



**Guillermo Morphy,
el Conde de Morphy (1836-1899):
música y mecenazgo
en la Restauración Borbónica**

Beatriz García Álvarez de la Villa

Guillermo Morphy, el Conde de Morphy
(1836-1899): música y mecenazgo en la
Restauración Borbónica

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Directores editoriales

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo

Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona
Francisco Giménez, Universidad de Granada
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)
John Griffiths, Melbourne University (Australia)
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica

Beatriz García Álvarez de la Villa

Hispanic Music Series, 6



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:
Beatriz García Álvarez de la Villa, (2022) *Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899): música y mecenazgo en la Restauración Borbónica*. Colección Hispanic Music Series, 6.
Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2022 Universidad de Oviedo

© La autora

Imagen de la portada: Fotografía del Conde de Morphy, 1888. Diseño de la portada: RSC

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad. Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Microhistoria de la Música española contemporánea: periferias internacionales en diálogo” (2019-2022), MICINN-PGC.2018-098986-B-C32; “Música y Ciudad: Espacios, Instituciones y Encuentros desde la Revolución industrial” (2022-2025), MICINNPDI2021-124376NB-C31, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación (PAPI-21-GR-2011-0061) de la Universidad de Oviedo, 2021.

Universidad de Oviedo

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISNI: 0000 0004 8513 7929

Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)

Tel. 985 10 95 03 Fax 985 10 95 07

<http://www.uniovi.es/publicaciones>

servipub@uniovi.es

I.S.B.N. 978-84-18324-55-0

DL AS 3357-2022



ÍNDICE

Prólogo de Ramón Sobrino	11
Introducción	15
PRIMERA PARTE. FORMACIÓN Y ESTRENOS.....	19
I. Familia, infancia y juventud	21
1.1. Los orígenes. La familia Morphy/Murphy	21
1.2. Granada y Almería. Años de infancia y primeros estudios.....	24
1.3. Vuelta a Madrid, 1846. Ambiente musical.....	28
1.4. Filosofía y música en las Escuelas Pías. Antonio Mercé	31
1.5. Santiago de Masarnau (1805-1882). Impulsor del Romanticismo. La Escuela Especial de Música	33
1.6. Estudios en la Universidad Central. Veladas de música de cámara.....	38
1.7. Sevilla, 1854. Vuelta a Madrid. Clases de música con Francisco de Asís Gil.	41
1.8. Una propuesta en defensa de la música “divina” y la ópera nacional, 1855 .	44
1.9. Manuel Cañete. El nuevo Romanticismo. Las veladas literarias	45
1.10. Comienzos en la prensa. <i>La América</i> y los Conciertos Sacros en España ..	50
II. Estancia en Bruselas, 1863. Regreso a Madrid, 1864	57
2.1. Pensionado en el Conservatorio de Bruselas. François-Joseph Fétis	57
2.2. Primeros estrenos en Bruselas.....	60
2.3. <i>Cántico de Moisés y O Salutaris</i> : dos ejemplos de la obra inicial de Morphy	64
2.4. Retorno a Madrid, 1864. El Espiritualismo en la crítica musical.....	68
2.5. Las canciones para voz y piano.....	72
2.6. Las canciones sobre poesía culta. La influencia del <i>lied</i>	74
2.7. Las canciones sobre poesías populares y romances históricos.....	77
III. Exilio a París, 1868. Estancia en Viena.....	81
3.1. Comidas de artistas en el restaurant Bréban. Guelbenzu y Adalid en París	81
3.2. La música de vihuela y Gevaert.....	85
3.3. Concierto histórico y estrenos en la Sala Herz, 1869	86

3.4. <i>Andalucía, Serenata española y Aires Españoles</i>	93
3.5. Primera sonata para violín y piano	98
3.6. Proyecto para la <i>Grand Opéra</i> de París: <i>Un mariage à Seville</i>	102
3.7. Sitio de París y huida a Narbona, 1870. La Asamblea Nacional de Burdeos..	105
3.8. “De la Ópera Española”: un modelo para el drama lírico moderno, 1871	109
3.9. De París a Viena (1872-1874). La educación de un príncipe. Música para Eduard Strauss y la ópera <i>Lizzie</i>	116
 IV. Vuelta a España con la Restauración	 123
4.1. Inicio de una nueva etapa.....	123
4.2. El establecimiento de la ópera española. Proyectos regeneracionistas.....	125
4.3. Matrimonio de Guillermo Morphy. La Condesa de Morphy, mecenas del arte	131
4.4. Estreno y recepción de la <i>Zambra morisca</i> , 1883-1884	133
4.5. Estreno y recepción de <i>Esquisses Symphoniques</i> y <i>Pavana</i> en 1884.....	137
4.6. Amenazas a un reinado. Fallecimiento de Alfonso XII. Motete a cuatro voces	140
 SEGUNDA PARTE. ASOCIACIONISMO Y MECENAZGO	 145
V. Sociedad del Instituto Filarmónico (1884-1889). Círculo Artístico Literario, 1886..	147
5.1. Asociacionismo en Madrid y renovación de la cultura musical	147
5.2. La creación del Instituto Filarmónico	149
5.3. La Sociedad del Instituto Filarmónico: <i>sursum corda</i>	155
5.4. Un proyecto educativo reformador y sus sinergias	159
5.5. La escuela de canto del Instituto Filarmónico y el respaldo a la ópera española	163
5.6. El Salón Romero (1884-1896): un templo para la música	167
5.7. La Sociedad del Círculo Artístico Literario, 1886.....	172
 VI. Presidente de la Sociedad de Conciertos (1884-1890).....	 175
6.1. La difusión del repertorio clásico en España	175
6.2. Morphy como presidente de la Sociedad de Conciertos	177
6.3. Los programas de mano	180
6.4. Grandes conciertos para solista y orquesta en la etapa de Morphy.....	182
6.5. Los grandes conciertos por sufragio. La Sociedad de Conciertos en Granada	189
6.6. Dimisión de Bretón y Morphy en 1890	191
 VII. Presidente de la Sección de Bellas Artes en el Ateneo de Madrid (1886-1895)...	 193
7.1. Nacionalismo en el discurso sobre el arte español (1886)	194
7.2. Recepción en prensa del discurso de Morphy sobre el arte español (1886) .	200
7.3. Conferencia y concierto histórico: “La música profana en el siglo XVI”	201
7.4. Recepción de Beethoven: ciclo de conferencias y conciertos	203
7.5. Otras conferencias	209
7.6. La música de cámara en el Ateneo de Madrid	211

