigioso genio”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

comienzo de esa temporada, Guelbenzu decide no intervenir en las sesiones, pero parece que accedió a continuar en la Sociedad obedeciendo a la insistencia de sus compañeros: “Estarán como de costumbre, encargados de su interpretación los señores Monasterio, Lestán y Mirecki, en unión con el señor Guelbenzu, quien, a pesar de su propósito de no tomar ya parte en las sesiones de esta temporada, ha accedido, a ruego de sus compañeros, a continuar este año compartiendo con ellos sus artísticas tareas”<sup>268</sup>. En estas últimas intervenciones, el agravamiento de su enfermedad condicionó interpretaciones de menor calidad técnica, pero siguió siendo respetado por la crítica, que lo considera un maestro en la interpretación de los clásicos<sup>269</sup>. Su desaparición produjo el retraso del inicio de la temporada. En la primera sesión (22 de enero de 1886), se eliminó del programa cualquier obra que exigiese la intervención del piano y se redactó una nota de duelo, según relata Esperanza y Sola: “En la primera página del programa, orlado de luto, la Sociedad consignaba, en breves y sentidas palabras, la profunda pena de que se sentía dominada por la muerte de su hermano en el arte, y con el cual tantos triunfos había compartido; y el piano en que éste interpretaba, como él sólo sabía hacerlo, la música de los grandes maestros, aparecía mudo en el escenario, teniendo sobre el atril una corona de pensamientos y hojas de laurel, de la que pendían anchas cintas negras, que corrían por el teclado, y en las cuales leíase: *La Sociedad de Cuartetos a su insigne e inolvidable compañero Guelbenzu*”<sup>270</sup>.

Tras la desaparición de Guelbenzu la Sociedad invita a José Tragó y a Zabalza, según expresa en la siguiente nota de duelo:

“La Sociedad de Cuartetos está de duelo... El insigne artista DON JUAN MARÍA GUELBENZU ha muerto, y esta Sociedad, a la que siempre profesó un especial cariño, ocupándose de ella hasta en los últimos momentos de su vida, faltaría a un sagrado deber si no consignase el profundo dolor de

<sup>268</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 260. 24-XII-1885, p. 5.

<sup>269</sup> Tras la sesión celebrada el 21 de febrero de 1885, Monasterio relata: “Pensé en ejecutar el Quinteto obra 44 de Schumann (como lo habíamos anunciado) pero no lo hicimos por el estado de salud de Guelbenzu”. Ese mismo mes de 1885, Guelbenzu alude a su precario estado de salud en una carta de renuncia como individuo del tribunal de oposiciones para la Cátedra de Piano en la Escuela Nacional de Música y Declamación a celebrar el día 24 de febrero de 1885: “Excmo. Sr. Enterado del atento oficio de V. E. fecha 4 del corriente, me veo en la precisión de manifestarle que el delicado estado de mi salud no me permite formar parte del tribunal de Oposición a la Cátedra de piano vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Sírvase, pues, V. E. dar cuenta de esta Comunicación a nuestra Academia dándola al par las más repetidas gracias por la distinción que me hizo y yo siento mucho no poder aceptar. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid 9 de Febrero de 1885. J. M. Guelbenzu”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Informes y dictámenes de la Sección de Música. 1883-1892, Leg. 85-1/4.

<sup>270</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1886, p. 78.

que se halla poseída por la irreparable pérdida del que tan poderosamente contribuyó a implantar y propagar en nuestra patria el gusto a la música clásica.

Como consecuencia de tan sensible acontecimiento, la Sociedad, atendiendo a indicaciones muy respetables y a consideraciones de antiguo compañerismo, ha invitado para tomar parte en sus artísticos trabajos a los distinguidos pianistas DON JOSÉ TRAGÓ y DON DÁMASO ZABALZA, y tiene el gusto de anunciar que cuenta con su valiosa cooperación.

Madrid 22 de Enero de 1886.

La Sociedad de Cuartetos”.

En una carta a Monasterio firmada en enero, Tragó acepta, dispuesto a compartir sus funciones con Zabalza: “por mi parte sólo le diré que tendré muchísimo gusto en que también tome parte en los Cuartetos mi amigo el Sr. Zabalza. En definitiva V. sabe que estoy a la disposición de esa Sociedad para que de mí disponga como la plazca. Solamente me permitirá V. le pida el favor de que si llega el caso, entere a mi buen amigo Zabalza del contenido de esta carta”<sup>271</sup>.

Zabalza retorna en la segunda sesión (29 de enero) interpretando cuatro obras de Scarlatti. Esa temporada fue poco afortunada y la última en que intervino Zabalza en las sesiones de la Sociedad, tal como pone de manifiesto su carta de despedida dirigida a Monasterio y fechada el 17 de marzo de 1886: “Gracias mil por la bondad que V. y los demás señores de la Sociedad de Cuartetos han tenido conmigo mandándome una cantidad que quizá no soy acreedor a recibirla; pero que lo hago porque no tiene uno más rentas que su trabajo: gracias mil y perdón pido al mismo tiempo si mi pequeñita campaña no ha sido tan buena como yo hubiera deseado. El año que viene obren Vds. con entera libertad porque yo me voy a cortar la coleta como dicen los toreros: tengo muchísimo que trabajar, y tampoco me queda tiempo para estudiar: digo todo esto, porque como sé lo mucho que V. me quiere, deseo dejarle en completa libertad, y no pase lo de este año”<sup>272</sup>. Pérez Galdós, en un artículo publicado el 3 de marzo de 1886,

---

<sup>271</sup> En marzo, Tragó se siente satisfecho por su participación, como participa en la siguiente carta al director de la Sociedad: “Sr. D. Jesús de Monasterio. Muy Sr. mío y querido amigo. Le escribo a V. para darle las gracias más expresivas y sinceras por el obsequio que la Sociedad de Cuartetos me ha entregado por mano del Sr. Mirecki y para repetirle, como ya le dije, que la honra Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31), de tocar en su compañía era para mí la mejor remuneración. Estoy pues siempre a su disposición y me repito su siempre affmo. y atento S. S. Q.S.M.B. José Tragó. Jueves 18 Marzo 1886”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>272</sup> En febrero de 1894, la prensa informa que Zabalza “[se encuentra gravemente enfermo a consecuencia de una pulmonía de que fue atacado acompañando al cementerio el cadáver de su compañero y paisano el

hace mención del relevo en las generaciones de pianistas en los siguientes términos: “Junto a Albéniz, puedo citar a Tragó y Guervós, ambos jóvenes y muy notables. De los viejos, o relativamente viejos, hay muchos todavía. Murió Guelbenzu, que era el maestro de todos. Zabalza sostiene su puesto entre nuestros primeros pianistas, y cada año presenta discípulos muy notables”<sup>273</sup>.

Tragó se presenta con la Sociedad de Cuartetos el 5 de febrero de 1886. Nacido en Madrid el 25 de septiembre de 1857, José Tragó y Arana había estudiado con Eduardo Compta desde 1868 en la Escuela Nacional de Música, y con Mathias en París a partir de 1875. Tras obtener, en 1878, en los concursos presididos por Thomas, el Primer Premio del Conservatorio, vuelve a España, haciéndose oír en numerosos conciertos, algunos en unión del violinista cubano Rafael Díaz Albertini. Actúa en 1878 con la Sociedad de Conciertos en el Teatro Príncipe Alfonso, interpretando el *Concierto en Do menor* de Beethoven. Su formación en París culminará con la presentación en la Sala Pleyel a principios de 1880. Posteriormente actúa en la Sala Erard y con la Orquesta de Padeloup. Después del fallecimiento de Power, obtiene por oposición la cátedra de profesor de número de piano de la Escuela Nacional de Música (9-II-1886)<sup>274</sup>. En su presentación con la Sociedad de Cuartetos, Tragó ejecuta la *Sonata en Do sostenido menor* Op. 27 de Beethoven, logrando un gran triunfo<sup>275</sup>. En las siguientes temporadas continuará Tragó, aunque deja la Sociedad durante la breve etapa de la *Sociedad de Música Clásica di camera* (1889-90). A partir de la Temporada Vigésimonovena reaparece en sus funciones con la Sociedad. En la reseña biográfica que escribe Manuel García de Otazo en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, se refiere a sus facetas de compositor y profesor, resumiendo sus características como intérprete en los siguientes términos: “como ejecutante y concertista, se encuentra a tanta altura, y es tal su organización singularísima, su especial pulsación, fuerte y aun fortísima unas veces, suave, delicada y medida hasta lo infinitamente apreciable otras, y su pasmoso mecanismo, que si estudiara asiduamente, y tal como lo viene haciendo, muchos años el insigne Planté, harían de él, sin duda alguna, un concertista preeminente

---

maestro Arrieta”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 147, 28-II-1894, p. 31. Tras su rápido fallecimiento, *La Ilustración Musical Hispano-Americana* en su Número 148 (15-III-1894), en sus páginas 37 y 38 incluye grabado y necrológica de Zabalza.

<sup>273</sup> Véase B. Pérez Galdós. *Arte y Crítica*. Obras inéditas. Edición de Alberto Ghirardo. Madrid, Renacimiento, 1923, p. 29.

<sup>274</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 66.

<sup>275</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 267, 11-II-1886, p. 2.

y digno del aplauso universal de los países cultos”<sup>276</sup>. Esperanza y Sola califica a Tragó de “pianista de brillantez suma, de un mecanismo admirable y que domina y vence todas las dificultades con gran maestría. Más en su terreno, a mi ver, en las obras clásicas modernas, Schumann, Rubinstein, Saint-Saëns sobre todo, han tenido en él un intérprete admirable y al que todo elogio es merecido”.

Uno de los conciertos más triunfales de Tragó, fue la sesión extraordinaria celebrada el 18 de diciembre de 1891, en la que según se afirma en *El Día* (19-XII-1891), fue especialmente aclamado por el auditorio: “entusiasmado como siempre que oye al insigne pianista”<sup>277</sup>, y que es descrita en *El Globo*: “Después el señor Tragó nos hizo oír tres obras de Schumann, arrebatando al público que le colmó de aplausos. Tuvo que repetir *L'Oiseau prophète*, pieza descrita como “verdaderamente ideal, de un encanto y de una poesía inimitable”<sup>278</sup>, y además, como propina, ejecutó una *Berceusse* de Schubert, una *Barcarola* de Rubinstein, y el *Nocturno* de Chopin, con lo que consiguió enardecer más el entusiasmo. La ovación que tributó anoche el auditorio al Sr. Tragó seguramente será de las que más halaguen a tan distinguido artista”<sup>279</sup>. Desde *El Eco Nacional* se reitera el relato de su exitosa interpretación: “dos piezas románticas de Schumann para piano que Tragó interpretó delicadísimo, viéndose obligado a repetir *L'Oiseau prophète*, el allegro de la sonata en Sol menor (Op. 22) del mismo autor que también ejecutó al piano el Sr. Tragó con maravillosa limpieza. Terminada esta segunda parte, el numeroso público que llenaba el salón tributó una inmensa ovación, y el Sr. Tragó en las varias llamadas a la tribuna con insistentes aplausos tuvo la galantería de ejecutar tres piezas más”<sup>280</sup>.

Tragó en algunas intervenciones no convenció, sin embargo, plenamente a Monasterio como intérprete, según reflejan las anotaciones del violinista, en las que censura su “frialidad” y carencia de “sentimiento romántico” de sus ejecuciones.

En 1889, se unirá a la Sociedad María Luisa Chevallier, quien acompañará en 1890 a la agrupación en sus conciertos por diversas provincias. Nacida en Madrid el 25 de mayo de 1870, había iniciado sus estudios musicales con su madre, pianista aficionada, para continuarlos, tras superar un examen en octubre de 1878, en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. Alumna de la clase de Solfeo de

---

<sup>276</sup> *Ilustración Musical Hispano- Americana*, nº 20, 15-XI-1888, pp. 153-154.

<sup>277</sup> *El Día*, 19-XII-1891.

<sup>278</sup> *El Día*, 19-XII-1891.

<sup>279</sup> *El Globo*. 19-12-1891.

<sup>280</sup> *El Eco Nacional*, 21-XII-1891.

Reventós y de Piano de Compta, en 1879 logró el Primer Premio de Solfeo y en 1881, el Segundo Premio de Piano. Después de conseguir el Primer Premio de Piano en 1882, actuó ese año en la instalación de la Casa Pleyel de la Exposición de Burdeos y más tarde en la Sala Pleyel de París. Tras el fallecimiento de Compta, prosiguió sus estudios con Carlos Beck y en 1884 ingresó en la clase de Armonía de Hernando y en la de Armonium, impartida por Antonio López Almagro. En ambas enseñanzas obtuvo el Primer Premio en junio de 1886. A partir de 1886 recibió lecciones de acompañamiento de Mirecki y en 1887 ingresó en la de Composición de Arrieta. En noviembre de 1888 pasó a la Clase de Música de Cámara impartida por Monasterio. Actuó en la Exposición Internacional, en el Casino de Royan, y ante la Reina y la Infanta Isabel. De las interpretaciones de María Luisa Chevallier con la Sociedad de Cuartetos se hace eco la crítica: “Los éxitos alcanzados por la Srta. Chevallier en estas sesiones clásicas, [...] forman su consagración en el arte, elevándola al rango de artista de primera fuerza; [...] ha venido a ocupar de una manera digna, brillante y a satisfacción de cuantos han tenido el placer de oírla, el puesto en que tantos lauros alcanzaron maestros tan consumados como Guelbenzu y Tragó, y donde tan difícil es sostener el nivel de los excelentes artistas que forman la citada sociedad”<sup>281</sup>. Esperanza y Sola escribe acerca de sus características interpretativas: “al par que un mecanismo perfecto, que arrolla y vence con gran maestría todo género de dificultades, reúne una claridad grande y no menor elegancia, sabiendo compenetrarse del modo de sentir y decir de los autores que interpreta. Así lo ha hecho (y, en gracia de la brevedad, forzoso me será no multiplicar las citas) en la Gran Sonata en *la*, de violín y piano, en la que con fortuna ha reanudado la tradición, algo olvidada, del clásico Guelbenzu, tan diestro y admirable en ella; y en la Sonata, para piano también, de Chopin, para cuya esmerada interpretación ha debido tener, sin duda, presentes los atinados consejos que Cleczynski da a los que con verdadero *amore* quieren seguir la tradición de aquel inspirado pianista, y entre los cuales, uno de ellos, y no el menos importante, es que tocar las obras de éste sin medida ni ritmo, entendiéndolo torcidamente lo que quería expresar con la palabra *rubato*, es absolutamente contrario a lo que Chopin practicaba y a la música en general. Esto dicho, ocioso es consignar que el público, haciendo justicia al mérito de la Srta. Chevalier, la ha colmado como se merecía de entusiastas y calurosos aplausos”<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> A. López Almagro. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 45, 22-XI-1889, p. 171.

<sup>282</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 22-XII-1889, p. 382.

Con motivo de la primera de sus intervenciones durante las sesiones ofrecidas en Oviedo, la prensa señala de la pianista que “posee una vastísima instrucción musical, a pesar de sus pocos años. Es una gran artista. Su escuela de piano es irreprochable, el mecanismo completo, su agilidad portentosa, su pulsación delicadísima; para ella no tiene secretos el difícil e ingrato instrumento. Los que creen haber oído tocar el piano, que oigan a la señorita Chevallier, y después digan si es el mismo instrumento que con fatigosos atención han escuchado otras veces. No es difícil prever que tan hábil artista será la única universal heredera del ilustre Guelbenzu en los cuartetos de Madrid. Bien lo merece”<sup>283</sup>. En la segunda sesión se admira su capacidad para abordar un repertorio muy amplio: “Es admirable cómo la Srta. Chevallier se identifica con las obras de diferentes estilos y compositores, que caen bajo sus ágiles y delicados dedos: imposible parece, que las mismas manos que tan primorosamente interpretaron el *andante* de la *Gran Sonata* de Beethoven, hayan tocado con sin igual brío, precisión y brillantez, la apasionada *Sonata* del maestro ruso. ¡Cualquiera creyera que oía otro piano y otra artista! Con tener tantos éste es uno de los mayores méritos que (en nuestra humilde opinión) nos complacemos en reconocer a la eminente Chevallier”<sup>284</sup>.

En noviembre de 1890, Peña y Goñi realiza un examen del repertorio interpretado por la pianista, destacando “la finura y delicadeza con que interpreta la música de Mozart, Chopin, Schumann y Mendelssohn por ejemplo. En cambio, cuando ejecuta música de Beethoven, no consigue compenetrarse de igual manera con el espíritu de severa grandeza que llena las obras del gran maestro. ¿Y esto por qué? Pues es muy sencillo. Porque la música de Beethoven no cuadra enteramente con el carácter y especiales condiciones de la señorita Chevallier. La nota fina y delicada que posee, debe llevarla a estudiar con predilección a Mozart, a Chopin, a Schumann, a Mendelssohn y a sus homogéneos. [...] si no llega a realizar de un modo completo aquella tendencia, uniendo a su habilidad mecánica el más exquisito sentimiento y una expresión admirable unida al gusto más delicado, por lo menos, ha demostrado conocer bien el instrumento y sus resortes técnicos, tener estilo musical, propio para la traducción del pensamiento del compositor y saber dar expresión y colorido a la obra musical”<sup>285</sup>. En noviembre de 1890, y con motivo de su interpretación de *Sonata en La bemol* Op.26 de Beethoven, la prensa la califica de “excelente pianista, a quien hay que

---

<sup>283</sup> J.G. *El Carbayón*, 16-IX-1890.

<sup>284</sup> *El Carbayón*, 18-IX-1890.

<sup>285</sup> *La Crítica*, nº 7, 30-XI-1890, p. 51.

admirar por su mecanismo, su concienzudo estudio, la solidez de sus condiciones artísticas, y entre todas ellas, por una que, de seguir cautivándola como hasta aquí, ha de poner su personalidad muy de relieve, y es, la finura y delicadeza con que interpreta la música de Mozart, Chopin, Schumann y Mendelssohn por ejemplo. En cambio, cuando ejecuta música de Beethoven, no consigue compenetrarse de igual manera con el espíritu de severa grandeza que llena las obras del gran maestro. ¿Y esto por qué? Pues es muy sencillo. Porque la música de Beethoven no cuadra enteramente con el carácter y especiales condiciones de la señorita Chevallier. La nota fina y delicada que posee, debe llevarla a estudiar con predilección a Mozart, a Chopin, a Schumann, a Mendelssohn y a sus homogéneos. [...] La señorita Chevallier, a nuestro modo de ver, si no llega a realizar de un modo completo aquella tendencia, uniendo a su habilidad mecánica el más exquisito sentimiento y una expresión admirable unida al gusto más delicado, por lo menos, ha demostrado conocer bien el instrumento y sus resortes técnicos, tener estilo musical, propio para la traducción del pensamiento del compositor y saber dar expresión y colorido a la obra musical. Todas cuantas obras la hemos oído ejecutar ahora y antes de ahora, nos han merecido este concepto<sup>286</sup>.

La participación de la pianista, como en el caso de otros componentes, no fue aceptada unánimemente por parte de todo el público. Un carta anónima, firmada con el nombre de Basilio Montoya es recibida el 21 de octubre de 1889 por Monasterio, quien refleja su asombro en la anotación: “!!Carta chusca firmada por Montoya casi cinco años después de su fallecimiento!!”. En la misiva se pone en tela de juicio la *moralidad* de la Sociedad por escoger entre sus colaboradores a Manuel Pérez y a Luisa Chevallier: “Mi estimado amigo y muy distinguido profesor. Ayer cogí un periódico y cuál sería mi asombro al leer el anuncio de las sesiones de cuartetos que se verificarán este año y cuál mi admiración al leer el personal que los compone, escogido por V. como empresario de éstos y administrador del negocio. El año pasado presentó al público como segundo violín al hombre más inmoral, canalla y vil que tiene casi pena capital (no tengo necesidad de hacer la biografía de Manolito Pérez, porque V. la sabe bien y muy particularmente el asunto escandaloso del año pasado y sin embargo acaso lo recibe en su casa, lo protege y lo mimas; teniendo una distinguida y apreciable esposa e hijas), siendo conocido en algunos círculos con el nombre el El ferraz de los maridos, el [...] Tenorio y otros más colorados). Este año presenta otra novedad pianística de rarísimo

---

<sup>286</sup> *La Crítica*, nº 7, 30-XI-1890, p. 51.



mérito artístico, la Srta. Luisa Chevallier, protestante [...] que en lugar de V. convertirla a nuestra Santa Religión, la presenta entre lo más escogido de la Corte, empezando por S. M. la Reina Regente (Q.D.G.) y S.S. A.A. de España. [...] ¡Dios mío!! ¡Dios mío!! Quién había de decir y creer que el Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio fuera protector de canallas y protestantes. ¡¡Sólo viéndolo!! ¡¡todavía parece mentira!! Pero V. tendrá su merecido castigo, pero por corrompido pues cuando la Sociedad nunca merece que la presente V. cuadros tan repugnantes como los citados. Consulte su conciencia (si es que la tiene) y si no le basta acuda a los FFres. [...] Cardenal e Ilustrísimo Sr. Sancha, sus amigos y otra porción de ilustrados sacerdotes con quien conferenciar y se asombrarán de su conducta”<sup>287</sup>.

Pese al éxito de las intervenciones de Chevallier con la agrupación, el deterioro de las relaciones entre Monasterio y los padres de su alumna pudieron ser causa de que finalizase esa temporada su colaboración, tras la gira de la Sociedad por diversas provincias. Dos cartas firmadas por la madre de la pianista y Monasterio en junio de 1890, ponen de manifiesto las discrepancias surgidas por el distinto enfoque en cuanto a la educación recibida por sus tutores. En la primera, redactada por Virginia de Chevallier el 7 de junio de 1890, se dirige al violinista para disculparse: “Muy Señor mío y de toda mi consideración, le ruego a V. tenga Vd. la bondad de no hacer Luisita responsable de la palabra imprudente que, muy a pesar suyo y mío, me ha inspirado mi mal contenido orgullo maternal. Crea Vd. que siento en el alma el haberla pronunciado y díguese Vd. aceptar como desagravio, la sincera expresión de la alta consideración que como a uno de los primeros genios musicales de España le profesa”.

En la contestación del 9 de junio de 1890, Monasterio explica los motivos de su desacuerdo en los siguientes términos, que reproducimos seguidamente:

“Muy Señora mía y de toda mi consideración: jamás pude culpar a la pobre Luisita de las palabras pronunciadas por V. antes de ayer; lejos de eso, la compadecí muy de veras, viendo el malísimo rato que V. misma la estaba haciendo pasar. Nada más natural que los padres amemos a nuestros hijos, pero, créame V, Señora, las manifestaciones de VV. y los excesivos elogios que, sin cesar, prodigan a la buenísima y prudente Luisita, en lugar de favorecerla, la perjudican extraordinariamente hasta el punto de que, gracias a su innegable talento, y sobre todo a su sencillez y modestia, ha podido

---

<sup>287</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

sustraerse hasta ahora a la atmósfera de antipatía de que VV. mismos (sin apercibirse de ello) la tienen rodeada.

Dispense V, Señora, mi ruda franqueza al expresarme en términos tan claros, pero a ello me impulsa precisamente el sincero cariño que profeso a Luisita, por cuyo porvenir y artísticos triunfos creo además haber hecho, en todos terrenos, cuanto he podido, si no con el debido acierto, por mi falta de suficiencia, al menos, con la mayor abnegación y desinterés. Réstame rogar a V. que perdone a su vez, por la manera harto brusca y descortés con que me despedí de VV. el citado día, a consecuencia de aquellas malhadadas palabras, que, a la verdad, tanto me mortificaron Espero, sin embargo, me sirva de alguna excusa la extremada sensibilidad de mis nervios y la violencia de mi carácter, que yo soy el primero en reconocer y deplorar. Aprovecha esta nueva ocasión para repetirse siempre de V. atento S.S. S/C.<sup>288</sup>.

Otras sustituciones tuvieron lugar, además, con el traslado de las sesiones de la Sociedad al Salón Romero. Las funciones de segunda viola que venía desempeñando Lanuza, pasan a ser realizadas por Vidal (primera sesión, celebrada el 26 de diciembre de 1884), hasta la incorporación de Gálvez en la Temporada Vigésimocuarta (segunda sesión, celebrada el 10 de diciembre de 1886), y posteriormente de Cuenca (Temporada Vigésimoséptima, 1889). A partir de la tercera sesión de la Temporada Vigésimosegunda, y en sustitución de Manuel Pérez, dedicado a la dirección en el teatro Real, Urrutia desempeña las veces de segundo violín, hasta la Temporada Vigésimoquinta, en que reaparece Manuel Pérez.

También intervinieron en las sesiones de la Sociedad los pianistas Carlos Beck (participa en dos sesiones celebradas el 25 de noviembre de 1887 y 9 de diciembre de 1887)<sup>289</sup> y Jenaro Vallejos (en la temporada de 1889 a 1890 interviene en tres sesiones). Otras colaboraciones esporádicas partir de esta década son las de los violinistas Andrés Goñi y Manuel Pardo y del violoncellista Luis Sarmiento, que interpretan en dos ocasiones el *Octeto en Mi bemol* de Mendelssohn (Temporada 1884-1885). Otros colaboradores fueron los violoncellistas Larrocha (1888) y Calvo (*Sexteto en Si bemol*

---

<sup>288</sup> Alternó también con Albéniz en algunas sesiones musicales y realizó algunas composiciones. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31). En 1897 contrajo matrimonio con el catedrático Eduardo del Palacio Fontán, hijo del poeta y académico Manuel del Palacio.

<sup>289</sup> Tenemos conocimiento de que fue invitado, junto con Tragó, para participar también a comienzos de la temporada siguiente en las sesiones de la Sociedad, a través de una carta redactada por Monasterio el 25 de octubre de 1888.

Op. 18 de Brahms), los violinistas Sancho y Agudo (Octeto en La Op. 3 de Svendsen entre 1889-1890) y los contrabajistas Calvo, Castro y Torres (*Quinteto en La* D. 667 de Schubert en 1889, 1890, 1891 y 1892). En la ejecución del *Septimino en Mi bemol* Op. 20 de Beethoven, en 1886, intervienen Federico Fischer, Font, Manuel Lucientes y Muñoz. El estreno por la Sociedad del *Quinteto en Si menor* Op. 115 de Brahms (5 de enero de 1893) contó, además, con la participación del clarinetista Yuste. Cabe señalar, por último, las colaboraciones esporádicas en las giras, de instrumentistas como el violinista Andrés Goñi, antiguo alumno de Monasterio y el pianista Segura (en los conciertos de Valencia, en 1889), y el violinista Lope Alaña (Bilbao, 1890).

Tenemos conocimiento, asimismo, de la invitación realizada a Albéniz para tomar parte en las sesiones en 1889, que no pudo culminarse debido a los compromisos del pianista a su paso por Madrid, como pone de manifiesto una carta fechada en la capital el 10 de octubre: “Mi querido Maestro: adjunto el telegrama que acabo de recibir: no quiero llevárselo en persona, tal es el disgusto que me produce. En todas ocasiones que me necesite, y avisándome con anticipación, sabe será para mí, no tan sólo un honor, sino un placer del alma, el ponerme incondicionalmente a sus órdenes: el mismísimo diablo, parece que en esta ocasión ha enredado las cosas de manera que no pueda tener efecto lo que durante tantos años ha sido mi sueño dorado”. Al año siguiente, invitado nuevamente por la Sociedad, Albéniz se excusa por el inminente nacimiento de su hijo, en una misiva fechada en Tiana el 6 de marzo de 1890: “Ya puede comprender si hubiera sido para mí agradable el tomar parte en sus sesiones y alternar con mi distinguida colega la señorita Chevalier; pero, francamente, no veo el medio por el momento, pues, sobre no vivir en Barcelona, los cuidados que debo a mi esposa no me permiten tener la calma suficiente para ocuparme del Arte. [...] Sabe, mi querido maestro, lo mucho, mucho, que le quiere y respeta su devotísimo s.s.q.s.b., Isaac Albéniz”<sup>290</sup>.

Las actividades de la Sociedad concluyen en 1894. El nivel de público fue en aumento a lo largo de la serie. Después de las sesiones segunda y tercera, se nos informa en el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* que “siguen llamando justamente la atención de los inteligentes y personas de buen gusto, aun sin serlo, las sesiones de la Sociedad de Cuartetos que dirige el Sr. Monasterio. Las dos últimas sesiones han estado muy

---

<sup>290</sup> J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 82-83.

concurridas, y en ellas cosecharon grandes y muy merecidos aplausos los distintos artistas Sres. Monasterio, Pérez, Tragó, Lestán y Mirecki”. En ese ciclo destacó la interpretación del *Quinteto en Si menor* Op. 115 de Brahms, que contó con la colaboración de Yuste. Nuevamente vuelve a ensalzarse la interpretación de la Sociedad, incluso desde una publicación que ejercerá, sin embargo, una férrea crítica a la gestión de Monasterio en la dirección del Conservatorio: “El joven artista fue muy celebrado y aplaudido, y el difícil quinteto ha podido ser saboreado y apreciado, merced a la primorosa y delicada precisión de un conjunto tan igual como escogido”. También se hace alusión al público asistente antes de concluir felicitando a la agrupación, y especialmente a su primer violín: “hemos visto, entre el gran número de aficionados dignísimos, los maestros Zubiaurre, Vázquez, Bretón, Beck, Mata, Llanos, Campo, Serrano y algunos otros [...] Reciban nuestro más sincero y entusiasta aplauso los eminentes artistas que componen la Sociedad de Cuartetos, al frente de la cual figura en primer término el gran artista español Sr. D. Jesús de Monasterio”<sup>291</sup>. El último concierto se celebró el 5 de enero de 1894, interpretándose el siguiente programa: *Cuarteto en Re* Op. 11, de Tchaikovsky, *Quinteto en Si menor* Op. 115, de Brahms, y *Trío para cuerda en Si bemol* Op. 97 *Archiduque*, de Beethoven. Guerra y Alarcón, desde *El Heraldo de Madrid*, destacó la nutrida asistencia a esta última sesión: “El mejor elogio que puede hacerse de la sesión celebrada anoche por la Sociedad de Cuartetos, es consignar, que a pesar del tiempo, horriblemente desapacible, acudió numerosa concurrencia, no faltando desde la primera hora S. A. la Infanta doña Isabel”<sup>292</sup>. Las últimas anotaciones de Monasterio relatan el transcurso de este último concierto, haciendo alusión a ciertos problemas, pero concluyendo con un balance bastante positivo a nivel artístico.

Después de la muerte de Arrieta, Monasterio es nombrado el 27 de febrero de 1894 Director del Conservatorio. Por otra parte, los problemas de salud de Monasterio se agravan durante la última temporada. Según leemos en las anotaciones de Monasterio, “la 1ª Sesión hubo que suspenderla, primeramente por haber caído yo en cama tres días antes con un fuerte ataque intestinal”. Las sesiones de la Sociedad de Cuartetos no se reanudan en la temporada siguiente. Esperanza y Sola explica que “lo endeble ya de su salud hizo retirarse a Monasterio para dedicarse a su cargo de Profesor de la Real Capilla de Palacio, a la enseñanza de violín en el Conservatorio (del que sería

---

<sup>291</sup> *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, nº 6, 25-XII-1893, pp. 92-93.

<sup>292</sup> *El Heraldo de Madrid*, 6-I-1894.

nombrado Director ese año), a sus puestos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Consejo de Instrucción Pública”<sup>293</sup>.

### 6.5. Repertorio interpretado y recepción crítica.

Respecto al repertorio interpretado, la Sociedad ejecutó un número total de 173 obras distintas, pertenecientes a 33 compositores, cuya programación obedeció a una evolución a lo largo de sus 31 temporadas de existencia. Durante las dos primeras décadas, el repertorio básico de la agrupación, reflejado en la estructuración tripartita de los programas, estaba formado por obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, siendo completado en los primeros años con interpretaciones más o menos esporádicas de composiciones de otros autores como Spohr y Weber. El orden estaba determinado generalmente por la siguiente sucesión: En la primera parte se interpreta un cuarteto de Mozart, Beethoven o Mendelssohn, en la segunda, una sonata, generalmente para piano y violín de Haydn o Mozart, y muy frecuentemente la Op. 47 de Beethoven, o alguna obra de otro autor, y en la última parte, predominan los cuartetos de Haydn y una vez por temporada se interpreta el *Quinteto* K. 516 de Mozart. En esta fase es destacable, no obstante, la ejecución de obras de autores españoles. En una sesión dedicada en 1868 a compositores españoles se interpretan obras de Martín Sánchez Allú, Rafael Pérez y Marcial del Adalid. En la temporada siguiente, se estrenan dos obras del cubano Nicolás Ruiz Espadero, en un concierto a cargo de Adolfo de Quesada. Los datos registrados por José María Provanza y Fernández de Rojas en sus *Cuadros Sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Entre los datos estadísticos resumidos por Provanza y Fernández de Rojas figuran como obras más escuchadas el *Quinteto en Sol menor* Op.516 de Mozart (un total de 13 audiciones, con 8 repeticiones del Andante), el *Cuarteto en Re menor y Cuarteto en Do* Op.76 de Haydn (8 y 7 audiciones) y *Cuarteto en Sol* Op.77 (7 audiciones), *Cuarteto en Mi bemol* Op.12 de Mendelssohn (7 audiciones), *Sonata en Fa* Op.45 de Mozart (7 audiciones), *Sonata en Fa* Op.24 y *Sonata en Do menor* Op. 30 de Beethoven (5 audiciones). Entre obras españolas, la *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid es interpretada en tres ocasiones, mientras que el *Cuarteto en Mi bemol* de Rafael Pérez y

---

<sup>293</sup> *La Ilustración Española y Americana*. 1903. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 409.

la *Sonata en Re* de Sánchez Allú son ejecutadas solamente en una sesión. Se ejecutaron en la primera década 278 obras (8 autores extranjeros y 4 españoles (incluye a Espadero), 56 de las cuales en primera audición, 129 repetidas y 93 repetidas a instancias del público. Durante las treinta y un temporadas de existencia de la Sociedad se interpretó un número total de 168 obras, pertenecientes a 33 compositores<sup>294</sup>.

Durante los años setenta se incrementa el número de autores interpretados, añadiéndose los nombres de Onslow, Rubinstein, Mayseder y Verdi. En 1872 se da a conocer una obra de Schumann, si bien el resto de su producción será ejecutado posteriormente.

A partir de comienzos de la década de 1880, se inicia una nueva etapa caracterizada por la renovación del repertorio programado, especialmente después del traslado de las sesiones al Salón Romero. El proceso se intensifica desde 1889, coincidiendo con el nacimiento y competencia de nuevas agrupaciones camerísticas como la *Sociedad de Música di Camera*, que actúa también en el Salón-Romero, interpretando con gran éxito nuevas composiciones aún no escuchadas en Madrid<sup>295</sup>. Se

---

<sup>294</sup> En la obra se indican las sesiones celebradas y el número de abonados por cada año desde 1863 hasta 1872, las obras interpretadas por autores, dispuestos por orden alfabético, los profesores que las interpretaron, las fechas de audición y movimientos repetidos, las obras más escuchadas según orden decreciente, número total de abonados, de obras ejecutadas y de autores. J. M. Provanza y Rojas. *Cuadros Sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

<sup>295</sup> A finales de la década de 1880 el creciente interés por el repertorio de cámara se manifiesta en la creación de numerosas agrupaciones en toda España, si bien desde comienzos de siglo tenemos referencia de la organización de otros proyectos de difusión del género fuera de Madrid, apartado del que sólo realizaremos una breve síntesis, pues su extensión supera los límites de nuestra Tesis. Entre 1828 y 1835 tenemos noticia de que en Mallorca Aulí interpreta con otros colegas cuartetos clásicos. En Barcelona en 1866 ofrecen sesiones Gimferrer, Magri, Vilar y Conde. Pero es sobre todo en la década de 1870, cuando se incrementa el número de sociedades. En 1871 funciona una Sociedad de Cuartetos Clásicos en Granada (1871). En Barcelona, tras el precedente de las reuniones de Ronzi en 1806 en la residencia del Barón Rocafort, le siguen en 1861 las sesiones en el Ateneo Catalán y en 1866 las de Gimferrer, Magri, Vilar y Conde en el Centro Artístico. La Sociedad Barcelonesa de Cuartetos organiza sesiones a partir de 1872. Estaba formada por Gimferrer, Maschek, Antonio y Domingo Lupresti y Leigh. Ese mismo año, comienza otra agrupación, la Sociedad de cuartetos Gounod, formada por Sánchez, Garcí, Obradors y Serra. En 1888, la Asociación Musical de Barcelona organiza series ofrecidas por Pellicer, Iburguren y Castro. En 1892 la Sociedad Catalana de Conciertos ofrecerá también sesiones y a partir de 1895 se contrata al Cuarteto Crickboom. En Gerona, tenemos conocimiento de la celebración de conciertos de música de cámara en los salones del banquero Manuel Gerona, en los que participa José Feliu y Ferrusola, que sería director de la Escuela Municipal de Gerona<sup>295</sup>. En Cádiz, desde 1876, la Sociedad de Cuartetos, formada por Jiménez y Gil (primer y segundo violines, alternando), Jiménez y Rives (primera viola, alternando), Rodríguez Seone (segunda viola), y Castro (violoncello), efectúa sesiones en su sede en la Real Academia de Santa Cecilia. En Vitoria, contamos con datos de 1879, relativos a una Sociedad de Cuartetos, organizada por Nicanor Urrutia (primer violín), e integrada por Teodoro Echarandio (primer violín), José Arbulo (violín segundo), Pablo Azua (flauta), José del Valle (clarinete), Antonio Urrutia (contrabajo) y Mendiola (piano). Fundamental será la creación de conservatorios y escuelas de música de provincias para la formación de nuevas agrupaciones instrumentales, y en concreto de cámara, dedicadas

al cultivo del repertorio clásico-romántico. Es el caso de las sociedades fundadas por profesores y alumnos de los conservatorios de Zaragoza (en 1880 Teodoro Ballo funda un cuarteto con Tremps, Cuartero, Lacastra y Carvajal) y Valencia (Goñi a partir de 1890 ofrece sesiones con Sánchez, Lluch y Calvo, siguiendo el precedente de Giner, que ya en 1868 ofrecía conciertos en el Círculo Valenciano y Sociedad Económica del País). Por otra parte, hay que señalar la inclusión de piezas de cámara dentro de los programas de las sociedades filarmónicas. En el caso de la de Málaga, por ejemplo, que cobrará auge desde 1879, serán una miscelánea de piezas sinfónicas, para voz y piano, dúos y obras para piano solo. En Madrid, además de los conciertos de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio, cabe reseñar otras iniciativas como las sesiones celebradas en el Instituto de Libre Enseñanza, especialmente entre 1878-1880. El 27 de abril de 1879, comienza una serie de tres sesiones musicales, en las que intervienen Nicolás Tragó (violín), Rubio (violoncello), y Rey (piano). El repertorio interpretado se limita al marco clásico: ejecutan tríos de Haydn y Beethoven. En la segunda conferencia de esta serie, pronunciada por Gabriel Rodríguez, introducen una obra española: interpretaron Baldomero Escobar, Manuel Hidalgo, Joaquín Matamala y Agustín Rubio un cuarteto en *Sol menor* del primero. La Institución reanuda el 13 de febrero de 1880 las veladas dedicadas a música clásica. Colabora también Amato. En Bilbao, hacia 1885 se inician unas sesiones cuaresmales de música de cámara, que darán lugar a la constitución en febrero de 1896 de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. En la segunda sesión de la temporada de 1885 (10 de marzo de 1885) esta agrupación, integrada por Alaña, Unceta, Olivares y García, interpreta por segunda vez el Cuarteto en Mi bemol, acontecimiento al que ya aludimos anteriormente. En 1887, Alaña continúa dirigiendo la Sociedad de Cuartetos que organiza sesiones de música clásica en Cuaresma en el salón de actos del Instituto. Precedentes fueron las reuniones de aficionados a principios de siglo para los que Juan Crisóstomo Arriaga compone un octeto, aludidas por el violinista José Luis Torres como “sociedad filarmónica” y más tarde los salones de la famosa “Pastelería”, que constaba de una junta integrada por Nicolás Ledesma, Manuel María de Gortázar y en los que participó el violinista Enrique Aldana, llegando a tener 130 socios y ofrecer conciertos orquestales. El primer concierto se celebró el 22 de febrero de 1852 y tuvo una duración de cuatro años. La labor de la sociedad de cámara de los Alaña, Unceta, etc., será decisiva para el desarrollo de la actividad musical en Bilbao. Algunos de sus integrantes fueron, además, fundadores de otras instituciones como el Orfeón Bilbaino (1886) y la Sociedad Filarmónica (1896). Más tarde, Zavala, Valle, Alaña, J. C. Gortázar, Arisqueta, Luis Pueyo y Eduardo Torres, forman el denominado “Cuartito”, reunido en la Calle del Correo, “trashumante, porque iniciado en un piso interior del entresuelo de una clásica casa del Arenal, frente al Teatro Arriaga, siguió luego en otra no menos clásica y antigua de la calle de Bidebarrieta para, finalmente, ir a reunirse el *Cuartito* en un piso de la calle del Correo, cedido por don Luis Briñas”. Junto a las formaciones enfocadas a la difusión de la producción clásica, persisten todavía en los años 80, otras representativas del eclecticismo que caracterizó la divulgación de un amplio repertorio que abarca durante este siglo el marco de la música de cámara. Son agrupaciones muy variadas. Una agrupación destacada es la Sociedad Española de Cuartetos, establecida en París, y que dará a conocer obras españolas al público francés a finales de la década de 1880. Estaba formada por Matías Miquel, Luis Sarmiento, Eduardo Fernández, Luis de Cepeda, Julio Francés y Manuel Giró. En mayo de 1888, comienza la primera serie de cuatro conciertos. La Sociedad representa un modelo orientado a la difusión de un repertorio íntegramente español, heterogéneo, que incluye, en su mayor parte, arreglos de composiciones orquestales y zarzuelas. El repertorio interpretado por la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, formación creada en 1889, responde al objetivo de la agrupación de ampliar el marco de composiciones difundido por la Sociedad de Cuartetos con obras nuevas o inéditas para el público madrileño. La *Sociedad de Música Clásica di Camera* no se limita, sin embargo, a interpretar obras de reciente creación, pues también da a conocer repertorio clásico. De hecho, y frente a la menor programación de Haydn y Mozart, Beethoven continúa siendo el compositor más interpretado. Se le dedican dos sesiones, en las que se evidencia un avance en la recepción de sus obras de la última etapa. La sociedad se organiza a partir de la iniciativa de Tragó. El proyecto se extiende en invierno de 1889 a Fernández Arbós, que también había intervenido en diversas sesiones de la Sociedad de Cuartetos, e incluirá también a Urrutia (segundo violín) y el viola Rafael Gálvez. Completa la formación el violoncellista Agustín Rubio. Intervinieron, además, ocasionalmente, otros instrumentistas como Agudo (violín) y Cuenca (viola). Inicialmente Tragó, que por entonces ejercía las funciones de pianista de la Sociedad de Cuartetos, propone a Monasterio la coexistencia de las dos agrupaciones bajo la dirección del violinista. La primera se concebiría a modo de complemento de la Sociedad de Cuartetos. Parece ser que esta especialización del repertorio en dos sociedades distintas no convenció a Monasterio, que rechaza el proyecto. Tragó decidió entonces la instauración de un nuevo cuarteto independiente, que ofreció sesiones durante dos años, tal como Arbós relata en su autobiografía. Durante la temporada de 1889 ofrecen tres sesiones más una extraordinaria en el Salón Romero con gran éxito de público y crítica. En la temporada siguiente se programan seis sesiones con diez obras inéditas en Madrid. Al año siguiente ofrecen otras

manifiesta, en consecuencia, en la ordenación y composición de los programas. A la incorporación progresiva de nuevas obras hay que añadir un cambio en la elección de las composiciones que figuran en la tercera parte: pasan a predominar cuartetos de Beethoven (destacan los del Op.18) y cuartetos o quintetos de Mendelssohn, Schumann y Schubert. En las partes anteriores se ejecutan obras de nuevos autores, especialmente desde mediados de la década de 1880. En este período, la Sociedad de Cuartetos da a conocer obras de Schubert, Raff, Svendsen, Godard, Brahms, Saint-Saëns, Dvorak, Tchaikovsky y Grieg, entre otros autores. Dentro del apartado de compositores españoles interpretados figuran Arriaga, Bretón y Monasterio.

En cuanto al repertorio para piano interpretado en las sesiones de la Sociedad, en el caso de Guelbenzu, Zabalza y Mendizábal está básicamente compuesto mayoritariamente por obras de Beethoven, además de alguna esporádica de Mozart (*Sonata* K. 497, *Sonata en Do menor* K.475 y *Fantasia en Do menor* K. 475) Mendelssohn (*Capricho en La menor* Op. 33, *Romanza sin palabras* Op. 109), y algún otro autor como Weber (*Sonata en Re menor* Op. 49). A estas obras hay que sumar las de autores nuevos, introducidos a comienzos de 1880 como Scarlatti (cuatro piezas ejecutadas por Zabalza). Guelbenzu, cuya participación es la más extensa de un pianista en la Sociedad, interviene en un total de 42 obras de cámara con piano e interpreta 13 composiciones para piano solo. En la participación de Guelbenzu se pueden diferenciar tres etapas: 1ª. Hasta 1868 predomina la interpretación de sonatas para violín y piano con Monasterio. Sólo ejecuta tres obras para piano solo, pertenecientes a la primera etapa de Beethoven y una pieza de Marcial del Adalid, a quien le une una gran amistad. 2ª. 1871-1878. Añade sonatas de Mozart, *Appassionata* y *Patética* de Beethoven, entre otras de la segunda etapa de este compositor. Destaca la ejecución de piezas de Mendelssohn. 3ª. 1878-1886. Destaca su labor en conjunto, con el que estrena 20 obras. La elección del repertorio de Guelbenzu en la Sociedad pone de manifiesto la estética de su propia producción alejada de la vertiente virtuosística.

De la producción pianística ejecutada en las sesiones de la Sociedad destaca la interpretación de la *Sonata en Do sostenido menor* Op. 27 y *Sonata en Fa menor* Op. 57 *Appassionata* (Guelbenzu), *Sonata en La* Op.26, *Sonata en Do menor* Op.27 (Zabalza) y

---

seis sesiones. Finalmente, la Sociedad se disuelve, si bien algunos de sus miembros se reunirán esporádicamente en distintas formaciones (en 189, por ejemplo, formaron un trío de Chevallier, Arbós y Mirecki). Sobre esta formación léase M. A. Sánchez. "La Sociedad de Música Clásica di Camera" en *Sociedades musicales en España. Siglos XIX-XX*. Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 8-9. Madrid, Fundación Autor, 2001, pp. 195-196.



*Sonata en La Op.2, Sonata en Si bemol Op.22, Sonata en Mi bemol Op.27, Sonata en Mi bemol Op.7 y Sonata en Do menor Op.13 Patética* (Mendizábal). El proceso de renovación se incrementa a partir de 1886 con la incorporación de Tragó y otros pianistas como Chevallier y Beck, quienes dan a conocer, entre otras composiciones, la *Gran Fantasía D. 998* de Schubert (Tragó), la *Sonata en Si menor* de Chopin (Chevallier), la *Sonata en Do Op. 111* de Beethoven (Tragó), y la *Sonata en Fa, Sonata en Sol menor y Carnaval* de Schumann (Tragó). Hay que valorar la labor de divulgación de la producción pianística realizada desde el marco de la Sociedad de Cuartetos, cuya obras programadas, especialmente el repertorio de sonatas clásicas, escasamente se interpretaban fuera.

La Sociedad incluye también obras para viento. Representó, pues, un vehículo para la interpretación de solos por instrumentos de viento, cuya actividad se limitaba a sus intervenciones en la ejecución de obras como el *Quinteto con clarinete* de Mozart y el *Septimino* de Beethoven con la agrupación dirigida por Monasterio y con la Sociedad de Conciertos. En este sentido, hay que recordar el papel ejercido por Romero, defensor del repertorio clásico ante el predominio italiano, traducido en la hegemonía de fantasías operísticas, de la producción para viento hasta finales de siglo. La Sociedad de Cuartetos dará a conocer también el *Quinteto con clarinete* de Brahms en 1894, gracias al empeño de Yuste.

El estudio de la programación de la Sociedad a través de sus temporadas nos ha permitido extraer los siguientes resultados: Corresponde el mayor número de composiciones interpretadas por la Sociedad a Beethoven (37), Mozart (24), Haydn (16), Mendelssohn (17) y Schumann (13), Rubinstein (8), Chopin (7) y Schubert (5). Las piezas más interpretadas (según número de ejecuciones) a lo largo de todas las temporadas, fueron: *Quinteto en Sol menor K. 516* de Mozart (33), *Sonata en La Op. 47* de Beethoven (32); *Cuarteto en Re menor K. 421* de Mozart (23), *Quinteto en Si bemol Mayor Op. 87* de Mendelssohn (21) y *Cuarteto en Mi bemol Op.16* de Beethoven (21). A partir de 1880 se incrementa el estreno de piezas de nuevos autores, siendo las más ejecutadas: *Cuarteto en La menor Op. 41* de Schumann (7); *Cuarteto en Re menor* de Arriaga (10); *Quinteto en Do D. 956* de Schubert (8); *Trio en Si bemol D. 898* de Schubert (7); *Sonata en La menor Op. 19* de Rubinstein (6).

En 1866, José Castro y Serrano, uno de los asistentes asiduos a las sesiones de la

Sociedad de Cuartetos celebradas en el Conservatorio madrileño, publica un estudio que supone un primer acercamiento al repertorio clásico titulado *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. La obra consta de los siguientes capítulos: *I. Historia de los cuartetos del Conservatorio. II. Opinión vulgar sobre la música clásica. III. Manera de escuchar y comprender la música. IV. Preparaciones necesarias para gustar de la música. V. Orígenes del Cuarteto. VI. Esencia del Cuarteto. VII. Forma del Cuarteto. VIII. Haydn. IX. Las Siete palabras de Haydn. X. Mozart. XI. Beethoven. XII. Haydn, Mozart y Beethoven. XIII. Tres pintores del siglo XV y tres músicos del siglo XVIII. XIV. Sobre la ejecución de la música clásica. XV. Porvenir de la música en España. Retratos. Haydn. Mozart. Beethoven. Monasterio*. Castro y Serrano comienza indicando que “Nuestra intención se dirige a imbuir en el ánimo de la generalidad la idea de que la música llamada clásica, y que ciertamente no debemos llamar más que *buena*, es no sólo la mejor de las músicas, sino la más fácil, la más comprensible, la más encantadora, la más natural, la más asimilable de todas las músicas”. A continuación, se muestra consciente del carácter pionero del texto en la Introducción, señalando: “Fuera de nuestro país, y especialmente si el viaje se hace hacia el norte de Europa, son proverbiales y en cierta manera del dominio del vulgo, doctrinas y conclusiones sobre la música seria, que en nuestro suelo meridional pasan por novedades de la más abstracta comprensión. En esos pueblos nuestro trabajo tendría algo de ridículo: en España nuestro trabajo puede no carecer de trascendencia”<sup>296</sup>. La finalidad del texto es resumida en los siguientes términos: “siendo innegable emblema de este renacimiento intelectual, dos hechos coetáneos elocuentes que coronan todo un edificio de cultura: las exposiciones de Bellas Artes que se celebran por el ministerio de Fomento y los conciertos clásicos que se verifican en el salón del Conservatorio. [...] De ese saloncillo han de salir los aficionados que extiendan a su vez la afición por diversas capas sociales extraviadas hoy por modas de mal gusto [...] Atraer concurrencia a ese saloncillo, y hacer menos molesto a los nuevos concurrentes el aprendizaje de la inteligencia musical, es a lo que se dirige este opúsculo”<sup>297</sup>. Este propósito divulgativo es llevado a cabo por el autor a través de capítulos breves. En otro punto insiste: “Nuestra intención lleva un rumbo diverso: queremos desenmascarar a los ojos del vulgo ese fantasma de la *música clásica* que

---

<sup>296</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866, pp. 8-9.

<sup>297</sup> *Ibidem*, pp. 12-15.

asusta a los tímidos, que hace estremecer a los ánimos, y que para a los valientes, como si se tratase de un verdadero e impenetrable fantasma. [...] Queremos, en fin, probar a hacer una especie de cartilla de aprendizaje para todo aquel que desee poseer en poquísimas lecciones el arte de escuchar y paladear la bella música sin necesidad de maestro, y lo que es más todavía, sin necesidad de estarse dos años solfeando”<sup>298</sup>.

Castro y Serrano elude, sin embargo, la realización de un estudio de la interpretación camerística durante la primera mitad de siglo, para comenzar su capítulo sobre los orígenes de la Sociedad de Cuartetos en los antecedentes inmediatos de las reuniones dominicales de Guelbenzu<sup>299</sup>.

La concepción del cuarteto de cuerda como medio esencial de la música clásica, y en prejuicio del papel del piano, es reflejada por Castro y Serrano, que señala: “La música clásica, en general, está escrita para instrumentos de cuerda. Las versiones que de ella se hacen para el piano, son versiones que contienen la índole, pero que carecen de la forma de su expresión”<sup>300</sup>. Sin embargo, en el Capítulo V admite, dentro del género, otras agrupaciones como el terceto y quinteto, si bien, insiste en que “sin que por estas excepciones de mero capricho se desnaturalice la primitiva y generadora forma del cuarteto, que consiste en la armonía de cuatro instrumentos de cuerda”<sup>301</sup>. Este concepto se evidenciará en las críticas a la inclusión de piezas a solo realizadas por los aficionados hasta finales de siglo. Aún en 1886, varios abonados a la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio, instan a éste en una misiva, a prescindir de estas intervenciones, mientras que solicitan más piezas para dúo: “Una observación para concluir: ¿no le parece a V. que la índole de la Sociedad de Cuartetos excluye los solistas, aunque sean de piano, como en las dos sesiones últimas y reclama, por lo menos para piano y violín o violoncello, como lo más elemental que se debe ejecutar del repertorio clásico? ¿Tendrán VV. inconveniente en que les admiremos en aquellas obras? Les ruegan su ejecución y les dan por ello gracias anticipadas”<sup>302</sup>.

En cuanto a la cuestión de la disociación de repertorios entre aficionados y profesionales. Castro y Serrano insiste en la necesidad de profesionalización en la interpretación del repertorio clásico: “Está, pues, reservado a escaso número de instrumentistas la facultad de leer en alta voz esos poemas del ingenio lírico que

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, pp. 21-24.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>300</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>301</sup> *Ibidem*, pp. 57-58.

<sup>302</sup> Carta firmada el 2 de febrero de 1886. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

constituyen el repertorio de la música clásica; y es, por consiguiente, punto menos que imposible adquirir noción de su mérito, sin que la casualidad o la diligencia no proporcione la ocasión de conocer y tratar a un gran artista”.

Castro y Serrano participa también de la concepción del cuarteto análoga al discurso o conversación, heredados del siglo XVIII, como señala en el Capítulo VI: “El cuarteto obedece a los principios generales de la filosofía, como el discurso académico en las lenguas habladas, con quien tiene grandes puntos de contacto”<sup>303</sup>. Insiste en esta noción en el Capítulo VII, *Forma del cuarteto*, en el que se adscribe al concepto francés del cuarteto, fundamentado en el papel preponderante del violín primero: “diríamos que el cuarteto era una discusión, y que en ella toman parte activa, cada cual por su orden, un galán, una dama, un confidente y un anciano”<sup>304</sup>. Sigue más adelante, apuntando, respecto a la función del primer violín: “Su alta estatura diapasónica, su voz vibrante, su juvenil frescura, su movilidad, su fuerza, sus recursos, le colocan en el puesto de primer orador y héroe del drama musical. A él está encomendada la exposición del tema; él lleva la voz cantante de aquella discusión incipiente; señala a los otros el camino pro donde han de ir; les interrumpe en momentos precisos; les rectifica, les reprende, les ordena, y en una palabra, deja establecido un orden de debate, de cuya claridad no es posible desprenderse”<sup>305</sup>. Al violín primero corresponden también las mayores exigencias de expresión en la interpretación: “Él también es el que canta, el que llora, el que suspira: su voz insinuante expresa al vivo los afectos de un alma conturbada por la pasión que el músico ha desarrollado”. Respecto al violín segundo, su posición es descrita en los siguientes términos: “Conocedor de su inferioridad física y de sus recursos, [...] le acompaña, le ayuda, le repite en tono menos elevado sus palabras”. La viola sigue ostentado el puesto secundario, supeditados sus recursos a un papel tradicional de relleno: “de acento dulce y blando, de modestia habitual, tímida en demasía [...] Su voz rara vez se eleva sobre los dos galanes que hablan o contienden, sino para hacer una observación”. En cuanto al violoncello, describe su función de base armónica: “apaga los acentos agudos, pacifica los contendientes [...] pronuncia las frases solemnes que templan los ardores de la discusión”<sup>306</sup>. Para Castro y Serrano, el

---

<sup>303</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica...*, p. 64.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>305</sup> *Ibidem*, pp. 74-75.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 75-78.

cuarteto ostenta la supremacía sobre el resto de los géneros<sup>307</sup>. Su definición se basa en la analogía con las voces humanas: “estos tres caracteres humanos provistos de la seguridad de la mecánica y entregados a artistas ejemplares, eran sin duda alguna el mejor y máspreciado elemento de la composición musical”<sup>308</sup>. Más adelante, el autor traza la definición de clásico aplicado a la música: “Clásica, en nuestro sentir es la música que, depurada por el tiempo y por la crítica, sobrevive en el pensamiento de los que saben y en el sentimiento de los que ignoran; es decir, que satisface a la ciencia y a la fantasía. Por lo demás, la música de Weber es música romántica, y Weber, sin embargo, el autor del *Freischütz*, es un autor clásico de la música”<sup>309</sup>.

Castro y Serrano se lamenta de la situación del repertorio: “¿Dónde habéis oído la música de cuarteto? –Si se formase una estadística bibliográfica de música clásica, se vería que son muy pocos los españoles que poseen ejemplares de una parte de ella, y éstos para piano exclusivamente. Las partituras arregladas al cuarteto, apenas se encuentran en ninguna parte. Las bibliotecas, los archivos, algún profesor de mérito especial, suelen poseer colecciones, como los numismáticos sus monedas; esto es, clasificadas y guardadas para su uso privado. El que tiene un quinteto de Mozart, arreglado para tocarle, lo cuenta como si poseyese la dalia negra o la medalla de Otón. [...] Sólo en Madrid y Barcelona habrá media docena de casas que de vez en cuando ofrezcan leves muestras del género; en el resto de España nos contentaríamos con reunir otras tantas. Hay, pues, imposibilidad física de que el cuarteto sea conocido entre nosotros, y sin embargo es general el decir que esa música es insípida, rara, incomprensible, soñolienta”<sup>310</sup>.

En el Capítulo III recomienda, ante todo, escuchar mucha música, aunque no se comprenda al principio, comparando el tipo de audición con el practicado en el aprendizaje de idiomas. En el siguiente capítulo, Castro y Serrano aconseja escuchar gradualmente todo tipo de música, comenzando por el repertorio popular, “que es siempre un manantial muy puro; después la de simple diversión [...] más tarde la dramática, y por último la de salón, que es la que con diversos nombres, ya de *cámara*, ya de cuarteto, ya de clásica o *sabia*, como dicen algunos, se remonta a las más elevadas esferas del arte”. Respecto a la música popular, añade: “El respeto a la música puede

---

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>310</sup> *Ibidem*, pp. 31-33.

principiar a partir de la reflexión sobre los cantos populares”<sup>311</sup>. Reprocha a la Sociedad de programas explicativos para los conciertos, a diferencia de otros países<sup>312</sup>.

En el Capítulo V Castro y Serrano realiza una síntesis de la evolución histórica de la agrupación del cuarteto de cuerda, haciendo un repaso por el origen de sus instrumentos integrantes. En el siguiente capítulo, titulado *Esencia del cuarteto*, el autor explica los movimientos de la forma convencional, mientras que el que lleva por denominación *Forma del cuarteto* es el que trata de la relación entre las distintos instrumentos.

Destacan en el estudio de Castro y Serrano los tres capítulos biográficos dedicados a Haydn, Mozart y Beethoven (VIII, X y XI). En cuanto al análisis del repertorio, el texto sólo incluye un capítulo dedicado a las *Siete Palabras de Haydn*, centrado en el relato de los orígenes de la composición. En el Capítulo XII compara los tres autores. Haydn es descrito como “el más simple, el más primitivo, el más campestre de los tres autores. Su melodía, siempre asomada al borde de la obra, marcha en toda ella con cierto desembarazo, como si excusara complicarse en intrincados laberinto. [...] Mozart, por otra orden impetuoso, vehemente, juvenil [...] Músico de las lágrimas, de los tiernos deseos, de los hondos pesares, o lo que es lo mismo, músico del amor, arrebatada las simpatías de su auditorio, se hace dueño de los corazones [...] Beethoven, severo y grandilocuente [...] Innovador por temperamento y por escuela, romántico por la época de su vida, grave y meditabundo por carácter, es quizá, el menos cuartetista de los tres, aun cuando no ceda a ninguno y en ciertas cualidades supere el gran ingenio de los otros. [...] Beethoven divide el mundo antiguo del moderno; y mientras en sus cuartetos se inclina a Mozart y a Haydn, en sus sinfonías anuncia el *Moisés* de Rossini”. Finaliza sintetizando : “Haydn representa lo verdadero, Mozart lo bello y Beethoven lo bueno”<sup>313</sup>. Castro y Serrano establece, en el Capítulo XIII un paralelismo entre la producción de los tres compositores con Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.

En cuanto a la figura de Beethoven, según expresa Castro y Serrano, “él había recogido la semilla de sus predecesores, y héchola brotar con nueva sabiduría en el campo del arte [...] convirtió la música en expresión de los afectos humanos, idealizada, como debía serlo, para ocupar un rango preferente en el mundo de las bellas artes. Puede

---

<sup>311</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>313</sup> *Ibidem*, pp. 151-154.

decirse que de metafísica, Beethoven convirtió la música en social”<sup>314</sup>. Castro y Serrano señala a Beethoven como “el último de los tres ingenios a quienes el arte musical debe su siglo de oro”. Califica más adelante el conjunto de repertorio clásico como “renacimiento musical”, sin embargo finaliza indicando que con la muerte de Beethoven “desapareció la dinastía de los clásicos, aun cuando no la estirpe regia de los músicos, pues que Beethoven conoció a Rossini”<sup>315</sup>.

El capítulo XIV, centrado en la interpretación, incluye un bosquejo biográfico de Monasterio, del que subraya que “lo deja todo al oído y nada a la vista, por eso prescinde de su individualidad ante el peligro de oscurecer la del autor, por eso parece que no toca sino que le salen natural y sencillamente los motivos, impresos en el papel”<sup>316</sup>. A continuación, elogia las ejecuciones de la Sociedad, si bien elude análisis de las interpretaciones del resto de los componentes, a excepción de Guelbenzu, del que ensalza sus intervenciones en las sonatas para violín y piano: “sus obras salen de las manos de Guelbenzu con todo su color, toda su magia, todo el cúmulo de sus caprichosos y casi imposibles efectos, es cuando se comprende cómo sin la cooperación de este profesor podríamos haber gustado aquí en su pureza originaria las variaciones, por ejemplo, del andante en *la* (obra 47) del rey de los músicos”<sup>317</sup>.

En el último capítulo, Castro y Serrano se muestra contundente en su crítica a la zarzuela como única vía para la creación musical española y a los intentos de instauración de una ópera nacional. El texto refleja su posición a favor de la música clásica como punto de partida de una creación en la línea europea y vía para la regeneración de la música española y alternativa a la zarzuela y otros géneros “populares”: “hemos considerado no ya oportuno sino indispensable, que se levante alguna voz, siquiera sea tan poco autorizada como la nuestra, para decir la verdad sobre el asunto. Es un absurdo que nuestra juventud artístico-filarmónica corra tras el fantasma de un arte nacional, como si el arte en su acepción sublime tuviese lengua ni tuviese patria. La música española no existe, como no existe la música francesa, ni la música inglesa, ni la rusa. Gracias que puedan admitirse dos artes músicas patrimoniales: la italiana y la alemana”<sup>318</sup>. Después de contraponer ambos repertorios, Castro y Serrano señala que “la música patrimonial no existe más que en las esferas

---

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>315</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>318</sup> *Ibidem*, pp. 191-192.

populares, y por consiguiente su producción se escapa de las manos del artista para caer en las manos del artífice”. Prosigue añadiendo: “Prueba innegable de lo que decimos, es la indocta manía que cunde en algunos países de tener música nacional, como si el deseo bastara para conseguir imposibles”. Pone como ejemplo el caso de la ópera francesa. Reconoce, no obstante, un “estilo característico nacional”, pero que estriba “pocas veces en las condiciones fundamentales de la estructura científica, no es aplicable sino a los cuadros de costumbres nacionales, a la comedia de imaginación, al juego de los afectos de familia y de casa. [...] Existen en España elementos sobrados para que haya ópera cómica, y prueba de ello han dado nuestros compositores nacionales; pero desde el momento en que éstos y aquéllos se separan de la comedia lírica, del entretenimiento, de la farsa, del figurón, todos sus esfuerzos son inútiles para crear lo increable [...] Si por ópera española se entiende un drama lírico cuyas palabras se pronuncien en español, [...], no hay duda de que en España puede existir semejante ópera”. Sin embargo, duda de la creación de un género, un estilo, un arte nacional: “y es que el dinero está depositado en las arcas reales, sin que ningún artista se presente a reclamarlo”<sup>319</sup>. Critica los intentos de crear una ópera nacional a partir de la zarzuela, después de ensalzar los títulos de Barbieri, Arrieta y Oudrid: “las jotas, los boleros y barcarolas, [...] tenían un fin como lo tienen los asuntos de *género* en todas las bellas artes, y este fin, este agotamiento, esta perífrasis constante de lo que es limitado, amañó la zarzuela, encerró el género en condiciones de especie. [...] No ha servido la zarzuela, ni aun para crear la ópera cómica”<sup>320</sup>. Castro y Serrano concluye su opúsculo proponiendo como alternativa partir del repertorio clásico europeo: “La zarzuela de ayer puede ser, y será indudablemente, una semilla a cuyos frutos el país se había acostumbrado, y que éste reclamará con el anhelo de toda necesidad creada y poco o mal satisfecha. El pueblo español pedirá música, y la pedirá pronto. Para dársela entonces, es necesario separarse de la senda trazada y abrir un nuevo viaducto en el terreno del arte, sin olvidar las verdaderas exigencias de su manifestación. Cuál sea la fórmula a que deberán ajustarse los poetas, no hay que detenerse mucho para anunciarla: cuadros originales, afectos humanos, intriga verosímil, sencillez ingenua, frescura de carácter, sonoridad poética, el romancero español en acción, cuatro telones y dos almas, he aquí los elementos que necesita el músico para desarrollar sus más tiernos, su más profundos, sus más armónicos pensamientos. ¿Cómo y dónde adquirirá

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, pp. 198-205.

<sup>320</sup> *Ibidem*, pp. 208-213.



éste la doctrina para el más acertado desarrollo de sus ideas? –En el *saloncillo del Conservatorio*. Sí, a ese saloncillo o a otro análogo es donde han acudido en nuestros días, Rossini [...] y todos los músicos de todas partes, para todas las buenas obras de su ingenio. Fuera de ese saloncillo no hay más que dos cosas: o la zarzuela o Wagner; esto es, o la música de un pasado tonadillesco, o la música de un porvenir sombrío e inescrutable”<sup>321</sup>.

De la trascendencia de la obra de Castro y Serrano se hace eco Pérez Galdós, quien escribe sobre el texto un extenso artículo en *La Nación*. Pérez Galdós comienza elogiando el texto de Castro y Serrano: “cuando a los profundos conocimientos, a la metódica explicación de las ideas se añade un estilo brillante y preciso, el libro del Sr. Castro y Serrano conseguirá el objeto para que ha sido escrito”. Continúa justificando la obra por su carácter divulgativo: “Si la crítica musical ha de revestir siempre la forma severa de un preceptismo riguroso y ha de usar siempre las expresiones exactas aunque oscuras de los doctores y maestros del contrapunto, las *Consideraciones sobre la música clásica* no podrán ponerse al lado de las obras de Fétis y de Sando; pero si en materias de música la doctrina debe explicarse sencilla y claramente empleando para ella en vez de argucias sinfónicas, un criterio general aplicable a todas las artes; si la propaganda musical debe hacerla el artista y no el profesor; si debe hablarse al público y no a los músicos, el libro del Sr. Castro y Serrano es el mejor que conocemos en este género”. El tono sencillo y accesible de la obra es justificado por sus fines didácticos: “Para conseguir su objeto no emplea sutilezas escolásticas que constituyen los primeros años de enseñanza en las academias: si hubiera procedido de esta manera, en lugar de hacer amables a Beethoven y Haydn, hubiera arraigado más la preocupación que contra ellos existe. El autor de las *Cartas transcendentales* nos da una lección de buen gusto, sin severidad, sin presunción, de una manera jovial y extraordinariamente franca: su brillante imaginación, perfectamente diestra en dar vida y colores a la vaga poesía de los cuartetos y sonatas, tiene además cierto carácter simpático y comunicativo; que al par que realza las figuras de los músicos alemanes, cautiva y esclaviza al lector, inspirándole violentos deseos de saborear en audiciones repetidas las inspiraciones de aquellos grandes creadores para desagruarlos de un olvido deplorable. Leyendo el libro del Sr. Castro, que ha sabido poetizar con notable acierto aquella teoría fastidiosa, se experimenta, no sólo el deleite

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, pp. 213-216.

que proporcionan las producciones del verdadero ingenio, sino también ese otro deleite más sensual, más determinado, más intenso, que nos causa la audición de la buena música”. Pérez Galdós pasa a continuación a realizar un resumen del texto, comenzando por una especial atención a la definición del cuarteto, que responde a dos acepciones, la primera en términos específicamente formales: “Nos referimos a una idea más genuina, más íntima, a la idea musical en toda su pureza, enunciada en su propio lenguaje, elaborando en un encadenamiento sucesivo y metódico esa dialéctica de los sonidos que se llama *cuarteto*. El Sr. Castro emplea dos procedimientos enteramente contrarios. Primero reduce el cuarteto a su más abstracta expresión. Completamente desprendida del instrumento, la música es analizada en sus partes, en su espíritu, en su filosofía, lo mismo que podrían analizarse los términos de una proposición para deducir su exactitud o falsedad”. Sigue después la segunda definición en términos dramáticos, en la que los distintos instrumentos realizan funciones concretas, y que reproduce nociones de otros autores europeos: “El procedimiento contrario consiste en materializarla, en relacionarla más íntimamente con nuestros sentidos, para que la impresión en nuestra alma sea más grata y profunda: le infunde cierta vida real que antes no tenía, revistiéndola de una plasticidad misteriosa. [...] Vivificados de esta manera los cuatro personajes salen a la escena y desarrollan en una serena y majestuosa disertación un pensamiento, una serie de pensamientos encaminados a demostrar no sabemos qué magnífico principio. [...] Indudablemente el cuarteto es la abstracción más pura del arte dramático, es el elemento, el espíritu del drama. Unas cuantas palabras, unos cuantos accidentes de localidad y de caracteres, y el cuarteto es una pieza de teatro”.

Pérez Galdós destaca el papel precursor del texto de Castro y Serrano como transmisor didáctico de los contenidos del repertorio clásico, ajeno a la mayor parte del público: “¿Pero es Haydn y Beethoven quienes deben añadir estos accidentes? No: esto corresponde al artista que admira y no al que crea; si el oyente no lo hace, corresponde al crítico. Esto solo es lo que ha hecho el Sr. Castro y Serrano sin que podamos acusarle de sutil. Comentador feliz, intérprete exacto, nos explica una porción de misterios, señalándonos la razón, digámoslo así, de cada una de aquellas grandiosas inspiraciones; nos guía al través de las oscuridades y las nieblas del pensamiento alemán y nos hace fiar lo que nuestro inculto oído no percibió. Éste es el secreto del deleite que produce la música; los que no la aman es porque no escuchan y a éstos les hace falta un atractivo más. Cuando el oído sólo atiende, es muy fácil que el profano no comprenda las bellezas de este linaje de música; es necesario, por lo tanto, que percepciones de otra

clase pongan en suspenso todas sus facultades y que su imaginación dirigida toda hacia la imagen musical dé colores y vida a lo que en fórmulas tan vagas está expresado”. Alude, seguidamente, a una de las cualidades atribuidas a la ejecución del repertorio clásico, la facultad de conmover una multiplicidad de caracteres y estados de ánimo, criterio que está presente constantemente en las críticas relativas a la interpretación. También recoge la tradición de equiparación de la música con las artes plásticas, al referirse al trío vienés. Respecto al capítulo dedicado por Castro y Serrano a Monasterio, Pérez Galdós lo califica como “el mejor intérprete que tiene en España, del inspirado violinista Monasterio, aplaudido en los principales teatros de Europa, y admirado y querido por todos los artistas que han compartido sus triunfos o recibido sus lecciones”. Después hace referencia a la implicación de Monasterio exclusivamente didáctica y ajena a beneficios económicos y a la popularidad del violinista en ese momento para finalizar ensalzando al violinista: “nos habla de su vida, de su sencillez, de sus primeros pasos en la carrera, en fin, del Monasterio hombre, persona que la mayoría del público no conoce más que de oídas, es decir, de audiciones verdaderamente divinas, que son los mejores títulos del artista. Poca personas gozan como Monasterio el privilegio de hacerse amar simplemente *de oídas*”. El artículo finaliza recomendando la obra y la asistencia a las sesiones de la Sociedad: “Concluimos aconsejando a los aficionados dos cosas. Primera: que lean de cabo a rabo, sin perder una línea, las deliciosas y musicales páginas del Sr. Castro y Serrano, y confesarán que nunca han leído música más *bien escrita*, ni oído literatura más eufónica, ni lengua castellana que con más brillantez repita lo que el divino y universal idioma expresa a la perfección. Segundo: que educados de esta manera, o fortalecidos con esta lectura apliquen sus cinco sentidos a la música de aquella grandiosa trinidad de genios alemanes, sin perder la nota más insignificante, y ayudados por la explicación del crítico, del cicerone, del indicador, o como quiera llamársele, penetrarán los arcanos que entre laberintos de armonía están ocultos. Así podrán raciocinar musicalmente con Beethoven y asimilarse al alma apasionada de Mozart. Respondemos del éxito, y ya nos preparamos a batir palmas en honor de la música clásica que siempre nos ha deleitado, aunque no tanto como después que los *cuartetos hablados* del Sr. Serrano cayeron en nuestras manos. [...] Ese arte tan bello bendecirá la *osadía* del Sr. Castro y Serrano. Estas obras enaltecen la música tanto como una acabada partitura. *Las consideraciones sobre la música clásica* se recomiendan por su objeto y por su estilo, que es luminoso y expresivo. Damos la enhorabuena al autor, y nos la damos a nosotros mismos por

haberlo leído, prometiendo solemnemente rendir culto ferviente a la trinidad alemana en cuanto abra de nuevo sus puertas *el modesto saloncillo del Conservatorio*”<sup>322</sup>.

Ese mismo año de 1866 podemos leer en una crítica referida a una de las sesiones de la Sociedad de Cuartetos madrileña: “Los cuartetos, como composición, reúnen en el más alto grado de perfeccionamiento las bellezas melódicas y armónicas, estribando su misma dificultad en el limitadísimo número de instrumentos que deben ejecutarlos; y de ahí que sea también muy limitado el número de los autores de fama. Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn son, como hemos dicho más arriba, los que llevan el cetro y ejercen puede decirse que sólo el monopolio en tan delicado ramo del arte. Después de ellos, y aunque a gran distancia, les siguen Hummel, discípulo de Mozart, Onslow, Romberg, Mayseder. Y sin embargo, entre los cuatro hay diferencias características, que bien apreciadas por los inteligentes, permiten establecer una gradación entre su respectiva superioridad [...] ¿Cuáles son las diferencias que los distinguen?- Mozart, siempre gracioso, pero con una gracia mezclada de una suave melancolía, conmueve y hace recordar que en el mundo no hay alegría sin dolor, rosas sin espinas. En algunos de sus cuartetos y quintetos, si bien más vigoroso que Haydn, exige acaso una ejecución muy expresiva y legada, pero no menos precisa. Haydn, igualmente gracioso, siempre lleno de gentileza, llena de una ingenuidad que puede llamarse infantil, se eleva a la mayor altura de la grandeza musical, y hace brotar los más puros sentimientos que recuerdan los primeros días de la infancia. Beethoven, grandioso, severo, con algo de lo que tiene el Dante en sus versos, revela aun carácter irritable y misántropo, una fibra eminentemente sensible, y una imaginación prepotente que nos lleva a pensar en Júpiter Tonante con su magnanimidad, con su ira, con su tremenda majestad. Mendelssohn, por último, no menos grave, bien que mas limitado que Beethoven en el carácter completo de su música, pero apasionado, nos hace pasar por todas las gradaciones del sentimiento”<sup>323</sup>.

Por otra parte, la recepción discriminada del repertorio beethoveniano en relación con el concepto clásico y el monopolio de éste en los gustos del público, va a ser objeto de censura. En 1869 podemos leer, al respecto: “Antes de todo debemos hacer un elogio de la música clásica ya porque es música modelo [...] Si embargo hemos de convenir en que no todas tienen ese carácter que a primera vista las distingue de las demás composiciones de su época. [...] algunos son tan exclusivistas que no quisieran

---

<sup>322</sup> *La Nación*, nº 67, 6-IV-1866.

<sup>323</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 18, 1-II-1866, p. 72.

dar a la música otras formas que las de su clasicismo, despreciando las eminentes obras que desde aquella época han venido a aumentar el repertorio que para nosotros es tan clásico, como lo es para los exclusivistas el de Mozart, Haydn, Beethoven y sus satélites”<sup>324</sup>.

Un ejemplo de la aplicación del concepto de Clasicismo en la acepción aludida anteriormente, se pone de manifiesto en una serie de disertaciones publicadas en el *El Arte* en 1874, con el título “¿Qué es la Música clásica? Su importancia y principales artistas que en ella se han distinguido”, firmadas por Ricardo Benavent por encargo de la Sociedad Económica de Amigos del País, y en las que ensalzará la actividad precursora de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio. Benavent analiza la definición del concepto de *clasicismo* aplicado a la Música: “Desde muy antiguo existen dos escuelas en todo arte, escuelas entre las que media un completo antipodismo, escuelas tales que la una es la negación o separación de los principios que la otra sostiene. Son, pues, el *clasicismo* y el *romanticismo*.[...] Muchos creen, señores, que existe una música sublime, sí, pero incomprensible para los profanos, y que ésta es propiamente la que lleva el epíteto de clásico. Otros sostienen que la tal música, llamada clásica es una especie de arqueología o rara antigüedad del arte. Personas de más educado oído [...] creen que toda obra nutrida y enriquecida con un esmerado y cuidadoso dibujo armónico deberá llamarse clásica, y aun suelen exclamar cuando oyen una música en la que la armonía ocupa un primario interés ¡Esto es clásico! También existe un literato músico que pasa por persona de conocimientos en música, el cual sostiene que la llamada clásica es la que generalmente se ha escrito por los autores alemanes para instrumentos de cuerda. ¡Pobre opinión por cierto! En una palabra: es para la generalidad tan desconocida la idea del clasicismo en música, que preciso es darla a conocer de un modo exacto a fin de esclarecer todo error y disipar toda duda que pueda presentarse en este campo.[...] Demos al clasicismo y romanticismo un sentido general, más lato, y dejémonos de concretarles y estrechar su órbita. Toda obra correcta, escrita con verdadera pureza y con riguroso plan escolástico ya sea antigua, ya sea moderna, ya esté escrita por alemanes, por italianos o por autores de otras naciones (pues el arte no reconoce más que una patria: el Universo), deberá llamarse clásica, y toda obra escrita con caprichosa libertad, sin sujeción a reglas, y sin ningún plan preconcebido, deberá llamarse romántica. Ésta es, señores, la verdadera idea que debe

---

<sup>324</sup> *La España Musical*, nº 166, 22-IV-1869, p. 2.

darse del clasicismo y romanticismo en el arte de la música. [...] La importancia de la música clásica es evidente. Precisamente han de ser éstos los autores que en su fondo y en su estilo, ofrezcan más corrección, más pureza; los que se acerquen más a la perfección, en una palabra. En la música existe una pléyade de genios, una gran serie de autores, que han servido para formar a otros que con posterioridad han nacido y el buen estilo y la perfección de sus obras harán que siempre sean éstas consideradas como la fuente más pura”. Esta noción condicionará la recepción de autores como Schumann, al que Ricardo Benavent se refiere en los siguientes términos: “Examinad a Schumann, a ese rey de los poetas músicos, genio ilustre de nuestra edad moderna, y veréis cómo muchas veces no puede ajustarse a los severos principios formulados por la escuela clásica. Porque encuentra su ideal realizado, abandonándose un poco a su carácter soñador y eminentemente poético. Sin embargo, debe tenerse mucho cuidado de no caer en el extremo opuesto, es decir, en la separación las reglas y principios clásicos, pues las obras resultarían entonces abortos heterogéneos a quienes faltaría, de seguro, la unidad y variedad, principios generadores de toda belleza”<sup>325</sup>. El mismo crítico expone las diferentes acepciones de ambos términos: “Lo *clásico* y lo *romántico*, pueden serlo perfectamente, sin necesidad de que el uno represente lo respetable por lo longevo de su vida, y el otro lo simplemente movido, emancipado, dotado de efímera existencia y siempre con tendencias de respetar poco la tradición y como buscando socavar lo establecido por la prolongada sanción del tiempo”<sup>326</sup>. Continúa, no obstante, poniendo de manifiesto los problemas de conceptualización que presenta la producción musical, al tiempo que hace una revisión que trasciende el repertorio de cámara y abarca los principales representantes de la creación musical del siglo XIX: “En cuestión del arte músico es donde se presenta más oscuro el punto del *clasicismo* y *romanticismo*, y en ninguna de las bellas artes reúne tan poca precisión esta nomenclatura como en música. Para la masa general de las gentes, pronunciar el nombre de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Mendelssohn, de Weber, de Hummel y de Schumann, es lo mismo que evocar como por arte de magia el *clasicismo*, no curándose por nada ni para nada de Rossini, ni de Donizetti, de Bellini y de Verdi (a quienes no saben cómo llamar), y volviendo a denominar *clásicos* a entidades tales como Gluck, Meyerbeer, Gounod,

---

<sup>325</sup> R. Benavent. “¿Qué es la Música clásica? Su importancia y principales artistas que en ella se han distinguido”. *El Arte*, nº 16, 18-I-1874, p. 3.

<sup>326</sup> R. Benavent. “Clasicismo y Romanticismo”. *Boletín musical de Valencia*, nº 35, 15-VI-1894, pp. 254-257.

Wagner y otros de la misma o aproximada talla artística. esto es, el elemento musical puro, presentado en una forma simétrica, armónica, equilibrada en sus componentes, lógica en todas sus partes y dando por resultado el compás más reposado y la medida de fuerzas con más contingencia a la unidad estética. Beethoven es el hijo de los clásicos y el padre de los *románticos*. Mendelssohn, tiene obras instrumentales puramente *clásicas*, tanto en sinfonías, como en sonatas como en cuartetos, producciones todas que se imponen por su redondez y por la pureza de su contorno; mas otras, aunque justas de contorno, despiertan en nuestra imaginación las sensaciones poéticas más intensas y nos transportan a un mundo que no es el esencialmente musical. *Clásicas* por su forma, vienen a ser románticas por el alcance de su expresión fantástica. En los *nocturnos* de Chopin y en sus *baladas*, aparece la entonación poética, el vuelo del autor espaciado en un mundo de leyendas y de hechos maravillosos; y antes que la simetría en su forma musical nos impresiona el lenguaje particular con que estas composiciones hablan a nuestra imaginación. [...] La mayor parte de la obras de Schumann, están saturadas del espíritu *romántico* antes que del carácter *clásico*. Schumann fue el músico antes de la preocupación constante en ideas poéticas, el soñador sempiterno: por este motivo en sus composiciones (hablando generalmente) se observa vaguedad de línea, falta de encaje y una fascinación poética antes que un perfecto y aplomado discurso musical. La obertura de *Struensee* de Meyerbeer es un dechado de *clasicismo*; en ella todo está medido, ajustado, ponderado de la manera más severa y sólidamente musical; por lo contrario, en la de *Dinorah*, la fantasía, el conato de descripción y el pensamiento de lo pintoresco, subyugan la parte plástico-musical, hasta el punto de triunfar sobre ella, dando motivo a una creación *romántica*. Wagner nos ha legado en las oberturas de *El navío fantasma* y *Tannhäuser* el ejemplo más señalado del *romanticismo musical*, y sus preludios de *Tristán e Isolda* y *Parsifal* son el *nec plus* de una aspiración del espíritu que busca en las formas musicales la manera de revelarse y de patentizar en grado máximo sus grandes visiones por encima de todo medio expresivo<sup>327</sup>.

En relación con el valor normativo del repertorio camerístico clásico como ejemplo pedagógico, Barbieri en su *Carta a un joven compositor de música*, publicada en *El Imparcial* en 1878, recomienda su estudio indicando: “Lo que yo más amo es la modulación tonal, aquella que nace de un buen contrapunto a cuatro voces; la modulación y los ritmos que usaron Haydn y Mozart en casi todas sus obras, y

---

<sup>327</sup> *Boletín Musical de Valencia*, nº 36, 30-VI-1894, pp. 263-265.

particularmente en sus cuartetos de cuerda, donde nunca el oído pierde la sensación de la tonalidad dominante de la pieza, y, sin embargo, las cuatro voces van haciendo modulaciones y ritmos diferentes, pero naciendo todo de la idea principal y de la tonalidad primitiva, con recreo del oído y con encanto del alma. Estudie Vd., pues las obras de estos dos grandes maestros, procure en ello seguir sus huellas, y, de seguro, me dará las gracias.[...] si [hace Vd.] oratorios Händel, Haydn y Mendelssohn le llenarán las medidas del deseo; si sinfonías y oberturas, Beethoven y Weber debe inspirarle, si cuartetos y sonatas, no se canse nunca de estudiar a Haydn, Mozart y Beethoven; si melodías *di camera*, ahí tiene Vd. las obras del incomparable Schubert”<sup>328</sup>.

También Chapí reconoce el magisterio de los cuartetos clásicos en su formación, como paso necesario para la composición de una sinfonía de cuatro tiempos, pieza obligatoria para los pensionados en el segundo y tercer año por la Academia de Bellas Artes, según el artículo 59 de los Estatutos. Así lo manifiesta en una carta fechada el 8 de agosto de 1875, en la que sintetiza sus características técnicas: “definitivo género, que todo lo pide junto: frescura, elegancia, gracia, temas muy genéricos, pero muy distinguidos, pues con facilidad se escurre lo trivial disfrazado; mucho diálogo, pero siempre haciéndolo brotar espontáneo y sobre todo la luz más clara, que alumbre y dé vida al cuadro. He estado haciendo muchos cuartetos calcados de los de Beethoven en todo, para obligarme a seguir sus pasos, venciendo yo a mi modo las dificultades de desarrollo con ideas del mismo carácter a las suyas y luego comparando y volviendo a hacer y volviendo a comparar hasta arrancarle la esencia de sus inmensos recursos. Tras este estudio he hecho otro que, imitando por separado los géneros de los tres dioses, he concluido por conocerlos bien y luego he hecho dos cuartetos con toda libertad, se entiende, dentro del género, a mi manera”<sup>329</sup>.

### 6.5.1. Primera Etapa. Repertorio interpretado y recepción crítica.

Respecto a la producción de cámara de Haydn, en la prensa hallamos numerosos artículos que ponen de manifiesto la recepción durante el siglo XIX de sus composiciones. La aceptación de las composiciones de Haydn queda reflejada en la siguiente crítica de 1866: “La música de Haydn, si en algún momento puede parecer

---

<sup>328</sup> *El Imparcial*, 18-II-1878.

<sup>329</sup> L. G. Ibemí. Ruperto *Chapí*. Madrid, ICCMU, 1995.



monótona al oído poco educado, tiene en cambio una claridad, una pureza, casi podríamos decir, una transparencia que encanta”<sup>330</sup>. Con motivo de la finalización de la temporada de 1867-68, Vicente Cuenca realiza un análisis comparativo del repertorio ejecutado por la Sociedad, en un extenso artículo, publicado en *El Artista*, publicación en la que se va a equiparar la atención a la música instrumental con la operística. Hay que recordar su amplio conocimiento de esta producción, de la que había sido también intérprete como violoncello junto a su hermano en una agrupación cuartetística, siendo, además, uno de los primeros en dedicar mayor atención a este repertorio. Señala acerca del compositor: “Haydn tiene una especie de encanto que le pone en contacto con las inteligentes mediocres; gusta de divertirse y reír con sus oyentes. Mozart reemplaza esa galantería amable y comunicativa por la elevación y la profundidad [...] El uno fue el ídolo de sus contemporáneos, y Haydn cuenta aún entre sus mayores apasionados y admiradores, todos los músicos instruidos y sensatos de nuestros días. [...] En la mayor parte de los cuartetos de Haydn, el *cantabile* y los pasajes melódicos, alternan con una especie de regularidad que el género no admite, que da un falso aire de música concertante, y que por consecuencia debilita el trabajo del compositor, en interés del primer violinista. [...] un estilo más popular, es decir menos sabio, ideas más accesibles, es decir, menos elevadas y menos profundas, ésta era la preferencia que se concedía en otro tiempo a los cuartetos de Haydn sobre los de Mozart, y que muchos aficionados les conceden hoy sin confesarlo”<sup>331</sup>. Esta comparación entre Haydn y Mozart basada en la oposición de su capacidad expresiva, remite a la crítica francesa desde los años cuarenta<sup>332</sup>. La aceptación de Haydn por el público es descrita en *Crónica de la Música* en 1878: “Haydn no levanta en Madrid tempestades de aplausos, pero halaga y conmueve tranquilamente. Sus obras hacen siempre el efecto de instructivas y sabrosas conversaciones entre personas ilustradas, buenas, distinguidas y elegantes”<sup>333</sup>. Semejantes opiniones manifiesta Esperanza y Sola a propósito del Cuarteto en La Op. 55, repetido al año siguiente<sup>334</sup>. La mayor parte de su producción fue interpretada

---

<sup>330</sup> *La Escena*, nº 13, 4-II-1866, p. 1.

<sup>331</sup> En el mismo artículo remite a la división de Lenz de los tres estilos de Beethoven. *El Artista*, nº 35, 22-II-1868, pp. 181-182.

<sup>332</sup> Véase K. Ellis. *Music criticism in Nineteenth-Century France*. Cambridge University Press, 1995, pp. 85, 89.

<sup>333</sup> *Crónica de la Música*, nº 8, 14-XI-1878, pp. 1-2.

<sup>334</sup> El crítico finaliza indicando de los cuartetos de Haydn: “Así es que esta música no inspira, me decía en cierta ocasión un fanático admirador suyo, ningún pensamiento bastardo; al contrario, el ánimo se consuela al oírla, y si por un momento la tristeza le embarga, bien pronto torna la calma, dejando al oyente en una tranquilidad honesta y apacible”. *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15-II-1880, p. 106.

durante la primera década de la Sociedad. Se ejecutaron las siguientes obras: *Cuarteto en Do* Op. 33, *Cuarteto en Re* Op. 50, *Cuarteto en La* Op. 55, *Cuarteto Re* y *Cuarteto en Sol* Op. 64, *Cuarteto en Sol* Op. 71, *Cuarteto en Do* y *Cuarteto en Sol menor* Op. 74, *Cuartetos en Do*, *Cuarteto en Re menor*, *Cuarteto en Sol*, *Cuarteto en Mi bemol* y *Cuarteto en Si bemol* Op. 76, *Cuarteto en Sol* y *Cuarteto en Fa* Op. 77, *Sonata para piano y violín en Sol* Op. 73 y las *Siete Palabras*. Destacó la ejecución de los cuartetos Op. 76 y 77, de los que alcanzaron gran éxito el *Cuarteto en Re* y *Cuarteto en Do* Op. 76 y el *Cuarteto en Sol* Op. 77, interpretados desde 1863 durante tres décadas. Uno de los más aclamados fue el *Cuarteto en Do* Op. 76, especialmente su Andante, de cuya recepción, con motivo de su ejecución en la segunda sesión de la temporada de 1863, señala *La Época*: “El auditorio, con el asombro pintado en el semblante, inmóvil, mudo ante aquella obra maestra del más grande de los genios, prorrumpió en un estrepitoso aplauso, cuando, concluido el *andante* y libre ya de la mágica presión en que se hallaban todas sus facultades morales, pudo volver en sí”<sup>335</sup>. Otra de las obras más admiradas es el *Cuarteto en Sol* Op. 65<sup>336</sup>, estrenado en 1874, y cuyo *Adagio* es calificado de “elegante, gracioso y sentido”<sup>337</sup>. Tras su repetición en 1890, Peña y Goñi ensalza al compositor, destacando su sencillez y originalidad: “He aquí el arte músico en toda su adorable sencillez, despojado de todo atavío impertinente, herencia magnífica que asegura el porvenir en todos los siglos, pues bastará remontarse a Haydn para remediar los extravíos del mal gusto”<sup>338</sup>. Respecto a las *Siete Palabras*<sup>339</sup>, con ocasión de su primera interpretación en la sesión extraordinaria celebrada a beneficio de la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos el 13 de abril de 1867, fue recibida con éxito, si bien desde alguna publicación se abogaba por su ejecución en un templo en lugar del salón del Conservatorio<sup>340</sup>.

En cuanto a las composiciones de Mozart ejecutadas por la Sociedad, Vicente Cuenca en *El Artista* evidencia las circunstancias de la recepción de obras de Mozart por el público madrileño de la Sociedad de Conciertos: “En efecto ¿cómo se quería que el vulgo, que sólo juzga por la impresión material que recibe, acogiese la concepción de

<sup>335</sup> *La Época*, 12-II-1863.

<sup>336</sup> Aparece con esta numeración. Debe referirse al Número 4 del Op. 64.

<sup>337</sup> *Crónica de la Música*, nº 10, 28-XI-1878, p. 2.

<sup>338</sup> *La Crítica*, nº 7, 30-XI-1890, p. 51.

<sup>339</sup> Castro y Serrano dedica el Capítulo IX a esta composición en su obra sobre la Sociedad. *Los Cuartetos del Conservatorio...* pp. 93-107.

<sup>340</sup> *Revista de Bellas Artes*, nº 29, 21-IV-1867, p. 230.

Mozart, hija de la más pura idealidad? [...] Enhorabuena que se toque a Beethoven, y, sobre todo, a Haydn, que es mucho más claro, y por cuya razón grandemente más comprensible para las masas, y cuya música en verdad está al nivel de nuestro gusto, si es que nos ha dejado alguno tanta malísima música como estamos oyendo a cada paso; pero, francamente, exponer a Mozart a las risas de la ignorancia, es cometer un delito de alta traición contra la música misma”<sup>341</sup>. Destaca el *Quinteto en Sol menor*, K. 516, la obra más interpretada y una de las preferidas de Monasterio<sup>342</sup>. De su predilección por el público, se hace eco continuamente la prensa<sup>343</sup>. Un ejemplo es la descripción publicada en *El Tiempo*, con motivo de su repetición en enero de 1882: “Del *quinteto* de Mozart, nada puede decirse comparable a la realidad. La inspiración prodigiosa que se encuentra en esta composición, unida a la ejecución de los señores Monasterio, Pérez, Lanuza y Mirecki, forma un conjunto imposible de describir”<sup>344</sup>. Exigido por el público a lo largo de las temporadas, se ejecutó en un total de 31 sesiones, entre 1863 y 1891. Esperanza y Sola lo ensalza en los siguientes términos: “Sentimiento, pasión reconcentrada, dolor sublime en medio de una ciencia profundísima, admiración del artista, prodigio de saber para el escolástico, obra, al decir de un entusiasmado maestro, firmada Mozart en cada nota, y que sólo él pudo hacer”<sup>345</sup>. Peña y Goñi describe esta obra como “uno de los mayores triunfos de Monasterio y es realmente la pieza en cuya ejecución se destaca con mayor vigor y el fondo profundamente dramático de nuestro artista y su estilo apasionado y vehemente mezclado de cierto sentimentalismo *reueur*,

<sup>341</sup> *El Artista*, nº 9, 7-VIII-1866, p. 6.

<sup>342</sup> Una de las interpretaciones más memorables fue la coincidente con la ejecución de este quinteto tras la muerte de su segundo hijo, Jesús. Antonia de Monasterio escribe que “al llegar a su sentidísimo *andante*, no pudo dominar más su emoción, y aunque encontró fuerzas para sostener el violín y el arco, llorando tocó el tiempo entero. Dicen que nunca tocó tan bien como aquel día, expresando el Stradivarius de tal forma su sentimiento que muchas personas del auditorio no pudieron contener las lágrimas”. J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 14.