VIII. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1887-1899).	217
8.1. La polémica elección de Morphy como académico en 1887	218
8.2. Filosofía y estética. Referentes en España. Los institucionistas	223
8.3. Espiritualismo <i>versus</i> materialismo en las academias	228
8.4. El discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes en 1892	230
8.5. Proyectos artísticos. Sociedades corales, orfeones y bandas de música	239
IX. Mecenazgo. La música en Palacio. El Salón de los Condes de Morphy	241
9.1. El mecenazgo artístico	241
9.2. Música y mecenazgo en el Palacio Real	243
9.3. El Salón privado de los Condes de Morphy: un espacio europeo	245
9.4. Morphy protector de Tomás Bretón	248
9.5. El Conde de Morphy, “padre intelectual” de Isaac Albéniz	250
9.6. Pablo Casals y Enrique Granados	255
TERCERA PARTE. LA CRÍTICA MUSICAL.....	261
X. La crítica musical de Morphy en el fin de siglo	263
10.1. Actividad como crítico	263
10.2. El fin de siglo y el Modernismo	267
XI. La ópera española	271
11.1. El triunfo del drama lírico moderno: <i>Los amantes de Teruel</i> (1889) de Tomás Bretón	271
11.2. Estrenos en España de <i>San Antonio de La Florida</i> (1894), <i>La sortija</i> (1894) y <i>Henry Clifford</i> (1895) de Isaac Albéniz.....	280
11.3. “Una obra española por los cuatro costados”: <i>La Dolores</i> (1895) de Tomás Bretón	282
11.4. Realismo en <i>María del Carmen</i> (1898) de Granados	287
XII. La ópera italiana	289
12.1. Sobre la <i>Giovane scuola</i> italiana: el <i>Verismo</i>	290
12.2. Admiración por Verdi. El estreno de <i>Falstaff</i> (1893).....	292
12.3. Efectos de “brocha gorda” en <i>Manon Lescaut</i> (1892) de Puccini	294
12.4. Juicios negativos sobre <i>L'amico Fritz</i> (1891) de Mascagni	297
12.5. Arte latino en <i>Hero y Leandro</i> (1897) de Mancinelli	299
XIII. La ópera alemana	301
13.1. La promoción de Wagner y el público en el Teatro Real	303
13.2. Aciertos y desaciertos de <i>Los maestros cantores de Nüremberg</i> (1888)	306
13.3. La moda de ser wagneriano. Estreno de <i>Tannhäuser</i> (1894) en el Teatro Real	310
13.4. Acerca del estreno de <i>El buque fantasma</i> en Madrid en 1896	312

13.5. Sobre el estreno absoluto de <i>Parsifal</i> (1882)	313
13.6. La <i>Walkyria</i>	314
XIV. La ópera francesa	317
14.1. Admiración por <i>Sansón y Dalila</i> de Saint-Saëns	319
14.2. Saint-Saëns en <i>La Ilustración Española y Americana</i>	321
14.3. El éxito de la tragedia lírica <i>Deyanira</i> (1898)	323
CUARTA PARTE. MORPHY MUSICÓLOGO	327
XV. Últimos años	329
15.1. <i>Ave Maria gratia Plena</i>	329
15.2. Pugnas por liderar la escuela nacional. La polémica con Felipe Pedrell	330
15.3. Propositiones de reforma: el Teatro Real y el Conservatorio de Madrid ...	335
15.4. Últimos proyectos compositivos	340
15.5. Su muerte en Baden (28-08-1899). Testimonios en prensa	344
XVI. Obra musicológica	351
16.1. Su obra póstuma <i>Les luthistes espagnol du XVIe siècle</i> (1902)	351
16.2. Recepción de <i>Les luthistes</i> . Cuestionamiento de la crítica de Mitjana y Pedrell	357
Bibliografía	365
Apéndice	379
I. Catálogo de obras musicales	379
II. Discursos y ensayos	381
III. Artículos en prensa	382
IV. Estrenos de las obras de Guillermo Morphy	384
V. Organización del Instituto Filarmónico	385
VI. Conciertos en la Corte. Grandes ceremonias de Palacio	386
Índice Onomástico	387

PRÓLOGO

Ya en 1989, durante la realización de mi Tesis doctoral sobre *El sinfonismo en la España del siglo XIX*, defendida en 1992 en la Universidad de Oviedo, tuve la oportunidad de encontrarme con la figura de Guillermo Morphy (1836-1899), el Conde de Morphy, como Presidente de la Sociedad de Conciertos de Madrid en el periodo 1885-1890, durante el cual Tomás Bretón asumió la dirección artística de dicha orquesta. La lectura de los libros de Actas de la Sociedad de Conciertos correspondientes al periodo me reveló el compromiso de la figura de Morphy con la trayectoria de la Sociedad de Conciertos, pues, a diferencia de otros presidentes de la entidad que asumieron el cargo de forma meramente honorífica, sin apenas implicarse en la marcha de la orquesta, el Conde trabajó, desde el conocimiento del contexto musical español y europeo, por mejorar la calidad de la institución. Y ya en su discurso de inicio de mandato como presidente apuesta por el futuro de la orquesta, en un momento en que algunos de sus socios se habían llegado a plantear la posibilidad de su disolución.

Años más tarde, tuve la oportunidad de localizar dos epistolarios del Conde de Morphy a Isaac Albéniz y a Felipe Pedrell, que recopilé y publiqué en un artículo publicado en los *Cuadernos de Música Iberoamericana* (vol. 7, 1999, pp. 61-102), con motivo del centenario del fallecimiento del Conde de Morphy. En ese mismo periodo, fue mi colega el profesor Luis G. Iberní (1964-2007), prematuramente fallecido, quien realizó el artículo sobre Morphy para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 7, 2000), obra monumental dirigida por el profesor Casares, que ha supuesto un verdadero punto de inflexión en el conocimiento de nuestra historia musical.

En ese momento no se había desarrollado todavía ninguna investigación sobre Morphy, pero su semblanza revelaba ya la necesidad de ello dada su relevancia para la actividad musical del último tercio del siglo XIX español. El Conde había sido compositor, vocación a la que tuvo que renunciar para cumplir con sus obligaciones patrióticas al ser nombrado tutor del príncipe Alfonso, primero, y después, Secretario particular del Rey Alfonso XII, cargo que, tras su muerte, desempeñó también con la Reina Regente María Cristina. Además, Morphy había sido el “padrino” musical de muchos jóvenes intérpretes y compositores, que contaron con su apoyo –y, gracias a él, también el de la Casa Real– para perfeccionar su formación en el extranjero, darse a conocer en conciertos y para presentar al público sus obras musicales. Los nombres de Bretón, Albéniz, Casals o Granados, entre otros muchos, son deudores del apoyo de Morphy, sin el cual posiblemente su trayectoria vital y profesional hubiera sido otra.

Era necesario, por tanto, realizar un estudio en profundidad sobre la figura de Guillermo Morphy en sus diversas facetas, reconstruyendo no sólo la trayectoria biográfica, sino estudiando

su formación y obra musical, su actividad como gestor y dinamizador musical de la España finisecular, e incluso, sobre su labor musicológica en favor de la revalorización de algunos repertorios y compositores del patrimonio histórico español. La tarea era amplia y requería, además, un perfil investigador generoso y comprometido, dispuesto a estudiar una personalidad poliédrica –compositor, crítico, esteta, musicólogo, gestor...–, desvelando, además, la implicación de Morphy en la actividad musical del periodo. Esta biografía llevada a cabo por la doctora Beatriz García Álvarez de la Villa es, pues, la consecuencia de ese hallazgo.