<sup>343</sup> Desde *La Escena* en 1867 se indica: “Los honores de la sesión fueron, sin embargo, para el quinteto en *sol* de Mozart, obra que produjo en el público un entusiasmo indescriptible”. *La Escena*, nº 3, 20-I-1867, p. 22. De la atracción que la obra provocaba en el público es ejemplo la crónica de su interpretación en 1873: “El numerosísimo público, que se apiñaba materialmente ayer en el pequeño salón del Conservatorio recordará con emoción todavía a estas horas aquella sesión *interesantísima*. [...] notóse en el auditorio una ansiedad inmensa, al principio, un religioso silencio después, que demostraban bien a las claras que allí se iba a verificar algo acto solemne. La ansiedad y el silencio estaban, en efecto, justificados. Era que se disponían a interpretar una obra increíble, colosal, una obra de esas que no se concibe haya podido ser creada por humano ser, un monumento artístico”. *El Imparcial*, 20-I-1873. La atracción que la obra ejercía sobre el vuelve a reflejarse en la prensa durante la Temporada 1876-1877: “Atraído por el Gran Quinteto de Mozart se apiñaba literalmente ayer tarde en el salón de la Escuela Nacional de Música un público numeroso para asistir a la sesión de la *Sociedad de Cuartetos*. [...] Pero lo que el público esperaba con interés, casi diríamos con avidez, era el quinteto en *sol menor* de Mozart”. *El Imparcial*, 22-I-1877.

<sup>344</sup> *El Tiempo*, 8-I-1882.

<sup>345</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15-II-1880, p. 106.

que penetra el alma y arrastra al auditorio”<sup>346</sup>. La segunda obra más ejecutada de Mozart fue el *Cuarteto en Re menor* K. 421, interpretado por primera vez en 1863, y descrito por la crítica como “composición inspiradísima y delicada, cuya audición produjo extraordinario efecto en la concurrencia”<sup>347</sup>. El *Quinteto en La* K. 581 con clarinete se tocó, sin embargo, una sola vez, en 1875, interviniendo Antonio Romero<sup>348</sup>. Entre su producción cuartetística, una de sus obras menos comprendidas fue el *Cuarteto en Re Mayor* K. 499 *Hoffmeister*, ejecutado solamente cuatro veces, pues, según se nos indica en artículo de 1878, “fue escuchado con agrado, pero sin entusiasmo”<sup>349</sup>. La interpretación del repertorio de sonatas para piano y violín, a cargo de Guelbenzu y Monasterio fue, por el contrario, insistentemente laureada por la crítica. Temprano ejemplo de su recepción es la crítica publicada en *La Época* de la *Sonata en Fa* K. 45, que se interpretó en la segunda sesión de la temporada de 1863, en la que se señala: “la sonata de Mozart se distingue por su sencillez y por la purísima delicadeza de sus contornos. Así es que se necesita para su ejecución un sentimiento profundo del arte, la posesión acabada del instrumento y cierto instinto delicado que no se puede explicar ni, por consiguiente enseñar, y que ha de nacer con el artista. [...] Sólo un genio de primer orden puede concebir obras de este carácter; artistas como los ya citados pueden tan sólo interpretarlas como lo fue la sonata en cuestión”<sup>350</sup>. También se interpretó en una sesión de ensayo en la que intervinieron varios alumnos de Monasterio, la *Sonata para piano y violín en Mi bemol* K. 12. La Sociedad de Cuartetos dedicó una sesión conmemorativa al centenario del fallecimiento de Mozart, el 4 de diciembre de 1891. Se programaron dos de las primeras sonatas y la última obra del catálogo Köchel, y las dos piezas predilectas del público: el *Cuarteto en Si bemol* K. 458 y *Quinteto en Sol menor* K. 516. En la extensa nota al programa se incluyó un breve análisis de las obras interpretadas. Con motivo de la celebración de un concierto en el Teatro Real,

<sup>346</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, p. 518.

<sup>347</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 306, 13-I-1887, p. 6.

<sup>348</sup> Intervino para esa ocasión Romero, cuya ejecución fue destacada en los siguientes términos por Peña y Goñi: “baste decir que supo arrancar del clarinete acentos tan expresivos, que el público admirado no se cansaba de aplaudir al que pudiéramos llamar Rubini del clarinete; tal es la manera con que el señor Romero ligaba y filaba los dulces cantos *spianatos*”. A. Peña y Goñi. *La Crítica*, nº 15, 21-I-1875, p. 8.

<sup>349</sup> *Crónica de la Música*, nº 9, 21-XI-1878, p. 1.

<sup>350</sup> *La Época*. 12-II-1863. En la *Gaceta Musical de Madrid* se describe su ejecución: “El Sr. Guelbenzu producía en el piano sonidos metálicos, que se destacaban con perfecta claridad sin confundirse unos con otros; y el Sr. Monasterio arrancaba con su arco notas vibrantes unas veces, semi-apagadas otras como un eco que se extingue, arrobando al público que prorrumplía en aplausos a cada momento, viniendo los ¡bravos! de la concurrencia a ser una especie de acompañamiento que se unió a la irreprochable y magistral interpretación de la delicadísima obra de Mozart, cuyo segundo tiempo tuvieron que repetir los Sres. Monasterio y Guelbenzu en medio de los más atronadores aplausos”. *Gaceta Musical de Madrid*, nº 19, 8-II-1866, p. 77.

conmemorativo del centenario del estreno de *Don Giovanni*, en el que también participó la Sociedad de Conciertos, la Sociedad de Cuartetos ejecutó el *Quinteto K. 516*<sup>351</sup>. Anteriormente se efectuaron tres sesiones íntegramente compuestas por composiciones de Mozart, celebradas el 13 de diciembre de 1874, 12 de marzo de 1886 y 6 de diciembre de 1889.

Respecto a las obras de Beethoven, en su mayor parte fueron ejecutadas, como en el caso de las de los autores anteriores, durante la primera etapa de la Sociedad. Se ejecutaron los seis cuartetos Op. 18: en 1863 los cuartetos en Re y en Fa, y entre 1870 y 1874 los restantes. También se dieron a conocer los tres cuartetos que integran el Op. 59, compuestos en 1806 para Razumovsky, y que suponen el inicio de un nuevo estilo de cuartetos, en cuanto a la expansión de dimensiones y organización interna. El *Cuarteto en Mi bemol* Op. 74, destacado por su carácter lírico, fue interpretado por primera vez en 1871. De los cinco últimos cuartetos, caracterizados por sus innovaciones estructurales, la Sociedad sólo interpretó el *Cuarteto en La* Op. 132, uno de los más experimentales, sin embargo. Sin embargo, en la Temporada 1881-1882 ensayan el *Cuarteto en Fa menor* Op. 95, obra que no llegará a ser estrenada. En cuanto al *Quinteto en Do Mayor* Op. 29, fue ejecutado en dos ocasiones en 1889.

De los tríos, la Sociedad dio a conocer durante la primera década el *Trío en Do menor* Op. 3 y uno de los Tríos Op. 9: el *Trío en Do menor* (en 1889 interpretan el *Trío en Sol* del mismo Opus). A mediados de la década de 1870, la Sociedad incrementa el repertorio de tríos de Beethoven con la ejecución del *Trío-Serenata en Re* Op. 8 y los dos tríos del Op.1, el *Trío en Do menor* y el *Trío en Mi bemol*, que revelan el predominio de procedimientos haydnianos. Ya en 1878 se ejecuta uno de los dos tríos

---

<sup>351</sup> Pidal solicitó la colaboración de la Sociedad en una carta firmada el 22 de octubre de 1887: "Excmo. Sr. D. Jesús Monasterio. Mi muy estimado amigo. Ayer tuve ocasión de ver a la Infanta, quien preocupada como V. y como yo de que no deje de asociarse la capital de España al homenaje que a Mozart se le dispensa en toda Europa, cree que a todo trance debe intentarse que en conmemoración se haga en el Teatro Real, con el concurso de todos los elementos musicales que hay en Madrid, representados en la Compañía y la Orquesta del Teatro Real, y en la Sociedad de Cuartetos y de Conciertos. S. A. parecía dispuesta a tomar la mano en esto, como le diría a V. Vázquez si le ha visto, porque estaba allí presente ayer. No sé si la Infanta encontrará con tales obstáculos que la hagan desistir de su propósito, pero he querido anticiparme a prevenírselo a V. para lo que le pueda convenir, rogándole que me ponga V. dos letras cuando sepa como lo sabrá porque a V. han de dirigirse necesariamente, si el propósito de S. A. que es el mejor se lleva a cabo, o si por el contrario la Sociedad de Cuartetos será la que celebre por sí sola el Centenario del *Don Juan*. Suyo affmo. admirador y amigo q.s.m.b. L. Pidal". Esperanza y Sola escribió una crítica extensa sobre este concierto en *La Ilustración Española y Americana*, 15-XI-1887, pp. 265-266.

con piano Op. 70: el *Trío en Re*, de carácter concertístico. Sólo en fecha tan lejana como 1893, la Sociedad da a conocer el *Trío con piano en Si bemol* Op. 97.

En las sesiones de la Sociedad se interpretaron también tres sonatas para piano y violín de Beethoven, las correspondientes a los Op. 12, 30 y 47. En 1863 se dio a conocer una de las tres sonatas del Op. 12, la *Sonata en Mi bemol*, que revela las características de la primera etapa del compositor. No se interpretaron las sonatas de los Op. 23 y 24. La *Sonata en Do menor* Op. 30 es ejecutada por primera vez en 1866. No se interpretó la *Sonata en Sol* Op. 96. La *Sonata en La* Op. 47 “a Kreutzer”, con una tendencia al estilo de concierto, y característica del denominado “período medio”, se interpreta por primera vez en 1864, convirtiéndose en una de las obras predilectas del público<sup>352</sup>.

No todas las obras de Beethoven tuvieron la misma aceptación. Las sonatas para piano y violín, especialmente la *Sonata en La* Op. 47 y la *Sonata en Do menor* Op. 30, fueron, junto con la versión para cuarteto del *Quinteto en Mi bemol* Op.16, rápidamente aplaudidas por público y crítica, situándose entre las obras más interpretadas por la Sociedad<sup>353</sup>. Respecto al *Septimino en Mi bemol* Op. 20, ejecutado por vez primera en 1864, se hizo merecedor de excelentes críticas, entre las que destaca la realizada por Pérez Galdós en *La Nación* a propósito de su interpretación dos años después en el Conservatorio: “El pensamiento lo es todo aquí: la forma está al servicio, exclusivamente al servicio del pensamiento. Tal vez encontramos relaciones que no existen. ¿Qué tienen de común el contrapunto y la metafísica? Si Krausse hubiera escrito en *tono menor o mayor*, podríamos esperar que Beethoven hiciera silogismos con semi-corcheas. Tal vez en la música hay más que música”<sup>354</sup>. La Sociedad vuelve a interpretarlo en 1886. El *Trío en Sol* Op. 9, dado a conocer en enero de 1886, será también aceptado con agrado por el público. La obra, tras su estreno, “fue muy

---

<sup>352</sup> Ejemplo de la acogida repetidamente exitosa de la obra, es el relatada después de su interpretación en 1866, de la que se destaca el “indescribible entusiasmo en el escogido público que asiste a estos conciertos”. *La Escena*, nº 18, 11-II-1866, p. 6. Esperanza y Sola manifiesta, a propósito de las sonatas de Beethoven, con motivo de su repetición en 1880: “De las dos sonatas para violín y piano (ob. 30 y 47) [...] Reconocemos de buen grado, que tal vez sea más acabada y perfecta la sonata en *do*; pero no podemos menos de confesar que nuestra simpatía es mayor por la sonata en *la*. Por su novedad, rigor y dimensiones, es verdadero modelo en el que hay mucho que estudiar y más aún que admirar”. *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15-II-1880, p. 106.

<sup>353</sup> Hemos contabilizado un número de 26 interpretaciones, desde 1864 hasta 1890, en el caso de la *Sonata en La* Op. 47, y de 16 desde 1866 hasta 1892, de la *Sonata en Do menor* Op. 30. El *Cuarteto en Mi bemol* Op. 16 se repitió hasta 18 veces entre 1874 y 1890.

<sup>354</sup> *La Nación*, nº 62, 11-III-1866. Bretón, en su Diario escribe, acerca de su interpretación en 1886: “fueron bastante bien ejecutados, si bien el señor Lestán descompone bastante el cuadro. Me consoló el ver lleno el Salón”. 5-III-1886. T. Bretón. *Diario (1881-1888)*..., p. 502.

celebrada por los inteligentes y ejecutada por Monasterio y Guelbenzu con inimitable destreza y gusto”<sup>355</sup>.

De la escritura cuartetística de Beethoven sobresale, como ya hemos señalado, la interpretación de los integrantes del Op. 18. En 1868, Vicente Cuenca explica las preferencias del público por la segunda etapa de la producción de Beethoven: “En otro tiempo se prefería generalmente Haydn a Mozart, hoy la preferencia está por Beethoven. Haydn tiene una especie de encanto que le pone en contacto con las inteligentes mediocres; gusta de divertirse y reír con sus oyentes. Mozart reemplaza esa galantería amable y comunicativa por la elevación y la profundidad; hace revivir a Bach, transformado en un gran melodista, y nuevas armonías, a las que nuestro pobre planeta no puede habituarse por mucho tiempo. De aquí la suerte tan diversa de los dos maestros. El uno fue el ídolo de sus contemporáneos, y Haydn cuenta aún entre sus mayores apasionados y admiradores, todos los músicos instruidos y sensatos de nuestros días. [...] Beethoven es el músico por excelencia de los tiempos actuales. [...] Beethoven, en música instrumental, es el único compositor que se puede poner al lado de Mozart, por la invención melódica. [...] Pero Beethoven no llegó, como contrapuntista, a sus dos grandes predecesores. [...] Los apasionados de Beethoven, conceden esta supremacía a Mozart, [...] pero como por vía de compensación añaden que este mérito, no se mira hoy sino como una cualidad secundaria, que el genio ha vencido a la ciencia. [...] Lo que ahora convendría averiguar era si los cuartetos de Beethoven tienen alguna cosa más conmovedora que los de Mozart [...]. A Beethoven, gran sinfonista, sucédele transportar a la música *di camera* los contornos de la música de orquesta. [...] Si la facultad productiva, el genio, parece igual en estos dos maestros, no sucede lo mismo con la facultad crítica y el gusto [...]. Todo cambio no preparado de movimiento, de ritmo, de tonoy de carácter, en el curso de un mismo trozo, es inadmisibles en teoría, porque tal cambio conduce al programa, y la música pura excluye toda explicación directa o indirecta. Este procedimiento es patrimonio exclusivo de la música dramática. – Beethoven lo ha empleado algunas veces; Mozart, nunca. Al indicar las relaciones, bajo las cuales Beethoven parece en algún tanto inferior a Mozart, hemos enumerado las causas”<sup>356</sup>. En 1886, con motivo de la ejecución del *Cuarteto en Mi bemol Op. 74 Las Arpas*, Esperanza y Sola manifiesta su preferencia por la segunda etapa del compositor: “para nosotros la mejor, salvo el parecer de los que ven en las

<sup>355</sup> *La Correspondencia de España*, 14-II-1885.

<sup>356</sup> V. Cuenca. *El Artista*, nº 35, 22-II-1868, pp. 181-182.

últimas obras de Beethoven lo más sublime de su poderosa inventiva, y el germen de la modernísima escuela musical”<sup>357</sup>. Tras una nueva repetición de la obra a comienzos de 1890, Monasterio describe otra vez su desfavorable acogida: “El Cuarteto, en general, produjo poco efecto. El 1º tiempo fue regularmente aplaudido. El Adagio se aplaudió más pero no lo suficiente para que se repitiera; y en cuanto al Presto y Allegretto final sólo tuvieron un aplauso de cortesía. La ejecución fue bastante buena, pero en suma, esta hermosa obra, agradó poco al público”. Luis Navarro en *El Día* haciéndose eco de la incompreensión por un sector de público y crítica de la obra, critica su insuficiente preparación por parte de la agrupación: “Este bellísimo cuarteto no tuvo el éxito que le hace acreedor su mérito extraordinario, y debe atribuirse a que no es de las obras que se imponen al público desde la primera audición por la claridad y hermosura de las frases melódicas; pero, en cambio, está lleno de efectos delicadísimos dentro de una forma verdaderamente grandiosa. Si el Sr. Monasterio hiciese del cuarteto *de las Arpas* un estudio tan detallado y con tanto esmero como el que tiene hecho de la gran sonata y de otras muchas obras de su especial predilección, seguros estamos de que este cuarteto llegaría a ser también de las favoritas del público. Dicho esto en desagravio de la tibieza con que fue acogido”<sup>358</sup>. También Esperanza y Sola destaca las dificultades de recepción de la obra después de su repetición, por parte de todo el auditorio<sup>359</sup>.

La actitud de incompreensión hacia determinado repertorio beethoveniano se agudiza en el caso del *Cuarteto en La menor* Op. 132, ejecutado en fecha tan tardía como 1890. Luis Navarro desde *El Día* (29-XI-1890) señala: “Esta obra era la novedad de la noche, especialmente para los profesores y aficionados, ansiosos de conocer alguno de estos cuartetos, por lo mismo que aún son objeto de polémica, no por su mérito, para todos indiscutible, sino por sus condiciones para gustar al público profano. Ante todo, hay que mostrar agradecimiento al Sr. Monasterio y a sus inteligentes consocios los señores Mirecki, Pérez y Lestán, por sus esfuerzos para darlo a conocer.

---

<sup>357</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1886, p. 79.

<sup>358</sup> *El Día*, 15-II-1890.

<sup>359</sup> “[...] en el Presto y Allegretto con variazioni que termina, el lujo de escolasticismo y la intrincada labor armónica y de contrapunto de que hace alarde Beethoven, hacen que no produzcan tanto efecto como los trozos musicales que los preceden, y sin que sea esto negar todo su interés e importancia. Debido a esto, sin duda, algunos, los menos de los que al Salón Romero acuden a saborear las bellezas de la música clásica, no unieron sus aplausos, o si lo hicieron fue con reservas mentales, a los que la gran mayoría de los concurrentes tributó a los intérpretes de la obra. Entre ellos debe contarse el crítico de uno de nuestros diarios, cuando, al hacer la reseña de la sesión, estampó que la interpretación del dicho cuarteto había sido algo borrosa, falta de claro-oscuro, y desprovista de aquella delicadeza de matices que exigen las obras del gran Beethoven, esto aparte de haberse hecho un corte, no justificado a su parecer”. *La Ilustración Española y Americana*, nº VII, 22-II-1890, p. 111.



Profesores tan excelentes y tan avezados a tocar la música clásica han invertido más de veinte ensayos para dominar y vencer las enormes dificultades del cuarteto en *la menor*, y se necesita grande amor al arte para empeñarse en esta lucha gigantesca. Dos obras conocía el público madrileño del último estilo de Beethoven; la novena sinfonía y la sonata en do menor, la última que escribió para piano solo, y que tan maravillosamente tocó el año anterior el Sr. Tragó. La impresión de asombro que estas dos obras produjo a los inteligentes, por la grandeza de la concepción y las inmensas dificultades de la ejecución, se repitió anoche. El cuarteto en *la menor* no resulta para el público en general, ni creemos resulte nunca, una obra clara y melodiosa; los destellos del genio, del gran maestro centellean en medio de intrincadas armonizaciones; pero no producirán jamás esas explosiones de entusiasmo que excitan las obras de su segundo estilo, la sinfonía heroica, la en *do menor*, la pastoral, el septimino, la gran sonata en *la*, que anoche oímos, el gran trío en *si bemol* que oiremos el lunes, la sonata en *do sostenido menor*, la *apasionata* y tantas otras obras que el público no se cansa de oír y de aplaudir. Pero nuestras dos Sociedades de música clásica tienen el deber moral de hacer oír lo que en las naciones más adelantadas es objeto de admiración o de aplauso. Esta es una forma de contribuir a la general cultura, y en las sesiones del Salón Romero hay que dar, al par que deleite, la instrucción. Quien crea que en la música como en las demás bellas artes, sólo es bueno y sólo es bello lo que a primera vista o primera audición agrada, corre riesgo de estar al nivel de los que admiran el cuadro del “Hambre”, y pasan por delante de las “Lanzas” sin mirarlo. El éxito de la sesión de anoche está dicho brevemente. El trío y el cuarteto fueron aplaudidos”<sup>360</sup>. En *El País* se realiza una pormenorizada descripción de la obra: “Había en ella [la sesión] un gran aliciente para los aficionados a la música *di camera*; el cuarteto en *la menor* (obra 132) de Beethoven. Nunca se había ejecutado en público. Privadamente Sarasate y otros artistas de su valía lo hicieron oír una noche en el domicilio del gran violinista pamplonés. El cuarteto en cuestión pertenece a la última época de Beethoven, y de ésta al último período. En él está retratado el autor de la Pastoral de cuerpo entero, con sus genialidades, con su fogosidad, con las divagaciones propias de una imaginación que empieza a perturbarse. Es una obra de tal manera escollada de dificultades, que interpretarla a la perfección resulta punto menos que imposible. Para ello sería preciso aprenderla de memoria, ensayarla después muchísimo tiempo, y cuando se la dominase, cuando se hubieran

---

<sup>360</sup> *El Día*, 29-XI-1890.

desentrañado todos los efectos y todos los matices, darla al público. Es un cuarteto que tiene una variedad de ritmos asombrosa, unas tonalidades que asustan, y en las que nunca se cree caminar derecho. Diríase que Beethoven con esta obra quiso vengarse de algunos nobles aficionados a ejecutar música *di camera*, que le fueran antipáticos. Los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, habían estudiado *con amore* este cuarteto y lo tocaron bien, todo lo bien que cabe, dadas las condiciones de la obra y las que se requieren para que la ejecución sea perfecta. [...] El último tiempo es el más flojo y menos claro. Hay rarezas que sólo a Beethoven pueden permitirse, hasta destacar en aquél recitados que pudieran encajarse en una ópera. De todos modos, la obra es inmensa y digna del gran coloso del arte”<sup>361</sup>. Esperanza y Sola escribe un intento de justificación por la inclusión de dicha obra en el programa. Su estreno dio lugar a una controversia entre distintos sectores de público y crítica, siendo calificada por unos como producto de “las divagaciones propias de una imaginación que empieza a decaer” y por otros como “una obra inmensa y digna por todos conceptos”. En el artículo se justifica el retraso del estreno de la obra por sus dificultades técnicas<sup>362</sup>. Monasterio describe el estreno en sus anotaciones: “Del monumental Cuarteto de Beethoven tampoco se repitió ningún tiempo, pero se oyó todo él con mucho interés y silencio, a pesar de ser de tan difícil comprensión y de sus larguísimas dimensiones. El 1º tiempo fue bastante aplaudido, y aún más, el Adagio. La ejecución de esta obra (que estudié y ensayé con el mayor esmero y minuciosidad) fue excelente, no obstante sus inmensas dificultades de todo género”. Esperanza y Sola resume el conjunto de reacciones provocadas por la obra<sup>363</sup>, reconociendo, finalmente, cierta desconfianza: “algo deben tener las obras que en sus últimos tiempos escribió Beethoven, para que la admiración por ellas no sea tan unánime como la que causan las que en épocas anteriores produjo.

---

<sup>361</sup> *El País*, 29-XI-1890.

<sup>362</sup> “La extraordinaria dificultad que la ejecución del cuarteto en *la menor* encierra, ha sido causa sin duda de que hasta ahora no se haya ejecutado, y justo es decir que tal vez el público español es el único que a la primera audición ha respondido con sus aplausos, comprendiendo toda la grandeza de la obra de Beethoven”. *La Crítica*, nº 8, 7-XII-1890, p. 60.

<sup>363</sup> “Quién, después de estudiar las obras beethovenianas de esa época creyó encontrar en aquéllas rasgos de demencia; quién le ha considerado- como burlándose de la crítica y de los críticos, y en rebelión abierta y premeditada contra los preceptos escolásticos; quién, entusiasmado con la *Novena sinfonía* y los cinco últimos *Cuartetos*, ha visto en ellos “los tipos precursores del porvenir de la música, y una anticipación gigantesca de los futuros progresos de la civilización humana”; quién, una consecuencia triste e indeclinable de la sordera, con la cual no le era dable gozar de los encantos de la eufonía; y quién, por último, ha dicho que el gran maestro “se creía elevado al conocimiento de todos los arcanos del arte, y el único que había penetrado en el santuario donde comienza la revelación de lo desconocido”, y de ahí las profundidades de su última música. Como usted ve, en tales opiniones hay para todos los gustos”. *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1891. *Treinta años de crítica musical...* Vol. III, pp. 23, 24 y 27.

[...] nótase que las ideas grandes, y sublimes a veces, que encierra, no tienen claridad necesaria para hacerse perceptibles desde luego; muchas de ellas son en extremo complicadas. [...] nada de particular tiene que, a pesar de su incontestable valía, corra la misma suerte que los demás Cuartetos que por aquellos mismos tiempos escribió Beethoven y figure raras veces en los programas de sesiones análogas a las de la Sociedad de Cuartetos. Porque, a la verdad, se necesita grande amor al arte para dedicarse al profundo y detenido estudio que necesita con la convicción de que el resultado no ha de corresponder a la labor que se emplea”<sup>364</sup>. La línea de estas críticas, caracterizada por la preferencia por el II Período de Beethoven y el rechazo a las obras de su última etapa, se inscribe dentro de la tradición francesa iniciada en los años treinta y asentada en los postulados de Fétis, que culmina con el tradicionalismo clasicista de Botte, y que condiciona la recepción de autores posteriores.

De la *Sonata para piano en Do menor* Op. 111, interpretada por Tragó en 1891, pero dada a conocer un año antes en las sesiones de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, el mismo crítico subraya “sus extrañas combinaciones rítmicas y sus dificultades mecánicas”, pero reconoce la grandeza de la composición, pese a pertenecer al tercer estilo<sup>365</sup>.

De la repetición del *Trío* Op. 97, estrenado en la última temporada, Guerra y Alarcón desde *El Heraldo de Madrid* señala: “Tiene este hermoso trío una frase maravillosa, que ella sola retrata al autor; varias veces se repite durante el desarrollo de la composición, y allá al terminar, cuando se han concluido las variaciones y el tema y el motivo primordial se encuentran agotados, óyese en el piano, siempre brillante y apasionada, recógela el violín y el violoncello y va a perderse entre las última notas del trío. Ejecutáronlo de manera irreprochable Tragó, Monasterio y Mirecki. El público, maravillado, hizo repetir el *andante cantabile*”<sup>366</sup>.

La Sociedad dedicó a Beethoven sesiones íntegras el 20 de diciembre de 1874, 4 de febrero de 1877, 11 de enero de 1880, 5 de marzo de 1886, 14 de febrero de 1890 y 28 de noviembre de 1890.

Las obras de Mendelssohn, autor muy admirado por Monasterio, obtuvieron una recepción muy favorable. Respecto al compositor, del que afirma Arbós que era

---

<sup>364</sup> Véase K. Ellis. *Music criticism in Nineteenth-Century...*, pp. 101-119.

<sup>365</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº II, 15-I-1890, p. 30.

<sup>366</sup> *El Heraldo de Madrid*, 6-I-1894.

considerado por Monasterio como su “ídolo”, menciona el que fuera su alumno: “-su contrapunto -decía-, es como un gran señor que, siempre correcto, pidiendo la venia, se entra sombrero en mano por el laberinto musical saludando a derecha e izquierda, sin molestia para nadie y con el beneplácito de todos; mientras que el de Beethoven, cual rústico descortés, suele irrumpir en el divino reino de la Armonía abriéndose paso a codazos, pisando al uno y estrujando al otro, sin la menor aprensión y con grave riesgo para el armónico equilibrio del edificio musical... ¿Cómo calificaría hoy mi buen don Jesús los modales y procedimientos de ciertos compositores contemporáneos?”<sup>367</sup>. Con motivo de la celebración de una sesión dedicada al compositor el 20 de diciembre de 1889, se señala desde *El Imparcial* que “entre los compositores clásicos de música *di camera*, es tal vez Mendelssohn el que con más gusto oye nuestro público. La ternura y la melancólica suavidad que rebosa en las obras de este autor son siempre saboreadas con placer por los aficionados”<sup>368</sup>. Esperanza y Sola describe al compositor, a propósito de la ejecución de su obra más interpretada, el *Quinteto en Si bemol* Mayor Op. 87: “Maestro en la forma como pocos, Mendelssohn imprime a todas sus obras un sello de distinción y elegancia; Ni una frase banal o incorrecta; ni una de esas ásperas combinaciones de sonidos, que tanto halagan a los afanosos de novedad y a los que ven en los últimos cuartetos de Beethoven el *summum* de la ciencia; bien que en este punto, mostraba tal aversión a ello el genio de que hablamos, que hasta se cuenta que aconsejaba a los artistas jóvenes no hicieran de las obras de Chopin su estudio cotidiano, dado que en ella suelen encontrarse, a veces, esos choques a que tan refractario era aquél”. En el mismo artículo censura las afirmaciones de Wagner sobre la música de Mendelssohn<sup>369</sup>. En 1889, el mismo crítico defiende a Mendelssohn en los siguientes términos: “Con perdón de un escritor transpirenaico, que asienta que los *adagios* de este autor recuerdan, a veces, “la sonoridad que produciría un grupo de pordioseros pidiendo armoniosamente limosna”, paréceme a mí que las obras de aquel maestro revelan, todo lo contrario”<sup>370</sup>. Las primeras obras interpretadas fueron los

---

<sup>367</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 21.

<sup>368</sup> *El Imparcial*, 21-XII-1889. Anteriormente, se le había dedicado otra sesión, celebrada el 30 de diciembre de 1877.

<sup>369</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1886, p. 151.

<sup>370</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63. En 1893, el mismo crítico vuelve a defender sus obras explicando: “Mendelssohn pertenecía a la escuela romántica, su educación musical y sus convicciones artísticas le hacían ser tan austero discípulo de la escuela creada por el segundo de los grandes maestros antes nombrados, que en más de un caso ahogó con las fórmulas escolásticas las ideas, aun a trueque de aparecer menos inspirado que en realidad lo era”. *La Ilustración Española y Americana*, 8-II-1893, p. 87.

Cuartetos Op. 44 (entre 1863 y 1866). De la primera etapa del compositor (1822-29), con clara influencia de los últimos cuartetos de Beethoven, la Sociedad interpreta, durante las dos primeras décadas, el *Cuarteto en Mi bemol* Op.12 (1864), el *Cuarteto en Fa menor* Op. 2 (1872) y el *Cuarteto en Si menor* Op. 3 (1875). En 1868, Guelbenzu manifiesta a Monasterio la intención de conseguir desde París para la Sociedad el *Cuarteto* Op. 81, pero finalmente no se interpreta<sup>371</sup>. También en esa primera fase se ejecutan otras obras como el *Trío con piano en Re menor* Op. 49 y *Trío en Do menor* Op. 66 (1866 y 1879, respectivamente), la *Sonata para violoncello* Op. 45 (1874), y el *Quinteto de cuerda en Si bemol Mayor* Op. 87 (1876), mientras que el *Octeto en Mi bemol* Op. 20 fue dado a conocer después de 1880<sup>372</sup>. De los tres cuartetos Op. 44, el *Cuarteto en Mi menor*, que fue muy repetido, provocó siempre auténtico entusiasmo en el auditorio, siendo considerado por Esperanza y Sola “el mejor de cuantos salieron de su pluma”<sup>373</sup>. También ensayó la Sociedad el *Quinteto en La* Op. 20 en la temporada de 1869-1870 y el *Sexteto en Re* Op. 110 para dos violas en la serie de 1890. Estas obras finalmente no llegaron a ser estrenadas en las sesiones. De la aceptación de Mendelssohn es una muestra la siguiente crítica acerca de su interpretación en la tercera sesión de la temporada de 1886: “El entusiasmo del público no reconoció límites al oír ejecutar de tan admirable modo la obra mencionada, y los concurrentes no pararon hasta que hicieron repetir el célebre scherzo, en el que Monasterio realizó verdaderos prodigios de ejecución”<sup>374</sup>. Sin embargo, opuesta es la recepción del Cuarteto en Re Mayor, primera composición del autor interpretada por la Sociedad. Como mencionamos anteriormente, su acogida por parte de la crítica, tras su primera ejecución en 1863, no fue favorable. Desde *El Imparcial* se apuntó que “se resiente de la trabajosa y excesiva complicación de que adolecen los compositores modernos de esta clase de música, que faltos de inspiración o de las dotes indispensables para competir con los antiguos, echan mano de recursos que no están reprobados por el arte, pero nunca

<sup>371</sup> En una carta fechada desde París el 17 de noviembre de 1868, señala Guelbenzu: “Se me olvidaba decir a V. que creyéndome en la Sociedad, he visto y tengo para verlo mejor la obra 81 de Mendelssohn, que es un cuarteto y tiene por título Andante, Scherzo, Capriccio y Fuga. Creo que podría gustar en ésa. Se me olvidaba decir a V. que creyéndome en la Sociedad, he visto y tengo para verlo mejor la obra 81 de Mendelssohn, que es un cuarteto y tiene por título Andante, Scherzo, Capriccio y Fuga. Creo que podría gustar en ésa. Si se lo puedo proporcionar pues es edición de Leipzig, se lo mandaré a V. [...]. Si se lo puedo proporcionar pues es edición de Leipzig, se lo mandaré a V.”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª (1-31).

<sup>372</sup> Su fecha de estreno se retrasó hasta el 26 de diciembre de 1884. Se repitió una vez más, esa misma temporada (16-I-1885).

<sup>373</sup> Fue estrenado en 1867. *La Ilustración Española y Americana*, nºV, 8-II-1886, p. 79.

<sup>374</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 267, 11-II-1886, p. 2.

usaron sus ilustres predecesores sino en momentos dados”<sup>375</sup>. Este cuarteto fue la única obra repetidamente censurada por la crítica, que consideraba que “sus grandísimas dificultades, no están compensadas por su brillantez”<sup>376</sup>. Gran recepción tuvo el *Trío en Re menor* Op. 49, tras cuyo estreno en 1866 es calificado de “pieza delicadísima, rica de inspiración y de frases bellas y originales”<sup>377</sup>, y destacado entre sus obras por la prensa por su carácter dramático, infrecuente en el autor. Entre los movimientos más aplaudidos por crítica y público se encuentran especialmente sus *scherzi* y los pasajes líricos que se reflejan en su especie de *canciones sin palabras* que incorpora a la forma del cuarteto. El *Cuarteto en Fa menor* Op. 2 fue una de las obras más interpretadas, alcanzando una excelente aceptación por el público. En *El Imparcial* se destaca la superposición de ritmos entre el piano y el terceto de cuerda “de un efecto delicioso y que ejecutado por los Sres. Guelbenzu, Monasterio, Lestán y Castellanos provoca siempre entusiastas aclamaciones”<sup>378</sup>. Las mayores aclamaciones del público las mereció, sin embargo, el *Quinteto en Si bemol* Op. 87, a lo largo de las numerosas temporadas en que fue repetido. La prensa revela reiteradamente la predilección del público por esta obra. De su ejecución en diciembre de 1881 es la siguiente crítica: “El extraordinario éxito que obtuvo esta celebrada obra, no es para describirlo. El público, entusiasmado, pidió la repetición del andante con su grandiosa frase de *crescendo*, que tan bellissimo efecto produce”<sup>379</sup>. En 1885 se indica: “El *andante scherzando* que constituye por sí solo una composición admirable, alcanzó muchos bravos y palmadas y fue repetido tras no pocas instancias del público”<sup>380</sup>. Respecto al *Octeto en Mi bemol* Op. 20, ejecutado en dos ocasiones durante los años 1884 y 1885, fue calificado de “obra inspirada, aunque lánguida en varios de sus pasajes. [...] sin embargo, de extraordinario mérito y digna en todo de figurar en el escogido repertorio de la Sociedad

---

<sup>375</sup> *El Imparcial*, 24-II-1863.

<sup>376</sup> *La Escena*, nº 13, 4-II-1866, p. 1.

<sup>377</sup> *Revista de Bellas Artes*, nº 12, 23-XII-1866, p. 90.

<sup>378</sup> *El Imparcial*, 13-I-1873.

<sup>379</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 49, 7-XII-1881, p. 5.

<sup>380</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 216, 19-II-1885, p. 5. La crítica más extensa de esta obra nos la proporciona Esperanza y Sola: “Maestro en la forma como pocos, Mendelssohn imprime a todas sus obras un sello de distinción y elegancia; Ni una frase banal o incorrecta; ni una de esas ásperas combinaciones de sonidos, que tanto halagan a los afanosos de novedad y a los que ven en los últimos cuartetos de Beethoven el *summum* de la ciencia; bien que en este punto, mostraba tal aversión a ello el genio de que hablamos, que hasta se cuenta que aconsejaba a los artistas jóvenes no hicieran de las obras de Chopin su estudio cotidiano, dado que en ella suelen encontrarse, a veces, esos choques a que tan refractario era aquél. A continuación, Esperanza y Sola critica las afirmaciones de Wagner sobre la música de Mendelssohn. *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1886, p. 151.

de cuartetos”<sup>381</sup>. De la predilección de Monasterio por Mendelssohn son reflejo sus palabras, recogidas numerosas veces por Esperanza y Sola y otros críticos: “Como Monasterio dice gráficamente: *Toca la música de Haydn con placer; la de Beethoven con entusiasmo; la de Mozart con pena en el corazón, y la de Mendelssohn con pasión*”<sup>382</sup>.

Otro de los compositores interpretados durante la primera etapa de la Sociedad, y concretamente, en la década de 1860, fue Spohr, uno de cuyos más de treinta cuartetos, de marcada herencia beethoveniana, la Sociedad dio a conocer en 1863<sup>383</sup>: interpretó el *Cuarteto en La menor* Op. 74 el 29 de noviembre de ese año, repitiendo la obra al mes siguiente. En la Temporada 1872-1873 ensayan también el *Cuarteto en Do Número 12*, y en la serie siguiente el *Cuarteto en Sol menor* Op. 4. Ambos no llegarán a ser estrenados.

El 16 de febrero de 1868, la Sociedad de Cuartetos ofreció una sesión extraordinaria, a beneficio de los abonados, en la que se ejecutaron con gran éxito exclusivamente obras de compositores españoles: *Cuarteto en Mi bemol* de Rafael Pérez, segundo violín de la Sociedad, *Sonatina en Sol* para piano a cuatro manos de Marcial del Adalid, y *Sonata en Re* para violín y piano, de Martín Sánchez Allú. Vicente Cuenca realizó un análisis del programa en una característica extensa crítica de dicho cuarteto en *El Artista*, en la que vuelve a poner de manifiesto un tipo de análisis más técnico<sup>384</sup>: “En el trabajo del Sr. Pérez, revélase en primer lugar un gran conocimiento de los requisitos indispensables que requieren esta clase de composiciones en extremo difíciles. En el estilo que domina toda la obra, nótase tal lujo de combinaciones armónicas, tal variedad de detalles, tal filigranado en los pasos de bravura de la composición temática, tal experiencia en el conjunto, tal elegancia en la forma melódica presentada siempre con una sobriedad extremada, que apenas se encontrará miembro alguno de sus frases que haga presentir la música dramática. Hasta en los pasajes más culminantes, domina ese buen gusto. La exposición de la idea fundamental, y el desenvolvimiento efectuado por el Sr. Pérez en su obra, además de no

---

<sup>381</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 209, 1-I-1885, p. 3.

<sup>382</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, 8-XII-1891. *Treinta años de crítica musical...* Vol. I. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII, 24-XII-1872, p. 43.

<sup>383</sup> Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª.

<sup>384</sup> Hay que recordar que en 1868 será designado Profesor de Armonía e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid, si bien quedó excedente.

carecer de cierta novedad, contiene el don inapreciable para un compositor, de presentar un solo carácter lógico, naciendo únicamente de él los diversos modos del desarrollo armónico, cual si fueran diferentes fragmentos de un cuadro psicológico. Esta cualidad distinguidísima en trabajos semejantes, se reproduce con mayor fuerza y galanura en la segunda división de la obra del Sr. Pérez, perfectamente comprendida y llevada a cabo, que hizo repetir el público en medio de los más frenéticos aplausos, llamando a su autor a la conclusión, a fin de demostrarle su complacencia”<sup>385</sup>.

De la *Sonatina en Sol*, de Marcial del Adalid destaca el andante, al que considera “verdadera joya artística, en extremo graciosa, de una sencillez y una claridad tal, que arroba el alma por su encanto y belleza melódica”.

La sesión terminó con la *Sonata en Re* de Martín Sánchez Allú<sup>386</sup>, titulada *Ensayo* y dedicada a Monasterio, de la que se repitió, según Vicente Cuenca, el “preciosísimo *andante*, delicioso trozo, escrito con una galanura y un estilo melódico de gran belleza artística”. “También es muy de notar” –prosigue,- “el *final* de esta *Sonata*, cuyo motivo en extremo original, recuerda nuestros cantos nacionales, y de los que tan escaso partido se ha sacado hasta ahora por nuestros compositores. Y sin embargo ¿cuánta poesía y gracia no encierran? ¡Lástima grande es, que el compositor Allú halla sido tan temprano arrebatado al arte, pues si por la *Sonata en re* hubiéramos de calcular los días de gloria que dar pudiera a su patria, y de enseñanza a nuestros autores de la época, nuestra música nacional sería más querida y respetada de las demás naciones”<sup>387</sup>. En 1889, se vuelve a interpretar la obra<sup>388</sup>, en otra sesión consagrada a autores españoles

---

<sup>385</sup> Vicente Cuenca. *El Artista*, nº 35, 22-II-1868, pp. 183-184.

<sup>386</sup> Nació en Salamanca, el 14-IX-1825. Ingresó en el colegio de niños de coro de la Catedral de Salamanca. Con 18 años va a Madrid, donde escribe la ópera *Bianca de Messina* y diversas piezas para piano. Fue Director del Liceo y Escuela de Bellas Artes de Salamanca y luego del Liceo de Valladolid, donde escribe su segunda ópera *Le Donzelle Eroiche*. Fija más tarde su residencia en Madrid. En 1857 fue designado Profesor supernumerario de Piano del Conservatorio, tras renunciar a la plaza de organista primero de la Catedral de Salamanca. Fallece el 31-VIII-1858.

<sup>387</sup> V. Cuenca. *El Artista*, nº 35, 22-II-1868, p. 183.

<sup>388</sup> Para este concierto, celebrado el 11 de enero, Monasterio solicita en una carta, fechada el 9 de enero de 1889, la colaboración de Barbieri para la realización de un apunte biográfico en el programa de Sánchez Allú: “En la sesión de cuartetos del próximo viernes, tocaremos una Sonata de violín y piano que compuso y me dedicó el malogrado pianista Martín Sánchez Allú. Con tal motivo quisiera poner un apuntito biográfico en el programa, concerniente a aquel desgraciado artista, y como no encuentro más que muy deficientes noticias, recurro a ti que, tratándose sobre todo de músicos españoles, posees cuanto de ellos se ha escrito y aún mucho más, no dudando que me hará el favor de enviarme (a ser posible por el dador de ésta, pues me urge) lo que estimes más pertinente al efecto”. Le sigue la contestación de Monasterio agradeciendo a Barbieri el texto. E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Volumen 2..., documentos 2.197-2.198, pp. 755-756.



(11-I-1889), que contó, según indican las anotaciones de Monasterio, con una menor asistencia de público al concierto. El Director de la Sociedad escribe acerca de su recepción: “La Sonata de Allú produjo toda ella agradable impresión, aplaudiéndose más particularmente el Andante y el Scherzo. [...] El 1º allegro (que es en sí más importante y más dentro del género) se aplaudió bastante. El Andante, aunque más inferior, obtuvo aplausos. El Scherzo que es muy lindo y gracioso gustó muchísimo y se repitió, y el Final también fue muy aplaudido, no obstante ser la parte más débil de la Sonata. En suma toda la obra produjo una agradable impresión. Tragó y yo hicimos cuanto pudimos por una buena interpretación”. Adjunto al programa, se encuentra, asimismo, el siguiente texto relativo a la obra: “La Sonata para violín y piano que hoy interpreta esta Sociedad, y que su autor llama modestamente ensayo, en el original que dedicó y regaló al Sr. Monasterio, se distingue por la sencillez, elegancia y espontaneidad de sus melodías. Fue escrita el año 1854, y es muy de notar que su autor abordase ya entonces un género bien poco cultivado en España en aquella época en que, ni la afición, ni el estudio de la música clásica, estaban tan difundidos entre nosotros como al presente”.

Esperanza y Sola escribe acerca de esta composición en *La Ilustración Española y Americana*: “Con la modestia propia de su carácter, llamó Sánchez Allú *ensayo*, en la partitura original que he tenido ocasión de ver, la sonata que dedicó a Monasterio y éste conserva cuidadosamente entre sus papeles, como recuerdo de aquel maestro que sólo encontraba en el arte refugio y consuelo a las amarguras de una vida triste y trabajosa. Aún le recuerdo, y paréceme que era ayer cuando, merced a la generosa protección de hombres de tanto valer artístico y tanto corazón como el inolvidable Guelbenzu y Marcial del Adalid, parecía que se abría una nueva era más tranquila y reposada al infortunado Allú, la muerte le arrebató de entre nosotros, tan rico de ilusiones como escaso de medios de fortuna. Compositor fecundo, donde más se hizo notar fue en las obras que escribió para piano, algunas verdaderamente bellas y originales, sin que del género *di camera* se conozca otra que la que queda mencionada, y que a su valor intrínseco reúne la circunstancia de estar hecha en una época en que bien pocos eran los que conocían a fondo y cultivaban la música clásica en España. La sonata a que me refiero, y en la cual son caracteres distintivos la elegancia y la sencillez, sin dejar de ser una realidad afortunada, es, más que eso, clara muestra de lo mucho y bueno que hubiera podido hacer Allú, de haber cultivado el género a que pertenece. En ella el primer *allegro* es, sin duda, el trozo más importante y más en carácter de toda la obra; *el*

*andante*, aunque de menos valor, tiene una sentida melodía; el *scherzo* cautiva por la gracia que en él rebosa, y en el final decae el interés, cual (como me ha hecho observar un autorizadísimo maestro) sucede hasta en muchas de las composiciones de los grandes genios del arte, en las que no parece sino que su musa les ha abandonado, rendida de cansancio y extenuada por la fatiga y el incesante trabajo”<sup>389</sup>.

El 20 de diciembre de 1868, Adolfo de Quesada da a conocer en una sesión de la Sociedad dos piezas de Nicolás Ruiz Espadero: la *Sonata en Mi bemol* para piano y la *Melodía para violín y piano en Mi bemol* titulada *La caída de las hojas*, esta última acompañado por Monasterio. A propósito de la obra, señala *El Artista*: “La atención que desde los primeros compases prestó el inteligente público que llenaba el salón, no quedó defraudada, y los que conocían las obras del sr. Espadero satisfechos. La *sonata en mi b* es una composición excelente que encierra buenos pensamientos, desarrollados con inteligencia y saber. El *andante*, sobre todo, presenta una gran novedad en su estructura, que se aparta casi por completo del andamento conocido en esta clase de composiciones, ofreciendo una robustez y abundancia de frases notabilísimas, nutridas de armonía. Y lo mismo debemos decir del *minueto y trio*, preciosísimos por más de un concepto. La *Melodía* que se hizo repetir entre entusiastas aplausos, tiene un tinte tan melancólico y suave, que producirá siempre un efecto indescriptible en los corazones apasionados por este género de música, en el que tanta gloria alcanza el inmortal Schubert. El intento sencillo y dulce, aparece al punto desde los primeros compases, arrobando el ánimo con su acento mágico, sin que el acompañamiento le oscurezca a pesar de su sonoridad y riqueza armónica. La ejecución de las obras tanto en la primera por el señor don Adolfo de Quesada, como en la segunda por este señor y don Jesús Monasterio, nada dejó que desear, mereciendo los bravos que les prodigó la numerosa concurrencia entusiasmada. Ambos dos merecen bien del arte patrio por haber dado a conocer las obras del señor Espadero, compositor casi desconocido en la Península, y acreedor en todos conceptos de la estima y el aprecio de los inteligentes, y que por la novedad que presentan ofrecen no pocas dificultades de ejecución para los que no están versados en ellas”<sup>390</sup>.

---

<sup>389</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63.

<sup>390</sup> Publicado en *La España Musical*, nº 153, 14-I-1869, p. 3.

La crítica de Goizueta no fue, sin embargo, tan favorable. A propósito de esta crítica, la Sociedad recibió una misiva de Quesada sin firma ni fecha, en la que se ejerce una enérgica defensa de Espadero:

“He leído el juicio que de mi compatriota D. N. R. Espadero que el Sr. Goizueta al hablar de la Sesión celebrada en el Conservatorio el 27 del actual. Si la hubiera remitido aduciendo en el terreno del arte razones, sino mérito que a sus ojos tiene el Compositor cubano, podría aceptarse como bueno, pero el Sr. Goizueta, con haber oído sólo una vez esta música, [tachado: se convierte en Júpiter Tonante y dice que Espadero es malo.... porque sí, y después de su largo y con solo una] y de su horrible artículo contra el compositor español, sólo desprende de que Espadero es malo... porque sí. En cuanto a que el respetable y antojado auditorio que a esas solemnidades que en el Conservatorio se celebran anualmente permaneciese frío, como aquí entra mi personalidad por algo quizás mi insuficiencia fuese causa del éxito tan desastroso que según el Sr. Goizueta obtuvo mi compatriota, permítame sin embargo, haga observar que la índole de las composiciones de mi protegido hace necesario que para formar exacto juicio, para penetrarse del giro de sus frases y la novedad de su armonía siempre lozana, debe oírse esta música en varias sesiones. Tengo el convencimiento íntimo de que el Sr. Goizueta y la mayor parte de los que no hubiesen formado criterio exacto acerca del mérito de las obras del Sr. Espadero, reconocerían un autor de gran talla, que tiene la inapreciable cualidad de no marchar por el camino trillado de los imitadores de los grandes maestros, y que por lo tanto, puede exclamar con orgullo *Bebo en mi copa*.

Suspende, pues, su fallo el público y ya que el Sr. Goizueta tanto se ensaña con mi compatriota, cuyo mérito por lo menos es indiscutible, sepa que son muchos los maestros y muy autorizados por cierto, que juzgan al compositor cubano ventajosisimamente. Que se combata esa música es natural, el genio no se entroniza, sin luchar; creo firmemente que Espadero concluirá por ocupar el puesto que merece, y por mi parte, yo el más pequeño de sus admiradores digo que proseguiré incansable mi propósito de difundir sus obras convencido de que hago un bien al arte y a mi país”<sup>391</sup>.

---

<sup>391</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª (1-31).

En 1869, Mendizábal interpretó la *Sonata en Re menor* para piano Op. 49 de Weber, compositor del que se ejecutará otra obra en 1892: la *Sonata en Mi bemol* para piano y violín Op. 47. La última, muy aplaudida por el público, es juzgada desde *El Imparcial* como “una composición muy original e inspirada”. Señala: “Sus tiempos, en particular el *andante*, recuerdan *Freyschütz*, obra maestra de Weber”<sup>392</sup>. Monasterio escribe que “la elegante y preciosa característica original y poética Sonata de Weber estrenada en esta Sesión encantó al público”. Por su parte, Esperanza y Sola, tras su repetición al año siguiente, destaca de esta pieza “su poderoso instinto dramático que la hace aún más interesante y hermosa”<sup>393</sup>.

La Sociedad ejecuta también durante este período, una composición de Onslow, autor conocido en Madrid gracias a la interpretación de algunas de sus obras en las sesiones de Juan Gualberto González y José de Aranalde. En diciembre de 1870 incluye en su programación el *Cuarteto en Si bemol* Op. 21. La tercera y última vez que se interpretó fue en la segunda sesión de la temporada de 1872 (7 de enero de 1872)<sup>394</sup>. También ensaya el *Quinteto en Mi bemol* Op. 23 (Temporada 1872-1872 y Temporada 1875-1876) y el *Quinteto en Do* Op. 25 (Temporada 1875-1876), obras que no llegarán a ser estrenadas.

La introducción en el repertorio de la Sociedad de las obras de Schumann da origen a un prolongado debate entre sus defensores y detractores. Ya en la temporada de 1869-1870 la Sociedad ensaya la *Réverie* para cuerda y fagot (24 de enero de 1870). Sin embargo, la obra no es estrenada en concierto. En 1872 se da a conocer por primera vez una de sus composiciones: el *Quinteto con piano en Mi bemol* Op. 44 y ensaya también el *Cuarteto en Fa* Op. 41. El propio Monasterio refleja en sus anotaciones el efecto del primero en el público, después de su interpretación en la Cuarta Sesión, celebrada el 21 de enero: “el Quinteto dio lugar a acaloradas disputas entre los *avanzados* en música y los *retrogrados*; [...] en general la oyó con frialdad; no obstante, la marcha fúnebre produjo cierto efecto”. La desfavorable recepción de la obra a lo largo de distintas temporadas, se manifiesta reiteradamente en la prensa, desde la que se afirma, con motivo de su repetición en 1878, que “no ha producido en las tres o cuatro veces que se ha interpretado, ni producirá nunca probablemente, un gran entusiasmo en el

---

<sup>392</sup> *El Imparcial*, 3-XII-1892.

<sup>393</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 87.

<sup>394</sup> La prensa informa de la existencia de un arreglo para piano, cuya edición circulaba en esas fechas con gran éxito. *El Imparcial*, 8-I-1872.

público”<sup>395</sup>. Monasterio, tras su repetición el 24 de noviembre de 1878, apunta una leve mejoría en la acogida del público: “Del quinteto lo que más se aplaudió fue el Scherzo y sobre todo la *Marcia*; los otros dos tiempos se recibieron con frialdad pero *sin hostilidad*”. Esperanza y Sola defiende, esa misma temporada, al compositor, de los ataques de que es objeto en la prensa, ensalzando sus *lieder*, si bien critica sus composiciones de cámara: “no merece tampoco que eche usted tan por los suelos al autor de unos *lieder* tan encantadores, pero como cuartetista y sinfonista, *abrenuncio*; y la prueba de que no hablo por el achaque de criticar lo nuevo, la tiene usted en que los más fogosos partidarios suyos tienen que explicarle medio tratado de estética para probar que aquello que ha oído es bueno; Lo que hay es que con frecuencia se confunde la originalidad con la extravagancia, de modo que lo más piadoso es pensar que el germen de la locura que lo llevó al sepulcro lo tenía en sí de mucho tiempo antes”<sup>396</sup>. En un artículo, publicado en *Crónica de la Música* en 1879, se le califica de “verdadero continuador de los clásicos alemanes, pero con tendencias muy marcadas hacia las modernas, intrincadas y a veces exageradas combinaciones armónicas de Wagner”. En el mismo se señala que “las obras de Schumann se hacen algo pesadas y confusas en las primeras audiciones, y solamente después de muy oídas se consigue separar los temas de sus desarrollos, y darse alguna cuenta de la estructura y de los detalles”<sup>397</sup>. En este artículo, como en los anteriores, se revela continuamente la influencia de la crítica francesa, asentada en el concepto de “*juste milieu*” basado en la reinterpretación del II Período de Beethoven como modelo compositivo, definido por autores posteriores a Fétis, como Blanchard, Botte y Monnais, y manifestado en la censura de la obra instrumental de Schumann, considerada ejemplo de “decadencia”, wagnerianismo y excesos formales, hasta su defensa por Bannelier y su rehabilitación en la década de 1870<sup>398</sup>.

Monasterio anota cierta mejoría en la apreciación del auditorio, respecto a su repetición el 25 de noviembre de 1887: “El Quinteto, que en otras ocasiones se había oído con frialdad (como ha sucedido siempre con todas las obras que hemos ejecutado de Schumann) esta vez fue más aplaudido y generalmente más apreciado sobre todo el *Scherzo* y la *Marcia*”. No obstante, se apreciaron ciertas críticas hacia la interpretación

---

<sup>395</sup> *Crónica de la Música*, n° 10, 28-XI-1878, p. 2.

<sup>396</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 8-II-1879, p. 101.

<sup>397</sup> *Crónica de la Música*, n° 31, 15-V-1879, p. 2.

<sup>398</sup> Véase K. Ellis. *Music criticism in Nineteenth-Century...*, pp. 160-170.

de este último movimiento mencionado, si bien el resultado en conjunto fue elogiado<sup>399</sup>. A propósito de la ejecución de esta obra, ya en 1890, por la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, se manifiesta la aceptación de la obra, pese a que no sea unánime la del autor: “Aunque no es Schumann todavía de los grandes maestros que tienen verdadera popularidad entre nuestros aficionados, en el concierto del lunes, al escuchar el quinteto, todos estuvieron unánimes en calificar la obra de portentosa y la interpretación de irreprochable”<sup>400</sup>.

Excelente acogida por el público tienen las obras de Rubinstein, autor del que, en 1875, se dan a conocer dos obras: la *Segunda Sonata para violín y piano* Op. 19 y el *Primer Trío en Fa* Op. 15. La primera obtuvo un gran éxito en su estreno, aunque división en la crítica, una parte de la cual censura sus excesos formales. El estreno el 3 de enero de 1875 suscitó gran interés, como pone de manifiesto *El Imparcial*: “La sonata de Rubistein era esperada con gran curiosidad por ser desconocida para la mayor parte del auditorio. Todos los tiempos fueron aplaudidos, aunque nos pareció que en el primer *allegro* los aplausos se dirigían más a los ejecutantes que al compositor”. Concluye señalando que la obra “había de dar seguramente motivo a no pocas discusiones entre los aficionados y aun los entre maestros, como en efecto las hubo. [...] Inclinémonos ante los grandes maestros, pero también diremos que no nos conformamos con la opinión de que la sonata de Rubinstein sea “el cantonalismo de la música”, como dicen algunos intransigentes”<sup>401</sup>. Con motivo de su repetición el 3 de diciembre de 1887, Monasterio señala que la Sonata “produjo toda ella un entusiasmo indescriptible: todos sus tiempos se aplaudieron calurosamente, especialmente el Scherzo y el último Allegro, al fin del cual estalló una verdadera tempestad de aplausos”. Desde *El Imparcial* se subraya la interpretación: “¡Qué atrevida, qué grande, cuán hermosa y qué colosal es la sonata en la menor (ob. 19) de Rubinstein!... ¡Y cuán

---

<sup>399</sup> Un aficionado se dirige a Monasterio el 26 de febrero de 1887, señalando: “¡Ilustre maestro! V. dispensará la libertad grande que toma un admirador sincero de su talento, llamando su atención sobre el compás que la “Sociedad de Cuartetos” adoptó anoche en la ejecución de la 2ª parte del Quinteto de Schumann. Está indicado por el compositor “*un poco largamente* en modo d’una marcia” y podría añadir de una marcha “quasi *fúnebre*”. En vez de esto, resulta una especie de “*Stretto nervioso*”, seco, *saccadé* como diríamos en francés, donde las notas indicadas *noires* resultan *croches* o *double croches*. En fin, en mi concepto, y conforme con lo que he oído tocar a menudo a *Joachim* con la *Señora Schumann*, no tenía anoche el carácter de “una marcia” [...] interrumpida con el “agitato” por un acceso de pasión. Lo demás inmejorable, especialmente el Final, por más que el Sr. Beck no tiene el temperamento poético alemán”. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª (1-31).

<sup>400</sup> *La Crítica*, nº 10, 21-XII-1890, p. 76.

<sup>401</sup> *El Imparcial*, 4-I-1875.

admirablemente interpretada fue por los Sres. Tragó y Monasterio! Aquél en el piano y éste en el violín, hicieron verdaderas maravillas. El público en masa seguía atento y silencioso, conmovido, asombrado, aquel duelo artístico entre el piano y el violín, aquella lucha de gigantes en que las notas musicales brillaban como chispas, relampagueaban y se engrandecían bajo la acción poderosa de los Sres. Tragó y Monasterio. En el *allegro con moto* de la sonata el auditorio apenas podía contener su entusiasmo, que estalló, al fin, atronador, con nutrida y prolongada salva de aplausos. El *scherzo* en *allegro* proporcionó a los ejecutantes ovación inmensa, un verdadero delirio en el público. Fue el *scherzo* repetido una vez, y habríase pedido otra repetición y otra si el temor al cansancio de los artistas no hubiera calmado los deseos del público. Nunca, seguramente, ha tenido esa obra de Rubinstein intérpretes más entusiastas, más *amorosos*, ni mejores que los que tuvo anoche. El adagio y el *allegro* final de la sonata levantaron [...] tempestades de aplausos. La infanta doña Isabel felicitó personal y calurosamente a los Sres. Tragó y Monasterio<sup>402</sup>. En la última interpretación por la Sociedad (14-XI-1890), se defiende a la obra de críticas anteriores: “se advierte que es composición magnífica y de extraordinario efecto. [...] entra en el número de sus mejores obras, constituye un hermoso conjunto, nada oscuro ni intrincado<sup>403</sup>. La *Sonata en Re* Op. 18 para piano y violoncello, será recibida en 1886 con grandes aplausos: “entusiasmó hasta el delirio al auditorio, tanto por su admirable concepción, que participa, por igual, del gusto de la época y de la grandiosidad y la maestría de Beethoven, cuanto por su inmejorable ejecución, encomendada a los Sres. Tragó, aún no restablecido, y Mirecki, afectado de catarro y fuerte neuralgia a la sien derecha. Hubo que repetir forzosamente el *moderato assai*”<sup>404</sup>. En 1887, tras la repetición de las dos sonatas citadas anteriormente, Esperanza y Sola llega a ensalzar la figura de Rubinstein por encima de la de Brahms, si bien reconoce desconocer aún gran parte de la producción del último: “De mayor importancia aún es sin duda la [figura] de Rubinstein [...] Las obras que de él se han oído en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos [...] son elocuente muestra de su gran valer. Ambas llevan impreso el sello de grandeza y severidad que caracteriza las obras de su autor; en ambas resalta la pasión y el sentimiento de que está dominado Rubinstein, así como la mucha ciencia que posee”<sup>405</sup>. En posteriores artículos modificará su opinión sobre el compositor. Ese mismo año se

---

<sup>402</sup> *El Imparcial*, 17-XII-1887.

<sup>403</sup> *La Crítica*, nº 6, 23-XI-1890, p. 42.

<sup>404</sup> *La Correspondencia de España*, 27-II-1886.

<sup>405</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX. 8-III-1887, p. 162.

ejecuta la *Sonata en Fa menor* Op. 49 para piano y viola. Sin embargo, del *Trio en Si bemol* Op. 53, interpretado en 1889, mismo año en que se interpreta la *Melodía para violoncello y piano* Op. 3, Esperanza y Sola escribe que “ni por su fondo, ni por su dudosa originalidad, ni por la brillantez algo de relumbrón de que adolece, puede contarse entre sus mejores y más preciadas obras”<sup>406</sup>. Ya en 1891, se ejecuta la *Sonata en Sol* Op. 39 para violoncello y piano. Desde *El Día* se señala que “el dramático *andantino*, expresado con sumo acierto, por ambos artistas, fue también repetido”<sup>407</sup>. Desde *El Eco Nacional* se destaca el triunfo logrado por Tragó y Mirecki, especialmente en el *andantino*, “en cuya ejecución hicieron primores, el primero en el piano y el segundo en el violoncello”<sup>408</sup>. En la temporada última ensayará también la Sociedad el *Cuarteto en Do menor Número 2* Op. 17 y el *Cuarteto en Si bemol Número 2* Op. 47, que no llegarán a ser estrenados en las sesiones. La correspondencia de Monasterio con Barbieri revela la antipatía del segundo por este compositor, ante cuya obra no dudaba en levantarse e irse del concierto. Una de estas ocasiones fue el origen de un incidente entre ambos, descrito en el intercambio epistolar, iniciado por Barbieri, quien relata, con fecha del 22 de diciembre de 1888, sus quejas por haberle contestado Monasterio delante de la Infanta y otras personalidades, acerca de sus críticas hacia la sonata de Rubinstein “*Cuando tú escribas otra mejor, la tocaremos*”. A ésta carta siguió una inmediata de Monasterio, en la que, con tono conciliador, se inicia con una explicación de dicha frase: “Querido Barbieri: Ante todo, cumple a mi lealtad nunca desmentida decirte en contestación a tu carta del sábado que, si mi memoria no me es infiel, la frase que pronuncié la noche anterior no fue exactamente lo que me transcribes”. Seguidamente, censura el comportamiento de Barbieri en muchas sesiones cuando no le satisfacen las obras interpretadas: “Que los que son ajenos al Arte (o que me son indiferentes) digan de ellas lo que quieran, poco o ningún efecto me produce, y ni en sus dichos ni en sus hechos paro gran cosa la atención. Pero esto no puede sucederme tratándose de una persona de tanta influencia y significación. La razón es muy sencilla: oigo las frecuentes críticas que de ti hacen hasta tus mismos amigos por tu manera poco benévola de tratar a ciertos maestros, y, a la verdad, por tu bien quisiera evitarlas, dado que, en mi concepto, no te favorecen. Por esto, cuando en la noche del viernes la misma ilustre señora de quien me hablas, precisamente acababa de manifestar (aunque en tono

---

<sup>406</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>407</sup> *El Día*, 19-XII-1891.

<sup>408</sup> *El Eco Nacional*, 21-XII-1891.



jovial) su extrañeza por tu exclusivismo musical, y al verte yo, y creyendo que ibas a hacer algún nuevo alarde de tu intransigencia, traté de evitarlo, y para ello te dirigí la consabida frase, que de todos modos, francamente lo confieso, fue en aquel momento inoportuna y deploro haberla pronunciado. [...] Y a propósito de éstas, permíteme a su vez que te diga (no en tono de reconvención, sino de cariñosa queja), el mal efecto que, a todos mis consocios, no menos que a mí, nos ha causado verte, más de una vez, abandonar “tu asiento” en el Salón, por no oír las obras de determinados autores. Bien comprendemos que sólo a éstos van dirigidos tus desaires, pero aún así, créemelo, nos es muy sensible semejante desvío de tu parte”<sup>409</sup>.

En 1876 (Cuarta Sesión, celebrada el 31 de diciembre de 1876-12-31) se interpreta el *Cuarteto en Mi menor* de Verdi, de cuya recepción señala Peña y Goñi en *El Imparcial* que “no tuvo éxito, aunque los ejecutantes salvaron, como saben hacerlo, las no pocas y pequeñas dificultades que tiene”. Completa la descripción del estreno señalando: “Opiniones de dos distinguidos “maestros”. Uno, muy conocido y muy apreciado por el público por su música fresca, viva y siempre agradable: “esto es una reunión de escarabajos extraviados”. Otro: “aquí no se sabe ni cómo empieza, ni cómo acaba”. Nuestra humilde opinión es que el cuarteto de Verdi es una sucesión de detalles, algunos buenos, pero en que no se ven enlaces, las grandes articulaciones ni las grandes líneas que dominan en la música *di carriera* de los grandes maestros”<sup>410</sup>. Monasterio señala, en sus anotaciones al programa: “Dos de la tarde. Salón de la Escuela Nacional de Música. “El Cuarteto de Verdi se oyó con frialdad y sólo el Scherzo produjo algún efecto”.

Finalmente, en esta primera etapa de la Sociedad, se dio a conocer el *Trío en La bemol* Op. 32. de Mayseder (1877) y una composición de Tartini para violín y bajo continuo: el *Adagio* de la *Sonata Número 8* (1878). Del primero, escribe Monasterio tras su estreno: “El Trío se recibió con frialdad por considerarle *poco clásico*; el *Adagio* fue lo que más se aplaudió”. Respecto a la obra de Tartini, será favorablemente recibido por

---

<sup>409</sup> La carta cuenta con dos finales, uno de los cuales reproducimos a continuación: “Confío en que, con todas estas explicaciones, quedarás plenamente satisfecho y convencido de que en manera alguna tuve intención de mortificarte y espero que el incidente que ha motivado tu carta y esta mía no entibiará en lo más mínimo nuestra antigua, cordial y nunca interrumpida amistad, la que, por mi parte, no sólo estimo en algo, sino en mucho, y por tanto, desea a todo trance conservar siempre inquebrantable su affmo. J. de M”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5. Véase J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de don Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 90-92.

<sup>410</sup> *El Imparcial*, 1-I-1877.

el público, pese a los recelos iniciales de los críticos: “El *adagio* de la octava sonata de Tartini produjo mucho más efecto del que esperaban los pocos que la conocían y que temían en algún modo el contraste que podría producir aquella música escrita hace ciento cincuenta años, viniendo después de la sentida *romanza* de Mendelssohn. La entusiasta acogida del público justificó el dicho de Gevaert, que llama a Tartini *el Beethoven del violín*”<sup>411</sup>. En 1885 se interpretará otra obra del mismo autor: la *Tercera Sonata en Re menor*. Como en la anterior, se repitió el éxito de recepción. El programa incluyó un apunte biográfico de Tartini y una breve descripción de la obra realizada por Monasterio. Del estreno de la *Tercera Sonata en Re menor*, la prensa señala “que fue estrepitosamente aplaudida y ejecutada de un modo incomparable por el Sr. Monasterio. Los tres tiempos produjeron singular efecto, y en todos rayó a extraordinaria altura”<sup>412</sup>. Monasterio interpretó una transcripción realizada por Gevaert, de la cual éste le escribirá el 16 de junio algunas observaciones relativas al acompañamiento, que debía ser sencillo para conservar el estilo<sup>413</sup>.

Además de los estrenos, el repertorio de la Sociedad se amplía en esta etapa con otras obras no estrenadas pero estudiadas en los ensayos. Se incluyen en éstos composiciones de otros autores como Kromer, de quien estudian el *Quinteto en Re menor Número 16* (temporada 1869-1870, 1871-1872). Ensayan también obras de Fesca, como el *Cuarteto en Sol menor Número 1* (Temporada 1872-1873), Becker (*Cuarteto*, Temporada 1872-1873)<sup>414</sup>, Lachner (*Cuarteto como piano en Sol menor* Op. 10), Reinecke (*Cuarteto con piano en Mi bemol* Op. 34, Temporada 1872-1873), Bach (*Chacona*, Temporada 1874), Lalo (*Sonata en Re* para piano y violín Op.12, Temporada 1875-1876), Volkman (*Trío en Si bemol* para piano Op. 15, Temporada

---

<sup>411</sup> *El Imparcial*, 30-XII-1878.

<sup>412</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 216, 19-II-1885, p. 5. En *La Correspondencia de España* (14-II-1885) se reitera la misma recepción: “fue muy celebrada por los inteligentes y ejecutada por Monasterio y Guelbenzu con inimitable destreza y gusto”.

<sup>413</sup> J. Subirá. *Epistolario de F. A. Gevaert y J. de Monasterio...*, p. 238.

<sup>414</sup> El violinista Jean Becker, que había formado en 1866 el *Quatuor de Florence*, junto a Masi, Chiostrri e Hilpert, con los que se había presentado en París ese año, y luego del Cuarteto de Mannheim, escribirá con fecha del 7 de febrero de 1882 la siguiente misiva a Monasterio solicitando su colaboración para una gira por España en la primavera: “Señor, Tengo la intención de realizar una gira artística en España, en los meses de Marzo y Abril, le escribo para solicitarle, Señor, si tendría la cortesía de poner a nuestra disposición la sala del Conservatorio para uno o varios conciertos. Hace mucho tiempo que deseaba conocer el bello país de España, y estaría encantado si, en cierta ocasión tuviera el honor de conocerle personalmente. Si alguna vez en vuestras giras, debéis, Señor, venir a nuestro país, desearía en Abril, haría todo lo que está en mi poder, para que fuera para usted agradable. Recibid, Señor, la seguridad de mi consideración más alta Jean Becker”. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

1878) y Dancla (*12º Cuarteto en Mi bemol*, Temporada de 1877). En este apartado hay que señalar otras obras españolas como el *Minuetto para cuerda* de Jimeno (hijo), ensayado en la Temporada 1869-1870, el *Cuarteto en Mi menor* de Rodríguez (Temporada 1874-1875).

A finales de la década de 1870, los criterios de programación de la Sociedad son puestos en cuestión por algunos críticos, convirtiéndose en objeto de controversia en numerosos artículos<sup>415</sup>. Entre los críticos que abogan por una mayor modernidad en la programación, destaca Juan Gómez-Landero y Moreno en *Crónica de la música* desde 1878. Esa misma temporada aboga por la introducción de composiciones nuevas, señalando que la Sociedad debe priorizar su función pedagógica sobre los gustos del público, pese al rechazo por éste de algunos de los compositores programados<sup>416</sup>. Señala: “Seis sesiones cada año bastan para dar a conocer a los artistas y a los aficionados lo mejor de la música clásica; pero sucede una cosa en Madrid: aficionados y artistas han llegado a consagrar un culto tan legítimo, tan ferviente, pero al mismo tiempo tan exclusivo, a varias y determinadas obras de Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn, que apenas sale la Sociedad de estos autores, que son los grandes maestros, es verdad, pero no los solos que escribieron la llamada música *di cámara*. Nosotros creemos que se equivoca la Sociedad y se equivocan los artistas y aficionados que forman su público. Se trata de estudiar y de hacer conocer a los aficionados el mayor número posible de obras de dicho género. Que tres o cuatro obras de otros autores que se nos han dado a conocer en 17 años no han gustado tanto como las de los grandes maestros, es cosa fuera de duda, pero así y todo tenemos el derecho de conocer las que existen, y la Sociedad el deber de interpretarlas”<sup>417</sup>. Censura duramente la reiteración de determinadas obras en las sesiones pero defiende, sin embargo, la repetición anual del *Quinteto en Sol menor* K. 516 de Mozart: “El quinteto de Mozart se ha de tocar una vez al menos en cada año, y los aficionados no lo perdonan nunca”<sup>418</sup>. Estas críticas se incrementan a partir del inicio de la temporada de 1880-1881. En ellas reclama la ejecución de composiciones de Schubert y Schumann, así como de los últimos cuartetos de Beethoven: “Schumann y Schubert, autores completamente desconocidos en nuestro país, serán dentro de poco, cuando alguien se tome el trabajo

<sup>415</sup> *Crónica de la Música*, nº 100, 19-VIII-1880, p. 4.

<sup>416</sup> *Crónica de la Música*, nº 8, 14-XI-1878, pp. 1-2.

<sup>417</sup> *Crónica de la Música*, nº 14, 26-XII-1878, pp. 2-3.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

de dar a conocer (que no faltará) sus hermosas producciones, tan apreciados como Beethoven; pero no como el Beethoven de la Sociedad de Cuartetos, sino como el verdadero Beethoven, el Beethoven desconocido también aquí, es decir, el Beethoven que nos está vedado, Beethoven del *noveno* cuarteto en adelante. Algunos críticos, entre ellos uno que hace que escribe sobre música en *El Diario Español*, dice que el cuarteto de Schumann es desigual. Siempre que una cosa no se entiende por completo, parece desigual, es decir, parece muy bueno lo que se entiende y malo lo que no se entiende. ¡Es natural! Tiene la obra grandes dificultades de ejecución que se vencieron a medias, especialmente en el *adagio*, que es inspirado y hermoso”<sup>419</sup>. Estos artículos se caracterizan por su tono jocoso. En uno de ellos se llega a incluir una parodia sobre la conveniencia de grabar en un fonógrafo las obras interpretadas en las seis sesiones para ahorrarse el abono de las siguientes temporadas<sup>420</sup>. Las exigencias a la Sociedad se resumen en dos peticiones: mayor variedad y mejor interpretación. Gómez Landero llega a proponer una lista de composiciones a incorporar en las sesiones, en la que aparecen señaladas, las siguientes obras: los tríos de Beethoven Op. 55, 61, 70 y 91, los tríos D. 898 y D. 929, los cuartetos en Re menor D. 810, en Sol D. 887 o los quintetos D. 956 y 667 de Schubert, y los cuartetos de Brahms Op. 80, además de los tríos en sol menor Op. 63 de Weber, Op. 15 y 52 de Rubinstein, Op. 8. y en Mi bemol. Op.100 de Chopin, Op. 63, 80 y 110 de Schumann. Otras obras indicadas son los cuartetos en Si bemol de Weber, los tres cuartetos Op. 41 y Op. 47 de Schumann, Op. 84 de Mendelssohn y el quinteto Op. 44 de Schumann<sup>421</sup>. En un artículo extractado de *El Fénix* y publicado en *Crónica de la Música*, se establece una comparación entre la Sociedad de Cuartetos, Sociedad de Conciertos y Unión Artístico-Musical, en cuanto al repertorio interpretado: “Pero hora es ya de que terminantemente me ocupe en la jurisdicción que cada una de estas sociedades tienen sobre los gustos, en cuyo asunto nadie se permitirá seguramente usar de la palabra en contra. Las tres sociedades forman, por decirlo así, un gran partido monárquico, cuya base fundamental es la buena música. Monasterio y los suyos ocupan los bancos de la derecha; la sociedad de Vázquez representa el centro; y Bretón las izquierdas avanzadas del partido legal. Como si dijéramos: Aparisi, Cánovas y Sagasta. Monasterio acepta la autoridad del pasado. Vázquez, mucho bueno del pasado con mezcla del presente, y por extensión y

---

<sup>419</sup> *Crónica de la Música*, nº 116, 9-XII-1880, p. 2.

<sup>420</sup> *Ibidem*.

<sup>421</sup> *Crónica de la Música*, nº 118, 23-XII-1880, p. 1.

contemporizable condescendencia, muchos algos de lo porvenir. Bretón, el ideal del porvenir; esto es, todo lo que ahora se juzga bueno, aunque venga mezclado con todo lo malo que vendrá. Y aunque el terreno de cada uno no pueda representarse por círculos externamente tangenciales, es bien seguro que el primero no traspasa el ideal de Beethoven (*Régimen autoritario*). Que el segundo, por sus propias aspiraciones, va más allá de Mendelssohn (Constitución del 45), y por las exigencias del público más allá (hasta la del 76). Y que el tercero acepta con aplauso a Berlioz (Constitución del 37); Wagner, Saint-Saëns K. Béla (Constitución del 69)". Este artículo es, a continuación, objeto de una severa crítica por parte de *Crónica de la Música*<sup>422</sup>.

Las posiciones enfrentadas entre el crítico y los partidarios más tradicionalistas de la Sociedad se agudizan, hasta el punto de recibir el primero un anónimo amenazante, a cuyo autor recomienda: "Domine sus ímpetus y su falta de sintaxis nuestro desconocido, y no se fije en detalles tan nimios, pues de lo contrario en las Revistas habría que dar cuenta de si se ha afeitado el Sr. Guelbenzu o de si se ha rizado más o menos el pelo el Sr. Pérez". También informa de la baja de dos conocidos músicos de Madrid como suscriptores de la revista. En el mismo Número concluye, sin embargo, felicitando a la Sociedad por incorporar algunas novedades a la última sesión, y felicitando a Monasterio por su interpretación: "La sesión celebrada el domingo 2 del actual ha sido más interesante que las anteriores, y lo consignamos así, para dar una prueba de nuestra imparcialidad. Sin embargo, aún no han figurado en los programas ninguna de las obras que hemos citado, como dignas de ser tocadas. Las tres que se ejecutaron el domingo ofrecen alguna novedad, y eso ya es algo ¿Habrá comenzado a entrar la sociedad en la buena senda? Aún no lo creemos"<sup>423</sup>.

En oposición a Gómez-Landero, en un artículo publicado en 1881 en *La Correspondencia Musical*, se realiza una defensa de los criterios de programación, basada en la necesidad de adaptación a las demandas del público: "hay sobre todo una razón incontrovertible. Este género que obedecía a las necesidades del tiempo, y en el cual dejaron una huella indeleble los genios que lo crearon y desarrollaron hasta elevarlo a una altura y un esplendor nunca desde entonces sobrepujados, murió, puede decirse al calor de las inspiraciones patéticas de Mendelssohn, último representante, sin duda alguna, del cuarteto. Todo lo que se ha hecho después es querer agrandar el marco

---

<sup>422</sup> *Crónica de la Música*, nº 100, 19-VIII-1880, p. 4.

<sup>423</sup> *Crónica de la Música*, nº 120, 6-I-1881, p. 3.

y arrancar el cuadro de las naturales proporciones que los creadores del género asignaron a la música *di Camera*. Que dentro de estos nuevos y falsos derroteros hay páginas de orden superior que acreditan a veces la inspiración y siempre la ciencia profundísima de maestros de gran talento, lejos de nosotros el negarlo, puesto que los admiramos sin reservas, pero la Sociedad de Cuartetos, lo repetimos de nuevo, obra con cordura y acierto al no servir esos manjares a su público sino con prudentes precauciones y en escaso número”<sup>424</sup>. Peña y Goñi se hace eco de la recepción por parte de un sector del público y crítica, del repertorio interpretado por la Sociedad, en su descripción de las sesiones: “Los beneficios que el arte musical y la cultura artística han obtenido de esta sociedad fundada por Monasterio son tan evidentes que no hay para qué especificarlos. Cierto es que la especie de monopolio que alguna parte del público pretende ejercer, creyendo de buena fe que la asistencia a las sesiones da diplomas de inteligencia, se presta algo al ridículo. Hay, en efecto, abonados que conceptúan sacrílega o baladí toda la que se separa del estilo consagrado de los clásicos. Y hay quien se pasa las sesiones poniendo los ojos en blanco al oír los episodios fugados del cuarteto, y se escandaliza o indigna, y califica de música intrincada e incomprensible el menor escarceo de contrapunto, tratándose de un autor moderno”. Sin embargo, concluye ensalzando: “Pero aparte de estas debilidades humanas que las música cobija a centenares, la Sociedad de cuartetos ha sido de utilidad inapreciable para los artistas y buenos aficionados, en general, y en particular para los músicos”<sup>425</sup>.

En cualquier caso, las críticas de Gómez-Landero no cayeron en saco roto, puesto que ya en la temporada de 1879-1880 crece el número de obras ensayadas de nuevos autores, que incluye nuevos autores como Bocherini, Volkmann o Faccio. En la serie de 1880-1881, figura en las cuentas de gastos de la Sociedad la compra de nuevas sonatas de Beethoven y Mozart y de una fantasía y sonata de Schumann por importe de 78 reales en el establecimiento de Pablo Martín y de los tres cuartetos Op. 41 de Schumann a la casa Schott con el coste de 63 reales<sup>426</sup>. De hecho, desde comienzos de 1881, con la incorporación de nuevas obras en los programas, Gómez-Landero suaviza sus críticas, llegando incluso a felicitar a la Sociedad por introducir algunas novedades y especialmente a Monasterio por sus interpretaciones y como impulsor del cambio en la programación. En el Número 121 de *Crónica de la Música*, Gómez-Landero continúa

---

<sup>424</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 2, 12-I-1881, p. 3.

<sup>425</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, pp. 521-522.

<sup>426</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª (1-31).

su crítica a la programación, insistiendo en el exceso de repeticiones. A continuación ensalza la interpretación de Monasterio y Guelbenzu de la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, pero alude también a la publicación el día antes del concierto de sultos en letra *pequeña* o *de amigo*, en que se afirma que “Monasterio y Guelbenzu no tienen rival”. Los califica de reclamos dignos del Teatro Price, pero no de la Sociedad de Cuartetos. Defiende, a continuación, a Schumann, y critica la falta de calidad en la interpretación de alguna de las partes del Quinteto de éste ejecutado. En el número siguiente, ensalza la programación ejecutada en la siguiente sesión y alude al éxito logrado por la Sociedad al haber seguido sus consejos: “Si hubiéramos tenido algún resentimiento con la sociedad de Cuartetos y nuestros artículos hubiesen sido más bien hijos de la pasión que producto de nuestro juicio imparcial, o callaríamos en vez de hablar de la sesión última o haríamos esfuerzos de ingenio para encontrar motivos de censuras en los que sólo merecen aplausos por el último concierto [...] Celebramos tanto más el éxito del último concierto cuanto que podemos decir con orgullo que la sesión más brillante ha sido aquélla en que se han hecho caso de nuestros consejos, que no obedecían más que a móviles que al interés artístico que ha de tener todo el que desee el progreso musical en nuestra patria, pues hemos demostrado que nuestras censuras eran tan justas como hoy son justos nuestros elogios”. Solicita, como anteriormente, sin embargo, la repetición del *Quinteto en Sol menor* Op. 516 de Mozart, señalando de la obra que “siempre parece nueva”. Prosigue luego, reconociendo y apoyando a Monasterio como impulsor del cambio en la programación: “El Sr. Monasterio demostró que es el gran artista de siempre, y que ha adquirido una reputación tan grande como merecida. Reciba nuestra más entusiasta enhorabuena, y procure dirigir por nuevos derroteros a la *Sociedad* de que forma parte, porque su apasionado espíritu artístico necesita de amplios horizontes, y no puede limitarse a los estrechos moldes de la *Sociedad de Cuartetos*, pues su entusiasmo ha de aspirar a triunfos que, no aumentarán seguramente su fama, pero que influirán de una manera directa en el progreso de España”<sup>427</sup>. En el Número 125 de la publicación, Gómez-Landero ya no figura entre los redactores. En el Número 169, la primera crítica correspondiente a la nueva temporada, se limita a indicar los autores interpretados en el programa. A partir de 1881 pasa a firmar una serie de artículos en *La Correspondencia Musical*, sobre la actividad musical en los salones madrileños.

---

<sup>427</sup> *Crónica de la Música*, nº 121, 13-I-1881, p. 3. nº 122, 20-I-1881, p. 2.

Sobre la actitud de Monasterio ante la renovación del repertorio, su hija Antonia señala en los apuntes biográficos sobre el violinista: “Tuvo que lidiar con sus compañeros si éstos se negaban a tocar ciertas obras cuando éstas eran de las que no gustaban; y al imponer su voluntad, por inspirar sumo respeto, se salía con la suya, fiel a la norma que solía repetir: “Nuestra misión no es cosechar aplausos, sino educar el gusto del auditorio”. Y también luchaba con tesón ante aquellas personas refractarias a ciertas novedades”<sup>428</sup>. Recuérdense la postura de algunas personalidades como Arrieta, quien manifiesta su posición contraria a la difusión de las obras de Schumann en los conciertos sinfónicos de 1870<sup>429</sup>. Asimismo, la prensa nos informa de la posición contraria de algunos de sus compañeros, como Guelbenzu. Desde *El Imparcial* se señala en 1875 que “El Sr. Guelbenzu llevó con brío la recargadísima parte de piano, poniendo en ello un verdadero empeño, cosa tanto más de agradecer cuanto que creemos que es verdaderamente refractario a esta clase de música, y que para él no hay más música que una cuyos profetas son Mozart, Beethoven y Haydn”<sup>430</sup>. Arbós describe en sus memorias, a propósito de las posteriores sesiones de la *Sociedad de Música Clásica di Camera*, las limitaciones en la programación impuestas por el público en la recepción de obras nuevas, subrayando especialmente la actitud crítica de Barbieri, del que indica: “También Barbieri protestaba de cada estreno, aunque fuese de Beethoven, si no eran obras de la primera época y que él conociera”<sup>431</sup>.

En el anuncio de Temporada 1881-1882 se expresa la voluntad de renovación de la Sociedad: “Esta Sociedad celebrará en la presente temporada seis sesiones, en las cuales se ejecutarán obras selectas de los más célebres autores antiguos y modernos”.

### 6.5.2. Segunda Etapa. Repertorio interpretado y recepción crítica.

En el anuncio de la inauguración de las sesiones en el Salón Romero en 1884 los propósitos de renovación van a ser subrayados: “Resuelta, además, a dar mayor variedad a sus programas, alternarán las obras que más estima el inteligente auditorio, con otras no oídas en Madrid y también de renombrados autores, entre ellas el célebre *Otteto* (obra 20) de *Mendelssohn*, para instrumentos de cuerda, y el precioso 2º Trío

---

<sup>428</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 32.

<sup>429</sup> *La Ilustración de Madrid*, nº 5, 12-III-1870, pp. 14-15.

<sup>430</sup> *El Imparcial*, 4-I-1875.

<sup>431</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 207.



(obra 80) de *Schumann*, para piano, violín y violoncello”. En 1886, Esperanza y Sola, tras analizar las dos posturas opuestas de crítica y público respecto a la programación, concluye proclamando la necesidad de apartarse del exclusivismo y de obedecer al interés didáctico, así como su apoyo a la Sociedad: “importa al caso decir, en bien del arte mismo, que en lo que figúraseme que no andan acertados unos y otros es en querer que su exclusivismo impere y reine en la *Sociedad de Cuartetos*, y se traduzca en los programas de sus interesantes sesiones, como parece deducirse, no de ahora, sino desde que existe aquélla, en más de un artículo y revista. Creada dicha asociación con el solo objeto de dar a conocer las obras maestras del género clásico, su campo, a mi juicio, debe ser, y lo es en efecto, neutral, sin tener otra norma para elegir las que ha de interpretar que la fama que tengan y el aplauso con que hayan sido; no debe guiarse por su exclusivo criterio, sino buscar las obras maestras que el arte haya producido en sus diversas manifestaciones y escuelas, desde las más antiguas hasta las de los más modernos autores, para que en todas ellas pueda estudiarse lo bueno que tengan”<sup>432</sup>. En otro artículo publicado en 1887, el mismo crítico aplaude la incorporación en los programas de obras de Svendsen y otros autores nuevos: “con gran contentamiento de aquellos aficionados a quienes las teorías, cuando no las preocupaciones de escuela o un espíritu estrecho, no impiden aceptar en el arte todo lo bueno, sea cual fuere su procedencia y la mayor o menor antigüedad de su partida de bautismo”<sup>433</sup>.

Una parte del sector más tradicionalista seguirá, no obstante, combatiendo la ejecución de algunas de las nuevas composiciones, especialmente de algunos autores como Schumann, negando la funcionalidad pedagógica de la sociedad. En 1887, con ocasión de la interpretación de su *Cuarteto en Fa* Op. 41, se señala desde *El Globo*: “nos parece más apropiada para una academia que para un auditorio que no acude a estas sesiones a aprender, sino a sentir las emociones que despierta lo bello”<sup>434</sup>. Monasterio escribe tras la sesión, efectuada el 9 de diciembre: “El Cuarteto de Schumann se oyó todo él con una frialdad glacial; sólo el Andante mereció un aplauso

---

<sup>432</sup> “De aquí en consecuencia que cae de su peso que yo, elogio y aplaudo el propósito constante que la Sociedad ha tenido y tiene de hacer oír en sus sesiones. [...] quién sabe si andando el tiempo no asciendan algunos a más, son de verdadera importancia, como Schubert, Schumann, Rubinstein, Svendsen y Raff, las cuales podrán acomodarse peor o mejor a nuestros gustos, pero en las que es innegable que hay por lo menos algo que admirar y siempre no poco que estudiar, aun cuando no sea más que bajo el punto de vista de la marcha y desarrollo del arte moderno”. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII, 30-XII-1886, p. 395.

<sup>433</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1887, p. 159.

<sup>434</sup> *El Globo*, 10-XII-1887.

de galantería pero los otros tiempos fueron oídos con muestras de unánime aburrimiento, más acentuado que nunca, lo cual dio margen a acaloradas polémicas en las que tomé la parte más activa en defensa de Schumann”.

Los gustos del auditorio menos proclive a aceptar una mayor variedad en el repertorio se reflejan en numerosas misivas enviadas a Monasterio, en las que reiteradamente se reclama la repetición anual de las obras predilectas. Ejemplo de una de estas notas, es la siguiente, firmada el 14 de febrero de 1885 por “varios *amateurs*”: “¡Señor Monasterio! [...] ¿quiere Vd. que oigamos alguno de los cuartetos n.º. 76 (Himno Austríaco) o n.º 65 (en Sol) de Haydn, *de quien no hemos oído nada aún este año*, en la próxima sesión? Se lo suplican encarecidamente”. Con la firma de “varios abonados” en febrero de 1886 se incide en la demanda de repeticiones, al tiempo que se insiste en la petición de incluir más intervenciones que permitan el lucimiento de solistas: “El año pasado tuvimos el gusto de rogarle que figurase una célebre obra de Haydn en el programa de alguna de las sesiones de cuartetos y la buena acogida que de parte de V. tuvo nuestro ruego, pues dicha obra se ejecutó, por cierto perfectamente, nos anima a dirigirle otro más extenso. Quisiéramos volver a oír este año en el Salón Romero el Quinteto en *Si bemol* (obra 87) para dos violines, dos violas y violoncello, de Mendelssohn; y el Cuarteto en *Mi bemol* (obra 16) para piano, violín, viola y violoncello, de Beethoven. Una observación para concluir: ¿no le parece a V. que la índole de la Sociedad de Cuartetos excluye los solistas, aunque sean de piano, como en las dos sesiones últimas y reclama, por lo menos para piano y violín o violoncello, como lo más elemental que se debe ejecutar del repertorio clásico? ¿Tendrán VV. inconveniente en que les admiremos en aquellas obras? Les ruegan su ejecución y les dan por ello gracias anticipadas”. Otra de las composiciones insistentemente reclamadas por el público es la *Sonata en La* Op. 47 para piano y violín de Beethoven, como se refleja en la siguiente misiva recibida por Monasterio en 1888: “Un buen aficionado a la *música de cámara* y asiduo concurrente a las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, agradecería en el alma a los eminentes profesores Sres. Monasterio y Tragó, tuvieran la bondad de hacernos admirar, en la actual temporada, la hermosa *Sonata en la* (*op.* [falta el número]), del más colosal de los maestros: el gran Beethoven. La opinión de los verdaderos aficionados será favorable, sin duda alguna, a esta petición”<sup>435</sup>.

---

<sup>435</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Doc. Bca. Caja 5ª (1-31).

La voluntad de incorporar, no obstante, obras de nuevos autores a lo largo de la década de 1880, se pone de manifiesto en el epistolario de Monasterio, quien en ocasiones escribe personalmente a los compositores para solicitarles partituras: se conserva una carta y un telegrama referidos, con este propósito, respectivamente, a Svendsen y Nawratil<sup>436</sup>. Por otra parte, el interés por el diseño de la programación de cada temporada se manifiesta, no sólo en la lectura de muchas composiciones antes de cada inicio de serie, sino también en la redacción de varios resúmenes estadísticos y la anotación pormenorizada de las obras a ejecutar según el ciclo por el propio Monasterio. En una lista realizada en 1886 figuran, entre las obras del archivo de la Sociedad, composiciones de Hainlein (*Cuarteto* Op. 11), Boccherini (*Quinteto* Obra 11), Fétis (*Quinteto* Op. 1), Lachner (*Cuarteto* Op. 10 con piano), Servi (*Cuarteto*), Weber (*Dúo para piano y clarinete, Cuarteto con piano en Si bemol*), Reinecke (*Cuarteto* Op. 34), Fitzenhagen (*Cuarteto* Op. 23) y Bazzini (*Cuarteto* op. 76).

Acerca de la sesión del 11 de enero de 1889, que se dedicó a composiciones de autores españoles, las anotaciones de Monasterio en el programa, en las que el violinista refleja sus impresiones y describe el desarrollo de la sesión, dan muestra de la falta generalizada de interés del público hacia las novedades más concretamente hacia las aportaciones españolas al repertorio camerístico: “La concurrencia fue menor que en ninguna de las otras sesiones. Circunstancia de no ejecutar en ésta más que obras de autores españoles ahuyentó a una parte del público. ¡¡¡Qué pobrísimo y desconsolador!!! Como contraste con mi nunca desmentido empeño en estimular y proteger a nuestros jóvenes artistas en general y a los compositores en particular”<sup>437</sup>.

Pese a la posición de una importante parte del público, la introducción de novedades es destacada por Esperanza y Sola con motivo de la finalización de la temporada de 1889: “dando ocasión con ello a que figurasen en los programas obras no conocidas y a las cuales no había sido dable dar antes cabida, y, sobre todo, a que Monasterio pudiese realizar el patriótico ideal, de consagrar un día a la música y a los músicos españoles, abriendo con ello un nuevo palenque a nuestros jóvenes compositores, como en no lejanos tiempos lo hizo en conciertos del Príncipe Alfonso, [...] Y a este propósito, no estará de más el consignar que en ellos ha dominado el

---

<sup>436</sup> La primera está fechada el 17 de enero de 1887 y el segundo el 29 de octubre de 1890. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

<sup>437</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

mismo espíritu ecléctico que en los de los años anteriores, es decir, hablando más en canto llano, que Monasterio, *alma mater* de la *Sociedad de Cuartetos*, ha proporcionado a sus oyentes música de todas las escuelas y para todos los gustos, rindiendo tributo al hacerlo a las distintas manifestaciones que el arte ha tenido en el género *di camera*, desde Haydn, hasta el actual momento histórico, en que se cuentan como dioses mayores de él, entre los vivos se entiende, Rubinstein y Brahms”<sup>438</sup>. En 1889, la prensa se hace eco de la decisiva función de divulgación del repertorio de cámara de la Sociedad de Cuartetos, a la que se suma la recién creada *Sociedad de Música Clásica di Camera*: “El salón de la calle de Capellanes es hoy por hoy el centro musical más concurrido de Madrid, y el punto de reunión de los *dilettanti* de esta capital, cada día más entusiastas del género de música llamada *di camera*. Dos sociedades se disputan el favor del público: la tradicional *de cuartetos*, fundada por el ilustre Monasterio; y la de los jóvenes y distinguidos cuartetistas Arbós, Tragó y Rubio. De un lado la tradición y el respeto y del otro el entusiasmo y la juventud. [...] Hace poco más de veinte años nuestros conocimientos en orden a la música no pasaban, por lo general, de la *ópera italiana*; hoy admiramos y aplaudimos a todas las celebridades del arte, conocemos todas las escuelas, apreciamos con regular criterio hasta los más recientes e innovadores sistemas de la música. Es verdad que no hemos escuchado muchas obras del vastísimo repertorio que hoy se ejecuta con aplauso en esos grandes festivales de Alemania, Inglaterra y otros países, en los pomposos conciertos de Viena, Berlín, Boston o París, y nos quedan también admirables composiciones de todos géneros que conocer, aun de los mismos maestros que ordinariamente figuran en nuestros programas, pero no ignoramos lo mucho que vale la música de Schumann, empezamos a apreciar las últimas obras de Beethoven, nos hemos familiarizado con Schubert, escuchamos con atención a Brahms, etc, etc.”<sup>439</sup>.