Licenciada en Geografía e Historia, Especialidad de Musicología por la Universidad de Oviedo, Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de Granada, Oviedo e Internacional de Andalucía, y Titulada Superior en Piano y en Música de Cámara, García Álvarez de la Villa asumió el reto de investigar la figura de Morphy –con cuya familia tenía vínculos familiares indirectos– ya en su tesis doctoral –*Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899). Su contribución a la música española en el siglo XIX*–, que tuvo la suerte de dirigir y que fue presentada y defendida en la universidad ovetense el 4 de octubre de 2019, obteniendo la máxima calificación de Sobresaliente cum laude por unanimidad. La tesis, rigurosa y documentada, permitió a la autora profundizar de forma detallada en la figura de Guillermo Morphy, profundizando en diversos aspectos de la investigación en algunas aportaciones científicas ya publicadas. Todo ello ha servido de punto de partida para la realización de la presente monografía, una verdadera decantación de la investigación doctoral, que ha logrado revelar de forma integral el perfil del personaje en su complejo contexto.

Por ello, este volumen no es sólo el estudio de la trayectoria biográfica y analítica de la obra musical –una parte de la cual, lamentablemente, no se ha conservado– de Morphy, sino también una historia social y cultural de la Restauración borbónica en la persona de Alfonso XII y la regencia de María Cristina. Es también una crónica del teatro lírico y de los conciertos coetáneos, especialmente de la vida de la Sociedad de Conciertos. Recoge el apoyo de Morphy a diversos jóvenes intérpretes, y ofrece también una crónica de la creación y actividad del Instituto Filarmónico de Madrid fundado por el protagonista del trabajo, del Regeneracionismo musical, de la actividad musical del Ateneo bajo la presidencia de Morphy y las conferencias por él impartidas. Y muestra las opiniones del conde sobre algunos temas musicales del periodo, desde la ópera italiana, la francesa y la alemana, a la necesidad de la consolidación de la ópera española o el drama lírico nacional. Igualmente se percibe la importancia de Morphy como musicólogo y recuperador del patrimonio vihuelístico español, hasta entonces olvidado.

Este volumen, sexto de la colección *Hispanic Music Series* de nuestro Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo, reivindica, por tanto, la figura de otro de los creadores y dinamizadores de la vida musical y cultural de nuestro país en el periodo finisecular, haciendo justicia a la labor musical y cultural del Conde de Morphy. El volumen está escrito de forma amena, asequible no sólo a musicólogos o músicos, sino a cualquier lector interesado por la historia cultural de España, sin perder profundidad ni rigor intelectual. De esta forma conseguimos transferir a la sociedad parte de la investigación aplicada que llevamos a cabo las humanidades en la universidad, y recuperar nuestra memoria patrimonial.

Ramón Sobrino

A Domingo

INTRODUCCIÓN

La Restauración borbónica es un periodo culturalmente decisivo, en el que, profundizando en los principios regeneracionistas, se continuó el proceso de transformación ya iniciado en la era isabelina, propiciando la aproximación de los diversos contextos del arte musical –creativo, interpretativo, educativo, etc.– a los estándares del resto de Europa. A esta transformación contribuyó Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899), que, junto a figuras tan ricas como las de Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Manuel Manrique de Lara, Emilio Serrano y Ruiz, Antonio Peña y Goñi, o José María Esperanza y Sola, entre otros, consolidaron el desarrollo de la vida musical nacional, y trataron de divulgar y cultivar un repertorio nacional dentro de la música culta del romanticismo europeo.

A pesar de la relevancia de la figura de Morphy y su destacada posición como secretario y consejero personal del rey Alfonso XII y de la reina regente, María Cristina, son escasas las aportaciones biográficas sobre el Conde. De todas ellas, son las semblanzas coetáneas las que le hacen algo de justicia, pues tras su muerte, Morphy sufre un paulatino olvido al que también contribuyeron sus detractores. Habrá que esperar al centenario de su fallecimiento en 1999, para encontrar un primer artículo de musicología universitaria realizado por el profesor Ramón Sobrino¹, que, además de publicar su imprescindible correspondencia epistolar con Albéniz y Pedrell, llama la atención sobre el protagonismo asumido por su figura durante la Restauración. Ya en el año 2000, en el séptimo volumen del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* dirigido y editado por el profesor Emilio Casares, Luis G. Iberní firma el artículo dedicado a Morphy.

Las biografías han tenido un peso creciente en la historiografía musical ya que, como han señalado estudiosos como Walter Benjamin², en la vida de un individuo se encuentra presente una época entera, de aquí que este género nos conduzca a través de la reconstrucción del relato histórico de lo individual a lo colectivo. Por ello, constatando que, pese a tratarse de una figura nuclear en la España contemporánea, su estudio biográfico estaba todavía pendiente, llevamos a cabo esta monografía sobre Guillermo Morphy que no sólo persigue rehabilitar su figura, abarcando tanto su trayectoria vital como su pensamiento estético-musical, su labor artística y su obra, sino que aspira a ayudar a entender y explicar la música en la Restauración borbónica desde la influencia que en ella ejerció Morphy, sumándose así a la serie de trabajos monográficos realizados desde la

¹ Ramón Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol.7, 1999, pp. 61-102.

² Walter Benjamin: "Sur le concept d'histoire", *Écrits français*, París, Folio-Gallimard, 1991, p. 347.

musicología universitaria sobre figuras que estuvieron en primera línea de la música española del siglo XIX como Barbieri, Chapí, Arrieta, Bretón, Serrano, Romero, Tragó, Albéniz, Pedrell o Granados. Por tanto, no me referiré a la totalidad de la producción musical de este periodo de la historia, sino a las prácticas musicales que se vieron favorecidas de manera directa o indirecta por Morphy y que se desarrollaron en consonancia con su pensamiento. Con este propósito, se recogen los resultados de nuestra tesis doctoral, que ha sido dirigida por el doctor Ramón Sobrino³, y se establecen nuevas concordancias con investigaciones posteriores, que amplían el número de fuentes y ofrecen un rango más amplio de actividad musical de la Restauración, asociadas al mecenazgo al incluirse la actividad musical dentro de la Corte borbónica.

El libro se estructura en cuatro secciones que vinculan las grandes etapas vitales de Guillermo Morphy con sus principales facetas como compositor y mecenas de músicos, crítico musical, historiador de la música y musicólogo: I. Formación y estrenos. II. Asociacionismo y mecenazgo. III. Crítica musical. IV. Obra musicológica. El discurso se presenta como una narración diacrónica, documentada a lo largo de quince capítulos en los que se ha realizado un esfuerzo por acercarnos al personaje e integrar las vivencias personales en la historia contemporánea. De esta manera, la biografía se acomete desde el estudio hermenéutico de sus fuentes y asume el reto de clarificar cuáles fueron las estrategias adoptadas por Morphy para contribuir a la paulatina transformación de la vida musical española. Reconstruir el pasado desde la mirada sosegada del presente nos ha llevado a la lectura y reflexión de más de un centenar de escritos entre epistolarios, discursos académicos y artículos de prensa, que buscan recuperar nombres, hechos y discursos víctimas de la indolencia del olvido.

Por tanto, la primera aportación de este trabajo responde a la ausencia de estudios en el ámbito musical sobre el legado del romanticismo historicista de Schlegel –includible para el eclecticismo espiritualista en nuestro país–, y cómo bajo su influencia se operan cambios ideológicos y estéticos importantes conducentes a la modernidad. Si bien es cierto que este legado ha sido estudiado por Flitter⁴ en la literatura y, recientemente, por Regueiro⁵ en la poética del segundo romanticismo, en el contexto musical carecemos de estudios relevantes. Así, esta monografía viene a enriquecer el rico y complejo panorama del pensamiento musical de la España de la segunda mitad del siglo XIX, todavía pendiente de nuevos estudios, pese a las aportaciones de Alonso⁶, Suárez García⁷ o Sánchez de Andrés⁸. Morphy recibió la influencia del romanticismo historicista, a través, entre otros maestros, de Santiago de Masarnau, que difunde sus principios por medio de la publicación de críticas musicales en revistas como *El Artista* y *El Renacimiento*. Asimismo, estas

³ Quiero expresar mi agradecimiento a mi director de tesis, Ramón Sobrino, quien en estos años ha acompañado y guiado mi trabajo y depositado su confianza en esta publicación.

⁴ Derek Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español*, traducción del original *Spanish Romantic literary and criticism*. (1ª edic. 1992). Madrid, Ediciones Akal, 2015.

⁵ Begoña Regueiro Salgado: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

⁶ Celsa Alonso: "La música española y el espíritu del 98", *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 5, 1998, pp. 79-108.

⁷ José Ignacio Suárez García: "Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario", *Delantera de Paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, C. Alonso, C. J. Gutiérrez y Suárez-Pajares (coords.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 353-368; y "Krausoinstitucionismo y wagnerismo", *Nasarre*, vol. 25, nº 1, 2009, pp. 57-72.

⁸ Leticia Sánchez de Andrés: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009, pp. 512-551.

ideas acaban influyendo en otros críticos musicales como Francisco de Asís Gil, Vicente Cuenca, Oscar Camps y Soler y José Parada y Barreto.

De la crítica literaria recogemos afirmaciones afines a estas ideas de escritores pertenecientes al círculo íntimo de Morphy y representantes de las tendencias coetáneas, como Manuel Cañete, Manuel Tamayo y Baus, Leopoldo Augusto del Cueto y Ramón Campoamor. Tratamos de desvelar cuáles fueron las líneas rectoras de este pensamiento dentro del espiritualismo católico durante la Restauración borbónica, en la que se produce un retorno al romanticismo schlegeliano a través del discurso de Agustín Durán, muy presente en los entornos académicos de la época, y que encuentra en Morphy uno de sus mayores exponentes. También examinamos la influencia del espiritualismo ecléctico de Victor Cousin, inmerso en la dialéctica espiritualismo/materialismo coetánea. Esta doctrina de filiación platónica superó la controversia entre clasicismo y romanticismo, abogando por recoger lo mejor de cada movimiento, y se presentó como modelo de cambio hacia una escuela conciliadora entre los diferentes medios de expresión. Pese a que se convirtió en seña de identidad del liberalismo moderado y tuvo un enorme peso en la crítica literaria y musical, su influencia durante la Restauración borbónica no ha sido considerada. Atendemos a las controversias suscitadas con el realismo, el krausismo y el positivismo. De especial interés, en la tercera parte de este trabajo, es la recopilación de los artículos de Morphy en la prensa y la exposición temática de sus ideas en el marco del nacionalismo y en relación a la ópera española, italiana, alemana y francesa; así como otros asuntos que centran el debate como la música religiosa, la educación y la protección del estado a la cultura.

La segunda aportación se refiere al asociacionismo, es decir, al auge de entidades asociativas formadas por miembros de la nobleza y de la nueva clase burguesa, quienes, inclinados al corporativismo, desempeñaron un mecenazgo público con la finalidad de brindar protección a los músicos y a determinadas prácticas musicales que no contaban, en la sociedad liberal, con la protección del estado. Nos interesa mostrar en este trabajo algunas de estas asociaciones que tuvieron un papel crucial en la vida musical española de la segunda mitad del siglo XIX. Recuperamos algunas de ellas, como la sociedad del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y el Círculo Artístico Literario; asimismo, profundizamos en el papel desempeñado por Morphy como gestor en el Ateneo de Madrid, la Sociedad de Conciertos de Madrid y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Morphy colaboró con la mayoría de los músicos españoles, muchos de ellos pensionados de la Corona, quienes contribuyeron a la transformación gradual de las prácticas musicales de la época y la consecución del salón europeo. Entre otros muchos, recordamos a Isaac Albéniz, Tomás Bretón, Enrique Fernández Arbós, Agustín Rubio, Napoleón Verger, Justo Blasco, Emilio Serrano, Apolinar Brull, Pablo Sarasate, Antonio Romero, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora y María Luisa Chevalier; y a figuras internacionales como Camille Saint-Saëns, Francis Planté, Eugen d'Albert, Berthe Marx, María Luisa Guerra o Anton Rubinstein.

La tercera aportación de este trabajo tiene que ver con el mecenazgo áulico, una relevante práctica apenas presente en una reciente historia de la música del siglo XIX⁹, pese al importante papel que desempeñó la monarquía en beneficio de la música desde la conciencia de una renova-

⁹ Juan José Carreras: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.

ción musical. En este marco, nos interesa mostrar cómo Morphy junto con otro gran mecenas de la familia real, la infanta Isabel¹⁰, medió con la Corona en beneficio de los músicos, quienes obtuvieron pensiones y recomendaciones para proyectar su carrera a nivel internacional. El mecenazgo de Morphy, que debe ser entendido como una estrategia de transformación de las prácticas musicales de nuestro país y de ampliación del repertorio, se extendió también a su salón privado, calificado por Bretón como un espacio europeo, donde los músicos recibieron su protección y magisterio, y compartieron inquietudes respecto a la regeneración de la música española. De aquí la sinergia de dicho salón privado con espacios filarmónicos e instructivos en los que estos mismos artistas contribuyeron a la difusión y el conocimiento de las tendencias musicales europeas y de los clásicos consagrados.

Por último, a lo largo de los diferentes capítulos presentamos el catálogo, análisis y valoración de la obra musical de Morphy. Mención especial tiene su obra *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle*, fruto de su recopilación y estudio de la música de vihuela, que ocupa la cuarta parte de este trabajo.

Algunas de las cuestiones abordadas en este libro son de plena actualidad, ya que se refieren al problema del compositor ante la creación musical y al principio de la innovación creativa. Esta polémica entre tradición y modernidad está muy presente en la crítica musical de Morphy que comenta los estrenos de compositores españoles y extranjeros sosteniendo un concepto de modernidad que respeta la tradición y se asienta en el axioma pasado-presente-futuro, sin grandes rupturas. Desde una visión ecléctica influida por Victor Cousin, interpreta los diferentes estilos y medios de expresión musical para cumplir con el fin espiritual último de la creación artística: elevar al oyente hacia la belleza; de aquí las acepciones utilizadas de *música elevada* y *música divina*. Este idealismo estético, que para algunos puede ser calificado de conservador, es un reflejo de una ideología vinculada a lo espiritual que, en el caso de muchos críticos como Morphy, obedece a su condición de católico. Se trata de una propuesta atemporal que encontraremos presente, con matizaciones, en muchos otros músicos del siglo XX, quienes, atraídos por la espiritualidad, permanecen vinculados a la tradición.