El anuncio del inicio de la Temporada de 1890 insiste en la renovación del repertorio, junto a las obras clásicas: “En la presente temporada celebrará seis sesiones, en las que interpretará, alternando con las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, que constituyen la base fundamental de su repertorio, las de otros célebres maestros contemporáneos, entre ellas algunas completamente desconocidas del público madrileño”<sup>440</sup>. Ese interés en ofrecer nuevas composiciones se evidencia con la

---

<sup>438</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63.

<sup>439</sup> *La Crítica*, nº 5, 16-XI-1890, p. 36.

<sup>440</sup> Publicado en *La Crítica*, nº 3, 2-XI-1890, p. 19.

compra a finales de ese año de los tríos de Schubert y tres cuartetos de Schumann para cuerda, para la Sociedad de Cuartetos, como refleja un factura del Almacén de Música y Pianos Pablo Martín Editor, firmada el 15 de Diciembre de 1890<sup>441</sup>.

Postura antagónica es la manifestada por Ildefonso Jimeno de Lerma en un extenso artículo publicado en abril de 1890, respecto a la incorporación de nuevos autores: “no todas las presentadas merecían obtener una acogida tan benigna ante el fino criterio de sus intérpretes. Esta creencia nuestra, se apoya también en la opinión general de los concurrentes a los cuartetos, que ha demostrado unánime preferencia por las composiciones de los grandes maestros citados, admitiendo con agrado, sólo algún tiempo, las de autores más novísimos a quienes en su totalidad, sólo aplaudieron reducido número de personas. Si dejamos a un lado los nombres famosísimos de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn; si a éstos agregamos, por razones de todos conocidas, los de Bach y Schubert; y si considerando que debemos agregar algunos otros, ¿qué nos quedará entre las obras presentadas por las Sociedades de Cuartetos que podamos asegurar que ha despertado al *unísono* el entusiasmo de todo el auditorio? Poco, muy poco [...] Si se llegase a conseguir el predominio de tal música, renacería, sin duda, para ésta y su manifestación, la aciaga época que a otras artes tocó soportar con el churriguerismo o el barroquismo. [...] he aquí los que nos acusan los programas de las sesiones de Cuartetos: Brahms, Dvorák, Gernsheim, Grieg, Godard, Chopin, Molique, Rubinstein, Saint-Saëns, Spohr, Schumann, Svendsen, nombres no muy legibles, pertenecientes a autores menos inteligibles algunos, y de cuyas composiciones, como antes afirmamos, poco, muy poco queda que complazca al público, no obstante, o quizás (y esto es tal vez más cierto) por ser los citados autores, representantes genuinos de esta escuela oscura, antimelódica, repetirrítmica, superarmónica y hasta archiexcontrapuntística, a que con agravio de nuestros sucesores se quiere intitular música del porvenir. No y mil veces no: ni del pasado, ni del presente, ni del porvenir puede ser una música que no tiene siquiera el arte que aquella de nuestros escolásticos antecesores: a una música que carece de la primera de las condiciones musicales, la de conmovir; Con la bandera del buen gusto y de la crítica razonada en una mano, y en la otra la de la técnica del arte, se puede combatir, y estamos dispuestos a verificarlo en

---

<sup>441</sup> La factura, firma por Joaquín Ferrer, ascendía a la cantidad de 9 Pesetas.

todas ocasiones, esa funesta tendencia que al presente se nota en el arte musical hacia el caos”<sup>442</sup>.

En 1891, con ocasión de la sesión conmemorativa del aniversario de Mozart, la Sociedad reitera, en las notas al programa, sus objetivos didácticos: “Esta Sociedad no abriga preferencias exclusivas, ni desconoce el valor inmenso de las obras de los grandes maestros que después de Mozart, y en determinadas ramas del arte, han podido realizar y han realizado indudables adelantos, y son justa y universalmente admirados y aclamados en los presentes días. Para el progreso artístico no hay meta definitiva, y el genio encuentra siempre abiertos nuevos derroteros para producir belleza”. En esa misma temporada, la agrupación da a conocer el mayor número de obras -*Sonata en Re menor* para violín y piano Op. 121 de Schumann, *Trío en Do menor* Op. 101 de Brahms, *Sonata en Do menor* para piano y violoncello Op. 32 de Saint-Saëns, y dos Sonatinas para piano K. 1 y un *Rondó en La menor* K. 511 de Mozart y la *Sonata en Do menor* Op. 111 de Beethoven- siendo objeto de atención en un artículo publicado en diciembre de 1891 por Esperanza y Sola, en el que destaca esta introducción de novedades en los programas, comparándolas con las de sesiones de las décadas anteriores, personificando las tendencias tradicionalista y progresista del público en forma de diálogo imaginario: “-¡Mire usted que tiene bemoles, poner, como lo hace, en parangón esos autores modernos, más oscuros que boca de lobo, con los que pudiéramos llamar Santos Padres de la Iglesia musical; decir que valen casi tanto como ellos (que a más no se atreve), y añadir que hacen bien en la Sociedad de Cuartetos dándoles el pase, y haciendo que en los programas se codeen unos con otros! ¡Si D. Juan Gualberto hubiera visto tal profanación, creo que le quita a Monasterio el precioso *Stradivarius* que le regaló, y antes se lo da a cualquier ciego para que con él se gane la puchera, desollando los oídos de los transeúntes, que verlo profanado de ese modo! -[...] Su cerrada intransigencia no le deja ver lo bueno de lo que yo defiendo, ni el ultraproteccionismo que padece a favor de sus maestros favoritos, le permite tolerar que a los que no lo son se les conceda una columna en el arancel musical, dándoles entrada. Por fortuna, pertenece a una exigua, aunque honrosísima, minoría entre los muchos que vamos al Salón Romero, y a la moderna escuela seguirá allí teniendo su asiento, sin olvidar, ni dar un punto de lado, a los que son objeto de merecida adoración,

---

<sup>442</sup> I. Jimeno de Lerma. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 53, 2-IV-1890, pp. 235 y 238. nº 54, 19-IV-1890, pp. 242-243.

no sólo de él, sino de todos los amantes del arte”<sup>443</sup>. Al final de la penúltima temporada, Esperanza y Sola prosigue en esta línea, comparando la programación de ese año con las de sesiones de las décadas anteriores: “al estrecho, y entonces bien entendido rigorismo, que sólo concedía el *pase* para figurar en los programas a reducido número de autores, ha sustituido, una vez arraigados el gusto y la afición al género que cultiva la Sociedad de Cuartetos, un espíritu más amplio, que ha dado a conocer nombres y obras de más moderna data, sin dejar de dar por eso la merecida y debida preferencia a los que pudiéramos llamar Santos Padres de la música clásica. Ese criterio ha hecho que, de algún tiempo a esta parte, y como formando cortejo a las obras maestras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert y Weber, hayan figurado composiciones de Brahms, de Raff, de Svendsen, de Grieg, de Saint-Saëns, de Godard y de nuestros compatriotas Arriaga y Bretón, pudiendo el curioso, al par que deleitarse con las bellezas que unas y otras encierran, estudiar por sí propio las diferentes fases por que ha pasado la música llamada *di camera*, y apreciar el estado en que hoy se encuentra. En las sesiones celebradas este año, a cuya breve, aunque tardía, reseña va encaminado este artículo, Haydn no ha aportado más que una sola palabra: el Cuarteto en *sol* (ob.65)”<sup>444</sup>.

Será durante la década de 1880 cuando se estrene la mayor parte de las composiciones de Schumann, si bien en la etapa anterior había comenzado a incluir en sus ensayos alguna de sus obras, como el *Cuarteto en Fa*. En la Temporada 1880-1881 Monasterio y Guelbenzu ensayan la *Fantasia-Stücke* Op. 73 para piano y violín y la *Sonata en La menor* Op. 105. La primera obra no llegará a ser interpretada en las sesiones. La Sociedad dio a conocer dos cuartetos del Opus 41: *Cuarteto en La menor* (1880) y *Cuarteto en Fa* (1886), la *Sonata en La menor* Op. 105 (1882), el *Cuarteto con piano en Mi bemol* Op. 47 (1883) y el *Trío en Fa* Op. 80 (1885). El *Cuarteto en La menor* Op. 41 fue la composición más ejecutada del autor, siendo recibida desde su estreno favorablemente por el público<sup>445</sup>. Después de su estreno el 5 de diciembre de 1880, Monasterio escribe que “en general produjo mucho efecto, no obstante, el 1º tiempo fue menos aplaudido que los demás, a pesar de ser el más bello”. Tras su repetición el 11 de diciembre de 1881, Monasterio vuelve a describir su acogida,

---

<sup>443</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, 8-XII-1891. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 45.

<sup>444</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 8-II-1893, pp. 139-140.

<sup>445</sup> En 1881 describe una mayor comprensión por el público “que aplaudió con entusiasmo el *Scherzo*, el *adagio* y el *presto*, últimos tiempos”. *La Correspondencia Musical*, nº 50, 14.XII-1881, p. 4.

indicando que de toda la sesión, “fue lo que más gustó”. En 1891 fue interpretado en tres sesiones. Con motivo de su repetición en la segunda de la temporada (13-XI-1891), desde *El Eco*, y pese a la recepción propicia por el auditorio, se refleja incompreensión hacia la renovación del repertorio superando la tríada clásica: “Y ¿por qué no decirlo? Tuvieron más éxito aquéllos que éste [*Cuarteto en Re menor* K. 421 de Mozart] [...]. ¿Es que las corrientes reformistas han invadido ya la música *di camera*? Mucho lo tememos, y de ser así, el hecho se presta a algunas consideraciones que habremos de hacer en su día. A nosotros, Schumann, aquel músico a quien un célebre crítico aplicaba, juzgándole, aquellos versos de la fábula: *¿De qué sirve tu charla sempiterna, si tienes apagada la linterna?* Nunca nos pareció un genio; pero tal se va poniendo el arte, que a seguir por ese camino, habrá que desterrar a Mozart, Beethoven, Haydn y otros por el estilo. De todos modos, la sociedad hace bien en variar el repertorio; el público lo pide así y hay que darle gusto”<sup>446</sup>. Sin embargo, desde *El Día* se aplaude la inclusión de obras de este compositor en los programas: “La Sociedad de Cuartetos hace bien en no olvidar las obras de Schumann, que al fin serán apreciadas por todos los aficionados, como composiciones de gran valor y mérito. El cuarteto en *la menor*, tocado al empezar la sesión de anoche, gustó mucho más que en años anteriores, siendo repetido el precioso adagio”<sup>447</sup>. Respecto a la repetición en la cuarta sesión (27-XI-1891), desde *El País* vuelve a reflejarse la opinión del sector opuesto a los estrenos del compositor, al tiempo que da cuenta de ciertas deficiencias en la interpretación: “La obra de Schumann no es de las que arrebatan al público. Hay en ella más cabeza que corazón, más ciencia que arte; revela al profesor de armonía más que al compositor inspirado; y como el público, aunque sea tan inteligente como el que asiste a estas sesiones, no está por regla general muy al tanto en eso de las dominantes y las disminuidas y en los acordes de séptima o no séptima, etc., oyó como quien oye llover aquel chaparrón de notas. Sólo admiró el *adagio* que dijeron admirablemente los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, y hubo de ser repetido. No estuvieron tan felices dichos señores en los demás tiempos del cuarteto, donde, exceptuando algunas (muy pocas) frases bien dichas, la ejecución resultó un tanto borrosa y la afinación no fue muy perfecta”<sup>448</sup>. En *El Imparcial* se califica al cuarteto como “algo confuso, pero

---

<sup>446</sup> *El Eco*, 14-XI-1891.

<sup>447</sup> *El Día*, 14-XI-1891.

<sup>448</sup> *El País*, 28-XI-1891.



brillante y nutrido de ciencia musical”<sup>449</sup>. La última ejecución en la 6ª sesión (11-XII-1891), según las anotaciones de Monasterio, causó menos efecto en que en el estreno. Desde *El País* se reitera la incompreensión hacia la obra: “Schubert escribía para los demás, no así Schumann que trasladaba al pentagrama todo aquello que sentía sin dársele un ardite el efecto que en el auditorio pudieran causar sus producciones. De aquí la desigualdad que se nota en las obras de este maestro. En la sonata en *re* sin ir más lejos, al lado del tercer tiempo *Leise einfach*, inspirado, sencillo, lleno de claridad, hay otros, el último especialmente, que parecen escritos por un loco. Dicho se está que en éste se aplaudió la ejecución y el esfuerzo realizado por la Sociedad para descifrar aquel jeroglífico”<sup>450</sup>.

Tras su última interpretación, en 1893, Guerra y Alarcón desde *El Heraldo de Madrid* señala: “Interesantísima fue la cuarta sesión celebrada por la Sociedad de cuartetos. Excelente programa, ejecución precisa y brillante, aplausos ruidosos y entusiastas: he aquí en resumen, el concierto de anoche. Schumann, Grieg y Mendelssohn, contribuyeron con sus más preciadas composiciones a la brillantez de la sesión. El cuarteto en *la* menor para instrumentos de arco de Schumann es una de las obras más bellas e inspiradas del compositor alemán. Desde los primeros compases sorprende por su originalidad y por aquella vaguedad que le envuelve, que es su mayor encanto. Es menester soñar, si se permite la frase, con algo romántico, cuando se oyen composiciones de la índole del cuarteto en *la* menor. En las baladas del Norte, en muchas obras de arte de primer orden, hay figuras que, apenas aparecidas, se desvanecen; cuando se las toca, se deshacen, y sólo dejan aquella impresión que no se borra nunca, como un frasco que ha encerrado largo tiempo, alguna preciada esencia, conserva siempre su perfume gratisimo. La música de Schumann es eso, una impresión arrojada sobre el pentagrama, el efecto de un paisaje que se desvanece, un recodo de un camino, sombreado por un árbol oculto... Carece de brillantez y está compuesta sin preocuparse del efecto; podrá en ocasiones no arrebatarse, pero la fuerza de concepción de aquel soñador, su arte purísimo, la vaguedad que constituye su mayor mérito, llega a imponerse, produciendo intensa impresión. Obtuvo tan excelente acogida la obra de Schumann, tanto por el mérito intrínseco de la obra, como por la interpretación que le

---

<sup>449</sup> *El Imparcial*, 28-XI-1891.

<sup>450</sup> *El País*, 12-XII-1891.

dieron los señores Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, que el público hizo repetir el *andante*”<sup>451</sup>.

Mejor es la recepción por el público de la *Sonata en La menor* Op. 105. Monasterio se muestra admirado en las anotaciones realizadas sobre el programa del estreno, que se efectuó el 3 de diciembre de 1882: “La Sonata de Schumann se recibió con menos frialdad que la que yo temía y su número 2 (Allegretto) gustó bastante; el número 3 también se oyó con cierto agrado pero el número 1 pasó casi desapercibido”. Esta tendencia se acentúa en el caso del *Cuarteto en Mi bemol* Op. 47. Monasterio escribe: “El hermosísimo Cuarteto de Schumann fue lo que más gustó, repitiéndose el Scherzo”. De su estreno informa la prensa en los siguientes términos: “El cuarteto en *mi b*, de Schumann, es una obra de primer orden que llenó de asombro a algunos inteligentes, pero que no fue quizás bien apreciada por todo el auditorio, a pesar de la perfecta ejecución que le cupo [...]. El gran cuarteto de Schumann exige más de una audición para ser debidamente comprendido, y por lo tanto esperamos que los mismos que ayer lo oyeron con cierta indiferencia relativa, lo han de escuchar más tarde con grandes manifestaciones de entusiasmo y regocijo”<sup>452</sup>. Monasterio escribe después de la repetición el 7 de enero de 1883, que “gustó menos que el primer día que se estrenó; sólo el Scherzo fue bien recibido. Decididamente el público de Madrid en general, continúa siendo refractario, pues sólo gusta de las obras *puramente melódicas*, y permanece frío ante las bellezas *puramente científicas*”. El mismo Monasterio acaba reconociendo su predilección por el repertorio clásico: “En el fondo, (aunque no en absoluto) también yo estimo más aquéllas que éstas”.

También es escuchado con aprobación el *Trio en Fa* Op. 80, especialmente sus dos movimientos intermedios<sup>453</sup>. Desde *La Época* (4-I-1885), se describe a Schumann como “*heredero de Beethoven*. Es cierto que no han de buscarse en Schumann esos pensamientos concretos y perfectamente determinados que se presentan de una vez claros y con todo su interés; Schumann es un soñador de grandezas, y en sus composiciones se encuentran, entre prodigios de armonía, primorosos trabajos de contrapunto”. A continuación, se señala que “su grandeza resulta del contraste de tonos; podrá parecer primero oscuro; pero fijándose un punto se advierte aquella dulzura que encontramos en el *andante* del *trío en fa*, y la expresión melódica de la sencillísima frase

---

<sup>451</sup> *El Heraldo de Madrid*, 23-XII-1893.

<sup>452</sup> J. Aguilera. *La Correspondencia Musical*, nº 106, 11-I-1883, p. 3.

<sup>453</sup> *El Liberal*, 3-I-1885.

de la *canción de la tarde*. [...] reúne, a mi entender, tres cualidades características: grandeza, sentimiento y originalidad; por cierto no apreciadas mucho en cuanto valen, y juzgadas con tanta ligereza y poco respeto, como si se tratase de un joven que comienza su carrera. Entre nosotros, que desconocemos a Bach y Haendel, también es una novedad revolucionaria Schumann, y oímos con desdén unas cuantas obras suyas, sólo una vez, y al punto se le rechaza, como se rechazó la gran sinfonía en *do* de Schubert”. Por otra parte, agradece a la Sociedad su programación pese a indicar que la ejecución adoleció de ciertos defectos de interpretación y la incomprensión generalizada del público, “por más que la interpretación no fuera tal como debía esperarse de los notables artistas encargados de ella, y el público, en su mayoría, y usando nuestra proverbial ligereza, no se haya tomado el trabajo de prestar más atención a la música que no conoce, y se aplaude y ensalza en todas partes”<sup>454</sup>.

Sin embargo, del *Cuarteto en Fa* Op. 41, que había sido ensayado en la Temporada 1872-1873, objeto de recrudecimiento de las diputas entre detractores y partidarios del compositor, Esperanza y Sola señala: “vésele, [...] inhábil, para dar una forma fija y determinada a las ideas que atravesaban por su cerebro; y de aquí el que críticos autorizados y hasta ardientes apasionados suyos, no hayan vacilado ya [...] en reconocer que, [...] a veces escribía generalidades, envueltas en una forma vaporosa indefinida. [...] la vaguedad que en todo el Cuarteto reina, su tonalidad vacilante, y hasta, en ocasiones, su extraño y no definido ritmo. [...], es lo cierto que no es de las que se imponen desde el primer momento, y que no lleva ese sello de grandeza y de inspiración que en otras se siente, aunque no se explique”<sup>455</sup>. La obra no acabó de ser aceptada. De la recepción de este cuarteto el 19 de febrero de 1886, Monasterio señala: “El Cuarteto de Schumann a pesar de su hermosura y buena ejecución, se oyó todo él con frialdad y dio lugar a acaloradas polémicas acerca de su mérito, lo cual es natural, dado el carácter *nebuloso* y *soñador* de Schumann tan opuesto al de nuestra raza meridional. Sin embargo, no dudo que esta obra será más apreciada a medida que el público la vaya conociendo”<sup>456</sup>. Desde la prensa, se indica, por su parte: “hay que confesar que tiene mérito, por su difícil composición y por la gran ejecución que necesita, y que a semejanza de las obras de Wagner, no se asimila al gusto fácilmente, y

---

<sup>454</sup> *La Época*, 4-I-1885.

<sup>455</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1886, p. 151.

<sup>456</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/. Caja 5ª (1-31).

por ello anduvo la opinión dividida, aun en los maestros”<sup>457</sup>. Con motivo de su repetición a finales de ese año se reitera la misma opinión: “Aunque bastante conocida esta obra de los profesores, su estilo y su factura, a pesar de estar hecha concienzudamente, la encuentra el público algún tanto oscura; pero dado el carácter de tan celeberrimo maestro, se comprenderá que su deseo no fue hacer una obra maestra, sino ensanchar los horizontes a lo que en aquella época se llamaba *música de cámara*; [...] pero a medida que se vaya oyendo más, se irán apreciando sus raras como bellas cualidades”<sup>458</sup>. Sin embargo, un año después, Monasterio indica que “el Cuarteto de Schumann se oyó *con resignación*; sin embargo el Andante agradó algo más que la otra vez, que lo ejecutamos por 1ª vez el año pasado”. Desde *El Imparcial* se afirma que “ese cuarteto y algún otro que del mismo autor nos han hecho oír no encaja con el gusto madrileño. Hay en esa obra de Schumann demasiadas nebulosidades que riñen de verse con los esplendores del cielo español”. Continúa el artículo indicando que “la obra 41 de Schumann semeja a una riña de gatos”<sup>459</sup>. En *El Globo* se indica que “fue escuchado con cierta frialdad a pesar de la delicadeza con que lo interpretaron los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki. En general, la música de Schumann, y especialmente este cuarteto peca de oscuro para un público compuesto en su mayoría de aficionados. No regateamos el mérito del autor y de su obra; pero nos parece más apropiada para una academia que para un auditorio que no acude a estas sesiones a aprender sino a sentir las emociones que despierta lo bello”<sup>460</sup>. Desde *El Día* (10-XII-1887) se reitera la misma apreciación sobre la obra: “El cuarteto en *fa* (obra 41) de Schumann, no gustó el año pasado, y no había razón ni motivo para que gustase en el actual. Tampoco la hay para atribuir el mal éxito a falta de educación musical de un público que estima y aplaude, así las obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, como las de Brahms, Svendsen y Rubinstein. Habría que desesperar de la educación musical del público, que después de veinticinco años de asistencia a las sesiones de la Sociedad, no supiera apreciar el mérito de un cuarteto. Más cierto es atribuir el mal éxito a falta de condiciones en la obra para gustar al auditorio, que ni en España ni en parte alguna lo forman exclusivamente compositores, dado que a todos los maestros entusiasman las nebulosidades del cuarteto en *fa*. Schumann es un compositor de primer orden: tiene obras, y especialmente de piano, muy bellas. El mismo público

---

<sup>457</sup> *La Correspondencia de España*, 20-II-1886.

<sup>458</sup> *La España Musical*, nº 2, 14-XII-1886, p. 26.

<sup>459</sup> *El Imparcial*, 10-XII-1887.

<sup>460</sup> *El Globo*, 10-XII-1887.

que anoche oyó con frialdad el cuarteto, había aplaudido siete días antes un célebre quinteto de este maestro; pero conviene vivir un poco prevenido contra los argumentos de autoridad, y a Schumann, como a cualquier otro compositor, ocurre no estar siempre igualmente acertado, al menos en las condiciones que una obra musical escrita para el público debe tener, para que a éste le agrade, lo que no impide su mérito científico que, ni el público del Salón Romero ni el de ninguna parte, aprecia y juzga, dígase lo que se quiera en contrario, entre otras razones, porque ni aquí ni en Alemania hay obligación para oír música de aprender previamente armonía, contrapunto y fuga, ni siquiera de saber tocar a maravilla el violín o el piano”<sup>461</sup>. No obstante, pese a su desfavorable recepción, un sector de la crítica apoya a Monasterio al considerar necesario programar también estas obras.

Desde fines de los años ochenta comienza a manifestarse una paulatina aprobación por la crítica de la producción de Schumann. En 1888, Tragó interpreta el *Carnaval*, siendo recibida la pieza por el público con agrado. Según se indica en *La Época*, se repitió una parte de la obra, interpretando después Tragó, a petición del público una berceuse de Schumann y un scherzo de Mendelssohn<sup>462</sup>. Esperanza y Sola, pese a defender la obra, señala tras su estreno: “por su importancia relativa, debiera, en mi sentir, hecho pensar si habría sido más oportuno sustituirle en el programa por otra obra de más importancia del mismo autor”<sup>463</sup>. En 1891, a propósito del exitoso estreno de la *Sonata en Re menor* para violín y piano Op. 121, en el que se repitieron los movimientos segundo y tercero, siendo la ejecución calurosamente aplaudida por el público<sup>464</sup>, Luis Navarro en *El Día* se hace eco del recibimiento por el auditorio al tiempo que ensalza la composición: “La novedad que ofrecía el programa, y que los abonados aguardaban impacientes, era la gran sonata en *re menor*, de Schumann, para piano y violín, que por primera vez tocaban los señores Tragó y Monasterio. No es Schumann todavía de los grandes maestros cuyas obras son aquí siempre aplaudidas, sin

---

<sup>461</sup> *El Día*, 10-XII-1887.

<sup>462</sup> *La Época*, 29-XII-1888.

<sup>463</sup> “Penetrado Schumann de un ideal, encontrándose a veces inhábil para traducir fielmente lo que su alma sentía, y obligado, por tanto, a guardar sus impresiones antes que expresarlas en forma diferente de aquélla que él comprendía ser la más adecuada. Mas si esto último le sucedía en algunas de sus composiciones de alto vuelo, no así en aquéllas que, son la expresión sencilla, y a veces harto concisa. Entonces la forma y el modo de expresión correspondían en un todo a la idea que Schumann había concebido, y muestra de ello es el *Carnaval* (ob.9)”. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63.

<sup>464</sup> *El Imparcial*, 7-XI-1891.

que nadie se atreva a discutir el mérito. Hay quien las tacha de oscuras: no entusiasma a muchos la poética vaguedad de sus frases melódicas, pero la gran sonata que anoche oímos es de las obras que, desde la primera audición se imponen al público por su indiscutible belleza. Buena prueba de ello fue la repetición de dos de sus cuatro tiempos y los aplausos tributados a toda la sonata. La ejecución fue, en verdad, de lo más acabado y perfecto que se ha oído, aun en la Sociedad de Cuartetos, donde es habitual tocar las obras con una exactitud, precisión y delicadeza verdaderamente admirables. Los Sres. Tragó y Monasterio rivalizaron en hacer resaltar todas las bellezas de la sonata, y el público escuchaba con encanto a los dos eminentes artistas dar tan manifiesta prueba de su habilidad e inteligencia. Creemos que para satisfacer el deseo de los aficionados, la sonata será repetida en una de las próximas sesiones”<sup>465</sup>. Desde *La Correspondencia* se describe la obra como “algo oscura y de no fácil comprensión en su primera y última parte, para los que la oían por vez primera, arrebató al público en el segundo y tercer tiempo de la misma. Bien es verdad que la hermosura de sus melodías y las muchas bellezas que encierran, fueron puestas magistralmente de relieve por sus afortunados intérpretes. Fue una lucha en que ambos fueron vencedores y ningún vencido, y que el público premió con entusiastas y prolongados aplausos, obligándoles a repetir los dos trozos dichos”<sup>466</sup>. En *El Globo* se destaca la interpretación: “los Sres. Monasterio y Tragó, encargados de interpretarla, hicieron resaltar las bellezas de la obra, interpretándola maravillosamente, sobre todo el tiempo *Leise einfach*, canción dulce y sencilla, que, como su nombre indica, es de una ternura y una placidez indecibles. El auditorio aplaudió con calor la obra de Schumann que seguramente quedará de repertorio, obligando a sus intérpretes a repetir los tiempos segundo y tercero. No puede negarse que el Sr. Tragó es un pianista notable, pero se nos antoja que, en ocasiones abusa de los fuertes arrancando al instrumento sonidos que eclipsan los de la cuerda”<sup>467</sup>. Peña y Gofí, en un extenso artículo publicado en la *Gaceta Teatral Española*, ensalza al compositor en los siguientes términos: “aunque otra cosa pretenda algún conspicuo zarzuelero, representa un papel muy importante en la música *di camera*. Su obra es producto de una facultad creadora de gran potencia estética. Es verdaderamente imposible juzgar de buenas a primeras la música de Schumann. [...] Es cierto que la música de Schumann carece de brillantez y está escrita sin preocuparse del

---

<sup>465</sup> *El Día*, 7-XI-1891.

<sup>466</sup> *La Correspondencia de España*, 7-XI-1891.

<sup>467</sup> *El Globo*, 7-XI-1891.

efecto; pero la fuerza de concepción, la vaguedad que constituye su mayor mérito, llega al cabo a imponerse, produciendo impresiones que no se borran ni extinguen jamás”<sup>468</sup>. Esperanza y Sola escribe un diálogo en que se personifican las dos posiciones en la recepción de Schumann, criticando algunos pasajes de la obra<sup>469</sup>.

En 1893, Tragó ejecuta la *Sonata en Fa menor* para piano Op. 29, considerada por Esperanza y Sola como una de las mejores de su autor, y digna de situarse entre los clásicos, al tiempo que pone de manifiesto la paulatina aceptación del autor, recogiendo las opiniones de críticos como Mastrigli: “es lo cierto que la intransigencia con que algunos miraron en un principio las composiciones clásicas de Schumann, ha ido cediendo, y la gran mayoría le ha considerado, con más o menos reservas, como el más inmediato heredero del gran Beethoven, mereciendo por su ingenio poderoso y por su inspiración verdaderamente original, ser colocado entre el escaso número de los que forman la pléyade clásica. Seguramente que los que tales afirmaciones han hecho, tuvieron bien presente al hacer juicios la Sonata que motiva estas líneas, una de las mejores composiciones de Schumann, [...] por la belleza de las ideas, por la habilidad con que están desarrolladas, por la riqueza de armonía y por la ciencia suma que revela, merece y debe ser contada entre las obras maestras del arte clásico”<sup>470</sup>. Con la interpretación de esta obra, Tragó consiguió uno de sus mayores triunfos en el marco de las sesiones de la Sociedad. Desde *El Imparcial* se indica que tuvo que salir a saludar más de diez veces ante las aclamaciones del público, ejecutando después, a instancias del auditorio dos estudios y uno de los nocturnos de Chopin<sup>471</sup>.

---

<sup>468</sup> *Gaceta Teatral Española*. Año I, nº 2, Enero de 1892, p. 2.

<sup>469</sup> “[Aparte de que, nacidos de lo más íntimo del corazón, son los pensamientos musicales que bullen en las obras de Mozart y de Beethoven, y ahí están, por no citar otros, el *Quinteto en sol menor* de aquél, y la Sonata para piano en do menor sostenido, de éste, y no por eso deja usted de comprenderlos; mientras que con ese Schumann de mis pecados, a veces se queda uno de la misa a la media. [...] hay que sacar fuerzas de flaqueza para descubrir lo que a primera vista no se encuentra, y que ese Schumann, que no me extraño se volviera loco, necesita unos artistas de la talla de Monasterio y Tragó, y una interpretación tan verdaderamente maravillosa como la que han dado a la tal Sonata, para que ésta arrebate al público; mientras que las obras de mis queridos maestros, gustan y se oyen con agrado, cuando no causan entusiasmo. –de ahí, por último, el lujo de trabajo armónico y de contrapunto de que adolecen algunos de sus trozos musicales [...]. Pero, en cambio, dudo yo que nadie pueda poner pero alguno a los que podríamos llamar *andante* y *scherzo*. El primero, de grandísima delicadeza e impregnado del más puro sentimiento, tan fácil en la apariencia como difícil de interpretar en la realidad, es una verdadera filigrana, un destello de la poesía íntima, vaga y soñadora, de Schumann; una especie de *Lied*, en suma. Y por lo que al segundo hace, no creo que se me niegue el fuego y vigor que tiene, y cuán dentro está del estilo de Schumann, merced a la característica vaguedad en los ritmos, a que tan dado ha sido siempre este compositor”. *La Ilustración Española y Americana*, 8-XII-1891, pp. 47-49.

<sup>470</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, p. 65.

<sup>471</sup> *El Imparcial*, 30-XII-1893.

Otro de los autores cuyas obras son interpretadas a partir de 1880, es Joachim Raff. La Sociedad ejecuta el *Tercer Trío para cuerda en La menor* de Op. 155 (1880), la *Sonata para piano y violoncello en Re menor* Op. 183 (1885) y el *Cuarteto en Re* Op. 192 (1889). En la temporada de 1889-1890 se ensayó también el *Quinteto en La* Op. 107 y en la siguiente el *Trío en Do menor* Op. 102, obras que no llegaron a estrenarse. Monasterio se refiere a la recepción del primero el 4 de enero de 1880 por parte del público, señalando que “El Trío fue bien recibido por la mayoría del público: el Adagietto gusta”. Con motivo del estreno del Trío, y pese a la expectación provocada por su fama en el resto de Europa, especialmente en Alemania, donde en cierto momento llega a ser ensalzado por encima de Brahms, la crítica desapruueba la pieza, censurando sus “extensas combinaciones armónicas, que a veces son intrincadas y fatigosas, y sus desarrollos tan lentos y tan largos de los temas, que producen frecuentemente el cansancio del auditorio”. En el mismo artículo se señala: “Es indudable que las obras de J. Raff tienen grandísima aceptación en el extranjero, donde se interpretan frecuentemente con gran placer de los aficionados; pero es indudable también que no tienen esa exuberancia de ideas, siempre nuevas y frescas a pesar del tiempo, de los grandes maestros alemanes, [...] Raff representa, pues una lógica y natural decadencia”<sup>472</sup>. Esperanza y Sola escribe acerca de la obra: “Teníamos a este autor por compositor fecundo, dado el número de obras que ha escrito; conocíamos la fama que goza en su patria [...]. Pero ¡oh desilusión! Oímos el trío y vimos que ni correspondía a lo que esperábamos, ni tenía de grande más que el nombre, [...] ni era digno de figurar al lado de los demás autores con cuya música nos deleitábamos, y de los que lo separa un mundo. Poco, o nada profundo, y oscuro cuando quiere serlo, trivial y hasta vulgar en los motivos [...] Raff no es, a juzgar por esta obra, y aun dada la escuela en que milita, merecedor del renombre que tiene”<sup>473</sup>. También en la Temporada 1879-1880 la Sociedad ensaya el *Trío en Sol* Op. 112, que finalmente no será estranado. La primera de las sonatas, sin embargo, fue acogida con éxito por el público, sobre todo el andante<sup>474</sup>, al contrario que el *Cuarteto en Re* Op. 192, titulado *La Bella Molinera*, del que Esperanza y Sola afirma: “baste decir que el gran número de obras que compuso perjudicó, y no poco, a la bondad de muchas de ellas. [...] creía poder suplir las infidelidades que la suya le hacía, con procedimientos de escuela, naciendo de aquí la

---

<sup>472</sup> *Crónica de la Música*, nº 68, 8-I-1880, p. 4.

<sup>473</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VI, 15-II-1880, p. 106.

<sup>474</sup> Fue repetido entre grandes aplausos. *La Correspondencia Musical*, nº 216, 19-II-1885, p. 5. Monasterio señala que “gustó y se repitió”.



desigualdad que, miradas en conjunto, tienen sus composiciones, toda vez que al lado de unas de gran mérito, hay otras que no honran ciertamente la firma de su autor. Ni a aquéllas puede decirse que pertenece el cuarteto de *La Bella Molinera*, obra más bien de género que clásica, agradable y algún tanto desigual [...] *La Molinera*, por más que tenga algunos trozos agradables, es descolorido”<sup>475</sup>. Según indica Monasterio, “además del número 5 que se repitió, se aplaudió mucho el 2 y también el 3 produjo algún efecto; todos los restantes no agradaron”.

Hasta esta segunda etapa, la Sociedad no había dado a conocer ninguna de las composiciones de Schubert, si bien se había ensayado en la Temporada 1872-1873 el *Quinteto en La* con piano. La primera obra en interpretarse es uno de los tres cuartetos últimos del compositor, el *Cuarteto en Re menor* póstumo, cuya ejecución tiene lugar en 1881. Le sigue, al año siguiente, el *Quinteto en Do* D. 956 para dos violoncellos, perteneciente a su último período. En 1886, la agrupación estrena uno de los dos tríos escritos en 1827, el *Trío en Si bemol* D. 898, y un año después se escucha la *Gran Fantasía para piano* D. 760. Sin embargo, hasta 1890 no se ejecutó el *Quinteto con piano en La* D. 667 *La Trucha*. Tenemos conocimiento de que la agrupación proyectaba la interpretación de todos los tríos de Schubert, como pone de manifiesto la información proporcionada por una de las facturas de la Sociedad relativa a la compra de la integral al Almacén de Música y Pianos de Pablo Martín, realizada el 15 de diciembre de 1890. En esa temporada de 1890 ensayan también el *Trío en Mi* Op. 100, que no será dado a conocer en ningún ciclo.

El *Cuarteto en Re menor* obtuvo una recepción no demasiado favorable, descrita por Monasterio después de su estreno en la sexta y última sesión del 16 de enero de 1881: “Del Cuarteto de Schubert lo que más gustó fue el Andante, pero en general hizo poco efecto”. Monasterio, con motivo del estreno del *Quinteto en Do Mayor* D. 956 el 8 de enero de 1882, describe las dificultades de audición de la obra, pese a su recepción favorable: “El Quinteto se oyó todo él con más interés, especialmente el Adagio y el Allegretto final, y si bien en algunos momentos me pareció notar algo de cansancio en el auditorio, esto no impidió que toda la obra produjese gran sensación; a pesar de ser realmente algo pesada, sobre todo para un público meridional y no dudo que cuanto más se oiga, ha de ser aún mayor el efecto que produzca, pues las innumerables bellezas que

---

<sup>475</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1887, p. 162.

encierra tan precioso Quinteto, no es posible apreciarlas a la primera audición”. Después de la repetición en la última sesión de la temporada (15 de enero), Monasterio relata cierta mejoría en su acogida: “El Quinteto fue ya mejor comprendido y por consecuencia gustó aún más que en la anterior Sesión”<sup>476</sup>. Esperanza y Sola defiende sus *lieder*, pero censura las obras instrumentales por su desequilibrio de proporciones y su carencia de una técnica de conclusión. En palabras de este crítico, “se echan de menos, a veces, falta de corrección y los últimos toques que todo artista da a su obra antes de entregarla al juicio público. De aquí las dimensiones exageradas de algunos de sus trozos musicales, los episodios inmotivados que en ellos introduce, la falta de plan y de equilibrio, que, en ocasiones, dañan a las verdaderas bellezas de que están sembrados; efectos todos que también reconocía su apasionado e imitador Schumann, quien, lamentaba faltasen a éste dos cualidades esenciales: la ciencia de las proporciones, y el arte de concluir”<sup>477</sup>. Sin embargo, la prensa describe la excelente recepción del Quinteto, ensalzando la pieza como “obra magnífica, colosal, en la que no se sabe qué admirar más, si los detalles y diseños de sus inspiradas melodías, o la combinación instrumental que da por resultado la más grandiosa sonoridad”<sup>478</sup>. Desde *El Tiempo*, se califica al Quinteto de “admirable, lleno de preciosos detalles dramáticos y escrito de un modo magistral, que ha sido acogido con repetidas muestras de aprobación”<sup>479</sup>. Esperanza y Sola lo juzga “de gran valer artístico, y merecedor de la fama que goza”, si bien reitera sus críticas a “las dimensiones, harto largas, de algunos trozos, y que, son frecuente pecado en aquél, así como el desarrollo excesivo que dio a algunas ideas, que hagan, al menos para las gentes meridionales, que en algunos momentos sienta el oyente cierto cansancio”. Concluye: “si no puede ponerse en parangón con el de Mozart en *sol menor*, [...] ni tiene la distinción y elegancia del de Mendelssohn en *si bemol*; por lo bello, original y delicado de sus melodías; por sus combinaciones rítmicas, así como por la riqueza de detalles que contiene, forma con ellas una tríada de obras maestras”<sup>480</sup>. En su repetición en 1885, se reitera su excelente recepción<sup>481</sup>. En 1886 vuelve a interpretarse con igual éxito, como pone de manifiesto

---

<sup>476</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/ Caja 5ª (1-31).

<sup>477</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VII, 22-II-1882, p. 116. Exceso de longitud, complejidad de fraseo y necesidad de concisión, en comparación con sus obras a pequeña escala, fueron algunos de los elementos censurados por críticos como Blanchard y Botte en Francia desde mediados de siglo. K. Ellis. *Music criticism in Nineteenth-Century...*, pp. 132-134.

<sup>478</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 54, 11-I-1882, p. 4.

<sup>479</sup> *El Tiempo*, 8-I-1882.

<sup>480</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VII, 22-II-1882, pp. 115-118.

<sup>481</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 211, 15-I-1885, s.p.

*La Correspondencia*: “Pero donde se echó el resto en aplaudir con frenesí y prodigar bravos y aclamaciones, fue en el magnífico quinteto en *do* (obra 163) de Schubert, una de las mejores que se han escrito, para dos violines, viola y dos violoncellos. Al tocar el delicioso *allegro ma non troppo*, el silencio fue absoluto; en el maravilloso *adagio* interrumpieron los aplausos su ejecución delicadísima, y el *scherzo* y el *allegretto* predispusieron de tal modo los ánimos, que hubo una verdadera tempestad de ruidosos aplausos”<sup>482</sup>.

Únicamente del *Trio en Si bemol* D. 898, Esperanza y Sola reconoce la perfección de sus proporciones y unidad formal, calificándolo de “obra maestra”: “Schubert [...], no daba a veces las convenientes proporciones a sus obras, siendo excesivo y lánguido el desarrollo de los episodios, con notorio perjuicio de la unidad, [...] o bien escribía al lado de páginas verdaderamente inspiradas, otras en que el genio no brilla, en verdad, a igual altura. Pues bien; en el trío de que hablo no pasa así, y bien puede decirse que es una de las obras de Schubert más perfectas, más delicadas y más interesantes que brotaron de su pluma, y en la que más igualdad se nota, por más que de las cuatro partes de que consta. En suma, es una obra maestra”<sup>483</sup>. Monasterio, después de su interpretación el 10 de diciembre de 1886, da cuenta de su favorable acogida: “produjo gran efecto; todos sus tiempos fueron calurosamente aplaudidos, especialmente el Andante y el Final”. Acerca de la repetición en 1891, desde *El Liberal* se reitera que “el trío de Schubert agradó también de un modo especial, habiéndose repetido algunos de sus fragmentos”<sup>484</sup>.

Respecto al *Quinteto en La* D. 667, de cuyo estreno en la novena sesión de la temporada (7-II-1890), retrasada por la epidemia de gripe de ese año, informa *El Imparcial* que “el público no cesó de aplaudir a los intérpretes de esa obra colosal y a la obra misma, una de las mejores y más acabadas del gran Schubert”<sup>485</sup>, destaca sus melodías, pero vuelve a subrayar ciertos defectos formales: “En dicho quinteto nótase, como en no pocas obras producciones del mismo autor, un desarrollo tal vez excesivo, que daña a la forma del mismo; pero, en cambio, [...] resalta en todo él un pensamiento noble y profundo, una manera de decir adornada de mil galas de lenguaje, y una inagotable fantasía, que se hace patente en las hermosas variaciones”<sup>486</sup>. Monasterio

---

<sup>482</sup> *La Correspondencia de España*, 13-II-1886.

<sup>483</sup> *Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII, 30-XII-1886, p. 398.

<sup>484</sup> *El Liberal*, 7-XI-1891.

<sup>485</sup> *El Imparcial*, 8-II-1890.

<sup>486</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VII, 22-II-1890, p. 111.

describe que “se oyó todo él con el mayor agrado, repitiéndose el *Adagio* y el *Tema con variazione*. Este último tiempo fue varias veces interrumpido por los aplausos. En suma esta delicadísima obra encantó al auditorio. La ejecución fue esmerada y Vallejos tocó con más finura que otras veces”. La excelente recepción vuelve a reiterarse en su repetición en 1891: En *El Eco* podemos leer que “fue la pieza más del agrado del público que anoche se tocó y la que más satisfizo”<sup>487</sup>. Desde *El Día* se profundiza en la descripción de este éxito: “la obra que realmente excitó mayor entusiasmo fue el famoso quinteto de la Trucha, de Schubert. El público no podía contenerse, y en diferentes momentos, lo mismo en el andante que en el *tema con variaciones*, interrumpió con ruidosos aplausos a los ejecutantes. Este tiempo a que sirve de tema la canción de la Trucha, del mismo Schubert, fue repetido, y en las variaciones, unas por su delicadeza, como las del violín y el violoncello, otras por su brillantez, como la del piano, que arrancó una explosión de bravos y palmadas, dieron nueva prueba de su maestría los Sres. Monasterio, Mirecki y Tragó, secundados con grande acierto por los Sres. Lestán y Torres”<sup>488</sup>. *El País* destaca la interpretación del movimiento repetido, “en que Tragó fue interrumpido por los bravos del público y en el que Mirecki dijo algunas frases con una delicadeza y expresión verdaderamente admirables. El quinteto de la Trucha, llamado así por estar basado en una melodía de Schubert que lleva aquel nombre, fue la pieza más del agrado del público que anoche se tocó y la que más satisfizo”<sup>489</sup>.

Un año después, desde la *Gaceta Teatral Española*, vuelve a subrayarse su originalidad formal: “no puede menos de reconocerse que Schubert poseía un grado en eminente imaginación, gusto, invención y en profundo sentido poético. [...] Como forma, pocas obras se encuentran más distinguidas y originales que el quinteto de que nos ocupamos. En él hay frases apasionadas y delicadas, y sobre todo, una finura tal, que muy bien pudiera decirse que representa una forma nueva y original de este género de música”<sup>490</sup>.

De Grieg se interpretaron dos de sus sonatas para violín y piano: la *Sonata en Fa* Op. 8, en 1881, y la *Sonata en Sol menor* Op. 22, en 1893. Tenemos constancia del ensayo del *Cuarteto en Sol menor* Op. 27 durante las temporadas 1884-1885 y 1890, pero la obra no será ejecutada en ningún ciclo. La primera referencia de la primera, nos

---

<sup>487</sup> *El Eco*, 12-XII-1891.

<sup>488</sup> *El Día*, 12-XII-1891.

<sup>489</sup> *El País*, 12-XII-1891.

<sup>490</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 18, 21-V-1892, p. 2.

la proporciona la prensa en 1878, después de su ejecución en la Exposición de París, donde es calificada de “obra elegantísima, de estilo correcto y distinguido”<sup>491</sup>. Tras su presentación al público madrileño primera, se interpretó siempre con gran éxito. Desde *El Tiempo* se señala, acerca de su repetición en 1882, que valió “grandes aplausos a los señores Monasterio y Guelbenzu”<sup>492</sup>. Esperanza y Sola describe esta Sonata, “escrita con facilidad y sin grandes pretensiones” como “melódica, bella en el fondo y en la forma, original sin caer en la extravagancia, y rica de novedades armónicas”<sup>493</sup>. Con ocasión de su repetición en 1889, el mismo crítico destaca el segundo tiempo, iniciado con un tema popular<sup>494</sup>. Volverá a ser interpretada en 1889, repitiéndose los elogios por público y crítica. En *El Imparcial* se afirma que la Sonata “acredita a Grieg de compositor de altos vuelos, original y brillante”, al tiempo que se destacan las melodías de sus dos allegros<sup>495</sup>. Sobre la *Sonata en Sol menor Op.13*, Guerra y Alarcón destaca en *El Heraldo de Madrid* su triunfal recibimiento, “que el público cubrió de aplausos al terminar cada uno de los tres tiempos, haciendo repetir el *allegretto tranquillo* y el *allegro animato*. Este éxito se debe tanto como a la espléndida ejecución de Tragó y Monasterio, al mérito de la obra, fruto de un talento seguro de sí mismo. Tocó Tragó su parte de piano con la perfección y mecanismo a que hace mucho tiempo nos tiene acostumbrados. El piano, bajo sus dedos, se convierte en una orquesta, en que se reúnen energía, brío, elegancia y forma bella, en las proporciones necesarias para constituir una obra artística. Monasterio arrancó a su Stradivarius acentos tan vivos, tan sentidos, que transportaban el ánimo a mundos de soberana belleza”<sup>496</sup>. Monasterio ratifica esta descripción: “La Sonata se oyó toda ella con interés repitiéndose, en medio de grandes aplausos el Allegretto y el Allegro final”. Esperanza y Sola, con motivo de su repetición en 1894, niega en el autor la influencia del Conservatorio de Leipzig, y los consejos de Niels Gade, restringiéndola a los cantos del pueblo noruego: “la verdadera fuente de su inspiración se encuentra, como ya le he indicado, en los cantos del pueblo [...] Esos cantos, cuyas melodías, cuyos extraños giros armónicos y cuyos ritmos *sui generis* conserva Grieg con escrupulosa religiosidad, constituyen el alma de la mayor parte de

---

<sup>491</sup> *Crónica de la Música*, nº 1, Septiembre de 1878, p. 3.

<sup>492</sup> *El Tiempo*, 8-I-1882.

<sup>493</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº VII, 22-II-1882, p. 118.

<sup>494</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382. En las notas al programa se subraya el melodismo de la pieza, característico del autor.

<sup>495</sup> *El Imparcial*, 23-XI-1889.

<sup>496</sup> *El Heraldo de Madrid*, 23-XII-1893.

sus composiciones, y son también, por los menos, factor importante aun en aquellas en que quiere seguir, sólo hasta cierto punto, la forma eminentemente clásica”<sup>497</sup>.

Dentro del repertorio para piano interpretado en las sesiones de la Sociedad, a partir de la década de 1880 se incorporan cuatro obras de Chopin. En 1882 Guelbenzu y Mirecki dan a conocer la *Polaca brillante para piano y violoncello*, Op. 3, recibida triunfalmente. En 1887, Tragó ejecuta un Nocturno y la Gran Polonesa en Mi bemol. La *Sonata en Si bemol menor* es estrenada en 1888, dando lugar a uno de los más importantes triunfos de Tragó, relatado por *El Globo*: “La sonata en *si bemol*, de Chopin, para piano, y la sonata en *re*, de Rubinstein [...], que constituían las dos últimas partes del programa, produjeron, no ya entusiasmo, si no delirio. Singularmente, el Sr. Tragó, en la marcha fúnebre de Chopin, fue objeto de una de las más grandes ovaciones que hemos presenciado en las veladas de la Sociedad de Cuartetos”<sup>498</sup>. Acerca de la *Sonata en Si menor* Op. 58, interpretada en 1889 por María Luisa Chevallier, Esperanza y Sola critica su falta de inspiración, y la sitúa por debajo de sus nocturnos, valeses y polonesas, concluyendo que no está entre sus mejores obras<sup>499</sup>.

Entre las obras españolas programadas en esta etapa, la Sociedad de Cuartetos interpreta dos de los tres cuartetos de Arriaga, que habían sido llevados a Madrid por el compositor Cleto Zavala<sup>500</sup>. Zavala y Lope Alaña eran miembros de la comisión permanente de obras de Arriaga, formada también por el sobrino-nieto del compositor Emiliano de Arriaga, quien parece que descubrió los cuartetos en el fondo de un viejo baúl, Raimundo Real de Tena, Cleto Alaña, Enrique de Diego, Federico García, Eusebio García, Miguel de Unceta, Federico Olivares, José Luis de Amón y José de Orueta. Desde el otoño de 1884, la sociedad de música de cámara integrada por Lope y Cleto Alaña (violines), Miguel de Unceta (piano), Federico Olivares (viola) y Eusebio García (violoncello) en Bilbao, junto con Emiliano Arriaga y Cleto Zavala, fue la primera en interpretar las páginas de Arriaga. Lope Alaña tocaba con el violín *Amati* que perteneció a Arriaga. En un principio se reunieron en el domicilio de Alaña, y “entusiasmados de lo que habían tocado y escuchado, acordaron allí mismo en constituirse en una *Sociedad de Conciertos*, que diera a conocer en la Villa la soberbia música *descubierta*,

---

<sup>497</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, pp. 63-65.

<sup>498</sup> *El Globo*, 28-I-1888.

<sup>499</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>500</sup> Publicado en *La Correspondencia Musical*, nº 219, 12-III-1885, p. 7.

incluyendo, además, algunos cuartetos de Beethoven, Mozart, Haydn y Mendelssohn<sup>501</sup>. De la repetición, el 10 de marzo de 1885, del *Cuarteto en Mi bemol, El Norte* describe su recepción menos entusiasta que en el *Cuarteto en Re menor*, excepto el *Minueto*: “El efecto que produjo en el público el segundo cuarteto de Arriaga no fue tan vivo como el del primero, mas esa consiste, según nuestro parecer, en que la obra ejecutada anteanoche requiere varias audiciones para apreciarla convenientemente. El tiempo que gustó extraordinariamente en esta obra fue el minueto que hubo de ser repetido a instancias del público”<sup>502</sup>. En el verano de 1886, los mismos intérpretes ejecutan los tres cuartetos.

El 23 de enero de 1885, la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio ejecuta el *Cuarteto en Re menor* de Arriaga<sup>503</sup>. Se repitieron el *Adagio con espresione* y el *Minuetto*. De esta ejecución Monasterio señala que “todo el *precioso* Cuarteto de Arriaga produjo mucho efecto, aplaudiéndose muy calurosamente el 1º Allegro y el Menuetto, además del Adagio. [...] La ejecución de todas las obras fue en general muy esmerada y grandísimo el entusiasmo del público. No sólo se ocuparon todas las localidades del salón, sino muchas personas se quedaron sin entrar por haberse despachado todos los billetes. En suma fue una Sesión *magnífica*”<sup>504</sup>. Desde *La Correspondencia Musical*, la composición es descrita como “obra admirable, cortada por el patrón clásico y digna de la fama de los más insignes maestros”. Continúa el mismo artículo señalando que “es un dechado de inspiración que deja gratísimamente impresionado el ánimo, y revela, desde luego, el genio musical de quien la concibiera. El sentimiento se desborda a raudales y nunca decae el interés de la composición”. Se describe, asimismo, el hallazgo casual por Emiliano de Arriaga del *Cuarteto* en un desván de una casa de Bilbao, después de buscar partituras del compositor en París, así como la posesión de un Motete por Barbieri<sup>505</sup>. El éxito del cuarteto, especialmente sus movimientos *Allegro* y *Adagio con espresione*, repetidos “entre unánimes aplausos”, fue descrito al día siguiente de su estreno en *El Liberal*<sup>506</sup>, calificando al cuarteto de “original, delicado y elegantísimo”. Desde *El Globo* se indica que “produjo anoche inmenso entusiasmo en el auditorio. Domina en tan hermosa e inspirada composición el elemento melódico y campea en toda ella el más exquisito y puro sentimiento. Es una

---

<sup>501</sup> A. Sagardía. *Músicos vascos*. San Sebastián. Auñamendi, 1972, pp. 90-92.

<sup>502</sup> Publicado en *La Correspondencia Musical*, nº 219, 12-III-1885, s.p.

<sup>503</sup> El programa de dicha sesión incluye la nota biográfica realizada por Fétis.

<sup>504</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>505</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 213, 29-I-1885, pp. 3-4.

<sup>506</sup> *El Liberal*, 24-I-1885.

obra de primer orden digna de la fama de nuestro compatriota y de los sinceros elogios que le han prodigado los primeros escritores musicales de España y del extranjero. [...] Fue ejecutado con suma habilidad”<sup>507</sup>. Su excelente acogida propicia su repetición en la segunda serie de esa misma temporada Tuvo lugar en la sesión celebrada el 6 de febrero de 1885. Se interpretó un total de ocho veces, generando el mismo entusiasmo en el auditorio<sup>508</sup>. Con motivo de su repetición el 19 de febrero de 1886, en palabras de Monasterio, “fue una verdadera ovación para el autor y para nosotros que lo tocamos *con amore* y con más perfección que nunca”<sup>509</sup>.

El *Cuarteto en Mi bemol* se ejecuta el 1 de enero de 1887. Esperanza y Sola escribe de la obra: “Escrito con un aplomo y con una seguridad que no se conciben en un joven de diez y ocho años [sic] y de admirar en él tanto la feliz inspiración como el profundo saber que demuestra, admirable, así en el *minuetto*, verdadero modelo de gracia; así, por último, en el final, que aun cuando, tal vez, no tan simpático como el del otro cuarteto, es sin duda alguna más importante”<sup>510</sup>. Desde *El Imparcial*, tras su repetición a finales de ese año (16 de diciembre), se refleja la excelente acogida de la obra, “una de las pocas pero magníficas obras del malogrado compositor bilbaíno Arriaga, agradó particularmente la *pastorale* en *andantino*, joya inestimable, hermosísima pieza, genial y característica, inspirada y tierna, que bastaría por sí sola para colocar al autor español entre los primeros del mundo. Los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki matizaron deliciosamente toda la obra, de la cual fue repetida, entre frenéticos aplausos, la parte indicada”<sup>511</sup>. Sin embargo, Monasterio matiza este éxito, apuntando en sus anotaciones: “El Cuarteto de Arriaga gustó mucho, aunque no tanto como el 1º del mismo autor”.

Arrieta, en su discurso pronunciado con motivo de la celebración de una función consagrada a Arriaga en la Escuela Nacional de Música el 25 de mayo de 1889, elogia las obras de Arriaga, cuyas melodías, según afirma, “son siempre delicadas y elegantes,

---

<sup>507</sup> *El Globo*, 24-I-1885.

<sup>508</sup> *La Correspondencia de España* (20-II-1886) apunta que “encantó al auditorio, que aplaudió entusiasmado, haciendo repetir entre bravos su bellissimo *adagio con espressione* y su primoroso y original *minueto*, en los que, como en los otros tiempos, rebosa una armonía y una expresión aires españoles que encanta. No pecaremos de exagerados si decimos que esta partitura puede resistir la comparación de las buenas de Haydn”. Sobre su recepción, Bretón anota en su *Diario*: “el de Arriaga gusta más cuanto más se oye”. T. Bretón. *Diario...*, 19-II-1886, p. 496.

<sup>509</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>510</sup> A continuación, incluye la descripción del cuarteto realizada por Baillot. *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1887, p. 160.

<sup>511</sup> *El Imparcial*, 17-XII-1887.



su armonía correcta y sólida, y el sentimiento de la forma que las distingue es una prueba más de la semejanza intelectual y creadora de los dos Juanes Crisóstomos, de Mozart y de Arriaga”<sup>512</sup>. En el Número 27 de la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, dedicado a Arriaga, el Padre Eustoquio de Uriarte realiza un estudio biográfico del compositor, que incluye el breve análisis de sus cuartetos trazado por Fétis. Acaba concluyendo: “Es imposible imaginar nada más original, ni más elegante, ni con más pureza y corrección escrito que esos cuartetos, bien poco conocidos por desgracia. Cada vez que los ejecutaba su joven autor llamaba extraordinariamente la atención de los oyentes”<sup>513</sup>.

En enero de 1886, Zabalza ejecuta cuatro piezas de Scarlatti<sup>514</sup>: *Zarabanda en Sol menor, Minuetto en Sol Mayor, Sonata en Re Mayor y Burlesca en Sol Mayor*, “en cuya interpretación fue estrepitosamente aplaudido el distinguido profesor del Conservatorio, quien hizo gala de su maestría consumada. No cabe mayor gracia y distinción en la manera de interpretar las citadas composiciones. Así lo comprendió la concurrencia que no cesó de aplaudir ni un momento al señor Zabala”<sup>515</sup>. Esta apreciación no coincide con la de Monasterio, quien demuestra su imparcialidad en sus anotaciones referentes a la sesión, efectuada el 29 de enero, primera después de la muerte de Guelbenzu, a la que acudió más público que en la anterior pero menos de lo habitual y de la que escribe: “Las piezas de Scarlatti se oyeron con frialdad y hasta el Quinteto entusiasmó menos que otras veces”. Monasterio, sin duda afectado por la desaparición de Guelbenzu, explica que “la ejecución en general de todas las obras, fue inferior a la de la 1ª Sesión y yo particularmente, me resentí de la agitación nerviosa que me dominó durante toda la Sesión”. Esperanza y Sola califica las piezas de Scarlatti de

---

<sup>512</sup> *Discurso leído por el Excelentísimo Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación don Emilio Arrieta y Corera, en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo Arriaga, el 25 de mayo de 1889*. Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1889. Publicado en *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 42, 8-X-1889, pp. 147 y ss. nº 43, 21-X-1889, pp. 154-155.

<sup>513</sup> La labor divulgativa de la Sociedad de Cuartetos es ensalzada, a continuación, por el Padre Uriarte: “Con ese gusto inteligente que le sirve para apreciar la belleza artística, ha sabido el Sr. Monasterio adquirir y dar a conocer por medio de una esmerada ejecución algunos cuartetos del joven maestro, que alternan en el salón *Romero* con las mejores obras de Mozart, Beethoven y Schubert, y hoy es aclamado Arriaga por los profesores como genio singularísimo, como el *Mozart español*”. Enero de 1888. Publicado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 27. 24-II-1889, p. 26.

<sup>514</sup> La breve reseña biográfica del programa concluye señalando: “Distínguese, sobre todo, la música de Scarlatti, por una prodigiosa variedad de ideas y una gracia encantadora en sus melodías”.

<sup>515</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 266, 4-II-1886, p. 4.

“interesantes, sobre todo bajo el punto de vista histórico, logrando con ellas cautivar la atención del público y arrancarle no pocos aplausos”<sup>516</sup>.

A fines de la década de 1880, y entre otros compositores ejecutados por la Sociedad, figuró Svendsen, del que se ejecutan el *Octeto en La* Op. 3 (1886), la *Romanza para violín y piano* Op. 26 (1887) y el *Quinteto* Op. 5 (1888), con éxito de recepción de crítica y público. El *Octeto*, interpretado entre 1886 y 1889, fue recibido favorablemente, reclamándose la repetición de uno de sus movimientos<sup>517</sup>. Monasterio describe, tras su estreno el 31 de diciembre de 1886, que “el 1º Allegro del Octeto hizo poco efecto. El Scherzo, aunque fue muy aplaudido no quise repetirlo. El Andante se aplaudió y oyó con interés y el final no agradó. En suma, la obra fue bastante apreciada para ser la primera vez que se oía y su ejecución fue, en general, muy satisfactoria”. Esperanza y Sola indica “que bien debe figurar entre lo mejor, más poético y más inspirado que se ha escrito en el género clásico en los tiempos que vivimos”<sup>518</sup>. Anteriormente había señalado el mismo crítico: “hay en él tal exuberancia de modulaciones, tal prodigalidad de pequeños y delicados detalles, que la idea melódica, abrumada y oscurecida por ellos, no se percibe a veces con la necesaria claridad. Sin embargo de ello, los tres tiempos de que consta (y en todos los cuales se muestra Svendsen gran conocedor de los instrumentos de cuerda, a los que arranca bellísimos efectos de sonoridad) son interesantes”<sup>519</sup>. Con ocasión del estreno del *Octeto*, Gamborg Andressen, asistente asiduo a las sesiones, publicará un extenso artículo con fecha del 28 de enero de 1887 sobre la interpretación de la obra por la Sociedad de Cuartetos en el periódico *Aftenposten* de Cristiana. En él dedica especial atención a la Sociedad y a Monasterio y concluye con una referencia a otros compositores españoles, reproduciendo textos de *La Época*, *La Correspondencia Musical* y *El Día*. La *Romanza* es descrita como “sumamente delicada y original bajo todos los conceptos”<sup>520</sup>. Monasterio, después de su estreno el 10 de febrero de 1887, se refiere a su favorable acogida: “La preciosa Romanza de Svendsen gustó muchísimo y yo la toqué con amor y entusiasmo. Esperanza y Sola la califica de “verdadera joya, impregnada de profunda

---

<sup>516</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1886, p. 79.

<sup>517</sup> *El Imparcial*, 16-XI-1889.

<sup>518</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>519</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63.

<sup>520</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 311, 17-II-1887, p. 7.

melancolía”<sup>521</sup>. En cuanto al *Quinteto*, se señala en *La Época*, tras su estreno el 28 de diciembre de 1888: “aunque desigual, tiene, sin embargo, en el segundo tiempo, tema con variaciones, algunas bellísimas, de gran dulzura y delicadeza, que se interpretaron prodigiosamente”<sup>522</sup>. Esperanza y Sola, pese a ensalzar la obra, censura el exceso de modulaciones, si bien destaca el tratamiento instrumental<sup>523</sup>. Monasterio, una vez más, describe la recepción por el público y refleja su propia opinión sobre la composición, que considera inferior al *Octeto* del mismo autor: “El *Quinteto* de Svendsen, aunque se oyó con interés, produjo en general menos efecto que el *Octeto* del mismo autor. Sin embargo, se aplaudió el 1º tiempo, gustó mucho el Tema con variaciones (que se repitió) y el Final fue también bastante aplaudido. Esta obra, interesante sobre todo bajo el punto de vista armónico, lleva el sello original de su autor, pues es, en mi sentir menos inspirada que su *Octeto*”.

Respecto a Brahms, su primera obra dada a conocer por la Sociedad es el *Cuarteto en Sol menor* Op. 25, en 1887, pero ya en la Temporada 1882-1883 había figurado el *Quinteto en Fa* con piano Op. 34 en los ensayos y volverá a estudiarse en la de 1890. En la nota al programa se incluyó un apunte biográfico de Brahms, en el que se le ensalza como “uno de los más grandes compositores de Alemania”. Posteriormente interpretan el *Sexteto en Si bemol* Op. 18, el *Trío en Do menor* Op. 101 y el *Quinteto para clarinete en Si menor* Op. 115. En la Temporada de 1891 ensayan también el *Quinteto en Fa* Op. 88, que no estrenarán. Respecto al *Cuarteto en Sol menor*, la prensa indica que “fue celebrado con singular entusiasmo”, describiéndolo como una “composición notabilísima y digna en todo de la fama de su popular autor”<sup>524</sup>. Señala Esperanza y Sola: “De estilo severo a imponente, de sabor marcadamente beethoveniano y lleno de grandes efectos de sonoridad (méritos todos a los cuales no oscurecen ciertos choques de armonía algún tanto heterodoxos), es una página grandiosa. Originalísimo, lleno de fuego y de carácter, rico de inspiración y de un efecto irresistible, es un admirable trozo musical que sólo puede compararse con las mejores producciones del gran Beethoven, a cuyo lado ciertamente no palidece [...] por lo que de Brahms conozco (y eso que no me ha sido dable hasta ahora oír su famoso *Requiem*, ni sus *Sextetos*, ni varios de sus famosos *Lieder*), aun aceptando que tenga, como tiene,

<sup>521</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1887, p. 159.

<sup>522</sup> *La Época*, 29-XII-1888.

<sup>523</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, p. 63.

<sup>524</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 309, 3-II-1887, p. 5.

alguno de los lunares que el último de aquéllos apunta, siempre será una poderosa individualidad, un compositor de primer orden y una figura notable en la historia del arte músico contemporáneo”<sup>525</sup>. Sin embargo, la plena aceptación de sus composiciones no se producirá hasta fecha más tardía<sup>526</sup>. El *Sexteto en Si bemol*, ejecutado por la Sociedad en 1889, y que había sido ejecutado años antes por Sarasate en una sesión privada en Madrid, vuelve a ser elogiado por Esperanza y Sola: “sería injusto de todo punto el no reconocer que el Sexteto es una composición de verdadera importancia, está escrito con sobriedad y gran conocimiento de los timbres de los instrumentos de cuerda, y es digno en un todo del renombre que goza su autor”<sup>527</sup>. Desde *El Imparcial* se destaca el *Andante*, al tiempo que se hace eco de la incompreensión de la obra por parte del público: “bueno será hacer constar que, salvo dos pasajes del *allegro* inicial y la segunda mitad del *andante*, la obra no satisfizo por completo a la mayoría del auditorio congregado en el Salón-Romero. En conjunto, el sexteto tuvo un *succés d’estime* y nada más [...] Sobre todo él brilla con luz esplendorosa, destello del genio de Brahms -según ya hemos indicado- la segunda mitad del *andante*, que tiene la dulzura y el sabor patético de una plegaria a dúo. [...] de todo parece que hay en ese trozo hermosísimo, que por sí solo bastaría para hacer la reputación de un autor [...] El *scherzo* tiene todas las trazas de un juguete musical, y el *rondó* [...], defraudó a medias las esperanzas del público; poco alegre, sí; pero gracioso, no”<sup>528</sup>. Monasterio en su descripción de la sesión del estreno, el 8 de noviembre de 1889, apunta: “El 1º Allegro y el Scherzo del Sexteto sólo obtuvieron aplauso *de cumplido*; el Andante se aplaudió *de veras*, y se repitió; y el Rondó también se oyó con agrado. En suma, esta obra produjo, en general, mejor impresión que el Quinteto de Dvorak, estrenado en la 1ª Sesión. Sin embargo,

---

<sup>525</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IX, 8-III-1887, p. 162.

<sup>526</sup> Bretón afirma de esta obra, tras su interpretación por la Sociedad: “Como tercera parte el Cuarteto en Sol menor de Brahms, que me hizo mucho menos efecto que el año pasado. Me equivoqué antes juzgando este maestro una especie de aficionado, ¡es un maestro; pero deslumbra más que convence!” (19-XI-1887). Se refiere a una opinión reflejada en su Diario el 2 y 15 de febrero de 1883 después de asistir a la ejecución en la cuarta sesión de Hellmesberger del Quinteto en Fa Mayor de Brahms: “es tonto. Ideas pobres e impropias del género que tira más a drama que a otra cosa; desarrollo pobre y pretencioso; tonalidad indescifrable, tanto que el Andante lo acaba tres veces en Re menor primero y mayor después, para ya en la última cadencia, después del segundo movimiento scherzando que ha hecho, no obstante acabar en Re mayor; bien acabado, aunque con mucha guasa, sigue con dicha guasa (entendiendo por esto unos acordes muy lentos y *ppp*) y acaba (¡socorro!) en ¡Si bemol! Y es el caso que no acaba precisamente mal, lo cual quiere elocuentísimamente decir que el tiempo es el malo, pues que lo mismo se puede acabar en Re que en Si bemol o en otro que se le hubiera ocurrido, ¡qué tal estará la tonalidad establecida! El Final es malo como todos; en una palabra Brahms no es un compositor, es un aficionado ilustrado y más que esto, osado. Si hubiera algo hoy que realmente valiera Brahms no existiría”. T. Bretón. *Diario...*, pp. 219, 665.

<sup>527</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>528</sup> *El Imparcial*, 9-XI-1889.

creo que ambas obras gustarán más a medida que se vayan oyendo. La ejecución del Sexteto fue bastante buena”.

El estreno del *Trío en Do menor* Op. 101 en 1891 dará lugar a una polémica, de la que Esperanza y Sola se hace eco en su crítica, describiendo las dos posiciones opuestas respecto a la recepción de la obra. Manifiesta la incompreensión hacia las combinaciones rítmicas y las “armonías enmarañadas y confusas”, presentes sobre todo en los dos últimos movimientos<sup>529</sup>. En sus anotaciones, Monasterio escribió la reacción del público respecto de la obra: “Del Trío, causaron verdadero entusiasmo el 2º y 3º tiempo, repitiéndose entrambos [sic]: el 1º tiempo también agradó, el Final sólo alcanzó un aplauso de cortesía, con justicia, en mi sentir, pues es la parte menos interesante. De todas las obras de Brahms, hasta ahora ejecutadas ante el público madrileño, este Trío ha sido lo que más le ha gustado”. Desde el resto de la prensa se defiende, sin embargo, la obra. En *El Eco* se indica: “No seríamos imparciales si no reconociésemos que el trío de Brahms es de un corte originalísimo, muy inspirado y lleno de elegancia. En cuanto a su factura nada deja que desear. Los dos tiempos del centro (los repetidos), gustaron a todo el público. Tragó hizo verdaderas maravillas. Es imposible llevar más lejos la precisión y el colorido”<sup>530</sup>. En *El Globo* se describe la interpretación: “Los Sres. Tragó,

---

<sup>529</sup> “Creo, con el discreto y entendido aficionado que anota en *El Día* [...], que más que a la música clásica, pertenece a la romántica *di camera*; así como no estoy lejos de opinar que algo le falta para tener toda la unidad que de desear fuera; el por qué, a pesar de la grandeza casi beethoveniana que algunos e reconocen, adolezcan sus composiciones, sobre todo las de los últimos tiempos, de ciertos rebuscamientos y temeridades no siempre felices, y de un lujo de combinaciones de sonidos que algún compatriota suyo se ha atrevido a calificar hasta de “armonías enmarañadas y confusas”; cosas todas ellas que, a la verdad, más perjudican que favorecen — Lo único en que naturalmente, discrepamos, es en que a lo que a usted parece digno tan sólo de aprobación, es para mí objeto de ferviente y ardoroso aplauso. Por lo demás, créome yo que no ha debido ser resultado de labor ardua, sino producto espontáneo del espíritu, esa mezcolanza de ritmos que le choca, e imprime a todo el trozo musical que nos ocupa cierta vaguedad que aumenta su belleza. — Alto ahí [...]: eso podrá ser cierto, pero no creo que debiera usted afirmarlo tan en absoluto. La tendencia a emplear distintas combinaciones rítmicas, es ya de antes conocida en Brahms, por más que no se halle tan de manifiesto como en el dicho *andante*, y la prueba de ello la tiene en que uno de sus más ardientes partidarios, casi tanto como Hanslick, que, como sabe, es el que hace cabeza, ya lo dijo bien claro cuando, después de estampar en su libro que aquél era muy dado a las antítesis, añadió: “Brahms prefiere el ritmo ternario al binario... y no se abstiene en mezclarlos, haciéndolos evolucionar de frente...” citando en apoyo de su aserto varias obras del mismo, en que lo dicho acontece”. *La Ilustración Española y Americana*, 8-XII-1891. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, pp. 49-52. En su Discurso de Recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 31 de mayo de 1891, se refiere a la crítica contemporánea sobre el repertorio clásico y a la figura de Hanslick: “La música instrumental, en la que hicieron alarde de su inmenso genio Haydn, Mozart y el Titán de la Música, hizo nacer una secta de comentaristas de sus obras, no muy desemejante a la de los cervantistas de nuestra tierra, que, dando rienda suelta a su imaginación, explicaron, y han seguido explicando, el cómo y el por qué de todas y cada una de las obras que examinaban, el pensamiento íntimo de su autor al escribirlas, y el que debían producir en los que las oyeran. ¿Y qué ha sucedido? Que, como Hanslick dice, sean sueños de alucinados sus disquisiciones para encontrar en el lenguaje imperfecto de la música instrumental, ideas definidas y ya claramente expresadas y evocadas.” Crítica, a continuación, los estudios de Marx y Lenz.

<sup>530</sup> *El Eco*, 14-XI-1891.

Monasterio y Mirecki hicieron maravillas, pues pusieron de manifiesto las muchas bellezas que atesora la obra; singularmente en el *Presto non assai* y el *Andante gracioso* que se oyeron dos veces. El Sr. Tragó ejecutó estos dos números con una delicadeza y agilidad que acreditan su maestría y buen gusto”<sup>531</sup>. *El Eco Nacional* reitera también las excelencias de la ejecución: “composición que nos era totalmente desconocida y que causó verdadera sensación por el raro y difícilísimo ritmo de sus melodías, dando esto ocasión a los eximios y eminentes profesores citados para hacer gala de sus profundos conocimientos en el arte y del dominio que ejercen en sus respectivos instrumentos, no pudiendo decirse quién se mostró más sobresaliente, pues cada uno de ellos parecía el mejor, bajo la magistral dirección del Sr. Monasterio”<sup>532</sup>.

Después de su repetición en 1891, desde *El Imparcial* se señala que, “como en la primera audición, produjo verdadero delirio. Es sin disputa de lo mejor que hemos escuchado en música *di camera*”<sup>533</sup>. En *El Liberal* (21-XI-1891) se indica que “los inteligentes salieron satisfechísimos de esta notable sesión, que constituye un éxito más para la Sociedad de Cuartetos”. El triunfo de los intérpretes es también destacado en *El Correo*: “se hizo repetir los números segundo y tercero, en medio de prolongados y entusiastas aplausos prodigados no sólo a la obra sino a sus felicísimos intérpretes Monasterio, Tragó y Mirecki”<sup>534</sup>. *El Día*, sin embargo, alude a ciertos defectos de interpretación: “El trío en *do menor* de Brahms, que por segunda vez tocaron los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki, fue tan aplaudido como en la sesión anterior y repetidos los tiempos segundo y tercero. Esta obra será siempre de las que más agraden al auditorio, por la belleza de las melodías y la claridad de la estructura, sobre todo en los dos tiempos repetidos. El agrado se convertirá en entusiasmo cuando, como anoche, la ejecución sea irreprochable”<sup>535</sup>.

Desde la *Gaceta Teatral Española*, Peña y Goñi ejerce una defensa en los siguientes términos: “si Brahms no se sujeta en este género de música a más patrón que el del número y distribución de los tiempos, y dentro de ellos ensancha, y a veces rompe los antiguos moldes para que luzca con más libertad su brillante inspiración, no por ello sería justo censurarlo. [...] no debe elogiarse por sistema lo antiguo”<sup>536</sup>.

---

<sup>531</sup> *El Globo*, 14-XI-1891.

<sup>532</sup> *El Eco Nacional*, 16-XI-1891.

<sup>533</sup> *El Imparcial*, 21-XI-1891.

<sup>534</sup> *El Correo*, 21-XI-1891.

<sup>535</sup> *El Día*, 21-XI-1891.

<sup>536</sup> *Gaceta Teatral Española*. Año I, nº 2, Enero de 1892, p. 2.

El 15 de diciembre de 1893, la Sociedad da a conocer el *Quinteto en Si menor*, tan sólo tres años después de su composición y cuya inclusión ejemplifica el interés de la Sociedad por la música contemporánea, siendo calurosamente aclamado por el público. Monasterio relata su estreno: “El Quinteto (que yo temía cansase a la mayoría del público) se oyó todo con interés, aplaudiéndose regularmente el 1º tiempo; muchísimo y *de veras* el Adagio, pero, no obstante no quise repetirlo: el 3º tiempo también se oyó con agrado, y el 4º tiempo gustó muchísimo, siendo alguna vez interrumpido por los murmullos y repitiéndose, en medio de calurosos aplausos.- La ejecución de esta complicada obra, fue buena en general y Yuste desempeñó su difícilísimo papel de una manera notabilísima”. Desde *El Imparcial* se describe el concierto: “al terminar el *allegro* resonó unánime y cerrada, una explosión de aplausos en la sala. Luego en el curso del *adagio con sordino* [...] oyéronse con frecuencia esos bravos por lo bajo que revelan la simultaneidad del entusiasmo y del deseo de no perder una nota, y al final estalló una verdadera tempestad de bravos y palmas. En las demás partes continuaron con igual calor las expresiones de la complacencia general, hasta la final que fue repetida. Resulta, pues, justificada, la fama de que venía precedida el quinteto, a juzgar por la franca sanción que le otorgó anoche el público”<sup>537</sup>. En el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* destaca la intervención de Yuste: “tocando e interpretando su difícil parte de una manera acabada, siendo muy dignas de aplauso sus cualidades, su aplomo y precisión que todos en él reconocemos”<sup>538</sup>.

Guerra y Alarcón desde *El Heraldo de Madrid*, con motivo de su repetición el 5 de enero de 1894 reitera el éxito de acogida: “Anoche se consolidó y aún superó al obtenido la noche del estreno. Y se comprende perfectamente: es una obra muy hermosa, que fue tocada con extraordinaria finura y perfección por los señores Yuste, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki. Hay en este cuarteto del insigne maestro de la capilla imperial de Viena, a veces la grandiosidad de Beethoven, a veces la poética vaguedad de Schumann; pero siempre un estilo elevado, un conocimiento perfecto de los efectos de sonoridad, y un vigor y una energía cuando quiere, como sucede en el último tiempo del quinteto. Entusiasmó al público aún más que la noche en que se oyó por primera vez, y no podía ser de otra manera, dada la hermosura de la obra y ejecución tan cuidada. El *adagio* fue tan celebrado, que, no obstante su extensión, tuvo que ser repetido. A la conclusión del quinteto el entusiasmo había caldeado el ambiente

---

<sup>537</sup> *El Imparcial*, 16-XII-1893.

<sup>538</sup> *Boletín Musical y de Artes Plásticas*, nº 6, 25-XII-1893, p. 92.

de la sala y las manos del auditorio. Baste decir que, terminada la obra, tuvieron que volver los artistas al escenario para repetir el último tiempo”<sup>539</sup>. No obstante, Esperanza y Sola censura ciertos procedimientos constructivos del compositor, señalando al respecto: “es lo cierto que, en realidad, se ha tenido a Brahms por el continuador del autor de la *Novena sinfonía*, y que los últimos cuartetos de éste los ha mirado como los modelos más acabados. De esto y de la severidad que dicen tiene con sus propias obras, después de arduas tareas de corrección nace, a mi juicio, el que las más modernas que de él se conocen, sin dejar de revelar una inspiración fecunda, nutrida no pocas veces en los cantos populares de su patria, un estilo elevado, una originalidad grande en los ritmos y en las modulaciones, adolezcan a veces de un exceso de trabajo armónico y de un cierto modernismo, merced a lo cual cuesta trabajo al oyente encontrar, entre el cúmulo de detalles y de riquezas de contrapunto, la idea melódica, base y alma de toda aquella labor”<sup>540</sup>.

Excelente acogida tienen las tres obras de Saint-Saëns<sup>541</sup> dadas a conocer por la Sociedad a partir de 1888: el *Cuarteto en Si bemol* Op. 41 (1888), la *Sonata en Do menor para piano y violoncello* Op. 32 (1891) y el *Trio en Fa* Op. 18 (1892). También se programó en los ensayos la *Sonata en Re menor* y el *Septeto en Mi bemol* con piano y trompa (ambos en la Temporada 1891). En el programa del estreno del *Cuarteto en Si bemol* Op. 41 se indica que la obra “es una de las producciones más reputadas e interesantes entre las varias que lleva escritas en tan delicado como difícil género”, señalando seguidamente de sus obras que “no brillan por la profundidad del pensamiento, ni por la inspiración de sus melodías, pero muchas de ellas revelan gran talento, originalidad, viveza de imaginación y completo dominio de los recursos del

---

<sup>539</sup> *El Heraldo de Madrid*, 6-I-1894.

<sup>540</sup> “La hermosura y grandiosidad de las ideas musicales, la pasión y el profundo sentimiento de que está impregnado, y el severo estilo de que en él se hace gala, y trajo a la memoria de un inteligente amigo mío el nombre de Bach, hicieron que este trozo musical fuese mirado y aplaudido con entusiasmo verdadero, y más justificado también del que produjera el tema con variaciones con que el Quinteto termina”. *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, p. 63. Semejantes críticas son señaladas por críticos como Bannelier en Francia. En diciembre de 1894, la prensa da cuenta de las dos sonatas para clarinete señalando que “según dicen, son dos verdaderas obras de arte”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 166, 15-XII-1894, p. 183. Con motivo del fallecimiento de Brahms, Esperanza y Sola resume las características de sus composiciones: “Las obras de Brahms muestran, más que una inspiración espontánea, un espíritu concentrado, una expresión indefinible de tristeza y ternura al mismo tiempo, gran riqueza de armonía, ritmos originales, una gran sonoridad y marcada afición a los motivos populares, sobre todo húngaros, y una maestría que pocos alcanzan en la manera de escribir y expresar sus pensamientos, siempre bellos y siempre nuevos, y exentos de toda vulgaridad y mal gusto”. *La Ilustración Española y Americana*, 15-VI-1897, pp. 362-363.

<sup>541</sup> Intervendrá en Madrid en octubre de 1890 con la Sociedad de Conciertos, agrupación con la que vuelve a colaborar en noviembre y diciembre de 1897.



Arte”. Monasterio apunta en sus anotaciones respecto al transcurso de la sesión del estreno (el 30 de noviembre de 1888): “Del Cuarteto de Saint-Saëns lo que más agradó fue el 3º tiempo, que se repitió y se aplaudió bastante el Andante, pero los otros dos tiempos sólo obtuvieron un aplauso de cortesía. Esta obra es hermosa (especialmente el 2º y 3º tiempo), y que no dudo será más apreciada a medida que se vaya conociendo). La ejecución en conjunto, fue bastante buena”. Esperanza y Sola escribe de Saint-Saëns en 1889 que “brilla más en sus composiciones por un clarísimo talento y una gran maestría, que por la inspiración y consiguiente abundancia de ideas verdaderamente originales. Así aparece en la obra que acabo de indicar, interesante por más de un concepto, que de creer es cause mayor agrado cuanto más se oiga y puedan apreciarse mejor las bellezas que contiene, y en la cual la mayoría de los inteligentes se fijó”<sup>542</sup>. Esperanza y Sola califica a Saint-Saëns como “el compositor más serio y de más valer entre la juventud musical de la vecina Francia, cuando el afán de ser original a toda costa no le había hecho caer en rebuscamientos y gongorismos”<sup>543</sup>, después del estreno de la Sonata, del que desde *El Imparcial* se relata que “se aplaudió mucho y merecidamente la sonata en *do* de Saint-Saëns, de la cual fueron repetidos dos tiempos”<sup>544</sup>. En *El Día* se describe la obra, tras agradecer su elección a la Sociedad: “Continúa el acierto y la buena suerte de la Sociedad de Cuartetos en la elección de obras nuevas. La sonata de Saint-Saëns, para piano y violoncello, tocada anoche por primera vez, tuvo éxito tan grande, que de sus tres tiempos fueron repetidos el segundo y el tercero, llamando el público con insistencia a los Sres. Tragó y Mirecki para que tocaran por segunda vez el último tiempo. La sonata merece los aplausos que excitó, porque es realmente, por la factura y por la inspiración, una obra maestra, y acredita la fama del primero de los compositores franceses contemporáneos. De los tres tiempos, difícil es designar el mejor. El primero, por la pureza del estilo clásico; el segundo, por la belleza de los motivos melódicos, y el último, por ambas cualidades habilísimamente combinadas, son dignos del entusiasmo con que fueron aplaudidos. Y no contribuyó poco a excitarlo la ejecución, para la cual no hay elogio que resulte exagerado, ni los Sres. Tragó y Mirecki lo necesitan, que harto probada tienen su justa fama de

---

<sup>542</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1889. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. II, p. 448.

<sup>543</sup> *La Ilustración Española y Americana*. 8- XII-1891. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 52.

<sup>544</sup> *El Imparcial*, 21-XI-1891.

concertistas dentro y fuera de España”<sup>545</sup>. *El Liberal* insiste en la acogida recepción por el auditorio: “La sonata en *do menor*, de Saint-Saëns, produjo verdadero entusiasmo en el público, pidiendo éste con insistencia la repetición del *andante tranquilo e sostenuto* y del *allegro moderato*, repetición que fue otorgada. En realidad, la sonata es maravillosamente hermosa”<sup>546</sup>. *El Correo* (21-XI-1891) defiende la Sonata, frente a otras obras del autor: “obra de los tiempos en que este compositor, dando rienda suelta a su imaginación no tendía, como después a torturar ésta, movido del afán de imprimir a todas sus composiciones un sello de originalidad que a veces no le ha sido provechosa. De la sonata, interpretada de un modo verdaderamente maravilloso por el gran pianista señor Tragó, y por un artista de la merecida reputación del Sr. Mirecki, hizo repetir el público los dos últimos tiempos, de los tres de que consta”<sup>547</sup>. *El País* destaca la interpretación por Mirecki y Tragó: “Pero donde la seguridad, el matiz, la expresión, el sentimiento llegaron a lo increíble fue en la sonata en *do menor* de Saint-Saëns. Piano y violoncello parecían un solo instrumento impulsado por algo que no estaba en el salón, por algo invisible que llevaba las manos de los virtuosos arrancando notas de pasión de ternura, que ya rugía amenazadoras, ya murmuraban tranquilas como arrullos de lo ideal llevado al sentimiento. Tragó y Mirecki fueron objeto de una ovación inmensa. La sesión de anoche es de esas cuyo recuerdo no se borra fácilmente”<sup>548</sup>. De la misma composición Peña y Goñi señala: “Es la sonata una obra digna de un talento tan claro y estudioso como el de Saint-Saëns”<sup>549</sup>. De la predilección de Monasterio por la obra son testigos sus anotaciones, escritas después de su repetición en 1893: “Esta Sonata me pareció la obras más hermosa de Saint-Saëns, entre todas las tuyas que conozco en el género de cámara”.

Tras el estreno del Trío, Esperanza y Sola reproduce la opinión de Hanslik, al afirmar de Saint-Saëns que “después de Berlioz, es éste el primer músico que no siendo alemán ha escrito música instrumental pura, creando en dicho género obras de valor y originales, que por su importancia han traspasado las fronteras del país en que nacieron”<sup>550</sup>.

---

<sup>545</sup> *El Día*, 21-XI-1891.

<sup>546</sup> *El Liberal*, 21-XI-1891.

<sup>547</sup> *El Correo*, 21-XI-1891.

<sup>548</sup> *El País*, 21-XI-1891.

<sup>549</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 2 p. 2.

<sup>550</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 87.

Otra de las obras españolas dadas a conocer en esta etapa fue el *Trío en Mi* de Bretón, dedicado al Conde de Morphy, que fue interpretado el 11 de enero de 1889 y repetido en dos ocasiones durante 1892. Iniciada su composición el 13 de diciembre de 1886, coincide con las negociaciones del estreno de la ópera *Los amantes de Teruel*. La obra quedará finalizada el 1 de diciembre de 1887, con la composición del último movimiento. El *Scherzo*, en versión para orquesta, había sido dado a conocer por la Sociedad de Conciertos el 29 de enero de 1888. Fue ejecutado primero en su versión para trío en una sesión privada en el Palacio Real por Monasterio, Tragó y Sarmiento. Tras múltiples intentos, y tras vencer la reticencia inicial de Monasterio, según expresa en su *Diario*, Bretón logra que sea interpretado por la Sociedad de Cuartetos en la tercera sesión de la segunda serie de la Temporada 1888-1889<sup>551</sup>. Tras un prolongado retraso del estreno, que propició su enojo con Monasterio<sup>552</sup>, escribe Bretón, finalmente,

<sup>551</sup> Bretón inicia su composición reconociendo en su *Diario* que no se encontraba su “situación en lo mejor” (Bretón. *Diario...*, p. 576), por coincidir con las negociaciones del estreno de *Los amantes de Teruel*. En su *Diario* pone, asimismo, de manifiesto cuán “difícil era este género”. Termina los dos primeros movimientos el 5 y 14 de enero, respectivamente. Abandona el *Scherzo*, apenas iniciado, retomándolo el 31 de octubre de 1887. T. Bretón. *Diario...*, pp. 578, 672, 728 y 764.

<sup>552</sup> De la presentación de la obra a Monasterio, Bretón escribe en su *Diario*, con fecha del 10 de diciembre de 1887: “A las dos y media fui a casa de Monasterio y empezamos a ver el *Trío* al piano. El hombre, después del primer tiempo, que le gustó, me soltó un discurso (¡habla por diez!) –“Muy bien, bien, muy bien, ¡ah!, ¡oh!, ¡este género...!, ¡ih!, ¡uh! Toqué el Andante.- ¡Amigo... bien!, ¡sí...!; la idea.. Bien, bien trabajado; sí, sí” (otro discurso). Toqué el *Scherzo*.-“Hombre, qué original, y vea Vd., sólo por el ritmo... sí, nada más que por el ritmo... ¡ah, sí, el arte...! ¡oh, ah...!”. Iba a continuar su discurso, pero era tarde. Tenía Capilla y fuimos a la Capilla. Le esperé. Subí a Secretaría un momento. Terminó la Capilla y me fue previniendo que los finales eran los más difíciles: -“Vea Vd. Beethoven, vea Vd. Mozart”. En fin, llegamos a casa y toqué el Final, que me dijo no había entendido; lo volví a tocar y lo entendió.-“Pero si...nada... Vd. No hace nada vulgar; esta frase... sí...el ritmo... pero...sí” ¡!!!!!! Le pregunté si lo tocaría este año.- “Este año.... oh, ya ve Vd. dos sesiones... las obras, el público... ya vio Vd. el *Cuarteto* de Schumann; hay que andar con un cuidado. No crea Vd. que yo soy envidioso... no porque yo... ni le soy hostil...!ca!...”. Le dejé en el Conservatorio y averigüé que está lleno de basura este pobre hombre”. Tras esta entrevista, tiene lugar otra, previa a la interpretación con Mirecki y Tragó en casa del Conde de la obra, permaneciendo Monasterio enfermo en su casa, tras la cual afirma Bretón: “Fui y me tuvo dos horas; quedamos bien entendidos”. (18-XII-1887) En casa de Tragó se reúnen para interpretar el Trío el 17 de junio de 1888, “y, con gran sorpresa de Monasterio y gran contento mío, vio que era una obra importante; el Final, que no le entraba, resulta quizá la mejor pieza. [...] Me felicitaron y tengo por seguro que el próximo año se ejecutará en los Cuartetos, que Monasterio ya no se opondrá” (17-VI-1888.). En noviembre, de nuevo la impaciencia por el estreno de la obra se pone de manifiesto en el *Diario* de Bretón: “A pesar de que yo quiero estar bien con él, él no puede conmigo, me saluda a la fuerza, prescinde cuanto puede de hablarme. Del Trío no me dice una palabra ni yo tampoco; el acompañante de Tragó me preguntó si se ejecutaría, díjeme que lo ignoraba; [...] Mirecki me dijo tenía hechos todos los programas sin mi Trío, pero que yo no hiciera nada que se había de tocar. ¡Yo...! me tiene tan sin cuidado el histérico Monasterio que si las circunstancias no me lo impidiesen haría otro si éste fuera mi gusto”. (23-XI-1888) Escribe, finalmente, a primeros de diciembre: “En los últimos Cuartetos ya me dijo definitivamente Monasterio que tocaría el Trío en las nuevas sesiones que va a dar”. T. Bretón. *Diario ...*, pp. 670, 672, 728, 764 y 767.

a primeros de diciembre: “En los últimos Cuartetos ya me dijo definitivamente Monasterio que tocaría el Trío en las nuevas sesiones que va a dar”<sup>553</sup>.

La excelente recepción de la obra es relatada por Monasterio en sus anotaciones: “Del Trío, fueron muy aplaudidos todos los tiempos, especialmente el Andante (que se repitió) y el Scherzo, al final del cual fui a buscar a Bretón para presentarle al público que le colmó de aplausos. Lo mismo hice al terminar el Trío siendo entonces objeto de una grande y merecida ovación, que, a la vez me fue a mí muy satisfactoria. Esta obra, escrita toda ella dentro del género *de cámara*, es de verdadera importancia, pues, si bien no carece de defectos, abundan más en ella las bellezas. – Respecto de su interpretación, a pesar de las muchas dificultades que ofrece, fue muy esmerada”<sup>554</sup>. En un extenso artículo de *El Imparcial* se señala: “Exento de esas nebulosidades y de esas brumas en que los compositores de ultra-Rhin suelen envolver sus obras, el trío resulta diáfano, transparente e *inteligible*, sin dejar de ser clásico y puro. [...] Tiene el trío pasajes dulcísimos de plegaria, frases que son un idilio, notas brillantes que inundan de luz a quien las oye, trozos enteros que fascinan y subyugan”. Según describe el artículo, todos los movimientos fueron estrepitosamente aplaudidos, especialmente los centrales, recibiendo el autor una gran ovación tras el Scherzo<sup>555</sup>. Esperanza y Sola analiza el primer movimiento: “vigoroso, enérgico, bien desarrollado, y en el que las hermosas frases que contiene brillarían más de ser menos rico en armonía, y no querer el autor dar excesivo interés a todos y cada uno de los instrumentos a los cuales confía su interpretación”, ensalzando a continuación los movimientos centrales por su mayor claridad estructural: “Síguese luego un *andante* melódico, cuyo motivo principal es bello y espontáneo, lo cual, unido a la mayor claridad que en todo él reina, hace que más fácilmente pueda apreciarse y avalorarse su no común mérito; luego viene el *scherzo*,

---

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 767. Las relaciones de Bretón con Monasterio, sin embargo, continuaron siendo cordiales, como pone de manifiesto la correspondencia posterior; en una carta fechada en Viena el 1 de abril de 1891, y en la que le informa del estreno futuro de *Los Amantes de Teruel* en Viena, agradece al violinista su defensa de las críticas de los componentes de la Sociedad de Conciertos: “Excmo Sr. D. Jesús de Monasterio. Ilustre maestro y querido y respetable amigo: Ha habido tiempo que debía haber escrito a usted, mas esperaba a hacerlo mandándole al par un ejemplar del “Trío” que usted el primero tuvo la bondad de dar a conocer al público. Me ofreció seis ejemplares el editor; Boeder me envió dos, que regalé en Praga porque entendía me podían favorecer, esperando los otros para usted y el C. De Morphy. Tuve noticia de la lamentable escena que siguió a las nobles palabras de usted, a agradecer las cuales se endereza la presente, en el banquete que la S. de Conciertos dedicó a los Sres. Sarasate y Mancinelli. [...] Le doy las gracias, querido maestro, por su intervención en los brindis y la cariñosa cuanto honrada alusión que me dedicó; a ella se siguió una escena desagradable, mas la responsabilidad es de los malos e injustos, no de los justos y bueno”. J. Ribó. *Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Primera serie..., pp. 94-96.