Morphy promovió en España un lenguaje musical universal dentro de la gran tradición del repertorio clásico alemán y un modelo de ópera española basado en el drama lírico. Su aspiración fue la consecución de un repertorio nacional que entrara en el concierto cultural europeo sin tener que abandonar su esencia nacional. Esta propuesta reformista, impulsada desde Madrid, entró en colisión a finales de siglo con las promovidas por el modernismo catalán.

Invitamos a los lectores a descubrir a Guillermo Morphy, el conde de Morphy, una figura poliédrica que nos llevará a través de estas páginas a una reconstrucción del pensamiento y la vida musical de una época que, aunque alejada en el tiempo, debe dar lugar a nuevas reflexiones sobre la creación y recepción de la música, la estética y la historia de las ideas.

¹⁰ Entre las últimas aportaciones realizadas sobre el mecenazgo del siglo XIX, destacamos la investigación de María Luisa Martínez Martínez: *La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música: estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico*, Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016.

PRIMERA PARTE

FORMACIÓN Y ESTRENOS

I. Familia, infancia y juventud

1.1. Los orígenes. La familia Morphy/Murphy

Procedentes de una vieja familia de la nobleza irlandesa que estuvo al servicio del Rey durante varias generaciones, los Morphy o Murphy se asentaron en Málaga a mediados del siglo XVIII¹. Nuestra investigación genealógica reconstruye la familia de Guillermo Morphy, procedente de Kilkenny, hasta llegar a Timothy O'Morphy, nacido en 1603, escudero de Graig Namanach². Las generaciones posteriores serán escuderos en Waterford y desenvolverán actividades comerciales con otros países. John Murphy, nacido en 1705 en Waterford, es el primer miembro de esta saga familiar que se establece en Málaga hacia 1750. En 1730 nace su hijo John Murphy Elliot, bisabuelo de Guillermo Morphy, que obtiene el título de hidalguía en 1788, en la ciudad de Casabermeja. Su éxito en el comercio internacional y su matrimonio con Bárbara Porro, nacida en Gibraltar, procedente de una antigua y noble familia de Génova, impulsa su estatus social y financiero. De este matrimonio nace, en 1769, Juan Morphy Porro, abuelo de Guillermo Morphy, quien se establece en Londres y Cádiz para atender los negocios familiares. Junto a sus hermanos, Mateo y Tomás, logra consolidar la casa comercial familiar, llegando a las cotas más altas del comercio internacional al mantener negocios con las Coronas inglesa y española. Juan Morphy fue un decidido amante de la música. Establecido en Londres, llegó a pagar estudios de música y el alquiler de un piano Pleyel a su sobrino Tomás Murphy establecido en París (1816-1818)³. Además, organizó interesantes veladas musicales en su casa, donde se cultivaba la música de cámara. Blanco White señala en sus *Cartas de España* la amistad que le unía con Juan Morphy, a quien se refiere como el coronel Murphy. White le define como una persona hospitalaria, de carácter amable y generoso, quien impulsado por su filantropía cultivaba el cuarteto de cámara. Nos lo relata así:

Sucedió por aquel tiempo que el coronel [don Juan] Murphy, español de origen irlandés, que había conocido ligeramente en Madrid, al enterarse de que estaba en Londres me invitó a su casa. Él era también buen

¹ El apellido Morphy, ampliamente difundido en Irlanda, se encuentra en los documentos bajo varias formas, O'Morphy, O'Murphy, Murphy, Morphy o incluso Morphi.

² Reconstrucción genealógica a partir de las aportaciones enviadas por la familia Galbis y Dolz del Espejo, VI Conde de Morphy; Legajo familiar de Marcos Camacho O Neal; Richard Swetenham; y nuestro propio archivo privado como descendientes de Salvadora Murphy Martí.

³ Documentación relativa a los gastos realizados por Tomás Murphy por cuenta de su tío Juan Murphy. Archivo General de Indias, DIVERSOS, 56, N. 37.

aficionado a la música y al saber que tocaba el violín aceptablemente me invitó a que me uniera a un cuarteto que se reunía todas las semanas en su casa en el ambiente más agradable y selecto que se podía esperar. Nuestro director era un profesor de música de Ginebra, Mr. Sheener, admirable conocedor de la música para cuartetos. No admitíamos a ningún oyente en nuestros conciertos porque éramos incapaces de soportar el más leve murmullo. Sólo los iniciados en los misterios de la música pueden hacerse idea de la exquisitez de nuestro entretenimiento. Mi amigo Murphy estaba entonces en el apogeo de su prosperidad comercial porque, además de la graduación española de coronel, era socio de la firma Gordon and Murphy, establecimiento que durante la guerra con España había obtenido ganancias considerables por medio de un contrato con el gobierno español en el que tenía parte el gabinete inglés. El objeto del contrato era una determinada cantidad de plata de las minas de México. El coronel Murphy, que aun en medio de las desgracias que han ensombrecido la última parte de su vida, ha seguido siendo un hombre amable y generoso, era todo amistad y hospitalidad en su época de prosperidad⁴.

Juan Morphy Porro también ejerció como cónsul en el consulado de Veracruz (México) y sirvió al rey Fernando VII como coronel de infantería. En 1808 combatió a los franceses en Madrid, fue hecho prisionero y trasladado a Bayona. En 1820, consiguió el hábito de la Orden de Alcántara. Se unió en matrimonio con Salvadora Martí y Seguí, natural de Cádiz.

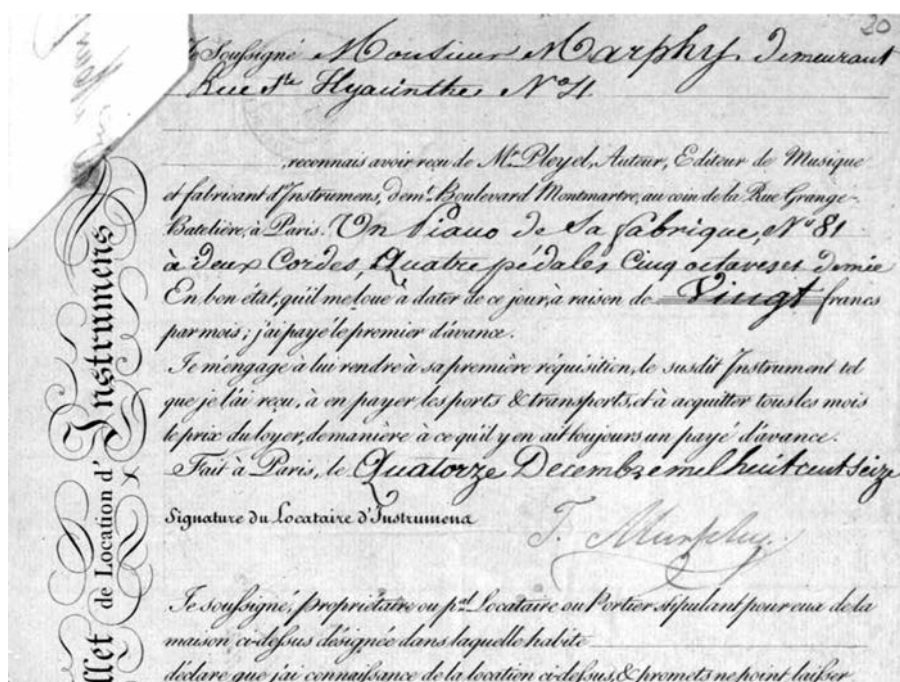


Imagen 1.1. Alquiler de piano Pleyel en 1816. Documento firmado por Juan Murphy. Archivo General de Indias, Diversos, 56, nº 37.

⁴ José María Blanco White: *Cartas de España*. Madrid Biblioteca de *El Sol*, vol. 48, 1807, pp. 190-193.

De esta unión nació José Morphy y Martí en 1806, en la ciudad de Cádiz. José Morphy cursó estudios en la Universidad de Madrid, donde se casó con Rosa Ferriz de Guzmán y Martí el 30 de junio de 1833, en la Iglesia parroquial de San Martín⁵. El 29 de febrero de 1836, nació en la calle de Ballesta, nº 8, el único hijo de este matrimonio que fue bautizado en la misma parroquia de San Martín, con los nombres de Guillermo José Juan Macario. El nombre de Guillermo le fue puesto en honor a su padrino, Guillermo Morphy quien, no pudiendo personarse en el bautizo, fue sustituido por Juan Ruiz de Apodaca, Conde de Venadito, como indica la Partida de bautismo:

En la Iglesia Parroquial de San Martín de Madrid a primero de Marzo de 1836: yo, Don Tomás de la Cámara, Teniente mayor de cura de ella bauticé a Guillermo José Juan Macario, hijo legítimo de don José Morphy, natural de Cádiz, y de d^a Rosa Ferriz, natural de dicha ciudad; abuelos paternos d. Juan, natural de Gibraltar, y d^a Salvadora Martí, natural de dicho Cádiz, y los maternos don Pedro y d^a María de la Concepción Martí, naturales el primero de Ceuta, y la segunda de Valencia. Nació el 29 de febrero último, calle de la Ballesta número 8. Padrino d. Guillermo Morphi, hermano de su sr. padre, y en su nombre y por su ausencia, el sr. Conde del Benadito d. Juan Ruiz de Apodaca; y lo firmé. Don Tomás de la Cámara (rúbrica)⁶.



Imagen 1.2. Escudo de armas Familia Murphy/Morphy. Fuente: Archivo privado de la autora

José Morphy fue alcalde de Navalcarnero y desempeñó otros cargos importantes como juez de primera instancia en Almería, fiscal de la audiencia de Sevilla, juez de la corte de Madrid y magistrado honorario de la Audiencia de Albacete. Estuvo relacionado con la corte de Isabel II, siendo distinguido con el nombramiento de Gentilhombre de cámara de S. M el 9 de abril de 1850⁷. Por entonces Guillermo Morphy contaba 14 años y su relación con la reina, a través del cargo de su padre, debió influir notablemente para que ésta le designara Gentilhombre en 1863 y le confiara el cuidado de su hijo, el príncipe Alfonso, con motivo de su sexto cumpleaños.

A consecuencia de la Revolución de 1854, José Morphy fue cesado de su trabajo como abogado sirviendo al Estado⁸. Se trasladó con la familia a Sevilla donde ocupó el cargo de fiscal de la au-

⁵ Rosa Ferriz estaba emparentada en tercer grado con José Morphy por el apellido Martí, motivo por el cual tuvieron que obtener una dispensa papal: "Bula del Sr. Nuncio Apostólico de su Santidad ganada a favor de D. José Morphi, alcalde mayor de la villa de Navalcarnero, natural de Cádiz, hijo de Juan y de Salvadora Martí; y de Doña Rosa Ferriz, hija de Don Pedro Ferriz de Guzmán y de D^a Concepción Martí, natural de otra ciudad de Cádiz, para que se le dispensase el parentesco de tercer grado de Consanguinidad que entre sí tienen. En la Iglesia Parroquial de San Martín de Madrid a primero de Marzo de 1836: yo, Don Tomás de la Cámara, Teniente".

⁶ Archivo Histórico Diocesano de Madrid: Partida de bautismo de Guillermo Morphy. Libro 68º de bautismos de la parroquia de San Martín de Madrid (fol. 282; imagen 570).

⁷ Archivo General de Palacio (AGP). Sección personal, caja 719, exp. nº 11.

⁸ Manuel Ovilo y Otero: "El Caballero Morphy", *Escenas Contemporáneas*, Tomo II, Madrid: Tip. de Manuel G. Hernández, 1883, p. 337.

diencia hasta el 8 de septiembre de 1855. Posteriormente, fue admitido en el Ilustre Colegio de abogados de Madrid, dedicándose desde entonces al despacho de sus negocios como jurisperito. El 16 de noviembre de 1858 falleció a los 52 años de edad, a consecuencia de una afección gangrenosa.

La madre de Guillermo, Rosa Férriz, fue hija de Concepción Martí y de Pedro Férriz de Guzmán, capitán de navío, perteneciente al cuerpo de ingenieros de Marina de la Real Armada, destinado al departamento de Cádiz⁹. Fue designada Camarera por la reina Isabel II en 1858, a raíz del fallecimiento de su marido, cargo que fue interrumpido a causa de la Revolución de 1868 pero que, establecida la Restauración borbónica, se reanuda hasta su fallecimiento en 1878.

1.2. Granada y Almería. Años de infancia y primeros estudios

A causa del trabajo de su padre, Guillermo Morphy pasó casi toda su niñez en Andalucía, donde se trasladó con su familia cuando era aún muy pequeño. Los primeros años de su vida transcurrieron en Granada¹⁰, de allí la familia se trasladó a Almería en 1844. La permanencia en esta población fue relativamente corta, ya que dos años más tarde regresaron a Madrid, donde José Morphy vino a ocupar el cargo de juez de la corte.

Granada fue para Guillermo Morphy la ciudad de su niñez, donde vivió hasta la edad de ocho años. Poco sabemos de su estancia en la ciudad, ya que las biografías de Morphy incurren en frecuentes errores al hablar de esta etapa de su vida. Morphy volvió en varias ocasiones a la capital nazarí, cuyo ambiente inspiraría parte de su producción musical, claramente alhambrista como revela su *Zambra morisca*. A Granada llevó Morphy la Sociedad de Conciertos de Madrid en su cargo de presidente de la misma, como veremos más adelante. Por este motivo Francisco de Paula Valladar, desde su revista *La Alhambra*, le mostraría su agradecimiento y se dirigiría a Morphy como «granadino de corazón», recordando “el verdadero afecto que los granadinos profesan a hombre tan eminente, y a quien consideran como paisano, pues aquí se educó y vivió durante muchos años de juventud”¹¹.

Para saber cómo Granada impresionó a Morphy en sus primeros años de infancia, no hay más que acercarse a la literatura de viajes que describe esta España pintoresca y romántica, cuyo pasado nazarí constituía un permanente reclamo para escritores y artistas. Victor Hugo, Alfred de Musset o Prosper Mérimée recrearon en sus escritos este ambiente, vivido en sus viajes por tierras españolas, incitando a otros escritores y artistas a emprender la misma aventura. Además, gracias al relato *Un viaje a España* del romántico Théophile Gautier podemos imaginar aquel viaje de Madrid a Granada en los años cuarenta, que llevó a cabo la familia Morphy para establecerse en su nuevo destino¹². Gracias a este autor sabemos que en aquellas fechas el trayecto duraba dos días y medio de duración y se cubría en una gran diligencia “tapizada de nankín y provista de cortini-

⁹ Datos obtenidos en José María Sánchez Carrión: “Establecimiento del definitivo escalafón del Cuerpo de Ingenieros de Marina de la Real Armada (1770-1827)”, *Revista de Historia Naval*, año XXXVIII, nº III, 2010, pp. 49-79.