<sup>554</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

<sup>555</sup> *El Imparcial*, 12-I-1889.

que aunque menos original, tiene elegancia y detalles de buen gusto; y en cuanto al último tiempo, ya he apuntado antes, siquiera sea de ligero, mi impresión, lo cual no quitó que al terminarse se aplaudiera con entusiasmo”<sup>556</sup>. En mayo de 1892, en un extenso artículo sobre Tomás Bretón, publicado en la *Gaceta Teatral Española*, Peña y Goñi realiza un breve análisis de los movimientos del *Trío*. Destaca el *Andante* y el *Scherzo* por su originalidad y colorido. Del último movimiento señala que está escrito “con el fuego y la inspiración que revelan su juventud y su talento músico”<sup>557</sup>.

El 16 de diciembre de ese mismo año, la Sociedad ejecuta de nuevo la composición, repitiéndose el *Scherzo*<sup>558</sup>, juzgado por Esperanza y Sola, como “el trozo de más valer y más saliente de la obra”<sup>559</sup>. Monasterio escribe de esta repetición: “El Trío de Bretón, que es obra seria y muy recomendable, fue generalmente bien recibida: el *Andante* aunque obtuvo prolongados aplausos tampoco me pareció prudente repetirlo; el *precioso* *Scherzo* arrancó unánimes y ruidosos aplausos que me movieron a traer a Bretón al palco escénico, donde fue objeto de una merecida ovación, a la que siguió la repetición del *Scherzo*. Al terminar el último tiempo, en vista de los prolongados aplausos, volvimos todos los ejecutantes, a presentarnos ante el público”.

En 1889 se interpretan también composiciones de Godard y Dvorak. Del primero, se interpretó la *Sonata en Re menor* para violoncello y piano Op. 104,

---

<sup>556</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1889, pp. 63-66.

<sup>557</sup> La introducción es una copia de la crítica publicada sobre el *Trío en Do menor* Op. 101 de Brahms, en el Número 2 de la *Gaceta Teatral Española* de ese mismo año. *Gaceta Teatral Española*. Año I, nº 17, 14-V-1892, p. 2. El Número 17 de *Gaceta Teatral Española*, en un extenso artículo sobre Tomás Bretón, dedica a esta obra los siguientes términos: “El trío en mi, del maestro Bretón, pertenece a lo que muy bien pudiera llamarse la música moderna di camera, por apartarse de la aparente sencillez de medios y recursos empleados por Haydn y Mozart, pero si Bretón no se ajusta en este género de música a más patrón que el del número y distribución de los tiempos y dentro ensancha, y a veces rompe los antiguos moldes para que luzca con más libertad su brillante inspiración, no por ello sería justo censurarlo. [...] A continuación realiza un breve análisis de los movimientos. Está dividido en cuatro tiempos: el *allegro comodo* sirve de magnífica introducción al trío; pero donde el genio del compositor brilla con todos los esplendores del arte, es en el *andante* y en el *scherzo*, tiempos llenos de inspiración, de colorido y de vida. Con un gran sentido estético, y comprendiendo que el carácter de los efectos es la instantaneidad, Bretón procura prolongar esos efectos en el *andante* y *scherzo* cuando la naturaleza del arte lo consiente, repitiendo los motivos y regalando el oído del que escucha, ganoso siempre de oír de nuevo las melodías que más le han conmovido. En el *scherzo* un elegante tema le sirve de base, que después de un *scherzando* en el violín, acompañado de un sobrio *pizzicato* en el piano y dar lugar a una melodía de corte clásico y original, reaparece en el violín y en el violoncello, con grandes y bien combinadas sonoridades en el piano, sin dejar nunca su carácter juguetón. El maestro Bretón eleva el sentido del arte a un alto grado, en el *allegro enérgico*, escrito con el fuego y la inspiración que revelan su juventud y su talento músico. Por lo indicado se comprenderá fácilmente que no fue maravilla que cuando lo dio a conocer la Sociedad de Cuartetos, el público entusiasmado pidiera con insistencia la repetición del segundo y tercer tiempo del trío y diera a su autor un testimonio de la admiración que en todos los ánimos despertó”.

<sup>558</sup> *El Imparcial*, 17-XII-1892.

<sup>559</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 87.

censurada, a juicio de Esperanza y Sola por su falta de inspiración y melodismo poco definido<sup>560</sup>. Vuelve a repetirse en 1892, haciéndose acreedor de semejantes críticas por Esperanza y Sola, quien insiste en que “no brilla ni por su clasicismo ni por su invención”<sup>561</sup>. Sin embargo, su ejecución, según informa *El Imparcial*, proporcionó grandes aplausos a Chevallier y Mirecki, especialmente en el adagio, movimiento considerado “el más brillante y fantástico de todos”<sup>562</sup>. Monasterio escribe que “de la Sonata (más romántica que clásica) se repitió el Adagio, y fue más aplaudido el último tiempo que el primero. Luisita la tocó muy bien”. A diferencia de la anterior, el *Cuarteto en La Op. 163*, interpretado en 1893, será ensalzado por Esperanza y Sola: “Trabajo de verdadera importancia [...] clásico por todos sus cuatro costados, sin perder por eso el carácter típico de la escuela francesa, revela una inspiración noble y espontánea, un profundo conocimiento del tecnicismo del arte, al par que un espíritu independiente”<sup>563</sup>. Monasterio se refiere a su favorable recepción, señalando: “Del Cuarteto de Godard, fue bastante apreciado el hermosísimo 1ª tiempo, repetido el Andante (aunque resultó algo largo) repitióse también el Minueto, que, aunque muy fino y delicado, pareció poco clásico: el Allegro último también gustó”.

De Dvorak, se dio a conocer su *Quinteto en La Op. 18*. Ya en la serie de 1884-1885 habían ensayado uno de sus cuartetos: el *Cuarteto en Mi bemol Op. 51*, pero no llegará a ser estrenado. En la nota al programa se señala de la obra: “Además de estar magistralmente escrita, distínguese por su originalidad, belleza en las melodías, novedad en la combinación de ritmos y delicadeza de sentimiento”. En las anotaciones de Monasterio se describe la recepción del Quinteto, al tiempo que se analizan las causas de la misma: “El precioso Quinteto de Dvorak produjo menos efecto del que esperaba, debido tal vez, en gran parte, a ejecutarse inmediatamente después de la colosal Sonata de Beethoven [en La Op.47]. Sin embargo, la obra se oyó con interés, especialmente los dos del 1º Allegro y el Andante (Elegía) y fue bastante aplaudido. Este último a pesar de su verdadera belleza, se hizo algo pesado (según yo lo preveía) por su larga duración (14 minutos). Esta obra no podía ser debidamente apreciada a la 1ª audición, pero espero que agrada más a medida que se conozca y hasta creo que

---

<sup>560</sup> “Es obra en que más se muestra el trabajo del contrapuntista que la inspiración del compositor, a quien el afán de aparecer siempre original le hace huir de determinadas cadencias, cual en el *adagio* ocurre viniendo por ello a tener la melodía una forma demasiado vaga o poco definida”. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>561</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº V, 8-II-1893, p. 87.

<sup>562</sup> *El Imparcial*, 14-XII-1889.

<sup>563</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, p. 65.

quedará de repertorio”. Esperanza y Sola, tras lamentarse de la escasa información sobre el compositor, señala: “la impresión que me produjo fue la de estar escrito de mano maestra; ser labor fina, delicada, exenta de vulgaridades, abundante en bellezas y novedades rítmicas, y tal vez demasiado desarrollada en alguno de sus tiempos; obra, en fin, que tiene un sello especial que acusa la originalidad de su autor”<sup>564</sup>. Sin embargo, después de su repetición en 1890, la prensa destaca la incompreensión por parte del público, al tiempo que lo censura: “El quinteto de Dvorak no satisfizo por completo al auditorio. El *Allegro* pareció demasiado ruidoso, la elegía no tuvo el don de conmovier a nadie, que sepamos, y el tiempo de vals pasó entre aplausos tímidos. Lo indiscutiblemente bueno de ese quinteto sólo tuvo una cosa, la ejecución”<sup>565</sup>.

Tres nuevos autores se dan a conocer en 1890: Delsart, Nawratil y Asioli. Del primero se ejecuta en Oviedo durante la gira de la Sociedad ese año, una transcripción para violoncello de la *Korrigane*, obra calificada de “miniatura a la manera de algunas composiciones de Delibes, llena de gracia y de humorismo”<sup>566</sup>. El *Quinteto en Si bemol* Op. 17 de Nawratil es censurado por la crítica por su sencillez y escritura pianística, pero recibido favorablemente por el público<sup>567</sup>. Esperanza y Sola, pese a censurar su excesiva sencillez, acaba defendiendo la obra por su belleza<sup>568</sup>. Se alaba, no obstante, a la Sociedad por haberla programado. También en la temporada de 1890 la Sociedad estudia el *Quinteto en Re* Op. 16 del mismo autor, que finalmente no se estrenará.

La *Sonata en Do* para violoncello y piano del italiano Bonifazio Asioli, es juzgada “muy interesante. [...] habiendo alcanzado este laborioso y fecundísimo maestro una reputación muy merecida, principalmente por la expresión y gracia de sus melodías”<sup>569</sup>. Esperanza y Sola destaca su “sabor esencialmente italiano”, evocador del Padre Martini y Pergolesi. Destaca la belleza de sus melodías, los giros y combinaciones armónicas de la obra, pero concluye calificando al autor de anticuado, “quizá de más valor histórico que real y efectivo, si se le mira bajo el prisma del criterio de los presentes tiempos”<sup>570</sup>.

---

<sup>564</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

<sup>565</sup> *El Imparcial*, 26-XI-1890.

<sup>566</sup> *El Carbayón*, 19-IX-1890.

<sup>567</sup> Publicado en *La Crítica*, nº 5, 16-XI-1890, p. 36.

<sup>568</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1891. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 28,

<sup>569</sup> *La Crítica*, nº 9, 14-XII-1890, p. 65.

<sup>570</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1891. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 28.

Ese mismo año de 1890, se interpretan, en la tercera y última sesión ofrecida el 18 de septiembre en Oviedo, y a petición del público, dos composiciones de Monasterio para violín y piano: el *Adiós a la Alhambra* y el *Rondó Liebanense*. La primera, compuesta en junio de 1855 y la más célebre de su autor, fue descrita con motivo de su estreno ante el público madrileño al año siguiente<sup>571</sup> como “preciosísimo andante que por sí solo basta para dar fama a dicha composición. El *Adiós a la Alhambra*, es una elegía morisca, verdadero reflejo de los cantos orientales”<sup>572</sup>. Desde su estreno ante el público madrileño (Teatro del Príncipe, 25-VI-1856), la obra gozaba de una gran popularidad, incrementada durante la gira internacional de Monasterio entre 1861-1862. El *Rondó Liebanense*, estrenado en 1857<sup>573</sup>, se hizo acreedor de grandes elogios por el público, tras su ejecución por Monasterio y María Luisa Chevallier. La prensa local nos proporciona la única descripción de la pieza<sup>574</sup>.

La última obra estrenada por la Sociedad fue el Cuarteto en Re Op. 11 de Tchaikovski<sup>575</sup>, en la última sesión celebrada el 5 de enero de 1894<sup>576</sup>. Señala Guerra y Alarcón desde *El Heraldo de Madrid*: “Tal música estaba en carácter en noches como la de ayer; por eso no llegó a caldear el ambiente de la sala, a pesar de los esfuerzos de los Sres. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki. Únicamente mereció repetirse el *andante*, que tampoco tiene nada de notable”<sup>577</sup>. Esperanza y Sola critica de las composiciones de este autor la falta de concisión y cohesión formales propias de los grandes maestros, equiparándolo por ello con Schubert y Raff, en contraposición a Brahms. Asimismo, cuestiona sus criterios de inspiración, alejados de los del *Grupo de los Cinco*: “salvo el corto número de obras en que deliberadamente transcribió aires nacionales y populares, en las demás su musa no parece que se inspirara y fuera eco del país slavo [sic], que hoy enaltece su nombre, ni, por tanto, siquiera la ruta con tanta gloria iniciada por Glinka, y

---

<sup>571</sup> *La Ilustración Española y Americana*. nº XLVII, 16-XII-1872, p. 743 y nº XLVIII, 24-XII-1872, p. 758.

<sup>572</sup> *La Zarzuela*, nº 22, 30-VI-1856, p. 171.

<sup>573</sup> Monasterio la da a conocer en una velada protagonizada por el pianista Antonio de Echenique celebrada el 21 de mayo de 1857.

<sup>574</sup> De esta obra, que no hemos podido localizar, carecemos de referencias sobre el lugar y fecha de composición.

<sup>575</sup> También en su Diario Bretón comenta su impresión sobre el cuarteto el 1 de marzo de 1885: “Fui con Ruiz de Tejada y Fernández a casa de Aranda; tocamos un *Quintett* de César Franck, profesor de órgano en este Conservatorio, gran armonista (según dicen), maestro de Saint-Saëns; con efecto, es la locura más grande que en música se puede hacer. [...] Un número a *Quarteto* de Tchaikovsky delicioso y patético en el más alto grado. Un Cuarteto en Sol menor de Rubinstein cuyo primer tiempo es muy bonito, el siguiente 5/8 a manera de zortzico gracioso; los otros, a mi juicio *plats...*” .. T. Bretón. *Diario...*, p. 369.

<sup>576</sup> La nota al programa incluyó una reseña biográfica del compositor.

<sup>577</sup> *El Heraldo de Madrid*, 6-I-1894.



seguida luego por Moussorgsky, Borodine y al presente César Cui”. La recepción por el público fue, según informa, “más respetuosa que entusiasta”<sup>578</sup>. El propio Monasterio escribe en sus apuntes que “el Cuarteto, en general, se oyó con frialdad (bien merecida pues es bastante flojito) aplaudiéndose, con algún calor, únicamente el Andante, que realmente es lo mejor, y se repitió”.

Otros autores cuyas obras ensaya la Sociedad en esta etapa son: Volkman (*Cuarteto en Sol menor* Op. 14, Temporada 1879-1880), Faccio (*Cuarteto en Sol* para cuerda, Temporada 1879-1880), Boccherini (*11º Quinteto para cuerda*, *3º Quinteto con piano*, Temporada 1879-1880; *Quinteto para cuerda*, Temporada 1886-1887; *Trío en Si bemol* y *Trío en Re* obra 38, Temporada 1892), Goldmark (*Cuarteto en Si bemol* Op. 8, temporadas de 1881-1882 y 1885-1886; *Quinteto en Si bemol* Op. 30, Temporada 1890), Ries (*10º Cuarteto en La* Op. 126, Temporada 1881-1882), Vila (*Cuarteto en Mi menor* con piano, Temporada 1885-1886), Weckbecker (*Trío en Fa menor* Op. 2, Temporada 1890), Rüfel (*Trío en Si bemol* Op. 34, Temporada 1890), Bach (*Sonata en La*, Temporada 1891), Reinhold (*Cuarteto en La menor* Op. 41 y *Cuarteto en Fa* Op. 41, Temporada 1891), Sinding (*Quinteto con piano*, Temporada 1892), Götz (*Cuarteto en Mi* Op. 6, Temporada 1892), Lalo (*Cuarteto en Mi bemol* Op. 45, Temporada 1893-1894) y Gade (*Trío en Fa* Op. 42, Temporada 1893-1894).

Otra forma de difusión del repertorio de cámara es su introducción en el marco de los conciertos sinfónicos mediante la incorporación de adaptaciones de movimientos u obras completas de cámara para orquesta o bien a través de la interpretación de movimientos u obras completas del repertorio camerístico en los programas. Monasterio, durante su etapa como director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos, introduce numerosas obras adaptadas para orquesta, como movimientos de cuartetos y piezas para cuerda y piano, etc. en la programación de esa agrupación<sup>579</sup>. En el segundo caso, la combinación en un mismo concierto de obras de cámara (sin adaptar) y sinfónicas, dentro de la característica de heterogeneidad de los programas de conciertos se había venido produciendo en Europa desde comienzos de siglo. En Bruselas, la

---

<sup>578</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV, 30-I-1894, p. 65.

<sup>579</sup> Ya en una carta de octubre de 1866 Monasterio encarga a Barbieri, a través de Guelbenzu, el acompañamiento de orquesta triplicado del cuarteto de cuerda *Des airs hongrais varies* para violín de Ernst. E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)...*, Volumen 2, documento 1.826, p. 649.

costumbre de introducir música de cámara en algunos conciertos sinfónicos, debido a la difusión más limitada de la primera, provocaba frecuentemente una recepción negativa o carente de interés por parte del público. Ejemplo fue la inauguración de la sala encargada por Bériot en su hotel particular en marzo de 1844, en la que el público protestó ruidosamente la ejecución de un trío de Kufferath, después de dos movimientos del *Concierto número 5* de Beethoven. En general, se prefiere consagrar sesiones dedicadas íntegramente a la música de cámara<sup>580</sup>. En 1866, con la creación de la Sociedad de Conciertos por Barbieri, y especialmente a partir de la etapa de Monasterio como Director de esa institución, el repertorio de cámara va a encontrar una nueva vía de difusión, a través de las instrumentaciones para la agrupación sinfónica de cuartetos, sonatas y otras piezas. Peña y Goñi en un artículo fechado en marzo de 1875 describe la rápida aceptación de los cambios introducidos por Monasterio en los conciertos de la Sociedad, refiriéndose a las adaptaciones del repertorio de cámara: “Monasterio, con exquisita perspicacia introdujo en los programas ciertas golosinas *di camera*, que admirablemente ejecutadas por los violines, produjeron el efecto que era de esperar; instrumentó piezas como el *Ave María* de Gounod, que causó un entusiasmo inusitado,”<sup>581</sup>. Durante las etapas de Barbieri y Gaztambide se interpreta un arreglo para orquesta del movimiento que da nombre al *Cuarteto en Re menor* Op. 76 de Haydn *Himno Austríaco* (su primera interpretación se produce el 10 de marzo de 1867). Pero es sobre todo, a partir de 1869, cuando Monasterio asume la dirección de la agrupación, cuando se incrementa el número de adaptaciones, entre las que destacarán movimientos de las siguientes obras, generalmente de cuartetos, pero también de otras formaciones como sonatas para violín y piano o agrupaciones mayores, para la sección de cuerda, de las que precisamos la fecha de estreno por la Sociedad. El *Septimino*, por ejemplo, se convertirá en una de las obras “estrella”, ocupando la segunda parte de los programas de la Sociedad de Concierto. Esta inclusión se prolonga después de la marcha de Monasterio: *Andante* del *Cuarteto* Op. 50 de Haydn (26-VI-1869), *Andante* del *Cuarteto* Op. 20 de Beethoven (27-VI-1869), *Andante* del *Cuarteto* Op. 22 de Beethoven (21-VII-1869), *Canzonetta* del *Cuarteto en Mi bemol* Op. 12 de Mendelssohn (6-III-1870), *Andante y Finale Presto* del *Cuarteto en Re* Op. 64 de Haydn, *Minuetto*

---

<sup>580</sup> Wangermée, R./Mercier, P. *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*. T. II. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, pp. 50-51.

<sup>581</sup> A. Peña y Goñi. *El diablo en los conciertos*. Marzo de 1875. Recogido en *Impresiones Musicales, Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid, Manuel Minuesa de Los Ríos, 1878, p. 165.

del *Cuarteto en Si bemol* Op. 21 de Onslow (5-III-1871), *Septeto* Op. 20 de Beethoven (26-III-1871), *Adagio del Cuarteto en Si bemol* K. 458 de Mozart (7-IV-1872), *Largo assai del Cuarteto en Sol menor* Op. 74 de Haydn (7-VIII-1872), *Andante con variaciones de la Sonata* Op. 47 para piano y violín de Beethoven (1-III-1874), *Adagio del Cuarteto en Sol* Op. 64 de Haydn (25-III-1874), *Allegro del Cuarteto en Sol* Op. 64 de Haydn (3-V-1874), *Largo assai del Cuarteto* Op. 71 de Haydn (19-VIII-1874), *Andante Scherzando del Quinteto Núm. 2* de Mendelssohn (5-III-1876), *Trío en Do menor* de Beethoven (12-III-1876), *Trío en Re menor* Op. 19 de Beethoven (27-III-1876), *Larghetto del Quinteto en La* K. 587 de Mozart (18-III-1877), *Andante del Cuarteto en Re* Op. 28 de Beethoven (11-III-1877), *Movimiento Perpetuo* de Paganini (18-IV-1880), *Gavota* de Bach (10-X-1880), *Adagio del Cuarteto* K. 189 de Mozart (4-III-1883), *Preludio, Adagio, Gavota y Rondó* de Bach (23-III-1884), *Sexteto* Op. 20 de Beethoven (6-IV-1884), *Minueto del Cuarteto Núm. 13* de Mozart (8-III-1885), *Serenata del Trío* Op. 8 de Beethoven (14-III-1886), *Minueto del Quinteto Núm. 2* de Boccherini (13-VI-1887), *Scherzo del Trío* de Bretón (29-I-1888).

Asimismo, se interpretan en sus sesiones, obras para violín y piano y piano solo como la *Suite para violín* de Raff (7-III-1880), *Nocturno para violín y piano* de Chopin (7-III-1880), *Zapateado y Jota Navarra* de Sarasate para violín y piano (16-VI-1880), *Variaciones para violín* de Haydn/Léonard para violín y piano (3-X-1880), varias composiciones para piano solo de Saint-Saëns (3-X-1880), *La Follia* de Corelli (17-X-1880), *Introducción y Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns para violín y piano (17-X-1880), piezas diversas de Gottschalk (30-III-1884), *Vals* de Chopin (30-III-1884).

También se dan a conocer adaptaciones de composiciones para piano, entre las que se encuentran el *Andante* de la *Sonata Pastoral* de Beethoven (16-V-1869), *Marcha Turca* de Mozart (23-V-1869), *Andante* de la *Sonata* K. 147 de Mozart (23-IV-1871).

## 6.6. Valoración crítica de las interpretaciones de la Sociedad de Cuartetos.

En cuanto a las interpretaciones de la Sociedad, son aplaudidas por la crítica desde las primeras temporadas. Vicente Cuenca destaca en un artículo publicado en 1866, “que [la ejecución] ha sido esmerada, notándose en el conjunto una armonía perfecta en verdad y un respeto a la composición recomendable siempre, pero en esta

clase de trabajos ineludible”<sup>582</sup>. Se subraya frecuentemente la unidad lograda por sus componentes. En 1889, después de los conciertos en Valencia, se apunta desde la *Ilustración Musical Hispano-Americana*: “no cabe ya más allá en el esmero, rigurosa exactitud, riqueza de colorido y precisión de ajuste; que al escucharlo tras un objeto que ocultase a los ejecutantes, sería difícil precisar el número de profesores que traducían un pezzo”<sup>583</sup>. Pedrell insiste en esta característica, tras las sesiones ofrecidas en Barcelona: “el cuarteto es un problema que se ha de resolver, no por los prestigios de la ejecución [...] han convenido en formar una sola individualidad cual si fuese una sola el alma que los uniera. Jamás se encuentra en ellos la menor discrepancia de entonación, de ritmo ni de color”<sup>584</sup>. Esperanza y Sola señala, al finalizar esa misma temporada: “No es posible conseguir una unidad tan perfecta en el conjunto; matizar todos y cada uno de los detalles sembrados por doquier en las obras; conseguir, en fin, una interpretación tan pura, tan clásica y tan perfecta, sin una voluntad inteligente que se imponga e imprima a los que le secunden su pensamiento y su modo de sentir [...] es en el caso que nos ocupa el insigne maestro Monasterio”, y continúa subrayando “la esmerada interpretación de las obras, en las que los artistas parecían compenetrados del sentimiento y del estilo de los autores: sin que se notaran esos arranques de dudoso gusto, esas sonoridades estridentes, esos *rallentando* exagerados, esos pianísimos que influyen y obran más en los ojos que en los oídos del espectador; defectos no tan raros como a primera vista pudieran parecer. Como violinista, Monasterio ha hecho gala una vez más de la corrección del puro clasicismo, de la pasión y del vigor que de antiguo son en él notas características”<sup>585</sup>.

En la *Gaceta Musical de Madrid* en 1866 se alude ya a las especiales características requeridas para la interpretación de este repertorio, señalando: “Como se ve, las composiciones de estos inmortales maestros demandan de parte de los que las interpreten cualidades muy raras de ejecución, de sensibilidad; no menos que un conocimiento profundo de todas las obras [...] para demostrar cuán difícil, cuán arriesgado es interpretar la música de los cuatro célebres clásicos, si no se quiere incurrir en el amaneramiento o en los defectos que son inherentes cuando es necesario

---

<sup>582</sup> *El Artista*, nº 24, 30-XI-1866, p. 4.

<sup>583</sup> *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 31, 23-IV-1889, p. 64.

<sup>584</sup> F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 53, 2-IV-1890, p. 234.

<sup>585</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVII, 22-XII-1889, p. 382.

empezar por olvidar la música a que está habituado nuestro oído, y en la cual no siempre resaltan las bellezas de una escuela pura y correcta<sup>586</sup>.

Ildefonso Jimeno explica también en ese año de 1866 las dificultades que entraña el género, defendiendo a los componentes de la Sociedad de algunas faltas en los siguientes términos: “Estas grandes obras de los maestros *clásicos* necesitan, para su interpretación, otras condiciones que las obras modernas de concierto. No basta ser un excelente ejecutante, ni poseer el entusiasmo del artista de corazón, ni conservar la serenidad ante el público, ni tampoco dominar sus dificultades, no: valiéndonos de una frase vulgar que manifiesta con exactitud nuestro pensamiento, diremos que además de todas aquellas dotes enumeradas e indispensables, necesita la música clásica haberse educado entre ella, para expresarla como es debido. Esta es la causa de que el Sr. Monasterio tenga sobre sus demás compañeros un *no sé qué* inexplicable, que le hace sobresalir cuando toca piezas de Mozart, Haydn, o Beethoven. Si los Sres. Pérez, Plo y Castellano, hubieran hecho lo que el Sr. Monasterio desde los primeros años de su vida artística, alcanzarían a su altura; pero aun faltos de estas ventajas han llegado a un lugar envidiable como ejecutantes y como intérpretes, en esta corte, de tan elevado pensamiento, cual lo es dar a conocer una música sin rival en su género, y bastante olvidada hasta hace poco tiempo. Los Sres. Monasterio, Pérez, Plo y Castellano, como asimismo el Sr. Guelbenzu, deben estar satisfechos de su idea y de la brillantez con que la han llevado a efecto; y creemos que nadie tiene derecho fundado a extrañar ni a dar muestras de su extrañeza, *pública* ni *privadamente*, porque alguna vez crea notar una pequeña falta; pues sobre ser un género dificultoso el de la música clásica, se puede considerar como casi nuevo para nuestra sociedad, y no es fácil que ahora salga con aquella perfección que en donde están acostumbrados a ejecutarle y a oírle ejecutar diariamente<sup>587</sup>. Únicamente Gómez-Landero en sus artículos relativos a la programación, señalaba la necesidad de perfeccionar la interpretación de algunas de las nuevas obras incorporadas, especialmente las de Schumann.

El estilo interpretativo de Monasterio al frente de la Sociedad es analizado en numerosos artículos a lo largo de la trayectoria de la agrupación. Respecto a las características de su interpretación, herencia de su formación en la Escuela franco-belga será su depurada técnica de arco, continuamente elogiada por la crítica, como ejemplifica la siguiente, efectuada a propósito de la ejecución de la *Sonata en Si bemol*

---

<sup>586</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 18, 1-II-1866, p. 72.

<sup>587</sup> *El Arte*, nº X, 9-XII-1866, p. 6.

K. 454 de Mozart, en la sesión del 21 de diciembre de 1873: “electrizó al auditorio con la vehemencia y flexibilidad de su timbre claro y sonoro en el violín, ejecutando con una gran pureza de estilo la sonata. [...] Entonación perfecta y fuerza maravillosa y progresiva del timbre en el sonido, afinación exacta y elasticidad prodigiosa del arco debida a una gran flexibilidad en la muñeca, claro-oscuro, expresión verdadera de todos los acentos y de todos los matices, percepción clara y bien definida para el oído de los staccatos, picados y ligados, energía, dulzura, suavidad y volumen y elasticidad del sonido hasta hacer del instrumento un intérprete poderoso de todos los sentimientos y de todas las pasiones que la música puede expresar, he aquí las cualidades que resaltan a primera vista en el señor Monasterio y que hacen de este artista una de las grandes figuras del arte contemporáneo”<sup>588</sup>.

La prensa es pródiga en descripciones de las interpretaciones de Monasterio en los dúos con piano. Con motivo de una de las sesiones efectuadas en Oviedo, la compenetración con Chevallier es tal que podemos leer que “el señor Monasterio tocó su parte como sólo él sabe hacerlo; y con decir nosotros que la señorita Chevallier estuvo a la altura del ilustre violinista, y de la misma *Sonata*, no exageramos, ni mucho menos. El *diletanti* o el mero aficionado que lo ponga en duda, vaya a oírlos y seguramente pensará que aún quedamos cortos en nuestros elogios. [...] ¿Quién no conoce al antiguo e ilustre Director de los conciertos del Circo de Rivas? [...] Pero lo que no podíamos sospechar, lo que no podría esperar nadie, es que el Sr. Monasterio pudiese encontrar como encontró en la Srta. Chevallier una pianista que tan justa y dignamente compartiera con el insigne artista la ovación que el público en masa, electrizado con Beethoven, y con sus intérpretes les tributó. Cinco veces fueron llamados a la escena, en medio de atronadores ¡bravos! [...] Es menester oír a estos dos artistas el delicadísimo *andante con variaciones* de la *Sonata* de Beethoven para comprender hasta qué punto se compenetran y se adivinan ambos ejecutantes, y con qué facilidad pasmosa vencen las dificultades de todo género de que está erizada esta obra inmortal”<sup>589</sup>.

En el Capítulo XIV de su libro dedicado a la Sociedad, Castro y Serrano resume las características interpretativas de Monasterio en los siguientes términos: “Exento de

---

<sup>588</sup> *El Arte*, nº 14, 4-I-1874, p. 4.

<sup>589</sup> J.G. *El Carbayón*. 16-IX-1890. Acerca de la recepción del público, subraya Arbós: “la ruidosa reacción del auditorio, encendía la rivalidad del pianista y el primer violín, y daba origen a rencores y envidias enconadas. En la *Sonata a Kreutzer*, un bravo remataba cada variación”. E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 96.

gesticulaciones, sobrio de movimientos, olvidado de toda pedantería volatinesca, anuncia antes de principiar que lo que va a oírse es serio y grave, ajustado a los preceptos de la ciencia, armónico con las prescripciones del buen gusto. [...] Él, que sabe mucho, sabe lo más difícil de todo, que es respetar a los maestros. Y como su arte consiste en traducir los pensamientos de los que fueron, no en alterarlos ni discutirlos”<sup>590</sup>. La influencia de los criterios interpretativos desarrollados por Fétis en París y Bruselas, con el que estudió y más tarde colaboró Monasterio en sus *Conciertos Históricos*, es fundamental, en un momento caracterizado por la ausencia de una unidad de criterio en la cuestión de la interpretación adecuada para música clásica, la creciente preocupación desde mediados de siglo por la dicotomía surgida de la introducción de nuevas ideas interpretativas derivadas de la irrupción de numerosos virtuosos en el ámbito del género camerístico y la preservación de la tradición, y la problemática ligada a la adecuación de ambos estilos, fundamental en la expansión del repertorio tanto clásico como contemporáneo. Por una parte, el arquetipo tradicional defendido por Fétis y sus seguidores como Botte, se fundamenta en el repertorio clásico de Haydn, Mozart y Beethoven. En segundo lugar, la interpretación está determinada por la necesidad de aunar el respeto al carácter intrínseco de la obra y el talento individual del intérprete, manifestado en los más pequeños detalles. En este sentido, el ensayo sobre dinámica de Fétis de 1854, permite ciertas recreaciones de la partitura, sobre todo en lo referente a la traducción expresiva de sus indicaciones. El respeto a las indicaciones está subordinado, en última instancia, a la intencionalidad expresiva o contenido expresivo del autor<sup>591</sup>. El cantante y profesor Antonio Cordero, dedica una atención especial a la Sociedad en 1867 en la *Revista y Gaceta Musical*, pese a ser una publicación orientada predominantemente a la ópera, señalando: “El Sr. Monasterio interpreta, ejecuta y hace ejecutar las obras mejores de los clásicos mencionados de una manera más perfecta, más variada, más bella, que las concibieron sus preclaros autores; la razón es obvia. Los adelantos que de entonces acá se han logrado en el claroscuro son indudables, y el Sr. Monasterio tiene la rara habilidad de aplicarlos todos a las obras predichas, sin desfigurar la forma tradicional de la concepción. [...] Siempre interesa, jamás hastía, y en su variadísima mezcla de acentos y matices, forma de cada frase una flor. Las desvía mejorándolas de tal suerte, que reflejan en la superficie pulimentada de su buen gusto,

---

<sup>590</sup> J. Castro y Serrano. *Los Cuartetos del Conservatorio...*, pp. 178-179.

<sup>591</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris*. XXI/37: 10-IX-1854, p. 294. Citado en K. Ellis. *Music Criticism in Nineteenth-century...*, pp. 96-97.

formando un conjunto mucho más bello del que los autores concibieron”<sup>592</sup>. Esperanza y Sola señala en su estudio biográfico sobre Monasterio publicado en *La Ilustración Española y Americana*, de las interpretaciones del violinista en la Sociedad, que “de una manera inimitable las da a conocer, “no tan sólo cual ellos las habían soñado, sino enriquecidas, completadas y como transfiguradas por esta segunda creación”, como de Baillot decían sus contemporáneos<sup>593</sup>.”

Según expresa Peña y Goñi, “la suprema cualidad de Monasterio, fuera de su mecanismo admirable, es la verdad con que expresa lo que siente y la verdad con que siente lo que expresa. todo Monasterio está en la filosofía de esa frase. [...] Todos los matices más salientes de la individualidad de esos grandes maestros, están en el sentimiento que a Monasterio inspiran, y que también ha llegado a comprenderlos, tiene que interpretarlos, como él los interpreta, magistralmente”<sup>594</sup>. También Bretón, pese a criticar en algunas ocasiones las interpretaciones de la Sociedad, en una carta dirigida a Monasterio desde Viena en 1883, elogia sus sesiones, tras compararlas con las escuchadas en esa ciudad<sup>595</sup>.

Una de los análisis más extensos acerca de las interpretaciones de Monasterio en la Sociedad es la redactada por Pedrell en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, con motivo de las sesiones que la agrupación ofreció en Barcelona en 1890: “Pocos, muy pocos, contadísimos artistas en Europa intérpretes de esas imperecederas obras, comprenden como Monasterio su *esencia íntima*. [...] pocos como él han repudiado con más digna y noble altanería el estrépito de ciertas *bravuras* concertantes [...] sabe que el cuarteto es un problema que se ha de resolver, no por los prestigios de la ejecución, que en el cuarteto dependen siempre del conjunto, no por el efecto material o acústico, no haciendo frases hechas, no produciendo lugares comunes melódicos y armónicos, desinencias obligadas, conclusiones ruidosas que parecen *decapitaciones* de frases, no echando mano jamás de fáciles y muy asequibles resultados materiales, sino... no

---

<sup>592</sup> A. Cordero y Fernández. *Revista y Gaceta Musical*, nº 5, 4-II-1867, p. 34. En otro artículo resume su estilo en los siguientes términos: “Corrección y elegancia suma en la manera de decir, conocimiento profundo de la obra que interpreta, y cuyas bellezas revela y realza de modo admirable y gusto exquisito”. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII, 30-XII-1886, p. 398.

<sup>593</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº XLVIII, 24-XII-1872. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. I, p. 43.

<sup>594</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, pp. 518-519.

<sup>595</sup> “Comparadas Madrid y Viena, lo que a más altura se halla en la primera son sus admirables sesiones *di camera*. He oído todas las de Hellmesberg, que tiene excelentes condiciones de sonido, afinación y no mal gusto, y, sin embargo, le he encontrado al fin un si es no es amanerado”. Carta fechada el 10 de abril de 1883. J. A. Ribó. *El Archivo Epistolar de Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., pp. 93-94.



transigiendo, resuelve el problema por medio del sentimiento más exquisito y estéticamente justo”<sup>596</sup>.

Esperanza y Sola sintetiza este concepto interpretativo, tras concluir la última temporada de la Sociedad en 1894: “Pasión, arte, delicadeza, profundo sentimiento, traducción fiel y exacta del pensamiento del autor, he aquí lo que ha distinguido, como siempre, a Monasterio”<sup>597</sup>.

En relación con la noción de interpretación en la música de cámara y el concepto de *Clasicismo*, durante la gira por provincias de la Sociedad de Cuartetos se alude a esta cuestión, reproduciendo las palabras de Pedrell respecto a la necesidad de unidad como criterio esencial en la ejecución de este repertorio: “Objeto de controversia ha sido siempre la manera cómo deben interpretarse las composiciones de los clásicos antiguos. Opinan unos que el ejecutante debe limitarse estrictamente a darlas el color que tienen marcado, sin permitirse la más leve alteración del movimiento en aquellos pasajes que parecen demandar un *rallentando* o un *affretando*, desde el momento que carecen de estas indicaciones. “Otros menos respetuosos o más despreocupados, creen por lo contrario, que puede hacerse en ellas lo que se hace, de ordinario, con la música moderna, y más que eso aún. Partiendo de que en la música antigua abundan poco las señales del colorido, consideran que sus intérpretes pueden inventarlo hasta el punto de asimilarla a la de nuestros coetáneos. “¿Quiénes están en lo cierto? No serán los primeros porque a serlo, podría ocurrir que matizaran con frecuencia, no al gusto de los autores sino al de algún editor o coleccionador que se haya atrevido a consignar indicaciones que no imaginaran aquellos, o que dejaran incoloro lo que ellos abandonaron a merced del buen sentido del ejecutante. “¿Serán acaso los segundos? No pueden serlo tampoco, porque no puede admitirse que unas creaciones de labor finísima, tejidas con hebras de seda y oro y salpicadas con piedras preciosas, puedan ser profanadas con retoques de bermellón, de los que se emplean a veces con el solo intento de disimular una trama burda y la carencia de méritos de buena ley. “¿Qué hacer, pues, en tan apurado trance? He aquí una pregunta que debió hacerse el señor Monasterio antes de lanzarse a la laudable y atrevida tarea de organizar una sociedad, que se ocupara con fé y con ardor en levantar o mejor, en resucitar unas obras que, por su incomparable belleza, y tal vez también por su ejecución, habían llenado de embeleso a las generaciones pasadas. Debió preguntarse, asimismo, cómo eran ejecutadas entonces

---

<sup>596</sup> F. Pedrell. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 53, 2-IV-1890, p. 234.

<sup>597</sup> *La Ilustración Española y Americana*, nº IV. 30-I-1894, p. 65.

y cómo deben serlo ahora. De lo primero no podía darse una razón exacta, porque la tradición no pasa a través de las edades sino dejando a cada paso en su camino jirones de sus ropajes esenciales. No debió, pues, preocuparse sino de la interpretación que les convenía en los momentos actuales, para que llegaran a ser la delicia de nuestros tiempos, sin menoscabo del mérito que revisten. Así lo hizo y, en verdad, puede darse por satisfecho de su obra. La sociedad de cuartetos de Madrid, a nuestro ver, ha sabido hallar el justo medio para que Beethoven, Mozart, Mendelssohn y demás compositores clásicos aparezcan ahora tan grandes cual parecieran en su época. Y es que, por una parte, ha huido de la exageración que consiste en dejar sus producciones híbridas y frías como un cadáver, no atreviéndose a reanimarlas jamás con un soplo de vida moderna, y por otra, al darlas el claro oscuro, ha prescindido de los colores charros y chillones, empleando delicados tintes, valiéndose para ello de finísima brocha. Mas, para llegar a tal resultado, ha sido necesario que se juntaran, con Monasterio a la cabeza, con esa figura extraordinaria, todo talento, todo amor al arte, tres hombres fervorosos y de extraordinarias condiciones artísticas como Pérez, Lestán y Mirecki que, después de una continuada serie de años de estudio y de ensayos, han convenido en formar una sola individualidad, cual si fuera una sola el alma que les animara. Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki, se adivinan casi sin mirarse. Podría sospecharse que una corriente simpática les une apenas se entregan al culto del arte músico, que todos sienten de igual manera. Jamás se encuentra en ella la menor discrepancia de entonación, de ritmo, ni de color. Juntos lloran, juntos sienten el arrebató del entusiasmo o de la aflicción viviendo siempre sometidos el uno del otro, con abstracción de individualidades, es decir, buscando la gloria colectiva, no la del individuo, hija siempre del egoísmo personal y causa de que no prospere la música que requiere primores de conjunto”<sup>598</sup>.

La evolución a un estilo interpretativo posterior, caracterizado por la paulatina definición y consolidación del concepto de fidelidad estilística, cuya exigencia a los intérpretes se impone alrededor de 1880, es puesta de manifiesto por Fernández Arbós, quien, influido más tarde por el magisterio de Joachim, escribe, respecto a Monasterio: “Interpretaba los cuartetos con verdadero entusiasmo y exaltación completamente meridional. De tanto en tanto, cuando se las había con Mozart o Beethoven, el estilo de Bériot solía hacer alguna aparición un tanto enojosa, pero en general su fino instinto y

---

<sup>598</sup> *El Carbayón*, 6-IX-1890.

su naturaleza de artista le guiaban certeramente y hacían olvidar estos pequeños lunares. Tanto él como su arte eran eminentemente *latinos* [...]. Esto le llevaba a cambiar constantemente el matiz marcado por el autor, tanto en las obras de orquesta como en las de música de cámara. Se había impuesto varias reglas de expresión que respondían a su temperamento. [...] A pesar de estas inocentes genialidades, repito que ciertas obras las tocaba muy bien, y sobre todo los cuartetos”<sup>599</sup>. En Francia, críticos como Botte (censura las modificaciones realizadas por Vieuxtemps de *tempo*, valor de las notas, que impiden limpieza, unidad y ritmo), y sobre todo Bannelier (critica los *glissandi* y las recreaciones personales), habían contribuido a la idea de preservar la tradición cercana a las intenciones del compositor como la consideración primaria en la evaluación de las interpretaciones contemporáneas del repertorio clásico, particularmente desde Beethoven. La capacidad de extraer el máximo de expresión en los distintos caracteres de cada obra es objeto de análisis en un artículo publicado durante su gira por provincias en 1890, tras la interpretación de un cuarteto de Mozart, al tiempo que se alude a la cuestión de la articulación y a aplicación de determinados golpes de arco: “El señor Monasterio lo bordó primorosamente con su arco mágico. Fue repetido a instancia del entusiasmado público. De fijo que algún Aristarco desdoblará hoy *El Carbayón* para ver qué dice este crítico en embrión, de algunos *golpes de arco* y *apoyaturas* del *propio cosechero* que se oyeron en el cuarteto y dirá: -¡*Golpes de arco* en cuartetos de Mozart! Eso sienta bien en algún concierto de Bériot. Pero ven acá, Aristarco de mis pecados; cuando un artista de la talla de Monasterio se toma estas libertades, bien tomadas están... Cuando tú te llames Monasterio, *veremos* cómo tocas la música clásica. Precisamente si ésta ha echado raíces en Madrid apoderándose definitivamente del gusto del público, se debe en gran parte a que Monasterio ha *romantizado* con pleno conocimiento artístico, la expresión y los matices un tanto fríos, severos y académicos que muchos equivocadamente consideran propios y anejos de este género musical”<sup>600</sup>. En otro punto de su narración, Fernández Arbós vuelve a subrayar la tendencia de Monasterio a la recreación personal respecto a las indicaciones de la partitura como matices o incluso en ocasiones cortes o alteraciones armónicas, determinadas por los gustos del auditorio de la época. Arbós señala al respecto, en su relato acerca de su vuelta de Alemania: “Me hirieron infinidad de detalles que antes me

---

<sup>599</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, p. 20.

<sup>600</sup> *El Carbayón*, 20-IX-1890. Publicado en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*, nº 65, 30-IX-1890, p. 335.

parecían naturales. Hasta el propio Monasterio, sin darse cuenta y llevado seguramente de la extrema sensibilidad de su temperamento, se había adelantado a lo que luego se llamó virtuosismo, ya en el instrumentista o en el Director de Orquesta, que consiste en no respetar el deseo del autor ni sus indicaciones, para hacer una interpretación personal, cambiando los matices, haciendo cortes, y hasta alterando a veces la armonía. Recuerdo que le traje el *Quinteto en Do mayor* de Schubert, que tan profundamente me había emocionado al oírsele a Joachim, y me extrañó verle proceder del modo ya citado en una obra que yo tenía por joya de la literatura musical. Todo esto fue creando una disparidad de criterio que quizá él no supo comprender nunca, pero que en manera alguna entibió la cordialidad y el reconocimiento que siempre le he guardado”<sup>601</sup>.

Pese a estas ciertas libertades en las indicaciones de dinámica apuntadas por Fernández Arbós, el alejamiento de la exhibición es destacado, en cualquier caso, junto con la búsqueda de la precisión en afinación y acentuación musical, como una de las mayores preocupaciones de Monasterio, por Casals, en su relato acerca de su paso por la clase de Música de Cámara del Conservatorio, impartida por el violinista. Concluye Casals dicha narración afirmando que “la música en Monasterio no tenía nada que ver con una diversidad mundana, con un pretexto para la exhibición. Este inolvidable profesor sabía ganarse la devoción porque su arte y su enseñanza iban guiados en él por un ideal de noble grandeza”<sup>602</sup>.

Merece atención la opinión de Monasterio sobre la crítica, expresada con motivo de la recepción de *Esperanza y Sola* en la Real Academia de Bellas Artes en 1891:

“Me limitaré a dar algunas ligeras pinceladas, no acerca de las cualidades *científicas* de la crítica, sino únicamente sobre lo que llamaré sus cualidades *morales*.

La justa apreciación de las obras contemporáneas, dice un escritor de allende el Pirineo, es la misión más difícil de la crítica. Ella exige, añade, un conjunto de cualidades diversas, que no es fácil hallar reunidas en un solo individuo: firmeza y moderación en el carácter; fijeza en los principios que constituyen la verdad de todos los tiempos; libertad e independencia de espíritu para acoger sin prevención todo lo nuevo, y sensibilidad bastante para apreciar

---

<sup>601</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós...*, pp. 92-93.

<sup>602</sup> J. M. Corredor. *Pablo Casals cuenta su vida (Conversaciones con el maestro)*. Barcelona, Editorial Juventud, 1975, p. 39.

la belleza donde quiera que se encuentre. Si este conjunto de cualidades es realmente difícil hallarlo aun en la sesuda raza germánica, cuyo reflexivo carácter y afición a estudios profundos le permite juzgar con fría y severa imparcialidad las obras del humano ingenio, cuánto más subirá de punto esta dificultad, tratándose de los que a la raza latina pertenecemos, y entre éstos, muy especialmente los hijos de nuestra siempre alegre y bulliciosa España. Aquí, la viveza de imaginación y la excesiva impresionabilidad que tanto nos distingue, nos lleva a veces a formular nuestros juicios con censurable ligereza, no siendo, por desgracia, caso raro, que hoy se deprima y arrastre por el fango lo que ayer se elevó hasta el quinto cielo. Y en este pecado de impresionabilidad y apasionamiento, inherente a nuestra naturaleza meridional, no tan sólo incurren los que a la crítica se dedican, sino también los artistas mismos. El exagerado amor paterno que a nuestras obras solemos tener, y por el cual nos viene de molde aquel verso de Giusti:

*"Non v'ha pittor per quanto sia meschino,  
Che non si creda un Raffael d'Urbino",*

es causa de que, si el juicio emitido sobre aquéllas, señala defectos, nos creamos ofendidos, achacando a prevención injustificada lo que acaso sea prudente corrección. Por lo que a mí atañe, sé decir que la crítica dignamente ejercida más de una vez me ha servido de saludable aviso, y no olvidaré que en una de mis excursiones artísticas a Portugal, entre los diferentes artículos que aparecieron en periódicos de Lisboa, con motivo de las sesiones celebradas allí por la Sociedad de Cuartetos, que me cupo la satisfacción de fundar y ahora tengo la honra de dirigir, llamó mi atención uno, que luego supe estaba escrito por un ilustrado y distinguido crítico. Éste, después de no escasearme los elogios, censuraba con una discreción digna de todo encomio, mi manera de ejecutar ciertas frases musicales. Confieso ingenuamente que al pronto me sentí mortificado, pues, como dice uno de nuestros profundos pensadores, cuyo nombre anda hoy de boca en boca, "la verdad nunca huele a ámbar en las narices, que escuece" (4); pero, merced a mi carácter, por naturaleza y por convencimiento reflexivo, no tardé en reconocer cuán justa era su observación, ni en mostrarme por ella sinceramente agradecido. Desde entonces me apliqué a desarraigar el defecto que, con sobrada razón se me indicaba, y ojalá haya correspondido el éxito al empeño que puse en conseguirlo.

Ahora que ya pasaron mis juveniles años, considero los elogios cual sirenas engañosas, que sólo sirven para halagarnos y fascinar nuestra mente; en cambio, las censuras, que tanto nos molestan, pueden sernos muy

provechosas; por esos, en realidad, más debiéramos temer aquéllos que éstas. No obstante, si atentamente lo meditásemos, de unos y de tras podríamos sacar ventajoso partido, tomando por modelo a las abejas, que así extraen miel de las flores más dulces, como de las más amargas plantas.

A conseguir tal resultado tiende aquella interesante página que, con el epígrafe *Dernier conseil*, escribió mi inolvidable y célebre maestro Mr. de Bériot, en su *Método de violín*, donde, entre otras cosas notables, se leen estas hermosas frases: "Como el amor propio nos lleva a engañarnos a nosotros mismos, y con frecuencia la crítica nos irrita o nos desalienta, creo yo que hay un medio muy seguro de juzgarse acertadamente. Consiste en saber discernir en los elogios que recibimos, el aviso saludable que casi siempre esconde lo que no se nos dice. ¿Ensalzan vuestra energía? tened cuidado, quizá os falte gracia. ¿Os hablan frecuentemente de la delicadeza de vuestra ejecución? pues estad persuadidos que carecéis de grandeza y de vigor. De este modo el observador sesudo tomará siempre como consejo la antítesis de la alabanza, para no caer jamás en una exageración inevitable, forzando las cualidades que en nosotros se admiran".

Por lo que al crítico concierne, paréceme que, si ha de ejercer bien y a conciencia su importante ministerio, debe ante todo, huir de ser apasionado y sistemático. ¿Qué confianza en su criterio puede inspirarnos aquel que, por espíritu de partido o de escuela, sólo admite, digámoslo así, lo que está dentro de su *credo*, rechazando, sin más que por sistema, cuanto fuera de él se encuentra? Por otra parte, ¿de qué prestigio puede gozar el que por falta de valor o sobra de benevolencia, todo lo encomia, o el que por su carácter descontentadizo y excesivo rigorismo, todo lo censura? En ambos casos, no hay que dudarlos, los resultados son casi siempre contraproducentes.

El exagerado elogio, además de los inconvenientes ya indicados, tiene el peligro de inducirnos más fácilmente a descansar sobre nuestros laureles, que a esforzarnos por conquistar otros más legítimos e inmarcesibles. La obstinada y áspera censura logra tan sólo exacerbar a aquéllos contra quienes se dirige, como sucede a los hijos que sus padres maltratan, creyendo neciamente corregir así sus faltas. Por tan errados caminos no se llega a influir favorablemente ni en la pública opinión ni en el ánimo de los censurados. Esto sólo puede alcanzarlo la crítica ilustrada e imparcial; aquélla que con igual sinceridad y rectitud ensalza las bellezas, que señala los defectos. Pero aun tales cualidades me parecen suficientes, si no van acompañadas de cierta medida y circunspección en la manera de emitir los juicios, sobre todo cuando

éstos son condenatorios, pues, enseñando con benevolencia en vez de fustigar sin piedad (que no quita lo cortés a lo valiente), estaremos más propicios a admitir la corrección. En una palabra, según mis arraigadas convicciones, la crítica nunca ha de ser mordaz, sino siempre caritativa”<sup>603</sup>.

Las impresiones de Monasterio sobre la ejecución de este repertorio se manifiestan también en sus anotaciones escritas en los programas de la Sociedad y que se refieren a las intervenciones de sus compañeros, especialmente los pianistas. Por ejemplo, se reflejan ciertas discrepancias en los criterios observados por Tragó. Después de su primera colaboración con la Sociedad, el 5 de febrero de 1886, tercera sesión de la temporada, en que interpretó la *Sonata quasi una fantasia en do sostenido menor* Op. 27 de Beethoven, Monasterio indica que “Tragó fue generalmente aplaudido en la Sonata, cuyo Adagio fue lo que mejor tocó, pues en el Allegretto y sobre todo en el Presto, le encontré falto de colorido y de claridad siendo causa de esto último el abuso que hizo del pedal-fuerte”. Sin embargo, en la sexta y última sesión de esa temporada (26 de febrero de 1886), es ensalzado por su interpretación de la *Sonata para violoncello y piano* Op. 18 de Rubinstein: “La Sonata de Rubinstein (que yo no conocía) es muy hermosa y la interpretaron muy bien Tragó y Mirecki, distinguiéndose en ella, sobre todo el primero. Toda la obra fue oída con vivo interés y fue ruidosamente aplaudida”. El 17 de diciembre de ese año, vuelven a interpretar la obra los mismos ejecutantes, siendo otra vez alabados por Monasterio: “La Sonata produjo mucho efecto, sobre todo el último tiempo, que es magnífico y Tragó lo ejecutó brillantemente”. También le agrada la interpretación del 12 de marzo de ese año, en que ejecuta la *Sonata en Si bemol* K. 454 para piano y violín de Mozart. Vuelve, no obstante, a reprocharle cierta falta de expresividad, tras interpretar el 31 de diciembre, la *Sonata Appassionata* de Beethoven: “Tragó fue muy aplaudido en el Allegro final de la Sonata, en que lució su excelente mecanismo, pero en general ejecutó toda la obra con algo de frialdad”. Con motivo de la interpretación el 7 de enero de 1887 del *Trio en Si bemol* de Schubert, Monasterio vuelve a referirse a Tragó, señalando que mejoró su interpretación, “pues tocó con más delicadeza” que la vez anterior, y una semana más tarde, nuevamente critica a Tragó, comparándolo con el estilo de Guelbenzu, después de interpretar la

---

<sup>603</sup> *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes en la recepción pública del Excmo. Señor Don José María Esperanza y Sola el día 31 de mayo de 1891*. Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1891, pp. 63-77.

*Sonata* Op. 47 de Beethoven y el *Trío* Op. 66 de Mendelssohn: “La ejecución de la Sonata por parte de Tragó, me dejó que desear, pues en general tocó demasiado fuerte, con poca delicadeza y alguna falta de expresión. En suma, en la interpretación de esta incomparable Sonata, estuvo muy lejos de rayar a la altura del pobre Guelbenzu. Respecto del Trío de Mendelssohn, tampoco le ejecutó Tragó de una manera que me satisficiera”. En la primera sesión extraordinaria, efectuada el 21 de enero de 1887, insiste en sus apreciaciones, tras escuchar la *Fantasia* numerada como Op. 15 de Schubert, recibida sin gran entusiasmo por el público: “La Fantasia de Schubert aunque se aplaudió bastante no produjo gran efecto. Tragó la tocó con brillantez pero con su acostumbrada frialdad”. El 10 de febrero en una sesión extraordinaria, aprecia cierta mejoría respecto al *Cuarteto en Fa menor* Op. 2 de Mendelssohn: “El Cuarteto de Mendelssohn salió muy bien y Tragó le interpretó con mucha delicadeza”.

En la temporada siguiente, prosiguen los apuntes de Monasterio. Así, tras la primera sesión del 11 de noviembre de 1887, escribe el violinista acerca del resultado de la *Sonata en Do menor* Op. 30 para piano y violín de Beethoven, lamentándose esta vez no de la parte pianística: “La Sonata también produjo menos efecto que el que yo esperaba, pues la tocamos bien, pero el haber estado el piano abierto perjudicó a la delicadeza de la ejecución, resultando algo ruidosa”. En el repertorio romántico, Tragó es juzgado más benévolamente. Nuevamente en la interpretación de Rubinstein destaca su estilo más poderoso, inadecuado, según Monasterio para las obras clásicas. El 2 de diciembre de 1887, interpreta con Lestán la *Sonata para viola y piano en Fa menor* Op. 49. Esta vez es la parte de la viola la que no convence a Monasterio: “Tragó tocó bien la Sonata (sobre todo el 3º tiempo) aunque de una manera demasiado vigorosa, así es que aplastó al pobre Lestán a quien apenas pudo oírsele. Éste ejecutó toda la Sonata sin ningún carácter y con la mayor frialdad”. Después de la sesión del 16 de diciembre, en que, junto a Monasterio, repite la *Sonata en La menor* Op. 19 de Rubinstein, el violinista no escatima elogios para su compañero, al tiempo que subraya el resultado de su propia interpretación, más lograda que nunca pese a sus problemas de salud: “Tragó tocó con gran brillantez y precisión y a la vez con más delicadeza que nunca. Por mi parte jamás creo haber interpretado una obra con tanto vigor, variedad en el colorido y fuerza de expresión, como la que desplegué en esta Sonata (a pesar del estado tan poco satisfactorio de mi salud)”. Sin embargo, tras la interpretación el 27 de enero de 1888 de la *Sonata para violoncello* Op. 18 de Rubinstein, vuelve a escribir Monasterio: “La Sonata de Rubinstein hizo menos efecto que otras veces, debido a que Tragó tocó tan



fuerte que ahogó al pobre Mirecki”. Con motivo de la interpretación el 23 de noviembre de ese año del *Trío en Re* Op. 70 de Beethoven, de nuevo se pone de manifiesto la disparidad de criterios interpretativos en el pianista y el director de la Sociedad: “Tragó le tocó correctamente, pero sin darle el carácter propio de esta hermosísima obra”. En la segunda sesión de la nueva temporada (30 de noviembre de 1888), la Sociedad da a conocer el *Cuarteto en Si bemol* Op. 41 de Saint-Saëns. Monasterio incide otra vez en la participación de Tragó: “Por lo que atañe a Tragó estuvo muy bien en el Andante (que es verdaderamente grandioso) pero en el Scherzo, le faltó finura y delicadeza”. El 14 de diciembre, Tragó repite la *Sonata Appassionata* de Beethoven, sobre la que Monasterio describe que “ejecutó con brillantez pero de una manera algo estrepitosa y sin dar a esta hermosa obra, carácter tan verdaderamente *apasionado*. Fue, sin embargo, muy aplaudido, sobre todo al terminar el último tiempo”. Monasterio, asimismo, manifiesta su oposición a la inclusión de obras ajenas a los programas: “después del cual tocó un Nocturno y un Estudio, ambos de Chopin, lo cual [...] porque considero impropio y hasta peligroso para la seriedad de nuestras Sesiones, que se ejecuten más obras que las que figuran en los programas”. El 28 de diciembre, Tragó interpreta los números 6, 8, 9, 13 y repitió el número 16 del *Carnaval* de Schumann. Esta vez, la ejecución de Tragó satisfizo al violinista, si bien vuelve a censurar la inclusión de piezas fuera del programa: “Aunque esta obra, que tocó bastante bien, hizo en general poco efecto, al final de ella, fue muy aplaudido Tragó”.

El 18 de enero de 1889, Monasterio subraya de nuevo la intervención de Tragó, junto a Mirecki, a propósito del *Trío en Si bemol* de Schubert: “que tocamos con más delicadeza que nunca por mi parte, creo que en toda esta Sesión estuve afortunado como pocas veces, terminando con ella felizmente nuestra brillante campaña”. Dos años más tarde, vuelve a destacar la interpretación de Tragó, a propósito de la *Sonata en Do menor para piano y violoncello* Op. 32 de Saint-Saëns (sesión del 20 de noviembre de 1891): “La ejecución por parte de Mirecki fue buena, y en cuanto a Tragó estuvo admirable, sobre todo en el último tiempo [...] Mirecki la tocó muy discretamente, y en cuanto a Tragó, rayó a gran altura, sobre todo en el último Allegro”. En el concierto ofrecido la semana siguiente, Monasterio expresa su opinión acerca de la *Sonata en Do menor para piano* Op. 111 de Beethoven, en la que vuelve a discrepar en cuanto al estilo: “La *monumental* Sonata fue oída con gran interés, siendo varias veces interrumpida por murmullos de aprobación. Tragó la tocó con [...] gran brillantez; en cuanto a la interpretación de tan difícilísima obra, parecióme, en algunas frases, no muy

conforme con el carácter y estilo beethoveniano”. Ello se evidencia aún más respecto al repertorio mozartiano. En la quinta sesión de la temporada, dedicada al Primer Centenario de Mozart (4 de diciembre de 1891), señala que Tragó, en el *Rondó en La menor* K.511 para piano, “fue aplaudidísimo (como de costumbre) en el Rondó en La menor, después del cual tocó otro Rondó [...] ejecutándolos ambos así como las precedentes Sonatas con su habitual maestría, pero con algún tanto de amaneramiento”. Después de la interpretación del *Quinteto la Trucha* el 11 de diciembre de 1891, Monasterio relata el éxito de Tragó, pero critica el exceso de sonoridad: “Todo el Quinteto se oyó con verdadero agrado, aplaudiéndose con calor el Andante y repitiéndose el *Tema con variacioni*, en el que fue estrepitosamente aplaudido Tragó al finalizar la 3ª variación. La ejecución de este Quinteto careció algún tanto de precisión y, sobre todo, de delicadeza. Tragó tocó con el piano abierto y resultó demasiado fuerte en muchos trozos”. Cabe aludir, a este respecto, a las distintas posibilidades de colocación de la formación cuartetística y la integración del piano en la música de cámara, con la consiguiente transformación del concepto de sonoridad de este repertorio, evidenciada en una carta enviada a Monasterio por un asiduo a las sesiones y firmada como “un admirador” el 26 de febrero de 1887: “Permita V. otra observación: La costumbre que se práctica aquí de poner el piano *detrás* del Cuarteto, quita todo el efecto- Extraña cómo nadie se lo hizo observar, puesto que V. no se puede dar cuenta de eso en el escenario. ¿Será quizás por temor que el piano domine a los demás instrumentos y concentre la atención? Sería fácil entonces demostrar que sucede al revés. Nosotros (público) tenemos que *pensar* constantemente en el piano, colocado como está, puesto que *no se oye*. Al contrario, colocado en el mismo plano que el cuarteto el piano a la derecha del público y el cuarteto del otro lado, resultará un verdadero *Ensamble*. Otra vez dispense a un admirador demasiado sincero. El amigo Bretón quizás estará de mismo parecer que yo, en cuanto a la segunda observación”<sup>604</sup>.

Acerca de la última sesión de esa temporada (18 de diciembre de 1891), en la que Tragó interpretó dos movimientos de la *Sonata en Sol* Op. 39 para piano y violoncello de Rubinstein, *Elevation*, *L'Oiseau prophète*, *Allegro* de la *Sonata en Sol menor* de Op. 22 para piano de Schumann, *Barcarola* para piano de Rubinstein y *Berceuse* para piano de Schumann, Monasterio informa que “repitió *l'Oiseau prophète* (caprichosa y originalísima piececita) y aunque el *Allegro* de la Sonata que tocó después

---

<sup>604</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, B. T. 16/Caja 5ª (1-31).

no produjo gran efecto, fue (como siempre que toca solo) calurosamente aplaudido”. El 9 de diciembre de 1892 repite Tragó la *Sonata Appassionata*, repitiéndose las censuras de Monasterio: “Tragó lució en la Sonata su brillante mecanismo, pero su interpretación adoleció de sequedad y dureza”. Nuevamente es ensalzado, por el contrario, en la ejecución de repertorio posterior, como es el caso de la *Sonata en Do menor* Op. 32 para piano y violoncello de Saint-Saëns: “Tragó la tocó brillante y delicadamente: no así Mirecki, quien (contra costumbre) estuvo algo desafinado”. El éxito continuo de Tragó en sus intervenciones se destaca, a propósito de la sesión ofrecida el 29 de diciembre de 1893, en que ofrece la *Sonata en Fa menor* de Schumann: “Tragó ejecutó brillantemente la hermosa Sonata de Schumann, siendo, como siempre, aplaudidísimo, sobre todo en el Andantino con variaciones, que es precioso y le repitió. Después de la Sonata, obsequió al público (también como de costumbre) tocando 2 Estudios de Chopin y un Nocturno en [...] con lo cual subió de punto el entusiasmo”.

Monasterio también expresa en sus anotaciones sus impresiones sobre la participación de la que fuera su alumna María Luisa Chevallier. Monasterio describe su exitoso debut, producido el 25 de octubre de 1889, en la Primera Sesión de la temporada, en que intervino en la *Sonata en La* Op. 47 para piano y violín de Beethoven y el *Quinteto en La* Op. 18 con piano de Dvorák: “Esta Sonata [Op. 47 de Beethoven] nos valió a entrambos una verdadera y merecida ovación; y bien puede asegurarse que desde la muerte de Guelbenzu, no había vuelto a oírse en Madrid tan *primorosamente* interpretada. [...] La Sonata produjo toda ella grande efecto. Sobre todo el Andante fue varias veces interrumpido por los aplausos y murmullos de satisfacción (que son los que más me agradan). La 1<sup>o</sup> variación valió nutridos aplausos a Luisita y la 2<sup>a</sup> me los proporcionó aún mayores; sin embargo, no quise repetirla, movido por un sentimiento de delicadeza y de galantería. [...] Luisita hizo su estreno ante nuestro público, de una manera brillante. Tocó muy bien el Quinteto y mejor la Sonata, donde mostró su excelente mecanismo, mucha seguridad, buen ritmo y gran precisión y delicadeza en el fraseo. En suma, yo quedé altamente satisfecho de mi inteligente discípula y el auditorio también la prodigó sus aplausos, ganados en buena lid”. En la segunda sesión, efectuada el 8 de noviembre, Monasterio, sin embargo, no se muestra conforme con la interpretación de la *Sonata en Si menor* (Op. 58) para piano de Chopin, poniendo de manifiesto su interés por cuestiones como el fraseo o la articulación: “Luisita tocó la Sonata muy bien respecto del mecanismo y corrección, pero a pesar del trabajo que me tomé para enseñarla la manera de frasearla, dejó algo que desear en cuanto al carácter

sentimental apasionado y poético [...] de este autor. Sin embargo, fue justamente aplaudida sobre todo en el último tiempo, después del cual fue llamada dos veces a la escena”. La influencia de Monasterio en las interpretaciones de su discípula es evidente. Monasterio señala sus “lecciones a Luisita en ensayos de las obras de piano solo” en las anotaciones sobre los ensayos de la Temporada 1889-1890. De hecho, esa serie los ensayos se multiplicaron hasta llegar a 98 para Monasterio. En la sesión consagrada a Mozart el 6 de diciembre de 1889, anota de la *Sonata en Re K. 448* para dos pianos: “La Sonata se oyó toda ella con agrado pero con cierta frialdad; el Andante fue lo que más gustó y también lo que mejor tocaron Luisita y Vallejos, especialmente aquélla. La ejecución (gracias a mí) fue bastante satisfactoria sobre todo por parte de Luisita”. A finales de 1890 se evidencian los problemas con la familia de la pianista. Con motivo de la interpretación de la *Sonata en La bemol Op. 26* para piano de Beethoven el 21 de noviembre, Monasterio describe su insatisfacción por el alejamiento de Chevallier: “De la Sonata no se repitió ningún tiempo y sólo el último Allegro produjo algún efecto, pues los otros tres fueron únicamente aplaudidos por cortesía. Luisita tocó toda la Sonata con su natural frialdad (salvo el final en que estuvo algo más animada) verdad es que a pesar de las instancias de sus padres y de la misma Luisa, me negué a darle mis consejos respecto de la interpretación en justo castigo de la ingratitud de Mr. y Mrs. Chevallier para conmigo, por más que me doliese dejar a la pobre Luisa privada de la dirección y consejos de que tanto necesita”. La situación mejora, no obstante, en el siguiente concierto, pues el violinista señala que ambos estuvieron “afortunados” en la Sonata Op. 47 de Beethoven.

Las críticas también afectan a Zabalza. Respecto a su intervención primera tras la muerte de Guelbenzu (12 de febrero de 1886), interpretando una sonata para piano y violín de Haydn, Monasterio comenta: “La Sonata gustó toda ella y Zabalza la tocó bastante bien, gracias a las muchas indicaciones de todo género que yo le hice y que él tuvo la *modestia* de seguir por completo”. Una semana más tarde, en la siguiente sesión, sin embargo, es objeto de severa censura, a propósito de la ejecución del *Trío Op. 49* de Mendelssohn. Según leemos, “En cuanto al infeliz Trío de Mendelssohn, fue realmente *ejecutado*, habiendo sido el verdugo Zabalza, quien le degolló *con premeditación y alevosía*”. Zabalza, según hemos podido leer en una carta firmada al final de la temporada, se excusa por su poco afortunada intervención, señalando que no volverá a colaborar con la Sociedad.

Respecto a Carlos Beck, le agradó en la sesión tercera del 25 de noviembre de 1887, después de su interpretación de la *Sonata en Mi* Op. 6 de Mendelssohn, acogida con benevolencia por el auditorio: “La Sonata también se oyó con gusto, particularmente el 2º y 4º tiempo. Beck la tocó bien y fue justamente aplaudido”. Sin embargo, después de la sesión del 9 de diciembre de ese mismo año, escribe después de su intervención en la ejecución del *Trío* Op. 49 de Mendelssohn: “El Trío de Mendelssohn lo tocó Beck con limpieza pero con poca elegancia y delicadeza”.

Monasterio se muestra imparcial a la hora de juzgar sus propias interpretaciones y las de la agrupación en conjunto. Después de la sesión celebrada el 4 de diciembre de 1881, en la que interpretan el *Cuarteto en Re* K.575 de Mozart, la *Sonata en Fa* Op. 8 para piano y violín de Grieg y el *Quinteto en Si bemol* Op. 87 de Mendelssohn, escribe en sus anotaciones: “La ejecución de las tres obras fue excelente y por mi parte quedé contento de mí mismo, cosa que muy rara vez me sucede”. Después del concierto celebrado el 16 de enero de 1885, en que interpretan el *Trío en Fa* Op. 80 de Schumann, Monasterio culpa a la Sociedad del escaso éxito de la obra en el público: “El Trío de Schumann gustó menos que en la Sesión anterior, verdad es que le tocamos de una manera poco delicada”. Con motivo de la interpretación de la *Sonata en La* Op. 47 para piano y violín de Beethoven el 21 de febrero de 1885, Monasterio reconoce, al tiempo que alude al estado precario de salud de Guelbenzu: “en general esta obra la ejecutamos con menos precisión que otras veces”. Tras la sesión del 15 de noviembre de 1889, en la que se ejecutó el *Quinteto en Do* Op. 29 de Beethoven, señala que “El Quinteto no produjo el efecto que era de esperar: el Adagio y el Presto fueron los tiempos más aplaudidos. La interpretación de esta obra no fue tan esmerada como de costumbre, porque habiendo estado enfermo Mirecki, no pudimos ensayarla a mi gusto”. En cuanto a la *Sonata en Si bemol* Op. 45 para piano y violoncello de Mendelssohn, critica severamente al pianista Vallejos, a quien acaba impartiendo lecciones para su preparación de las obras a piano solo: “Vallejos tocó con mucha dureza y precipitación, y además, de una manera tan ruidosa, que al pobre Mirecki le sacrificó. No presencié ningún ensayo de esta Sonata, pues de lo contrario su ejecución no hubiera sido tan descuidada”. En la siguiente sesión percibimos la insistencia de Monasterio en aspectos de fraseo, respecto a la participación otra vez de Vallejos en la ejecución de la *Sonata en Fa* Op. 8 para piano y violín de Grieg y el *Cuarteto en Mi bemol* Op. 16 de Beethoven: “La Sonata se oyó con gusto, especialmente el 2º tiempo que se repitió.

Vallejos tocó incomparablemente mejor que en la Sesión anterior, gracias al interés grandísimo que me tomé para enseñarle, *frase por frase*, la manera de ejecutar esta Sonata y también el Cuarteto de Beethoven”. Con motivo a la sesión consagrada a Beethoven el 28 de noviembre de 1890-11-28, Monasterio escribe de la interpretación del *Trio en Sol Op. 9* para violín, viola y violoncello: “Del Trio lo que más se aplaudió fue el último tiempo, a cuya terminación fuimos llamados al escenario. La ejecución de esta obra dejó mucho que desear y yo la toqué peor que nunca, verdad es que me hallaba con dolores intestinales”. Su preocupación por la elección de los *tempi* en la interpretación se evidenciará también en sus anotaciones. Después de la sesión dedicada a Mozart el 4 de diciembre de 1891, en la que interpretó la *Sonata en La K. 526* para piano y violín, Monasterio indica que “se repitió el Andante y fue bastante aplaudido el Presto final (el cual llevamos a un movimiento algo demasiado vivo, si bien tuve en ello la menor parte de culpa)”.

También se conservan anotaciones sobre las sesiones de la Sociedad de Cuartetos formada por Hierro, Sancho, Francés, Mirecki, Furundarena y González de la Oliva en el Teatro de la Comedia en 1899. Las ocho sesiones semanales celebradas los jueves sesiones. Acerca de la primera sesión, integrada por el *Cuarteto en Si bemol Núm. 15* de Mozart, la *Sonata Op. 47* de Beethoven y el *Cuarteto en Sol menor Op. 25* de Brahms, Monasterio refleja la evolución en el concepto de interpretación del repertorio clásico: “Hierro tocó con cierta finura pero con frialdad y amaneramiento y demostrando desconocer la interpretación de este género de música. En el Cuarteto de Brahms fue donde estuvo mejor”. Respecto al resto de ejecutantes, predomina el tono de elogio: “Francés es un viola muy apreciable y Sancho tocó discretamente. Mirecki estuvo bien”. Monasterio concluye manifestando cierto escepticismo respecto a la situación del repertorio: “La sesión resultó muy animada y no escasearon los aplausos. ¡Quiera Dios que este culto y delicado espectáculo continúe siendo favorecido por el público!”. Monasterio resalta la interpretación “fría, sobre todo de Oliva” en la primera obra de la Segunda Sesión (16 de febrero de 1899), el *Trio en Si bemol Op. 99* de Schubert. El pianista sale mal parado en los apuntes de Monasterio, pues, acerca de la última pieza ejecutada (Cuarteto Op. 16 de Beethoven), escribe que “Oliva degolló esta obra; no obstante, tan precioso es el Andante que se repitió”. El resto de interpretaciones no le satisfizo plenamente, pero en esta obra señala que “Hierro y Mirecki tocaron decentemente”. También se ejecutó el *Cuarteto en Mi bemol Op. 74* de Beethoven. La importancia concedida por Monasterio al problema de la expresión, queda otra vez

manifiesto en sus apreciaciones. Monasterio sigue mostrándose implacable en sus juicios sobre la interpretación de las obras del tercer concierto, celebrado el 23 de febrero (*Cuarteto en Si bemol* de Haydn, *Trío* Op. 49 de Mendelssohn y *Quinteto La Trucha* de Schubert), tantas veces ofrecidas por la agrupación que dirigió: “La ejecución del Cuarteto de Mendelssohn fue muy deficiente; la de la Sonata fue mejor y el Quinteto lo tocaron fríamente y, en general, falto de carácter y de color (como de costumbre)”. Después de la Séptima Sesión (el programa estuvo formado por el *Cuarteto en Do* Op. 75 de Haydn, el *Trío-Serenata* Op. 8 de Beethoven y el *Cuarteto en Sol menor* Op. 25 de Brahms), escribe: “La Serenata fue bien ejecutada por Hierro y Francés, pero Mirecki tocó algo desafinada la Polaca. El Cuarteto, desastroso por parte de Oliva y muy mediana en general la interpretación en conjunto”.

De la siguiente serie conservamos algunos programas con anotaciones de Monasterio. Como en el anterior ciclo, el repertorio clásico recibe generalmente la apreciación de “ejecución muy fría”. Según leemos, el *Cuarteto* Op. 74 de Beethoven “lo tocaron sin color alguno”. Acerca de la interpretación del *Cuarteto* Op. 47 de Schumann, señala que “lo interpretaron regularmente”. Nuevamente las intervenciones del pianista González de la Oliva continúan siendo muy denostadas por Monasterio. Respecto al *Trío* Op. 1 número 3 de Beethoven y el *Cuarteto en Fa* Op. 2 de Mendelssohn, fueron, según expresa Monasterio, “fríamente ejecutados y especialmente González, los *degolló*, según su costumbre”. Merece especial atención la participación de Sarasate. El *Cuarteto en Do* Op. 51 de Beethoven fue elogiado por Monasterio: “La ejecución de este hermosísimo Cuarteto fue *excelente* y Sarasate interpretó esta obra igualmente que la anterior con seriedad y su acostumbrada finura, si bien algo falto de carácter y de vigor”. Del *Cuarteto en Fa* Op. 41 de Schumann señala: “Esta obra fue bien interpretada por parte de todos”. En esa serie dieron a conocer varias obras al público madrileño: el *Cuarteto* Op. 29 de Schubert, calificado por Monasterio como “muy bonito y delicado” y la *Sonata* Op. 45 de Grieg para piano y violín, en la que Hierro tocó “con finura y algunas frases bien sentidas y con más vigor que lo que acostumbra”. Sarasate ofreció en una de las sesiones las *Cuatro Danzas Eslavas* de Dvorak para violín y piano, juzgadas por Monasterio como “un poco lánguida, original pero extravagante, característica y bonita y más difícil que bella”<sup>605</sup>.

---

<sup>605</sup> Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Finalizaremos señalando el reconocimiento de la crítica a la labor de difusión del repertorio clásico en España desempeñada por la Sociedad. La divulgación llevada por la agrupación, pese a restringirse a un público minoritario, en comparación con los de la ópera y la zarzuela, es continuamente destacada por la prensa. En 1866, apunta Arrieta en la *Gaceta Musical de Madrid*, con motivo del primero de los conciertos de Barbieri, el progreso experimentado en la educación de los gustos del público, destacando la función realizada desde varios años antes por Guelbenzu y Monasterio: “Es un hecho notorio que la *buena música* va adquiriendo en España, de algunos años a esta parte, numerosos prosélitos, y que muchas obras maestras, que antes se consideraban como demasiado *sabias* para nuestro público, admirador constante de las inspiradas frases de los ilustres compositores italianos, son hoy tan populares como *Norma, Lucía, El Barbero de Sevilla* y *El Trovador*. Los nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Meyerbeer, antes también desconocidos, son hoy igualmente tan populares como los de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. [...] de más está decir que nuestros amigos los Sres. Guelbenzu y Monasterio, y por último, el para nosotros muy querido Sr. Barbieri, que tuvieron el feliz pensamiento de concebirla y llevarla a cabo, merecen todos nuestros más sinceros plácemes, y con ellos los de los amantes de la música”<sup>606</sup>. Ese mismo año, Vicente Cuenca, en *El Artista*, destaca los resultados de las actividades de la Sociedad, afirmando: “Lo no ha mucho se tenía por una hermosa utopía, es hoy una realidad indudable, y los profesores que a ello han contribuido, merecen un recuerdo de gratitud, por haber llevado a buen término la empresa con ánimo esforzado”<sup>607</sup>.

La actividad de divulgación de la Sociedad de Cuartetos verá completada su labor pedagógica con la publicación de uno de los primeros estudios sobre el repertorio clásico, realizado por uno de los asistentes a las sesiones. Ese mismo año de 1866 publica José Castro y Serrano, amigo de Cánovas, *Los Cuartetos del Conservatorio*. En una carta a Monasterio fechada el 10 de marzo de 1866, Castro y Serrano, remite la obra a la Sociedad, a cuyos miembros está dedicada y manifiesta su admiración por la labor de la agrupación: “Muy señor mío y estimado amigo: Reciba V. el adjunto opúsculo, como un débil tributo del afecto y admiración que al hombre y al artista profesa el que

---

<sup>606</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 29, 21-IV-1866, p.115. Pérez Galdós se refiere a la situación del repertorio sinfónico clásico ese mismo año, animando a Barbieri en su posición al frente de la Sociedad de Concierto a seguir con la tarea de seguir difundiendo las composiciones de Beethoven y Haydn para que el público sea capaz de “amar profundamente esos genios misteriosos, cuyos pensamientos nos parecen hoy oscuros...”. *La Nación*, 22-IV-1866.

<sup>607</sup> *El Artista*, nº 24, 30-XI-1866, p. 4.



lo ha escrito. Poco vale en verdad para el fin a que se dirige; pero los que pudieron hacerlo no lo hacen, y yo no lo sé hacer mejor. Supla a las faltas el buen deseo, y a la ignorancia disculpe la intención; que si yo no he acertado a hacer una cosa digna de V. y de los artistas que le acompañan, siempre habré acertado a hacer algo por la *Sociedad de Cuartetos* que tanto se merece”.

De la repercusión de esta obra de Castro y Serrano en la prensa, destaca el artículo publicado en la *Gaceta musical de Madrid* con fecha del 17 de marzo<sup>608</sup>. De su trascendencia

Desde *La España Musical* se señala en 1867: “En pocos años que lleva de fundación la Sociedad de cuartetos, ha logrado, si no popularizar un género de música, cuya apreciación reclama cierto grado de cultura y gran delicadeza de gusto, formarse al menos un público entusiasta, adicto, cariñoso, que le comprende y siente con él, y con él se extasía ante las incomparables bellezas de esas obras inmortales en cuya interpretación no tiene rival”<sup>609</sup>. Barbieri, en un artículo dirigido en julio de 1867 a *La Correspondencia de España*, a propósito de los criterios de programación de los conciertos de los Campos Elíseos, reconoce la labor de la Sociedad de Cuartetos en la educación de los gustos de público: “gracias a los excelentes trabajos de la Sociedad de Cuartetos, fue creciendo el número de adeptos a la buena música, y ya en la mente de todos se desarrollaba el deseo de oír las grandes sinfonías hermanas de los preciosos cuartetos con que nos regalaba dicha sociedad”<sup>610</sup>. Casares Rodicio, en su estudio sobre Barbieri, hace hincapié, sin embargo, en que la Sociedad de Monasterio, a pesar de sus esfuerzos, tenía un público minoritario, que determina una diferenciación en los objetivos de ambas agrupaciones<sup>611</sup>.

En el *Calendario Histórico-Musical*, publicado por Mariano Soriano Fuertes, correspondiente al año 1873, se subrayan las aportaciones de la Sociedad en los siguientes términos: “Los alemanes pueden estar orgullosos con las obras de sus ilustres hijos Mozart, Beethoven y Haydn; empero los españoles lo pueden estar también por los distinguidos intérpretes de dichas obras y que forman la *Sociedad de Cuartetos*. Hemos oído ejecutar la música instrumental de los antedichos clásicos autores, en Alemania, Bélgica, Inglaterra y Francia, y aunque perfectamente interpretada por profesores

<sup>608</sup> *Gaceta musical de Madrid*, nº 24, 17-III-1866, pp. 96-97.

<sup>609</sup> *La España Musical*, nº 57, 21-II-1867, p. 4.

<sup>610</sup> *Por qué no doy al público con más frecuencia en mis conciertos actuales de los Campos Eliseos la música de Haydn, Beethoven y Mendelssohn*. F. A. Barbieri. Madrid, 20 de julio de 1867. Publicado en *La Época*, 27-VII-1867.

<sup>611</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador...*, p. 292.

distinguidos, no la hemos oído tan perfectamente sentida, tan magistralmente acentuada y con tan difícil facilidad sentida, como en el salón de la *Escuela nacional de música*. Los beneficios que ha reportado al arte la *Sociedad de Cuartetos*, pueden verse en el giro que han tomado los jóvenes compositores en sus nuevas obras desde el año 1864 hasta el presente, y el gusto que se ha desarrollado entre los aficionados a esta clase de música, tan partidarios antes del corte y ritmo melódico de la música italiana”. En la disertación titulada “¿Qué es la música clásica? Su importancia y principales artistas que en ella se han distinguido”, discurso leído en la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia el 30 de noviembre de 1873, y publicado al año siguiente en *El Arte*, el compositor, pianista y escritor Ricardo Benavent, tras analizar la definición del concepto de *clasicismo* aplicado a la Música, alaba la labor como pioneros de Monasterio y Guelbenzu en la difusión de este repertorio en España: “puede decirse que los señores Guelbenzu y Monasterio, fueron los que implantaron este género de música y ha servido para ilustrar al público, para crearle un gusto más depurado, y a los artistas de profesión y aficionados para perfeccionarles en su escuela de composición y para crear en ellos la manera de acentuar, con verdadera conciencia, las obras que traten de ejecutar en los diferentes instrumentos”<sup>612</sup>. Gevaert, en una carta dirigida a Monasterio el 26 de marzo de 1894, le felicita por los programas enviados de la Sociedad de Cuartetos: “Mon Dieu!; que l’Espagne a fait des progrès depuis 1850!!!”<sup>613</sup>. Esperanza y Sola realiza una última valoración de la trayectoria de la Sociedad de Cuartetos, en un artículo tras el fallecimiento de Monasterio: “Cuál fue el resultado, lo dice la campaña de treinta y un años de la *Sociedad de Cuartetos*, llevada a cabo con una perseverancia y un éxito de día en día más creciente. [...] Natural consecuencia de todo esto ha sido la verdadera regeneración del gusto músico, no en Madrid, sino en España entera, como auguraba Castro Serrano”. Continúa ensalzando a Monasterio como promotor de las actividades de la Sociedad: “y cuando ahora se ve acudir un numeroso público de todas clases sociales a oír, gustar y aplaudir la música clásica, bueno es señalar *quién nos trajo las gallinas* [...] y que todo se debe a la iniciativa primero y después a la labor ruda, perseverante y verdaderamente civilizadora del hombre a quien este escrito se

---

<sup>612</sup> R. Benavent. “¿Qué es la música clásica? Su importancia y principales artistas que en ella se han distinguido”. *El Arte*, nº 16, 18-I-1874, pp. 3-4. También escribió un estudio biográfico titulado “Haydn, Mozart y Beethoven y sus obras”.

<sup>613</sup> J. Subirá *Epistolario de F.A. Gevaert y J. de Monasterio...*, p. 242.

consagra, el cual, por ello sólo, merece ocupar un puesto preeminente en la historia del arte en nuestra patria”<sup>614</sup>.

---

<sup>614</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 1903. J. M. Esperanza y Sola. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, pp. 407, 409.

## CAPÍTULO VII. Monasterio, director de orquesta (1864-1880).

### 7.1. La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (1864-1865).

Aparte de su actividad en la Sociedad de Cuartetos y en el Conservatorio, la producción musical de Monasterio se incrementa a comienzos durante la década de 1860 con nuevas composiciones. En julio de 1863 compone una pieza para voz y piano titulada *Desconsuelo de una madre* cuya letra está escrita por Concepción Arenal dedicada a su hermana Ana. Ese mismo mes ofrece varios conciertos en Asturias. De su presencia en Oviedo tenemos conocimiento a comienzos de agosto, en una crónica en la que se nos relata que “Ha sido objeto de grandes ovaciones nuestro notable violinista señor Monasterio, habiéndole obsequiado la orquesta de teatro, en que ha dejado lucir su mucho mérito, con una brillante serenata, como prueba del entusiasmo con que lo han oído”<sup>1</sup>. En una carta fechada el 23 de octubre de 1863, Concepción Arenal se refiere al éxito de estos conciertos ofrecidos por durante su estancia en Asturias: “Mucho, muchísimo, celebro sus triunfos de V. en Asturias y comprendo cómo debe conmover el entusiasmo que excita a un ser tan impresionable como usted”<sup>2</sup>.

En la primavera de 1864, dirige varios conciertos a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, institución que, como ya señalamos, quedó constituida legalmente el 24 de junio de 1860, y para la cual se organizaron dos series de 4 conciertos, celebrados en el salón del Conservatorio durante los meses de marzo de los años 1862 y 1864. Según Esperanza y Sola, la iniciativa de la dirección de estos conciertos de música clásica en el Conservatorio que se repitieron en 1865, partió de Eslava, quien regaló a Monasterio la partitura dedicada original de su paráfrasis de la Cantiga de Alfonso el Sabio, oída por primera vez entonces<sup>3</sup>. El interés de Monasterio por la dirección orquestal se había manifestado en las anotaciones realizadas anteriormente, durante las giras por Europa, durante las cuales tiene ocasión de escuchar y comparar algunas de las formaciones instrumentales más relevantes. Estos conciertos, dirigidos por Barbieri, Gaztambide y Monasterio, son una continuación de la serie

---

<sup>1</sup> “Crónica musical”. *El Metróonomo*, año I, nº 30, Barcelona, 2-VIII-1863, p. 7.

<sup>2</sup> J. A. Ribó. *Archivo Epistolar de D. Jesús de Monasterio*. Tercera serie..., pp. 42-43.

<sup>3</sup> En 1875, y después de intentar devolver a Eslava a su Cátedra en la Escuela Nacional de Música, éste es nombrado Consejero de Instrucción Pública, y un grupo de alumnos le rindieron homenaje erigiéndole un busto de mármol. En agradecimiento, Eslava les dedicó la *Paráfrasis de la Cantiga X del rey don Alfonso el Sabio*, primera de sus obras. J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, nº X, 15-III-1894, p. 162.

realizada en la primavera de 1859, y representan la base para una futura sociedad instrumental, tras los intentos de Romero, Sarmiento y Mollberg, en los años 1848 y 1850, que culminará con la fundación de la Sociedad de Conciertos en abril de 1866. En cuanto a la dirección de los conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, fue encomendada primeramente a Gaztambide, celebrándose los mismos los días 23 y 30 de marzo, y 6 y 12 de abril de 1862. Monasterio es nombrado Vicedirector. Se constituye para ello una primitiva Sociedad de Conciertos integrada por 41 componentes más 27 adjuntos, destinada a la interpretación de programas estrictamente religiosos y sin obras de autores contemporáneos, a excepción de Eslava. La orquesta, sin embargo, no continuó. En el ciclo acontecido en 1864, de cinco conciertos (cuatro ordinarios y uno extraordinario) celebrados los días 28 de febrero, 6, 13 y 19 de marzo y 3 de abril, Barbieri dirigió las obras para orquesta y coro, y Monasterio las exclusivamente instrumentales. Las sesiones se celebraron a las dos de la tarde, excepto la cuarta, que tuvo lugar a las ocho y media de la tarde<sup>4</sup>. Participaron como colaboradores Antonio Romero, Dámaso Zabalza, Adolfo Zabala, José Antonio Campos, Camilo Melliez y Pedro Sarmiento. En el último de estos conciertos, Monasterio interpretó en la segunda parte el *Ave Maria* de Gounod, junto con la cantante De la Grange. Se ejecutaron, entre otras, las siguientes obras: Obertura de *Freischütz*, *Oberon* de Weber, *Andante* de la Sinfonía en Do menor de Beethoven, *Andante*, *Minuetto* y *Allegro* final de una Sinfonía en Re de Haydn, *Marcha* de *Tannhäuser* y *Allegro scherzando* de la Sinfonía en Fa de Beethoven. En una carta del 11 de mayo de 1864, en la que Monasterio da el pésame a la cantante por la muerte de su padre, comenta el reparto del beneficio del último concierto: “No deseando retrasar más la distribución según nuestros deseos de los 4.951 reales, que usted me confió para los pobres, he comenzado por remitir la *tercera* parte de esta suma a la Asociación artístico-musical de Socorros mutuos; ayer he ido a ver al Gobernador de Madrid, y

---

<sup>4</sup> Acerca de esa sesión, en el Anuario de la Sociedad se critica la incompreensión desde una publicación hacia el programa interpretado: “comprendimos que al escribir la que nos ocupa, estaría de mal humor, achaque que es bastante general por desgracia. Sólo así que el recuerdo de *las grandes dotes artísticas* de los señores Melliez, Sarmiento y Romero, motivase la ocasión de protestar contra las piezas en que hallaron tan extenso campo para entusiasmar a todo el auditorio; que *las especiales cualidades* que como Director de orquesta reconoció desde luego en el señor Monasterio, le condujeron en esa noche a desear verle con más gusto figurando en ella como violín de fila; y finalmente, a que ante la más loable prueba de abnegación y filantropía que pueda darse, le ocurriera analizar la importancia artística”. *Memoria redactada y leída, a nombre de la Junta Directiva, por D. Rafael Hernando, en la Junta General celebrada en el Conservatorio el 1 de mayo de 1864. Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. Año Cuarto, 1863-1864. Madrid, Ducazcal, 1864, pp. 12-13.*

también al Ministro de la Guerra, y a ambos he mostrado la comunicación oficial, en la que les decía que habiendo sido comisionado por usted para distribuir las tres partes iguales recaudadas netas de su Concierto, yo ponía a disposición de ellos la suma de 1.650 reales y 25 céntimos”<sup>5</sup>.

En esos conciertos realizaron solos Romero, Melliez, Hernando, Zabalza y Campos, entre otros. Hernando, en la Memoria del Anuario de la Sociedad de 1863-64, hace hincapié en la recepción de los programas: “La importancia artística de estos Conciertos se ha enlazado debidamente con los brillantísimos de inauguración en el año 62, notándose el progreso natural que demuestran los Programas. En ellos figuran obras de Beethoven, y hasta una sinfonía de Haydn. Arriesgado era hacer gustar este género de música a nuestro público que la oía por primera vez; y no sólo se ha conseguido, sino también el que le produjese verdadero entusiasmo”. Subraya, además, el éxito de la *Paráfrasis de la Cantiga de Alfonso X* de Eslava y algún arreglo de Arrieta. A continuación, destaca la calidad de la preparación técnica de los conciertos, señalando acerca de la labor de Monasterio: “tan modesto como inteligente se resistía a aceptarla, temeroso de tamaña empresa, pero que al fin cedió ante el lenguaje persuasivo de todos sus compañeros de comisión, que tenían muy presente lo hecho por él en la Sociedad de Cuartetos”. Más adelante afirma: “El instrumental de cuerda, sobre todo, en que estriba el principal interés de estas composiciones, exigía, no sólo la más perfecta unión, sino el estilo propio y adecuado; y esto se consiguió cumplidamente, viéndose por primera vez en Madrid moverse como un solo arco todos los de los instrumentistas que ejecutaban una misma parte. Verdad es que desde el primer ensayo, el señor Monasterio, que es uno de los buenos violinistas de Europa, nos hizo ver por sus observaciones y modo de dirigir, que se hallaba a igual altura como Director de Orquesta”<sup>6</sup>.

El resultado económico de la serie fue el siguiente: los conciertos arrojaron un producto de 56.306 reales, que se redujeron, tras el descuento de gastos (40.488,50 reales) a una cifra de 15.817,50 reales<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> El 18 de abril del año anterior había organizado otro concierto a beneficio en el Salón del Conservatorio, en el que intervino Monasterio, junto con su alumno Urrutia, Lestán, Castellano, Pérez, Romero, Inzenga y Romero. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo, 335-1/5.

<sup>6</sup> *Memoria redactada y leída, a nombre de la Junta Directiva, por D. Rafael Hernando, en la Junta General celebrada en el Conservatorio el 1 de mayo de 1864. Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. Año Cuarto, 1863-1864. Madrid, Ducazcal, 1864, pp. 9 y 11.*

<sup>7</sup> *Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos. Año Cuarto, 1863-1864. Madrid, Ducazcal, 1864, p. 35.*

El 15 de diciembre de 1864 es designado Viola de la Real Capilla, plaza vacante por ascenso de Eduardo Fischer. El juramento de este cargo tiene lugar el 27 de diciembre de ese año<sup>8</sup>.

Monasterio será nombrado, además, socio honorario del Orfeón Artístico Matritense, fundado en diciembre de 1864, dirigido por José Flores Laguna y constituido por “fundidores, tallistas, tipógrafos, grabadores, tapiceros, constructores de máquinas, carpinteros, sombrereros, estudiantes, maestros de obras, pintores, doradores” en el seno de El Fomento de las Artes. Según consta en la Memoria leída el 31 de diciembre, el Orfeón contará entre sus socios a personalidades destacables, cuyo apoyo será decisivo, ante las dificultades gubernamentales que condicionaron su fundación: “Otros individuos no menos importantes cuenta esta sociedad en su seno: tales son los Sres. D. Jesús de Monasterio, D. Francisco Corral, maestro de capilla de Sigüenza, D. José Vicente Arche, D. Juan Daniel Skozdopole, D. Francisco Asenjo Barbieri, D. Mariano Montes y D. Vicente Rodríguez, capitán del ejército, personas de todos conocidas por los servicios que han prestado a la corporación”<sup>9</sup>. En sus Bases y Reglamento (1865) se explicaba sus objetivos: “extender entre sus asociados, en las pocas horas que el trabajo les deja ociosos, los conocimientos necesarios para dar conciertos corales”<sup>10</sup>.

En la primavera de 1865 dirige, de nuevo, 4 conciertos, celebrados los días 17, 24 y 31 de marzo (comenzaron a las ocho y media de la noche), y 8 de abril (se retrasó a las nueve de la noche). Se interpretan las siguientes obras instrumentales: *Obertura de Egmon*, *Allegretto scherzando* de la *Sinfonía en Fa* y *Andante* de la *Sonata Pastoral* de Beethoven, *Obertura de Struensée* de Meyerbeer, *Obertura de Freischütz* de Weber y *Obertura de La Flauta Mágica* de Mozart. En la primera sesión estrena la primera de sus obras para orquesta sola, *Marcha Fúnebre y Triunfal*. Ante el éxito de recepción, vuelve a repetirla en el segundo concierto. La dirección coral se encomienda a Barbieri.

---

<sup>8</sup> “D. Jesús Monasterio. ¿Juráis servir bien y fielmente a la Reina Doña Isabel II en la plaza de Viola de Real Capilla para que habéis sido nombrado, procurando en todo su provecho y apartando su daño; y dar cuenta a los Jefes de cuanto sepáis que pueda ser contrario a su Real servicio a su Real Persona e interés? R. Juro. Si así lo hicieréis, Dios os ayude, y si no, os lo demande. R. Amén. Don Bernardo Rodrigo y López, Pbro. De la Orden de Montesa, Doctor en Sagrada Teología, Canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, Capellán de Honor de S. M. y Secretario de la Real Capilla y Vicario General Castrense Certificado que D. Jesús Monasterio ha prestado en este día el juramento que antecede en manos del excmo. e Ilmo. Sr. Patriarca de las Indias a mi presencia. Madrid 27 de Diciembre de 1864. D. Bernardo Rodríguez”. Archivo del Palacio Real. Caja 693, Expediente 1.

<sup>9</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 18, 1-II-1866, p. 73.

<sup>10</sup> Citado en M. Nagore Ferrer. *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad Coral de Bilbao...*, pp. 73-74.

En la última de estas sesiones, Monasterio interpretó en la segunda parte el *Ave Maria* de Gounod, junto con la cantante De la Grange. El producto de estos conciertos arrojó la cifra de 49.126, 126 reales que, descontados los gastos de 37.098,28 reales, ofrecieron un resultado total de 12.027,72 reales<sup>11</sup>. El resultado de estos conciertos es subrayado por Ovilo y Otero en su bosquejo biográfico de Monasterio: “Como director de orquesta, Monasterio es notable; sus ensayos en las primaveras de 1864 y 1865 lo demostraron; aquellos conciertos clásicos que se dieron en el Conservatorio de Madrid”<sup>12</sup>. Monasterio formaba parte, además, de la comisión organizadora, integrada por Barbieri, Pérez, Arrieta, Inzenga y Hernando.

El texto de Jiménez Delgado publicado en *Crónica de la música* en marzo de 1882, rebatiendo “La verdad en su lugar” de Barbieri, respecto a su papel en el desarrollo del marco sinfónico y la fundación y primera dirección de la Sociedad de Conciertos, que atribuye a Gaztambide, reivindica la labor de Monasterio, a su juicio insuficientemente valorada por Barbieri: “Llegamos por fin al año 1864, y la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos reanudó su serie de conciertos celebrándolos en el Conservatorio siendo *Director de orquesta* el Sr. D. Jesús de Monasterio; *Director del coro* el Sr. Francisco Asenjo Barbieri y *para acompañar* al piano, el Sr. D. José Inzenga”. Respecto a la dirección de la *Marcha de Tannhauser* el 13 de marzo de 1864, señala que “El director *del coro*, Sr. Barbieri, al dirigir éste debió llevar el compás a medias con el maestro Monasterio, director *de la orquesta*. Todavía llego yo más adelante que el Sr. Barbieri al reseñar los servicios que tiene prestados al arte, y que para hacerle justicia quiero mencionar, ya que él no lo hace. En prueba de mi imparcialidad, diré que en los cuatro conciertos que la misma celebró en 17, 24, 31 de marzo y 8 de abril de 1865, figuran como *Director de las piezas de orquesta*, D. Jesús Monasterio. *Idem de las piezas a voces y orquesta*, D. Francisco Asenjo Barbieri. ¡Gracias a Dios que le encontré como Director de orquesta, aunque sea sólo para las piezas a voces y orquesta! ¿Cómo ha olvidado esto el Sr. Barbieri? [...] ¿qué se hizo de la *Sociedad de conciertos* que en 1862 se fundó y que dirigió el maestro Gaztambide? [...] he consultado con muchos antiguos de la *Sociedad de conciertos* y unánimemente la han negado, recordando todos la fecha de 1862, y la organización que entonces se le

---

<sup>11</sup> *Anuario de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos*. Año Quinto, 1864-1865. Madrid, Ducazcal, 1865, p. 35

<sup>12</sup> M. Ovilo y Otero. *Escenas Contemporáneas...*, p. 235.



dio, que es la que hoy tiene. Dejo clara y terminante demostrado que el Sr. Barbieri *no fue el fundador y primer maestro Director* de la ilustre *Sociedad de conciertos*. [...] ¿Se debe a él solo el haber popularizado la música clásica en España? ¿No han hecho nada Eslava, Gaztambide, Monasterio, Hernando, Inzenga, Skoczopole, Oudrid, Vázquez, Arrieta, y tantos otros maestros ilustres, con que nuestra patria se gloria en estos últimos tiempos? ¿Nada han hecho tampoco ni en nada han contribuido esos notabilísimos profesores que formaron antes y después de 1862 las orquestas que se han honrado en dirigir las eminencias musicales de nuestro país y del extranjero? ¿Nada ha hecho esa *Sociedad de Cuartetos*, que desde 1863, con una perseverancia digna de aplauso viene dando en público sus sesiones, y que constituyen una de las más puras glorias artísticas de los insignes Monasterio, Guelbenzu y de los demás que toman parte en estas solemnidades musicales?”<sup>13</sup>.

En los meses de febrero y marzo de 1866, Monasterio interviene como solista en el ciclo de conciertos sacros. Participa en el primero, celebrado el viernes 16 de febrero, y en cuyas dos primeras partes se interpretó el *Stabat Mater* de Rossini. En la tercera, Monasterio ejecuta el *Ave Maria* de Gounod, junto con la cantante Rey-Balla, y el acompañamiento al piano y órgano a cargo de Gianelli y Espín. Narciso Martínez, en *La Escena*, señala el gran entusiasmo causado por esta obra, que fue repetida a petición del público, al tiempo que ensalza la “brillante ejecución del notable profesor Monasterio”<sup>14</sup>. Desde la *Gaceta Musical de Madrid* se señala: “El Ave María fue magistralmente ejecutada, en especial por el Sr. Monasterio, que tocó su parte de violín de un modo que arrebató. La señora Rey-Balla le secundó dignamente. Los Sres. Espín y Gianelli, el primero al órgano y el segundo al piano, contribuyeron al buen éxito de la obra de Gounod, que fue repetida en medio de los más justos aplausos del verdadero público. ¡Así fueran tan legítimos los que resuenan todas las noches en el teatro Real!”<sup>15</sup>. En el segundo del ciclo de conciertos sacros, celebrado el viernes 23 de febrero, a beneficio de la Asociación de Beneficencia domiciliaria, interviene en la tercera y última parte, interpretando el Primer Movimiento (*Allegro*) de su *Concierto en Si menor* para violín y orquesta y, nuevamente, el *Ave Maria* de Gounod. Narciso Martínez escribe acerca de este concierto: “No es posible en modo alguno encarecer la brillantez y elegancia con que el señor Monasterio ejecutó tan difícil pieza musical. El

---

<sup>13</sup> *Crónica de la música*. Año V, nº 180, 1-III-1882, pp. 3-5.

<sup>14</sup> *La Escena*, nº 15, 18-II-1866, pp. 7-8.

<sup>15</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 22, 1-II-1866, p. 88.

público aplaudió ruidosamente, e hizo salir varias veces a las tablas al distinguido profesor que maneja el violín con una seguridad e inteligencia inimitables”<sup>16</sup>. En el tercer concierto, acaecido el viernes 2 de marzo, a beneficio del Colegio y Asilo de Huérfanas de Santa Cruz, de la Caridad y Real Hospital de Nuestra Señora de Atocha, Monasterio interpreta su *Concierto en Si menor*, ejecutando el *Allegro* en la primera parte, y los dos tiempos restantes (*Andante* y *Polonesa*) en la tercera parte.

El 7 de marzo (en principio se anunció para el 3 de marzo) del mismo año, tiene lugar un concierto vocal e instrumental en el Conservatorio, a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, en el que participa Monasterio. Interpreta el *Ave Maria* de Gounod (primera parte), y el *Septimino* de Beethoven (segunda parte), junto a Carreras, Casella, Muñoz, Romero, Villetti y Rejois. En la segunda parte interviene, interpretando el *Noveno Concierto* para violín de Bériot, Manuel Pérez, alumno de Monasterio y Primer Premio del Conservatorio. La prensa ensalza nuevamente la labor de Monasterio: “Terminaremos esta breve reseña del concierto dado la noche del miércoles en el Conservatorio, diciendo que el Sr. Monasterio alcanzó un doble triunfo, como ejecutante, en el *Ave María* de Gounod, y en el *settimino* de Beethoven, y como maestro, en la exhibición que hizo del Sr. Pérez, su discípulo, que fue con justicia muy aplaudido. Con razón, pues, el gran violinista Jesús Monasterio está siendo objeto de las más calurosas demostraciones, en que rivalizan el público y la prensa. Sus triunfos, además del que hemos consignado, se cuentan por el número de veces que aparece en los cuartetos que se ejecutan en el Conservatorio los domingos, y en los conciertos sacros del teatro Real”. Concluye el artículo en estos términos: “Estas poéticas frases pintan con exactitud lo que es Jesús Monasterio en el momento en que se abandona a su inspiración, produciendo con el violín sonidos verdaderamente celestiales”<sup>17</sup>. En el cuarto concierto sacro, celebrado el viernes 9 de marzo en el Teatro Real, Monasterio vuelve a ejecutar (en la tercera parte de la sesión) los dos últimos movimientos de su *Concierto en si menor*. En el quinto concierto, acaecido el 16 de marzo, y en el que participan la Sra. Nantier y Tamberlick, Monasterio toca el Primer Movimiento de dicho Concierto (segunda parte) y el *Tremolo* (Capricho sobre un tema de Beethoven)

---

<sup>16</sup> *La Escena*, nº 16, 25-II-1866, pp. 7-8.

<sup>17</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 23, 10-III-1866, pp. 93-94.

de Bériot (tercera parte), siendo “victoreado [sic] como de costumbre en las dos piezas que ejecutó”<sup>18</sup>.

En los conciertos primero y segundo del mes de mayo, celebrados en el Teatro Real los días 14 y 16, Monasterio participa junto con Niccari y Melliez, ejecutando una de las *Fantasia-Ballet* y la fantasía *Il Tremolo* de Bériot, respectivamente. El 23 de mayo en el Teatro Real interpreta una *Fantasia* de Bériot en un concierto organizado por Tamberlick a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos. De su participación el 17 de diciembre del mismo año, en el concierto instrumental a beneficio de la pianista Teresa Carreño, celebrado en el Teatro Real, ejecutando el *Adiós a la Alhambra* (primera parte) y unas *Variaciones sobre Guillermo Tell de Rossini*, de Bériot-Osborne (segunda parte), la prensa señala: “No menor cosecha de aplausos mereció el Sr. Monasterio en las dos piezas que tocó, con el buen gusto purísimo y delicado que todos reconocen en este artista, que ha sabido conquistarse un nombre justísimamente respetado de propios y extraños”<sup>19</sup>. Eladio Lezama escribe en *El Arte*, respecto a ese concierto, en un artículo titulado *El violín y el piano*: “¿Han oído ustedes a Monasterio tocar su *Adiós a la Alhambra*? Si le han oído ustedes, nada tengo que decir; si no le han oído, inútil será cuanto yo diga para que se formen ustedes una idea de lo que es el violín en manos de ese artista. Yo no quiero hablar del *Adiós a la Alhambra*, y menos manifestar las impresiones que me produjo esa preciosa cantiga morisca, porque no tengo ganas de que se rían de mí, como lo hicieron de no sé quién, que, al oír los *Hugonotes*, creía ver a Erasmo, a León X y a Martin Lutero. Lo que sí puedo asegurar, y de mi opinión participan millares de personas que asistieron al último concierto del teatro Real, es que el violín en manos de Monasterio, tiene tal poder de expresión que describe, pinta, ríe, canta, suspira, llora, y por fin, despierta en el alma del espectador esas aves dormidas que abren sus alas de oro y, entonando dulcísimas canciones, se lanzan a los espacios infinitos de una poesía vaga y misteriosa”<sup>20</sup>.

Ese año prosigue su faceta como compositor con el estreno de la escena coral, titulada *El regreso a la Patria*, en la sesión inaugural de los conciertos de los Campos Elíseos, celebrada el 12 de agosto, recibiendo una favorable acogida por el público<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> *Gaceta Musical de Madrid*, nº 25, 24-III-1866, p. 102.

<sup>19</sup> *El Artista*, nº 27, 22-XII-1866, p. 5.

<sup>20</sup> *El Arte*, nº XII, 23-XII-1866, p. 5.

<sup>21</sup> *La España Musical*, nº 32, 23-VIII-1866, p. 4.

Esta obra será editada por Andrés Vidal formando parte de la *Biblioteca Popular de los Orfeones y Sociedades Corales de España*, en su Colección de coros a voces solas<sup>22</sup>.

El éxito como intérprete de Monasterio continúa siendo ensalzado por la prensa. Con motivo de su intervención, junto al pianista Pujol y el cantante Algarra, en una velada ofrecida por el pintor Gonzalvo a comienzos de noviembre de ese año, se señala desde *El Arte*: “Nada tenemos que decir sobre el Sr. Monasterio, sino que tocó como él sólo sabe tocar. En una reputación como la de este artista, que pasa, con razón, como el primer violinista de España, nada pueden hacer nuestros elogios: sólo sentimos no poder expresar la impresión que en el estudio del Sr. Gonzalvo sentimos al oír las varias piezas que tocó el Sr. Monasterio, y especialmente una, compuesta por él, titulada *Recuerdos de la Alhambra*”<sup>23</sup>.

El 1 de febrero de 1867, Monasterio interviene en un concierto celebrado en el salón del Conservatorio, y organizado por el profesor de piano, Pujol, a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, y en el que tomaron parte también la señorita Trilló, Amigó, Parera e Inzenga. El 22 de febrero de ese año, participa en una función celebrada en el Teatro de la Zarzuela, a beneficio de un artista, interpretando el *Ave Maria* de Gounod, junto a la cantante Penco y Espín y Vázquez al órgano y piano, respectivamente.

En julio de ese año, 1867, Guelbenzu solicita la presencia de Monasterio en Madrid, a instancias de la Reina, para ofrecer un concierto a los Reyes de Portugal en San Ildefonso. Monasterio es obsequiado con un alfiler de brillantes con el león rampante de la Casa Borbón por la Reina.

En 1868 da a conocer dos composiciones propias para orquesta en los conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos: el *Scherzo Fantástico* y la *Marcha Triunfal*. Respecto a la primera obra, Peña y Goñi relata los ensayos de la Sociedad de Conciertos a principios de marzo de 1868<sup>24</sup>, en relación con el estreno de la primera sinfonía de Marqués. El estreno del *Scherzo fantástico* tiene lugar el 15 de marzo de 1868 y el de la *Marcha fúnebre y triunfal* el 5 de abril de 1868. El 17 de abril interviene, junto con los cantantes Agustina de Lanuza, Matilde San Martín, Joaquina Alonso y el Sr. Gassier y otros instrumentistas y profesores como Casella, Mata,

---

<sup>22</sup> Anuncio publicado en *La España Musical*. Año II, n° 86, p. 4.

<sup>23</sup> *El Arte*, n° V. 4-XI-1866, p. 8.

<sup>24</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática...*, pp. 189-190.

Romero, Inzenga y Saldoni en un concierto organizado para la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en el salón pequeño del Conservatorio. En septiembre de ese año firma una nueva composición para canto titulada *Sí, Recuerdo*, que dedica a Casilda de Rávago y Prieto, con la que contraerá matrimonio, pese a la oposición de la familia de ésta, el 27 de noviembre de 1869.

Por otra parte, Monasterio participa en la firma de la petición dirigida por los componentes de la Real Capilla el 17 de octubre de 1868 al nuevo gobierno, en la que solicitan se conserven sus funciones<sup>25</sup>.

En noviembre de 1868 Monasterio asiste a la reunión en el Teatro de Variedades bajo la presidencia de Sobejano, Arrieta, Hernando, Lurenga y él mismo. Según informa *La Correspondencia de España*, “el objeto es ponerse de acuerdo para trabajar por la idea de que los músicos nombren un diputado que los representa en las Constituyentes en pro de los intereses del arte. [...] Se nombró que se nombrara un comité de 19 personas. La reunión terminó resolviendo hacer honras fúnebres por el eminente Rossini”<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> La carta fue firmada por Hilarión Eslava, Mariano Martín Salazar, Pedro Sarmiento, Ramón Mateos, Antonio Guallay, Carlos Grassi, Juan Díez, Domingo Aguirre, Eduardo Fischer, José Cagigal, Casimiro Guillén, Camilo Melliez, Justo Moré, Manuel Pobo y Núñez, Miguel Carreras, Francisco Martínez, Ventura Siguert, Antonio Cordero, Ricardo Fischer, Magín Jardín, José Ordóñez Mayorito, Enrique Fischer, Antonio Oliveres, Bonifacio Sanmartín, César Ferid, Pedro Bonastre, Miguel Sacristán, Manuel Muñoz, Luis Vicente Arche, Espín y Guillén, Antonio Daroca, Valentín Córdoba y José de Juan Martínez, además de Jesús de Monasterio: “Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio de la Corona de España. Los profesores de música de la Capilla de Palacio que suscriben, con el mayor respeto y consideración exponen: que las plazas que hasta ahora han poseído los que han ganado en pública y rigurosa oposición; que la Corporación que ellos forman ha sido siempre puramente artística; que han sufrido los descuentos que marcaba el reglamento para el llamado Montepío; que por los edictos por los cuales se les convocó a oposición obtuvieron los derechos pasivos que varios de ellos disfrutaban; y que hay muchos también que al obtener sus plazas abandonaron destinos artísticos que poseían; por todo lo cual, a V. E. Rendidamente suplican se digne atenderlos de la manera que crea más justa y conveniente, considerando las circunstancias especiales en que se hallan respecto a los demás empleados de Palacio, cuyos destinos eran personales y obtenidos sólo por Real Orden. Favor que esperan obtener de la rectitud de los individuos que forman el Consejo que V. E. Tan dignamente preside”. Archivo del Palacio Real, Leg. 1.115.

<sup>26</sup> Publicado en *La España Musical*, nº 145, 19-XI-1868, pp. 3-4.

## 7.2. La Sociedad de Conciertos de Madrid (1869-1876).

Tras la marcha de Gaztambide, Monasterio es nombrado Director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos el 23 de enero de 1869, después de una elección producida por mayoría (63 de 67 votos emitidos), para ocupar la vacante<sup>27</sup>. En la misma Junta fue también elegido Vicepresidente, como leemos en el Acta:

“Junta general celebrada el día 23 de Enero del 1869 en el Salón de coros del Teatro de la Ópera, bajo la Presidencia del Primer Vocal Sr. Viglietti. Reunida la Sociedad, se leyó el acta de la junta anterior y fue aprobada.

El Secretario, que expuso las razones que había habido para no llevar a efecto la serenata acordada en la Junta anterior; la Sociedad quedó satisfecha con las explicaciones dadas por el Sr. Secretario. Se procedió a la elección de Presidente, Vicepresidente y Director de Orquesta; la Junta Directiva propuso para estos cargos a D. Joaquín Gaztambide, y a D. Jesús de Monasterio.

Hecha la votación por papeletas, según previene el Reglamento, resultó elegido para Presidente D. Joaquín Gaztambide por 58 votos, habiendo obtenido tres el Sr. Arrieta, dos el Sr. Monasterio, uno el Sr. Arche y uno el Sr. Sarmiento, y una papeleta en blanco. Para Vicepresidente y Director de Orquesta fue elegido el Sr. Monasterio por 63 votos, habiendo obtenido cuatro el Sr. Barbieri. Se procedió a la elección de Vicedirector y Concertino; primer violoncello y último viola, resultando elegido para el primer cargo D. Rafael Pérez por 62 votos, habiendo obtenido uno el Sr. Arche. [...]

Madrid, 23 de Enero de 1869.

El Presidente	El Secretario
Clemente Viglietti	Pedro Sarmiento”.

Monasterio remitirá el 26 de enero la siguiente carta de agradecimiento por su elección, a la vez que expresa su temor ante el nuevo cargo por su escasa experiencia: “En su consecuencia, ruego a V. que tenga a bien transmitir a todos los artistas que forman parte de ésta ya tan célebre sociedad, los sentimientos de mi sincera gratitud por la inmerecida honra con que se han dignado favorecerme. La gran importancia y responsabilidad de esta cargo, unido a mi poquísima experiencia como Director de Orquesta, me hacen temer que tal vez no logre desempeñarlo con el conveniente acierto:

---

<sup>27</sup> Monasterio ocupaba en ese momento el cargo de vocal de la Tercera Sección de Arbitrios en la Junta Directiva de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

no obstante, lo acepto gustosísimo, confiando en que mis buenos deseos suplirán siquiera en parte, mi falta de suficiencia y esperando además, de la benevolencia de todos mis dignísimos comprofesores, que me ayudarán a sostener el buen nombre que con sus brillantes y legítimos triunfos ha sabido conquistarse la Sociedad de Conciertos”<sup>28</sup>.

El acta siguiente relata la intervención de Monasterio en la Junta General celebrada el día 4 de Febrero de 1869 en el Salón de coros del Teatro de la Ópera bajo la Presidencia del Primer Vocal Sr. Viglietti, en la que se refiere a su imposibilidad de dirigir durante los meses de verano y a la inclusión de una sección coral en la agrupación:

“Se dio conocimiento de que el Sr. Sarmiento, Secretario de la Sociedad, no podía asistir por impedírselo una desgracia de familia, haciendo las veces de Secretario el Segundo Vocal Sr. Rodríguez. Leyó el acta de la junta anterior que fue aprobada. Leyó una comunicación del Sr. D. Jesús Monasterio en contestación al oficio que se le había pasado nombrándole Director de la Sociedad de Conciertos, dando las gracias por su elección y admitiendo. Acto continuo pasó a ocupar la Presidencia y dispuso se contestara leyendo los oficios de contestación de los nuevos Socios, empezando por el del Sr. D. Rafael Pérez, el que en sentidas frases daba las gracias y admitía el puesto de Concertino y Vicedirector. Lo mismo manifestaban en sus oficios los Sres. Benavent, Tapia y García. El Sr. Director, D. Jesús Monasterio, en un correcto discurso manifestó después de dar las gracias, que no había dicho en su comunicación nada respecto a la imposibilidad de dirigir los Conciertos en el Verano porque habiéndolo manifestado anteriormente de palabra a algunos individuos de la Sociedad, creía que al nombrarle se habría tenido presente esta circunstancia, pero que sin embargo se pensara bien, pues no quería que en ningún tiempo esta condición perjudicara a los trabajos de la Sociedad y que gustosísimo se retiraría aún después de haber aceptado, agradeciendo siempre el honor que se le había dispensado nombrándole Director de esta escogida Sociedad. Este incidente dio lugar a un ligero debate tomando parte el Sr. Plo para decir que se pensara bien antes de resolver, y el Sr. Pérez (D. Rafael), con una modestia que le honraba, para manifestar un temor de que encargándose él de los Conciertos de Verano, no salieran éstos con la brillantez acostumbrada.

---

<sup>28</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo de la Sociedad de Conciertos. Expedientes personales incompletos.

Por unanimidad se aprobó como Directo al Sr. D. Jesús Monasterio sin que esto le comprometa a nada en los trabajos del Verano. El mismo Señor expuso a la consideración de la Sociedad la cuestión del local para efectuar los próximos Conciertos de primavera, pues en el Circo de Rivas, que es donde siempre se han verificado, no pueden tener lugar sino a principio de Abril por estar haciendo obra en el local y no terminar, según dijo a la Junta Directiva el Sr. Rivas, hasta esta época. También dijo haber visto, en unión de algunos individuos de la junta Directiva, el Circo de Arias, el cual, según ellos, no tenía ninguna condición favorable para el buen éxito de los Conciertos; en vista de lo cual se decidió dar los Conciertos en el Circo de Rivas cuando estuviesen terminadas las obras. Manifestó el Sr. Monasterio si sería conveniente que hubiese coro, para dar una variedad a los Conciertos. El Sr. Melliez lo impugnó por parecerle gravoso a la Sociedad, y creer que el año anterior no se echó de menos. El Sr. dijo que había que atraer al Público haciendo algún esfuerzo, y si bien no debía constar, como antes, de 81 coristas, podía reducirse. El Sr. Carreras dijo que temía las exigencias del Coro y que de haberlo fuese bueno. El Sr. Melliez rectificó, y puesto a votación si convendría que hubiese Coro, se acordó que sí, siempre que no perjudicaran mucho los intereses de la Sociedad; encargando a la Junta Directiva, en unión del Sr. Vázquez para que estudiaran la cuestión y presentaran a la General el presupuesto para su aprobación.

Con lo que terminó la Junta.

Madrid, 4 de Febrero de 1869.

El Presidente            El Secretario

Clemente Viglietti    Pedro Sarmiento”.

En las juntas siguientes se trató el problema de la ubicación de las sesiones, cuyos ensayos se celebraron en el Convento de Santo Domingo, ejerciendo Monasterio como Presidente ante la ausencia de Gaztambide. El comienzo de la nueva temporada, retrasado hasta el mes de abril, en que finalizan las obras en el Circo de Rivas, no está exento de ciertas dificultades. En primer lugar, la situación política (derrocamiento de Isabel II, regencia de Serrano, organización de las Juntas revolucionarias, gobierno de Prim y Constitución de 1869) produjo una disminución de la capacidad económica en el público y miembros de la Sociedad. La carencia de trabajo para los instrumentistas propicia su marcha en los meses de primavera y verano para buscar otros contratos fuera de Madrid. Ello repercutirá en los ensayos, en cuyo comienzo el 9 de marzo, destaca la ausencia de un gran número de profesores, entre ocho y diez, la mayoría instrumentistas



de arco. Se retrasaron, pues, los ensayos durante 5 días, en los que se recurrirá a la búsqueda de suplentes de las plazas vacantes. Por otra parte, la presencia de un director distinto y la programación exclusivamente instrumental propicia cierto temor en la organización, de una posible falta de apoyo por parte del público, por lo que la Sociedad decide actuar en colaboración con un coro.

Y así, la Sociedad, a propuesta de Monasterio, acuerda en la Junta de 4 de febrero iniciar contactos con Mariano Vázquez -quien años más tarde será director de la Sociedad-, para que éste organice y dirija un coro que actuara con la orquesta, a fin de atraer más público. En la junta de 12 de febrero se aprueba asignar 4.500 reales para un coro de 60 individuos por cada concierto que se llevase a efecto, sin pagar nada si el concierto no se llegara a realizar por cualquier motivo. Pero en la Junta de 18 de marzo se da cuenta de una comunicación remitida por Vázquez, en la que manifiesta su imposibilidad para organizar una masa coral de acuerdo con lo planteado por la Sociedad. Por ello, se decide en esta Junta que la temporada tenga un carácter sólo orquestal. Respecto a la cuestión del coro, en la Junta del 12 de febrero, según leemos en el acta correspondiente:

“El Sr. Presidente dio cuenta de la decisión de la Junta Directiva con respecto al Coro y a lo acordado en la Junta General anterior proponiendo que el Sr. Vázquez organizara un coro de 60 individuos por la cantidad de 4.500 rs. (incluso el Maestro) por cada Concierto, no comprometiéndose la Sociedad a pagar esta cantidad si no se verificaban los Conciertos por cualquier causa que fuera ni abonar ninguna cantidad por los ensayos que el Coro hubiese hecho en caso de suspensión de los Conciertos. [...] después de algunas ligeras observaciones de algunos socios se aprobó la cantidad de 4.500 rs. por Concierto con destino al Coro que había de tomar parte en los de la primavera”. Continúa refiriéndose a la necesidad de disciplina en los ensayos: “El Sr. Presidente dijo que todavía no había seguridad de que pudiera darse el Primer Concierto el día 11 de Abril, sin embargo de que el Sr. Rivas seguía asegurando que sí, pero que la Sociedad estaba en el caso de ensayar y estar bien preparada, por lo que recomendaba la asistencia y puntualidad a los ensayos que iban a empezar el día 8 de marzo, con lo que terminó la Junta.

El Presidente            El Secretario  
J. de Monasterio      Pedro Sarmiento”.

Finalmente, se decidió la no inclusión de coros en los conciertos de la Sociedad, compuesta entonces por noventa y cuatro profesores, como queda expresado en la Junta del 18 de marzo de 1869: “el Sr. Sarmiento dijo que, no siéndole posible al Sr. Vázquez organizar un Coro como él consideraba que correspondía a los Conciertos de primavera, no podía encargarse de la comisión que la Sociedad le había confiado. En vista de esto, la Sociedad acordó que los Conciertos de la presente primavera fueran solamente instrumentales”<sup>29</sup>. En la Junta del 3 de mayo de ese año se acuerda el contrato con la Empresa del Jardín del Palacio de San Juan, por el que la Sociedad se compromete a ofrecer doce conciertos cada mes, con programas, como en las temporadas anteriores, formados por seis a ocho piezas<sup>30</sup>.

En la Junta del 4 de junio de 1869, se debatió la cuestión del ascenso de la sección de violines. Monasterio propone que “los ascensos de los Socios violinistas sean dentro de sus respectivos grupos, esto es, los primeros dentro de los primeros, y lo mismo los segundos, eligiéndose, cuando ocurra vacante, un profesor que entre a cubrirla, ya sea de primero o de segundo”. En la misma se acordó el contrato de Skozdople para los conciertos del verano<sup>31</sup>.

En la Junta del 30 de enero de 1870 se dio cuenta del acuerdo de contrato por la Empresa del Jardín del Buen Retiro para los conciertos del verano<sup>32</sup>. Este contrato se realizó el 14 de abril de ese año<sup>33</sup>. Monasterio seguirá ejerciendo como Presidente tras el fallecimiento de Gaztambide<sup>34</sup>. En la Junta General celebrada el 20 de mayo de 1870, Monasterio propone la reforma de algunos artículos del Reglamento “que la práctica había demostrado que debían reformarse y propuso que la misma comisión que la había redactado se encargara de revisarlo y proponer las alteraciones que juzgara necesarias; la Sociedad así lo acordó”. El 23 de mayo se reunió la Sociedad y se procedió a la elección de la directiva, de la que resultó nombrado Monasterio como Vicepresidente y Director de Orquesta (perpetuo), quedando vacante la de Presidente<sup>35</sup>. En la Junta del 20 de octubre se aprueba, entre gran discusión, debida a la oposición de Peña, la reforma de varios artículos, entre los que destacan el 6º, referido al ingreso de nuevos profesores

---

<sup>29</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral inédita. Departamento de Historia y Artes, Universidad de Oviedo, 1992, pp. 40-43.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 44-46.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>34</sup> En la Junta del 18 de marzo de 1870 se da cuenta de la muerte de Gaztambide. *Ibidem*, p. 48.

<sup>35</sup> Fue reelegido Sarmiento como Secretario, Fischer como Tesorero, Manjares como Contador, Lestán como Depositario y Viglietti como Primer Vocal. *Ibidem*, pp. 50-52.

mediante oposición o votación, 28º, sobre la elección del Vicedirector, según concurso y 36º, relativo al ascenso a los primeros puestos<sup>36</sup>. El 12 de noviembre de 1870 se propone el jurado para las vacantes de violín, violoncello y timbales, formado por siete individuos y la estructura de la prueba, consistente en una pieza estudiada y otra de repente, acompañadas ambas al piano<sup>37</sup>. El 3 de marzo de 1871 se procede a la elección del Vicedirector, cargo para el que será reelegido Rafael Pérez por 44 votos contra 19 de Arche<sup>38</sup>. El 5 de noviembre de 1871 vuelve a elegirse la Junta Directiva, tras la que Monasterio seguirá ejerciendo los cargos de Presidente, Vicepresidente y Director<sup>39</sup>. Una nueva reforma será aprobada en la Junta del 7 de enero de 1873, por la que será modificado el artículo 80º, referido a la admisión de nuevas obras, según el cual “los autores de las obras, sometidas a prueba, tendrán derecho a que se ejecuten en dos ensayos, pudiendo hacer respecto a su ejecución cuantas observaciones tengan por convenientes”<sup>40</sup>. Otra modificación realizada será la aprobada en la Junta del 31 de enero de 1873, por la que los expulsados y dimisionarios de la Sociedad, a propuesta de Monasterio, pasan a tener derecho de readmisión<sup>41</sup>. En el Reglamento definitivo, aprobado en las juntas del 7, 24, 28 y 31 de enero, se indicará un tiempo indefinido para los cargos de Vicepresidente y Director, que van unidos (artículo 12º), con un sueldo de 200 reales anuales (artículo 81º). Entre las funciones de este cargo, considerado “jefe facultativo de la Sociedad” se encuentran: “Procurar el mejor éxito posible en la parte artística de la que estará exclusivamente encargado. Dirigir la Orquesta y determinar su colocación. Elegir las piezas que hayan de ejecutarse en las funciones o conciertos. Extender los programas. Presentar oportunamente a la Junta Directiva una nota de la música que haya dispuesto hacer ejecutar en los conciertos de cada temporada, y que la Sociedad necesite adquirir. Proponer a la Junta Directiva la música que crea conveniente comprar aunque no sea necesaria para el momento. Disponer los ensayos como y cuando lo tenga por conveniente, fijando los días y horas en que hayan de verificarse (para esto tendrá presente lo prevenido en el artículo 19º). Intervenir y poner el visto bueno en todos los recibos de la música que vaya adquiriendo la Sociedad (artículo 19º)”<sup>42</sup>. En cuanto a las atribuciones de las juntas, en el artículo 54º se estipula

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 55-58.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 82.

que “las cuestiones ordinarias se decidirán por mayoría absoluta entre los presentes, pero las graves, a juicio de la misma junta o de la directiva, deberán resolverse al menos por la de dos terceras partes”. Otro punto, que había suscitado discrepancias entre algunos socios, será la división de las votaciones entre ordinarias, secretas y nominales<sup>43</sup>. Como ya se indicó anteriormente, el artículo 80º, relativo a la admisión de obras, será uno de los más destacados en la reforma: se indica las fechas de recepción (diciembre, mayo y junio), el jurado (formado por cuatro miembros presididos por el Director), ensayos (“se dedicarán unos cuantos ensayos exclusivamente para las pruebas procurando que tengan lugar antes de empezar cada serie de conciertos, siempre que sea posible”) y estreno (“el Director, como encargado de la formación de programas, queda árbitro para ejecutar las obras admitidas cuando lo tenga por conveniente”)<sup>44</sup>. En junta del 31 de octubre de 1873, Monasterio es reelegido Vicepresidente y Director<sup>45</sup>. El 19 de enero de 1874 las tensiones dentro de la Sociedad se acrecientan respecto a los cargos de Rafael Pérez, que será sometido a un proceso de reelección<sup>46</sup>. Ramón Sobrino ha destacado, por otra parte, la inestabilidad política de esta etapa (se suceden la etapa revolucionaria, la monarquía de Amadeo I, la Primera República y la restauración borbónica y proclamación de la Constitución de 1876), reflejada en la cultura, y por tanto en la Sociedad de Conciertos.

Monasterio debuta como director el 18 de abril de 1869. Permanecerá en el cargo hasta el 7 de mayo de 1876, fecha de la dirección de su último concierto. En la primera temporada dirige ocho sesiones (18 y 25 de abril, 2, 6, 9, 16, 23 y 30 de mayo), la última extraordinaria, a beneficio de los huérfanos del Asilo. Los conciertos se celebran los domingos de abril y mayo, a las 2 de la tarde. El ciclo retrasó su comienzo una semana debido a la espera de la conclusión de las obras del Teatro y Circo de Madrid (antes del Príncipe Alfonso). Se abrió un segundo abono para los tres conciertos del 9, 16 y 23 de mayo.

El 7 de abril de 1869, dirige a Monasterio una carta en la que le solicita el contrato con Rivas y le reitera su admiración, al tiempo que manifiesta su temor ante el nuevo cargo: “Habiéndome dicho que tienes en tu poder el contrato que hizo la

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>46</sup> El último acta correspondiente a la etapa de Monasterio como director está fechada el 31 de marzo de 1874. La siguiente pasa al 19 de diciembre de 1881, con la presidencia del Marqués de Bogaraya. *Ibidem*, p. 100.

Sociedad de Conciertos con D. Simón Rivas, y necesitando dicha Sociedad este documento, te ruego que, si no tienes inconveniente en ello, me hagas el obsequio de enviármelo. Espero que no dejarás de favorecernos, asistiendo a a nuestros conciertos, y confío en que serás indulgente y benévolo con el pobre director, que se ve precisado a ocupar el mismo puesto en el que tan legítimos triunfos y tan envidiable gloria has sabido conquistar con tu talento’’<sup>47</sup>.

En cuanto a la programación de la Temporada, en el folleto de presentación de la serie se pone de manifiesto la voluntad de ofrecer nuevas obras, al tiempo que sobresale la preferencia por autores clásicos y del primer romanticismo germánico, repertorio que también había predominado en la labor divulgativa de Sociedad de Cuartetos. Destaca la presentación de la sinfonía *Júpiter* y de la obertura *Leonora*, así como la interpretación también de la obertura de *Lohengrin*, una de las primeras obras de Wagner que comienzan a oírse en Madrid: “Constante esta Sociedad en su artístico propósito de dar a conocer al público de esta capital las grandes obras clásicas de los célebres maestros *Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer*, etc, así como otras de distintos géneros, de autores tanto españoles como extranjeros, y deseosa también de demostrarle su profundo agradecimiento por la generosa protección que la viene dispensando, no ha omitido ni gastos ni asiduos trabajos para que los conciertos de la presente primavera, retrasados por causa de la gran obra que se está haciendo en el Circo, no desmerezcan de los verificados en los años anteriores. Al efecto, la Sociedad ha enriquecido considerablemente su repertorio con obras de los más célebres autores, no conocidas del público, y de las cuales está en estudio la Gran Sinfonía en Do (obra 551) de Mozart, reputada en el mundo artístico como sinfonía modelo y conocida con el nombre de *Júpiter*; una *Overtura de concierto* de Mendelssohn, obra póstuma; la *Overtura* (número 3) de la ópera *Leonora* de Beethoven; la de la ópera *Lohengrin* de Wagner, la de *Lorelei* de Wallace; un *Scherzo* de Gade, y otras, sin perjuicio de ejecutar también la *Gran Sinfonía Pastoral* de Beethoven y aquellas obras que más aceptación han tenido en los conciertos anteriores. Si los profesores que forman esta Sociedad logran que el público acoja sus trabajos con tanta benevolencia como hasta aquí, verán cumplido su deseo, que no es otro que el de seguir mereciendo su protección,

---

<sup>47</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*. Volumen 2. Edición a cargo de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986, documento 2.191, p. 754.

procurando al mismo tiempo hacer cuanto les es posible para elevar el arte músico en España a la altura que debe y puede estar”<sup>48</sup>.

Los programas continúan presentando la estructuración en tres partes. La primera está formada por tres obras: una obertura, un tiempo de una sinfonía, generalmente un scherzo y otra obertura. En la segunda parte se suele ejecutar una sinfonía. En la última parte, se interpreta otra obertura, un andante, predominando fragmentos de cuartetos interpretados por la cuerda, y una marcha o una obertura, como cierre. Además de las piezas ejecutadas por vez primera ante el público de las sesiones, el *Scherzo* de la *Sinfonía Núm. 4* de Gade, Obertura de *Lorelei* de Wallace, Sinfonía *Júpiter* de Mozart y *Obertura de Concierto* Op. 101 de Mendelssohn, completaron el programa las siguientes piezas: *Andante* del Cuarteto en Re por la cuerda de Haydn y *Marcha de las Antorchas Núm. 3* de Meyerbeer. Respecto a la recepción de las obras programadas, leemos en el mismo artículo: “El *scherzo* de Gade es una preciosísima composición, con todo el sabor clásico, la claridad y sencillez de las melodías de Haydn. Se tocó esta pieza admirablemente haciéndose repetir, y fue aplaudida calurosamente. La obertura de *Lorelai*, de Wallace, es una pieza magistralmente escrita. Se advierte en su primer tiempo ese tinte misterioso de la obertura de *Robin des Bois*, de Weber, y que tanto caracteriza esta pieza. Se conoce que Wallace ha tomado por modelo para esta composición al elegíaco autor de *Oberon*. La obertura en cuestión fue estrepitosamente aplaudida, haciéndose repetir”. En el mismo artículo se da cuenta de la incompreensión hacia el repertorio sinfónico mozartiano y la acogida favorable de Mendelssohn: “De la sinfonía en *Do* de Mozart, sólo comprendió el público los números segundo y tercero. El *andante* con sordina es una página brillante del genio del autor del *D. Juan*. La *Overtura del concierto* (obra 101 póstuma), de Mendelssohn, es una verdadera novedad. Este autor se ha distinguido siempre por lo sentimental de su frase melódica, dominando en todas sus composiciones la sencillez y claridad. En la pieza de que nos ocupamos ha tomado otro rumbo. Si se exceptúa un momento, uno solo, en todo el resto de la *overtura*, Mendelssohn ha querido sin duda demostrar hasta qué altura podía rayar como contrapuntista. Toda la pieza, que tiene grandes proporciones, no es otra cosa más que una demostración patente de la ciencia del maestro. Fuga tras fuga, con modulaciones hábilmente conducidas, y que podrán causar

---

<sup>48</sup> Folleto de presentación de la temporada de conciertos. Teatro y Circo de Madrid (Antes del Príncipe Alfonso). Sociedad de conciertos. Cuarto año. Grandes conciertos instrumentales bajo la dirección del nuevo director señor Monasterio. 1869. Conservado entre los papeles de Secretaría de la Sociedad de Conciertos.

el asombro y la admiración de los maestros, pero que en realidad es trabajo perdido para la generalidad del auditorio, que no comprendió gran cosa en aquella pieza. Nótase, sin embargo, en ella, la manera de concebir y escribir de Weber, porque a decir verdad, en la obra póstuma de Mendelssohn hay mucho de aquella sonoridad viril, de aquel vigor elegante que tanto distinguió al célebre compositor”. La sesión finalizó con la inclusión de una de las típicas adaptaciones de repertorio camerístico para cuerda y una de las obras más repetidamente programadas: “El *andante* del cuarteto en *re menor* de Haydn, ejecutado por todos los instrumentos de cuerda es de un efecto maravilloso. Fue muy aplaudido, y se hizo repetir. Lo mismo aconteció con la famosa y popular *Marcha de las antorchas*, núm. 2 de Meyerbeer, y con cuya pieza dio fin y remate el concierto”.

El artículo elogia, además, la capacidad de Monasterio para la dirección, subrayando la mejora de las condiciones de la interpretación en la orquesta, especialmente en la sección de cuerda: “Sabido es que el alma, la base principal de las orquestas, es el instrumental de cuerda. El director que más a fondo conozca el mecanismo de estos instrumentos, sacará mucho más y mejor partido de ellos: si a esta condición de mucha monta reúne la circunstancia de estar familiarizado con el género de música que ha de interpretar la orquesta colocada bajo su dirección, dicho se está que las piezas que se ejecuten adquirirán doble importancia por lo perfecto de la ejecución. Esto es lo que ha sucedido, y lo que todos los circunstantes han podido observar en el concierto del domingo. Pocos hay que conozcan tan a fondo como Monasterio el mecanismo del instrumental de cuerda: pocos hay que estén tan familiarizados como él con el género de música que se ejecutó y que se ejecutará en lo sucesivo en los conciertos. No es, pues, extraño que todas las piezas que se interpretaron lo fueran de una manera tan brillante y satisfactoria. Siempre hemos creído que Monasterio estaba llamado a formar escuela y a hacer una revolución en el violín. Ayer tuvimos ocasión de afirmarnos en nuestra opinión. Ya no veíamos a los profesores de violín atacar una misma nota, los unos arco arriba, los otros arco abajo, produciendo sonidos de diferente timbre y no de igual volumen. Ni tampoco notamos otras particularidades que más de una vez han llamado nuestra atención por el mal efecto que producían. El instrumento de cuerda en el concierto de que nos ocupamos, parecía manejado por un solo individuo; tal era en efecto la precisión, la igualdad con que se ejecutaban todos los pasos”. La aplicación de procedimientos típicos de la Escuela Belga, fruto de su influencia durante los años de aprendizaje en el Conservatorio de Bruselas, se pone de manifiesto, a continuación, en la interpretación al unísono por la cuerda, destacada en el

artículo, a propósito de otro de los recursos sobre los que insistirá Monasterio, como es la programación de obras de cámara adaptadas para orquesta: “Donde más se advirtió esta mejora fue en el *andante* del cuarteto de Haydn. Muchas veces hemos oído esta pieza ejecutada en las sesiones de cuartetos: en el concierto del domingo creíamos oír a Monasterio tocar aquel *andante*, con un violín de tono tan fabuloso, que representase, él solo, el de treinta violines juntos. Tal era la precisión con que los violines ejecutaron la pieza y la igualdad de corrido y sentimiento con que la interpretaron. Nos parece imposible decir mejor aquel *andante* modelo. Lo mismo aconteció en las demás piezas del concierto. Si pudiéramos disponer de más espacio del que disponemos, nos extenderíamos en otras consideraciones y observaciones que no habrán dejado de hacer, como nosotros, todos los concurrentes; pero creemos que con lo que llevamos dicho hay lo suficiente para comprender toda la importancia del concierto del domingo, considerando bajo el punto de vista artístico. Fue una verdadera solemnidad, y una prueba evidente del notable progreso que de día en día vamos observando en nuestras orquestas. Creemos que con Monasterio a su frente, la orquesta que actúa en la Sociedad de conciertos irá mejorando por momentos”<sup>49</sup>. Debe destacarse, además, la preocupación por el trabajo en los ensayos, que desde los tiempos de Barbieri se había reflejado ya en su número elevado, próximo al de las orquestas europeas, y que alcanzó esta temporada la cifra de cuarenta y nueve.

La propósito renovador de la Sociedad en cuanto a la programación se refleja en la primera sesión, en la que Monasterio comienza su trayectoria al frente de la agrupación con un la presentación de cuatro obras: el *Scherzo* de la 4ª *Sinfonía* de Gade, la obertura de *Lorelei* de Wallace, la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, y la *Obertura póstuma* Op. 101 de Mendelssohn. Además de la *Obertura Egmont* de Beethoven, la sesión incluyó el *andante* del *Cuarteto en Re menor* Op. 76 de Haydn, ejecutado por los instrumentos de cuerda, y la *Marcha de las antorchas n° 3* de Meyerbeer.

El éxito de la primera sesión es objeto de atención por la prensa, que destaca ya la mejoría experimentada por la orquesta, producto de una disciplina inusual sobre todo en la cuerda. Desde *La Época*, José María de Goizueta nos proporciona la descripción del primer concierto, en un extenso artículo que comienza subrayando la gran asistencia de público y haciéndose eco de los cambios realizados en el salón: “Toda la mejor

---

<sup>49</sup> *La Época*, 21-IV-1869.



sociedad de la capital se veía reunida en el espacioso, cómodo y magnífico salón del antiguo circo del Príncipe Alfonso, hoy circo de Madrid, en el cual caben con toda comodidad más de 3.000 personas, gracias a las considerables mejoras que se han llevado a cabo en aquel elegante local. Las condiciones acústicas de la sala han mejorado notablemente, y la colocación de la orquesta es más ventajosa hoy que en años anteriores. La overtura [sic] de *Egmont* no pudo apreciarse bien por el ruido que había en la sala, producido por muchos asistentes que acudían a ocupar sus localidades”. En el folleto de presentación también se aludía a las obras realizadas en el Circo, que “han transformado este elegante local en un magnífico y espacioso *Teatro*, digno de competir con los primeros de Europa. El escenario está construido teniendo presentes los últimos adelantos introducidos en los levantados recientemente en París y Londres, en donde se podrán presentar al público de Madrid espectáculos tan grandiosos como los que se verifican en dichas capitales. La platea contiene *ochocientas elegantes y cómodas butacas*. Se han construido *diez y seis palcos de platea*, y en el sitio que da frente al escenario, una cómoda galería, que se llamará también de *platea*. La orquesta para los conciertos que se anuncian, estará colocada en una gradería en forma de anfiteatro, hecha expresamente en la embocadura del escenario y convenientemente dispuesta, a fin de que los sonidos se difundan con igualdad por todos los ámbitos del local”<sup>50</sup>. Según ha señalado Ramón Sobrino, se mantiene en esta temporada la línea de precios no excesivamente caros, con un marcado carácter popular, de modo especial en las entradas baratas<sup>51</sup>.

En esa temporada, la Sociedad dio a conocer también la Obertura Núm. 3 de *Leonora* de Beethoven (ambas en la tercera sesión), *Obertura de Eurianthe* de Weber y *Obertura de Egmont* de Beethoven (cuarta sesión), *Obertura de Lohengrin* de Wagner, *Obertura en Sol menor* de Espino y *Andante* de la *Sonata Pastoral* de Beethoven (sexta sesión) y *Andante* del *Cuarteto en Re menor Ob. 76* de Haydn (séptima sesión). Entre las obras españolas estrenadas se encuentran dos obras de dos miembros de la Sociedad: la *Sinfonía en Si bemol* de Marqués (que se repitió en el segundo abono) y la *Obertura*

---

<sup>50</sup> Folleto de presentación de la temporada de conciertos de 1869.

<sup>51</sup> Se abrió un abono a cuatro conciertos, con precios que oscilan entre los 360 reales para un abono a 4 conciertos en un palco de platea, o los 64 de una butaca, y los 16 reales de un asiento de galería principal. Para las entradas sueltas, los precios irán desde los 120 reales de un palco completo, o los 20 de una butaca, hasta los 5 del asiento de galería y los 4 reales para una entrada general o de paseo. Los descuentos para los abonos a los cuatro conciertos suponen una reducción en el importe entre un 20 y un 25%. Al haberse realizado las modificaciones en las localidades, no se pudo reservar a los abonados de años anteriores las mismas entradas que habían tenido, ofreciéndoles en su lugar otras equivalentes.

en *Sol menor* de Casimiro Espino (sexta sesión), más *El Canto del esclavo* de Ruiz Espadero (quinta sesión). También se repitió el *Scherzo Fantástico* de Monasterio.

En la segunda sesión se repitió la Sinfonía *Júpiter*, y se ejecutó además las oberturas de *La part du Diable* (inicio), y las de *Mignon* y *L'Etoile du Nord* (final).

En la tercera sesión, realizada el 2 de mayo, se interpretaron en la primera parte la obertura de concierto de Mendelssohn, el *Allegretto* de la *Sinfonía militar* de Haydn y la obertura de *Freyschütz*, y en la tercera la obertura *Leonora*, el *Himno austríaco* de Haydn y la obertura de *Mignon*. Destacó el estreno, en la segunda parte del concierto, de la *Primera Sinfonía* de Marqués, titulada posteriormente *Historia de un día*. De ese estreno, Petra Barbieri informa a su hijo en carta del 3 de mayo: “El concierto, como siempre de llenos y mucho lujo; se tocó una gran sinfonía de un violín de aquella orquesta, llamado Marqués, que fue justamente muy aplaudida; repitió el segundo tiempo, que así como el andante, es lo mejor de ella, en mi opinión; pero el conjunto es muy agradable, muy trabajado sobre la cuerda y como ésta es la especialidad de Monasterio, la ejecutaron muy bien y le valió al autor una corona de oro y cintas verdes, que le dieron sus compañeros; te digo que me gustó mucho más que las decantadas de Balart y aún la de Monasterio”<sup>52</sup>. Se repitió el domingo 9 de mayo, dentro del segundo abono a los conciertos y el segundo movimiento en las sesiones del verano.

En la cuarta sesión, que se celebró el jueves 6 de mayo, se interpretó la obertura de *Euryante* de Weber, se repitieron el *Allegretto* de la *Sinfonía militar* de Haydn, la obertura de *La part du Diable* de Auber, *Egmont* de Beethoven, *Scherzo fantástico* de Monasterio, la obertura de *Las alegres comadres* y la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, obra que había triunfado en la temporada anterior.

Siguió un nuevo abono para tres conciertos, celebrados los domingos 9, 16 y 23 de mayo, (los dos primeros a las tres de la tarde, y el del día 23 a las dos). Los precios de las localidades fueron los mismos que en los cuatro conciertos anteriores. Parece ser que los abonados se mantuvieron, según señala Petra Barbieri en una carta a su hijo, en la que le comenta la continuación de éstos<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> E. Casares Rodicio. *F. Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)...*, Volumen 2, documento 849, p. 396.

<sup>53</sup> El abono osciló entre 270 reales para palco platea, los 48 en butaca, y los 12 reales en asiento de galería principal. *Ibidem*, Volumen 2, documento 850, p. 396.

En este segundo ciclo habrá escasas novedades<sup>54</sup>. En la quinta sesión se ejecutó la obertura de *Las alegres comadres*, el *Allegretto scherzando* de la *Octava Sinfonía* de Beethoven, la obertura de *Lorelei*, estrenada en Madrid en el primer concierto de la temporada y repetida en el segundo, la obertura de *Euryanthe*, el estreno de los *Lamentos del esclavo (escena americana)* de Nicolás Ruiz Espadero, el entreacto de *Phillemon et Baucis* de Gounod, obra repetida hasta ocho veces y la *Sinfonía* de Miguel Marqués en la sección central.

Del sexto concierto, celebrado el 16 de mayo, destacamos el estreno de la obertura de *Lohengrin* y el de una *Sinfonía en Sol* de Haydn. Con ello, Monasterio pone de manifiesto su deseo de integrar repertorio de la denominada *música del porvenir* con el clásico. El resto del programa estuvo integrado por las oberturas de *Raymond*, *Oberon*, y *El Regente* de Mercadante; los *Lamentos del esclavo* de Espadero, y el *Andante* de la *Sonata pastoral* Op. 22 de Beethoven, adaptado por Monasterio para instrumentos de cuerda.

En cuanto al apartado de obras españolas, cabe destacar el estreno en esta sesión, de la *Obertura en Sol menor* de Casimiro Espino, que parece que no obtuvo demasiado éxito, ya que no fue repetida en su estreno ni interpretada en ningún otro concierto. Conservamos una carta dirigida a Barbieri por su madre, fechada el 17 de mayo, en la que le da cuenta de este concierto, diciendo que el concierto del día anterior fue “el que menos me gustó de la temporada, exceptuando la obertura de Raymond, pues *El llanto del esclavo*, tan ponderado, no me llenó; otra obertura nueva de un violín de la sociedad, llamado Espino, no se repitió. La entrada llena, como siempre”<sup>55</sup>.

En el séptimo concierto, último del abono, se interpretaron la obertura *Leonora*, el *andante* del cuarteto en Re de Haydn, la *Marcha de las antorchas n.º 3*, la *Sinfonía Pastoral*, la obertura de *Ruy Blas* de Mendelssohn, que no había sido escuchada desde el año anterior, una adaptación de la *Marcha turca* de Mozart, y, para terminar, la obertura de *Oberon*, interpretada en el concierto anterior.

En la sesión extraordinaria, se interpretaron la obertura de *La part du Diable*, *Lamentos del esclavo*, la obertura de *Mignon*, la *Sinfonía en Sol* de Haydn, la sinfonía de *El Regente*, el *Andante* de la *Cuarta Sinfonía* de Mendelssohn y el *Entreacto y Danza de Bacantes* de *Phillemon et Baucis*. El concierto se celebró, pese a las

---

<sup>54</sup> Folleto de propaganda del abono a tres conciertos, conservado entre los papeles de Secretaría de la Sociedad.

<sup>55</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*..., Volumen 2, documento 852, p. 397.

reticencias de los socios, que se consideraban al mismo nivel económico de los beneficiados, por la insistencia de Monasterio, deseoso de atender a la solicitud presentada por ciertos miembros de la aristocracia, que representaban un sector básico del público de las sesiones de la Sociedad, pues le correspondían los abonos a los palcos y butacas durante la temporada de primavera<sup>56</sup>. Se efectuó un único concierto a favor de todas las entidades benéficas demandantes. Del beneficio sólo correspondió para el fondo social el 3%, porcentaje previsto en el Reglamento de 1868. Se procedió al repartir del resto del dinero hasta el 20% acordado puesto que el año había sido muy negativo en el aspecto económico. Este reparto se decide en la Junta de 4 de junio, a propuesta de Manuel Álvarez.

El éxito de las innovaciones introducidas por Monasterio en esa primera temporada, se refleja, asimismo, en la Memoria redactada y leída a nombre de la junta Directiva por Rafael Hernando en la Junta General de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos el 9 de mayo de 1869: “El artista español estaba seguro siempre de acrecentar allí su orgullo patrio, pero jamás su corazón habrá latido con mayor complacencia de que, además de placentera admiración por el arrebatador y asombroso resultado obtenido repetidas veces y en diversas frases cantadas por tan numeroso instrumental de cuerda, reflejándose en todos una sola alma, de sentimiento tan delicado a la vez que de espíritu artístico tan elevadamente apasionado como la de su director, señor Monasterio, le han proporcionado oportunísima ocasión para disipar nacientes sospechas e infundados temores, al compulsar con analítico interés del arte, la no disminuida, y sí creciente, fija atención e inequívocas muestras de verdadero goce con que tan considerable número de espectadores escuchaba y comprendía las elevadas concepciones musicales de su selecto repertorio”<sup>57</sup>.

De estrenaron las siguientes obras nuevas, en especial la sinfonía *Júpiter* de Mozart y las oberturas de *Leonora*, *Lorelei* y *Lohengrin*, que no fue bien acogida, así como la *1ª Sinfonía* de Marqués. Es interesante comprobar que en la programación de las cincuenta obras interpretadas, el autor más veces ejecutado fue Beethoven, con ocho obras, seguido por Haydn, con siete, y por Weber con cinco. Entre los estrenos, la

---

<sup>56</sup> 1º Libro de Actas. Junta general celebrada el día 28-IV-1869.

<sup>57</sup> *Memoria redactada y leída a nombre de la junta Directiva por Rafael Hernando en la Junta General de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos el 9 de mayo de 1869*. Madrid, Impr. de José M. Ducazcal, pp. 7-8.

sinfonía *Júpiter* se programó en dos ocasiones, al igual que la obertura *Leonora*, el *Scherzo* de Gade, la obertura de Mendelssohn o la *Sinfonía* de Marqués. Resulta curioso constatar que las dos únicas obras estrenadas que no se repitieron en los programas fueron la *Overtura en Sol* de Espino, y la obertura de *Lohengrin*, mientras que, por ejemplo, la obertura de *Lorelei* de Wallace se ofreció en tres ocasiones. Ello nos habla de las preferencias del director y del público hacia la música del periodo final del clasicismo y del comienzo del romanticismo, aceptando a autores como Mendelssohn, Meyerbeer, Weber o Thomas.

A nivel económico, y a pesar de la situación de crisis, el éxito fue total: la Sociedad recaudó por entradas para los conciertos un total de 159.163 reales, que sumados a 8.429 reales ingresados por otros conceptos, nos ofrecen un total de 167.594. De ellos, se destinaron 128.084 reales a pagar a los socios, con lo que cada socio, cuyo promedio era 35 reales por partido, recibió una media de 1.350 reales por la temporada. Mejor que ver los promedios, que no son sino referencias estadísticas, será referirnos a lo que cobraba cada grupo de músicos. Los solistas, con un partido de 50 reales, cobrarían unos 2.050 reales, los instrumentistas de segundos atriles, con unos 30 reales por partido, cobrarían del orden del 1.230 reales, y los de partido más bajo, en torno a los 20 reales, percibirían unos honorarios de 820 reales, es decir, menos de lo que cobró el expendedor de billetes por treinta días de trabajo, que percibió 900 reales.

De la serie de mejoras realizada en el circo de Rivas esa temporada, y del tipo de público asistente a las sesiones, completa la descripción también *La Época*: “La transformación se ha llevado a cabo a feliz término en pocos meses, y el que era ayer uno de los más bellos circos ecuestres de Europa, es hoy uno de los mejores coliseos de España. El foro, construido donde antes se hallaba el palco regio, es ancho, profundo, elevado; a propósito, en una palabra, para los grandes espectáculos que han de verificarse en él. La arena se ha convertido en una extensa platea, con más de novecientas butacas cómodas y frescas, muy semejantes a las del teatro de Rossini en los Campos Elíseos. En el sitio que ocupaban primitivamente los asientos de esta clase, se han hecho siete palcos a cada lado, y una vasta galería enfrente de la escena. Tales son las innovaciones principales que dan un aspecto diferente a la sala, sin hacerla perder ninguna de las excelentes condiciones que ofrecía. Lo único que no se ha remediado, porque la falta de terreno impide corregirlo, es la estrechez de los corredores y de las escaleras, indigna de un edificio tan elegante y suntuoso como el circo-teatro

del Sr. Rivas. El abono a las localidades de preferencia es este año mayor que los pasados; pero eso consiste en que los revendedores tomaron desde el principio gran número de ellas, de que han cedido algunas con una prima considerable a las personas que llegaron tarde a la contaduría. La sala, completamente llena, presentaba el domingo un aspecto deslumbrador. Las dos aristocracias de la cuna y del dinero se han dividido por partes casi iguales los palcos. En ellos figuraban tantas familias de grandes de España y títulos del reino, como de banqueros y de capitalistas. El sexo feo se ha apoderado también de varios, arrebatándolos a la hermosa mitad del género humano. Esta doble falta de modestia y de galantería me parece altamente reprehensible. Los hombres deben ceder aquellos puestos a las que son el mejor y el más bello adorno de cualquier sociedad. El raso y el terciopelo hacen mucho mejor efecto allí que el paño y el *elasticotin*. Ocupen, pues, los hombres las butacas, y dejen las damas los palcos, desde donde deben presidir todas las fiestas. Muchas de ellas me han pedido que haga una súplica en su sombra a la sociedad de profesores, y en especial a su digno director actual, el Sr. Monasterio. La hora de las dos de la tarde señalada para dar principio a las funciones, parece generalmente poco oportuna. ¿Por qué no había de adoptarse siquiera la de las tres? Así tendrían tiempo y espacio suficiente las señoras para terminar sus quehaceres – mayores que los otros días los domingos, -antes de asistir al circo-teatro de Madrid. El Sr. Monasterio, además de ser un artista eminente, es persona galante y fina con extremo, y no desatenderá sin duda a aquellas de sus apasionadas que por mi conducto le dirigen este ruego”<sup>58</sup>. A partir de la sesión segunda los conciertos retrasan su inicio en una hora, comenzando a las tres de la tarde, a excepción del correspondiente al 23 de mayo<sup>59</sup>. La razón se relacionaba, más bien, con la costumbre de una parte del público de abandonar el teatro al concluir la segunda parte de la sesión para acudir a la corrida de toros, que solía comenzar a las cinco de la tarde en la plaza de las Ventas.

La temporada siguiente, de mayor estabilidad política con la instauración de la monarquía de Amadeo de Saboya y la Constitución de 1869, Monasterio dirigió ocho sesiones (6, 13, 20 y 27 de marzo, 3, 10, 17 y 24 de abril de 1870). Las sesiones continuaban efectuándose en el ahora denominado Teatro y Circo de Madrid los domingos a las dos de la tarde, excepto la sexta, que comenzó a las tres. En esa serie se vendieron

---

<sup>58</sup> *La Época*, 22-IV-1869.

<sup>59</sup> Ello se debió a la necesidad de facilitar al público que llegase a tiempo a la corrida de toros que ese día se realizaba a beneficio del Hospital General.

dos abonos de seis y dos conciertos. La temporada se iniciará con el fallecimiento el 18 de marzo, de su Presidente Gaztambide<sup>60</sup>, tras su regreso de Centroamérica, donde había iniciado meses antes una gira con una compañía de zarzuela<sup>61</sup>, y su posterior rechazo del cargo de director de los conciertos del verano<sup>62</sup>. La comisión, nombrada por la Sociedad y compuesta por Monasterio y Sarmiento, Director y Secretario, respectivamente, se encarga de la organización de la parte musical del funeral. Además, en el programa del tercer concierto de la temporada, celebrado el 20 de marzo -día siguiente al entierro-, se enmarcó el texto del programa dentro de una ventana negra, a modo de esquela, en señal de luto<sup>63</sup>.

Los preparativos para la temporada comienzan en la Junta del 30 de enero. Se aprueba la participación de la Sociedad en una función a beneficio de la familia del difunto, y aborda la cuestión de los conciertos de verano, porque algunos socios solicitan permiso para no acudir. Este problema será objeto de atención en la Junta General del 20 de mayo. Se trata, además, el problema del destino del producto de los beneficios, que en lo referente al octavo concierto se dedicará al fondo social (por 58 votos a favor y 12 en contra). Decide la Sociedad mantener a Manjarrés en su puesto de Contador, otorgar a Quílez una especie de excedencia hasta su vuelta a Madrid y se discute el posible abandono del socio Esteban Zamora, retirado de la vida musical activa.

Al concierto de inauguración asistieron, entre otros, el Duque de Montpensier, acompañado por el coronel Solís, y según informa la prensa, fue “magnífico y muy aplaudido”<sup>64</sup>. Por otra parte, se señala que los problemas generados por la presencia masiva de fumadores, finalizan con la habilitación ese mismo mes de un salón de fumadores en el Circo de Rivas<sup>65</sup>. Acerca de otra sesión posterior, la prensa continúa insistiendo en la disconformidad en el público respecto horario de comienzo de las sesiones: “Los inteligentes se deleitan con la música clásica, interpretada de un modo admirable por la orquesta que tan dignamente dirige Monasterio, mientras los pollos se extasían contemplando las hermosas damas que pueblan palcos y butacas. Y ésta es la ocasión de exclamar con entera exactitud: *tutti contenti*. Todos no, porque muchas

---

<sup>60</sup> Monasterio comunica la noticia el mismo día del fallecimiento. Primer libro de actas, 18 y 19 de marzo de 1870.

<sup>61</sup> *La Ilustración de Madrid*, Año I, nº 5. Madrid, 12-III-1870, p. 15.

<sup>62</sup> Junta general del 30 de enero y Junta del 23 de febrero de 1870.

<sup>63</sup> Arrieta describe dicha sesión. “Revista Musical”. *La Ilustración de Madrid*, nº 9, p. 15.

<sup>64</sup> *La Época*, 6-III-1870.

<sup>65</sup> *La Época*, 14-III-1870.

señoras se quejan de que los conciertos principian a las dos, y no a las tres, según comenzaban el año anterior. El Sr. Monasterio es hombre tan galante como eminente artista, y estamos seguros de que en lo sucesivo accederá a los deseos de muchas lindas descontentas”<sup>66</sup>. El concierto celebrado el 27 de marzo, según leemos en *La Época*, “estuvo tan brillante y concurrido como los anteriores. Todas las obras que formaban el programa fueron sumamente aplaudidas y merecieron los honores de la repetición”<sup>67</sup>.

En este ciclo, la Sociedad interpreta por primera vez las siguientes composiciones: *Recuerdos de Ossian* de Gade, *Obertura en estilo italiano* de Schubert y *Canzonetta del Cuarteto en Mi bemol* de Mendelssohn (primera sesión), *Obertura de los ciegos de Toledo* de Méhul (segunda sesión), *Larghetto* de la *Primera Sinfonía* de Schumann (tercera sesión), *Adagio y Finale Presto* del *Cuarteto en Re Op. 64* de Haydn (cuarta sesión), *Sinfonía Núm. 2 en Mi bemol* de Marqués (quinta sesión), *La alborada* de Carreras, *Tercera Palabra de las Siete Palabras* de Haydn (sexta sesión), obertura de *Rosamunda* de Schubert y *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi* de Zubiaurre (séptima sesión). En cuanto a las obras que integran la programación, en la sesión del 3 de abril, se dio a conocer la segunda de las sinfonías de Marqués, cuyo éxito, según señala la prensa, “no ha podido ser más lisonjero para el joven compositor, que ha demostrado de nuevo envidiable talento artístico y profundo conocimiento en el género sinfónico. Aplaudidas con grande entusiasmo las cuatro partes de la sinfonía y repetido el andante, el Sr. Marqués fue llamado por dos veces ante el público y agasajado con una corona. Las demás obras que formaban el programa fueron también muy aplaudidas, y repetidas varias de ellas”<sup>68</sup>. Arrieta se muestra bastante crítico respecto a las obras estrenadas de los tres compositores españoles, Marqués, Carreras y Zubiaurre, que pasan por la Escuela nacional de Música, en la que ejerce como Director y Profesor de Composición. Arrieta se muestra más cercano al repertorio italiano, censurando la idoneidad de la composición de la forma sinfónica de cuatro movimientos que, a su juicio, está descontextualizada. Destaca la actitud reticente hacia Marqués, compositor del que sólo elogia su nacionalidad<sup>69</sup>, y al que censura, junto a críticos como Peña y Goñi, su carencia de preparación, especialmente para abordar la escritura de sinfonías. Respecto al primero, quizá esté motivada por su formación inicial en París y por su rápido abandono de la clase de Composición, cuya Cátedra era impartida por Arrieta. Esta

---

<sup>66</sup> *La Época*, 25-III-1870.

<sup>67</sup> *La Época*, 28-III-1870.

<sup>68</sup> *La Época*, 4-IV-1870.

<sup>69</sup> “Revista Musical”. *La Ilustración de Madrid*, nº 9, p. 15.



crítica también se repite en los casos de Carreras y Zubiaurre<sup>70</sup>. Como señala Ramón Sobrino, la actitud de Arrieta, pese a que en el año anterior se habían interpretado obras suyas, también se explica por el estreno por la Sociedad de obras orquestales de autores españoles al margen de su control desde la Cátedra de Composición de la Escuela Nacional de Música.

Esa temporada se completó con otros dos conciertos celebrados los domingos 17 y 21 de abril. En el primero de ellos, que disfrutó de un lleno total, destacó la ejecución de la Sexta Sinfonía de Beethoven y respecto a la ejecución de composiciones de autores españoles, fue excelentemente acogido el *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi* de Zubiaurre: “El séptimo concierto de la Sociedad de profesores verificado ayer en el teatro Circo de Madrid fue magnífico. La gran sinfonía pastoral de Beethoven ha sido interpretada de una manera admirable, haciéndose repetir el andante en medio de entusiastas aplausos. También fue repetido un scherzo, muy bien compuesto por el joven profesor español Sr. Zubiaurre, que fue llamado a recibir los aplausos del público”. Como sucedía en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, también goza de magnífica recepción la *Canzonetta* del *Cuarteto en Mi* Op. 44 de Mendelssohn en su adaptación para orquesta: “Otra de las más aplaudidas, y repetida también, fue la preciosa canzonetta de Mendelssohn, que ya se ha interpretado varias veces y siempre con la misma maestría”<sup>71</sup>.

Con motivo del final de la temporada, desde *La Ilustración de Madrid*, Arrieta realiza una síntesis de la andadura de la Sociedad de Conciertos, en la que pone de manifiesto sus preferencias en cuanto a las composiciones introducidas en la programación: “Éste es el quinto año que la Sociedad de conciertos nos hace oír, siempre con creciente perfección, las obras clásicas instrumentales que el mundo admira y admirará por mucho tiempo, pese a los autores y entusiastas de la *música del porvenir...* que Mozart perdone”. La estructura y criterios de elaboración de los programas de concierto son descritos por Arrieta al concluir la Temporada de 1870: “La confección de un buen programa de concierto es mucho más difícil de lo que generalmente se cree, y requiere, por parte del director, mucho cuidado, no sólo para la distribución de las piezas, según su género e importancia, sino también para la relación tonal entre las que se suceden inmediatamente. La división de los conciertos en tres

---

<sup>70</sup> E. Arrieta. “Revista Musical”. *La Ilustración de Madrid*, nº 9, p. 15.

<sup>71</sup> Según se destaca, “la concurrencia ocupaba todas las localidades del teatro-circo”. *La Época*, 18-IV-1870.

partes, que desde la creación de la Sociedad se conserva, es acertada en extremo. La primera parte suele constar de tres piezas, empezando por la que ofrece menos probabilidades de buen éxito, por la sencilla razón de que no siendo la puntualidad la mejor cualidad de nuestro público, no suele oírse apenas la orquesta con el ruido de las pisadas, el crujir de los ricos trajes de las señoras y las preguntas y respuestas entre los concurrentes y acomodadores. Suele ser la segunda pieza, o por la novedad, o por el resultado, superior a la anterior; y a la tercera nos atrevemos a calificarla de *aspirante a la repetición*, para terminar el cuadro con animación y vida. La segunda parte es la parte grave del concierto: una gran sinfonía con sus cuatro *tiempos* y pico, de Haydn, Mozart, Beethoven o Mendelssohn, la llena toda. Compónese la tercera parte en general de alguna obertura brillante de importancia, de una pieza ligera, delicada o característica, desempeñada muchas veces por los instrumentos de cuerda, y para terminar una obra de carácter grandioso y enérgico. Como lo habrán comprendido bien nuestros lectores, y lo hemos dicho nosotros, la división de los conciertos y la distribución de las piezas de que suelen constar, son buenas y dignas de ser estudiadas por quien trate de organizar funciones de esta clase”. Continúa en la programación el predominio de oberturas, en mayor número que en temporadas precedentes. Junto a obras de Mendelssohn, Weber, Beethoven, Mehul, Thomas, Meyerbeer, se va introduciendo paulatinamente el repertorio germano: *Sinfonía Cuarta* y *Sinfonía Séptima* de Beethoven (ésta se repite), *Sinfonía 39* de Mozart y oberturas de Schubert y Schumann, según se anuncian en el folleto de presentación de la temporada se explican los objetivos de la agrupación al tiempo que se anuncia la programación<sup>72</sup>. Esa temporada disminuye el número de composiciones de autores españolas. Se interpretan la *Sinfonía Segunda* de Marqués, *Sinfonía La Alborada*, de Carreras, *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi*, de Zubiaurre y *Lamentos del esclavo* Espadero.

Galdós se refiere en el Capítulo XVI de *Cánovas*, a la labor de divulgación del repertorio clásico por la Sociedad de Conciertos: “Como antes indiqué, yo no perdía ripo para gozar de todo espectáculo artístico de noble cultura. En años anteriores fui parroquiano ferviente de la Sociedad de Conciertos, que celebraba sus fiestas los domingos de Cuaresma en el Teatro-Circo del Príncipe Alfonso. La incomparable orquesta que primero dirigió Barbieri, luego Monasterio, Mariano Vázquez y otros

---

<sup>72</sup> Teatro y Circo de Madrid (antes del Príncipe Alfonso). Sociedad de Conciertos bajo la dirección del Sr. Monasterio. Grandes conciertos. Quinto año, 1870. Folleto de presentación, conservado entre los papeles de Secretaría.

maestros, ha sido y es la gran educadora del pueblo de Madrid en el clásico y supremo arte musical. Por ella han venido a ser el más puro recreo de nuestras almas las monumentales, las soberanas sinfonías de Beethoven y lo mejor del repertorio de Haydn, Mozart, Mendelssohn, Weber, Haendel, Schubert y demás genios de la gloriosa pléyade germánica. Después de educarme yo, quise iniciar a Casiana en los misterios de la santa religión de Euterpe. Durante las primeras audiciones, la pobrecilla no lograba tomar gusto al intrincado lenguaje de aquella teología del sonido. Pero poco a poco iba entrando, y acabó por deleitarse con el andante de la *Sinfonía pastoral* y el *allegretto scherzando* de la *Octava*”<sup>73</sup>.

Arrieta realiza un balance de la primera sesión, señalando: “Cuatro fueron las que mayormente llamaron la atención en el primer concierto que tuvo lugar el día 6 del corriente: la sinfonía en *la* de Beethoven, la *canzonetta* del cuarteto en *mi bemol* (obra doce) de Mendelssohn, *Recuerdos de Ossian* de Gade y la *Marcha de las antorchas*, núm. 2 de Meyerbeer”. Respecto a la interpretación de la *Sinfonía en La* de Beethoven indica que “la ejecución de esta obra fue admirable, y sobre todo la de los dos primeros tiempos, es decir, el *vivace* y el *allegretto*”. Prosigue añadiendo de la pieza de Mendelssohn: “La *canzonetta* del cuarteto en *mi bemol*, ejecutada por todos los instrumentos de cuerda, obtuvo un éxito extraordinario. Y no es de extrañar, si se considera que es una de las composiciones más delicadas del aristocrático Mendelssohn, y que fue desempeñada por *Monasterio reproducido* en todos los profesores ejecutantes. Con efecto; la orquesta en esta pieza pareció convertirse en un espejo, donde se reflejaba clara y maravillosamente el estilo puro y elegante de su dignísimo jefe. ¡Bravo! eminentes artistas; ¡admirable! señor director”. Refiriéndose a la obra de Gade, apunta que no ha sido bien acogida por el público “a pesar de su buena interpretación por parte de nuestros profesores”. En la segunda sesión se ejecutaron fragmentos de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, acerca de los cuales señala: “No podemos menos de hacer constar la prodigiosa ejecución del precioso *scherzo* que produjo un merecido entusiasmo y lo señalaremos siempre como uno de los más legítimos triunfos de nuestros distinguidos profesores y de su célebre director, señor Monasterio”. Acerca de la interpretación por la cuerda de un *Andante* de un cuarteto de Haydn, indica que fue ejecutado “con la misma perfección y resultado que la *canzonetta* de Mendelssohn en el concierto anterior”. Arrieta, pese a los elogios al repertorio

---

<sup>73</sup> B. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales. Cánovas*. Madrid, Alianza Edit., 1978.

clásico alemán, especialmente Beethoven y Haydn, censura, sin embargo, las sinfonías de Mozart. Respecto al tercer concierto, se refiere a las preferencias del público, señalando: “se ejecutó por primera vez la sinfonía en *mi bemol* de Mozart. No es el autor de *don Juan* el favorito de nuestro público en el género sinfónico: bien al contrario de lo que sucede en las deliciosas sesiones que nos ofrece todos los años la Sociedad de cuartetos en el salón de la Escuela nacional de música. Se hizo repetir el *minuetto* que forma el tercer tiempo, más por cortesía y deferencia hacia los profesores que por otra razón”. En esa sesión se interpretó también el *Larghetto* de la *Primera Sinfonía* de Schumann, autor hacia el que expresa un rechazo exacerbado. Según describe Arrieta, la obra se oyó “como quien oye llover. [...] Parecía que todos los concurrentes exclamasen al oír esta composición “esto no va conmigo”. Arrieta expresa su desacuerdo respecto a la programación de la obra, señalando: “Y con efecto, el público estaba en lo justo, porque es de la música llamada *del porvenir*”. Concluye solicitando a Monasterio que no programe este tipo de obras: “Tenemos muchos que agradecer al señor Monasterio el buen deseo que muestra por presentarnos cosas nuevas; pero nos atreveríamos a suplicarle que prefiera las rancias composiciones de los grandes maestros que tuvieran la galantería de escribirlas para todos los tiempos, a los engendros laberínticos de los autores que no nos creen dignos de admirarlos y escriben para nuestros biznietos o tataranietos”<sup>74</sup>. No obstante, finaliza señalando: “El público de Madrid, que de día en día aumenta su afición por estos conciertos, no escasea medio de manifestar su entusiasmo, tanto por la buena música que en ellos se oye, cuanto por el mérito grande de nuestros artistas y del ilustrado director que los preside y dirige. Reciban todos la expresión más sincera de nuestra admiración, y les deseamos una merecida recompensa al ímprobo trabajo que se toman, ensayando sin descanso las difícilísimas obras de la escuela alemana”<sup>75</sup>. Acerca del cuarto concierto de esa temporada, Arrieta apunta que “una de las obras que se reprodujeron con creciente resultado fue la *overtura* [sic] de *El sueño de una noche de verano*, de Mendelssohn. La gran sinfonía de Struensee obtuvo un éxito extraordinario. La orquesta hizo prodigios con esta obra. Decir que el Sr. Monasterio demostró en todos los conciertos gran inteligencia, y que los profesores que están bajo su dirección no dejaron nada que desear, es repetir lo que todo el mundo sabe. Acabemos, pues, esta reseña, pasando por alto el ocuparnos de algunas *overturas* [sic], ya muy conocidas de nuestro público por haberlas ejecutado repetidas veces la

---

<sup>74</sup> Arrieta. “Revista musical”. *La Ilustración de Madrid*, nº. 6. p. 15.

<sup>75</sup> *La Ilustración de Madrid*, nº 5, 12-III-1870, pp. 14-15.

misma corporación, a la que felicitamos con entusiasmo por la gloriosa quinta campaña que ha hecho este año, con beneplácito de todos los amantes de la buena música”<sup>76</sup>.

Amadeo de Saboya, gran aficionado a la música, es un asiduo a los conciertos de la Sociedad en los Jardines del Buen Retiro. Según ha apuntado Ramón Sobrino, respecto a las obras importadas en este período, predomina una tendencia caracterizada por el predominio italiano, junto a la aparición de obras del repertorio clásico-romántico alemán<sup>77</sup>, si bien no puede hablarse de influencia, debido a la brevedad de la etapa, que condicionó que posiblemente muchas de estas obras no llegaran a ser interpretadas en esa época.

Las sesiones de esa temporada culminaron con éxito de público. Según indica la documentación, se vendieron en las dos series casi todas las localidades de butaca por abono (629 de 678), mientras que la cifra restante correspondió a regalo y los palcos de plateas (13 de 15, y 2 regalados). El número total de abonados ascendió a 1.188 en la primera serie y 991 para la segunda. La suma final fue, por tanto, de una media elevada de 1.800 espectadores por concierto. Los ingresos totales sumaron los 194.597,13 reales, de los que, descontando los gastos (165.197,31 reales) y el pago a los socios (unos 1.360 reales), reportan unos beneficios de 29.399, 82 reales<sup>78</sup>.

Al finalizar la serie de primavera, en la Junta celebrada el 20 de mayo, la directiva presidida por Monasterio plantea la necesidad de reforma del Reglamento. Se aprueba su realización por la misma comisión que lo había redactado. Continúa sin solucionarse el problema de las bajas en verano, que plantea distintas soluciones según los casos, lo que dará lugar a reacciones adversas por algunos socios. El proyecto del nuevo reglamento será objeto de especial atención en las juntas de 20 y 21 de octubre, debatiéndose el aspecto referente a la provisión de plazas vacantes y a los ascensos. Respecto a la admisión de nuevos socios, deben pasar una prueba, tras presentar su solicitud, o bien ser votados por más de dos tercios. En otro caso, debería someterse a una oposición ante un tribunal presidido por el Director, teniendo prioridad los que hubieran trabajado como suplentes en la Sociedad. En cuanto a la función del Vicedirector. Esta era una cuestión importante, puesto que el Vicedirector no quería

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>77</sup> Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo del Rey Amadeo. R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, p. 180.

<sup>78</sup> Según indica Ramón Sobrino, esta cantidad se invierte por acuerdo de la mayoría (31 votos frente a 28) en una Junta celebrada el 20 de mayo, y contrariamente a la opinión de Monasterio, en títulos del 3% consolidado, “aprovechando la baja en la cotización de estos títulos, y apostando por el riesgo, en lugar de la seguridad ofrecida por los billetes hipotecarios del Banco de España, que ofrecían un menor interés”. *Ibidem*, p. 21.

hacerse cargo de manera definitiva de la dirección durante los veranos, por temor a no tener nivel o convocar suficiente número de espectadores su nombre. Se acuerda que no necesariamente el Vicedirector deba sustituir al Director en su ausencia. Otra cuestión es el ascenso a los puestos de solistas. Tras exponerse distintas posturas a favor y en contra de los sistemas de oposición y votación, se decide el ascenso automático para puestos de no solistas y la votación para los de solista. Las suplencias se cubrirán por ascenso. El último tema será la retribución a quienes ya no pertenezcan a la Sociedad. Se decide no devolver la parte proporcional, excepto en caso de jubilación por edad, imposibilidad física para ejercer la profesión o tener una antigüedad de más de 12 años en la Sociedad.

Como en las temporadas anterior y siguiente, Monasterio dirige en la de 1871 ocho sesiones (5, 12, 19 y 26 de marzo, 9, 16, 23 y 30 de abril), las dos últimas extraordinarias con abono especial<sup>79</sup>. En la Junta general del 12 de enero de 1871 se habían adjudicado varias vacantes de la orquesta<sup>80</sup>. La Sociedad inicia sus ensayos el 1 de febrero también en el local del Fomento de las Artes<sup>81</sup>. El 3 de marzo se produce, como ya señalamos anteriormente, la reelección en segunda votación de Rafael Pérez en una Junta como Vicedirector. Desde *El Imparcial* se anuncia el comienzo de las sesiones, al tiempo que se informa del repertorio, haciendo hincapié en la intención de incluir nuevas composiciones y las condiciones del abono<sup>82</sup>. Ese año, bajo su dirección se dan a conocer las siguientes obras: Obertura de *Manfredo* de Schumann, *Minuetto del Cuarteto en Si bemol* Op. 21 de Onslow (primera sesión), Obertura de *La Flauta Mágica* de Mozart (segunda sesión), *Andante cantabile* de la *Primera Sinfonía* de

---

<sup>79</sup> Conciertos programados en la Junta general del 12 de enero de 1871.

<sup>80</sup> Se convocan oposiciones para cubrir vacantes: la de violín primero será ganada por Alcaraz, que pertenecía a los segundos, sustituyéndolo Banquer; las de violoncello por Mirecki y Espinosa, y la de timbalero por Páramo. *El Imparcial*, 20-II-1871.

<sup>81</sup> *El Imparcial*, 20-II-1871.

<sup>82</sup> Podemos leer en el anuncio: “La Sociedad de conciertos ha dado el programa de los seis que dará en los meses de marzo y abril próximos. Los conciertos del presente año tendrán lugar en el teatro y circo de Madrid. Al efecto, la Sociedad estudia con incesante asiduidad algunas obras nuevas, otras poco conocidas, de aquellos grandes maestros, entre las cuales se hallan la célebre sinfonía tercera en La menor, de Mendelssohn; la quinta en do menor de Beethoven; la overtura de Rienzi, de Wagner, y el Septeto (obra 20), de Beethoven, así como otras varias obras de distintos géneros de diferentes autores contemporáneos españoles y extranjeros, algunas de ellas escritas expresamente para estos conciertos, que se verificaran los domingos 5, 12, 19 y 26 de marzo, y 9 y de abril, a las dos en punto de la tarde. Se abrirá el abono el sábado 25 de febrero en el local de la plaza de Topete todos los días que a continuación se expresan, desde las diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde: los días 25, 26 y 27 se destinarán a los señores que fueron abonados a palcos y butacas en los últimos conciertos del año anterior; los días 28 y 29 de marzo próximo a los que fueron a las demás localidades, y los días 2 y 3 al público en general y a toda clase de localidades”. *El Imparcial*, 24-II-1871.

Beethoven, Obertura de *Rienzi* de Wagner y Obertura *El despertar de las Hadas* de Espino (tercera sesión), *Septeto* Op. 20 de Beethoven (cuarta sesión), *Scherzo* de Pérez (sexta sesión), *Andante* de la *Sonata para piano Op. 147* de Mozart, Marcha apoteosis a la memoria de Gottschalk en adaptación de Marqués (séptima sesión) y *Andante religioso* de la *Sinfonía en Mi bemol* de Casamitjana (octava sesión). En los programas, caracterizados por un continuismo respecto de series anteriores, se incluyen algunas de las obras exigidas desde la prensa, en la que se ponía de manifiesto las preferencias del público, como las oberturas de *La flauta mágica* y de *Las bodas de Figaro* de Mozart y el Preludio de *Lohengrin*, de Wagner, de las que se solicita la repetición<sup>83</sup>. En la parte central de los programas se siguen colocando las obras de mayor extensión y peso (*Sinfonía Quinta*, *Sinfonía Sexta* y *Septimino* de Beethoven y *Sinfonía Tercera* de Mendelssohn). El número de composiciones españolas es menor en esta temporada. Como ha apuntado Ramón Sobrino, suelen situarse en la primera parte, en segundo lugar, en caso de ser tiempos lentos, o al comienzo de la 3ª parte, en el caso de las oberturas o marchas. Se ha producido, por otra parte, una evolución en el repertorio de la programación de la serie, en cuanto que podemos distinguir un predominio del repertorio alemán (el autor más interpretado en este ciclo fue Beethoven), en detrimento de composiciones francesas y especialmente, italianas, en comparación con la etapa de Barbieri.

Peña y Goñi, a propósito del inicio del ciclo, nos proporciona una descripción de la agrupación: “Con el mismo brillantísimo éxito que en años anteriores, han comenzado en el presente los conciertos por la Sociedad de profesores que dirige el celebrado artista D. Jesús de Monasterio. El espacioso y elegante coliseo, propiedad del opulento banquero D. Simón de las Rivas, es insignificante para contener el numeroso público que llena por completo todas las localidades [...]. Monasterio se coloca muy cerca del sitio asignado al apuntador en las funciones de la noche. A la derecha e izquierda de Monasterio, un bosque de arcos; en frente tres divisiones; tres líneas paralelas. En la primera los violones; en la segunda madera y trompas; en la tercera Verdi; el metal de grueso calibre con sus adyacentes de timbales, bombo y platillos,

---

<sup>83</sup> En *El Imparcial* podemos leer: “Varios aficionados a la buena música, entre los cuales no faltan abonados constantes a los grandes conciertos de primavera, nos ruegan supliquemos al Sr. Monasterio que nos haga oír por su magnífica orquesta las oberturas del *Flauto mágico* y *Le nozze di Figaro* de Mozart, así como el preludio de *Lohengrin* que ha sido calificado como la obra maestra de Wagner. Unimos nuestras súplicas a las de las personas citadas y no dudamos que el Sr. Monasterio las atenderá con su acostumbrada amabilidad, tanto más cuanto que las piezas pedidas han sido ejecutadas en conciertos de años anteriores”. *El Imparcial*, 27-II-1871.

triángulo y caja viva. Total noventa y siete instrumentos que suponen otros tantos profesores. A excepción de una celebrada artista, para la que el público ha tenido siempre respeto y admiración y cuya presencia se hace muy notoria cuando se dejan oír los argentinos acordes del arpa en las overturas [sic] de *Mignon*, *Struensée* o el *Pardon de Ploermel*; a excepción de la eminente profesora señora Roaldés, todo el personal restante pertenece al sexo feo; todo son hombres. [...] En todos los conciertos hay dos intermedios que duran quince minutos cada uno: en suma media hora, tiempo más que suficiente para paladear cuatro o cinco tomas de nicotina o un buen puro habano”<sup>84</sup>.

Desde *El Imparcial* se relata el comienzo de las sesiones: “Con una concurrencia tan numerosa y distinguida como la que siempre acude a los conciertos de primavera, se verificó ayer el primero de la presente temporada. La overtura de Leonora, tercera de las cuatro que escribió Beethoven para su ópera *Fidelio*, se hizo repetir, así como el minuetto de Onslow”. En el mismo artículo se refiere la recepción favorable de la Obertura de *Rosamunda* de Schubert: “Dos piezas nuevas ejecutó la orquesta: la overtura de *Rosamunda* del célebre Schubert, y la overtura de *Manfredo*, de Schumann. La composición de Schubert es una joya en dos tiempos: el andante tiene magnificas modulaciones; el allegro esta escrito con mucho ingenio, supliendo la belleza de instrumentación a la falta de originalidad; la coda nos pareció algo pesada. Toda la overtura esta magistralmente armonizada e instrumentada”. Sin embargo, se manifiesta cierta incomprensión hacia la composición de Schumann: “En cuanto al *Manfredo* de Schumann, estamos dispuestos a rectificar nuestra opinión; pero por su primera audición nos pareció que Schumann ha empleado un inmenso caudal de armonía bien instrumentada para describir las pesadillas y sueños de algún "tomador" de opio llamado *Manfredo*”. Respecto al resto de las obras interpretadas, se señala: “El andante de la 47ª sinfonía de Mozart, la sinfonía en la menor de Mendelssohn y la marcha de Schiller, de Meyerbeer, fueron aplaudidas también, y en especial la marcha. Sin embargo, oímos a algunos aficionados quejarse de la poca variedad del programa, compuesto todo de música alemana. Excusado es decir que la orquesta estuvo admirablemente dirigida por el Sr. Monasterio”<sup>85</sup>.

Desde *El Imparcial* se defiende días más tarde a Monasterio de ciertas críticas hacia el programa de esta sesión, referidas al predominio del modo menor: “El programa, en mi concepto, ha adolecido de monotonía, nacida de la tonalidad en que

---

<sup>84</sup> *La Ilustración de Madrid*, nº 29. 15-III-1871, p. 78.

<sup>85</sup> *El Imparcial*, 6-III-1871.



estaban escritas casi todas las piezas (tono menor), mas bien que porque la música que se ejecutó fuese toda alemana, como han asegurado algunos colegas en la prensa. El Sr. Monasterio sabe mejor que yo que los tonos menores son fríos por punto general, y que lo grandioso de la idea es lo que puede dar calor a la frialdad de la tonalidad. Celebraré que el Sr. Monasterio encuentre oportuna esta observación. Nosotros desearíamos saber qué le ha parecido al señor Monasterio lo de la "frialdad" de los tonos menores, que en música se emplean generalmente para expresar los sentimientos del dolor y cuya única frialdad (la de los tonos menores) consiste en que no resuelven la tonalidad en las cadencias con tanta brillantez y seguridad como los mayores. ¿Qué pensará de esta "frialdad" el Sr. Monasterio que tan admirablemente ejecuta el quinteto en sol menor de Mozart, que ha dirigido la canzonetta en mi bemol de Mendelssohn, escrita en tono menor, y el andante de la sinfonía en La del mismo autor, que también está en Re menor? ¿Qué pensara, repetimos, él, que conoce perfectamente el grandioso dúo de los Hugonotes, el aria del cuarto acto de la Hebreá, la Romanza del Sauce de Otello, el andantino del acto segundo de Martha, el andante del aria del acto tercero del Trovador, la entrada del Stabat de Rossini, el Kyrie de su Misa y otras mil y mil piezas magníficas que pudiéramos citar, escritas todas en tono menor? ¿Pero no es además muy rara la pieza escrita en tono "menor" en la que no se module a los tonos relativos "mayores" y demás que de éstos se derivan? Confesamos ingenuamente que nos ha chocado en extremo la apreciación de nuestro colega respecto a los tonos menores. No sabemos qué opinará en este asunto el Sr. Monasterio"<sup>86</sup>.

Durante esta temporada destacó la segunda sesión, celebrada el 11 de marzo, de la que podemos leer en la crítica de Peña y Goñi: "Brillantísimo fue el segundo concierto que, bajo la dirección del Sr. Monasterio, se verificó ayer tarde en el elegante Circo del Sr. Rivas". Sigue relatando la triunfal repetición del *Scherzo Fantástico* de Monasterio, indicando, después de resaltar los detalles de instrumentación de la pieza, que "la orquesta ejecutó esta pieza con verdadero estilo"<sup>87</sup>. Los elogios hacia la interpretación se extendieron acerca del resto del programa, destacando nuevamente la disciplina y unidad de la cuerda: "La grandiosa obertura de *Lorelei*, del maestro Wallace, se hizo también repetir, llamando, como siempre, la atención el majestuoso canto del andante, desempeñado por los violines en unísono sobre la cuarta cuerda. La sinfonía en *do menor*, de Beethoven, fue muy aplaudida, repitiéndose su incomparable

---

<sup>86</sup> *El Imparcial*, 10-III-1871.

<sup>87</sup> A. Peña y Goñi. "Segundo concierto del Señor Monasterio". *El Imparcial*, 13-III-1871.

*andante*. La deliciosa fuga titulada sinfonía del *Flauto mágico*, de Mozart, arrancó nutridos aplausos por su perfecta ejecución”. Gran éxito alcanzó la versión para orquesta del *Ave María* de Gounod, pieza que produjo en el auditorio “un entusiasmo, un frenesí, una locura, imposibles de describir. Es muy difícil, en efecto, describir la impresión que produce aquella inefable melodía, que descansando sobre los argentinos arpeggios del arpa, se eleva dulcemente al principio, vigorosa y ardiente después, noble, levantada, fervorosa, siempre al impulso de 32 violines, de un bosque de arcos que, unidos, compactos y formando sólo un sonido, conmueven de una manera inexplicable el alma del espectador. [...] comprendemos perfectamente el frenesí que se apodera del público que a voz en grito pedía ayer la repetición del *Ave María*”. Otra de las composiciones habituales en los programas cerró la sesión, con la habitual recepción favorable del público: “La magnífica marcha del *Profeta* dio fin a este concierto; la circunstancia de ser la última pieza fue causa de que no se repitiera, pues el público estaba dispuesto a pedirla otra vez. Damos nuestra entusiasta enhorabuena al Sr. Monasterio y a su magnífica orquesta, orgullo de España”<sup>88</sup>.