¹⁰ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”..., pp. 336-342.

¹¹ *La Alhambra*, año XXXVI, 15-05-1923, nº 41, p. 1.

¹² Teófilo Gautier: *Viaje por España*, Tomo II, Trad. Enrique de Mesa, Madrid, Tipografía Renovación, 1920. Gautier emprende el viaje en 1840; probablemente en fechas similares tendría lugar la mudanza de la familia Morphy a Granada.

llas y persianas¹³, tirada “por un ejército de mulas esquiladas, gordas y vigorosas que marchaban velozmente”¹⁴. Las diligencias –según explica Gautier– ofrecían cierta comodidad en comparación al traqueteo de las galeras o caballerías que solían emplearse en las rutas secundarias. Los viajes se convertían en toda “una empresa arriesgada y romántica”, y se debían afrontar con “paciencia, valor, paciencia y fuerza”¹⁵, ya que

a cada paso se arriesga la piel, y el menor obstáculo con que se tropieza son las privaciones de todo género; la carencia de las cosas más indispensables para la vida, el peligro de los caminos, verdaderamente impracticable, para quien no tenga la costumbre de andar por ellos que tienen los arrieros; un calor infernal, un sol capaz de derretir el cráneo, y además de todo esto, la casi seguridad de tener que habérselas con facciosos, ladrones, posaderos, bribones y toda clase de gente indeseable, cuya actividad no puede garantizarse más que según el número de carabinas que uno lleva consigo. El peligro os sigue siempre, os rodea y os precede¹⁶.

También Washington Irving nos describe en *Cuentos de la Alhambra* los interminables viajes de los arrieros, amenizados por los cantos acompañados por guitarras y castañuelas, que surgían de manera improvisada en las posadas. Señala la sensación del viajero al llegar a Granada: “casi mágica; parecía que habíamos sido transportados a otros tiempos y a otros reinos, y que estábamos, presenciando las escenas de la historia árabe”¹⁷. De manera similar se expresa Gautier, para quien la puesta de sol sobre Sierra Nevada con sus “tonalidades de nácar, diafanidades de rubí, venas de ágata y de venturina, [son] capaces de ganar en la comparación a todas las joyas mágicas de *Las mil y una noches*”¹⁸. Gautier también nos deja un vivo retrato de esta ciudad, donde se cultiva la tertulia y siempre está presente la guitarra:

La tertulia se reúne en el patio, rodeado de columnas de mármol y provisto su centro de un surtidor. Alrededor de la fuente, en el rollo que la rodea, se colocan tiestos de flores y de arbustos, sobre cuyas hojas cae el rocío del surtidor. Seis u ocho quinqués colocados de trecho en trecho en las paredes iluminan el lugar; sofás y sillas de paja o de mimbre amueblan las galerías –suenan guitarras, que van de mano en mano–; un piano ocupa un testero y en el otro, se colocan las mesas de juego¹⁹.

De hecho, el ambiente musical culto de Granada no es muy diferente al de otras provincias españolas, donde la burguesía se reúne para tocar el piano, cantar fragmentos de ópera italiana, canciones populares o romanzas. Se lamenta Gautier de la ausencia en estas reuniones de bailes españoles como el fandango andaluz, la jota o los boleros, que han sido sustituidos por los ritmos de moda de influencia francesa, bailes de salón como contradanzas, rigodones o valsos.

Una señora se sienta al piano y toca una música, generalmente de Bellini, que al parecer es el músico que más gusta a los españoles, o canta una romanza de Bretón de los Herreros, el gran libretista de Madrid. La

¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Teófilo Gautier: *Viaje por España...*, p. 118.

¹⁶ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷ Washington Irving: *Cuentos de la Alhambra*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

¹⁸ T. Gautier: *Viaje a España...*, p. 53.

¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

reunión termina por un baile improvisado, donde no se baila, ¡ay!, ni jota, ni fandango, ni boleros, pues estos bailes están relegados a los campesinos, los criados y los gitanos, sino la contradanza, el rigodón y, a veces, el vals. Sin embargo, una noche, a instancias nuestras, dos señoritas de la casa accedieron a bailar el bolero; pero antes mandaron cerrar la puerta del patio y las ventanas, que ordinariamente están abiertas, para no ser acusadas de mal gusto y de color local²⁰.

Granada también resplandece en su acervo cultural. Su interés por las ciencias y artes se plasma en la revista *La Alhambra*, periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes, órgano portavoz del Liceo Artístico y Literario, inaugurado el 18 de noviembre de 1839, en la que escribe con activa y fecunda pluma Francisco de Paula Valladar²¹. En 1847 el Liceo fue sustituido por el nuevo Liceo, donde era costumbre cantar zarzuelas y óperas. En esta etapa de la vida en que Morphy vive en Granada, la ópera italiana impera en la ciudad, y no será hasta 1848 cuando irrumpa la zarzuela con estrenos de Hernando y Oudrid, tratando de hacerse un sitio en los gustos italianos del público, que acude al Teatro del Campillo, inaugurado en 1810, en plena dominación francesa, para escuchar entre otras obras: *I Puritani*, *Norma*, *La Sonnambula*, *Lucrezia Borgia* o *L'elisir d'amore*.

Sin embargo, en la calle suena a veces música española, en forma de serenatas que los estudiantes acompañan con sus guitarra: "También suele ocurrir el tropezarse con una serenata, compuesta de tres o cuatro músicos; pero más generalmente del enamorado solo, que canta acompañándose de la guitarra, con el sombrero echado sobre los ojos y el pie encima de una piedra o de un poste"²².

De estos dulces recuerdos de su infancia parecen haber surgido las obras de Morphy, *Serenata española* y *Andalucía*, estrenadas en París en 1867, que le reportarán éxito y el compromiso de varias casas editoriales para su publicación, como veremos más adelante. Curiosamente, Théophile Gautier y Guillermo Morphy coincidirían años más tarde en París. Gautier suministraría a Morphy el libreto *Un mariage a Sevilla*, donde plasmaría los recuerdos vividos en España.

En 1844 la familia de Morphy abandona Granada y se instala en Almería durante dos años, en los que José Morphy desempeña el cargo de juez de primera instancia²³. Guillermo vive con sus padres en la Rambla de Gorman, que posteriormente se conocerá con el nombre de calle de la Reina en homenaje a la visita que Isabel II hizo a la ciudad en 1862. Se trata de un lugar emblemático por la índole de sus edificios burgueses que limitan al este con el barrio histórico de Al-medina, de estructura musulmana. Y es que Almería aunaba en sus calles diferentes tipologías, sobresaliendo el carácter oriental, casi africano, de su fisonomía, que es descrito por Pedro Antonio de Alarcón con estas palabras:

Almería, con sus casas bajas y cuadradas, esto es, de un sólo piso y sin tejados; con sus blanquísimas azoteas (pues allí se abusa tanto del enjalbegado de cal como en los pueblos oficialmente moros); con sus tortuosas, estrechas y entonces no empedradas calles; con sus penachos de palmeras, campeando en el aire, entre erguidas torres, sobre las quebradas líneas horizontales del apretado caserío; con su caliente at-

²⁰ *Ibid.*, pp. 57-58.