En la tercera sesión, en la que se interpretó una obertura nueva de Espino, según informa la prensa, “todas las piezas fueron muy aplaudidas, mereciendo los honores de repetición el andante de la Primera Sinfonía de Beethoven y el minuetto de Onslow”, esta última pieza, otra de las adaptaciones camerísticas introducidas por Monasterio. En ese concierto se ejecuta por primera vez la obertura de *Rienzi* de Wagner. La composición es juzgada como “una obra instrumental de grandes dimensiones y de muy difícil ejecución, sobre todo para el metal”, el cual, según se nos indica en *El Imparcial*, “ayer estuvo muy flojo”<sup>89</sup>.

Acerca de la desfavorable recepción en Madrid de las obras de Wagner, se lamenta Peña y Goñi: “En el tercer concierto se tocó la magnífica obertura de *Rienzi* original del célebre Ricardo Wagner, llamado el músico del porvenir. Los procedimientos empleados por Wagner en esta obra, están muy lejos de ser originales; no había nacido el autor de *Lohengrin* cuando habían sacado de ellos partido varios ilustres compositores que se vieron escarnecidos y vilipendiados algo más que el maestro favorito del rey de Baviera, por más que luego la posterioridad haya hecho a

---

<sup>88</sup> De la obra de Gounod continúa describiendo: “Y si después de esta preparación mencionamos la repetición de la melodía, ayudada esta vez por la madera, que cruza sus imitaciones con las de los violines, hasta que en la frase final las tres familias se funden en un vertiginoso unísono que produce la inmensa explosión de toda la masa; si recordamos este indescribible final”. *La Época*, 13-III-1871.

<sup>89</sup> *La Época*, 21-III-1871.

aquéllos justicia. Y sin embargo, tratar de defender en Madrid a Wagner es un delito para muchos músicos que aplauden a rabiar, por ejemplo, las series cromáticas de *séptimas disminuidas* empleadas por Beethoven, Meyerbeer y otro autores en las descripciones de sus tempestades, los *armónicos* de los violines y otros muchos efectos que están recomendados en los tratados de instrumentación, y se indignan, gritan, critican y se enfurecen cuando estos mismos procedimientos se hallan en una obra de Wagner. Lo que allí es una belleza de primer orden, aquí es una *olla de grillos*; lo que allí es un efecto original, aquí es una *ensalada de cangrejos*; y hablan los enfurecidos con toda la dureza de sus pulmones, y sacan a relucir la dulce calma de Haydn, la *difícil facilidad* de Bellini, y otras mil y mil tonterías que redundan en descrédito de un arte que está hecho para algo más que para hacer cosquillas en los oídos. En el último concierto hubo un señor que silbó el *Rienzi*. Si le pareció malo, hizo muy bien; pero estamos seguros que este mismo señor se hubiera entusiasmado y roto las manos, aplaudiendo la sublime overtura del *Pardon de Ploermel*. Pero el *Pardon* es de Meyerbeer y el *Rienzi* de Wagner; que tal vez haya en aquella más *rarezas* que en ésta, ¿qué importa? Meyerbeer era un gran hombre; Wagner es un estúpido y *El mundo en tanto sin cesar navega por el piélago inmenso del vacío*<sup>90</sup>.

De este tercer concierto, desde *El Imparcial* se señala: “Tan concurrido como los anteriores estuvo ayer el tercer concierto del Circo de Madrid. Todas las piezas fueron muy aplaudidas, mereciendo los honores de la repetición el andante de la primera sinfonía de Beethoven y el minuetto de Onslow. La overtura de *Rienzi* de Wagner, que se ejecutó por primera vez, es una obra instrumental de grandes dimensiones y de muy difícil ejecución, sobre todo para el metal, que ayer estuvo muy flojo. La falta de espacio nos impide tratar de esta pieza con la extensión que deseáramos, pero tiempo llegará en que hablemos de la celebre música del porvenir (?), que tanto nombre ha dado a Wagner. Una overtura nueva del Sr. Espino fue aplaudida. En el próximo concierto se ejecutará, según creemos, el *Ave-Maria* de Gounod, que tanto entusiasmó al público en el segundo concierto”<sup>91</sup>.

La *Marcha apoteosis* de Adolfo de Quesada, instrumentada por Marqués, no obtuvo demasiado éxito. Peña y Goñi defiende el trabajo de Quesada y Marqués dentro de un molde formal limitado por su falta de originalidad: “La segunda pieza nueva, o sea la *Marcha* a la memoria de Gottschalk es original del Sr. Quesada, a quien enviamos

<sup>90</sup> *La Ilustración de Madrid*, nº 29, 15-III-1871, p. 78.

<sup>91</sup> *El Imparcial*, 20-III-1871.

nuestra enhorabuena, y ha sido instrumentada por el Sr. Marqués. En nuestra opinión, esta marcha merecía mayor éxito que el que ayer obtuvo. El Sr. Quesada, sustituyendo la falta de originalidad en general con un armonía brillante y muy bien tratada, llena de giros elegantes y propios del género, ha compuesto una marcha severa, majestuosa y en la que se encuentran frases de suma belleza. La falta de originalidad es muy disculpable por lo mucho que en este género han escrito los grandes compositores, y por los ritmos forzados, por su escasez, que en las marchas se emplean generalmente. En cuanto a la instrumentación, que realza el mérito de la marcha de una manera notable, es digna del joven autor de un andante que Beethoven no hubiera desdeñado firmar. De todas maneras felicitamos al Sr. Marqués, esperanza de un arte que con tanto acierto cultiva y al que está llamado a prestar grandes servicios”<sup>92</sup>.

Respecto al cuarto concierto, en *El Imparcial* se apunta que fue uno de los más concurridos: “ha sido indudablemente el mejor de cuantos hasta ahora habíamos oído. A pesar de lo espacioso del local, no era éste suficiente para contener el numerosísimo público que ayer acudió al concierto, habiéndose visto precisadas muchas personas a quedarse en los pasillos, por ser imposible la entrada en el paseo y galerías”. A continuación, en la misma crónica, se nos proporciona la siguiente descripción del programa, en el que sobresale el triunfo de la repetición de la Primera Sinfonía de Marqués: “El concierto comenzó con la overtura de Ruy Blas, de Mendelssohn, que fue muy aplaudida. Siguió a esta pieza el andante dramático de la primera sinfonía de Marqués. Esta obra maestra del joven compositor hubo de repetirse entre grandes aplausos, no sin que antes pidiera el público la presentación del Sr. Marqués, que debió quedar muy satisfecho del entusiasmo que le demostró el público. Verdad es que el andante se merece eso y mucho más”. Una vez más, la crítica manifiesta su predilección por las habituales oberturas de Meyerbeer: “La overtura de Struensée terminó la primera parte. Excusamos hablar de este prodigio de instrumentación, verdadero poema que ciñó con una doble aureola de inmortalidad los nombres de los dos hermanos Beer, El drama de Miguel Beer cayó en el olvido, pero su nombre irá siempre unido al del ilustre autor de Los Hugonotes, que con su genio colosal ha hecho imperecedero el título de la obra dramática de su hermano”. Una vez más destaca la cuerda en una de las adaptaciones camerísticas más exitosas: “El septimino de Beethoven compuso la tercera parte. Todos los tiempos de esta preciosa obra fueron muy aplaudidos, habiéndose hecho repetir el

---

<sup>92</sup> *El Imparcial*, 24-IV-1871.

presto del último. Los violines primeros produjeron gran entusiasmo por una difícilísima fermata que ejecutaron con una precisión y conjunto asombrosos”. La última parte es reservada para piezas que reclaman el fácil favor del público: “Formaron la tercera parte la sinfonía del "Freyschutz", proclamada reina de las overturas (el rey es, en nuestro concepto, la del Struensée), que fue muy aplaudida; el Ave Maria de Gounod, que electrizó al público, y la Marcha núm. 2 de las Antorchas, de Meyerbeer, que no se repitió por ser la última pieza del concierto”. Nuevamente, la adaptación de Gounod del *Preludio Número 1* de Bach vuelve a ser objeto de una excelente recepción por público y crítica, poniendo final a una de las sesiones más brillantes para el director de la Sociedad: “Cada vez que oímos el Ave Maria, admiramos más y más el genio de Gounod, que sobre el preludio de Bach, escribiendo con pies forzados, permítasenos la expresión, creó esa sublime melodía llena de unción religiosa, de suave colorido, de inefable expresión. El público premió el talante de los ejecutantes, colmándolos de aplausos. En cuanto al Sr. Monasterio, es una gloria nacional de la que todos debemos estar orgullosos. Reciban todos una vez más la expresión de nuestra admiración sincera”<sup>93</sup>.

De la quinta sesión sólo aparece reflejado en la prensa la previsión de una continuación en el aumento del público, siguiendo la tendencia de la temporada. En *El Imparcial* se señala también la idoneidad del programa seleccionado: “Nos parece que habrá muchos diletanti que tendrán que oír el concierto desde los pasillos del anchuroso teatro del Sr. Rivas. La verdad es que el programa dejará satisfechos hasta a los mas exigentes; es un programa digno del Sr. Monasterio”<sup>94</sup>.

Desde *El Imparcial* se proporciona la siguiente descripción del sexto concierto: “El público, que era tan numeroso como de costumbre, aplaudió con gran entusiasmo todas las piezas y pidió y obtuvo, la repetición de varias de ellas. Sus majestades entraron en el palco regio cuando se terminaba la overtura del Sueño de una noche de verano (primer tiempo) de Mendelssohn, y permanecieron hasta la segunda pieza de la última parte”<sup>95</sup>.

La sesión última, que gozó también de mucha afluencia de público, constó de un programa, descrito desde *El Imparcial*, y en el que triunfan las dos obras españolas interpretadas, el *Scherzo Fantástico* de Monasterio y el *Andante Religioso* de la *Sinfonía*

---

<sup>93</sup> *El Imparcial*, 27-III-1871.

<sup>94</sup> *El Imparcial*, 9-IV-1871.

<sup>95</sup> *El Imparcial*, 17-IV-1871.

en *Mi bemol* de Casamitjana: “La concurrencia, que era numerosísima, hizo repetir la overtura de Raymond, de Thomas; el andante religioso de la sinfonía en mi bemol del compositor español Sr. Casamitjana, dos tiempos del gran septeto de Beethoven y el Ave Maria de Gounod. Las demás piezas fueron sumamente aplaudidas y en particular el Scherzo fantástico del Sr. Monasterio, que sólo por un exceso de cortesía, tan propio de su autor, no se tocó por segunda vez a pesar de pedirlo el público con mucha insistencia. El andante religioso del Sr. Casamitjana es una obra perfectamente comprendida y escrita con primor; es un andante hecho *a la moderna*, permítasenos la expresión. El Sr. Casamitjana tiene muy vastos conocimientos del ramo mas difícil seguramente del arte musical; de la armonía. Así, al menos, lo demuestra la obra que ayer ejecutó magistralmente la orquesta del Sr. Monasterio. Obra que a combinaciones armónicas superiores, reúne un delicado trabajo de instrumentación sobrio y muy ligado, como el género lo requiere. La estructura general del andante religioso del Sr. Casamitjana es sumamente elegante, siendo muy de notar la terminación, por lo perfectamente medida que se halla la disminución progresiva de la sonoridad, la cual presta a la coda un aspecto religioso lleno de verdad. Sinceramente felicitamos al Sr. Casamitjana por su precioso andante y unimos nuestros aplausos a los muchos que el público le prodigó ayer”<sup>96</sup>.

Sin embargo, respecto a la adaptación del *Andante* de la *Sonata Op. 147* de Mozart de Mariano Vázquez, desde *El Imparcial* se apunta su recepción poco favorable, debido a las dificultades de instrumentación de la obra: “Conocido es el estilo de las sonatas de Mozart para piano, que no tienen recursos suficientes de sonoridad para una masa instrumental, ni pueden adaptarse a ella, habiendo sido escritas, como antes hemos dicho, para piano. Comprendemos que se instrumente a grande orquesta un wals, una marcha u otra pieza que por las circunstancias de ritmo, tiempos y sonoridad sea susceptible de alcanzar más grandeza con la orquestación; pero en cambio creemos que hay piezas que nunca deben salir del lugar que las señaló su autor, y a este género pertenecen, en nuestro concepto, todas las sonatas para piano de los maestros clásicos”<sup>97</sup>.

La Temporada de 1871 concluye con esta sesión ofrecida el 30 de abril, que cierra la triunfal serie con el homenaje a Monasterio de los miembros de su orquesta, descrito desde *La Época*. Le entregan una bandeja de plata con una corona de laurel, la

---

<sup>96</sup> *El Imparcial*, 1-V-1871.

<sup>97</sup> *El Imparcial*, 24-IV-1871.

Cruz y Placa de Comendador de Carlos III: “Al concluir la primera parte con el *Scherzo fantástico* del Sr. Monasterio, le fue entregada al director de la Sociedad y autor al mismo tiempo de la obra que acababa de ejecutarse, una bandeja de plata en la que se hallaba colocada una preciosa corona de laurel que contenía entre sus hojas varias pepitas de oro y un elegante estuche, dentro del cual se encontraban la cruz y placa de comendador de Carlos III, joyas ambas de gran valor. La corona tenía escrita en cintas de raso verde la siguiente dedicatoria: *La sociedad de conciertos a su digno director D. Jesús de Monasterio*. Este magnífico y delicado obsequio con que los profesores de la orquesta han querido probar el cariño que profesan y la admiración que les inspira su director, causó en éste agradable e inesperada sorpresa, pues nada sabía acerca del regalo que tenía ante sus ojos. Conste, pues, y sépalo el mundo entero, que *noventa y tantos* profesores de la orquesta han sabido guardar un secreto sin que transluciera nada hasta la persona que los dirige, persona con quien naturalmente se hallan constantemente en relación. Músicos habían de ser. ¡Y luego se hablará mal de los músicos!. El Sr. Monasterio ha terminado gloriosamente la campaña de 1871. Los profesores que dirige le obsequian con un espléndido presente, el público ha colmado a él y los suyos de multitud de coronas y aplausos. ¡Qué inmensa felicidad debe gustar el hombre que como compositor y director de conciertos instrumentales, llega la altura en que está colocado el Sr. Monasterio!”<sup>98</sup>. Durante esa temporada, Monasterio alcanza, pues, el cénit de su popularidad al frente de la Sociedad. En *La Ilustración de Madrid* se le dedica un grabado en la portada y una breve reseña biográfica, que concluye señalándolo como “uno de los primeros violinistas de Europa, el primer director de orquesta de España”<sup>99</sup>. La Junta general del 17 de mayo recoge la reacción de su presidente tras este concierto: “El Sr. Presidente dijo que aunque el día que se verificó el último concierto dio las gracias a la Sociedad por el regalo de la cruz y placa de Isabel la Católica que le había hecho ante el público y de un modo tan fino y, sobre todo tan ignorado de él, aprovechaba la ocasión de esta Junta general para demostrar otra vez su

---

<sup>98</sup> *La Época*, 1-V-1871. El mismo artículo es reproducido en *El Imparcial*, 1-V-1871.

<sup>99</sup> “Si fuéramos a trazar la biografía del distinguido artista cuyo retrato podrán ver en este número los lectores de *La Ilustración de Madrid*, sería necesario que dispusiéramos de mucho espacio. El primer premio de violín, que obtuvo en el Conservatorio de Bruselas, los cuartetos del Conservatorio, los recuerdos que su mágico violín ha dejado en todas partes, su talento universalmente reconocido, y últimamente, la dirección de los conciertos en el Circo de Rivas, son páginas artísticas que hablan a favor de D. Jesús de Monasterio mucho más que cuantos elogios pudiéramos nosotros hacer. Los artistas como Monasterio honran al país que tiene la dicha de poseerlos, y nosotros aprovechamos gustosos esta ocasión para dedicar al Sr. Monasterio el entusiasta tributo de la admiración que nos inspira uno de los primeros violinistas de Europa, el primer director de orquesta de España”. *La Ilustración de Madrid*, nº 29, 15-III-1871, p. 79.

agradecimiento, asegurando que siempre había sido poco afecto a ponerse condecoraciones, la que la Sociedad le había regalado la usaría cuando fuera preciso con mucho gusto, puesto que para él sería siempre un recuerdo que le honraría mucho, y concluyó rogando constara en el acta cuanto acababa de manifestar”<sup>100</sup>.

Hay que señalar, asimismo, la participación de miembros de la Sociedad en el estreno de *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre el 12 de mayo de 1871 en el Teatro de la Alhambra bajo la dirección de Monasterio.

La temporada finaliza con el acuerdo de los conciertos a beneficio de las entidades benéficas: la Sociedad internacional para el socorro de heridos de campaña y la Junta de Beneficencia. La serie se saldó con un balance muy positivo, con la venta o regalo del abono de la totalidad de las butacas (un total de 1.249 abonados), quedando a la venta sólo asientos de galería de platea, delantera de principal y principal. Según ha calculado Ramón Sobrino, se estima una media de asistentes a cada concierto de unas 2.400 a 2.500 personas. Correspondió a cada socio 1.650 reales (los ingresos fueron de 221.605 reales y los gastos de 33.610, sin el pago de nóminas). En cuanto a los conciertos de verano, pasa a gestionarse su organización directamente por la Sociedad sin contrato por una cantidad fija de dinero. Debido a las exigencias mayores de Rivas, la Junta general del 4 de abril<sup>101</sup> acuerda que el contrato se realice a través de Bonifacio Eslava, quien luego lo traspasará a la Sociedad (las fechas del contrato y cesión serán el 8 de abril y 1 de junio. Se acuerda la cifra de 2.500 reales por cada concierto). Los beneficios fueron inferiores a lo esperado debido a que la Sociedad finalmente tuvo que abonar seis de los veintinueve conciertos pactados, por no ser realizados. Respecto al director, en la junta de 17 de mayo se da libertad a la Junta directiva a nombrar a cualquier intérprete, pese a la opinión de algunos socios como Carreras, partidarios de que fuera español. Prevalece, en cualquier caso la idea de nombrar un director de peso, con capacidad de convocatoria para el público.

Las diferencias de repertorio entre las series de primavera y verano, determinadas por las condiciones del auditorio y carácter de las sesiones, se pondrán de manifiesto en las juntas de la Sociedad. Como recoge una de las actas, Bada en nombre de la Junta directiva, señala que la Sociedad necesita combinar “obras de importancia para los

---

<sup>100</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, p. 61.

<sup>101</sup> 1º Libro de Actas de la Sociedad de Conciertos. Junta de 4-IV-1871.



conciertos de primavera, y otras... no tan científicas..., agradables para los conciertos de verano”.

Las últimas Juntas generales del año se celebraron los días 31 de octubre y 5 y 19 de noviembre. En la primera, además de nombrarse socio honorario al último director de los conciertos de verano, Bottesini, Monasterio expone la propuesta de organizar un concierto de música sacra, siguiendo el ejemplo de Europa. Sin embargo, acaba rechazándose la idea por temor a no contar con el favor del público al planificarse fuera de los meses habituales. En la Junta del 5 de noviembre, como ya apuntamos con anterioridad, se procedió a la renovación de la Junta directiva. Entre otras cuestiones se trata también la contratación de un seguro para caso de incendio del archivo musical y la convocatoria de varias vacantes (2º violín, 2º trombón y 4º trompa). En todos los tribunales de las oposiciones figurará el director de la Sociedad. Otros aspectos serán la discusión establecida para la ampliación del Reglamento que permita la inclusión de socios honorarios, a partir de la exposición de Peña, que juzga también merecedores a nombres como Eslava o Arrieta, y la aprobación de creación de un Montepío, a propuesta de Fischer. Otro capítulo será el relativo al repertorio. Se plantea la realización, a instancias de Manuel Rodríguez, de un certamen internacional, cada dos o tres años, para premiar obras instrumentales (Artículo 2 del Reglamento), siguiendo el ejemplo de otras agrupaciones europeas. Ramón Sobrino ha hecho hincapié en la posibilidad de una nueva actitud basada en la priorización de un planteamiento nacionalista (como renovación del antiguo concepto planteado en los inicios por Barbieri), fundamentado en la necesidad de elevar el nivel de las composiciones españolas presentadas.

La Temporada de 1872 se inicia con una Junta general (7 de febrero), en la que, además de decidirse el comienzo de la serie y la apertura del abono, se decide, ante las exigencias de los socios, una revisión de las tarifas. Sin embargo, para evitar el abandono del público, con el voto favorable de Monasterio (justifica la medida por ampliación de obras nuevas y por la insuficiente remuneración de los socios), se decide elevar sólo los precios de las localidades de butacas y patio. Algunos socios se manifiestan en contra, como Rafael Pérez, Quílez, Manuel Alvarez y Miguel Carreras, partidarios de mantener todos los precios. Otra medida será el intento de racionalizar los gastos por porte de instrumentos.

En el anuncio del inicio de las sesiones se justifica la subida de los precios: “La reputación que ha alcanzado la Sociedad de Conciertos en los pocos años que lleva de existencia es causa de que los mejores instrumentistas de Madrid aspiren a formar parte de ella. En la semana anterior se celebraron las oposiciones que oportunamente se habían anunciado para cubrir las vacantes de violín segundo, trompa cuarto y trombón segundo que había en la Sociedad, y tomaron parte en ellas doce opositores; ejecutando de tan brillante manera los ejercicios, que el jurado, presidido por el inteligente maestro Sr. Monasterio, sostuvo largos y razonados debates antes de adjudicar dichas plazas. Comprendemos perfectamente que la aspiración de los profesores instrumentistas sea la de pertenecer a una sociedad que tantos laureles ha alcanzado y está llamada a alcanzar, en términos que hoy se considera como un título de gloria el formar parte de ella; pero también es sensible que, a pesar de la gran protección que el público dispensa a la Sociedad de Conciertos, sean tan cortos los beneficios pecuniarios que recibe. El gran número de individuos que la compone, que asciende a 97; los muchos gastos que se originan, tales como alquiler de local, transportes de instrumentos, importe de música comprada en Francia y Alemania, gastos de copia de papeles y un trabajo constante por espacio de tres meses, durante los cuales se ven obligados los propios profesores a tener diariamente ensayos, si han de ejecutarse las obras con la precisión, riqueza de detalles y maestría que todos aplaudimos, no están suficientemente remunerados con la exigua parte que a cada uno corresponde del producto de los conciertos. Creemos, por lo tanto, en vista de estos datos, que estará justificado el pequeño aumento de precio que, según se dice, surgirán este año las localidades del elegante teatro y circo de Madrid, durante la temporada de conciertos, y el público lo tendrá en cuenta si se verifica. Nosotros, desde luego lo creemos justo. El primer concierto de la actual temporada se verificará el día 18 del corriente”<sup>102</sup>.

Las ocho sesiones dirigidas por Monasterio en esta temporada se celebraron los días 18 y 25 de febrero, 3, 10, 17 y 30 de marzo, 7 y 14 de abril. Entre las obras interpretadas se dieron a conocer la *Marcha fúnebre* de Chopin, en versión de Pascal y el *Andante religioso* de Monasterio (quinta sesión), la *Obertura en Do menor* de Daddi (sexta sesión), la *Obertura Violeta* de Casamitjana y el *Adagio del Cuarteto en Si bemol* Op. 458 de Mozart (séptima sesión).

---

<sup>102</sup> *El Imparcial*, 7-II-1872.

El comienzo de la serie se caracterizó, en cuanto al nivel de público, por una gran continuidad respecto a la serie anterior. Desde *El Imparcial* se describe la exitosa sesión primera: “Ayer se verificó con el lleno de costumbre el primer concierto de los que la Sociedad de profesores, dirigida actualmente por el Sr. Monasterio, acostumbra a dar hace años en el Circo y teatro de Madrid. Todas las piezas de que el programa se componía fueron muy aplaudidas, mereciendo los honores de la repetición el segundo y último tiempo de la primera sinfonía en *do* de Beethoven y la *Canzonetta en mi bemol* de Mendelssohn”. No obstante, continúa el artículo haciéndose eco de las quejas, desde otra publicación, de algunos abonados en cuanto a ciertos problemas en la venta de localidades: “Nuestro colega de la *Época* dice anoche lo siguiente que se refiere a la empresa de los conciertos del Circo de Madrid: “Hemos recibido muchas quejas de familias abonadas a los conciertos de las temporadas anteriores, a quienes en la actual no se les han reservado sus localidades; una señora que durante tres años había pagado el mismo palco, lo ha encontrado ahora en poder de los revendedores, que son los vendedores favoritos de la empresa. No es más galante ésta con la prensa, pues el retraso de unas pocas horas en recoger la localidad dada en pago del largo anuncio que la *Época* había publicado con gusto, ha sido causa de que esa localidad se haya vendido sin esperar siquiera la última hora, como la cortesía aconseja”. Tenemos la seguridad de que esta falta será inmediatamente remediada por los dignos profesores que componen la junta de la Sociedad”<sup>103</sup>.

También desde *El Imparcial* se relata el mismo éxito en la segunda sesión, en la que se ofrecieron al público varias obras de fácil recepción: “La Sociedad de Conciertos no puede estar descontenta del público, ni el público de la Sociedad de conciertos. Ayer se verificó el segundo en el teatro de Madrid con la misma numerosa concurrencia que el domingo de la anterior semana y con el mismo brillante éxito. Todas las piezas del programa obtuvieron entusiastas aplausos del público que ocupaba los paseos y todas las localidades, mereciendo los honores de la repetición la sinfonía de la *Parte du diable*, la *Serenata* de Gounod, la gran sinfonía *Struensée*, el *Saltarello* de la sinfonía en *la* de Mendelssohn y las tres últimas obras del programa”<sup>104</sup>.

Del tercer concierto, en el que “se repitieron a instancias del público entusiasmado las piezas siguientes: el *Ave Maria* de Schubert; el *Adagio cantabile*, el *andante* y *presto* del gran septeto de Beethoven; el *andante dramático* de Marqués (el joven compositor

---

<sup>103</sup> *El Imparcial*, 19-II-1872.

<sup>104</sup> *El Imparcial*, 26-II-1872.

fue aclamado por el público) y la marcha de la coronación del *Profeta*”, destaca la recepción de la Obertura de *Rienzi*, en la que predomina la acogida entusiasta, si bien se manifiesta alguna reticencia desde algún sector del público: “Con una concurrencia inmensa, hasta el extremo de estar los pasillos llenos de gente mientras se ejecutaban las piezas del programa, se verificó ayer el tercer concierto por la Sociedad de profesores que tan admirablemente dirige el célebre artista Sr. Monasterio. Las demás piezas fueron muy aplaudidas, sobre todo la obertura de *Rienzi*, primera ópera de Wagner. Al terminarse esta grandiosa obertura, el público comenzó a aplaudir con entusiasmo; pero hubo un individuo que tuvo la *feliz* ocurrencia de silbar con decidido ardor. Grandes voces de *¡fuera!*, *¡fuera!* ahogaron los silbidos, y al no dar la casualidad de ser la obertura de *Rienzi* la última de la primera parte, es indudable que se hubiera repetido; tales eran las muestras de aprobación de la mayoría de los espectadores”. El artículo, publicado en *El Imparcial*, concluye manifestando: “Por nuestra parte creemos que éstos tienen el derecho indisputable de manifestar su agrado o su disgusto aplaudiendo o silbando; pero antójásenos que con silbidos tan *oportunos* como los de ayer, la música de Wagner llegará a echar raíces en España, o en Madrid, mejor dicho. Reciban nuestra enhorabuena tanto el Sr. Monasterio como los dignísimos profesores de la Sociedad de Conciertos que tanto y tan bien trabajan por el mayor esplendor del arte, recibiendo por esto una utilidad que no compensa ciertamente las fatigas que los ensayos y la ejecución de las piezas les ocasiona, por más que sobre este punto crean algunos lo contrario. Sociedades como la de los Conciertos y directores como Monasterio honran al país que tiene la dicha de poseerlos”<sup>105</sup>.

En la cuarta sesión se alcanzó también el lleno completo, según leemos en la crónica del evento: “Con un lleno completo tuvo ayer lugar el cuarto concierto de la Sociedad de profesores dirigida por el señor Monasterio. No hay para qué decir si las piezas del programa fueron magistralmente desempeñadas por la brillante orquesta. En esta parte el último concierto siempre nos parece mejor, aún cuando todos se hallen a igual altura. *Los lamentos del esclavo*, pieza instrumental para grande orquesta por el Sr. Monasterio, obtuvo los honores de la repetición, así como el *andante cantabile* de la sinfonía en *do* de Beethoven, el precioso *andante* del cuarteto en *re* menor de Haydn, y

---

<sup>105</sup> *El Imparcial*, 4-III-1872.

la magnífica overtura de *Mignon*, fin del concierto, que fue acogida por los aficionados a la buena música, como siempre, con nutridos aplausos”<sup>106</sup>.

En la quinta sesión predominó la repetición de obras, entre ellas el excelentemente acogido *Andante Religioso* de Monasterio (junto a la *Marcha fúnebre* de Chopin, la obertura de *Leonora* de Beethoven, el *Scherzo* de *Un sueño de una noche de verano* de Mendelssohn, y *Ave Maria* de Gounod), mientras que en la siguiente destacó el estreno de la Octava Sinfonía completa de Beethoven, de la que sólo se había interpretado con anterioridad el segundo movimiento<sup>107</sup>.

Peña y Goñi realiza un resumen en *El Imparcial* del resultado de las sesiones de la serie. Comienza por describir los problemas del ambiente musical en España para luego ensalzar la labor desarrollada por la Sociedad de Conciertos: “Y sin embargo, a pesar de estas tristes verdades, verdades que están en la conciencia de todos los que se dedican a la honrosa profesión del arte musical, se han aprovechado algunos buenos momentos, se ha establecido una unión que ha tardado muy poco en romperse, pero que ha sido suficiente para imprimir los primeros empujes a la grande obra del progreso artístico. De esta manera, hemos llegado a los tiempos actuales, en los que se nota un movimiento inusitado, movimiento que obedece a la afición que se ha desarrollado en el público en general, y sobre todo en aquellas personas que sin respirar la atmósfera corrompida de las pequeñas pasiones aman con sinceridad el arte y están dispuestas a trabajar con loable actividad para su mayor brillo y esplendor. Uno de los auxiliares más fuertes que ha tenido esta noble empresa ha sido, sin duda alguna, la Sociedad de profesores creada por el malogrado Gaztambide, encomendada más tarde a la dirección del popular compositor Sr. Barbieri, y que hoy ha llegado a su apogeo, según nuestro humilde parecer, bajo las órdenes del joven y célebre artista Sr. Monasterio, que ha sido calificado en diferentes ocasiones como una gloria nacional”.

Peña y Goñi repasa la programación, ensalzando y analizando las características de la dirección de Monasterio: “Nosotros dejamos a la consideración de nuestros lectores el inmenso trabajo que representa el que con tanta abnegación y tanto éxito se toma Monasterio en bien del arte, de las obras que dirige y de los profesores que están a sus órdenes y tanto cariño y admiración le profesan. Así no es extraño que el público no se canse de aplaudir y haya pedido la repetición de obras que en épocas anteriores no han producido apenas efecto. Así no nos admira que la sublime overtura de *Struensee*,

---

<sup>106</sup> *El Imparcial*, 11-III-1872.

<sup>107</sup> Las crónicas de dichos conciertos se publicaron en *El Imparcial*, 18-III-1872 y 30-III-1872.

monstruo de instrumentación erizado de dificultades sin cuento, comparable solamente a la escena de la sombra del *Pardon de Ploermel* con relación a las dificultades de vocalización, haya sido ejecutada con sorprendente perfección, con irreprochable exactitud, cualidades ambas que hubieran dejado plenamente satisfecho al músico de historia, al gigante autor de *Los Hugonotes*, si éste hubiera podido oír ejecutada por nuestra Sociedad de conciertos el primer fragmento de la música que dio vida imperecedera a la tragedia de Michel Beer. ¿Quién no recuerda el *andante* de cuarteto en *re menor* de Haydn, la *canzonetta en mi bemol* de Mendelssohn, el *Ave Maria* de Gounod y otras piezas que Monasterio ha dado a conocer, ha resucitado, mejor dicho, comunicando a los ejecutantes la seguridad de un arco como el suyo, sin rival tal vez en Europa?. Y es que Monasterio tiene esa superioridad incontestable sobre la mayor parte de los directores de orquesta: domina el violín, y domina, por consecuencia, la cuerda, que es el alma de todas las orquestas. Agréguese a esta cualidad inapreciable la flexibilidad del brazo de Monasterio, su exactitud en marcar las entradas, la brillantez del claro-oscuro y la influencia moral que tiene sobre los profesores, y dígasenos si tenemos alguna razón al afirmar que la Sociedad de conciertos ha llegado hoy a su apogeo. Verdad es que si el general en jefe de las aguerridas huestes artísticas de que se compone dicha Sociedad posee a la perfección los medios que sugieren la estrategia y la táctica musicales, tiene en cabio la dirección de un ejército modelo, acostumbrado a las fatigas, curtido en los combates, y que entre nutrido fuego de los aplausos y *bravos*, conduce siempre a la victoria el hermoso pabellón del arte, limpio y honroso estandarte que hoy da sus pliegues al viento en la Sociedad que han hábilmente dirige Monasterio. Si el público que asiste a las solemnidades musicales del teatro y circo de Madrid asistiera de igual manera a los trabajos preparatorios de los conciertos, si viese a todos aquellos artistas sentados dos y tres horas teniendo delante el atril donde está colocada la *particella*, mudos y atentos, con la vista fija en el pentagrama, descifrar los pensamientos de Beethoven, Mozart, Haydn, Mendelssohn, Thomas, Auber, Wagner, Glinka, Gounod, Wallace y Meyerbeer; repetir una, dos, ocho y diez veces un paso de dificultad; si el público siguiese paso a paso los obstáculos que hay que remover para dar animación y vida a una pieza instrumental, entonces y sólo entonces tendría idea exacta del mérito, del valor y de la abnegación de Monasterio y todos sus profesores. Por lo demás, ni estos ni aquel han menester alabanzas, y mucho menos si de esta tarea se encarga nuestra humilde y desautorizada pluma. Hablen por nosotros el entusiasmo del público y el éxito cada vez mayor de los conciertos; hable ese público que en dos de

dichos conciertos ha hecho repetir la última pieza del programa, repetición inusitada hasta ahora. Cuanto se dijera sería pálido al lado de datos tan elocuentes. ¡Llor al Sr. Monasterio y a los profesores de la Sociedad! Sigán adelante en su noble tarea, que el arte jamás es ingrato con quien tan bien le sirve. Antes de ahora lo hemos dicho y ahora lo repetimos para poner fin a estas mal trazadas líneas. Directores como Monasterio y profesores como los de la Sociedad de conciertos honran al país que tiene la dicha de poseerlos”<sup>108</sup>.

En el concierto del 15 de abril, la Sociedad entregó a Monasterio “una bonita corona de laurel con botones de oro de la que pendían elegantes cintas con los colores nacionales, y un estuche donde se mostraba una preciosa batuta de plata con el puño del mismo metal sobredorado y delicadamente cincelado, en el que se leía, como en las cintas de la corona: *La Sociedad de conciertos a su digno profesor D. Jesús Monasterio*, como muestra de cariño y de admiración que le han dado los profesores de la Sociedad, a los cuales se asocia de seguro el público de Madrid, que ve cada día con mayor placer la suma de inteligencia, de voluntad y de energía que gasta el Sr. Monasterio para elevar el arte musical en España a la altura que se halla en las naciones más adelantadas”<sup>109</sup>.

En abril, la Junta general establece el contrato con Simón Rivas, empresario de los Jardines del Buen Retiro de Madrid, para los conciertos de la temporada de verano, que ascenderán a la cifra de 24. La Sociedad abonará 3.500 reales por cada concierto. En esta misma Junta se da cuenta del estudio estadístico realizado por José María Provanza titulado *Crónica de los conciertos ejecutados desde la creación de la Sociedad*, un

---

<sup>108</sup> “No puede negarse que en las azarosas vicisitudes que ha venido sufriendo y sufre en España el arte musical, a consecuencia de la falta de interés de nuestros gobiernos, más preocupados en interminables luchas políticas que en mirar con la detención que el caso exige por los adelantos de un arte que ennoblece los sentimientos humanos, como hasta la saciedad han demostrado eminentes filósofos y tratadistas; no puede negarse, repetimos, que merced a la iniciativa de algunos profesores amantes de su progresión y al vivo y creciente interés del público en general, el arte musical ha verificado en España, de poco tiempo a esta parte, grandes y visibles adelantos, mayores que los de otros países si se tiene en cuenta que en el nuestro, las personas encargadas de dirigir la nave del Estado no han fomentado estos adelantos debidos única y exclusivamente a la cariñosa protección de un público dispuesto siempre a proteger lo bueno y a los grandísimos esfuerzos y desinterés de los iniciadores. Relegada la marcha progresiva del arte al terreno de la protección particular, es incuestionable que se necesita una fuerza de voluntad a prueba de desengaños para luchar con los entorpecimientos naturales, con las rencillas, rivalidades y demás obstáculos inherentes aquí y en todas partes, pero aquí más que en otras partes, a empresas de esta naturaleza. No sabemos qué sino fatal, qué triste arcano pesa sobre el arte musical de nuestro país, para que las opiniones estén tan divididas, para que las mezquinas pasiones que imposibilitan en gran parte la resolución de las grandes empresas, se muestren cada vez más pequeñas, emponzoñándolo todo y convirtiendo el majestuoso palenque donde deben debatirse de una manera digna y levantada las dudas, dificultades y controversias de la música, en innoble mercado donde salen a pública subasta, pregonadas con la sal ática del epigrama y del ridículo, las más merecidas reputaciones, la fama, el bienestar y hasta las cuestiones de índole privada de reputados compositores”. “Crónica Musical. El Sr. Monasterio y los profesores de la Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 3-IV-1872.

<sup>109</sup> *El Imparcial*, 15-IV-1872.

resumen en la misma línea que el realizado por el mismo autor referente a la *Sociedad de Cuartetos*<sup>110</sup>. Según el estudio, efectuado exclusivamente sobre datos de las temporadas de primavera y descartando las de los meses de verano<sup>111</sup>, despunta una obra del repertorio beethoveniano: la Sexta Sinfonía (se ejecutó hasta entonces 10 veces, repitiéndose 7 veces el Andante y 4 los últimos tres movimientos). El estudio pone de manifiesto, como ha señalado Ramón Sobrino, los criterios alejados del riesgo a la hora de repetir composiciones españolas en las programaciones. En esta lista ocupan las primeras posiciones el motete *Versa est in luctum*, de Barbieri, (puesto 19), el *Scherzo fantástico* de Monasterio (la primera obra orquestal, interpretada 4 veces, 3 a petición del público) y la Primera Sinfonía de Marqués (puesto 42), siendo el resto de obras ejecutadas una sola vez.

La serie de primavera se cerró, como en las anteriores, con unos resultados económicos muy positivos que ascendieron a 227.144 reales. Se repartieron 192.304 como pago a los profesores de la orquesta. Para las sesiones de verano se decide en la junta del 28 de mayo contratar como director a Eusebio Dalmau.

El 7 de enero de 1873 se constituye una comisión de reforma de la Sociedad, de la que destacará el capítulo XVII, relativo a la presentación y aprobación de obras nuevas, al que ya aludimos con anteriormente. Se reduce el número de violines a 14. Se acaba rechazando la propuesta acerca del cobro de una cuota a los socios nuevos por participación en el fondo musical. En la junta de 28 de enero se nombra el jurado para calificar las obras presentadas, ese año de forma extraordinaria en febrero. Estará integrado por Broca, Marqués, Rafael Pérez, Blas García y Arche y Carreras como suplentes. Durante ese primer trimestre se presentarán a la Sociedad cuatro composiciones de autores españoles: *Sinfonía* de Bretón, *sinfonía Una fiesta de Aldea*, de Emilio Serrano, *Meditación*, de Eduardo López Juarranz y *Salve María*, adaptación de Juarranz de la pieza de Mercadante. El jurado preceptivo rechazó la *Meditación*, admitió la *Salve* de Juarranz y decidió una segunda audición de la Sinfonía de Bretón y la posibilidad de la interpretación de la de Serrano en la serie de verano, (junta del 2 de

---

<sup>110</sup> J. M. Provanza y Fernández de Rojas. *Sociedad de Conciertos del Teatro y Circo de Madrid, antes del Príncipe Alfonso. Crónica de los ejecutados desde la creación de la Sociedad en el año de 1866*. Madrid, Imprenta de D. José M. Ducazcal, 1872.

<sup>111</sup> Según expone Ramón Sobrino, esta selección explica la concepción de la temporada de verano como serie accesoria determinada por la necesidad de una rentabilidad económica. R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, pp. 53-54.



abril de 1873). El dictamen se presentó a la Junta general para que ofreciera su decisión. Ésta no acabó, sin embargo, de pronunciarse respecto de la obra de Bretón, aprobó la Serrano y rechazóla de López Juarranz. Otro asunto debatido será la posibilidad de vuelta de un socio expulsado o dimisionario, que se reducirá a aquéllos que, además de aprobar la oposición, hayan marchado antes de la entrada en vigor del Reglamento reformado. El nuevo Reglamento se aprueba el 31 de enero y será firmado en 1874. En esa Junta se aborda el problema de la búsqueda de un local, por la posible imposibilidad de utilizar el Circo de Rivas, debido a unas obras en el teatro. Se decide la celebración de un encuentro de Monasterio y Arche con Rivas para intentar convencerle de la conveniencia de arrendar el teatro, autorizándoles a negociar un contrato. La información de las actas decrece a partir del acta de esta Junta. Según Ramón Sobrino, no se ha conservado ningún acta correspondiente a este período desde enero hasta mayo<sup>112</sup>.

La Temporada de 1873 también contará con la intervención de Monasterio en ocho conciertos más otro a beneficio (2, 9, 16 y 30 de marzo, 6, 13 y 27 de abril)<sup>113</sup>, celebrados en el Teatro y Circo, antes llamado del Príncipe Alfonso, y anunciados en la prensa con motivo del comienzo de la serie: “La Sociedad de conciertos dirigida por el Sr. Monasterio ha publicado ya el anuncio de los que se verificarán en el presente año, octavo de su existencia, en el teatro y circo de Madrid. El repertorio de la Sociedad se ha aumentado con la *segunda sinfonía* en mi bemol de Gounod, la *gran sonata para piano y violín* (obra 47) de Beethoven, arreglada para orquesta, la *overtura de Maritana* de Wallace, la de *Astorga* de Albert, la *Tempestad* de Tauber y algunas otras, figurando además, como en años anteriores, la *Sinfonía heroica*, la *Pastoral* y el *Septeto* de Beethoven, y otras varias obras de Meyerbeer, Haydn, Cherubini, Hérold, Auber, Thomas, Berlioz y otros autores. La Sociedad abre un abono por ocho conciertos, que se verificarán los domingos 2,9,16, 23 y 30 de marzo, y 6,13 y 20 de abril, a las dos en punto de la tarde, cuyos precios de abono para los ocho y en el despacho para cada uno serán respectivamente: palcos, platea y entresuelo sin entradas, 960 y 150 rs.; id. principales sin id.; 640 y 110; butacas con entrada,160 y 24; silla de orquesta con id.,160 y 24; delantera de galería platea con id.,80 y 12; id. de id. principal con id.,64 y 10; asiento de galería platea con id.,40 y 6; id. de id. principal con id., 32 y 15; entrada

---

<sup>112</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, p. 60.

<sup>113</sup> La cuarta sesión no se ha podido fechar. La sesión última se realizó a beneficio de una Junta benéfica de señoras, que presidía la Duquesa de Bailén y del fondo de la Sociedad. Arrojó un beneficio de 13.146,50 reales para cada parte. *Ibidem*, pp. 518-519.

de palco y paseo (cada función) 4 rs. Se abrirá el abono el 22 de este mes en el kiosco de la plaza de Topete, de once de la mañana a cuatro de la tarde: el 22, 23 y 24 a los abonados a palcos, butacas y sillas el año anterior; el 25 y 26. A los que lo fueron a otras localidades, y el 27 y 28 al público en general”.<sup>114</sup>

Se interpretan por primera vez las composiciones que siguen: *Polonesa de concierto* de Marqués (primera sesión), *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi* de Zubiaurre (segunda sesión), *Obertura de Der Sturm* de Taubert (tercera sesión), *Sinfonía en Mi bemol* de Gounod (quinta sesión), *Jesús de Nazareth* de Gounod en adaptación de Broca y *Sinfonía sobre motivos del Stabat Mater* de Rossini de Mercadante (sexta sesión).

Peña y Goñi en *El Imparcial* informa del transcurso de la primera sesión, volviendo a reiterar el éxito de público de temporadas precedentes: “La afición a los conciertos primaverales no decae. La sociedad que tan admirablemente dirige el Sr. Monasterio, inauguró ayer el octavo año de su existencia ante una inmensa concurrencia que ocupaba todas las localidades del espacioso y elegante coliseo, propiedad del Sr. Rivas”. A continuación pasa a describir la acogida de las obras interpretadas. Comienza por apuntar los “entusiastas aplausos” que “mereció la magnífica overtura de "Ruy Blas" de Mendelssohn”, de la que destaca la labor de la orquesta: “ejecutada por la orquesta con un calor que demuestra el respeto y la simpatía con que la sociedad mira al insigne autor del "Sueño de una noche de verano". Prosigue señalando la recepción del resto de obras de la primera parte, que finaliza con el triunfo del *Carnaval de Venecia* de Thomas, composición sobre la que, sin embargo, apunta ciertos defectos formales: “El *democrático* (decímoslo por las grandes libertades que se ha tomado el Sr. Bottesini) pero expresivo e inteligente arreglo del Ave Maria de Schubert, se hizo repetir entre grandes aplausos. La última pieza de la primera parte alborotó al público, que pidió y obtuvo la repetición. Más que overtura, sobre todo en lo que atañe al primer tiempo, el "Carnaval de Venecia" de Ambroise Thomas es una fantasía, un capricho a toda orquesta sobre el motivo popular con que los pianistas medianos suelen machacar más de una vez el cráneo del que los escucha. [...] El saltarello elegante y gracioso que llena el segundo tiempo, hacen sin embargo, decaer algo el interés de la overtura. Si A. Thomas, por medio de uno de esos pedales brillantes, hubiera traído el primer motivo como coda de la overtura, esta explosión final sería de grandísimo efecto y redondearía

---

<sup>114</sup> *El Imparcial*, 22-II-1873.

la pieza. Esta es, *Salvo meliori*, nuestra opinión”<sup>115</sup>. La Tercera Sinfonía de Beethoven, como venía siendo habitual en los programas, se colocó en la parte central del concierto. Peña y Goñi critica la actitud de cierto sector del público reacio al repertorio clásico: “Viva aún la impresión que en el auditorio habían producido las brillantes facetas del diamante *Americano* de Thomas, el público se fijó con respetuosa indiferencia en la tercera sinfonía de Beethoven, en aquel pedazo de oro macizo esmaltado aquí y allá de rubíes y esmeraldas de inapreciable valor, pero que requieren lapidarios más expertos y versados que la mayoría de nuestros diletantes. -¿Quién es ese Beethoven? preguntaba bostezando una "diletanta" a otra que a nuestro lado se hallaba. -Chica, contesta la interpelada, es ése del porvenir que se ha casado hace poco. (Textual)”. La tercera parte se inició con una *Polonesa de concierto* de Marqués, que recibió una acogida excelente y que merece palabras favorables de Peña y Goñi, si bien se decanta por un cambio en el título: “El público aplaudió con entusiasmo al autor, que se presentó a hacer el saludo de ordenanza, y la polonesa se repitió. Escrita con facilidad y brillantez, la obrita del joven maestro español adolece de un defecto, y es que el señor Marqués, sin necesidad de ir a buscar para su composición un nombre extranjero, pudo haberla bautizado llamándola *Bolero* de concierto; que *bolero* y muy *bolero* es la *polonesa* desde la primera hasta la última nota”. La sesión culminó con una de las habituales adaptaciones camerísticas, el *Andante del Cuarteto en Re menor*, de Haydn, del que escribe: “no hay para qué decirlo, se hizo repetir con grandes muestras de aprobación”, y la *Marcha de las Antorchas Número 2* del que denomina “coloso”, y acerca de la cual censura la actitud de una parte del público: “No bien hubo atacado la orquesta el momento culminante de la pieza, aquella admirable *coda*, en la que sobre el *tremolo* agudo de los violines se desploma el metal glosando uno de los fragmentos de la marcha; en aquel momento crítico cierta parte del público, una minoría impaciente se levantó de sus asientos (parece que así lo exige la última moda) y se retiró, molestando con sus pisadas la atención de la generalidad del auditorio. Este protestó con una tempestad de chicheos y “¡fuera!” que celebraremos aprovechen para el próximo concierto. Por el éxito de las piezas, pueden nuestros lectores formarse idea de la ejecución. Sin embargo, merecen especial mención los dos trompas, sobre todo el primero, que ejecutaron notablemente

---

<sup>115</sup> Sobre dicho motivo edifica Thomas el primer tiempo de la overtura, repartiendo aquel reducido período entre las tres familias, glosándolo, jugueteando con él, adornándolo con los lazos de una instrumentación chispeante y florida donde la variedad de timbres y la riqueza de detalles electrizan al público que saborea con deleite un manjar tan ricamente condimentado.

una difícilísima *fanfare* intercalada por Beethoven en el "scherzo" de la sinfonía heroica. ¡Bien por los trompas!"<sup>116</sup>.

En la segunda sesión continuó el lleno en cuanto al nivel del público, pese a las adversas condiciones climatológicas, "hasta el extremo de ser muy difícil el tránsito por las butacas, galerías y paseo". Desde *El Imparcial* se nos informa, asimismo, de que "todas las piezas fueron aplaudidas con entusiasmo". Lograron especial éxito, el *Scherzo* de Zubiaurre, del que se afirma "que revela la mano de un compositor de talento, al par que deja traslucir en ciertos detalles al músico que ha nacido en el país del silbo, silbote y tamboril", la "inmensa y dramática" Obertura de *Leonora* de Beethoven, el *Andante* y *Saltarello* de la "magnífica" Sinfonía en La de Mendelssohn, así como el *Largo assai* de Haydn, del que se señala un reciente edición por Romero para piano "por dos distinguidos alemanes muy conocidos en España". Vuelven a repetirse las críticas a la reacción adversa del público antes de concluir el concierto, y que recogieron varios diarios: "Nosotros suplicamos encarecidamente al público verdaderamente aficionado que tenga prudencia y moderación en la manera de demostrar su disgusto a los que se levantan cuatro o cinco minutos antes de terminarse la última pieza. Y en cuanto a estos impacientes, cuyo número es bien exiguo por cierto, bien pudieran tener un poco de calma y considerar que la inmensa mayoría de los espectadores van a los conciertos por afición, por oír la música y no por satisfacer las exigencias de la moda. Haya calma en todos y terminen de una vez esos escándalos de última hora que pueden traer funestas consecuencias para la admirable sociedad de Conciertos, tan solícita siempre en complacer al público que con tantas muestras de consideración premia sus afanes. Durante el intermedio de una a otra pieza hay tiempo suficiente para marcharse; háganlo así los que se ausentan más tarde y no habrá que lamentar conflictos. Nosotros tenemos la seguridad de que los ruegos de la prensa serán atendidos por todos los aficionados y esperamos sea ésta la última vez que de tan enojoso asunto nos ocupemos"<sup>117</sup>.

Acerca de la afluencia de público en la tercera sesión, desde la misma publicación se apunta que fue "la concurrencia numerosísima, demasiado apiñada, no obstante lo húmedo del día". Se subraya la recepción excepcional del público, especialmente de la Sinfonía de *Struensee*, de Meyerbeer, el *Adagio* del Cuarteto en Si bemol de Mozart y el *Ave-María* de Gounod, que fueron "frenéticamente aplaudidas" y que fueron "repetidas

---

<sup>116</sup> A. Peña y Goñi. *El Imparcial*, 3-III-1873.

<sup>117</sup> *El Imparcial*, 13-III-1873.

con universal aplauso”. Con *Los lamentos del esclavo* de Espadero y el *Andante* de la *Sinfonía en Sol* de Haydn se describe que Monasterio logró una inmensa ovación. También se hace mención a un diseño estratégico del programa por parte de los organizadores para evitar que se repitieran los problemas de las sesiones anteriores, en las cuales el público menos aficionado había abandonado el teatro sin escuchar la última parte: “El Ave-María de Gounod, colocada diplomáticamente por Monasterio al final del concierto, hizo que ningún oyente se moviera de su asiento. Ante aquella inefable melodía maravillosamente ejecutada por la orquesta, desaparecieron todas las impacencias y cesaron por completo las demostraciones ruidosas que en los dos anteriores conciertos hubo que lamentar. No otra cosa podía esperarse del en su gran mayoría aficionadísimo público que asiste hoy a los conciertos de Monasterio”<sup>118</sup>.

En la siguiente sesión vuelven a triunfar el *Carnaval de Venecia* de Thomas, el *Septeto* de Beethoven y la *Struensée* de Meyerbeer, algunos de cuyos movimientos fueron repetidos. Peña y Goñi destaca de esta sesión, que califica de “¡Excelente concierto!”, la interpretación en la cuerda, especialidad de Monasterio, del *Septeto*, “incomparablemente ejecutado, produjo un efecto grandísimo y los violines fueron interrumpidos en un magnífico período del segundo tiempo y en la célebre “Fermata” del último, ejecutada con una maestría y precisión de que debe enorgullecerse el arte español”, así como vuelve a ensalzar la obra de Meyerbeer: “En cuanto a la polonesa de *Struensée*, celebramos infinito que la generalidad del público haya apreciado las bellezas de esta preciosísima pieza que, no por carecer de efectos de relumbrón, deja de revelar en todos sus detalles la exquisita finura instrumental, sonoridades y ritmos y la suprema inteligencia del autor del *Profeta*”<sup>119</sup>. Recordemos, a este respecto, que Peña y Goñi, mese antes había facilitado a Monasterio las partituras de la *Struensée*, según atestigua una carta, firmada el 11 de diciembre de 1872, en la se refiere a los programas de Padeloup: “Mi querido amigo: cumpliendo con lo prometido, remito a Vd. copia de las piezas del *Struensée* manuscritas de la cubierta de la Placa que tengo en mi poder. Tengo un dato precioso respecto a esta cuestión y es que leyendo ayer la *Neuve et Gazette musicale* de París me he encontrado con un programa de concierto que dirige Padeloup y era el que se ejecutara como 3ª pieza el *Armensée* de la manera de la manera siguiente copiada del programa: 3ª *Armensée* (Meyerbeer), Overtura *l’Auberge du village*; le *Reve de Tinensée*; *Marche fúnebre*; la *Benedictino: Dernier moment*.

---

<sup>118</sup> *El Imparcial*, 18-III-1873.

<sup>119</sup> *El Imparcial*, 24-III-1873.

Indudablemente éstas son las piezas *détachées* que podrán tener lucimiento en el concierto. Ahora Vd. hará lo que crea conveniente en la seguridad de que los aficionados no tendrán seguramente muestras de quejas por las posiciones que Vd. adopte”. En la misma misiva, Peña y Goñi reclama la inclusión de Berlioz: “No se olvide Vd. de Berlioz; en el concierto de Padeloup figura una ópera de Berlioz titulada *Le Carnaval Romain*. Ya sabe que es siempre suyo constantemente admirado y apdo. amigo. Antonio Peña y Goñi”<sup>120</sup>.

Peña y Goñi proporciona una visión fatalista de la situación musical de España derivada de la falta de apoyo oficial ensalzando la labor de la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos en el cambio experimentado en el público, puesta de manifiesto en esa temporada:

“¡Las circunstancias que atravesamos son terribles!- se nos dirá- no es posible que haya quien pare mientes en la música, ni menos en los músicos; la política lo absorbe todo; imposible, de todo punto imposible!. Falso, de todo punto falso, contestaremos. Ni las circunstancias, ni la política, ni nada hay capaz de contrarrestar el desarrollo inmenso que la afición a la música ha tenido, desde hace pocos años, en Madrid. ¿No habréis visto ese público que se ha dirigido en tropel al teatro de Rivas cuando la alarma política había llegado al paroxismo y el paseo de Recoletos estaba intransitable de lodo y agua?. No le habéis visto apilado en las galerías y paseos, aplaudir frenéticamente, olvidándose del tiempo, de las circunstancias y de las alarmas para no pensar sino en deleitarse con las sinfonías, óperas, andantes, marchas, etc., que tan admirablemente dirige Monasterio y tan a la perfección ejecuta su primorosa orquesta?. Sí, digámoslo en voz muy alta y repitémoslo con la satisfacción que sentirán todos los que aman el arte y se interesan por su engrandecimiento y prosperidad. El camino que la afición ha recorrido de poco tiempo a esta parte, es incalculable. Y Monasterio es sin duda alguna el que ha elevado a su mayor altura, el que ha hecho más asequible el atractivo aliciente que otros antes que él con tanto acierto y distinción iniciaron.

Las dos poderosas máquinas a cuyo impulso se han debido las ventajas que hoy aplaudimos todos, han sido, no hay que dudarlo, la Sociedad de cuartetos y la de conciertos. La primera inició a un público escogido, en las

---

<sup>120</sup> Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, M. 106.

grandes y delicadas bellezas de la música *di camera*. A la constancia y celo de los fundadores y socios débese que los aficionados hayan comprendido y aplaudido los tríos, cuartetos, y quintetos de los maestros clásicos, cuya estructura y detalles particulares requerían, para ser apreciados debidamente, cierta organización musical, cierta copia de conocimientos, cierto público, en fin, como el que acude en las tardes de sesión al pequeño salón del Conservatorio.

La segunda, esto es, la Sociedad de Conciertos, ha venido a coronar el edificio cimentado por la de Cuartetos, su hermana primogénita. De la raquílica sala de solfeo, se ha trasladado al espacioso y elegante teatro de Madrid; al exiguo número de instrumentos de cuerda, ha sucedido un bosque de arcos; las demás familias han pedido participación en la grande obra y la han obtenido. El repertorio se ha ensanchado hasta lo infinito; se han vencido todas las dificultades; se han tocado todos los resortes para complacer a toda clase de público, y este público tan apasionado, tan leal, tan inclinado siempre a aplaudir lo bueno, este público que ansía alimentos sanos y confortantes que vigoricen su estómago a prueba de indigestiones, ha hallado lo que buscaba, y en su loco entusiasmo, en su indescriptible alegría, no se ha contentado con aplaudir y golpear el suelo, sino que ha gritado como un energúmeno dando rienda suelta a la satisfacción y el placer que le embargaban. ¡Y cómo no! ¡Cómo no si Monasterio ha alcanzado la gloria de elevar la Sociedad de Conciertos a la altura de las primeras de Europa!.

En esas admirables sesiones vespertinas donde se olvidan siquiera momentáneamente, todos los pesares el público está exento de filiación. Allí se reparte el arte equitativamente, poniéndolo al alcance de todos los gustos, de todas las condiciones. ¿Os seducen esas piezas chispeantes de instrumentación y de gracia, ligeras y coquetas, envueltas en perlas y azabaches, vestidas de voluptuosa gasa, siempre alegres y juguetonas? Para vosotros tiene Monasterio las overturas de Thomas y Auber, la polaca del Struensée y otras muchas piezas "ad hoc". ¿Preferís el drama instrumentado, gozáis con las inmensas explosiones de los gigantes, os arrebatan estas peroraciones orquestales, sublimes por su elevación, infinitas por su grandeza, imperecederas por el genio que las inmortaliza? El cartel os ha atendido. En la primera parte la Leonora de Beethoven; en la segunda el Struensse de Meyerbeer. ¿Sois reaccionarios? ¿Amáis la música "Antigua", las piezas en cuatro tiempos que reflejan., bien los sacudimientos leoninos del autor de "Fidelio", bien las dulces impresiones de "la música misma" (así llamaba Oulibicheff a Mozart) o las

serenas sonrisas y plácida calma del "abuelo" (Haydn) o la elegante y brillantísima manera de Mendelssohn? No os quejéis. Leed la segunda parte y callad. ¿Sois nacionales? Pues pedid protección en otra parte y no nos molestéis demasiado. La polonesa de Marqués, los Lamentos del esclavo de Espadero, la Alborada de Carreras, el Despertar de las hadas de Espino. ¿Queréis más? Sí, que queremos.-Decidlo.-Queremos el magnífico andante religioso y el preciosísimo scherzo fantástico de Monasterio.-Bueno; se tocarán en el próximo concierto.

De esta manera, satisfechas las exigencias de todos, los conciertos hierven de gente, el público se apiña en butacas, palcos, galerías y paseo; la animación se muestra en los semblantes, se oye lo que gusta y lo que no gusta, y a fuerza de deleitarse con lo primero, se llega a no aburrirse y aún a deleitarse también con lo segundo. ¡Y es de ver la diferencia de impresiones que se nota en el público!. Si los jóvenes no aplauden con pasión algunas interminables digresiones de los clásicos, gruñen los viejos retrógrados y se indignan ante tamaña falta de atención. Si se hace repetir alguna graciosa overtura francesa, gritan de contento aquéllos y fruncen éstos el entrecejo, murmurando sordamente contra esta juventud pervertida que se solaza con Thomas, Auber, Gounod o Halevy, mientras charla con desenfado o se restriega los ojos ante una colosal sinfonía de Haydn, Beethoven o Mozart.

Y a pesar de esto, hay muchos momentos en que todas las voluntades se funden en una sola, desapareciendo cuantas diferencias hayan podido existir breves momentos antes. Estos momentos son verdaderamente imponentes. Oíd esa orquesta incomparable cuando ejecuta una de las piezas favoritas del público. Silencio sepulcral; todos los alientos están comprimidos, nadie se atreve a respirar. Los violines atacan "pianísimo" un trémolo agudo; se oye a la madera lanzar entrecortados acentos, recuerdo del tema; comienza la cuerda a tomarlo en pizzicato, los fragmentos del tema van jugueteando entre los instrumentos; establécese el crescendo que va subiendo, subiendo, hasta que el motivo dominante aparece en todo su esplendor arrojado por todas las sonoridades de la orquesta. Monasterio, admirable de precisión y energía, trasfigurado, inmenso como la música que dirige, mueve su brazo en todas direcciones, animando ahora la cuerda, luego el metal; parece que la orquesta, encadenada a la batuta, sigue paso a paso los movimientos de ésta como atraída por una fuerza superior. La cuerda lanza brillantes centellas que iluminan con vivísimos colores los rugidos del metal glosando el tema.



De pronto Monasterio inclina la cabeza y extendiendo la mano izquierda; apágase la orquesta como por encanto y suenan las argentinas vibraciones del arpa como un eco perdido en aquel imponente fragor. Pero bien pronto comienzan de nuevo los murmullos agudos de los violines, que crecen en vigor, hasta que, fundida toda la masa, estallan por fin los acordes finales robustos, enteros, magníficos. En este momento óyese un estrépito furioso, formado por millares de espectadores que aplauden, gritan, gesticulan y se callan rendidos, después de haber conseguido la repetición. He aquí el espectáculo que presenta el teatro de Rivas siempre que la Sociedad de conciertos ejecuta la prodigiosa overtura de Struensee de Meyerbeer. Lo mismo sucede con el Ave María de Gounod, magistralmente instrumentada por Monasterio, y que produce en el público un entusiasmo imposible de describir, así como otras muchas piezas de distintos géneros que los profesores de la orquesta ejecutan con una maestría y perfección superiores a todo elogio. Al ver el gentío inmenso que acude a todos los conciertos, hay muchos que pensarán tal vez que la Sociedad se enriquece con sus trabajos. Error, error crasísimo muy fácil de destruir. Durante la próxima pasada temporada las utilidades que reportó la Sociedad fueron las mayores que se han conocido desde su fundación. Pues bien, pagados los gastos de arriendo, de copla, etcétera, etc., resultó que las partes principales, como los Sres. Pérez, (D. Rafael), Melliez, Fischer y algún otro, habían ganado en los ocho conciertos dos mil seiscientos o setecientos reales, y así relativamente los demás, hasta el extremo de haber tocado a un profesor ochocientos reales, esto es, cuatro duros por concierto.

Hoy los gastos han aumentado, pues en vez de dos mil reales que la Sociedad pagaba al propietario del teatro, Sr. Rivas, este año desembolsa "cinco mil" por cada concierto; total, "cuarenta mil reales" por los ocho de la temporada, que se entregan religiosamente al opulento banquero. Díganos ahora nuestros lectores si los conciertos de Monasterio son un "negocio" para la Sociedad. Y esto a costa de tres meses de trabajos consecutivos, después de cincuenta ensayos, en los que Monasterio y su orquesta acometen esos gigantescos trabajos que admiran al público, pero que cuestan labores sin cuento, constantes desvelos y frecuentes vigiliass. A bien que el director y los profesores no son de los que retroceden tratándose de complacer al público. Díganlo esas piezas que la orquesta sabe bordar de un modo incomparable; díganlo esos prodigios de ejecución tan brillantemente vencidos; díganlo esos artistas modelos que, trémulos de emoción, se enjugan la sudorosa frente después de haber tocado una obra admirable, dígalo, en fin, Monasterio, ese

director sin rival, esa personificación del arte, que no descansa, no duerme, estudiando obras nuevas, sobreponiéndose a todos los obstáculos, animándolo todo con su mágica batuta, que arrastra como un torrente todas las sonoridades, dulces y veladas, enérgicas y fuertes, y que así hace suspirar o gemir a los violines como desencadena las explosiones de Meyerbeer, verdaderas avalanchas que derriban cuanto encuentran a su paso. La Sociedad de Conciertos y su dignísimo director han logrado que en Madrid sea hoy una verdad, una verdad innegable, la afición a la buena música. Ellos han depurado el gusto y han infiltrado en el público el amor al arte; ellos han abierto el camino para la regeneración musical de nuestra patria; ante sus trabajos, los envidiosos han enmudecido, porque han comprendido que la fuerza del arte arrolla todas las envidias. En cambio ese monstruo terrible que se llama público, tan inconstante, tan voluble y tan cruel, se ha postrado ante la Sociedad y ha sacudido sus crines jurando defenderla o morir a sus pies. ¡Qué mayor timbre de gloria para Monasterio y su orquesta!”<sup>121</sup>.

En la quinta sesión de la temporada, que repite el lleno absoluto, se repite la *Marcha Fúnebre y Triunfal* de Monasterio, seleccionada para la última parte. Se interpretaron también el *Adagio* de la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven y la obertura de *Loreley* de Wallace (Primera Parte), el *Larghetto* de la *Sinfonía en Mi bemol* de Gounod (Segunda Parte) y la *Canzonetta* del *Cuarteto en Mi bemol* de Mendelssohn (Tercera Parte)<sup>122</sup>.

En la sexta sesión, el programa vuelve a satisfacer los gustos del auditorio, según leemos en *El Imparcial*: “El sexto concierto de Monasterio llenó como siempre los deseos de los aficionados, que aplaudieron todas las piezas”. Se ejecutó *Jesús de Nazareth* de Gounod, descrita como “melodía para canto y piano arreglada admirablemente para grande orquesta”, realizada por Broca, también socio, También se

---

<sup>121</sup> En el comienzo del artículo podemos leer: “En este malaventurado país, tan trabajado por las luchas políticas que todo lo corroen y emponzoñan; en esta España en miniatura, donde el arte musical cuenta escaso número de representantes que tengan verdadera importancia artística en el extranjero, se notan ciertos detalles, obsérvanse algunos fenómenos bien dignos ciertamente de llamar la atención por lo que se relacionan con la música y los músicos españoles. Aquí, donde a consecuencia del despego con que los gobiernos han mirado siempre el arte, hay hambre de protección oficial, no se concibe una gran empresa musical sin la protección (léase “dinero”) del Estado, ni hay quien se atreva a aventurarse de lleno en llevar a cabo ventajas más o menos inmediatas pero seguras a la música nacional lírico-dramática. Casi todos suspiraban por el gobierno de la monarquía cuando la hubo; todos suspiran hoy por los ministros de la República, y entre tanto no se encuentra un hombre emprendedor e inteligente que pida al público lo que nuestros gobernantes no quieren o no pueden conceder”. *El Imparcial*, 28-III-1873.

<sup>122</sup> *El Imparcial*, 31-III-1873.

ejecutan el concierto el *Andante* de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven y el *Ave Maria* de Gounod. Nuevamente se reiteran las protestas de otras temporadas referidas a la actividad de los revendedores: “El concierto adoleció, sin embargo, de un defecto sobre el que llamamos la atención de la Sociedad. Hubo ayer en el teatro de Rivas "demasiada" gente, circunstancia que llenó de gozo a los revendedores, con detrimento de muchos aficionados. Y no decimos más porque estamos seguros que la Sociedad de conciertos pondrá pronto remedio a este grave mal, a fin de que en los dos conciertos que quedan en la temporada no haya "demasiada" gente”<sup>123</sup>.

Tras el concierto celebrado el 30 de marzo de la Temporada de 1873, en el que se ejecutó la *Marcha Triunfal* de Monasterio y volvió a interpretarse un movimiento de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, junto a una de las habituales oberturas y la *Sinfonía en Mi bemol* de Gounod, en la crítica firmada desde *La Época*, vuelve a criticarse la costumbre del público de exigir repeticiones: “Llegamos al antiguo circo del Príncipe Alfonso cuando la orquesta terminaba la sinfonía de *Rosamunda*, de Schubert, y sólo pudimos escuchar el rumor de los aplausos. El adagio de la cuarta sinfonía de Beethoven fue repetido, así como la overtura de *Lorelei*, de Wallace, entre estruendosas muestras de aprobación. En el primer intermedio, Fernandito se dedicó, como siempre, a darme a conocer las personas notables. –El que acompaña en su palco a María Sass es *Goizueta*, el crítico musical del periódico *La Época* [...] –Calle V., hablador interrumpí a Fernando, -y déjeme atender a la sinfonía en *mi bemol* de Gounod. El público, que ha escuchado en silencio el *adagio*, se entusiasma con el *larghetto* y con el *scherzo*, y los hace repetir, a pesar de la oposición de una parte de los oyentes, compadecidos de los músicos y de su director. Hay ciertos individuos, de los que más fuman y menos pagan, convertidos en tiranos implacables de todos y que sin consideración a nada ni a nadie, querrían oír dos veces cada pieza, sin tener en cuenta el cansancio de los ejecutantes, ni sus compromisos, los cuales los obligan a tocar en seguido o a la noche en los teatros. Estos sujetos, más alborotadores que inteligentes, harían bien en dominar sus ímpetus, y en no abusar de la condescendencia de los artistas. Santo y bueno que se repitan una o dos piezas; pero cinco o seis, como el domingo, vive Dios que es ya demasiado. Repitiéronse la magnífica marcha de Monasterio, verdaderamente *triumfal* para él, la *canzonetta* del cuarteto en *mi bemol* de Mendelssohn; e ignoro por qué no se repitió también, para lo que faltaba, la hermosa sinfonía de *Il Regente*, de Mercadante. ¡Ah! Ya

---

<sup>123</sup> *El Imparcial*, 7-IV-1873.

sé por qué: porque eran las cinco de la tarde”. Finaliza el artículo con una nueva petición de retraso de la hora de los conciertos: “Ahora, en nombre de mis hijas, y de otras muchas niñas bonitas que hay en Madrid y asisten al teatro de Rivas, voy a dirigir a Monasterio una súplica. –Sé que éste no lee periódicos, pero alguno de sus infinitos amigos y admiradores se lo transmitirá, por ejemplo, el Sr. Esperanza. Toda vez que el domingo próximo no hay funciones teatrales, motivo único, según parece, de empezar a las dos los conciertos -¿no hará V., Sr. Monasterio, que el de aquel día comience a las tres? –Así lo esperamos todos de su probada galantería y conocida amabilidad”<sup>124</sup>.

El concierto del 6 de abril fue el que contabilizó la mayor concurrencia de público. Se interpretaron: *Jesús de Nazareth* de Gounod, *Sinfonía sobre temas del Stabat Mater* de Rossini, de Mercadante, *Tercera palabra*, de *Las siete palabras* de Haydn, *Ave María*, de Gounod, Obertura de *Der Freyschütz* de Weber y la *Sinfonía Sexta* de Beethoven.

La costumbre de repetir un gran número de piezas se siguió manteniendo en sesiones posteriores. En la siguiente, ofrecida el 13 de abril, nos informa la misma publicación que el público “hizo repetir *siete* piezas a la incomparable orquesta de Monasterio”<sup>125</sup>.

La última sesión, en la que Monasterio dirige su arreglo de la *Sonata para piano y violín Op. 47* de Beethoven, culminando la serie con un nuevo homenaje de los profesores, que le obsequian con una corona de laurel y una escribanía de plata. En la descripción de *El Imparcial* se lee: “¡Eran de oír los gritos y aplausos del público, era de ver el entusiasmo que se apoderó de los espectadores cuando Monasterio recibió la corona y la escribanía! Los profesores haciendo un delicado obsequio a su director; el público frenético de entusiasmo, aplaudiendo sin cesar a Monasterio como diciéndole: “Ahí va este tributo de admiración a ti y a tus profesores: a ti que los dominas por tu talento envidiable, ayudándoles a vencer esas dificultades que nos asombran; a ti porque mantienes enhiesta la bandera del arte, bandera que elevada en el reducto de la perfección musical, envuelve a todos con sus gloriosos pliegues, y a todos guía siempre a la victoria; a ti y a tus profesores porque os somos deudores de estos inefables momentos en que nos hacéis olvidar todos nuestros pesares, todas nuestras preocupaciones, para admirar vuestra maestría en vencer las mayores dificultades,

---

<sup>124</sup> *La Época*, 1-IV-1873.

<sup>125</sup> *La Época*, 14-IV-1873. En noticia publicada el 5 de mayo de ese año, se indica que “la Sociedad de Conciertos ha tenido la feliz idea de presentarse en Viena durante la Exposición, para que se juzguen allí sus interpretaciones”. Tal proyecto no se llevaría, sin embargo, a realización. *La Época*, 5-V-1873.

vuestro talento en interpretar todos los géneros y hasta vuestra abnegación en acceder a nuestra exigencias". ¿Puede haber mayor satisfacción para Monasterio y la Sociedad de profesores?. Bien es que todo se lo merece esa brillante pléyade de artistas, justificación elocuente de que aún puede llegar para el arte español una edad de oro tan ansiada por todos"<sup>126</sup>. Completó el programa, como venía siendo costumbre, una selección de obras de excelente acogida en las sesiones: oberturas de *Marte* de Hérold, *Tannhäuser* de Wagner y *Flauto mágico* [sic] de Mozart, *Scherzo* de Gade, *Septeto* de Beethoven, *Marcha de la coronación del Profeta* de Meyerbeer y otra adaptación de Monasterio: el *Andante con variaciones* de la *Sonata Op. 47* para piano y violín de Beethoven. Esta última obra fue precisamente la pieza estrella de la sesión, "que admirablemente instrumentada por Monasterio, ejecutó la orquesta y sobre todo los violines primeros de un modo incomparable". La calidad de los violines es nuevamente elogiada a propósito de la repetición del *Septeto*: "La fermata del último tiempo del gran septeto se hizo repetir, como siempre, con la diferencia de que la segunda vez Monasterio dejó la batuta y los violines ejecutaron sin director la difícilísima cadencia. Inútil es decir que el público interrumpió con «bravos» y aplausos aquella seguridad prodigiosa de los ejecutantes". Respecto a la recepción de la Obertura de *Tannhäuser*, la prensa indica que "fue extraordinariamente aplaudida y pedida su repetición, a lo que, con justísima razón, se opuso la mayoría, teniendo en cuenta las dimensiones de la obra y sus dificultades de ejecución. Excusado nos parece añadir que los grandes aplausos que obtuvo la obertura del «porvenir» cayeron como plomo derretido sobre los que niegan a Wagner hasta el perfecto estado de sus facultades mentales. Hubo un tiempo en que se negó esto mismo a Beethoven, y sin embargo..."<sup>127</sup>.

También se cuentan entre las piezas mejor acogidas por el público las obras escogidas para el programa del concierto extraordinario del 27 de abril: Obertura de *La part du diable* de Auber, *Polonesa* de *Struensée* de Meyerbeer, *Obertura de Mignon* de Thomas, *Sexta Sinfonía* de Beethoven, Obertura de *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai, *Largo assai* del *Cuarteto en Sol menor* de Haydn y *Ave Maria* de Gounod.

En cuanto al apartado económico, se vendieron 992 abonos para la serie de ocho sesiones conciertos (630 butacas de 678 disponibles, excepto 30 que se regalaron)<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> *El Imparcial*, 22-IV-1873.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Estado de comprobación para la cuenta general de los ocho Conciertos matinales verificados por la Sociedad.

Los resultados fueron muy favorables, con un rendimiento, según ha calculado Ramón Sobrino, muy elevado (se reparten 176.175,08 reales).

Otro aspecto necesario de destacar es el crecimiento del archivo musical en esta etapa, que llega a incluir 288 obras musicales.

Como en temporadas anteriores, las cuestiones de la asignación de los beneficios de la sesión de beneficencia y la búsqueda de un local para la serie de verano centraron la atención en las dos juntas celebradas el 4 y 21 de mayo. Acerca de la segunda, se mantienen negociaciones con la empresa de los Jardines del Buen Retiro. Respecto a la posibilidad de un viaje a Viena, no se llega a ningún acuerdo.

El 1 de julio Monasterio dirige una carta de agradecimiento por la felicitación de la Sociedad después de ser designado para entrar en la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes: “Altamente satisfactoria me ha sido la atenta comunicación que, con motivo de mi nombramiento de Académico de la de Bellas Artes se ha servido V. dirigirme en nombre de la Sociedad de Conciertos, de la que es V. tan digno Secretario. En su consecuencia, ruego a V. que sea igualmente el encargado de transmitir a todos mis queridos compañeros de dicha Sociedad, a la que tanto me enorgullece pertenecer, mis sentimientos de sincera gratitud por esta nueva muestra de aprecio y de deferencia hacia mí, con la cual han añadido una atención más a las muchas otras de que ya les soy deudor”<sup>129</sup>.

La Sociedad de Conciertos se propone llevar a cabo un proyecto heredado de épocas precedentes: la construcción de un local propio para ahorrar así las tasas del arrendamiento. Sin embargo, tras múltiples gestiones para la construcción de un teatro en un terreno del Jardín del Buen Retiro cedido por el Ayuntamiento, finalmente los propósitos no se llevan a cabo por temor a falta de rentabilidad económica. Después de haber sido rechazada el año anterior, en dictamen del 24 de febrero del jurado formado por Monasterio, Blas García, Enrique Broca, Miguel Carreras y Casimiro Espino, se decide aceptar la obra previa modificación del segundo movimiento (votación con 37 votos a favor, 30 en contra, 5 en blanco y una con la mayoría)<sup>130</sup>. En cuanto a las cuatro

---

<sup>129</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo de la Sociedad de Conciertos. Expedientes personales incompletos.

<sup>130</sup> Leemos en el dictamen: “El Jurado encuentra dicha obra de bastante importancia y buena instrumentación, y aún cuando en su totalidad es algo desigual y adolece de algunas durezas e incorrecciones, no obstante dicho Jurado la cree muy digna de ser ejecutada en los conciertos de primavera, atendiendo al mérito de los tiempos 1º, 3º y 4º, y más principalmente el 1º, pero creyendo también indispensable modificar el 2º, o sea el Andante por medio de cortes, los que se creen necesarios

composiciones españolas presentadas ese año, en la Junta del 31 de marzo, se lee el dictamen firmado por Monasterio, Carreras, Casimiro Espino y Blas García y se vota el rechazo de la sinfonía *La Española* por tener “incorrecciones armónicas, pobreza en la orquestación, y ser de poco efecto”, y las tituladas *Marcha* a toda orquesta, *Andante* para orquesta y *Andante* para instrumental de cuerda.

Durante la Temporada de 1874, que contó con nueve conciertos dirigidos por Monasterio (el último a beneficio de varias entidades benéficas), se dan a conocer: *Al pie de la reja* de Carreras, Obertura de *La dama duende* de Reinecke (primera sesión), Obertura de *Genoveva* de Schumann (segunda sesión), Obertura de *El primer día feliz* de Fernández Caballero (tercera sesión), Obertura de *Athalia* de Mendelssohn y *Sinfonía en Fa* de Bretón (quinta sesión), Obertura *Una violeta* de Casamitjana y *Adagio del Cuarteto en Sol* Op. 64 de Haydn (sesión a beneficio de los heridos en campaña) y *Allegro maestoso* de la *Segunda Sinfonía Océan* de Rubinstein (octava sesión). Destaca en esta temporada la continuación en la introducción de Schubert y Schumann, de quienes se ejecutan en esa serie la *Obertura en el estilo italiano* y *Obertura de Genoveva*, respectivamente. También se interpretaron la *Sinfonía Quinta* y las oberturas *Egmond* y *Leonora* de Beethoven, la *Sinfonía 40* (numerada como 48) de Mozart, la *Marcha de Tannhäuser* y Obertura de *Rienzi* de Wagner, junto a las habituales oberturas y movimientos de sinfonías de Haydn, Mendelssohn, Meyerbeer, Hérold, etc. Entre las composiciones españolas repetidas se encuentran el *Andante dramático* de la *Sinfonía Primera* de Marqués y *Andante Religioso* de Monasterio. En la temporada sobresale la sesión del 11 de abril, novena de la serie, en la que se ejecutó un programa íntegramente español, en el que figuraron la Obertura *Sybille* de Soledad Bengoechea, el *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi* de Zubiaurre, la Obertura *Concepción* de Gabriel Balart, la *Segunda Sinfonía* de Marqués, la Obertura *El primer día feliz* de Fernández Caballero, la serenata *Al pie de la reja* de Carreras y la *Marcha rusa* de Casamitjana.

La serie, iniciada el domingo último de febrero, volvió a contar con lleno. El público congregado en el Teatro del Circo, aplaudió, según leemos en la prensa, “con entusiasmo la interpretación”<sup>131</sup>.

Siguió una sesión el 8 de marzo, a beneficio de los heridos del ejército del Norte en la guerra carlista<sup>132</sup>. En *El Imparcial* se hace hincapié en que “no decrece en Madrid,

---

para el mejor éxito de la obra”. R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, pp. 98-99.

<sup>131</sup> *El Arte*, nº 22, 1-III-1874, p. 3.

sino que aumenta de día en día, la afición a la buena música y no hay duda en que la principal causa es la acertadísima dirección de la Sociedad de conciertos”. Seguidamente, se describe que “ha sido, si cabe, la concurrencia más numerosa que en los anteriores, y las selectas piezas que formaban su programa han sido ejecutadas de una manera inmejorable, y todas muy aplaudidas”. Se repitieron seis obras, a instancia del público, en la *Serenata* de Gounod y la Obertura de *Leonora* de Beethoven (primera parte), el *Allegro appassionato* y el *Scherzo* de la Sinfonía de Mendelssohn (segunda parte), éstos “entre nutridos aplausos”, y la Obertura de *El primer día feliz* de Caballero y el *Adagio del Cuarteto en Sol* de Haydn<sup>133</sup>.

En la siguiente sesión (15 de marzo) desde *La Iberia* se señala que fue “la concurrencia, como de costumbre, escogidísima, y ocupando todas las localidades”. Triunfó otra vez la *Marcha de la coronación* de *El profeta* de Meyerbeer y la Obertura de *Rienzi* de Wagner, que obtuvieron “la ovación y el aplauso más decididos y espontáneos”<sup>134</sup>. Acerca de esta última, destaca el extenso artículo de Peña y Goñi publicado en *El Imparcial*, en el que analiza la interpretación de Monasterio, ensalzando el trabajo tanto en la cuerda como en los metales, a la vez que se congratula por la triunfal acogida de la obra por el público madrileño: “Es imposible describir el entusiasmo que suscitó la admirable overtura del *porvenir*. A pesar de sus grandes dimensiones y del trabajo considerable que pesa sobre toda la orquesta, el metal especialmente, no hubo medio de resistir a aquel huracán de bravos y aplausos que sonaron con gran fuerza hasta que Monasterio dio la señal de repetición. La overtura fue ejecutada las dos veces con la mayor precisión y exacto colorido en cuanto a la cuerda y madera. El metal llenó su misión con inusitada prudencia, lo cual es digno de aplauso si se tienen en cuenta las dificultades de que su parte se halla erizada. En la repetición se notó algún cansancio, consecuencia natural de lo anteriormente expuesto. Debemos apuntar una alteración digna de tenerse en cuenta y que se refiere al motivo del allegro de la sinfonía que corresponde, si mal no recordamos, al final del acto segundo de *Rienzi*. Este motivo, que ostenta un ritmo riguroso y muy marcado, era censurado duramente por muchos músicos del pasado que veían en dicho motivo un “can-can” más o menos vulgar. Ayer pudo convencerse el público de la elegancia y distinción que campean en dicho motivo, que hasta ayer se había llevado en un tiempo precipitado,

---

<sup>132</sup> *El Arte*, nº 23, 8-III-1874, p. 3.

<sup>133</sup> *El Imparcial*, 10-III-1874.

<sup>134</sup> *La Iberia*, 17-III-1874.



dando lugar a las censuras de que hemos hecho mención. Apresurémonos a dejar sentado que el Sr. Monasterio se ha guiado del metrónomo para llevar dicho motivo al tiempo marcado por Wagner. El extraordinario éxito del Rienzi prueba elocuentemente que las piezas instrumentales del *porvenir* van ganando cada día mayores simpatías entre los aficionados madrileños. Hagamos constar el hecho, que el tiempo se encargará de lo demás. Un entusiasta aplauso a Monasterio por la brillantez y calor con que supo traducir las ideas de Wagner, y otro no menos entusiasta a toda la orquesta por su valentía y precisión. No queremos terminar este ligero juicio de la ejecución de la overtura de Wagner, ejecución en la que nos hemos extendido algo por haber sido la overtura de Rienzi la pieza capital del concierto”<sup>135</sup>.

En la misma sesión se asistió al estreno de la Sinfonía en Re de Haydn. Completaron el programa la Obertura *Egmont* de Beethoven, el *Andante dramático* de la Primera Sinfonía de Marqués (que se repitió), la obertura de *Maritana* de Wallace y la *Canzonetta* del *Cuarteto en Mi bemol* Op. 12 de Mendelssohn<sup>136</sup>. En el mismo artículo de Peña y Goñi, el crítico se lamenta de la ausencia de Marqués, presente entonces en París, preguntándose si el compositor tuvo el apoyo oficial necesario para continuar su labor en España<sup>137</sup>.

En la quinta sesión destacó el estreno de la *Primera Sinfonía* de Bretón, que se anuncia desde la prensa en los siguientes términos: “En el concierto que tendrá lugar esta tarde en el teatro y Circo de Madrid, por los profesores de la Sociedad, se tocará por primera vez una sinfonía en cuatro tiempos del joven maestro D. Tomás Bretón. Nosotros hemos tenido el gusto de oír esa sinfonía y creemos poder pronosticar un éxito a dicha obra, pues en nuestro humilde criterio reúne varias circunstancias que dan lugar a esa suposición. El andante principalmente tiene un motivo melódico precioso con imitaciones muy bien arregladas. El allegro final en forma fugada tiene originalidad y frescura. El elegante público dirá si nos hemos equivocado o no”<sup>138</sup>.

La Sociedad realizó una segunda sesión a beneficio ( 25 de marzo) de los heridos de la guerra<sup>139</sup>.

De la costumbre de pedir repeticiones por parte del público, a la que ya habíamos aludido anteriormente, Peña y Goñi expresa una nueva queja al finalizar la siguiente

---

<sup>135</sup> *El Imparcial*, 16-III-1874.

<sup>136</sup> *La Iberia*, 17-III-1874.

<sup>137</sup> *El Imparcial*, 16-III-1874.

<sup>138</sup> *El Arte*, nº 25, 22-III-1874, p. 3.

<sup>139</sup> Según señala Ramón Sobrino, el producto del concierto fue de 27.628 reales, de los que quedaron libres 26.502 reales. El teatro fue cedido gratuitamente para el evento *El Imparcial*, 8-IV-1874.

sesión: “Cierta parte del público que asiste a los conciertos del Circo de Madrid, tiene intención, por lo que se ve, de acabar con Monasterio y con todos los profesores de la orquesta. Hacer repetir la mayor parte de las obras que se ejecutan es una crueldad. Allí se va a oír un concierto, y no dos. Monasterio es muy galante, pero por esto mismo no se debe abusar. Digo yo”<sup>140</sup>.

Después de la sesión celebrada el 19 de abril, aunque la Sociedad de Conciertos celebró un concierto extraordinario el domingo 3 de mayo a beneficio de las asociaciones benéficas<sup>141</sup>, en el que se interpretan algunas de las obras mejor aceptadas por el público: Obertura de *Egmont* de Beethoven, *Al pie de la reja* de Carreras, Obertura de *Lorelei* de Wallace, Obertura de *Le billet de Marguerite* de Gevaert, *Adagio* del *Cuarteto en Sol* Op. 64 de Haydn, Obertura de *Raymond* de Thomas, Obertura de *Ruy Blas* de Mendelssohn, *Ave Maria* de Gounod y *Marcha de la coronación* de *El Profeta* de Meyerbeer.

La Temporada de 1875, que concluyó el 18 de abril, a diferencia de otros ciclos, supondrá el comienzo del abandono del favor de cierto sector del público, debido a varios factores, que serán descritos por Peña y Goñi en *La Ilustración*, en un artículo al que nos referiremos más adelante más extensamente<sup>142</sup>. Señala como principales razones la creación de una nueva fila de butacas, la *11 bis*, y el problema de la reventa de localidades, agudizado en esa serie, que atribuye a la actitud codiciosa de la Junta directiva de la Sociedad. Por otra parte, el crítico, pese a su demostrada admiración hacia Monasterio, empieza a describir ciertos errores en las intervenciones de la orquesta, en concreto en la sección de viento, sobre todo en los metales<sup>143</sup>. Por último, hay que sumar la carencia de novedades en los programas:

se repiten las sinfonías Primera, Sexta y Séptima y el *Septimino* de Beethoven, *L'Arlesienne* de Bizet, *Un sueño de una noche de verano* y la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn, y la sinfonía numerada como 47 de Mozart. En cuanto a las obras españolas, se interpretaron la *Segunda Polonesa* de Marqués, *Al pie de la reja* de Carreras, *Estudio de concierto* de Monasterio (ejecutado dos veces), Obertura *Sibylle* de

---

<sup>140</sup> *La Iberia*, 1-IV-1874.

<sup>141</sup> Fueron esa temporada las siguientes: Señoras de la Cruz Roja, Señoras de Madrid para socorro a heridos e inutilizados, iglesia de las Peñuelas y casa de Santa Isabel.

<sup>142</sup> A. Peña y Goñi. “El diablo en los conciertos”. *Impresiones musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Madrid, Manuel Minuesa de Los Ríos, 1878, pp. 163-174. El artículo está fechado en marzo de 1875.

<sup>143</sup> En esa serie se contabilizó un total de 56 ensayos, que comenzaron el 16 de enero.

Bengoechea, *Sinfonía de concierto* de Pablo Hernández, y *Scherzo fantástico* de Monasterio. Las once sesiones de esa temporada tuvieron lugar el 14, 21 y 28 de febrero, 7, 14, 21 y 28 de marzo, 4, 11 y 18 de abril y 26 de junio. Entre las composiciones programadas se dan a conocer: *Marcha Fúnebre en Mi bemol* de Schubert en adaptación de Liszt (primera sesión), *L'Arlesienne* de Bizet (segunda sesión), *Sinfonía de concierto* de Hernández y *Rakoczy, marcha húngara* de Liszt (séptima sesión) y *Marcha en Si menor* de Schubert en adaptación de Liszt (octava sesión).

Durante la serie de 1875, se dedicó la novena sesión, celebrada el 11 de mayo, a un programa formada únicamente por composiciones españolas. Se indica en el programa que “siendo objeto muy preferente suyo propagar y elevar el arte músico español a la mayor altura [...], acuerda que el último concierto de abono conste exclusivamente de obras originales de autores españoles, escogiéndolas entre aquéllas que han merecido los honores de la repetición”. A este concierto se refiere Antonia de Monasterio en las anotaciones biográficas sobre su padre, tras aludir al primer concierto que la Sociedad ofreció en su beneficio: “Una semana antes de aquel concierto memorable había dado Monasterio otro en verdad singular por el programa en sí y por su nota preliminar, donde se declaraba la preferencia de aquella Sociedad por contribuir mediante cuantos medios estuvieran a su alcance a propagar y elevar el arte músico español, y ahora cerraba el abono de aquella temporada integrando su programa exclusivamente con obras originales de autores españoles que habían merecido los honores de la repetición. Esas obras fueron las siguientes: la obertura *Sybille* de S. Bengoechea; el Scherzo de la *Sinfonía en mi*, de Zubiaurre, y la obertura *Concepción*, de Balart, en la primera parte; la *Sinfonía en mi bemol*, de Marqués, en la segunda, y la obertura de *El primer día feliz*, de Caballero; la serenata *Al pie de la reja*, de Carreras, y la *Marcha rusa*, de Casamitjana, en la tercera. En tan grata sesión se repitieron las piezas de Zubiaurre, de Carreras y dos tiempos de la sinfonía de Marqués”<sup>144</sup>.

Después del último concierto, sin embargo, la prensa se hace eco de esta necesidad de renovación, señalando “la conveniencia, ya que no digamos necesidad, de introducir nuevos elementos en los programas, de los que ha habido algunos bastante flojos en la temporada actual. Sin necesidad de desvirtuar el carácter de estos conciertos, puede conseguirse aquel resultado”. Se exige “algo de molestia... para los

---

<sup>144</sup> J. Subirá. *Don Jesús de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, p. 36.

profesores que componen la Sociedad en el estudio de nuevas obras, y no poca, sino mucha parte, tocará al Sr. Monasterio, pero eso y más tiene derecho a exigir el público que tanto favor dispensa a la Sociedad de Conciertos. Piense en ello el Sr. Monasterio, que por su interés y el de la Sociedad se lo decimos”<sup>145</sup>.

Se mantuvo, no obstante, durante el ciclo, un elevado índice de público. Así, asistió a la última sesión, según leemos en *El Imparcial* (firmado por las iniciales A. B.), “tanta o más concurrencia que los anteriores, a pesar del mal tiempo”. En ese concierto se interpretaron dos obras de Monasterio: el *Estudio de concierto* y el arreglo del *Andante con variaciones* de la *Gran sonata* de Beethoven de Monasterio. De la primera, que mereció la repetición, informa que “ha pasado de la 3ª parte del programa, en que había sido colocado anteriormente, a la primera, en la que por sus condiciones figuraba ayer con más acierto”. Completó el programa la *Sinfonía Sexta* de Beethoven, que integraba la 2ª parte del concierto y que también se repitió. Sin embargo, en el artículo se hace referencia nuevamente a los problemas de ejecución en la sección de metal: “Con la Overture de *L'Etoile du Nord*, de Meyerbeer, el metal, incorregible por lo visto, hizo de las suyas. La *Sinfonía Pastoral* de Beethoven fue toda escuchada por el público con religiosa atención. Muy aplaudido el primer *Allegro*, la ejecución del *Andante* fue cuidada casi diríamos con respetuoso esmero, recompensado por el público con grandes aplausos y con la repetición de una parte del tiempo; algunos pidieron la repetición de todo él, y ya en camino de exigencias podían haber pedido la repetición de toda la Sinfonía. En los tres tiempos siguientes -los dos *Allegros* y el *Allegretto*- las trompas dejaron algo que desear, y como *ensemble* hubo algunos momentos de vacilación, pero fuera de esto, la ejecución fue buena, brillante a veces y en general bien matizada y justamente aplaudida. La *Overture* de *Las alegres comadres de Windsor*, de Nicolai, fue llevada con brío, acaso un poco *sabréé*”. Triunfó otra vez el arreglo de Monasterio de la *Sonata Op. 47* de Beethoven: “El delicioso *Andante con variaciones* de la deliciosa *Sonata para piano y violín* de Beethoven, arreglado para orquesta por Monasterio, produjo el acostumbrado efecto en el público, que como en otro concierto anterior, pidió sin dejar terminar el *Andante*, la repetición de las dos variaciones que pasan de la madera a la cuerda”. La crónica termina describiendo un nuevo homenaje a Monasterio, durante la ejecución de esta pieza: “Antes de la repetición, el Sr. Monasterio recibió, en medio de nutridos aplausos, a los que añadimos desde aquí los

---

<sup>145</sup> *El Imparcial*, 19-IV-1875.

nuestros, una preciosa corona, recompensa bien merecida. La ejecución del *Andante*, esmerada, especialmente por parte de la cuerda”<sup>146</sup>.

Al finalizar la temporada de primavera, la Sociedad se vio precisada a cambiar de local para efectuar su serie de verano, debido al cambio de arriendo de los Jardines del Buen Retiro, que pasó a Garrido Mata.

Nos referiremos más adelante, y con mayor extensión, dentro del apartado dedicado a aspectos de interpretación, los problemas surgidos durante esta temporada, reflejados en la prensa a lo largo de las distintas sesiones.

En la Temporada de 1876, también se celebraron once sesiones (dos extraordinarias, la última a beneficio de Monasterio), que tuvieron lugar los días 5, 12, 19, 23 y 27 de marzo, 2, 9, 16, 23 y 30 de abril y 7 de mayo. Se dieron a conocer en el ciclo las siguientes composiciones: *Andante scherzando* del *Quinteto Núm. 2* de Mendelssohn (primera sesión), *Trío en Do menor* de Beethoven y *Obertura de El Carnaval Romano* de Berlioz (segunda sesión), *Andante* del *Cuarteto Pastoral* de Beethoven (tercera sesión), *Trío en Re menor Op. 19* de Beethoven (cuarta sesión), *Marcha Heroica* de Saint-Saëns (sexta sesión), *Sinfonía incompleta* de Schubert, *Marcha e himno de La hija de Jefe* de Chapí (séptima sesión), *Sinfonía romántica* de Hunt, *Marcha de los esposales* de Lohengrin de Wagner y *Meditación* de Gounod (octava sesión). La ausencia de actas correspondientes a esta serie, así como la insuficiencia de prensa especializada, nos impide completar la información relativa al proceso de dimisión de Monasterio. Hay que destacar el interés de la Sociedad por ofrecer obras de autores menos conocidos en Madrid, respondiendo a los deseos de un sector minoritario del público, por lo que, como ha apuntado Ramón Sobrino, los programas tuvieron una recepción desfavorable por buena parte del auditorio. Comentaremos más adelante el desarrollo de la temporada, al abordar la problemática de las dos últimas series como factor decisivo en la dimisión de Monasterio.

Peña y Goñi, en un artículo fechado en marzo de 1875, se refiere a la aceptación de las novedades introducidas por Monasterio en la programación de los conciertos de la Sociedad: “Usted sabe ya, amigo D. Abelardo, con cuánto éxito prosiguió la Sociedad de profesores sus trabajos, cuando el Sr. Monasterio reemplazó al señor Barbieri en la

---

<sup>146</sup> *El Imparcial*, 19-IV-1875.

dirección de los conciertos. Elevados a grandísima altura por el popular autor de *Pan y Toros*, que introdujo en ellos como elemento importante de variedad las masas corales, parecía que la injustificada supresión de éstas influiría desfavorablemente en los futuros destinos de la Sociedad, pero lejos de suceder tal contratiempo, lejos de amenguarse el favor del público, fue, al contrario, en aumento”. A continuación, se refiere a la introducción de diversas adaptaciones del repertorio de cámara, que denomina “golosinas *di camera*”, realizada “con exquisita perspicacia” y con excelente ejecución por Monasterio, y que obtenían “el efecto que era de esperar”, junto con la instrumentación de otras piezas como el *Ave María* de Gounod, “que causó un entusiasmo inusitado, y además de esto hizo oír algunas obras nuevas, tanto de maestros extranjeros como españoles (cuatro de ellas de su propia composición), que con las piezas antiguas, principal alimento del programa fueron lo bastante para que el público se mostrara, al parecer, completamente satisfecho”<sup>147</sup>. Como se indicaba en el contrato con José Vivas, los conciertos debían constar de seis a ocho piezas y “la dirección artística en todas sus partes, así como la redacción de los programas serán de la exclusiva competencia del Director”<sup>148</sup>.

Entre 1869 y 1876, la Sociedad de Conciertos estrena más de treinta obras de compositores españoles (esta etapa se corresponde con la cifra mayor de estrenos), continuando la orientación nacionalista iniciada por Barbieri. Las obras presentadas, antes de ser admitidas se ensayaban dos veces “para poder apreciarlas y resolver su admisión o no con más certeza”. Por otra parte, si bien es la Sociedad quien decide la admisión, es el presidente de la comisión “como Director, el que dispone el orden de los ensayos y programas de sus conciertos”<sup>149</sup>. Compositores españoles cuyas obras fueron interpretadas durante las temporadas de primavera dirigidas por Monasterio: Espino: *Obertura en Sol menor* (16-V-1869) y *El despertar de las Hadas*, obertura de concierto (19 de marzo de 1871); Carreras: *La Alborada*, sinfonía (10 de abril de 1870); Pérez (Rafael): *Scherzo* (16 de abril de 1871); Zubiaurre: *Scherzo* de la *Sinfonía en Mi* (17 de abril de 1870); Casamitjana: *Andante Religioso* de la *Sinfonía en Mi bemol* (30 de abril de 1871) y *Violeta*, obertura (7 de abril de 1872); Bretón: *Sinfonía en Fa* (22 de marzo

---

<sup>147</sup> A. Peña y Goñi. *El diablo en los conciertos...*, pp. 164-165.

<sup>148</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 43.

<sup>149</sup> Hay que señalar las discrepancias surgidas entre la Sociedad y Bretón en 1872, como consecuencia de su presentación de su Sinfonía para ser interpretada en los meses de verano bajo la dirección de Dalmau, como atestiguan cartas sucesivas fechadas en abril de 1872. *Ibidem*, pp. 320-321.

de 1874); Bengoechea: *Obertura Sibylle* (7 de marzo de 1875)<sup>150</sup> y Chapí: *Marcha e Himno de La Hija de Jefté* (16 de abril de 1876).

A estas obras hay que añadir varias composiciones de Marqués, que fue alumno de Monasterio y a quien éste había recomendado a Barbieri en 1867, como violín primero en la Sociedad de Conciertos, en una carta fechada el 18 de enero<sup>151</sup>. Peña y Goñi relata la anécdota de la composición de la *Primera Sinfonía en Si bemol* de Marqués, presentada a Monasterio en su calidad de Director de la Sociedad de Conciertos, y estrenada por dicha agrupación el 2 de mayo de 1869. Marqués presentó de forma anónima la obra, y ante la falta de respuesta, Marqués abordó a Monasterio y precipitó su ensayo en casa de éste: “Y, en efecto, a las nueve de la mañana siguiente nuestro hombre acudió puntualísimo a la cita y se presentaba en casa de Monasterio, donde casualmente se hallaba también el pianista y compositor Adolfo de Quesada, marqués de San Rafael de Luyanó. Se puso éste al piano y ejecutó la sinfonía, que produjo extraordinario efecto, y con la promesa de Monasterio de que se ensayaría en breve, se marchó loco de alegría el autor, no sin haber repetido al maestro con tono de vehemente súplica: -¡*Que no lo sepan, por Dios, mis compañeros!*”. El éxito de la composición es ratificado por las palabras de Peña y Goñi: “El 2 de mayo de 1869 el público madrileño sancionaba unánime el fallo de la Sociedad, y desde ese día la España musical contaba con otro artista, un artista que tiene un puesto único en nuestra historia”<sup>152</sup>. La *Segunda Sinfonía en Mi bemol* es estrenada por la Sociedad el 3 de abril de 1870. Otras composiciones estrenadas en esta etapa son: *Marcha Apoteosis a la memoria de Gottschalk*, adaptación de la obra de Quesada (23 de abril de 1871), *Andante Dramático* (3 de marzo de 1872), *Marcha Nupcial* (26 de enero de 1876), *Tercera Sinfonía en Si menor* (2 de abril de 1876).

También se repitieron obras de Balart: *Sinfonía Concepción*, (estrenada en 27-VI-1869 y repetida por Monasterio el 22 de febrero, 1 de marzo de 1874 y 11 de abril de 1875); Marqués: *Polonesa de Concierto* (estrenada el 13 de julio de 1872 y repetida el 2 de marzo de 1873) y *Segunda Polonesa*, (estrenada el 8 de julio de 1874, antes en París y repetida el 14 de febrero de 1875); Carreras: *Al pie de la reja* (estrenada el 23 de

---

<sup>150</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, pp. 496-528.

<sup>151</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)...*, Volumen 2, documento 2.189, p. 754.

<sup>152</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Selección España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza Editorial, 1967, pp. 190-193.

julio de 1873 y repetida el 22 de febrero de 1874)<sup>153</sup>; Fernández Caballero: *El primer día feliz*, sinfonía (estrenada el 13 de julio de 1872 y repetida el 8 de marzo de 1874 y 11 de abril de 1875); Hernández: *Sinfonía* (estrenada el 28 de julio de 1869 y repetida por Monasterio el 28 de marzo de 1875); Casamitjana: *Marcha Rusa* (estrenada el 1 de julio de 1871 y repetida el 11 de abril de 1875) y Broca: Adaptación de *Jesús de Nazareth* de Gounod (interpretada el 6 de abril de 1873 y repetida el 2 de abril de 1876).

Por otra parte, la Sociedad estrenó las siguientes composiciones de Monasterio durante su etapa como director: *Andante religioso* (17 de marzo de 1872. Quinto Concierto), *El Canto del esclavo*, orquestación de la obra de Espadero con el título de *Lamentos del esclavo. Escena americana* (13 de julio de 1872. Décimoprimer Sesión), *Andante con variaciones de la Sonata* Obra 47 de Beethoven (1 de marzo de 1874. Segundo Concierto), *Estudio de Concierto en Si bemol* (28 de febrero de 1875. Tercer Concierto) y *Melodía en sol menor*, para orquesta (9 de abril de 1876. Sexto Concierto).

Respecto a los criterios de programación, Monasterio realiza anotaciones sobre los programas, en los que se pone de manifiesto las preferencias en la selección de composiciones a integrar la programación, gustos y recepción por parte del público. Se conservan anotaciones de años posteriores, que reproducimos al final de este capítulo.

La determinante labor de Monasterio al frente de la Sociedad, en el perfeccionamiento de su nivel técnico y artístico, es continuamente destacado por la prensa. Ejemplo de ello es la siguiente crítica relativa al concierto de inicio de la octava temporada: “El programa, compuesto de obras de los maestros clásicos Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Meyerbeer, Thomas, y el joven compositor español Marqués, era por sí suficiente estímulo para atraer a un público entusiasta por la buena música y admirador del genio de Monasterio, del cual cada interpretación musical es una nueva creación del arte. Decir que cada pieza de las que componían el programa fue ejecutada magistralmente por la primera de las orquestas de Europa y que arrancó frenéticos aplausos a la concurrencia, sería repetir lo que todo el mundo sabe. Los que no han asistido a estos conciertos, los que no conocen la suma de sacrificios, de

---

<sup>153</sup> En la Junta celebrada el 6 de abril de 1873 se da cuenta del dictamen favorable para la ejecución de la Sinfonía de Bretón, *Una fiesta de Aldea* de Serrano y *Meditación* de Juarranz. En la Junta del 18 de julio de ese año se informa del dictamen favorable de la obertura *La Selva Negra* de Marqués y la serenata *Al pie de la reja* de Carreras. El 22 de julio se notifica el dictamen favorable de la *Fantasia sobre La Favorita* de Lestán. R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, pp. 322-323.



abnegación, de fe y de talento que supone cada una de las obras que se ejecutan, no pueden comprender hasta qué punto ha realizado la Sociedad de conciertos la difícil obra de la interpretación del arte musical; y con cuánta razón debemos estar orgullosos de poder ofrecer al mundo estas solemnidades, en las cuales vuelven a tomar vida y a prolongarse en un eco inmortal las armonías de los grandes maestros. Monasterio es el alma de esta Sociedad. Es preciso haberle oído, haberle visto la batuta en la mano, la inspiración en la frente, el fuego en los ojos, el sentimiento en el corazón, levantarse convulso, nervioso, en medio de aquel océano de instrumentos sonoros [...] Entonces Monasterio aparece como un genio fabuloso que nos fascina: entonces oímos los apasionados suspiros de Mozart, los ecos majestuosos de Haydn, los acentos épicos de Beethoven, las armonías profundas de Meyerbeer, las notas melancólicas y sentidas de Schubert o de Mendelssohn, como si fueran producidas por primera y única vez en el mundo de su fantasía con toda la expresión del sentimiento que reflejan y todo el fuego de la inspiración divina que desciende sobre su frente”<sup>154</sup>.

En cuanto a la calidad de las interpretaciones, la crítica subraya el nivel alcanzado por la sección de cuerda de la orquesta, merced a la labor de Monasterio. Peña y Goñi, en un artículo a modo de resumen de la serie de 1872, ensalza la labor de Monasterio señalando: “La *batuta* de Monasterio reúne todas las condiciones que exige el difícilísimo cargo de director de orquesta y se amolda con admirable exactitud a los diversos movimientos que las circunstancias de tiempos, ritmos, entradas, *crescendos*, *diminuendos*, etc., reclaman del brazo del maestro. Monasterio tiene el privilegio de conocer a la perfección los infinitos e intrincados resortes de la máquina cuya dirección le está encomendada; los ha estudiado detenidamente; ha meditado sobre los medios de sacar de ellos todos los recursos posibles, y penetrado de la misión del verdadero director de orquesta, que consiste en adivinar los pensamientos del compositor cuando hay imposibilidad, como muchas veces sucede, de marcar estos por medio de las anotaciones escritas, todo lo escudriña, de todo saca partido. Dotado de una imaginación riquísima y poseyendo profundos conocimientos en todos los ramos que abraza el arte musical, Monasterio reconcentra todo su espíritu en llenar con una escrupulosidad

---

<sup>154</sup> “[...] que se agitan y mueven con el rumor de las tempestades y arrojan a su vez una cascada de notas, ¡como si fueran heridos por la vara prodigiosa de un mago! Es preciso haberle visto, haberle oído en esos momentos sublimes de inspiración, cuando arranca a la cuerda del sentimiento el himno del dolor oculto, y abismada el alma por la pena, oprimido el pecho por la emoción, nos sentimos arrastrados como náufragos en un mar de lágrimas, y levantamos los ojos al cielo para bendecir las inspiraciones del dolor!”. G. Belmonte Muller. *La Lira Española*, nº X, 10-III-1873, p. 7.

llevada a los últimos límites el cumplimiento de su deber. Sólo así se comprende el éxito que alcanzan en los conciertos las grandes sinfonías de los autores clásicos, sinfonías cuya ejecución representa el trabajo más delicado, laborioso y difícil que puede encomendarse a un maestro director, puesto que para llevarlas a cabo con el debido lucimiento es indispensable luchar a brazo partido con la infinidad de notas de que materialmente se encuentran sembradas las partituras; examinar compás por compás, frase por frase y periodo por periodo, los cuatro o cinco tiempos de la sinfonía; tener en cuenta las fuerzas instrumentales de que se dispone, los efectos de cada familia, diferentes timbres de los instrumentos y todo cuanto tiene relación con este tan importante asunto”.

Después, el crítico apunta sus criterios para la interpretación del repertorio clásico: “En tiempos de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, se escribía para orquestas mucho menos numerosas que la actual de la Sociedad de conciertos; es necesario, pues, establecer un prudente equilibrio entre las familias para evitar la inevitable confusión que resultaría si elementos desiguales en cantidad y calidad se dejaran oír con la misma fuerza en pasajes delicados y escritos para una orquesta menos numerosa y más proporcionada en cuanto a la fuerza de sonoridad. Para obviar este inconveniente, el director de los conciertos del teatro de Madrid tiene que examinar uno por uno todos los pasajes, repartir las fuerzas, matizar convenientemente la parte que concierne a cada instrumento, a fin de que el discurso musical figure siempre en primer término, en una palabra, establecer el equilibrio, la homogeneidad entre elementos desiguales”<sup>155</sup>.

El prestigio de Monasterio se manifiesta en la actitud de sus propios compañeros de orquesta, reflejada en el relato de Peña y Goñi del ensayo coincidente con el cumpleaños del director el 21 de marzo de 1773: “El viernes 21 del actual, día fijado por la Sociedad de Conciertos para ensayo, se presentó como de costumbre Monasterio y dispuso que aquél empezara con la overtura de “Anacreon”, de Cherubini, ejecutada ayer como primera pieza del concierto. Todos los profesores en su puesto y hechas las señales de atención, el director marcó la entrada con la batuta y toda la orquesta atacó a un tiempo... los primeros acordes de la “marcha real”. ¡Júzguese de la sorpresa de Monasterio al encontrarse con aquella terrible insubordinación! La marcha real española, que la orquesta ejecutó hasta el fin, no era sino una delicada muestra de

---

<sup>155</sup> “Crónica Musical. El Sr. Monasterio y los profesores de la Sociedad de Conciertos”. *El Imparcial*, 3-IV-1872.

cariño, una elocuente felicitación. El día 21 cumplía años Monasterio y los profesores felicitaban a su director. ¡Magnífica manera de proclamarlo rey de los directores de orquesta! La conducta que observan los profesores de la orquesta con Monasterio y el cariño sin límites que le profesan, deben enorgullecer con justicia al célebre artista objeto de tan merecida honra”<sup>156</sup>.

Esperanza y Sola señala también en ese año de 1872: “Conocedor profundo nuestro artista de la orquesta, y tanto o más de la partitura que tiene delante de sí, pone en relieve no sólo todos los efectos que los autores han indicado en ella, sino que va más allá; si no los ve los adivina y hace resaltar detalles, que, a no ser por su exquisito cuidado, pasarían inadvertidos. El gran conocimiento que tiene del instrumental de cuerda, alma de toda orquesta, hace que, dominados los que la componen por su batuta, que en sus manos se convierte en varilla mágica, obedezcan maravillosamente a la más ligera inflexión de ella, canten con el violín como su hábil director podía hacerlo, ejecuten portamentos y toquen con un uniforme movimiento de arcos, cosas las dos que desconocíamos hasta ahora en nuestras orquestas. Y es que, aparte del escogido personal que compone la de la *Sociedad de Conciertos* cuando van a ensayar una obra, encuentran ya marcado en los papeles hasta el matiz más insignificante y el modo como lo han de ejecutar, resultando al oírlo que allí no toca más que una sola persona: Jesús Monasterio. -Este dominio sobre su orquesta hacía decir, no ha mucho, a uno de nuestros más elocuentes oradores que el poder más respetado que conocía España era el de Monasterio sobre su orquesta”<sup>157</sup>. Peña y Goñi, en su reseña biográfica, describe la dirección de Monasterio en los siguientes términos: “Como director de orquesta, Monasterio ha tenido ocasión de manifestar dotes excepcionales. [...] El célebre artista, en efecto, tuvo esa ventaja de cuidar la cuerda como nadie podía hacerlo y recabar efectos de ella que constituyeron una verdadera novedad, prestando variedad a los programas e interés creciente a los conciertos”<sup>158</sup>. Sobre este avance en la sección de cuerda, se pronuncia, asimismo, el Padre Villalba: “Pero no solamente hace profesores notables, que se han distinguido siempre en las mejores orquestas y concertistas de sobresaliente mérito, sino que todo ese conjunto admirable por su unidad y gallardía que poco más tarde formó la *cuerda* de la *Sociedad de Conciertos*, es obra en gran parte, por no decir en su totalidad, de Monasterio. [...] el gran artista, no sólo en la clase del

---

<sup>156</sup> *El Imparcial*, 24-III-1873.

<sup>157</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, n° 47 y n° 48. Año XVI. 16 y 24-XII-1872..., p. 44.

<sup>158</sup> A. Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España...*, p. 522.

Conservatorio, sino también desde el atril del director de orquesta, continuaba enseñando; y no hay que decir con qué respeto se recibían aquellas lecciones, cuando, dejando a un lado la batuta, con el violín en la mano, y arrancando con su maravilloso arco acentos conmovedores al instrumento, enseñaba, entre los aplausos de sus subordinados, el modo de hacer resaltar los detalles, de dar gracia, de prestar claridad a los pasos más intrincados y difíciles”<sup>159</sup>. La preeminencia de la sección de violines continuó después de la marcha de Monasterio, como atestiguan numerosas críticas referentes de las interpretaciones de la Sociedad: “hacer que una masa de ellos la interpretara como un solo hombre, con pasmosa precisión, igualdad y movimientos uniformes de arco, esmaltando con delicados matices aquel bello y elegante trozo musical, fue la empresa que, con tanto valor como pasmoso éxito, acometió la banda de violines primeros de la Sociedad, cuyos trabajos son objeto de esta carta, revelando bien a las claras cuál era el eminente músico que había iniciado a la mayor parte de ellos en los secretos del Arte, en el que tanta maestría revelaban”<sup>160</sup>. Barbieri, en el artículo titulado *La verdad en su lugar*, publicado en *La Correspondencia Musical* en 1882, en contestación al discurso de José M. Alonso de Beraza, y en el que realiza un breve repaso de su trayectoria al frente de la Sociedad de Conciertos desde su fundación, concluye, al analizar los progresos de la educación musical del público, sintetizando el nivel alcanzado por dicha institución: “En resumen: Cuando yo dejé la batuta el año 1868, la orquesta y los coros alcanzaban ya un grado de educación artística, en materia de música clásica, que si bien después se ha sostenido dignamente, es lo cierto, que no se ha perfeccionado como debía, sino en la parte instrumental de cuerda, cuando la ha dirigido el insigne Monasterio”<sup>161</sup>.

Bretón escribe en su Diario, y con motivo de la asistencia a uno de los conciertos de Colonne: “Deduzco, en fin de cuentas, que si en España tuviéramos una trompa y un oboe ya me comprometería yo a hacer una orquesta que luchara con éstas con ventaja. ¡Ah!, este público es menos serio que el nuestro y asaz contentadizo, si oyera algunos de los tiempos de cuerda ensayados por nuestro Monasterio se volvería loco”<sup>162</sup>. Reitera Bretón su admiración a este respecto, con motivo del fallecimiento de Monasterio, en el Discurso de inauguración del Curso 1903-1904 en el Conservatorio de Música de

---

<sup>159</sup> L. Villalba Muñoz. *Últimos músicos españoles contemporáneos*. Madrid, Ildfonso Alier, 1914, pp. 68-69.

<sup>160</sup> J. M. Esperanza y Sola. *La Ilustración Española y Americana*, 30-IV-1880, pp. 270-271.

<sup>161</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 58, 8-II-1882, pp. 3-4.

<sup>162</sup> Anotación fechada el 8 de noviembre de 1883. T. Bretón. *Diario (1881-1888)*..., p. 337.

Madrid: “Hace muchos años que son justamente elogiadas por nacionales y extranjeros las falanges de violinistas que vemos en nuestras orquestas, y esto se debe exclusivamente a Monasterio”<sup>163</sup>.

Mancinelli, en una carta publicada en *El Correo* como respuesta a las apreciaciones del Marqués de Altavilla, tras su nombramiento como Director de la Sociedad de Conciertos, y reproducida en la *Gaceta Teatral Española*, reitera los elogios a la calidad de la sección de cuerda y equipara el nivel técnico de la agrupación con otras formaciones europeas: “Yo, que he dirigido más de una vez las orquestas de Roma, Bolonia, Milán, Nápoles, Londres, y que conozco bien las de París, Berlín y Viena, puedo afirmar con conocimiento de causa que la Sociedad de Conciertos de Madrid, en conjunto, puede rivalizar con cualquiera de éstas. Dice, asimismo, en su artículo el Sr. Marqués de Altavilla, que la Sociedad piensa ejecutar con veinte violines al *unísono*, el concierto en *Mi menor* de Mendelssohn. [...] No puedo menos de citar, por venir al caso, que en otras ocasiones mis ilustres predecesores en la dirección de esta Sociedad, han hecho ejecutar el unísono de los violines, y con gran éxito, varias composiciones, como la *Scène de Ballet*, de Bériot, el *Andante con variaciones* de la *Sonata A Kreutzer* y la *Romanza en fa*, de Beethoven (obras escritas para violín y piano, e instrumentadas para orquesta por el maestro Monasterio), el *Settimino*, de Beethoven, en el que también hay una cadencia *ad libitum* como la del concierto de Mendelssohn, y que los violinistas de la Sociedad han tocado siempre a compás, sin que por ello haya pretendido nunca corregir a Beethoven”<sup>164</sup>. En la respuesta a esta carta del colaborador de la *Gaceta Teatral Española*, Marqués de Altavilla (número 6)<sup>165</sup>, se reducen, sin embargo, los elogios generalizadores del nuevo director, a la sección de cuerda: “Mas ¡ay! maestro amigo, siento que no sea verdad tanta belleza, y voy a tener la pena de dejar a Vd. mal en esta ocasión. Todo el mundo sabe que en este país hay una distancia inmensa entre los instrumentos de cuerda y los de viento, y por tanto tan gran desnivel tiene que notarse siempre; y en el extranjero, en la Gran Ópera de París, y en aquellas admirables orquestas de Padeloup, Lamoureux y más aún en Alemania y Austria, los instrumentos de viento son dignos de los de cuerda, y la igualdad en la orquesta, la

---

<sup>163</sup> T. Bretón. *Discurso de distribución de premios correspondiente al Curso 1903-1904*. Memoria del Curso 1903-1904. Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Madrid, Imprenta Colonia, 1904, p. 7.

<sup>164</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 3, Febrero de 1892, p. 2.

<sup>165</sup> *Gaceta Teatral Española*, nº 6, Marzo de 1892, p. 1.

suavidad de aquellos sonidos, todo el conjunto es admirable y no lo conocen sino los que han tenido la ocasión de ir allí para poder comparar. Por esa misma razón es tan inmensa la distancia de aquellas músicas militares a las nuestras”.

La programación del *Settimino* de Beethoven es objeto de alabanzas por parte de público y crítica, convirtiéndose en una de las obras más programadas: “Cuando figuran obras de este género en el programa, y son ejecutadas de la manera notabilísima con que lo hace la Sociedad de conciertos, no es extraño ver un público cada vez más numeroso asistir entusiasmado a pagar un tributo de admiración a la buena música, recompensando así los desvelos de esta Sociedad, acreedora de universal aplauso”.

Las discrepancias respecto a los criterios de programación de la Sociedad y los problemas originados por la necesidad de estudio y ensayos comienzan, como ya apuntamos, por otra parte, a manifestarse en las críticas de la prensa a partir del inicio de la Temporada de conciertos de 1875. Esta situación se evidencia en la primera sesión, sobre la que Peña y Goñi escribe en *La Crítica*: “Si a juzgar fuéramos del éxito que ha de tener la actual campaña emprendida por la brillante Sociedad que dirige el Sr. Monasterio, por el efecto que el primer concierto ha producido en el público, no aventuraríamos nada al decir que el *debut* de la supradicha Sociedad no ha satisfecho por completo las esperanzas de los aficionados. A ello han contribuido, independientemente de ciertos defectos que en la ejecución de algunas obras se han notado y de la poca variedad del primer programa, otras causas nada artísticas relacionadas con la comodidad del público, que la Sociedad de conciertos, con más motivo que otra cualquiera, debía cuidadosamente respetar. La ejecución de las obras fue admirable, exceptuando el primero y último tiempo de la sinfonía de Beethoven, en los que hubo a veces una inexplicable confusión y falta de colorido; pero por si esto no hubiera bastado para disgustar un tanto al auditorio, la Sociedad de Conciertos tuvo la malaventurada idea de ejecutar, a toda orquesta, y con magistral perfección una sinfonía que hizo fiasco completo y ha provocado en la prensa y en el público una tempestad de chicheos y otras enérgicas muestras de desaprobación. Aludimos a una sinfonía titulada *La fila 11 duplicado de butacas*, o sea *Quien mucho abarca, poco aprieta*, o bien *La codicia rompe el saco*, sinfonía que es susceptible de todos esos títulos y que ha

producido en el público una impresión ante la cual los fritos del porvenir, como diría Barbieri, son acordes consonantes”<sup>166</sup>.

Acerca del segundo de estos conciertos, el mismo crítico reitera los problemas señalados en el anterior y el paulatino distanciamiento entre orquesta y público, refiriéndose a la interpretación de la *L'Arlésienne* de Bizet: “Bien sabe Dios que tenemos un verdadero sentimiento al declarar que el segundo concierto de la Sociedad de profesores que dirige el Sr. Monasterio, ha producido en el público una impresión más desagradable quizá que el que produjo el concierto de inauguración. La imparcialidad y la justicia, a las que no faltaremos jamás, nos obligan, sin embargo, a separar cuidadosamente el celo, la buena fe y los deseos de complacer al público que la sociedad manifiesta y que en esta ocasión no pueden ponerse en duda. Y al hablar así, nos referimos principalmente a *L'Arlésienne* de Bizet, sinfonía que ocupaba toda la segunda parte del programa y que disgustó muchísimo a la generalidad del público, a pesar de haberse hecho repetir dos tiempos entre aplausos y muestras de desaprobación [...] *La fila 11 duplicado de butacas* sigue obteniendo un éxito ruidoso”<sup>167</sup>. Las censuras se incrementan en sesiones posteriores: “Las demás piezas del concierto (es decir, todas, exceptuando la ópera de Bengoechea) se han resentido, en general, de falta de acierto para su elección; de palidez en la manera de ejecutarlas, y aún algunas de ellas de cierta alteración en los *aires* respectivos. El cuarto concierto de la actual temporada ha dejado, pues, poco satisfechos a los verdaderos amantes de las clásicas sesiones musicales que se celebran en el Circo del Príncipe Alfonso”<sup>168</sup>. Así, señala también “cuando el favor creciente de un público va en razón inversa del interés que este favor debía inspirar al favorecido; cuando no hay esa noble reciprocidad que debe siempre existir entre el público y los artistas, y sobre todo, cuando la sordida codicia parece ser el móvil de ciertas acciones, ¿puede nadie extrañarse de lo que mañana pueda suceder?”<sup>169</sup>.

Respecto al quinto concierto, Peña y Goñi señala que fue el primero cuyo programa satisfizo al público (estuvo integrado por la Obertura de *Oberon* de Weber, *El canto del esclavo* de Espadero, la Marcha de *Tannhauser*, el *Septeto* de Beethoven, la *Polonesa* de Marqués, *Andante tranquilo* de *El sueño de una noche de verano* de

---

<sup>166</sup> *La Crítica*, nº 19, 18-II-1875, p. 8.

<sup>167</sup> *La Crítica*, nº 20, 25-II-1875, pp. 4-5.

<sup>168</sup> *La Crítica*, nº 22, 11-III-1875, p. 5.

<sup>169</sup> A. Peña y Goñi. “El diablo en los conciertos”. Marzo de 1875. *Impresiones musicales*, pp. 163-174.

Mendelssohn, y la *Marcha de la Coronación* de *El Profeta* de Meyerbeer, piezas ya escuchadas y siempre acogidas muy favorablemente), si bien indica ciertas deficiencias en la dirección y ejecución: “el *andante tranquilo* de la sinfonía de *El sueño de una noche de verano*, *andante tranquilo* que el Sr. Monasterio convirtió en intranquilo, llevándolo a un aire de sobra precipitado, pero que la orquesta ejecutó con notable colorido; y, por último, la marcha de la coronación del *Profeta*, que se resintió, por la pieza que cerraba el concierto, de cierto desparpajo por parte de la orquesta en general y del timbalero en particular. El insoportable ruido que los puñetazos del timbalero ¡oh apreciable timbalero! Produce en la marcha del *Profeta*, da margen siempre a la hilaridad del público. Nosotros no culpamos al profesor que se halla encargado de los timbales. Al fin y a la postre, el hombre está entusiasmado con su instrumento y será capaz un día de reventar con la cabeza la piel de un timbal. Pero ¿no oye el Sr. Monasterio las risas del público? Y si las oye ¿le parecen bien? De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso. Y no decimos más, ni aun queremos mencionar siquiera la *Fila 11*, etc.”<sup>170</sup>. Peña y Goñi indicará diversas deficiencias en la ejecución, relativas a las intervenciones de la sección de viento (las de la sección de viento metal aparecen reprobadas en la mayoría de las críticas), e incluso en la falta de coordinación de director y orquesta en determinados *tempi*: “hace que los tiempos se precipiten y no haya verdadera fijeza, o se exageren los efectos y haya constantes desequilibrios. Su saña es, sobre todo infernal, cuando se trata de obras de grandes proporciones, tales como las sinfonías de Beethoven”<sup>171</sup>. Sin embargo, los logros en la sección de cuerda continúan siendo destacados a continuación en el mismo artículo: “pero cuando se trata de la cuerda aislada en ciertos *andantes*, [...] oye embelesado a Monasterio, cuya colosal *virtuosidad* se refleja en los profesores que dirige”. Peña y Goñi prosigue, en el artículo señalado, describiendo la creciente disociación de público y orquesta, consecuencia del cambio paulatino de exigencias operado en el auditorio durante los últimos conciertos. Resume, a modo de conclusión, las nuevas demandas de los oyentes a la Sociedad, en los siguientes términos: “Hacen una cuenta artística, clara y sencilla, por Debe y Haber. Y dicen: la Sociedad de Conciertos debe: 1º, obras nuevas; 2º, programas mejor confeccionados; 3º, ejecución intachable; 4º, más variedad; 5º, consideración y respeto al público; 6, menos revendedores.” Goñi señala, asimismo, la generalización de un clima de protesta en un amplio sector del público durante la

---

<sup>170</sup> *La Crítica*, nº 23, 18-III-1875, pp. 3-4.

<sup>171</sup> *Ibidem*.



temporada de conciertos de 1875, al tiempo que proclama la necesidad de realización de reformas para la mejora en la programación e interpretación de la Sociedad, determinadas por un retorno a la supeditación de los criterios artísticos por encima de intereses lucrativos. La exigencia de novedades en los programas interpretados por la Sociedad constituye una demanda presente en las críticas de temporadas anteriores: ejemplo de ello es la solicitud realizada por Rafael Cebreros en *El Arte*, al referirse al desconocimiento por el público madrileño de las obras de Berlioz y a su necesaria programación<sup>172</sup>. Monasterio anota sus impresiones en los programas: “Se aplaudió el *Scherzo* de la Sinfonía (en *mi*) de Zubiaurre. Se aplaudió mucho *Rienzi*, obertura de Wagner. El *Estudio* mío produjo mucho efecto. [...] estuvo el teatro completamente lleno, habiendo más de 3.800 personas dentro del local. Al terminar el *Carillón* de *L’Arlesienne* de Bizet, hubo chicheos de desaprobación. Se repitió el andante de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Asistieron al concierto (que estuvo concurridísimo) S. M. y A. (a pesar de no haberlos yo invitado), y al terminar el *Andante* de la sonata de Beethoven mis compañeros de Sociedad me regalaron una magnífica corona”<sup>173</sup>.

Después de la sesión en beneficio de las víctimas de Olot y del propio director de la Sociedad, que supuso un agravio para éste, Monasterio dirige otro en Madrid, en el Jardín de la Alhambra el 26 de junio de 1875, en el que se interpreta la *Marcha de las Antorchas* de Meyerbeer, la *Obertura de Poeta y Aldeano* de Suppé, *Fantasia sobre Macbeth* de Verdi y la *Canzonetta del Cuarteto en Mi bemol* de Mendelssohn.

Las críticas se agudizan en la Temporada de 1876, pese a la ejecución de obras no habituales en la serie, para la que la orquesta realizó un total de 71 ensayos, desde finales de enero<sup>174</sup>. En la primera sesión, sin embargo, se estrenaron dos obras: La *Suite d’orchestre*, de Guiraud y el *Andante scherzando* del *Quinteto* nº 2 Op. 87 de Mendelssohn. Leemos en *El Cronista* que de la primera “sólo ha gustado al público en su último tiempo, que fue repetido”, al igual que la composición de Mendelssohn, que “entusiasmo”. También se interpretó la Obertura *Genoveva* de Schumann, que “tampoco agradó mucho”. La Obertura de *Tannhäuser*, considerada como obra, fue “perfectamente ejecutada, aplaudidísima y repetida”<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> *El Arte*, nº 38, 21-VI-1874, p. 2.

<sup>173</sup> S.A.J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, pp. 110-111.

<sup>174</sup> *El Cronista*, 31-I-1876.

<sup>175</sup> *El Cronista*, 5-III-1876.

En el segundo concierto, del que describe *El Cronista* que estuvo “concurridísimo”, no obstante, se agradece desde *El Imparcial*, la introducción de *El Carnaval Romano* de Berlioz: “Hemos notado en el programa de ayer una tentativa de introducir alguna variedad, con la overtura de *El Carnaval romano* de Berlioz. Poco es, y no lo más a propósito, para que el público pueda juzgar de la música de maestro tan distinguido entre los compositores modernos, y esperamos que el Sr. Monasterio hará lo necesario para dar a conocer al público de Madrid el *Romeo et Juliette* o *L'Enfance du Christ*, que tan aplaudidos han sido recientemente en París en los conciertos dirigidos por Mr. Padeloup, o bien *La Damnation de Faust*, del mismo maestro. El continuado favor que el público dispensa a los Conciertos-Monasterio, bien merece que se hagan por la Sociedad algunos sacrificios”<sup>176</sup>. Respecto a la obra, se señala, sin embargo desde *El Cronista*: “La overtura de la ópera *El Carnaval romano*, de Berlioz, que por primera vez se ejecutaba, no ha llamado la atención”<sup>177</sup>. Se subrayan también, en el artículo de *El Imparcial*, aspectos interpretativos de la Sociedad, en concreto de Mirecki: “El *adagio* y el *scherzo* del Trío de Beethoven, ejecutado por los violines, violas y violoncellos, fueron matizados con muy buen colorido, sin recargar los toques vigorosos y con gran precisión. Como efecto, sin embargo, resultaba algo débil, pues no quedaba orquesta bastante reforzada para un espacio tan vasto como aquella sala. En el *Estudio de concierto* nos pareció que la orquesta se *rallentaba* a veces, teniendo que indicar el Sr. Monasterio algunas llamadas al orden. Citaremos el solo de violoncello de la overtura *Poeta y aldeano*, que dijo el Sr. Mirecki con el tono lleno, redondo y pastoso que sabe sacar del instrumento y con una manera de decir elegante y delicada, mereciendo calurosos aplausos y los honores de la repetición”. También es objeto de atención la ejecución de Mirecki en *El Cronista*, que relata que “Mirecki ha ejecutado perfectamente su parte obligada de violoncello”. Se repitieron, según leemos, el *Larghetto* de la Segunda Sinfonía en Mi bemol de Gounod, el *Adagio* y el *Scherzo* del Trío en Do menor de Beethoven, el *Estudio de concierto* en Si bemol de Monasterio y parte de la obertura de *Poeta y aldeano* de Suppé.

Sobre la tercera sesión del 19 de marzo fue juzgado, según publica *El Cronista* como “el mejor de los que ha dado la Sociedad en esta temporada”. Desde *El Imparcial* se señala que acudió “una concurrencia verdaderamente numerosa, pues no había una sola localidad desocupada”. Se repitieron, como leemos en *El Cronista*, “entre

---

<sup>176</sup> A. B. *El Imparcial*, 13-III-1876.

<sup>177</sup> *El Cronista*, 12-III-1876.

entusiastas aplausos” dos movimientos de la *Sinfonía en Mi bemol* de Mozart, la *Marcha* de Schiller, la adaptación del *Andante* del *Cuarteto Pastoral* de Beethoven y la Obertura de *Mignon*. Sin embargo, no recibió la misma recepción la obra de Bizet: “No ha producido el mismo efecto la obra sinfónica de Bizet, *Patria*, aunque tiene algunos efectos de instrumentación muy notables”<sup>178</sup>.

En el siguiente concierto, al que acudieron el Rey y la Princesa, y que “fue sin disputa uno de los más concurridos de cuantos lleva dados hasta ahora el Sr. Monasterio”, se reiteran las exigencias en cuanto a la programación: “Esta predilección del público bien merece, a nuestro modo de ver, más amenidad y mejor gusto en la elección de piezas musicales”. Se repitieron todas las obras de la primera parte: el *Larghetto* de la *Segunda Sinfonía* de Gounod y aplaudió la Obertura de *Maritana* de Wallace, y la *Fantasia sobre motivos españoles* de Gevaert. Sin embargo, según leemos en la prensa, “pasó completamente inadvertido el allegro del trío en de menor (obra 19) para violín, viola y violoncello, de Beethoven. El adagio de este trío, que constituía la segunda parte, fue repetido, y se aplaudieron, aunque no tanto como merecían, los números tercero y cuarto del mismo”. En la tercera parte, se interpretó otra obra de Monasterio: el *Estudio de concierto* en Si bemol de Monasterio, en el que, como en la anterior obra, fue ejecutado “con perfección, distinguiéndose, como siempre, la cuerda”<sup>179</sup>.

Después de esta sesión, la Sociedad ofrece otra extraordinaria el 23 de marzo en el teatro Príncipe Alfonso, a beneficio de los soldados heridos en la guerra carlista, tras su finalización<sup>180</sup>.

Otra vez se reclama una mayor variedad en los programas antes de la quinta sesión: “en prueba de nuestra imparcialidad, rogaremos al Sr. Monasterio procure dar alguna mayor amenidad y variación, dentro del repertorio, a los programas que tan lisonjero aprecio pueden merecer del público”<sup>181</sup>.

El 2 de abril se celebró el quinto concierto, calificado como “indudablemente el mejor de la temporada” en *El Cronista*. En *El Imparcial* se describe que contó “con la misma concurrencia de costumbre”. En la segunda parte se estrenó la *Tercera Sinfonía*

---

<sup>178</sup> *El Cronista*, 19-III-1876.

<sup>179</sup> *El Imparcial*, 27-III-1876.

<sup>180</sup> *El Imparcial*, 14-III-1876. Al final, el producto se dividió entre las viudas y los músicos inutilizados para ejercer su profesión, según informa el mismo diario días después. *El Imparcial*, 20-III-1876. En noticia publicada en *La Iberia*, la Sociedad indica un plazo de treinta días para reclamar el beneficio. *La Iberia*, 2-IV-1876.

<sup>181</sup> *La ópera española*, n° 23, 1-IV-1876, p. 2.

de Miguel Marqués, de la que se repitieron, entre una explosión de aplausos, el *Andante* y el *Tema con variaciones*. Según leemos sobre la calurosa recepción que “tanto entusiasmo ha causado”: “En él ha conseguido un verdadero y merecido triunfo nuestro compatriota el Sr. Marqués, [...]. El Sr. Marqués ha confirmado esta tarde su brillante reputación de compositor de obras instrumentales, ofreciendo al público una obra que honraría a cualquiera de los más famosos maestros contemporáneos”. También se repitieron *Jesús de Nazareth* de Gounod, y la Overture de *Leonora*. En el concierto, el conde de Morphi, según describe la publicación, presentó a Marqués a los reyes, que le felicitaron “por su merecido triunfo, demostrándole el interés que les inspira cuanto contribuye a honrar las artes españolas”<sup>182</sup>. Relata *El Imparcial* que “al terminar los dos tiempos repetidos, fue llamado el Sr. Marqués a la estrada del director de orquesta. En la sinfonía ayer ejecutada se notan los adelantos indudables del joven compositor, y por más que se echen de ver defectos en la nueva obra de éste, están más que compensados por las bellezas que encierra. El *andante con moto*, aunque el motivo podría parecer sobrado repetido, es, a nuestro juicio, el tiempo más acabado de la sinfonía en *Si menor*, y encierra no pocas bellezas. En el *tema con variaciones* hizo mucho efecto en el público la variación llevada por la madera, especialmente por la flauta y clarinete, si bien las variaciones de la cuerda no son inferiores, salvo las frases de entrada de los violoncellos que son flojas. El *final*, muy aplaudido, se separa de los estilos de los otros tiempos, especialmente en los procedimientos de combinación de las familias de instrumentos, procedimientos en que parecía notarse tendencia a imitar a Berlioz, sin que pretendamos que tal ha sido el ánimo del compositor. Por lo demás, la misma, aunque no tanta falta de relación, se notaba entre los demás tiempos. En resumen, la sinfonía en *si menor* tiene partes bellísimas, y marca un notable progreso en el Sr. Marqués, a quien felicitamos sinceramente por su nueva producción. Digamos también que la orquesta ejecutó la sinfonía con amor”<sup>183</sup>.

En contra de la introducción de novedades se sitúa, sin embargo, otro amplio sector del público. Ildefonso Jimeno en *La Iberia*, como también hará más tarde en el caso de la Sociedad de Cuartetos, critica abiertamente esta intención de renovación en los programas, señalando: “En los seis conciertos que ha efectuado (cinco de abono y uno extraordinario) han tratado de cumplir los individuos de la corporación lo que ofrecido tenían al empezar la temporada: dar en lo posible variedad al espectáculo; mas

---

<sup>182</sup> *El Cronista*, 2-IV-1876.

<sup>183</sup> A. B. *El Imparcial*, 3-IV-1876.

no pudiendo sin duda hacerlo por fundados motivos en alguna de las diversas formas que varios colegas nuestros y nosotros mismos públicamente les indicábamos en el año anterior, han probado e introducido cierto género de música desconocido en Madrid, pero tan extravagante como nuevo. Siguiendo la corriente de modernas ideas en materias musicales, la Sociedad de Conciertos ha respondido en cierta manera a un especial deber al presentar esas obras, y por más que no sea para nosotros dudoso si corresponde al artista encaminar al público hacia el buen gusto, dirigiéndole según sus más ilustradas inclinaciones, o, por el contrario, debe dejarse imponer por algunas tendencias populares, prescindiremos por esta vez de tal cuestión, y alejándonos de la severa crítica, enviaremos plácemes a la Sociedad por su laudable empeño en darnos a conocer las obras a que aludimos, que, por otra parte, eran reclamadas con *mucha* necesidad por media docena de *amateurs*. La Sociedad, pues, siquiera por su deferencia a la *minoría* merece tantos elogios como cualquier presidente de Parlamento. Pero lo triste del caso es que ni la deferencia de la corporación ni el entusiasmo de la minoría han conseguido que el alto tribunal del público conceda su *regium exequatur* a las obras en cuestión, y si los nombres de Guiraud, Schumann, Berlioz, Bizet y aún algún otro se han visto en los programas y se han escuchado sus composiciones con el respeto propio de espectadores que se estiman, las demostraciones de éstos no han indicado por cierto su deseo de connaturalizarse con las obras ni de estrechar sus relaciones artísticas con los autores. Este proceder del público no puede haber sido ni más digno ni más provechoso para el arte, que es el punto de vista que a nosotros nos interesa. [...] Si en muchas cosas, o en casi todas, *dicen* que vamos los españoles rezagados de las demás naciones, lo que es respecto a buen gusto musical podemos pasar seguramente por el *primer caballero de toda Europa*, pues por fortuna nuestra aún no hemos llegado al *delirium tremens* del estafalarismo, que sin duda se va incubando entre nuestros vecinos y convecinos transpirenaicos. Mas si nos toca elogiar, con suma satisfacción, el buen criterio de nuestro público, como antes lo hemos hechos respecto a la sociedad por su laudable deseo de hacernos conocer obras nuevas, no creemos se lleve a mal, sabido nuestro entusiasmo y nuestras particulares afecciones por la Sociedad de Conciertos, brillante manifestación de nuestro arte patrio, ni sea del todo impertinente que indiquemos a sus individuos, y tal vez más oportunamente a su dignísimo director, nuestro querido amigo señor Monasterio, que no es acertado el que al dar la vuelta al escogido y numeroso repertorio que la Sociedad posee, deje siempre en el fondo del archivo obras poco conocidas de nuestro público, no obstante lo muy aplaudidas que

fueron las raras veces que se ejecutaron, y entre ellas citaremos al acaso, la *gran marcha fúnebre* de la sinfonía heroica de Beethoven, el andante del septour del mismo autor, y también otras que aunque algo más oídas, no las ha colocado aún por fortuna la sociedad en la categoría de *censo* anual irredimible para el público, como lo va siendo el *Ave Maria* de Gounod, *Los lamentos del esclavo* de Espadero, y algún otro ejemplar cuyas bellezas somos los primeros en admirar y reconocer, y cuya repetición nos recuerda el famoso cuento de Fernando VII acerca de las perdices”. No obstante, el artículo concluye aplaudiendo a la Sociedad, especialmente por lo que se refiere a la interpretación al tiempo que alude al número de sesiones por abono: “En cuanto a lo demás, nosotros felicitamos a la Sociedad por el gran cuidado y acierto con que ha ejecutado varias de las obras que han constituido los conciertos que han tenido lugar hasta el día, y la felicitamos también por los buenos y caritativos sentimientos que siempre demuestra en pro de la desgracia, sentimientos que espontáneamente la indujeron a celebrar un concierto extraordinario a beneficio de las viudas de músicos españoles de regimiento muertos en la guerra civil... Antes de terminar recomendaremos muy sinceramente a los individuos de la Sociedad que con excesiva confianza no vayan aumentando el número de los conciertos de abono en relación al número de años de su existencia, pues esto podría dar un resultado contrario al deseo de todos. Finalmente, enviamos nuestro entusiasta parabién a uno de los individuos de la Sociedad, al señor Marqués, por su preciosa sinfonía en cuatro partes que tuvimos la satisfacción de escuchar y aplaudir el domingo último, obra que, si considerada artísticamente no aseguraremos sea de mayor importancia que otras composiciones del mismo autor, apreciada bajo el punto de vista del efecto popular revela adelantos innegables que honran al joven y notable compositor de quien tratamos”<sup>184</sup>.

En el sexto concierto, “cuya concurrencia fue más numerosa que nunca”, se repitieron algunas de las composiciones más solicitadas, como la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn o el Septeto, que se convirtió en la obra triunfadora. De la interpretación de la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn, se critica: “nos pareció que muchas veces los matices estaban demasiado fundidos”. Sin embargo, sobresalió la orquesta en el *Septimino*: “Hubo brillantez en el primer tiempo, y en el *andante con variaciones*, así en el tema como en la variación que inician los violines, pasa repetida a los violoncelos y vuelve a los violines y violas, y en la otra variación de la madera con respuestas de la

---

<sup>184</sup> I. Jimeno. “Variedades. La Sociedad de Conciertos”. *La Iberia*, 4-IV-1876.

cuerda, hubo matices de gran delicadeza y buen colorido, como hubo también gran brillantez en la variación siguiente llevada por la cuerda. Este tiempo fue repetido, y una parte de las altas localidades pidió también la repetición del *scherzo*, insistiendo cuando ya la orquesta había atacado el *andante* del último tiempo. En el *presto* de éste, los violines ejecutaron con extremada precisión y brillantez la frase que prepara la vuelta del motivo y el final, y hubo también que repetir este tiempo”<sup>185</sup>. También se ejecutó la obertura *Patria* de Bizet, que, según describe *El Cronista*, “ha gustado algo más que en la primera audición”. La *Marcha Heroica* de Saint-Saëns, por el contrario, “pasó en silencio”. Respecto a la *Melodía en Sol menor* de Monasterio, fue “bastante aplaudida, pero con menos razón se han repetido en anteriores conciertos otras obras”. En *El Imparcial* se señala que las dos obras nuevas de Saint-Saëns y Monasterio “fueron recibidas con bastante frialdad por el público”. En *La Iberia* se lee: “La severidad del juicio público recayó en la tercera parte del concierto, que ofrecía dos novedades: la *Marcha heroica* de Saint-Saëns, y la *Melodía en sol menor* de Monasterio. Pieza la primera de importancia artística e intención dramática, aunque escasa de efectos brillantes ni originales, creemos que merecía algo más que la acogida glacial con que fue recibida; y por lo tocante a la melodía del señor Monasterio, no vacilaremos en afirmar que es una obra más trabajada, más original y distinguida (especialmente las dos frases en tono mayor) tan bien instrumentada y de tan buen efecto como alguna otra de las que ha presentado el mismo autor, y que han conseguido aplausos y repetición. Esto no obstante, la melodía que nos ocupa pasó completamente desapercibida, con escasa deferencia hacia el reputado director de los conciertos primaverales. Finalizó el concierto con el *Ave Maria* de Gounod, aplaudida aunque, por fortuna para los ejecutantes, no tanto como en otras ocasiones”<sup>186</sup>. En cuanto a la interpretación, se vuelve a criticar la exigencia por el público de repeticiones: “La orquesta bien, excepto en la repetición de algún tiempo del septeto, cosa que puede dispensarse, atendiendo el abuso que comete el público pidiendo repeticiones”<sup>187</sup>. En *El Imparcial* se reiteran las censuras: “En la repetición no hubo la misma brillantez, ni podía ser otra cosa, pues los profesores que componen la orquesta no son máquinas que puedan funcionar indefinidamente sin fatiga, y menos un tiempo, el *gran septeto* había sido ejecutado dos veces seguidas. Pero como una pequeña parte del público se ha propuesto, a lo que

---

<sup>185</sup> *El Imparcial*, 10-IV-1876.

<sup>186</sup> *La Iberia*, 11-IV-1876.

<sup>187</sup> *El Cronista*, 9-IV-1876.

parece, como regla, que le den concierto y *medio*, según decíamos al hablar del concierto anterior, sin duda porque los menos se imponen metiendo ruido, se empeñó también en que se repitiera la última pieza, el *Ave Maria* de Gounod, cuando ya la mayor parte del público abandonaba el local. La orquesta tuvo por conveniente abandonar también el escenario, e hizo bien”.

Las censuras en la interpretación de algunos pasajes se reiteran en este sexto concierto desde *La Ópera Española*: “[...] si bien tan concurrido o más que los anteriores y honrado con la presencia de S.M., no fue tan solícitamente cuidado, excepción hecha de la segunda parte, o sea el gran Septeto (Obra 20) de Beethoven, por la parte directiva, sin que esto sea decir que el Sr. Monasterio no dirige bien; sino que ha tomado menos interés en tal día que el que de costumbre manifiesta en estas solemnidades musicales que con razón le han valido el justo crédito de que goza entre los inteligentes. [...] Pero tanto la Marcha heroica de Saint-Saëns, como la Melodía (en Sol menor) obra del Sr. Monasterio, ni alcanzaron gran aplauso, ni corresponden a la merecida fama de sus autores. Y por esto deploramos su elección, conociendo el exquisito gusto que siempre ha manifestado el inteligente director de la sociedad de conciertos”<sup>188</sup>. Otro artículo redactado por Peña y Goñi y publicado en *La Ilustración Española y Americana* en forma de carta dirigida al director de la publicación, Abelardo de Carlos, fechada el 12 de mayo de 1876, reitera como deficiencias principales de la orquesta los desequilibrios entre secciones, al tiempo que describe las consecuentes limitaciones en la elección e interpretación de repertorio. Sin embargo, reconoce que “sólo un wagnerista convencido puede demostrar el interés y el esmero que el Sr. Monasterio hizo ver en la dirección de la ópera de Wagner”. A continuación, expresa su asombro por los gustos manifestados por el público madrileño, contraponiendo las obras de Wagner con las de Berlioz y Bizet (en siguientes programas la Sociedad ejecutó el *Carnaval Romano* y la *Sinfonía Patria*, siendo ambas acogidas con indiferencia por el auditorio). Tal actitud es explicada como consecuencia de la carencia de una cultura artístico-musical para la apreciación del repertorio orquestal, por parte del público, situación producida como consecuencia del predominio de la ópera en las preferencias españolas durante décadas. En una segunda parte del artículo, expone las siguientes conclusiones, a modo de informe, sobre el nivel interpretativo de la Sociedad de Conciertos, así como su adecuación a un repertorio específico: “La orquesta juzgada

---

<sup>188</sup> *La ópera española*, nº 24, 12-IV-1876, p. 2.



en conjunto es sobresaliente, y si bien se notan en ella desigualdades de bastante bulto, tiene sobradas condiciones para llenar cumplidamente los altos fines artísticos que a su fundación debieron presidir. La música sinfónica ligera, esto es, la ópera-cómica, adquiere gran realce encomendada a esa orquesta, que se muestra a gran altura cuando se trata de detallar ciertos rasgos característicos instrumentales que la estética clasifica entre lo bonito, o lo gracioso; asimismo el género de cuarteto, la música *di camera*, entra de lleno en las condiciones de la Sociedad, porque, célebre solista de violín su director, sabe comunicar a los profesores mucha de su maravillosa maestría; sería, sin embargo, injusto pasar por alto el desequilibrio notable que existe entre los violines y los violoncelos, ventajoso a todas luces para los primeros. La música alta, elevada, la música verdaderamente de concierto, en la cual doy cabida, además de las grandes sinfonías en tres, cuatro y cinco tiempos, a muchas piezas instrumentales escritas por Mendelssohn, Schubert, Meyerbeer y otros, deja a menudo bastante que desear, y quizá por esta razón no he oído en Madrid durante toda la temporada ninguna gran sinfonía de Beethoven, exceptuando la *Pastoral*, que pertenece al género descriptivo, y el *Septeto*, que es obra de juventud, compuesta bajo las inspiraciones de Mozart. La ejecución de la *Pastoral* me hizo ver que la música de Beethoven es tratada por la Sociedad con una ligereza y falta de cuidado absolutamente incompatibles con la obra inmensa que al arte ha legado el Júpiter de la instrumentación, y esta ligereza no afecta solamente a esas admirables concepciones de un orden superior, sino a la mayor parte de las que como novedad ha presentado la Sociedad en la actual artística campaña, piezas que iban casi todas, sirviéndome de una locución española, prendidas con alfileres. En suma: falta a los individuos de la Sociedad de Conciertos la enorme cantidad de paciencia que las obras instrumentales hacen indispensable para una perfecta ejecución, ya que las piezas de concierto no admiten ejecuciones medianas, o de otra suerte requiérese un director que, como Habeneck, Berlioz, Hans de Bulow, Girard o Mariani, supla con su admirable organización, con su ductilidad, sangre fría y calor e ímpetu irresistible al mismo tiempo, las debilidades parciales de la orquesta”<sup>189</sup>.

La siguiente sesión tuvo menor concurrencia que los anteriores. En ella se estrenaron dos composiciones: la *Sinfonía incompleta* de Schubert y la *Marcha e himno de La hija de Jefe* de Chapí. De la primera señala *El cronista* que sus dos movimientos “han gustado mucho, sobre todo el delicadísimo andante”. En *El Imparcial* se indica

---

<sup>189</sup> *La ópera española*, n° 24, 12-IV-1876, p. 2.

que “aún parte del público pidió la repetición del segundo tiempo, el *andante con moto*, pero el resto del público se opuso: el andante bien merecía sin embargo, los honores de la repetición...”<sup>190</sup>. *La Iberia* relata que el programa “no satisfizo del todo a la concurrencia que llevaba las localidades de aquel coliseo, lo cual se demostró palmariamente en la frialdad con que se escucharon las dos novedades”<sup>191</sup>. Respecto a la obra de Chapí, fue “bien acogida, pero no aplaudida con entusiasmo”<sup>192</sup>. Se repitió la serenata *Al pie de la reja*, de Carreras, y dos tiempos del *Cuarteto en Re* de Haydn. Según *El Imparcial*, “fue aplaudida, pero con alguna frialdad”. Sigue una crítica desfavorable de la obra: “Realmente si se hubiese de juzgar el drama lírico *La hija de Jefe* por la pieza ejecutada en el concierto de ayer, el juicio no sería del todo favorable. Prescindiendo de que para formar juicio exacto hay que relacionar esta pieza con el resto del drama lírico de que forma parte y con la situación de los personajes, considerada aisladamente, nos han parecido los motivos algo vulgares, notándose más que riqueza de armonía un lujo de sonoridades del metal reforzado por los timbales, que durante casi todo el tiempo ahogaban por completo la cuerda, produciendo la orquesta el mismo efecto que una banda militar. Esperemos que el drama lírico, que se ha de representar pronto en el teatro Real, será mejor que la muestra que ayer hemos oído”.

En la sesión undécima se estrenó una sinfonía de Hunt, que fue “bien recibida, aunque con algunas protestas cuando se pidió la repetición del segundo y tercer tiempo”. Las repeticiones alcanzaron el número de seis de un total de once, entre ellas la Obertura de *El carnaval de Venecia*, el *Minuetto* de la *Sinfonía Romántica* y la tercera parte al completo. Destacó la acogida de la *Marcha de esponsales* de *Lohengrin*, que “el público aplaudió calurosamente [...], renovándose con más calor los aplausos después de la repetición”<sup>193</sup>.

La siguiente sesión fue, según *El Cronista*, “tan brillante como los anteriores”. Se repitieron el *Allegretto* de la *Sinfonía Militar* de Haydn, el *Allegro appassionato* y el *Scherzo* de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y el *Andante con variaciones* de la Sonata Op. 47 de Beethoven, “que los profesores han ejecutado con verdadero cariño”. La crónica finaliza señalando que fueron “todas las obras que formaban el programa, como siempre, muy aplaudidas”<sup>194</sup>.

---

<sup>190</sup> *El Imparcial*, 17-IV-1876.

<sup>191</sup> *La Iberia*, 18-IV-1876.

<sup>192</sup> *El Cronista*, 16-IV-1876.

<sup>193</sup> *El Imparcial*, 24-IV-1876.

<sup>194</sup> *El Cronista*, 30-IV-1876.

En el concierto que siguió, se repitieron el *Allegretto* de la *Sinfonía militar* de Haydn y la *Marcha de Tannhäuser* de Wagner, el *Allegro appassionato*, el *Scherzo* de *Un sueño de una noche de verano* de Mendelssohn y la segunda y tercera de las variaciones del *andante* de la *Gran Sonata* (obra 47) de Beethoven. En la crónica de *El Imparcial* se señala que “el primero ganó bastante como ejecución al ser repetido; la segunda, por el contrario, perdió bastante en la repetición”<sup>195</sup>.

La última sesión fue un concierto extraordinario que se dedicó a beneficio de Monasterio “ante una numerosa concurrencia”. *El Cronista* resumió el evento en los siguientes términos: “Grandes aplausos ha tributado el público a las obras que formaban el programa, a los ejecutantes y al inteligente director de la orquesta Sr. Monasterio, tan acreedor a las simpatías de los aficionados a la buena música”<sup>196</sup>.

Al finalizar la serie, Ildefonso Jimeno escribe nuevamente en *La Iberia* un extenso artículo en el que reitera su crítica hacia la programación por incluir composiciones modernas. Comienza ensalzando el esfuerzo y numerosos ensayos de la Sociedad en la preparación de la temporada, pero se lamenta de los escasos resultados en cuanto a su efecto en el público: “En los nueve conciertos de abono y los dos extraordinarios que la Sociedad ha efectuado han sido interpretadas de sesenta a setenta obras musicales, sin contar la repetición de algunas de las ejecutadas, y siendo nuevas para nuestro público más de una docena de las oídas, pudiendo apreciarse todavía mayor el número si se considera que cinco de éstas han sido de las que constan de tres o cuatro tiempos o trozos musicales, y que por lo tanto han ocupado en los conciertos toda la parte del centro, o sea la segunda parte. Más de sesenta ensayos se han efectuado para presentar tan considerable número de piezas y para interpretar como se ha hecho las nuevas obras durante la temporada del undécimo año social, tiempo de vida laboriosa y brillante con que la Sociedad cuenta. El resultado de estas tareas ha sido, no obstante, menos homogéneo de lo que esperarse debiera, puesto que si la parte material, o sean los ingresos pecuniarios, han estado para la Sociedad tan perfectamente señalados como en las últimas temporadas, los productos morales, que no son otros que los aplausos, el entusiasmo del público, los plácemes de los inteligentes, todo aquello, en fin, que constituye el buen nombre, el engrandecimiento de toda sociedad artística o científica, no han prosperado tanto, no se han visto tan claramente representados como en las temporadas anteriores. Y sin embargo, ni el público que asiste hoy a los conciertos es a

---

<sup>195</sup> A. B. *El Imparcial*, 1-V-1876.

<sup>196</sup> *El Cronista*, 7-V-1876.

nuestro juicio menos entusiasta que el de otros días, ni ha perdido nada la Sociedad respecto de su escogido e inteligente personal, ni de su celo por el buen nombre hasta ahora adquirido, garantía la más segura para el provenir de su vida”. Prosigue, explicando las razones de la falta de apoyo del público, en relación con los programas seleccionados: “Hay, pues, que buscar el fundamento de lo expuesto en causa más natural, en más claro razonamiento, que no es a nuestro juicio otro que el que indicamos ha corto tiempo hablando de la Sociedad de Conciertos, y exponiendo que ésta, demasiado deferente, tal vez, con peticiones de exiguo número de personas, había tomado sobre sí la grave responsabilidad de introducir en Madrid cierto género de música original y extravagante, de gran efecto, según algunos, entre nuestros vecinos y convecinos transpirenaicos, pero cuyos resultados ante el gusto de nuestro público han sido todo lo contrario de los que es presumible deseara la Sociedad. Prueba segura de nuestro aserto es la de que entre las doce o catorce piezas nuevas que se han ejecutado y que constituyen más de veinte trozos musicales, cerca de la mitad han pertenecido por completo, o se han inclinado al menos, al indicado género de música, y que el público con claro y recio criterio ha rechazado, no sin reservarse un poco en su entusiasmo hasta para las obras conocidas, como una implícita censura a la Sociedad, por la decepción recibida en las novedades que ésta ha presentado. Créanos la Sociedad de Conciertos (sociedad que es en nuestro entender una gloria nacional por la que de veras nos interesamos) si no halla medios hábiles para dar forma nueva y por tanto mayor atractivo a sus sesiones musicales, vale más que con tino y acierto repita su magnífico y conocido repertorio, aumentándolo en lo posible con piezas de éxito poco dudoso, que no el que ponga empeño en ejecutar obras nuevas en gran número, pero cuyo resultado toque a *fiasco* por pieza o poco menos”. Como en el artículo de la temporada anterior, se refiere al merecido homenaje a Monasterio pero concluye refiriéndose a ciertos errores en la ejecución de la orquesta: “Digamos cuatro palabras antes de terminar acerca del beneficio del señor Monasterio. Grande muestra de aprecio ha merecido el reputado director de la Sociedad de Conciertos de sus compañeros y amigos, que espontáneamente le han ofrecido un beneficio de consideración no escasa y de significación bien reconocida, puesto que es un caso sin ejemplo en los doce años que la Sociedad tiene de existencia. Y se aumenta la importancia del hecho reflexionando que para dicho beneficio se ha reservado, aunque no sabemos si con el mejor acierto, algunas piezas de grande importancia, como la Sinfonía pastoral de Beethoven, que no se había ejecutado durante los nueve conciertos de abono. A nosotros, que nos satisface

muy de veras que haya entre los artistas la más grande armonía y cordialidad, y que se reconozca y recompense el merecimiento de cada uno según sus hechos y talento artístico, nos ha regocijado el proceder de al Sociedad para con su director, y por ello enviamos nuestros plácemes sinceros, lo mismo al favorecido que a los favorecedores. Ojalá a uno y otros pudiéramos tributarles iguales elogios respecto a la ejecución del último concierto, que siendo por su programa uno de los más selectos de la temporada, no lo ha sido por la igualdad y esmero en la interpretación de las obras, con especialidad en la sinfonía Pastoral, que padeció de vacilaciones y dudas hasta el punto de ser esto reconocido por todo el público. El señor Monasterio fue obsequiado con varias coronas”<sup>197</sup>.

Pese a este último homenaje, las discrepancias entre director y orquesta se habían incrementado durante esa temporada. La problemática originada por la cuestión del primer concierto en su beneficio organizado por la Sociedad, conducirá a la dimisión presentada por Monasterio con carácter irrevocable en la Junta General de abril de 1876, convocada para la renovación de cargos. Este hecho, sumado a la serie de críticas desfavorables a su labor de dirección durante esa temporada, precipitó finalmente la decisión de Monasterio. A propuesta de los miembros de la Sociedad, se organiza un concierto a beneficio del director el 18 de abril de 1875. La transformación de la función en un acto de carácter político por la posterior decisión de compartir dicho beneficio con las viudas de los militares fusilados en Olot, será uno de los factores de la renuncia de Monasterio, cuyas circunstancias son relatadas por su hija Antonia en los apuntes biográficos acerca del violinista: “En el año 1875 los músicos integrantes de aquella orquesta, ante el éxito que mi padre había logrado imprimir a la misma, pensaron dar un concierto a beneficio suyo, pero hubo una imperdonable desafinación, y se comprende la pena y la indignación de mi padre cuando leyó en el programa de mano las siguientes palabras: “Teatro y Circo del Príncipe Alfonso... concierto extraordinario y último de la presente temporada el domingo 18 de abril, a las dos en punto de la tarde, cuyo producto se destina a las señoras viudas de los militares fusilados en Olot y al Director de la Sociedad, Sr. Monasterio”. Ese programa estuvo compuesto por las siguientes obras: *Overture de La Part du Diable* de Auber, *Estudio de concierto en Si bemol* de Monasterio, *Obertura de La Estrella del Norte* de Meyerbeer, *Sinfonía*

---

<sup>197</sup> I. Jimeno. “Revista musical. La Sociedad de conciertos. Beneficio del señor Monasterio”. *La Iberia*, 9-V-1876.

*Pastoral* de Beethoven, *Obertura de Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai, *Andante con variaciones* de la *Sonata 47* de Beethoven, adaptación de Monasterio y *Entreacto y Danza de las Bacantes* de *Philemon y Baucis* de Gounod. Celebrado el concierto del beneficio con gran éxito, le corresponde en el beneficio la suma de 10.042 reales y 33 céntimos. Monasterio decide donar su parte, como expone en una carta enviada el 13 de abril de 1875 al por entonces Secretario de la Sociedad de Conciertos, Pedro Sarmiento:

“Ruego a U. se sirva significar a todos los Sres. Profesores de la Sociedad de Conciertos mis sentimientos de gratitud por la galantería que conmigo tuvieron, al acordar en Junta General del 6 del corriente que la tercera parte del Concierto que ha de verificarse el próximo domingo, 18, quedase a beneficio mío, dándome así, por este medio, un público testimonio de aprecio y consideración.

Ahora bien, como quiera que mi posición social, aunque modesta, a Dios gracias, no sea precaria y por otra parte, haya entre mis queridos consocios algunos a quienes la fortuna ha favorecido bastante menos que mí, he creído que me hallaba en el caso de hacerles una demostración de cariñoso compañerismo (siquiera fuese insignificante) la cual, además me proporcionase la satisfacción de manifestar no sólo a ellos sino indirectamente a la Sociedad entera, que no soy ingrato a las respetuosas pruebas de deferencia que ésta me ha dispensado, durante los siete años que vengo teniendo la honra de ser su Director. En su consecuencia, he resuelto que toda la parte íntegra, sea cual fuere, que pueda corresponderme del citado concierto, se distribuya por iguales partes entre los socios que durante el último año teatral hayan quedado algún tiempo sin colocación artística, haciendo extensiva en la misma forma esta distribución a aquellos que por circunstancias especiales se encuentren actualmente en una situación desgraciada. Si, lo que no espero, este reparto ofreciese alguna dificultad insuperable, deseo entonces que toda la cantidad que por el ya expresado concepto me correspondiera, ingrese en el fondo social, ya que por nuestra indolencia y falta de previsión, se encuentra también en un estado bien poco floreciente.

Lo que tengo el honor de comunicar a U. para los efectos consiguientes”.

Desde la Secretaría de la Sociedad de Conciertos se le informa en carta del 28 de abril del resultado de la Junta Junta General del 26 de abril, presidida por Eduardo

Ficher, en la que se acuerda que sea el mismo Monasterio quien proceda al reparto de su donación:

“La Sociedad ha acordado enviar a V. la expresión del más profundo reconocimiento y gratitud por los generosos sentimientos de compañerismo y laudables propósitos que de su bien escrito oficio se desprenden. No puede, sin embargo, admitir aunque aprecia en todo lo que vale la buena intención de V., y así lo ha acordado por unanimidad, que por ningún concepto ingrese en el fondo social la cantidad que a resultado a favor de V. del concierto celebrado el día 18 del presente. También agradece mucho la Sociedad la forma noble y delicada con que, acudiendo en auxilio de los queridos socios que se hallen en desgracia, trata U. de corresponder a las pequeñas demostraciones de consideración y aprecio que ha recibido de la Sociedad, y a que tan acreedor se ha hecho durante el tiempo que ésta tiene el honor de estar bajo la artística y digna dirección de V.

Teniendo presente la Junta Directiva su incompetencia para intervenir en intereses que no son de la Sociedad y considerando que la distribución de la cantidad que generosamente ha resuelto U. ceder a favor de los socios que se hallen en las condiciones que expresa en su oficio, ofrecería para dicha junta muchas dificultades que tal vez contrariasen humanitarios propósitos, ha propuesto a la Sociedad y ésta lo ha aprobado, también por unanimidad, hacer a U. presente que solamente puede designar las personas entre las cuales en su voluntad se distribuya la cantidad que le ha correspondido del ya citado concierto verificado el día 18, que tiene en su poder el señor Clemente Viglietti, el cual lo entregará a quien V. ordene y si pasado el tiempo que se considere suficiente, tuviera dicho señor en su poder el todo o parte de la expresada cantidad, se la entregue a U. para que disponga de ella como tenga por conveniente”.

Monasterio, finalmente, resuelve repartir la cantidad entre diez socios necesitados que no habían trabajado en la última temporada teatral<sup>198</sup>, quedándose solamente con los 33 céntimos, que, juntamente con una aportación propia, son destinados a un almuerzo para todos los socios de la orquesta. A modo de despedida

---

<sup>198</sup> *El Imparcial*, 21-IV-1875.

regalará a cada uno un retrato suyo firmado<sup>199</sup>. Monasterio, en contestación del 12 de mayo a dicha misiva, informa en una carta del destino del reparto, al tiempo que expone su dimisión tras los resultados de la Junta del 6 de abril:

“[...] debo participarle, para que a su vez lo comunique a aquélla, que he procedido al reparto y entrega de 10.042 reales, 33 céntimos a que han ascendido la 3ª parte del beneficio y los 3 partidos que como socio me correspondieron por el Concierto verificado el día 18 del expresado mes; cuya cantidad íntegra he distribuido entre los socios que reunían las condiciones consignadas en mi citada comunicación.

Realizado ya éste propósito, creo llegado el momento de llevar a cabo otro, si bien concebido al mismo tiempo, me pareció conveniente demorar hasta que aquél tuviese cumplido efecto.

Faltaría a la justicia si no reconociera que repetidas veces la Sociedad ha tenido conmigo delicadas atenciones que he agradecido en todo su valor y que nunca olvidaré; pero tampoco es menos cierto que en este último año he tenido ocasión de presenciar varios hechos, bien poco satisfactorios para mí y entre ellos muy especialmente los ocurridos en la Junta General celebrada el 6 del precitado abril, cuya significación no pueden desconocer sobre todo los 71 socios que la compusieron. Semejantes manifestaciones me han demostrado de una manera harto inequívoca, que no he logrado inspirar a la Sociedad de Conciertos todo el aprecio y confianza que yo deseara, a pesar de haber hecho siempre y en todos terrenos, cuanto ha estado de mi parte por tratar de merecer, sino el cariño, al menos la estimación de todos mis compañeros. Sin esta base, que, dado mi carácter considero indispensable y después de la votación secreta que en dicha junta tuvo lugar y que tan profundamente me impresionó, ni mi delicadeza ni mi decoro me permiten continuar en la Sociedad sin que ésta, por medio de otra votación, neutralice el doloroso efecto que aquélla me produjera.

En su consecuencia y aún cuando con sobrados motivos pudiera yo ser más exigente, sólo pido que en Junta General y también por votación secreta, se declare si "desempeño o no a satisfacción de la Sociedad mi doble cargo de Vice-Presidente y Director de la misma" advirtiendo que de no resultar por lo menos 65 votos en sentido afirmativo (conformándome con éste número en atención a faltar hoy en la Sociedad 15 profesores entre plazas vacantes y socios ausentes) estoy firmemente resuelto a declinar la honra de seguir

---

<sup>199</sup> J. Subirá. *Don de Monasterio. Novísimos apuntes biográficos...*, pp. 36-37.



perteneciendo a la Sociedad, la cual podrá entonces desde luego considerarme dimisionario de ambos referidos cargos.

Estando ya próxima la época de los Conciertos de verano, no he querido demorar el participar a V. ésta mi inquebrantable determinación, para que, en el caso de serme la votación contraria, pueda la Sociedad proceder en tan oportuno momento al nombramiento de la persona que haya de sustituirme.

No terminaré, sin hacer constar, con la lealtad que me caracteriza, que, sea cual fuere el acuerdo, que acerca de mi indicada petición tome en definitiva la Sociedad, tanto ésta colectivamente como cada uno de sus individuos en particular me encontrarán siempre dispuesto a hacer en su obsequio cuanto de mí dependa ya en el terreno del arte, ya en el de la amistad.

Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de V. para los fines consiguientes”<sup>200</sup>.

La ausencia de las actas correspondientes a los años 1875 y 1876, contenidas en el libro segundo, actualmente ilocalizable, nos dificulta el conocimiento del transcurso de los meses siguientes, que precedieron a la siguiente carta, en la que el Secretario Teodoro Rodríguez, en una misiva a Monasterio del 26 de abril de 1876, en nombre de la Sociedad, ofrece a Monasterio la celebración de un nuevo concierto en su beneficio

“Once años hace que con un éxito creciente la Sociedad de Conciertos, agrupación de modestos artistas, procura elevar el arte musical a la mayor altura posible. Los individuos que la componen no pueden desconocer la poderosa influencia que para llegar a tan feliz resultado ha ejercido el eminente artista que la dirige.

En los ocho años transcurridos desde que V. S. está a su frente, la Sociedad ha tenido que vencer una serie de trabajos y contrariedades a los que acaso no hubiera logrado sobreponerse sin las acertadas gestiones de V. S. en los dos cargos que aquélla tuvo el honor de confiarle.

Pero esos mismo trabajos, esas contrariedades mismas, que juntos hemos vencido, son un nuevo lazo de unión entre V. S. y nosotros.

Poco importa que en algún momento haya podido faltar nuestra unidad de pareceres; en la familia artística como en la social, esas pequeñas

---

<sup>200</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo de la Sociedad de Conciertos. Expedientes personales incompletos. Citado en S. A. J. *Un gran artista. Estudio biográfico de Jesús de Monasterio...*, p. 115.

diferencias, inherentes a toda colectividad numerosa, no significan nunca ni la falta de aprecio ni la ausencia de cariño.

Como una leve demostración del que a V. S. profesa esta Sociedad, no como recompensa de servicios que valen mucho más, tiene la honra de ofrecerle un concierto a su beneficio y le suplica que, aceptándolo, le de la prueba más alta de estimación que hoy puede dispensarle”.

Finalmente, lleva a cabo la decisión de dimitir, de la que no es disuadido ni por los consejos de amigos como Eslava<sup>201</sup>.

Monasterio dirige su último concierto al frente de la Sociedad el 7 de mayo de 1876, al que ya aludimos, y que se vuelve a dedicar en su beneficio. Se repite su *Scherzo Fantástico* y la adaptación del *Andante con variaciones de la Sonata Op. 47*. Monasterio finalmente dona quinientos reales a la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que atravesaba un período de dificultades económicas<sup>202</sup>.

El 23 de mayo dirige a la Sociedad la siguiente carta de dimisión, en la que expone como razón principal de su dimisión el estado deteriorado de su salud:

“En vista de lo muy quebrantada que se encuentra mi salud, he resuelto separarme de la Sociedad de Conciertos. En su consecuencia tengo el sentimiento de presentar mi dimisión de Vice-Presidente y Director de dicha Sociedad cuyo doble cargo me ha cabido la honra de desempeñar durante ocho años consecutivos, sino con inteligencia y acierto, al menos, con incansable celo, generosidad y completa abnegación.

Lo que tengo el honor de poner en conocimiento de V. S. para los efectos consiguientes”.

---

<sup>201</sup> El 27 de abril de 1876 le remite la siguiente carta con este propósito: “Mi querido Jesús: deseo que nos veamos, antes de tu determinación definitiva respecto de la Dirección de la Sociedad de Conciertos. Yo estaré hoy en casa hasta la una y volveré a ella a las cuatro, a no ser que te conviniese más esperarme en tu casa a las once, en cuyo caso podrías decírselo al dador Tapia, sin necesidad de tomarte el *trabajo* de escribirme. Tuyo affmo. H. Eslava”. J. A. Ribó. *El Epistolario de D. Jesús de Monasterio*. Primera Serie..., p. 111.

<sup>202</sup> Monasterio realiza el siguiente donativo, como consta en la documentación relativa a la Sociedad: “Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

Recibí del socio de número 32 D. Jesús de Monasterio, *Quinientos reales* como donativo aplicado a la renta del capital a fin de que dicha cantidad forme parte con la que se invierta en socorros durante el corriente 17.º año social

Madrid y Mayo 20 de 1876.  
Isaac Cardenal”.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

El 29 de noviembre, en otra nueva carta, Monasterio insiste en reiterar su dimisión, explicando más extensamente las razones de su decisión:

“Reconocido el acuerdo unánime que esa Sociedad ha tenido la bondad de dirigirme y que me ha sido entregado el día 23 del actual por una Comisión de la misma, cumple a mi deber dar las más expresivas gracias a todos los dignos individuos que componen aquella por las benévolas frases que les merezco, los cariñosos deseos que en favor mío les animan y el aprecio y consideración que me manifiestan a cuyos sentimientos muy sinceramente les correspondo.

Por desgracia la falta de salud, que motivó la resolución que tomé en mayo último de separarme de esa Sociedad a la que siempre he mirado con cariño, y cuyos triunfos artísticos me ha cabido la honra de compartir durante ocho años consecutivos, subsiste aún. La Dirección que me estaba encomendada, exige un constante trabajo y cuidado exquisito, y ambas cosas y hasta los pequeños pero inevitables disgustos que trae consigo, por buena voluntad y armonía que exista, son incompatibles de todo punto con el restablecimiento de mi salud, al que tengo el deber de atender.

Aparte de esto, creo que no es conveniente a la Sociedad el que por consideraciones que sinceramente le agradezco, se prive del concurso de un director inteligente y celoso, no con el carácter de transitorio, sino con el de definitivo y permanente.

Así pues, no sólo por deber de conciencia sino por interés hacia la misma Sociedad, no me es posible con harto sentimiento mío, retirar en absoluto la dimisión que tengo presentada, pero queriendo a mi vez corresponderles a lo que espontáneamente me han manifestado y atendiendo a las indicaciones que de palabra me hizo la Comisión, aplazo aquélla, pero haciendo presente a la Sociedad para que tome el acuerdo que considere más oportuno a sus intereses, que mi alejamiento de ella temo sea largo por desgracia mía, y que durante el tiempo que mi salud continúa quebrantada, me veré privado de tomar parte tanto en sus trabajos artísticos como en la gestión de sus negocios, limitando a desearle con el fondo de mi alma a que siga y así lo espero, tan próspera como hasta aquí y aumentando el merecido renombre que se ha sabido conquistar”.

Después de su dimisión, será sustituido por Mariano Vázquez. Monasterio se pondrá de nuevo al frente de esta orquesta, con posterioridad, en el concierto regio celebrado el 26 de enero de 1878.

En 1880, Monasterio será nombrado Director Honorario por unanimidad de la Junta. Según leemos en la carta de comunicación de la Sociedad, fechada el 1 de julio:

“A su talento, a su acertada dirección deben los profesores de la Sociedad de Conciertos la mayor parte de sus lauros y reputación.

En V. han admirado al artista de genio, y al que con noble abnegación y desinterés protege a los desgraciados sin humillarlos; ya que por motivos respetables se hallan privados del poderoso auxilio que V. con su saber les ha prestado.

Le suplican acepte el nombramiento de Maestro Director honorario, que no sólo en muestra de gratitud y consideración le han conferido, sino también con el objeto de contarle siempre entre los socios y conservar la esperanza que desapareciendo la causa que ha motivo su dimisión pueda tomar una parte activa, pues con su cooperación y la del distinguidísimo maestro que tienen la honra de poseer harían de esta sociedad la primera del mundo artístico.

Yo que tengo el honor de poner en su conocimiento por acuerdo de la Junta General verificada el día 10 de junio del presente año”.

Monasterio acepta la distinción a través del siguiente comunicado firmado el 3 de julio de 1880.:

“En tan sincero como profundo reconocimiento con tan sincero como profundo reconocimiento me he enterado del atento Oficio en que V. S. se sirve darme cuenta del acuerdo tomado, en 10 de Junio último por la Sociedad de Conciertos nombrándome *Maestro Director honorífico* de la misma. Vivamente me ha impresionado esta nueva muestra de aprecio con que la Sociedad acaba de favorecerme y que considero como un recuerdo para mí gratísimo e inolvidable, de una época en que, unidos por lazos de artística fraternidad, juntos compartimos las fatigas al par que la gloria, que con satisfacción veo continúan recogiendo mis antiguos compañeros, bajo la dirección del modesto y reputado Maestro que me ha sucedido.

No desconozco que, mientras tuve la honra de hallarme al frente de la citada Sociedad hice, en todos terrenos, cuanto pude por coadyuvar al mayor brillo y esplendor de tan artística como ya benemérita Corporación: V.S., con benévolas y bien sentidas frases, así me lo manifiesta y a mi vez creería yo pecar de falsa modestia si no lo reconocieses; pero, cumple así mismo a mi lealtad declarar que al celo, a la inteligencia con que sus dignos individuos me secundaron, debo en gran parte el nombre que he alcanzado en un ramo del Arte, hasta entonces muy poco cultivado por mí.

Réstame dar igualmente gracias a V.S. y a la Sociedad entera por los buenos deseos que a favor mío les animan y espero que, si mi salud y ocupaciones me lo permiten, aún podré algún día compartir con todos, las arduas tareas a que se consagra en pro del divino arte”.

En 1881, la Sociedad de Conciertos da a conocer el *Andantino expresivo*, versión del original para dos violines (uno de los *Veinte Estudios Artísticos de Concierto* publicados por Monasterio en 1878).

En la primavera de 1882, Monasterio intervendrá nuevamente con la Sociedad de Conciertos, invitado como solista en dos conciertos. La invitación se cursa en carta del 19 de diciembre de 1881:

“En la Junta General celebrada por esta Sociedad hoy día de la fecha, el Presidente Sr. Marqués de Bogaraya ha manifestado que el concertista que honrará nuestros conciertos en la primavera próxima es el Sr. D. Jesús de Monasterio.

Este conocimiento ha sido tan grato a todo que la Sociedad ha acordado por unanimidad que el Secretario le manifestase su satisfacción y dándole las más expresivas gracias le haga presente el cariño que siempre tienen y tendrán a su antiguo director.

No necesito expresarle el placer que con este acuerdo ha recibido la Junta Directiva y con lo que doy cumplimiento a lo dispuesto”.

Monasterio acepta en misiva del 12 de febrero de 1882:

“A su tiempo recibí el atento oficio de V. S. en que me manifestaba la satisfacción con que esta sociedad había recibido por conducto de su digno

Presidente, que yo tomaría parte activa en los conciertos que, según costumbre, han de celebrarse en la próxima Cuaresma.

Aunque he significado ya a mi querido amigo y compañero el digno Director Sr. Vázquez y a algunos otros socios mis sentimientos de gratitud por el acuerdo unánime de esa Sociedad, para mí tan lisonjero, que V. S. se sirvió transmitirme en su precitado oficio, creo de mi deber consignarlo también por escrito, al mismo tiempo que tengo el honor de poner en su conocimiento que, en vista de las recientes indicaciones del mismo Sr. Vázquez, estoy pronto desde ahora a tomar parte como solista en dos de los Conciertos que la Sociedad me designe.

Excuso asegurar a V. S. y a todos mis antiguos compañeros de glorias y fatigas, el placer que tendré al verme nuevamente a su lado, así como el deseo que me anima de contribuir, en cuanto de mí dependa, a que los Conciertos de esta temporada no desmerezcan de los que hasta aquí han valido tan legítimos triunfos a esa artística y benemérita Sociedad”.

El 26 de febrero de 1882, Monasterio participa en el primer concierto de la temporada, interpretando su *Concierto para violín*, *La melancolía* de Prume y *Adiós a la Alhambra*. De esta sesión nos informa la prensa en los siguientes términos: “El primero de la temporada se efectuó el domingo pasado bajo la dirección del maestro Vázquez y con la distinguida cooperación del Sr. Monasterio, felizmente, para nosotros, arrepentido del largo tiempo que a su gran talento de ejecutante impuso silencio y del que se quejaban todos sus admiradores y amigos, que son muchos”<sup>203</sup>. Desde *El Correo* se describe el concierto en los siguientes términos: “El tomar parte el Sr. Monasterio en el que esta tarde ha inaugurado la temporada, ha llevado al espacioso coliseo de Recoletos gran número de amigos y admiradores del eminente profesor [...]. Los honores del concierto, como presumíamos, han sido para el Sr. Monasterio; al presentarse en la orquesta, el público, con entusiasta y unánime aplauso, le saludó cariñosamente, escuchando con religiosa atención las admirables armonías que obtenía del violín, tanto en el *Concierto en si menor*, con acompañamiento de orquesta, como en la delicada balada de Prume, *La Melandolia*, en que le acompañó al piano el Sr. Vázquez. Al terminar ambas obras, fue objeto de grandes aplausos y obsequiado con una elegante corona. A instancias del público, después de la balada, hizo prodigioso de

---

<sup>203</sup> *La Correspondencia Musical*, nº 61, 1-III-1882, p. 5.

ejecución en unos característicos aires andaluces, que fueron también muy aplaudidos”<sup>204</sup>.

El 19 de marzo, en el Cuarto Concierto interpreta el *Concierto en Mi menor* de Mendelssohn, la *Romanza en Fa* de Beethoven y su *Fantasia Española*. Desde *El Liberal* se describe la sesión, de la que se critica la elección de las dos primeras obras: “La parte de Monasterio ocupaba la mitad o más del concierto. Los tres tiempos del *Concierto en mi menor*, de Mendelssohn, fueron muy aplaudidos. Sin embargo, nosotros, en lugar de Monasterio, no habríamos elegido ese *Concierto* por varias razones, que no son del caso expresar, pero que son fáciles de comprender. Tampoco habríamos elegido la *romanza en fa* de Beethoven, que el público ha oído varias veces en los conciertos, ejecutada por diez y seis violines, resultando un efecto que no podía producir uno solo, sobre todo, dadas las condiciones del local”. Concluye, sin embargo, el artículo, haciendo hincapié en el gran éxito obtenido por Monasterio<sup>205</sup>. En *El Correo* se describe esta sesión, señalando que “a pesar de tomar parte el Sr. Monasterio en el concierto del Circo del Príncipe Alfonso, no ha sido la concurrencia tan numerosa como en los anteriores. [...] Presentóse el Sr. Monasterio en la segunda parte, y como siempre, arrancó unánimes y entusiastas aplausos en la ejecución del *Concierto en mi menor*, de Mendelssohn, especialmente en el primer tiempo; [...] Empezó la tercera parte la *fantasia original española*, obra ejecutada por primera vez y en la que el Sr. Monasterio fue de nuevo muy aplaudido, no sólo como compositor, sino como hábil ejecutante; muestras de aprobación que se repitieron después en la preciosa *romanza en fa* de Beethoven”<sup>206</sup>. Al finalizar el Concierto de Mendelssohn, los profesores le regalan una corona de laurel y oro.

Esperanza y Sola, en una extensa crítica dedicada a las sesiones de la Sociedad de Conciertos ensalza la interpretación de Monasterio en los siguientes términos: “En todas ellas se ha mostrado consumado artista; en todas ha hecho gala del sentimiento y de la pasión que le caracterizan, y de la corrección y maestría que le distinguen; en todas, por último, ha estado a la altura del renombre que justamente goza, y recibido la ovación que su genio y su talento merecían”<sup>207</sup>. Estos conciertos suponen su despedida de los escenarios como solista.

---

<sup>204</sup> *El Correo*, 26-II-1882.

<sup>205</sup> *El Liberal*, 20-III-1882.

<sup>206</sup> *El Correo*, 19-III-1882.

<sup>207</sup> *La Ilustración Española y Americana*, 15-IV-1882. *Treinta años de crítica musical...*, Vol. III, p. 401.

Después de estas sesiones, Monasterio realiza una donación a la Sociedad de mil reales, según en carta del 11 de abril:

“Cumpro con un grato deber al manifestar a V. E. como digno Presidente de la Sociedad de Conciertos mi profundo reconocimiento por las pruebas de deferencia y afecto que he recibido de todos sus individuos y de que es claro testimonio la preciosa corona con que me favorecieron el día 19 de marzo último y que conservaré como expresivo recuerdo de mis antiguos compañeros.

Deseando, por mi parte, demostrar una vez más, el interés con que siempre miro a tan Artística Sociedad, me permito remitir a V. E. con destino al fondo social de la misma, los adjuntos mil reales, rogándole no mire la insignificancia de la dádiva, sino únicamente mi deseo de contribuir, siquiera sea con tan modesto óbolo, al sostenimiento del citado fondo, harto poco floreciente”<sup>208</sup>.

Le sigue la siguiente contestación de Manuel Rodríguez, Secretario de la Sociedad de Conciertos, firmada el 27 de mayo de 1882: “Enterada la Sociedad de su desprendimiento y de su noble deseo acordó le diera a V. I. en su nombre las más sinceras y expresivas gracias y le manifestara que siempre existe y existirá el cariño que le profesa esta sociedad por sus grandes condiciones, méritos y virtudes. Cumpro gozoso el transmitir a V. I. este acuerdo que es también el imanador de la Junta Directiva”<sup>209</sup>.

La etapa de Monasterio como director representa un período de normalización de las actividades de la agrupación, después de las fases de formación de Barbieri y Gaztambide. Por otra parte, supone la consolidación de un repertorio exclusivamente instrumental en la programación, acercando la demanda del público al nivel de recepción de otros países de Europa. Bretón, en la conferencia leída en el Ateneo en enero de 1903, con el título de *Los conciertos en Madrid y la Sociedad de Profesores*.

---

<sup>208</sup> Podemos leer en el acta correspondiente a la Junta general celebrada el 22 de mayo de ese año, presidida por Mariano Ruiz: “[...] dio lectura a un oficio del Sr. D. Jesús de Monasterio con el cual había remitido dicho Sr. mil reales vellón con destino al fondo social. La Sociedad acordó se le escribiera un oficio dándole sinceras y expresivas gracias”. R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, p. 102.

<sup>209</sup> Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Archivo de la Sociedad de Conciertos. Expedientes personales incompletos.



*El público y la crítica*, en la que se lamentaba de la situación de la orquesta, cercana a su desaparición, al tiempo que recordaba la conclusión de la actividad de la Sociedad de Cuartetos, realizaba un repaso por la historia de la agrupación, su público y crítica, señalando acerca de la etapa de Monasterio:

“A Barbieri le sucedió Monasterio, continuando la boga y el entusiasmo anteriores, principalmente mantenidos por las filigranas que acertaba a labrar con los instrumentos de arco en los Andantes de Cuarteto, y la aparición de nuevos compositores españoles, como los maestros Carreras y Marqués, acogidos por el público con inmenso aplauso. El éxito de Marqués, sobre todo, en aquel tiempo, excede a toda ponderación. Baste decir que por muchos músicos, mucho público y toda la prensa local de entonces, se le equiparaba a los más insignes clásicos alemanes. A Monasterio sucedió Vázquez, y ya en su tiempo comenzó a dar el público señales de cansancio”<sup>210</sup>.

Más adelante, se refiere al repertorio interpretado desde los comienzos de la Sociedad y a su recepción por el público:

“Cuando la Sociedad de Conciertos se fundó, el público deliraba por la Ópera italiana. *Roberto* y *Hugonotes* habían entrado con grandes reservas, sobre todo de parte de algunos maestros españoles. Los Conciertos que alguna vez se habían dado en el Conservatorio o en el Teatro, tenían por base la música italiana, adornada en lo instrumental con prodigiosos arpegios y arabescos pueriles de *fantasía*. Sí se habían ejecutado ya el *Septimino* de Beethoven en el conservatorio, la obertura de *Tannhäuser* en los Campos Elíseos y pocas más obras clásicas; pero de la impresión de ellas, puede juzgarse por la fortuna que hizo la frase: “Dura más que un par de botas”, aplicada al Andante de la *Sinfonía Pastoral*. –En cambio la *Plegaria* de *Moisés*, el *Stabat* de Rossini y la *virtuosidad* a lo Cavallini o a lo Thalberg asombraba a las multitudes, y aún no hacía mucho tiempo que las buenas intérpretes de *Norma* y de *Lucia* ocasionaban desmayos a las señoras.

En este ambiente nacieron y arraigaron desde luego los Conciertos, contribuyendo poderosamente a ello, en mi opinión, la parte vocal, que sola

---

<sup>210</sup> T. Bretón. “Los conciertos en Madrid y la Sociedad de Profesores. El público y la crítica”. *Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 26 de enero de 1903 por Tomás Bretón*. Madrid, Imprenta Ducazal, 1903, pp. 12-13.

obtuvo éxitos colosales con los Coros *El Tyrol*, el *Aria di Chiesa* y otros, más los alcanzados con *Le Pardon de Ploërmel* y el *Alleluia* de Händel principalmente, unida a la parte instrumental.

Como el repertorio de ésta –fuera de las oberturas de Ópera, llamadas pomposamente sinfonías por largo tiempo, siguiendo la costumbre italiana – estaba virgen, sin grande esfuerzo se mantenía el interés de un público, que atronaba el local con sus aplausos al final de la *Sinfonía de Semiramis* (!) y oía con agrado las fantasías de Flauta, Oboe, Clarinete y Fagot, ejecutadas con acompañamiento de Orquesta por los Sres. Sarmiento, Ortiz, Fischer y Melliers (los cuales percibían un plus de quinientos reales) y de Trompa y Contrabajo en alguna ocasión por los Sres. Paquis y Bottesini. Pero el público, malgrado estas costumbres y la levadura italiana que le había formado, por fineza de percepción o por atavismo, que alguna sangre goda circulará aún por nuestras venas, es lo cierto que oía, si no con el detallado conocimiento de hoy, con atención religiosa, las oberturas y sinfonías alemanas, y se las iba poco a poco asimilando, hasta el extremo de lelgar a hacer repetir a la Orquesta, muchos años después, no sólo los Andantes y Allegrettos de algunas de ellas, que son por el lugar que ocupan en la obra y su especial contextura, los distinguidos por algunos públicos con ese honor, sino que yo tuve forzosamente que ejecutar dos veces en una sesión el primer tiempo de la *Sinfonía V* de Beethoven, caso quizás único en la historia de la portentosa obra. –Mozart y Haydn deleitaban con los Andantes; las sinfonías completas de estos colosos nunca entusiasmaron; las de Mendelssohn escuchábanse con gusto, y las de Marqués alborotaban.

En París fue preciso, para acostumar al público a la sinfonía alemana, elegir los tiempos más salientes y comprensibles de todas ellas, que sin otro orden le servía el director Habeneck, hasta que le consideró ya preparado para apreciar debidamente la obra entera. –Entre nosotros, no diré yo que se entendiera desde el primer momento, pero lo cierto es que no hubo necesidad de tales precauciones.

La música italiana declinaba, al paso que la francesa, graciosa y picante, se mantenía y crecía con las oberturas de Thomas y los intermedios, poemas y *Suites* de Gounod, Saint-Saëns y Massenet. Con las oberturas italianas, de las que apenas se salvaron *La Gazza Ladra* y *Guglielmo Tell*, cayeron todas las de Auber, excepto *La Part du Diable*. A este punto, el compositor que más entusiasmo a nuestro público fue Liszt, con la *Rapsodia en do menor*, a la que han seguido otras, siempre acogidas con aplauso. –

Wagner produjo estupor con *Tannhäuser* y apasionó los espíritus desde el primer día, figurando en el bando contrario, con raras excepciones, los maestros y músicos viejos. Era moda entonces mofarse del gran revolucionario, no sólo en España sino en toda la Europa latina; entre nosotros se contaban en aquella época los wagneristas por los dedos. La obertura de *El Barco Fantasma* cayó con estrépito; la *Marcha fúnebre*, de *Sigfredo* (en la última parte de *El Anillo de los Nibelungos*) logramos que se repitiera, tras de librar una verdadera batalla; pero lo más de los que aplaudían hacíalo por tema, no porque hubieran comprendido la obra, que en muchos años después de aquella serie no se volvió a ejecutar. *Tannhäuser*, en cambio, no se abandonaba, y cada vez ganaba más sufragios. –En el Teatro, *Rienzi* había pasado y pesado, recordándose sólo, a más de por la obertura, por la admirable interpretación de Tamberlick. [...] –*Lohengrin* causó más grande impresión, y a partir de aquí, creció sin parar la afición a la música de Wagner, no en la totalidad del público, sí en la parte más activa e ilustrada. Ésta se ha impuesto en los Conciertos instrumentales, y se ha impuesto con evidente exageración. ¡Ah, la exageración! ¡Ésta es la propiedad de nuestra raza y su mayor enemigo!

[...] Volviendo a la música y al estado de opinión con relación a los Conciertos de la Sociedad, la formación de los programas de los últimos años, préstase a reflexiones tan interesantes como elocuentes. Están éstos materialmente monopolizados por Wagner. De Beethoven se ejecutan con más o menos aplauso hasta cuatro sinfonías y *Leonora*; las dos oberturas más hermosas de Weber, y la *Invitación al Vals* con la admirable instrumentación de Weingartner; tres o cuatro piezas de Liszt; alguna vez, por curiosidad, una Sinfonía de Haydn o de Mozart, y como una docena más de otras entre Grieg, Saint-Saëns, Raff, Tchaikovski, y otros autores novísimos que no logran causar sensación duradera. Esto, a más de los *virtuosos*, es lo que ha mantenido por años, los programas de la Sociedad en más de cien conciertos. Lógico es, ¿quién lo duda? Que Wagner, el último gran compositor alemán, ocupe lugar preferente en los programas instrumentales; pero yo juzgo vicioso e inconveniente prodigarlo, como se viene haciendo, y relegar al olvido las obras de otros grandes maestros. [...] Ya he dicho más arriba, y no a título de novedad, que las fórmulas es lo que más pronto envejece en el Arte, y las composiciones de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Cherubini, del mismo Beethoven en su primera época y otros, están llenas de fórmulas; pero ¿y qué? Éstas las descuenta el buen gusto y la crítica ilustrada. [...] Mientras haya

gustos delicados, la Sinfonía en *sol menor* de Mozart será un prodigio. El Arte, desde que pudo llamarse tal, no tiene edad ni patria”<sup>211</sup>.

En cuanto al nivel de los instrumentistas que componían la Sociedad, Bretón realiza un balance, en el que la cuerda merece la siguiente conclusión:

“La falange de primeros violines, es notable; la de segundos, que por muchos años fue débil, ha mejorado hasta casi igualarse a la primera; la de Violas, es buena; las de Violoncellos y Contrabajos también son buenas, pero les falta vigor”<sup>212</sup>.

Fernández Arbós, en sus memorias, reivindica el papel de Monasterio durante su etapa de director de la Sociedad de Conciertos, al tiempo que analiza los criterios de programación de esa época: “Parece que todavía le estoy viendo dirigir aquellos conciertos del Circo de Rivas donde nos encantaba con las Oberturas de *Dinorah* y *Mignon*, el *Minuetto* de Boccherini, la *Canzonetta* de Godard y las Sinfonías de Marqués, *El Beethoven español*, según le denominaban por entonces”<sup>213</sup>. En otro pasaje señala: “Muy pronto se le ha olvidado y, a mi juicio, no se ha reconocido bastante la importantísima obra que llevó a cabo a favor de la música sinfónica cuando el ambiente musical en España era de una banalidad abrumadora. Su figura emerge con ventaja sobre la mayoría de los músicos de la época; no había ningún instrumentista digno de tenerse en cuenta [...] Aunque es cierto que fue Barbieri quien inició los conciertos sinfónicos, su intento, según creo, no tuvo gran duración, y a Monasterio le estaba reservada la empresa de dar verdadero impulso a la orquesta, como director de la Sociedad de Conciertos, a la Música de Cámara con la fundación de su cuarteto, y de crear además una bella escuela de violín de la cual todos descendemos y que aún perdura en esa cuerda que sigue siendo el orgullo de nuestras orquestas españolas. Hoy los programas de aquellos conciertos nos hacen sonreír y resultan inocentes y anticuados, pero no hay que olvidar que eran fruto del gusto de la época. Al lado de obras como oberturas de Beethoven y Mendelssohn, algún tiempo de las Sinfonías de Beethoven- rara vez una completa, pues el público no la hubiera tolerado- y alguna otra obra de indudable altura, casi puede decirse que predominaba Meyerbeer con sus

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, pp. 17-22.

<sup>212</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>213</sup> E. Fernández Arbós. *Arbós*. Madrid, Ediciones Cid, 1963, p. 21.

oberturas y Marchas de Antorchas. A esto hay que añadir la no muy brillante producción nacional más o menos limitada a Serenatas, Scherzos, las inevitables “polacas de concierto” de que ya hice mención y, por desgracia, bastantes arreglos para orquesta que Monasterio hacía de sus cuartetos y sonatas de piano- incluso las Variaciones de la “Sonata a Kreutzer”-. También estaba muy en boga que tocasen todos los primeros violines la “Escena de Baile” de De Bériot, el primer tiempo del “Concierto” de Mendelssohn, la “Polonesa” de Vieuxtemps, algunos Estudios del propio Monasterio, etc. Otro tanto sucedía en el Teatro de la Ópera con una frase de “La Africana”- escena del Manzanillo- ejecutada por todos los violines en la 4ª cuerda; provocada tal entusiasmo, que se repetía todas las noches. De aquí data el éxito del “Septimino” tocado de esa forma, y todavía los nietos siguen admirando lo mismo que ovacionaban sus abuelos”<sup>214</sup>.

Arbós describe algunas exigencias expresivas en las interpretaciones de Sociedad por parte del público: “Los *crescendos*, al estallar el *fortísimo*, producían idénticos efectos, y en muchas obras era costumbre demostrar la intensidad del entusiasmo con un rugido. Esto ocurría en todos los conciertos de orquesta, especialmente en ciertas obras favoritas como en la *Obertura de Cleopatra* de Mancinelli, y en la *Rapsodia en do menor* de Liszt. En general la escala cromática con un *diminuendo* al final, era lo que tenía un poder irresistible sobre las masas, y desde luego todas las obras que acababan en un fuerte atronador, o en un *pianísimo*, a condición de que éste fuese en un tiempo rápido, esfumándose en el espacio. La escala cromática ha perdido su poder; el *fortísimo* atronador y el esfumado *pianísimo* siguen en auge”<sup>215</sup>.

Monasterio cede, como ya señalamos, su batuta al frente de la Sociedad de Conciertos a otros directores para los conciertos estivales en los jardines del Buen Retiro (abiertos al público desde junio de 1869). El acta correspondiente a la Junta del 28 de abril de 1869 recoge que “El mismo Sr. Sarmiento preguntó si la Sociedad tenía inconveniente en admitir un Director de fuera de la Sociedad y contratado por la Empresa, toda vez que como todos sabían, el Sr. Monasterio tenía necesidad de ausentarse durante el Verano; se acordó que no había dificultad, siempre que el Director fuera un artista digno de la Sociedad”<sup>216</sup>. Refiriéndose a la primera temporada de

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>216</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...* p. 43.

Monasterio como director y a la búsqueda de otro para la temporada de verano, Petra Barbieri escribe a su hijo, con fecha del 2 de mayo de 1869: “Amado hijo: [...] me contaron que Monasterio no quiere dirigir los conciertos de verano, porque se fatiga mucho y necesita salir a tomar baños. Han escrito a Skozdopole, a Arban y hablado a Bonetti y todos tres se han negado, lo mismo que Rafael Pérez y no saben quién desempeñe ese cargo cuando ya tienen hecho el contrato con el jardín del Retiro que le paguen”<sup>217</sup>. A tal efecto se contrataron a lo largo de esta etapa los directores Sckoczopole (Temporadas de 1869 y 1873), Arban (Temporada de 1870), Bottesini (Temporada de 1871), Dalmau (Temporada de 1872) y Oudrid (Temporadas de 1874 y 1875)<sup>218</sup>. La alternancia de titular de la agrupación por esta presencia de directores invitados, algunos extranjeros, contribuye, según ha subrayado Ramón Sobrino a enriquecer su experiencia.

Como en el caso de la Sociedad de Cuartetos, Monasterio acostumbraba a realizar anotaciones en los programas de las sesiones de la Sociedad de Conciertos. Se conservan anotaciones referentes a un período de 17 años, desde la temporada XX de 1885 hasta 1901<sup>219</sup>. Monasterio apunta sus impresiones sobre los mismos programas, que aportan información sobre el público, interpretación tanto de la agrupación, director y solistas, como de las obras. Estas anotaciones revelan información sobre distintos aspectos: en primer lugar, sobre la interpretación, relativa a la dirección, orquesta y solistas invitados. En cuanto a la dirección, Monasterio se mostrará particularmente severo en la crítica de la ejecución del repertorio clásico, poniendo de manifiesto su propio concepto de la interpretación de esta producción. Otro capítulo se centra en la asistencia y nivel social del público. Un tercer apartado se refiere al repertorio: Monasterio acostumbra a reseñar la recepción por parte del público de las obras y sus repeticiones. En las anotaciones destacan las referencias sobre las nuevas piezas, que reflejan una paulatina transformación en los programas ejecutados, mostrando la recepción de las obras del repertorio europeo de finales de siglo, y especialmente, de los estrenos de composiciones de autores españoles. Respecto a los gustos de Monasterio, Peña y Goñi señala en sus apuntes biográficos sobre Monasterio: “hay que decir, en

---

<sup>217</sup> E. Casares Rodicio. *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario...*, Volumen 2, documento 848, p. 396.

<sup>218</sup> R. Sobrino. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid...*, pp. 455-462.

<sup>219</sup> Colección de objetos museables. Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

honra del insigne artista, que no reconoce exclusivismos estéticos y adora lo bello donde quiera que lo halla, así lo firme Beethoven o Bellini, como Gounod o Wagner”<sup>220</sup>. La postura de Monasterio respecto a las composiciones de Wagner supera la de su amigo Esperanza y Sola, en cuanto que se muestra más receptivo, admirando las cualidades de orquestador y ensalzando abiertamente algunas obras. Peña y Goñi incide en este aspecto en 1874, durante su etapa de la dirección del violinista, coincidiendo con su máxima popularidad: “Monasterio profesa, en cuanto a la marcha del arte y sus doctrinas, ideas muy avanzadas. Es wagnerista, es decir, tiene la debilidad de creer que Wagner ha escrito algo bueno; tiene la debilidad de creer, en fin, como yo y otros muchos, que pudiera ser que Wagner fuera un gran compositor con muchos defectos y grandísimas cualidades. El ser wagneriano no le impide, sin embargo, ser el primer violinista de España, uno de los primeros de Europa, un gran director de orquesta, un compositor distinguido, un irremplazable profesor de violín, un artista aplaudido siempre en todas partes y un hombre querido, más que querido, mimado por artistas y aficionados, mimado por todo el mundo, y ventajosamente conocido en su patria y en el extranjero. ¡Y tiene *treinta y ocho* años!”<sup>221</sup>. Si bien manifiesta cierta incompreensión hacia fragmentos de otras, sobre todo de la *Tetralogía*, refleja cierto esfuerzo y una evolución de percepción.

Acerca del primer concierto de la serie de 1885, celebrado el 1 de marzo, Monasterio se refiere a la asistencia, señalando que “la concurrencia [fue] grandísima en las galerías y paseo, regular en las butacas y escasísima en los palcos”. De la primera sesión destaca que “se repitió el Allegro de la Obertura *Tannhäuser*”. Monasterio prioriza en sus anotaciones el aspecto interpretativo. De esa sesión escribe: “La ejecución de todas las obras fue en general muy buena, especialmente la de *Anacreonte* y los dos primeros tiempos de la Sinfonía [Núm. 9 de Beethoven]: el Final de la misma, dada su *casi invencible dificultad*, salió bastante bien”. En esa ocasión alaba el trabajo de Bretón, anotando que “dirigió con esmero e inteligencia todas las obras”.

Con motivo de la tercera sesión de esa temporada, el 15 de marzo de 1885, la Sociedad de Conciertos repite el *Estudio en Si bemol* de Monasterio. La obra obtuvo un gran éxito, del que el propio autor se asombra: “mi Estudio me proporcionó una ovación tan ruidosa y extraordinaria que realmente fue *excesiva*, pues nunca había producido

---

<sup>220</sup>A. Peña y Goñi. La ópera española y la música dramática en España ..., pp. 522-523.

<sup>221</sup>A. Peña y Goñi. “Bocetos musicales”. *El Imparcial*, 25-V-1874.

semejante entusiasmo”. Éste no parece, no obstante, satisfecho con la ejecución de la obra ni del resto del programa, como manifiestan las anotaciones: “La ejecución no obstante, así como en general la de todas las demás obras, fue muy inferior a la de los otros dos precedentes conciertos”. Respecto a la Obertura de *Sakuntala* de Goldmark señala: “Tiene buenos efectos de orquesta, pero es demasiado larga y tiene poca inspiración”.

En el cuarto concierto (22 de marzo de 1885) se repite el *Andante y Polonesa* de Cantó (estreno), el *Presto* de una sinfonía estrenada también de Haydn, la *Cabalgata* de las *Walkirias* de Wagner y el *Minueto del Cuarteto Número 13* de Mozart. Sobre las dificultades de la orquesta, reseña tras la Quinta sesión de la Temporada de 1885 (25 de marzo de 1885), escribe: “Sólo se repitieron (y eso a duras penas), dos números. La ejecución de todo el Concierto fue en general descuidadísima por falta de ensayos”. Respecto al público: “Asistió aún menos gente que en los anteriores Conciertos”.

Temporada XXI. Primer concierto. 14 de marzo de 1886. Se repiten la *Danza de las Bayaderas* de la ópera *La novia de Cachemira* de Rubinstein, *A la memoria del rey D. Alfonso XII* de Bretón y dos movimientos de la *Serenata-Trio* Op. 8 de Beethoven. De la orquesta, vuelve a quejarse: “La ejecución fue algo desigual”. Respecto a la concurrencia de público, sigue la tendencia general: “numerosa en las galerías y paseo, regular en las butacas y casi nula en los palcos”. Respecto de la obra de Rubinstein, escribe: “es preciosa y fue muy bien ejecutada”.

El segundo concierto (21 de marzo de 1886), Monasterio se hace eco del éxito de Sarasate, reflejado en su capacidad de atracción del público: “El teatro estuvo completamente más lleno, menos los palcos que quedaron casi todos desocupados”. Sin embargo critica ciertos aspectos de la interpretación de Sarasate, del que se refiere señalando: “Sarasate ejecutó el Concierto de Beethoven y el de Mendelssohn con su admirable finura y delicadeza, pero en cambio sin el carácter propio de ambas obras. Además tocó dos piecitas españolas suyas con la mayor gracia y encanto, lo mismo que sus *Aires Húngaros*”.

No obstante, el violinista navarro es objeto de elogio tras su intervención en el tercer concierto, celebrado el 28 de marzo de 1886: “Sarasate estuvo a gran altura en el hermoso Concierto de Bruch, lo mismo que en el Rondó de Saint-Saëns. Después de la Rapsodia (obra que no me gustó), tocó el Nocturno 1º de Chopin, una Mazurca de Zarzycki (preciosa) y una Jota suya, ejecutando estas 3 piezas de una manera



encantadora”. Respecto al público reitera su devoción por Sarasate: “El teatro estuvo completamente lleno, lo cual ya hacía años que no había sucedido”. Esta situación volverá a repetirse en posteriores conciertos protagonizados por Sarasate. Respecto al *Minueto para cuerda* de Bolzoni, estrenado en esa sesión con excelente interpretación, lo califica de “precioso”, no así la *Suite Húngara* de Hofmann, de la que señala que “es toda ella insulsa”.

En el quinto concierto (11 de abril de 1886), en la tarde en que Sarasate recibió el nombramiento de Caballero de la Gran Cruz de Isabel la Católica, sin embargo, difiere su crítica respecto a la interpretación por Sarasate de distintas obras. En cuanto a la *Sonata Op. 47* de Beethoven, Monasterio escribe que “el Andante de la Sonata de Beethoven fue mal ejecutado”. Esta opinión se extiende a otra parte del repertorio: “[...] después de la Suite de Raff (que no me gusta) tocó la *Ronda des lutins* de Bazzini, cuya interpretación no me satisfizo”. Sin embargo, respecto a la *Fantasia de Faust* del propio violinista, escribe que “obtuvo merecidísimos aplausos, como en la Mazourka de Zarzycki”.

En el sexto Concierto (18 de abril de 1886) el *Estudio en Si bemol* de Monasterio fue repetido y su autor consigna que fue llamado al escenario.

Temporada XXII. 1887.

Primer Concierto (27 de febrero de 1887). Con motivo de la inauguración de la temporada, el público sigue obedeciendo la línea de temporadas precedentes, según recoge Monasterio: “La concurrencia sólo fue numerosa en las localidades baratas. Los palcos con todos desocupados y gran parte de butacas”. Respecto a Mancinelli, señala que “se hizo una gran ovación”. Monasterio señala que “las dos preciosas melodías de Schubert están muy bien instrumentadas por Bretón, sobre todo el *Momento musical*”.

Respecto al segundo concierto (6 de marzo de 1887), Monasterio censura la *Quinta Polonesa de concierto* de Marqués, estrenada en esa sesión como “poco original y cortada por el mismo patrón que todas las suyas”. De nuevo el público aumenta para ver a un solista. Respecto de la pianista Marx, que interpretó el *Concierto en Mi menor* de Chopin y la *Fantasia Húngara* de Liszt, critica el carácter de sus ejecuciones: “Mlle. Marx tiene gran mecanismo y mucha exactitud en el compás, pero me pareció tener un sentimiento musical poco delicado”. Después del Tercer concierto (13 de marzo de 1887), mejora la apreciación de la pianista, que ejecutó el *Concierto* de Mendelssohn “muy correctamente” junto a dos piezas de Schumann.

Cuarto concierto (20 de marzo de 1887). En esa sesión, en la que Sarasate interpretó la *Mazourka* de Zarzycki, *Primer Nocturno* de Chopin, destaca Monasterio que “las ejecutó deliciosamente”. Sin embargo, respecto a la *Balada y Polonesa* de Vieuxtemps, comenta que “la interpretó mal” y del *Concierto* Op. 64 de Mendelssohn, señala que “tocó el primer Allegro con poca pasión, el Andante sin expresión ninguna, pero el Final lo tocó bien”.

Con motivo del estreno en el quinto concierto (27 de marzo de 1887) por Sarasate de la *Sinfonía Española* de Lalo, Monasterio juzga que “tiene bonitas cosas pero muy rebuscadas”. En esa sesión también da a conocer el violinista navarro dos obras de Bruch, el *Adagio* para violín con acompañamiento de orquesta, que es calificado como “hermoso” y la *Muiñeira*, tema variado que sirve para ensalzar la técnica de Sarasate: “es muy bonita y erizada de dificultades que Sarasate venció con su extraordinario mecanismo”. Asimismo le cautivó en la interpretación de “un Bolero y una Habanera suya, con su incomparable gracia”.

Según recoge Monasterio, la intervención de Sarasate en el sexto y último concierto de esa temporada (3 de abril de 1887) obtuvo menor éxito. En ese concierto, Sarasate interpretó el *Concierto* Op. 22 de Wieniawski y la *Fantasia sobre Carmen* de él mismo, que, tal como leemos en las anotaciones de Monasterio “gustó poco”. También ofreció unos “Zortzicos arreglados por él, la Danza de las Brujas de Bazzini y la Jota del Molinero de Subiza”. Monasterio registra para finalizar, que “Sarasate fue oído en este concierto con mucho menos interés que en los anteriores y los aplausos fueron poco entusiastas”, pese a que el teatro se mantuvo completamente lleno.

Temporada XXIV. 1889.

En la tercera sesión (10 de febrero de 1889), Monasterio escribe sus impresiones sobre la participación de Thomson, del que señala que posee un “mecanismo prodigioso”. Tocó el *Cuarto Concierto* de Vieuxtemps, *Fantasia de La Cenerentola* de Paganini, una *Danza Húngara* de Brahms, una *Berceuse* de Simon y una *Romanza* de Rubinstein, piezas en las que, sin embargo, “produjo poco efecto”. El mismo violinista volvió a intervenir en la siguiente sesión (17 de febrero de 1889) interpretando el *Concierto en Re Mayor* de Paganini, el Primer Movimiento del *Segundo Concierto en Re menor* de Bruch. Estrenó una *Polonesa* de Wieniawski.

Año XXV. 1890.

Del estreno del Preludio de *Tristán e Isolda* en la primera sesión de la Temporada XXV

de 1890 (2 de febrero de 1890), Monasterio destacó las exigencias de repetición por el público.

Concierto Extraordinario con intervención de Tragó (13 de abril de 1890).

Año XXVI. 1891.

Primera sesión (11 de enero de 1891). A comienzos de esa serie, podemos observar una continuidad en el nivel de asistencia del público: “La concurrencia fue numerosa, excepto los palcos que estaban muy pocos ocupados”. Respecto a la dirección, que corrió a cargo de Mancinelli, Monasterio escribe que “dirigió con acierto”. En otro punto incide en que “la ejecución en general fue bastante buena”. La calidad de la cuerda continúa siendo objeto prioritario de atención en sus anotaciones. Así, en cuanto a la ejecución de la *Balada y Polonesa* de Vieuxtemps por todos los primeros violines, es objeto de atención de Monasterio: “la ejecutaron con bastante igualdad, pero demasiado lenta la Polonesa; sin embargo, se aplaudió mucho”.

En esa sesión se estrenó *Los Gnomos de la Alhambra* de Chapí, obra que es ensalzada por Monasterio: “La obra de Chapí es hermosa y le valió una merecida ovación”.

También se dio a conocer la escena última de *Tristán e Isolda*, que mereció elogios: “La escena de Tristán es de una sublime belleza”.

Segundo concierto (18 de enero de 1891). Monasterio, con motivo del estreno de la suite *Peer Gint* de Grieg, que fue favorablemente acogida por el público, repitiéndose tres de sus cuatro movimientos, la juzga en los siguientes términos: “La Suite de Grieg es de un género muy ligero y de carácter afrancesado”. En esa sesión se interpretó también por vez primera la obertura de *Los Maestros Cantores*, de la que señala: “no me entusiasmó”. Sin embargo, el prelude *Le Deluge* de Saint-Saëns sí obtuvo su favor. Como en el anterior concierto dirigido por Mancinelli, Monasterio hace hincapié en que la ejecución por la orquesta fue “bastante buena” en la Segunda Sinfonía de Beethoven, “como en general todo el concierto”.

En el tercer concierto (25 de enero de 1891), sin embargo, critica la ejecución de la Sociedad, que califica como “descolorida”. Monasterio describe el éxito de Chapí, que fue obsequiado con una corona de plata. Respecto a la interpretación de la orquesta, Monasterio critica la elección de determinados tempi en la *Tercera Sinfonía* de Beethoven: “El Adagio de la Sinfonía fue demasiado lento; los demás tiempos (salvo el trío del Scherzo) salieron bien”.

Cuarto concierto (31 de enero de 1891). En cuanto al estreno de la *Suite de orquesta* Op. 43 de Tchaikovski, Monasterio va refiriéndose a cada uno de los movimientos: el primero es calificado de “trabajo aburrido”. El tercero es descrito como “apasionado y algo *sobón*”. El cuarto es también censurado por “aburrido y con poco interés melódico” y el último como “insulso”. Sólo defiende el segundo movimiento, que destaca como “original y bonito”. Finaliza sintetizando su impresión general sobre la composición: “en suma, se echa de ver en esta obra más el trabajo que la espontaneidad del genio”. En esta sesión, dirigida por Mancinelli, Monasterio critica las deficiencias de ejecución por parte de la orquesta: respecto a su interpretación de la Cuarta Sinfonía de Beethoven, señala que “aunque se repitió el Andante, su ejecución, como toda la sinfonía, dejó mucho que desear”. En cuanto a la Obertura de *Cleopatra* de Mancinelli, escribe: “salió bien, así como Tristán, si bien la orquesta en ambas algo desafinada como en todo el Concierto”.

En el quinto concierto (8 de febrero de 1891), Monasterio ensalza el Preludio de *Tristán e Isolda* y la escena final de *La Walkiria* de Wagner como “admirables [...] que me maravillaron, especialmente la Walkiria”.

Sexto concierto (15 de febrero de 1891). Monasterio se hace eco de la mala recepción de dos piezas de Burgmeier: “no sólo no fueron aplaudidas, sino que ambas fueron chicheadas”. En contraste, Monasterio alaba el fragmento del acto segundo de *Siegfried* de Wagner, estrenado en esa sesión: “la portentosa escena de Wagner produjo grandísimo entusiasmo en todo el auditorio”. Monasterio desaprueba la *Polonesa de concierto* de Chapí interpretada en ese concierto: “me pareció poco original y demasiado pesada”.

Octavo concierto (1 de marzo de 1891). Vuelve a ensalzar la labor de Mancinelli al frente de la Sociedad: “La ejecución muy buena y la dirección de Mancinelli muy digna de elogio”, pese a que no le satisfizo la interpretación de la Octava Sinfonía de Beethoven, que “fue sobradamente descolorida y el último tiempo demasiado despacio”. También se refiere al índice de asistencia del público: “El teatro [estaba] completamente lleno, a excepción de cuatro palcos”.

A propósito de esa sesión ensalza diversos fragmentos de *Parsifal* ejecutados. El Preludio, que fue repetido y cuya duración consignó en doce minutos, es señalado como “admirable de sentimiento”. Respecto a *La consagración del Graal*, escribe que es “de una grandiosidad prodigiosa y aplastante”.

Noveno concierto (8 de marzo de 1891). Nuevamente Monasterio incide en la interpretación de una de las sinfonías de Beethoven. La ejecución en esa sesión de la *Novena Sinfonía*, que congregó un público que llenó el teatro “de bote en bote”, fue objeto de censura por Monasterio, que destaca las dificultades de su interpretación: “tuvo una interpretación muy descolorida en general, notándose la falta de ensayos: el Scherzo fue lo que mejor se tocó. En cuanto al último tiempo, los coros se defendieron valientemente, pero las partes a solo dejaron muchísimo que desear, verdad es que considero punto menos que imposible cantar esta Oda con perfección por lo rabiosamente altas que están escritas las voces”. En una carta a Gevaert fechada el 27 de diciembre de 1881 señalaba ya el respeto de Monasterio hacia dicha obra, al anunciarle su programación en la próxima Cuaresma: “recordarás haberte yo dicho que durante 9 años que he tenido el honor al par que el ímprobo trabajo de dirigir la Sociedad de Conciertos, he ejecutado las Sinfonías de Beethoven excepto la 9.<sup>a</sup>, a la que tuve que renunciar porque dicha Sociedad era *únicamente instrumental*. Por otra parte me arredraba la inmensa dificultad de ejecución que ofrece su última parte, en que Beethoven (dicho sea con el respeto y veneración que tan colosal genio merece) ha tratado las voces de una manera verdaderamente *brutal*. He oído esta maravillosa sinfonía en Colonia, bajo la dirección de Mr. Hiller; después en uno de los conciertos de Padeloup, y por último en otro del Conservatorio de París y en todos ellos la ejecución de la parte de la Oda ha sido siempre más o menos imperfecta, pero siempre muy lejos de ser satisfactoria, lo cual me ha corroborado más y más en la atrevida opinión mía que ya te he consignado”<sup>222</sup>.

En el décimosegundo y último concierto (22 de marzo de 1891), que contó con una nueva intervención de Sarasate, la Sociedad dio a conocer la suite *Pibroch* de Mackenzie, que mereció la reprobación de Monasterio. La describe como “obra completamente descosida y falta de inspiración, muy difícil y sin efecto: no gustó”. En cuanto a la pieza de Raff titulada *La Fée d'amour*, apunta Monasterio que “es muy característica y original. La orquesta tiene gran interés y Sarasate la tocó muy bien”. Respecto a otras obras del violinista ejecutadas después, como *El Ruiseñor*, *Zapateado* y *Jota Navarra*, Monasterio señala que las ejecutó “de una manera incomparable”

---

<sup>222</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Leg. 335-1/5.

El público, que volvió a llenar el teatro, hizo repetir diversas piezas de Wagner. Monasterio vuelve a subrayar un fragmento de *Siegfried*, “(para mí el más hermoso), y se aplaudió de verdad”.

Temporada XXVII. 1892.

Primer concierto (17 de enero de 1892). Monasterio destaca la repetición de varios fragmentos de Wagner y el estreno del Preludio del Tercer Acto de *Los Maestros Cantores*, que juzga de “hermoso”, subrayando su duración (que se prolongó durante 21 minutos). En contraposición, la *Soirée de Viena*, vals-capricho de Schubert-Liszt, es calificado de “muy insulso y pobrecito”.

En el segundo concierto (24 de enero de 1892), Monasterio destaca la ejecución como “buena en general, sobre todo el Scherzo de Mendelssohn y la Danza de Anitra”.

Monasterio se refiere de nuevo a una obra estrenada: la Obertura de *Saul* de Bazzini: “es muy seria, de buen estilo y bien instrumentada”. En cuanto a las obras de Liszt, son objeto de censura, con ocasión del estreno de la tarantella titulada *Venecia e Napoli*, como revelan las anotaciones: “es brillante pero descosida y ruidosa, como la mayor parte de sus obras”.

Tercer concierto (31 de enero de 1892). Monasterio enjuicia el programa de esa sesión, en el que se dieron a conocer dos obras: el Preludio de *Reingold* de Wagner y el *Himno a Guido Monaco* de Mancinelli, se completó también con la Obertura de *Dinorah* de Meyerbeer, final del Acto Primero de *Parsifal* de Wagner, Preludio de *Tristán e Isolda* y *Rapsodia en Fa* de Liszt. Monasterio escribe que “todas las piezas eran de difícil digestión, resultando la obertura de *Dinorah* casi un *platito de dulces*. La interpretación de obra fue destacada como “magnífica”.

En esa misma sesión, el Preludio de *Reingold* de Wagner es calificado por Monasterio como “precioso y noble”. Respecto al *Himno a Guido Monaco* de Mancinelli, es criticado: “de estilo wagneriano, tiene grandiosidad pero poca originalidad y mucho ruido”.

De nuevo Liszt es censurado. Su *Rapsodia en Fa* es, a juicio de Monasterio, “descosida como todas las suyas, pero se aplaudió a rabiar”.

Cuarto Concierto (7 de febrero de 1892). Monasterio critica otra vez el papel de la orquesta, del que podemos leer: “estuvo muy desigual y desafinada, especialmente en la Primera Parte [se interpretaron la Obertura de *Dinorah* de Meyerbeer, la *Serenata para cuerda* de Tchaikovski y la *Rapsodia en Fa* de Liszt]”. Las anotaciones concluyen

señalando que “la ejecución en general fue muy inferior a la del anterior concierto”.

Quinto concierto (14 de febrero de 1892). A medida que avanza la temporada el público va decreciendo en cada sesión. Las anotaciones de Monasterio respecto a la dirección inciden en los *tempi* escogidos. A propósito del *Scherzo en Do menor* de Marqués, señala que tuvo una “excelente ejecución”. Sin embargo, respecto a la Obertura de *Tannhäuser*, apunta que Mancinelli “la degolló, habiéndola llevado a un movimiento excesivamente vivo”. En cuanto a la Sinfonía en La menor de Mendelssohn, aparecen anotaciones relativas a cada movimiento: el primero es juzgado como “demasiado vivo el allegro” y el último como “regular”, mientras que los intermedios alcanzan sus expectativas.

Después del sexto concierto (21 de febrero de 1892), de nuevo hace hincapié en el aspecto de la dirección de una sinfonía de Beethoven. En esta sesión, la ejecución la *Sexta Sinfonía*, según leemos, “fue mala, notándose mucha desigualdad, desafinación, falta de colorido y excesiva lentitud en el Andante”. Respecto al resto del programa, escribe que “la ejecución fue mejor, aunque algo descuidada”.

Respecto al *Scherzo* para orquesta de Power, indica que es “poco original, pero con carácter español”. Mejor opinión obtiene la suite orquestal titulada *Danzas de Isora* de Mancinelli, cuyas 3 partes son calificadas respectivamente como “bonita”, “delicada” e “interesante”.

En el séptimo concierto (28 de febrero de 1892) intervino el que fue su alumno Fernández Bordas. Respecto a la orquesta, señala: “la ejecución por parte de la orquesta fue muy descuidada” y del público, escribe: “el auditorio, aún menos numeroso que en el anterior concierto”.

En cuanto a la interpretación del Preludio al Tercer Acto de *Los Maestros de Nüremberg*, Monasterio señala que “el público mostró su aburrimiento después de esta pieza y no permitió que se repitiese”. Tampoco recibió mejor *La Muerte de Sigfrido*, de la que escribe la reacción del auditorio: “Se repitió a pesar de la inmensa mayoría del público, que le va cargando tanta música de Wagner y que gritaba ¡No!”.

Bordas interpretó el *Concierto* Op. 64 de Mendelssohn y *Aires Bohemios* de Sarasate. Monasterio se muestra crítico incluso con el que fuera su alumno, del que censura algunos aspectos. Su ejecución mereció la siguiente anotación de Monasterio: “Bordas tocó el Allegro del Concierto correctamente, el Andante muy bien y el Finale con limpieza, pero faltó de ritmo y con injustificados cambios en el movimiento. Ejecutó discretamente los Aires Bohemios y después el Nocturno en Re de Chopin

(transcrito por Sarasate), que tocó con mucha pureza, tocando por último la Jota de Sarasate, cuyos sonidos armónicos, que ejecutó con gran limpieza (no así los *pizzicati*). En suma, tiene ya bastante mecanismo y *excelente afinación*; el tono que saca del violín es puro y simpático, pero poco vigoroso. En cuanto a su manera de frasear es descolorida y fría. No obstante, el público le tributó una *merecida* ovación, y la Infanta Isabel le llamó al palco”. También censura la intervención de la orquesta, que según indica, “fue muy descuidada”.

Desde el punto de vista del índice de público asistente, prosigue la línea descendente.

Octavo concierto (6 de marzo de 1892). La ejecución de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven mereció fue objeto de una crítica más favorable por parte de Monasterio, quien escribe que “fue mejor que la Pastoral en el concierto anterior”. En cuanto a *Los Gnomos de la Alhambra* de Chapí, reflejan las anotaciones que todos los números “salieron bien, sobre todo el Conjuero que fue muy aplaudido”.

En el Noveno concierto (13 de marzo de 1892), Monasterio juzga el capricho sinfónico titulado *Zambra* de Benaiges como pieza “de mal gusto, largo y descosido”. Respecto a la *Rapsodia Número 9* de Liszt, es objeto de desaprobación. Monasterio la considera “muy vulgar y destartalada”. En esa sesión, Tragó interpretó el *Concierto en Do menor* Op. 37 de Beethoven. Monasterio recoge que los dos tiempos primeros “fueron escuchados con mucha frialdad”. Prosigue describiendo que “al terminar el concierto fue Tragó bastante aplaudido, pero sin entusiasmo. Después de la Rapsodia (que tampoco gustó al público), tocó Tragó un Nocturno de Chopin, seguido del Wals cromático de Godard y por último un Estudio de Mathias, no logrando con ninguna de las cinco obras más que un éxito poco satisfactorio. A la verdad, Tragó demostró, como siempre, su brillante mecanismo y limpia ejecución, pero también su acostumbrado amaneramiento y frialdad”.

Décimo concierto (20 de marzo de 1892). Destaca la crítica demoledora que realiza sobre el poema sinfónico de Giner titulado *El Festín de Baltasar*, que se estrenó en esa sesión. Sus movimientos son calificados de “rebuscado y tonto, sencillito, rebuscado, extravagante”. Del último censura sus “octavas tontas y armonización ridícula”. Concluye sintetizando que es “pobre de invención y de instrumentación y de estilo *aspirante* a wagneriano”. Sólo en el tercer movimiento destaca su frase original y finamente armonizada”. Monasterio finaliza señalando: “En suma, una obra *ridícula*. Esta obra a nadie gustó”.

Del Septimino, obra siempre triunfante en las preferencias del público, e interpretado



numerosas veces por su formación de cámara, discrepa de la elección de *tempi*. Así, el primer movimiento es juzgado de “demasiado vivo el Allegro”. Respecto al segundo, señala que “la cuarta variación [fue] demasiado viva”. Respecto a los dos últimos tiempos, le agradaron: “bastante bien, y en general, toda la obra”.

Respeto al Cuadro Segundo del Tercer Acto de *Los Cantores de Nüremberg*, Monasterio lo destaca como “hermoso pero pesado”, al tiempo que indica la duración de su ejecución, que contabilizó en 37 minutos.

Undécimo concierto (27 de marzo de 1892). Elogia la dirección de Mancinelli, aunque en el caso de la Obertura del *Tannhäuser* vuelve a criticar la excesiva rapidez del *tempo*. En esa sesión vuelve a interpretarse la Obertura *Cleopatra* de Mancinelli, de la que reitera sus elogios: “hermosa obra, bien desarrollada y brillantemente instrumentada”.

Duodécimo concierto (3 de abril de 1892).

Se repitió el oratorio *Los Ángeles* de Chapí, del que Monasterio indica que “se oyó con igual frialdad que el primer día”. Monasterio refleja sus impresiones a lo largo de todas las secciones, concluyendo: “pieza importante llena de fuego, tiene trozos con originalidad y grandeza y una frase (en re menor) de muy hondo sentimiento. La segunda mitad de esta pieza decae algo. En suma, es una obra importante y vigorosa, que tiene más de original que de vulgar. La instrumentación es interesante”.

Vuelve a ensalzar la labor de Mancinelli, que destacó en el final del Acto Primero de *Parsifal* y novedosamente en la *Novena Sinfonía* de Beethoven: “los dos primeros tiempos de la Sinfonía salieron bien; regularmente el Adagio y bastante bien la Oda”.

Temporada XXVIII. 1893. Esa temporada Monasterio destaca el descenso del número de abonados respecto a la precedente. Sin embargo, subraya la abundante concurrencia de las galerías y paseo.

Primer concierto (22 de enero de 1893). Con motivo del estreno de *El Cid* de Massenet, Monasterio la considera “escrita con más talento que inspiración”. En la misma sesión se dio a conocer una suite de Mancinelli sobre *Tristán e Isolda*, del que Monasterio juzga sus tres movimientos: El Preludio del acto tercero es calificado de “interesante”, el *Dúo de amor* de “pesadísimo y oscurísimo (no lo entendí)” y la *Llegada del barco y encuentro de los dos amantes* de “muy raro por la mezcla de ritmos distintos, pero es corto y termina brillantemente”.

Nuevamente se muestra implacable en sus juicios sobre la interpretación sobre todo del repertorio clásico que tan bien conoce. Respecto a la *Séptima Sinfonía* de Beethoven,

señala que el segundo movimiento fue “mal interpretado” y en general destaca “la ejecución poco esmerada en toda la Sinfonía”.

Del segundo concierto (29 de enero de 1893), Monasterio nuevamente alaba la Escena Final de *Tristán e Isolda* y un fragmento de *Sigfried*, destacando la calidad de su interpretación por Mancinelli, no así la interpretación por primera vez de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, hacia la que manifiesta su incompreensión: El primer movimiento es tachado de “muy oscuro y rebuscado”. El segundo tiempo es calificado de “más claro pero menos original”. *La Escena en el campo* es señalada como “pesadísima e incomprensible”. Acerca de la *Marcha al suplicio* podemos leer que es “ruidosa y extravagante”. Finalmente, el último movimiento es descrito como “grotesco e incomprensible”.

La *Gavota* de Echeverría, es calificada de “agradable pero recuerda”.

Tercer concierto (5 de febrero de 1893). Monasterio se refiere a la dirección de la 2ª Suite de *La Arlesiana* de Bizet por Jerónimo Jiménez, ensalzando su trabajo al frente de la Sociedad: “[...] Jiménez dirigió muy acertadamente siendo muy bien recibido por el público”.

Cuarto concierto (12 de febrero de 1893). Monasterio de nuevo critica la interpretación de una sinfonía de Beethoven, en concreto la Sexta, de la que señala que “fue algo descolorida y con demanada lentitud el Andante, el Scherzo y sobre todo el Allegretto final”.

Del quinto concierto (19 de febrero de 1893), la *Sinfonía en Do* de Foroni es descrita como “poco original pero agradable”. Con motivo del estreno de la suite *El Lenguaje de las Flores* de Cowen, señala que es una “obra muy ligera y sencilla, poco original pero discretamente escrita”. Sin embargo, Monasterio señala que uno de los números se repitió, a pesar de las protestas de gran parte del público.

En cuanto a la interpretación de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, Monasterio indica que “la ejecución de la Sinfonía fue muy buena, especialmente el Andante que se repitió y fue aplaudidísimo con justicia”.

Sexto concierto (26 de febrero de 1893). En esa sesión se interpretó por primera vez *El Canto de la Montaña* de Pedrell, del que, según indica Monasterio, “se oyeron los tres números con frialdad glacial, no obstante ser una obra apreciable” y el *Rondó Liebanense* de Monasterio, que apareció anunciado como *Scherzo Liebanense*, y que el propio autor corrigió sobre el programa. Esta obra fue interpretada por el alumno de Monasterio Fernández Aspra y Guervós al piano. También ejecutó el *Concierto* Op. 64

de Mendelssohn. Según describe Monasterio, “Alfredo fue bastante aplaudido en el primer tiempo de Mendelssohn, nada en el Andante y después del último tiempo (en que se le rompió la prima, continuando, sin pararse, tocando en otro violín) fue llamado al palco escénico, en medio de generales aplausos que apagaron los chicheos de unos pocos mal intencionados o sobradamente exigentes”. Monasterio demuestra su imparcialidad cuando escribe la reacción del público ante su obra, que siguió a la *Cavatina* de Raff, de la que señala que “no mereció el menor aplauso y durante la ejecución de mi Rondó, los chicheos fueron en aumento y al terminarlo, los aplausos fueron harto escasos, y gracias...”.

Séptimo concierto (5 de marzo de 1893). La Suite *Peer Gint* es calificada de “obra distinguida, simpática y bien escrita”. El primer movimiento es calificado de “delicado”, el segundo de “fino y distinguido”, el tercero de “muy sentido y melódico”. Sólo el cuarto es censurado como “algo vulgar”.

Del octavo concierto (12 de marzo de 1893), Monasterio hace hincapié en la ejecución. De la obertura de *Freischütz*, señala que fue “regular” y de la Obertura de *Tannhäuser* indica: “orquesta desafinada y ejecución descolorida y mal dirigida”. Más adelante, no obstante, registra el triunfo de Mancinelli en la ejecución del Final de *Parsifal* de Wagner, que califica de “excelente de toda esta página sublime y colosal, que valió a Mancinelli una calurosa y merecida ovación”.

Noveno concierto (19 de marzo de 1893). Monasterio defiende por una vez la interpretación de *La Gruta de Fingal* de Mendelssohn, de la que escribe: “bastante bien y se repitió siendo ésta la única vez que ha sucedido”.

Acerca de la Salve *Spes Nostra* de Mancinelli, estrenada en esa sesión, señala que “tiene más de profana que de religiosa: el recuerdo de la *Marcha Real* española me parece poco oportuno. En suma, una obra que no está sentida y que no me gusta. Se aplaudió pero no agradó”.

Monasterio muestra también su rechazo hacia la costumbre de exigir repeticiones por parte del público. Se refiere con motivo de la ejecución del Preludio de *Tristán e Isolda* señalando que “se repitió por la terquedad de unos pocos tontos y contra las protestas del público”.

Décimo concierto (26 de marzo de 1893). Monasterio censura la interpretación de Mirecki, con ocasión de su ejecución del solo de la Obertura de *Prometeo* en la sesión dedicada a Beethoven, caracterizada por “su acostumbrada frialdad”. La preocupación de Monasterio por los *tempi* vuelve a reflejarse, con motivo de la interpretación de la

*Novena Sinfonía*. Una vez más indica la duración de los movimientos.

Temporada XXIX. 1894.

Primer concierto (11 de febrero de 1894). Monasterio se refiere a la Suite de orquesta estrenada en ese concierto realizando indicaciones de sus cuatro movimientos: el primero es calificado de “bonito e interesante”, el segundo como “poco distinguido”. Del tercero destaca su “poca novedad y poco interés” y del último sus “motivos vulgares”. Finaliza resumiendo que está “bien escrita pero sin inspiración”.

Respecto a la *Quinta Sinfonía* de Beethoven interpretada en esa sesión, Monasterio vuelve a mostrarse exigente con la ejecución: censura los *tempi*, así como la ausencia de energía y frialdad.

Del tercer concierto (25 de febrero de 1894), dedica especial interés a las *Escenas Andaluzas* de Bretón, estrenadas en esa sesión. La obra se hace acreedora del elogio de Monasterio: el Bolero es calificado como “muy bonito”, el Polo como “Precioso, muy sentido y característico”, la Marcha Religiosa y Saeta como “noble y hermosa. Saeta admirable de color y sentimiento” y el Zapateado lleno de “chispeante gracia”. Culmina las anotaciones escribiendo: “en suma, unas Escenas llenas de vida, de ingenio, de buen gusto. De carácter verdaderamente español, de inspiración y por último magistralmente instrumentadas”. También se refiere al estreno de *Hoja de álbum* de Wagner, obra que es calificada como “bonita”.

Cuarto concierto (4 de marzo de 1894). En esa sesión se estrenó la *Sinfonía número 3* de Dvorak. Monasterio describe la composición: “bien escrita e instrumentada hábilmente pero algo pesada y poco original”.

Acerca de *La Roca de Onfalia* de Saint-Saëns, también dada a conocer en este concierto, es calificada como “muy descriptiva y delicada”. Monasterio también alaba la interpretación.

Quinto Concierto (11 de marzo de 1894). Con motivo del estreno de *La Orestíada* de Manrique de Lara, Monasterio juzga la obra de “wagneriana pura, pero importante y bien instrumentada”. Del primer número señala que “tiene cierta grandiosidad”. Peor acogidas son las dos restantes partes: en la segunda “hay sentimiento pero mucha pesadez” y la tercera es descrita como “vulgar y sobradamente ruidosa”.

Después del sexto concierto (18 de marzo de 1894), Monasterio censura la dirección de Goula. Según leemos, “fue completamente desacertada y chabacana en todo el concierto”. En ese concierto se estrenó la suite *Impresiones de Italia* de Charpentier.

Monasterio desaprueba la obra, que juzga de “insustancial y ridícula”. Concluye relatando la acogida escandalosa por parte del público: “Toda la obra fue chicheada e interrumpida con silbidos, patadas, gritos, sobre todo durante el último tiempo. En fin, un escándalo *merecidísimo* y nunca visto en estos conciertos”.

Séptimo concierto (25 de marzo de 1894). Monasterio censuró la dirección a cargo de Jerónimo Jiménez, especialmente en el repertorio clásico, acerca del que discrepa en la elección demasiado rápida de los tempi por Jiménez.

Temporada XXX. 1895.

Segundo concierto (27 de enero de 1895). En esa sesión intervino como director Mugnone, cuya labor merece el siguiente juicio de Monasterio: “La ejecución en general bastante buena”. No obstante, Monasterio juzga a “Mugnone algo amanerado, especialmente en la Romanza de Beethoven”. De esta obra, Monasterio se lamenta que fue ejecutada “demasiado lento”.

En esa sesión se dio a conocer la *Marcha en miniatura* de Tchaikovski, considerada por Monasterio como un “juguetillo” y la *Fantasia húngara* de Burgmeín, criticada por “poco original y algo grosera”, contrastando con la *Serenata francesa* del mismo autor, que elogia por “muy delicada y distinguida”.

Tercer concierto (3 de febrero de 1895). Destaca la interpretación de la adaptación para orquesta del *Andante con variaciones* de la *Sonata en La* Op. 47 de Beethoven de Monasterio, que, tal como leemos, “se aplaudió mucho”. Elogia la ejecución del *Septimino* de Beethoven. En cuanto a la interpretación, Monasterio indica que “la ejecución de las Variaciones (Sonata) de Beethoven fue bastante buena salvo los movimientos, que en todas ellas fueron demasiado lentos, especialmente en la última, cuya coda fue un continuo y ridículo *rallentando*”. Continúa indicando: “la Serenade demasiado lenta y con rallentandos. La Fileuse la tocaron mejor”.

Del cuarto concierto (10 de febrero de 1895), Monasterio critica la interpretación, dirigida por Bretón, especialmente de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, cuyo *Adagio* fue “demasiado lento, duró 15 minutos”. Finalmente subraya “la ejecución algo descolorida y desigual”.

De esa sesión, Monasterio destaca la *Huldigung'smarch* de Wagner, que, a su juicio, “está llena de durezas”.

Quinto concierto (17 de febrero de 1895). En esa sesión se dio a conocer el *Capricho Español* de Rimski-Korsakov. Monasterio la juzgará de “algo descosida, pero tiene

carácter y está hábilmente instrumentada”. Reitera, por otra parte, sus críticas contra Liszt, cuya Rapsodia número 2 es descrita como “descosida como las obras suyas”.

Sexto concierto (24 de febrero de 1895). De esta sesión, ensalza la labor de dirección de Bretón de obras de Mendelssohn, Liszt, Wagner y Marqués. La *Cuarta Polonesa* de Marqués es censurada por el que fuera su maestro, que la considera “muy vulgar”. Únicamente censura la ejecución del *Adagio* del *Quinteto* K. 516 de Mozart por falta de expresividad. En esa sesión se repitió el *Scherzo Fantástico* de Monasterio. Según leemos en sus anotaciones, no destacó su recepción, a diferencia de ejecuciones anteriores: “se aplaudió fríamente, siendo la primera vez que esto sucedía pues cuantas veces se ha ejecutado desde que yo lo estrené, siempre había sido calurosamente aplaudido y repetido. En este Concierto, aunque produjo poco efecto, no hay que achacarlo a la ejecución”.

En el séptimo concierto se interpretó por vez primera la Obertura *Ruy Blas* de Mendelssohn, la Sinfonía en Re de Haydn, un fragmento de *Parsifal* y otro de *El crepúsculo de los dioses*. Acerca de este último, Monasterio manifiesta cierta incompreensión: “[...] aparte de su instrumentación admirable, apenas pude comprender nada de tan intrincada pieza, llena de extravagantes y duros acordes”.

Noveno concierto (17 de marzo de 1895). Respecto a la dirección de Jerónimo Jiménez de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, apunta que “dejó mucho que desear”.

Décimo concierto (24 de marzo de 1895). Acerca de la interpretación de Sarasate del concierto de Beethoven, va describiendo sus impresiones: el primer movimiento “lo tocó con admirable finura”, el *Larghetto*, “falto de colorido y de expresión” y el último movimiento de manera “bonita pero todo el Rondó con muy poco carácter, defecto de que adoleció en general en toda esta hermosa obra”. También ejecutó la *Introducción y Rondó Caprichoso* de Saint-Saëns, de manera “admirable”. Finalmente ofreció diversas piezas propias que también conquistaron el favor de Monasterio: “Tocó después unas Peteneras (suyas) con orquesta, bastante bonita y además la Jota de San Fermín y un zortzico con piano y las tres piezas ejecutadas con el primor especialísimo suyo”. Sin embargo, no se muestra favorable respecto a los acompañantes: “La orquesta y el pianista Guervós le acompañaron mal”.

Respecto a la obra estrenada, la obertura *Beatrice* de Bernard, la califica de “insulsa y sin originalidad”.

En el undécimo concierto (31 de marzo de 1895), Sarasate interpreta el *Concierto* Op. 64 de Mendelssohn “muy finamente, sobre todo el último tiempo” y la *Fantasia sobre*

*Otello* compuesta por él mismo, juzgada como “dificilísima y tocada admirablemente, salvo algunas desafinaciones”. Monasterio, como de costumbre, también describe las piezas fuera de programa y da cuenta de una intervención menos afortunada que de costumbre de Sarasate: “Después tocó una Gallegada suya con orquesta (que me hizo poca gracia), en que desafinó no pocas veces. En seguida tocó (como él solo sabe hacerlo) una bonita Jota y terminó con la Ronde des Lutins de Bazzini, que tocó de una manera precipitada y poco limpia. Fuera del Concierto de Mendelssohn, estuvo Sarasate algo desgraciado en este Concierto, desafiando bastante”.

Duodécimo concierto (7 de abril de 1895). Contó también con la participación de Sarasate, que interpretó dentro del programa la *Suite* de Raff, de la que sólo destaca el *Aria*, de la que señala que “es bonita” y el *Capricho* de Guiraud, calificado de “algo rebuscado”. Según leemos en las anotaciones, “después tocó el Nocturno en Mi bemol de Chopin con la delicadeza y finura que sólo él tiene y la Mazourka (preciosa) de Zarzycki, otra de las piezas que él *borda* (sin embargo esta vez la tocó con algo de amaneramiento). Terminó con la Jota (que no me gusta) y en la que desafinó bastante, defecto en que este año ha incurrido con bastante frecuencia. Finalmente como despedida tocó una *Serenata española* suya”.

Temporada XXXI. 1896.

Primer concierto (12 de enero de 1896). En esa sesión se dieron a conocer varias obras, que merecieron el juicio de Monasterio. En la primera parte se interpretó la suite *Scenes de Ferie* de Massenet. De la primera parte señala: “tiene carácter bonito”. Monasterio considera la segunda sección como “muy bien instrumentada pero poco original y poca inspiración”. Los dos últimos números fueron calificados como “rebuscado” y “trivial”. También se estrenó del mismo autor la Obertura *Phèdre*, que Monasterio considera “poco inspirada”. En el mismo concierto se interpretó por vez primera una instrumentación de *Adelaide* de Beethoven realizada por Berlioz, de la que podemos leer: “preciosa y discreta”, y la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns. De esta obra Monasterio también describe cada movimiento: el primero como “bonito. Tiene color”, el segundo como “muy bonito y apacible” y el tercero como “muy característico. Finalmente, del *Valse-Caprice* de Rubinstein, también inédito hasta esa sesión, Monasterio señala que “resultó algo confusa la instrumentación y la ejecución”.

En el cuarto concierto (2 de febrero de 1896), se dieron a conocer una *Serenata* de Saint-Saëns, juzgada de “muy bonita”, y las *Danzas Eslavas* (números 1 y 2) de

Dvorak, que considera “ambas muy bien instrumentadas”. La primera es “muy sentida, graciosa, chispeante y característica”. La segunda es considerada “también bonita pero no tan original”. El estreno de la sesión que más atención suscitó fue *Romeo y Julieta* de Berlioz. El primer movimiento fue calificado de “pesado, monótono y algo extravagante”, el segundo, que obtuvo tanto aplausos como chicheos, es considerado para Monasterio como “fino y original, pero poco inspirado”. Finalmente, la última sección, a juicio del violinista, “tiene algunos trozos interesantes, otros vulgares y otros casi ridículos”. La conclusión refleja la incompreensión general hacia la composición: “En suma, es música pesada sin genio y en general descosida y extravagante”.

Quinto concierto (9 de febrero de 1896). En esa sesión se estrena la *Obertura en Mi menor* de Foroni, que considera Moroni como “imitación de Weber, pero poco inspirado”. En cuanto a los *Bailables de Henri VIII* de Saint-Saëns, Monasterio señala que “todos los números son poco interesantes y en general, faltos de inspiración; el número 3 me pareció el mejor”. Sí defiende *La Roca de Onfalia* del mismo autor como “bonita, fina y admirablemente instrumentada”. La intervención de Hierro en el solo del oratorio *El Diluvio* de Saint-Saëns fue alabada por Monasterio, que escribe que “lo ejecutó muy bien”.

En el sexto concierto (16 de febrero de 1896) se ejecutó por vez primera *La Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns, poema sinfónico calificado como “altamente pretencioso, extravagante y descosido”.

En la misma sesión se estrenó la *Suite de orquesta* de Larregla. Sus números son de nuevo sometidos a juicio por Monasterio. La *Giga* es calificada de “bonita y de buen gusto”, el *Minueto* “de buen carácter y muy puramente armonizado” y la *Tarantela* “finamente escrita”. La valoración favorable de Monasterio se ratifica en las observaciones finales sobre la obra: “En suma, una Suite no muy original pero muy agradable y correctamente escrita”. Monasterio describe el éxito de la composición ante el público y señala que el autor fue “justamente aplaudido”. También se interpretó por primera vez la *Marcha de recepción* de Chapí, que es reseñada como “de carácter algo meyerberiano y nada original”.

En ese concierto cabe destacar una vez más la predilección de Monasterio por Mendelssohn. La excelente interpretación de la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven mereció una reseña en las anotaciones.

Del Concierto Extraordinario a beneficio del sanatorio central de la Cruz Roja, dirigido por Bretón, Campanini y Chapí (23 de febrero de 1896), Monasterio vuelve a elogiar las



*Escenas Andaluzas* de Bretón. Describe la composición en los siguientes términos: “preciosa obra, llena de vida y de carácter español, chispeante de gracia, hábilmente instrumentada y de mucho efecto, especialmente los números 2 y 3”.

Séptimo concierto (1 de marzo de 1896). En esa sesión, la dirección fue encomendada a Gustav Kogel, sobre el que se centra la atención de Monasterio. Dirigió en primer lugar la Obertura de *Oberon* de Weber, interpretación de la que Monasterio destaca que “se permitió alterar el ritmo en algunos compases”. Respecto a la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, leemos en las anotaciones frases de elogio: “Muy bien dirigida. En general, se aplaudió sobre todo el Scherzo (muy bien ejecutado) pero no quiso ejecutarlo. La frase enérgica en *Sol menor* del Final, la llevó más deprisa”. La valoración general de Kogel es sintetizada en los siguientes términos: “En suma, hermoso Concierto y ejecución muy cuidada en todas las obras. Kogel me pareció un director de inteligencia, de corazón, serio y de buen gusto”.

En la segunda parte se interpretan varias obras por primera vez, como una *Gavotte* de Mozart, calificada de “fina y delicada”, un *Menuett* de Rameau, descrito como “precioso”, *Tambourin* de Gluck, de la que escribe: “gracioso (es una monada)” y el poema sinfónico de Liszt *Los Preludios*. Este último merece un juicio más favorable que el acostumbrado respecto a este compositor: “romántico, interesante y con frases más bellas e inspiradas que las que el autor acostumbra”.

Después del noveno concierto (15 de marzo de 1896), despedida de Kogel, censura, sin embargo, la interpretación de la obertura de *El buque fantasma* y el Preludio de *Parsifal*. De la primera apunta: “de difícil digestión (no gustó)” y de la última: “muy patético y hermoso, pero muy pesado (tampoco agradó)”.

Décimo concierto (22 de marzo de 1896). De la sesión, que inaugura la participación de Sarasate esa temporada, Monasterio se refiere a dos nuevas composiciones para violín dadas a conocer por el navarro. Ejecuta, en primer lugar, *El hada de amor* de Raff, en su propia versión, para violín y orquesta, que es considerada por Monasterio una “obra llena de detalles, pero escasa de ideas”. En ese concierto Sarasate ejecuta también sus *Aires Escoceses*, que son reprobados por Monasterio. Juzga la obra como “pieza descosida”, quizá en gran parte por su “ejecución sucia y desafinada (no gustó)”. Como solía ocurrir, brillará Sarasate en otras tres piezas propias ejecutadas fuera de programa, según refleja Monasterio, que escribe: “estuvo más afortunado que en las dos anteriores”.

Undécimo concierto (25 de marzo de 1896). En la sesión, Monasterio hace alusión al

*Tercer Concierto* de Saint-Saëns, ejecutado por Sarasate. Respecto al primer movimiento, lo califica de “dificilísimo, tiene hermosos trozos”. El *Andantino* merece la apreciación de “delicado y melódico”, mientras que el tercer movimiento es censurado como “descosido”. Monasterio se muestra detractor de la *Romanza* para violín y orquesta de Svendsen, que tacha por ausencia de colorido y sentimiento. En esa intervención, parece que Sarasate no estuvo tan afortunado como era habitual, si leemos las impresiones de Monasterio. Acerca de su *Fantasia sobre Carmen*, señala que “desafinó y chapuceó bastante”. Fuera de programa ejecutó piezas habituales en su repertorio: el *Nocturno en mi bemol* de Chopin, “aunque no con toda su nitidez acostumbrada”, la *Ronde des Lutins* de Bazzini “[...] y desafinada” y la *Jota Navarra*, que fue donde estuvo más afortunado y que es una de las danzas suyas que más me gustan”.

Duodécimo concierto (29 de marzo de 1896). En esa tercera y última sesión de la temporada, Sarasate, según relata Monasterio, “estuvo otra vez a la altura de su reputación”, interpretando para empezar, el Concierto de Beethoven “muy bien y sin desafinar”. Siguiéron dos obras propias: *¡Viva Sevilla!*, pieza descrita como “descosidísima y sin gracia”, que no contó con los favores del público, según leemos, y la jota para dos violines y orquesta *Navarra*, en la que colaboró Hierro, y que tuvo el aprecio de Monasterio: “tiene algunas bonitas variaciones y la ejecutaron ambos muy unidos y con gran finura”.

En esa sesión destaca las impresiones escritas tras la audición del fragmento del *Sacrificio de Brunilda* de *El Crepúsculo de los Dioses*, en el que intervino Tetrzzini, y que reflejan la incomprensión y dificultades de recepción: “[...] hay algunos trozos tan incomprensibles como duros y desagradables, que me parece un verdadero delirio de un músico loco. El público, a pesar de los esfuerzos de la Tetrzzini, se aburrió y hasta chicheó”.

Temporada XXXIII. 1897.

Primer concierto (7 de noviembre de 1897). En este concierto destaca la atención prestada al pianista Bauer. La importancia concedida por Monasterio al problema de la expresión, queda otra vez manifiesto en sus apreciaciones: “Bauer es un buen pianista con excelente mecanismo, pero algo falto de expresión y de distinción”. El pianista protagonizó la sesión interpretando el *Concierto en Mi bemol* de Liszt, una Balada, una Polonesa y un *Vals* de Chopin, un estudio de Henselt y una Sonata de Scarlatti.

Nuevamente, Monasterio censurará la producción de Liszt, que en este caso tacha de “obra escasa de inspiración y *descosida* como la mayor parte de las suyas”.

Del tercer concierto (21 de noviembre de 1897), protagonizado por la dirección de Saint-Saëns, y cuyo programa se dedicó íntegramente al compositor francés, Monasterio realizó anotaciones de todas las obras interpretadas. Del poema sinfónico *Phaetön*, señala que es “falto de inspiración y poco original”. Sin embargo, Monasterio no escatima elogios para la *Sinfonía en La menor*, que se ejecutaba por primera vez: “Número 1, tiene bellas frases. Número 2 es hermoso y delicada su instrumentación. Número 3, el Trío de este Scherzo parece un wals inocentito y con él acaba añadiéndole una coda muy delicada, pero muy francesita. Número 4, movimiento de tarantela muy bien tratado y desarrollado con originalidad. En suma, una Sinfonía hermosa e interesante”. No obstante, la obra más destacada será la *Danza Macabra*, que describe como “obra pintoresca, característica y, tal vez, la más inspirada entre las sinfónicas”. Sin embargo, los bailables de la ópera *Etienne Marcel*, también dados a conocer en el concierto, serán censurados por Monasterio.

Sexto concierto (8 de diciembre de 1897). Con motivo de la dirección de esta sesión por Mancinelli, Monasterio reitera en sus apuntes su admiración por la labor de éste, comparando su técnica con la de Saint-Saëns: “todo el concierto fue muy escogido y la ejecución muy buena en general, contrastando la batuta *enérgica* de Mancinelli con la *apática* de Saint-Saëns”.

El séptimo concierto (12 de diciembre de 1897), contó con la dirección de Lamoureux, que suscitó la admiración de Monasterio, quien señala que “es un director muy digno de respeto por su inteligencia y gran laboriosidad. Dirigió muy bien todas las obras y especialmente la Sinfonía [Tercera] de Beethoven. Demostró gran esmero, seriedad y conocimiento de la manera *justa* de interpretar a tan colosal maestro”. En ella se interpretó la *Elegía para cuerda* Op, 48 de Tchaikovski, que Monasterio estimó como “original y delicada”.

Temporada XXXIV. 1899.

Del primer concierto (15 de enero de 1899), Monasterio se centra en Casals. El violoncellista tocó el Concierto de Saint-Saëns “muy bien”, a juicio del que fuera su maestro, a pesar de que señala a continuación que “la obra no gustó”. También ejecutó *Kol Nidrei* de Bruch, *Adagio* “bonito y delicadamente ejecutado” a juicio de Monasterio, y una *Romanza* de Mendelssohn y una *Tarantela* de Popper, destacando en

la segunda. Fuera de programa ofreció el Nocturno en Mi bemol de Chopin, “siendo muy justamente aplaudido”.

En el segundo concierto (22 de enero de 1899), el protagonista volvió a ser Casals, que interpretó el *Concierto en Re menor* de Lalo, calificado de “hermoso” por Monasterio. En sus palabras, fue “magistralmente ejecutado por Casals, que es un verdadero artista de gran inteligencia y mucho genio”. También interpretó una *Cantinelita* de Goltermán, juzgada de “preciosa melodía” y *Arlequín* de Popper, descrita como “original”. Monasterio concluye señalando su satisfacción por la intervención de Casals en las obras fuera de programa: “Después de *Arlequín* tocó Casals con mucha precisión la *Tarantella* de Popper y el *Nocturno en Mi bemol* de Chopin con buen sentimiento y delicadeza”.

Tercer concierto (29 de enero de 1899). Monasterio también tuvo ocasión de juzgar al director Herman Zumpé, que ofreció cuatro sesiones. En este concierto, en el que predominó el repertorio wagneriano, Monasterio critica el abuso de *rallentando* y las aceleraciones excesivas en determinados movimientos, según lamenta en sus anotaciones: “Zumpé dirige de una manera muy exagerada, sobre todo las obras de Wagner, haciendo en ellas muchas y a veces muy ridículas contorsiones; no obstante, se ve que es un artista lleno de entusiasmo y de fuego *más o menos* sagrado”.

Cuarto concierto (5 de febrero de 1899). En la segunda sesión dirigida por Zumpé, y de las dos obras ofrecidas por vez primera, Monasterio destaca en sus anotaciones el poema sinfónico *Tasso* de Liszt: “obra algo descosida pero tiene brillantes trozos, especialmente el Allegro final y el Himno con que termina que es hermoso. La dirigió con entusiasmo y vigor”. Monasterio sigue insistiendo, no obstante, en sus diferencias de criterio en la elección de *tempi*, al hacer referencia a la Tercera Sinfonía de Beethoven: “se permitió no pocas alteraciones en los movimientos, especialmente en la Marcha fúnebre (duró 14 ½ minutos) y en el Final”. El éxito de Zumpé, sin embargo, fue grande, sobre todo en la última sesión, según podemos leer en los apuntes de Monasterio.

Octavo concierto (5 de marzo de 1899). Otro director al que se refiere Monasterio será Max Fiedler, quien no brilló, a juicio de Monasterio, en la primera de las dos sesiones que ofreció. De este concierto merece especial atención la referencia a la *Sexta Sinfonía* de Tchaikovski, descrita como “en general algo descarnada y poco sonora”. Del primer movimiento escribe que es “descosido e inconexo”. Del segundo, Monasterio subraya que es “original principalmente por el ritmo quebrado de cinco partes cada compás”. El

tercer movimiento es para Monasterio, “original y mejor instrumentado que los anteriores”. Respecto al último, relata que “es la parte más patética y sentida”.

Del noveno Concierto (12 de marzo de 1899), se repiten las apreciaciones sobre Fieldler.

Décimo concierto (19 de marzo de 1899). Otro intérprete elogiado por Monasterio es el violoncellista Juan Gerardy, que protagoniza esa sesión. Monasterio señala que “tiene excelente mecanismo, hermoso tono, correcto estilo, mucho vigor y a la vez gran delicadeza, mucha afinación y expresión. En suma, un artista notabilísimo ya, no obstante sus pocos años”. Gerardy interpretó piezas típicas del repertorio: el *Concierto de Lalo*, *Kol Nidrei* de Bruch, *Canción de la Rueda* de Popper y una *Melodía* de Schubert. El Concierto de Lalo, según Monasterio es “una composición inspirada pero tiene algunas frases bonitas”.

En esa sesión se ejecutaron los *Cantos Asturianos* de Ricardo Villa, que agradó a Monasterio, como reflejan las anotaciones: “Obra ligera, sentida, bien desarrollada, correcta y puramente escrita. Tiene mucho color local y espontaneidad. En suma, una obra muy delicada que revela un compositor *de buena madera*”.

Temporada XXXV. 1900.

Primer concierto (28 de enero de 1900). Esa temporada se inauguró con un público poco numeroso. La interpretación de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, dirigida por Jiménez, fue objeto de una severa reprobación por parte del público, como recogen las anotaciones de Monasterio. Respecto al primer movimiento, señala: “Todo el primer tiempo lo degollaron”. Del *Allegro* escribe: “menos mal, pero fríamente”. De los últimos movimientos señala: “regular” y “ejecución embrolada y sucia. El público del Paraíso chicheó y dijo. *Muy mal, fuera*, y con razón”.

En ese concierto se interpretó por vez primera *Gloria al poeta*, *Marcha coronación* de Bretón, que le pareció “wagneriana, rebuscada, extravagante y poco original”.

Quinto concierto (4 de marzo de 1900). De la labor como compositor y director de d’Indy, que intervino en esta sesión, dando a conocer *Zarabanda*, *Minueto*, *Suite en Re* y *Preludio del Primer Acto de Fervaal*, Monasterio recoge que “las obras de d’Indy fueron recibidas con muestras de desagrado por todo el público. [...] tampoco gustó d’Indy como director”.

Segundo concierto (11 de marzo de 1900). Tampoco mejora su opinión en la segunda sesión, dedicada a música francesa, hacia la cual Monasterio va a manifestar

reiteradamente su desaprobación. Respecto a la suite *Namouna* de Lalo, escribe: “musiquita francesa, pretenciosa, falta de inspiración y algo chocarrera”. En cuanto a *Wallenstein* de d’Indy, sólo la segunda sección es ensalzada por el violinista (“hay sentimiento y melodía”), mientras que los dos restantes son juzgados de “extravagante” y “rebuscadísimo y no encontrado, con imitaciones wagnerianas”. Los juicios más severos, sin embargo, se los adjudica al *Scherzo* de *El aprendiz de brujo* de Dukas, que considera “música que no es música, sino unos ruidos discordantes y ridículos. ¡¡horror!!” y a la Obertura de *Les Landes* de Ropartz: “extravagante y vacía de inspiración”.

En el séptimo concierto (18 de marzo de 1900), dirigido por Campanini, se dio a conocer el poema *La Visión de Fray Martín* de Villa. Monasterio vuelve a mostrarse favorable al compositor, cuya obra considera “bonita. Importante e interesante y bien escrita”.

Respecto a la interpretación del Tercer Acto de *El Ocaso de los Dioses*, Monasterio se hace eco de la calidad de la ejecución: “Este acto fue ejecutado de un modo bastante satisfactorio (duró una hora y media) ya algunos trozos me parecieron de una grandiosidad admirable, especialmente la *Marcha fúnebre*. Otros trozos me resultaron muy pesados. Se repitió la *sublime Marcha fúnebre* que fue notablemente ejecutada”.

Del octavo concierto (25 de marzo de 1900), Monasterio vuelve a lamentarse de la falta de calidad en las interpretaciones de Mendelssohn, con motivo de una de sus obras preferidas en esa sesión. En las anotaciones se refleja, por otra parte, su predilección por este compositor, en un momento en que, quizás por el agravamiento de su salud, parece presagiar su próxima desaparición y escribe a modo de última voluntad: “¡¡¡Cuánto desearía oír bien ejecutado por la orquesta este *admirable* y *sentidísimo* Intermezzo en los últimos instantes de mi vida, pues creo que con esta música deliciosa, se elevaría más y más mi alma a Dios!!!”.

Noveno concierto (1 de abril de 1900). Con la nueva participación de Sarasate, Monasterio una vez más refleja sus impresiones sobre la ejecución del violinista navarro. Del *Tercer Concierto* de Saint-Saëns reitera su preferencia por los dos primeros movimientos de esta obra, una de las especialidades de Sarasate: “Todo el Concierto es interesante, especialmente los dos primeros tiempos y Sarasate lo ejecutó notablemente”. En la misma sesión, Sarasate interpretó el *Preludio y Gavota* de la *Sexta Sonata* de Bach para violín solo “notablemente”, su *Serenata Española* y su *Jota de San Fermín*, “esta última de una manera hartamente embrollada”.

Del Concierto Extraordinario (5 de abril de 1900), también se muestra severo al juzgar a Sarasate en su segunda intervención. Vuelve a criticar la falta de carácter en su interpretación del Concierto de Beethoven, del que señala, además, que lo tocó “con poca afinación”. Respecto a su zortzico *Miramar* y la Jota *Capricho*, dos obras dadas a conocer en esa sesión, las juzga de “muy tonto” e “insulso”.

Con motivo del décimo y último concierto (8 de abril de 1900), sin embargo, Monasterio no escatima elogios ante la ejecución de Sarasate de las especialidades de su repertorio, como es el caso del *Segundo Concierto* de Wieniawski, interpretado en el tercer concierto que ofreció ese año, y que estima como “precioso”, calificando al navarro como “muy bien”. Contrasta este juicio con el de *El Hada de Amor* de Raff, del que señala: “obra desbarajustada y en la que desafinó bastante”. De nuevo Sarasate brilló en la ejecución de piezas a solo de Bach, en este caso el *Preludio y Fuga* de la *Primera Sonata* (“muy bien”). En otras tres piezas propias fuera de programa, alternó, según Monasterio, “preciosidades y chapucerías”.

Después del concierto de Tragó bajo la dirección de Bretón en el Teatro Español (29 de mayo de 1900), vuelve a referirse al estilo de Tragó. De su interpretación del *Preludio y Fuga cromática* de Bach, señala que fue una “ejecución seca”. Ese juicio se repite acerca de la *Fantasia* Op. 28 de Mendelssohn, que tuvo una “interpretación fría e incolora”. Del *Rondó* de la *Sonata* Op. 2 de Beethoven, Monasterio considera que lo ejecutó “demasiado vivo”. Sin embargo, su opinión es más favorable hacia su interpretación del *Concierto en Fa menor* Op. 21 de Chopin, que fue, según leemos “muy bien sentido y preciosamente ejecutado. La ejecución de esta interesante obra fue excelente, sobre todo del delicado y poético *Larghetto*. La orquesta acompañó bastante bien” y la *Barcarola* de Rubinstein “finamente tocada”.

Temporada XXXVI. 1901.

Primer concierto (6 de enero de 1901). Acerca del director Max Erdmannsdörfer, que inauguró la Temporada de 1901, señala que “la ejecución en general fue fría, siendo lo más notable *Les Préludes* de Liszt. El Director me pareció de temperamento más linfático que nervioso”. Mejora su opinión después de la segunda sesión dirigida por Erdmannsdörfer, de la que escribe: “La ejecución de todo el Concierto fue mucho más esmerada que la del anterior. Erdmannsdörfer me gustó bastante más que en el Primer Concierto. Se permitió hacer algunas alteraciones en los movimientos de Leonora”.

En esa sesión se interpretó por vez primera la *Suite* Número 3 de Tchaikovski, que

Monasterio describe como “obra en general de poco fondo pero de bonitos detalles”. Más favorable se muestra hacia el poema *La Primavera* de Glazunov: “Original, bien desarrollada, bella y muy delicada y muy bien instrumentada. Recuerda en varios trozos *Los murmullos de la selva* de Wagner”.

Del cuarto concierto (27 de enero de 1901), última sesión del director anterior, Monasterio censurará algunos fragmentos de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven: “La dirección del primer, segundo y cuarto tiempos de la Sinfonía de Beethoven se resistió de los inconvenientes e irrespetuosos *rallentandos* modernistas. En cambio el Scherzo fue perfectamente dirigido y ejecutado”. No obstante, concluye señalando: “la ejecución en general de todas las obras fue esmerada”.

Respecto de Volkmann, autor de la Obertura de *Ricardo III*, es tachado por “poco inspirado”. Nuevamente Liszt es censurado. Su poema *Tasso* es descrito como “descosido, retorcido y ampuloso”.

En el quinto concierto (3 de febrero de 1901), la presencia de Weingartner tampoco pasa desapercibida en las anotaciones de Monasterio. Destaca el violinista, tras la primera de las sesiones ofrecidas en el teatro Real: “Weingartner tiene una batuta vigorosa, a la vez que flexible y elegante. Dirige concienzudamente pero sin afectación”. La revisión de los apuntes de cada pieza del programa manifiesta la admiración de Monasterio. Junto a la Obertura de *Tannhäuser* y dos fragmentos de *Tristán e Isolda*, leemos: “magnífica ejecución”. Respecto a la *Sinfonía en Mi bemol* de Mozart, señala que estuvo “dirigida con gran seriedad y exactitud en los tiempos”.

En cuanto a las obras interpretadas por vez primera, la Obertura de *Benvenuto Cellini* es juzgada de “interesante pero descosida” y la *Invitación al Vals* en arreglo de Weingartner, señala: “instrumentada libremente introduciendo algunas alteraciones, pero de una manera picante y original y con efecto”.

Sexto concierto (10 de febrero de 1901). En la segunda sesión de Weingartner se repiten las mismas anotaciones de consideración hacia su labor de dirección, tanto en las obras de Wagner, que ocuparon la primera parte, como en el repertorio beethoveniano, ante el que siempre se muestra insatisfecho. Respecto a la ejecución de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, escribe: “excelentemente dirigida y ejecutada”. Sin embargo, Monasterio manifiesta una total incompreensión hacia las composiciones del director: el poema *El Rey Lear* es descrito como “imitación wagneriana extravagante, pretenciosa y sin pizca de melodías” y del poema *El campo de los Bienaventurados* apunta: “lleno de durezas y de extravagancias insoportables: en suma, una obra pesadísima”.



En el noveno concierto, celebrado en el Teatro Real, se interpretó el oratorio de Lorenzo Perosi *La Resurrección de Cristo*, que merece el siguiente comentario de Monasterio: “Los recitados del Evangelista tienen casi todos cierto carácter de majestad y de grandeza y las interpretó y cantó, muy acertadamente, el [...] tenor Fiorello Giraud. En general la ejecución de toda la obra fue buena, especialmente por los coros y orquesta y Campanini estuvo muy discreto en su dirección. Este oratorio es una obra interesante y que revela genio y talento en su joven autor, el cual ha amalgamado en ella el estilo severo antiguo con los adelantos modernos. La obra dura poco más de una hora”.

También se conservan algunas anotaciones de dos programas de la Unión Artístico-Musical, que comentamos a continuación:

Temporada 1896.

Primer concierto (6 de marzo de 1896). De esa sesión, Monasterio se refiere a varias obras interpretadas por primera vez, como la *Escena mímica y bailables* de la ópera *Errmonth* de Manuel Giró, que califica de “bonita y bien instrumentada, de carácter algo francés” y la Obertura de esa ópera, de la que anota: “bonita y de buen efecto”. Como sucedía en otras ocasiones, la concurrencia fue bastante escasa, a lo que se refiere Monasterio escribiendo: “el teatro, casi vacío (como era de suponer)”.

También se refiere a la dirección de Antonio Álvarez, que intervino en la interpretación de la *Suite de orquesta* de Guiraud, en la que “demostró no carecer de condiciones para director”, en contraste con la participación de Giró en la Obertura de *La Gruta de Fingal* de Mendelssohn, que dirigió, según Monasterio, “pobremente”.

Con ocasión del segundo concierto (13 de marzo de 1896), vuelve Monasterio a elogiar la labor de Álvarez, señalando en esta ocasión que las dos partes del concierto en que intervino, “las dirigió con inteligencia”. De esta sesión destaca la descripción de la intervención de la pianista María Maté Salván, premiada en París: “ejecutó (¡¡sin ensayarlo!!) el Concerto de Mendelssohn con mucha precisión, delicadeza y elegancia; fue calurosamente aplaudida, tocando después una Rapsodia de Liszt y la Pasquinade de Gottschalk, luciendo en ambas piezas su correcto mecanismo”.

### 7.3. La Sociedad de Conciertos de Barcelona (1880).

A comienzos de la década siguiente, Monasterio volverá a destacar su actividad en la dirección de orquesta. En la sesión anual de la Academia de Bellas Artes, celebrada el 6 de junio de 1880, y siguiendo la costumbre impuesta desde la creación de la Sección de Música, de incluir en este tipo de actos, la ejecución de obras musicales, Monasterio dirige una orquesta compuesta de cuarenta profesores, en su mayor parte pertenecientes a la Sociedad de Conciertos, en la interpretación de la Obertura *Egmont*, de Beethoven.

En octubre de 1880 es invitado a dirigir tres conciertos de la Sociedad de Conciertos de Barcelona<sup>223</sup>. Como precedente, el 17 de marzo de 1867 se habían inaugurado unas sesiones de conciertos clásicos, celebradas los domingos a la una de la tarde en el Prado Catalán, encomendándose la dirección de la orquesta al maestro Rius. Asimismo, se efectuaban sesiones de música vocal e instrumental en el Centro Artístico. De la organización de la Sociedad de Conciertos, informa *Crónica de la Música*, en agosto de 1880: “Se ha constituido ya en Barcelona la Sociedad de Conciertos, compuesta de 114 profesores y los maestros honorarios Sres. Obiols, Casamitjana, Balart, Dalmau, Ribera, Goula, Manent, Marraco, Barba (Pbro.), Barba (Anselmo), Rodoreda, Martínez Imbert, García Robles, Sanchez Gabañach, Gotós y Viñas. En breve empezarán los ensayos para dar conciertos en Setiembre y Octubre próximos. En cambio no ha podido formar la orquesta que se proponía el Sr. Frígola para dar conciertos en Febrero en la sala Beethoven, y ha tenido que marchar al extranjero a buscar profesores”<sup>224</sup>. En un extenso artículo concerniente a los tres conciertos dirigidos por Monasterio, Fargas y Soler señala las dificultades de la Sociedad y de la realización regular en Barcelona de conciertos instrumentales, en general: “Hace más de cuarenta años que se introdujeron en esta capital los conciertos instrumentales, merced al decidido empeño del maestro Obiols y del esmerado desempeño de la orquesta que, desde los primeros años de la fundación del Liceo, tuvo a su disposición; y es innegable que se despertó en el público una afición y gusto que no manifestara antes para oír con

---

<sup>223</sup> En marzo de ese año, *Crónica de la Música*, en respuesta a una carta de Obiols, se hacía eco de las dificultades de una sociedad de esas características en Barcelona: “Conste también que no hay Sociedad de Conciertos, como tienen varias capitales de provincia, y que han fracasado cuantas tentativas se han hecho en este sentido. Conste también que el Monte-pío para socorro mutuo de los profesores músicos fracasó también por falta de adhesiones”. *Crónica de la Música*, nº 76, 4-III-1880, p. 2.

<sup>224</sup> *Crónica de la Música*, nº 101, 26-VIII-1880, p. 5.

atención y constancia la música sinfónica y apreciar las bellezas de concepción de las obras y de los buenos efectos de ejecución: Pero en aquellos conciertos, que tuvieron lugar en cortas épocas anuales, y debidos a la condescendencia de las empresas de teatros, la música clásica era a la verdad la que menos ocupaba los programas. Muchos años se pasaron desde entonces antes no se organizó algún instituto particular para la ejecución exclusivamente de conciertos instrumentales sinfónicos en esta ciudad; pero, por desgracia, si alguna de estas instituciones se llevó a cabo, hubo de cesar de su empresa y sucumbir con notable quebranto de sus intereses por no haber respondido el público con su asistencia a los laudables propósitos de los que se arriesgaron a emprender semejantes funciones musicales, con notable descrédito de la segunda capital de España, que goza fama de muy filarmónica. [...] Bajo muy lisonjeros auspicios fueron éstos inaugurados con el primero de ellos, que tuvo lugar el domingo último en el Gran Teatro del Liceo. Ocupaba el palco escénico del mismo una orquesta compuesta de unos cien artistas músicos, todos individuos de la Sociedad, quienes ejecutaron un selecto número de piezas bajo la dirección del maestro D. Jesús de Monasterio, de cuyos recomendables antecedentes artísticos tienen ya noticia nuestros lectores”. En estas sesiones, Monasterio se hace acreedor de un gran éxito. En el mismo artículo se realiza una síntesis de sus cualidades interpretativas al frente de la orquesta: “Los programas de los tres conciertos verificados han sido muy notables, y muchas obras han merecido los honores de la repetición. Ha habido entre ellas alguna de tanta importancia como el *Septeto* de Beethoven. Tendríamos que ser sobrado prolijos si quisiéramos describir minuciosamente la excelencia de la ejecución de los conciertos que nos ocupan; pues a más de la homogeneidad en la sonoridad de conjunto, si en los instrumentos de cuerda corrieron los cantables bien acentuados con completa unidad y muy delicados matices, en los de viento hubo suavidad de sonidos con buena afinación, resaltando en la ejecución colectiva bien graduada fuerza y oportunos contrastes, y sobre todo suma delicadeza en amortiguar la sonoridad en los pasos que así lo requiere la ejecución. Bien podemos aseverar que nunca se había alcanzado en las orquestas muy numerosas de esta ciudad un desempeño tan perfecto y ajustado. Pero justo es también asegurar que ha contribuido muy mucho a ello el maestro-director, señor Monasterio. Este insigne artista, que reúne dotes muy raras para este cometido, ha sabido sacar gran partido de los buenos elementos y no menos buena voluntad que reúnen los artistas de la *Sociedad de Conciertos*. El señor Monasterio, cuyo espíritu está encarnado en el de los célebres compositores del arte sinfónico, cuyo género ha estudiado a fondo y a cuya

dirección lleva consagrados muchos años, tiene el don de saber inculcar a sus subordinados la expresión, acentuación, matices, delicadeza y otras cualidades que requiere la ejecución y el estilo de los respectivos autores, lo que hace de un modo tan persuasivo y convincente, que no pueden menos de secundar los ejecutantes. Nada tiene de extraño que el maestro Monasterio se presente al frente de su orquesta con un aplomo y serenidad poco comunes, porque tiene la seguridad de que han de ser bien interpretadas las menores indicaciones de su certera batuta, que es un elocuente trasunto de su inteligencia intuitiva y de su iniciativa irresistible”<sup>225</sup>. En el primer concierto, celebrado el domingo 17 de octubre de 1880, se interpretaron obras habituales en los programas de la Sociedad de Conciertos de Madrid: Sinfonía *Ruy-Blas* de Mendelssohn, *Andante* de la *Sexta Sinfonía*, de Beethoven, Sinfonía de *La estrella del Norte*, de Meyerbeer (primera parte), *Septimino*, de Beethoven (segunda parte), y *Gran Marcha* de Schubert, arreglo de Liszt, *Scherzo fantástico* de Monasterio, y *Ave Maria* de Gounod (tercera parte). En el último de los conciertos ejecuta *La danza macabra* de Saint-Saëns y su *Estudio de Concierto en Si bemol*. Monasterio es obsequiado por la Sociedad con una placa de oro, plata y rubíes.

---

<sup>225</sup> *Crónica de la Música*, nº 111, 4-XI-1880, p. 4.

## ÍNDICE.

### VOLUMEN I.

#### AGRADECIMIENTOS.

CAPÍTULO I. Perspectiva historiográfica de la figura de Jesús de Monasterio.	4
CAPÍTULO II. Perfil humano. Jesús de Monasterio en el contexto de su época.	25
CAPÍTULO III. Los primeros años. La etapa de formación en Bruselas. (1836-1854).	89
3.1. Entorno familiar.	89
3.2. Primeros estudios y conciertos.	99
3.3. El Conservatorio de Bruselas.	111
CAPÍTULO IV. Las giras de conciertos por Europa. Nombramiento como Profesor de Violín del Conservatorio de Madrid.	139
4.1. Primera gira de conciertos (1854-1856).	139
4.2. Nombramiento como Profesor de Violín del Conservatorio de Madrid (1857).	145
4.3. Segunda gira de conciertos (1861-1862).	158
4.4. El regreso a Madrid (1862).	166
CAPÍTULO V. Monasterio, Profesor en el Conservatorio de Música de Madrid. (1857-1903).	173
5.1. La enseñanza del violín en el Conservatorio de Música de Madrid.	173
5.2. El repertorio para violín en el marco de la enseñanza del Conservatorio de Madrid. Repertorio didáctico español para cuerda.	237
5.3. Cuestiones técnicas en la actividad pedagógica de Monasterio en el Conservatorio de Música de Madrid.	361
CAPÍTULO VI. La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894).	393
6.1. Difusión de la música de cámara en Europa en el siglo XIX.	393
6.2. Antecedentes de la Sociedad de Cuartetos.	415
6.3. Fundación de la Sociedad de Cuartetos. Componentes.	432
6.4. Organización y estructura de las temporadas. Etapas de la Sociedad de Cuartetos.	446
6.4.1.1. Primera Etapa (1863-1883). Organización y estructura de las temporadas. Desarrollo de las series y evolución económica.	448

6.4.1.2. Conciertos fuera de temporada: sesiones extraordinarias y giras de conciertos.	460
6.4.1.3. Otros miembros de la Sociedad.	467
6.4.1.4. Público y ubicación de las sesiones.	476
6.4.2.1. Segunda Etapa (1884-1894). Organización y estructura de las temporadas. Desarrollo de las series y evolución económica.	480
6.4.2.2. Público.	498
6.4.2.3. Conciertos fuera de temporada: sesiones extraordinarias y giras de conciertos.	502
6.4.2.4. Otros miembros de la Sociedad.	508
6.5. Repertorio interpretado y recepción crítica.	520
6.5.1. Primera Etapa. Repertorio interpretado y recepción crítica.	539
6.5.2. Segunda Etapa. Repertorio interpretado y recepción crítica.	571
6.6. Valoración crítica de las interpretaciones de la Sociedad de Cuartetos.	614
CAPÍTULO VII. Monasterio, director de orquesta (1864-1880).	639
7.1. La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (1864-1865).	639
7.2. La Sociedad de Conciertos de Madrid (1869-1876).	649
7.3. La Sociedad de Conciertos de Barcelona (1880).	781
ÍNDICE.	784

## VOLUMEN II.

CAPÍTULO VIII. La participación de Monasterio en otras instituciones artísticas españolas.	2
8.1. La Sociedad Artístico-Musical.	2
8.2. La Junta para la Defensa de la Ópera Nacional (1869).	3
8.3. La Real Academia de Bellas Artes (1873).	8
CAPÍTULO IX. Los últimos años: la música religiosa y el interés por el repertorio español del pasado. Monasterio, Director de la Escuela Nacional de Música.	24
9.1. Último viaje a Bélgica y Francia. Nuevos conciertos en España.	24
9.2. Participación en los congresos de música religiosa.	29
9.3. El interés por el repertorio español del pasado.	38
9.4. Monasterio, Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación.	49

9.5. El fallecimiento de Monasterio.	96
CAPÍTULO X. Monasterio, compositor.	113
10.1. Obras instrumentales.	113
10.1.1. Obras para violín.	113
10.1.2. Obras para orquesta.	157
10.1.3. Obras para piano.	184
10.2. Obras vocales.	186
10.2.1. Obras para voz y piano.	186
10.2.2. Obras corales no religiosas.	201
10.2.3. Obras religiosas.	213
CAPÍTULO XI. CONCLUSIONES.	234
BIBLIOGRAFÍA.	242
Bibliografía General.	242
Bibliografía sobre Jesús de Monasterio.	255
APÉNDICE I. Catálogo de composiciones de Jesús de Monasterio.	256
1.1. Obras instrumentales.	259
1.1.1. Obras para violín.	259
1.1.1.1. Obras para violín y piano.	259
1.1.1.2. Obras para violín y orquesta.	262
1.1.1.3. Obras didácticas.	264
1.1.2. Obras para orquesta.	265
1.1.3. Obras para piano.	268
1.1.4. Obras para otros instrumentos.	269
1.2. Obras vocales.	271
1.2.1. Obras para voz y piano.	271
1.2.2. Obras corales no religiosas.	274
1.2.3. Obras religiosas.	275
1.3. Adaptaciones de obras de otros compositores.	279
1.4. Obras fuera de catálogo.	280
APÉNDICE II. Escritos de Monasterio.	284
2.1. Discursos.	285
2.2. Artículos.	299
APÉNDICE III. Epistolario.	302
3.1. Correspondencia general.	304

3.2. Correspondencia y documentos de Monasterio relacionados con el Conservatorio de Música de Madrid.	474
3.3. Cartas relacionadas con la Sociedad de Cuartetos.	530
3.4. Cartas pertenecientes al Archivo de la Sociedad de Conciertos.	553
APÉNDICE IV. Documentos e índices estadísticos relacionados con el Conservatorio de Música de Madrid.	561
4.1. Profesores de cuerda del Conservatorio de Música de Madrid hasta 1904.	562
4.2. Alumnos premiados en concursos públicos entre 1856-1901. Enseñanzas de Violín y Música instrumental de Cámara.	564
4.3. Programas de ejercicios, concursos, exámenes y conciertos de alumnos de las clases de Violín, Violoncello y Música de Cámara del Conservatorio de Madrid.	570
4.4. Composiciones de profesores de cuerda del Conservatorio de Música de Madrid.	579
4.5. Obras con que se ha aumentado la Biblioteca durante el Curso 1903-1904, con donación a cargo de testamentarios del Excmo. Don Jesús María de Monasterio.	581
APÉNDICE V. Documentación de la Sociedad de Cuartetos.	587
5.1. Documentos de contabilidad de la Sociedad de Cuartetos.	588
5.2. Estadísticas y listados relacionados con la organización de la Sociedad de Cuartetos.	629
5.2.1. Estrenos por temporadas/autores.	629
5.2.2. Obras interpretadas de cada autor.	634
5.2.3. Obras más interpretadas según número de repeticiones.	643
5.2.4. Número de obras por autor.	643
5.2.5. Número de ensayos por temporada y otras composiciones ensayadas no estrenadas en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos.	644
5.2.6. Fechas de incorporación de miembros de la Sociedad de Cuartetos.	647
5.2.7. Adaptaciones de obras de cámara y piano interpretadas por la Sociedad de Conciertos.	653
5.3. Programas de sesiones de la Sociedad de Cuartetos.	661
APÉNDICE VI. Documentos personales de Jesús de Monasterio.	695
6.1. Documentos y objetos musicales conservados en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.	696



6.2. Documentos relativos a la reposición de la lápida de Monasterio.	699
6.3. Documentos relacionados con la Fundación <i>José Manuel de Monasterio y González-Encinas</i> .	703
6.3.1. Escrituras de donación para la constitución de la Fundación <i>José Manuel de Monasterio y González-Encinas</i> .	703
6.3.2. Informe sobre la Biblioteca del Palacio de Jesús de Monasterio en Casar de Periedo (Cabezón de la Sal) realizado por la Consejería de Cultura, Servicio de Patrimonio Cultural de la Diputación Regional de Cantabria.	710
ÍNDICE.	713