²¹ Francisco de Paula Valladar: *Apuntes para la Historia de la música en Granada: desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada, Tip. Comercial, 1922, p. 72.

²² T. Gautier: *Viaje a España...*, p. 59.

²³ La fecha coincide con la aportada por Saldoni. Véase B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid, Imp. de D. Antonio Perez Dubrull, 1880, p. 55.

mósfera, su limpio cielo, su fúlgido mar y su radiante sol [...]. *Almería*, digo, era la odalisca soñada por nosotros los poetas del otro lado de la gran Sierra; era la visión oriental que a mí me había sonreído a lo lejos, siempre que fui a conversar con lo pasado en las alcazabas y palacios moriscos de Guadix y Granada; era, en fin, un espejismo producido por la costa de enfrente, a cuyas ciudades, blancas también, y también coronadas de palmeras, fueron a morir sin poder ni ventura los expatriados descendientes de Alhamar *el Magnífico*, y entre ellos aquel heroico Muley Abdalá *el Zagal*, que llevó el título de “Rey de Almería”²⁴.

En 1844, año en que la familia Morphy llega a Almería, la provincia se encuentra incomunicada por tierra a causa de las ramblas y barrancos, teniendo las galeras que abrirse paso en un viaje lento y peligroso²⁵. La ciudad rompe con su aislamiento ampliando sus comunicaciones por mar, enlazando con otras ciudades portuarias españolas y extranjeras. Desde Inglaterra, llegan hombres de negocios atraídos por sus yacimientos; pero también artistas, intelectuales o simplemente viajeros curiosos y, con ellos, algunas de sus costumbres inglesas, que son asimiladas por la floreciente burguesía. Según Alarcón “las personas acomodadas de Almería viven un poco a la inglesa, piensan un poco en inglés, son tan corteses y formales como los más célebres comerciantes de la Gran Bretaña”, de forma que entre sus costumbres están el “tomar mucho té, mudarse de camisa todos los días, leerse de cabo a rabo un periódico, afeitarse, cuando menos, cada veinticuatro horas, y hablar mejor o peor la lengua de lord Byron”. Alarcón alude a este “andalucismo britanizado” lo que confiere a la ciudad, un carácter “seductor y delicioso”²⁶.

A su llegada a Almería, Guillermo Morphy acude al Colegio de Humanidades de Santo Tomás de Aquino, fundado en 1837, para estudiar las asignaturas de Gramática castellana, Doctrina cristiana, Lectura, Escritura y Aritmética, correspondientes al curso de 1844-45. El catedrático de Latín, José Ramón García, en el primer informe sobre este curso, en el que Guillermo finalizaría brillantemente sus estudios de primaria, destaca sobre todo su aplicación y su clara inteligencia, “siendo además digno de especial elogio por sus bellísimas cualidades y honrosa comportación, que le llevarían a obtener en todas las asignaturas la nota de Sobresaliente”²⁷.

En 1845 Morphy pasa a estudiar al Instituto Provincial de Almería, que sustituía al Colegio Santo Tomás de Aquino y venía a ocupar el antiguo Convento de la orden de Dominicos, centro en cuyas aulas se formaron también otras figuras relevantes como Nicolás Salmerón, Francisco Villaespesa o Antonio Ledesma. En el Instituto, Morphy tuvo a Julio Nombela de condiscípulo²⁸. Allí asistió al primer curso de Filosofía, coincidiendo con el inicio del Plan Pidal en el mes de noviembre de 1845. Como podemos comprobar en su expediente de estudios, Morphy se matriculó en las asignaturas de Castellano, Rudimentos de Latín, Aritmética, Nociones de Geometría, Naturales, Geografía, Mitología e Historia. Su buena actitud ante el trabajo fue premiada de nuevo con la calificación de Sobresaliente en todas las materias²⁹.

²⁴ Pedro Antonio de Alarcón: *Últimos escritos de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Imp. y Fundación de M. Tello, 1891, pp. 27-28.

²⁵ *Ibidem*, pp. 22-23.

²⁶ P. Antonio de Alarcón: *Últimos escritos...*, pp. 28-29.

²⁷ Archivo Histórico Provincial de Almería (AHPAL). Expediente Guillermo Morphy, AHPAL, 44377.

²⁸ Julio Nombela: *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Ed. *La última moda*, 1911.

²⁹ AHPAL 44377. Expediente G. Morphy.

El Instituto de Segunda Enseñanza contaba por esas fechas con 91 alumnos³⁰ y, gracias a sus actividades artísticas y dramáticas, se había convertido en todo un referente cultural en Almería, influyendo para que en 1843 se fundara un Liceo en la ciudad³¹. El liceo almeriense se alzaba “a medio camino entre cenáculo político, tertulia literaria y reunión puramente social”³², atrayendo a la burguesía almeriense que acudía con entusiasmo a escuchar fragmentos de ópera italiana, alternados con la lectura de poesías y poemas; o asistía a las funciones teatrales, donde se interpretaban escenas dramáticas³³.

En este ambiente destaca la figura de Pedro Orihuela del Castillo, de quien, según Saldoni, Guillermo Morphy recibe las primeras lecciones de Solfeo. Erróneamente situado por el autor en Alemania, Orihuela no es otro que un destacado compositor de Almería, perteneciente a una familia de músicos³⁴. Algunos datos sobre su faceta como compositor se encuentran en la prensa; por ejemplo, para la inauguración del Liceo el 13 abril de 1843, Orihuela habría puesto música a un *Himno* con letra de José Iribarne, interpretado por un coro mixto, una tiple, un barítono, un coro de trovadores y un coro de doncellas. Mucho más tarde, en 1862, escribiría una *Salve* que sería cantada por un grupo de aficionados en la iglesia de Santo Domingo, ante la reina Isabel II y el príncipe Alfonso, en ocasión de su visita a estas tierras³⁵. Estas clases con Orihuela no se extenderían más allá de 1846, cuando Guillermo, que contaba diez años de edad, abandona Almería y regresa a Madrid con sus padres.

1.3. Vuelta a Madrid, 1846. Ambiente musical

Morphy llega a Madrid en 1846, en plena década moderada (1844-1854), con el general Narváez como presidente del Gobierno. En 1850 la reina Isabel II nombra a su padre, José Morphy, Gentilhombre de cámara³⁶. De esta manera, a los catorce años, Guillermo entraría en contacto con la cultura cortesana, llegando a formar parte del organigrama de la Casa Real años más tarde, cuando la reina le otorga el mismo cargo de Gentilhombre de más categoría.

Celsa Alonso describe cómo en el ambiente de Palacio se constata la afición que la reina demostraba hacia la música³⁷. Esta afición le habría llevado a construir el teatro del Real Palacio (1849-1851), donde se estrenaron las dos óperas iniciales de Arrieta en colaboración con el libretista italiano Temistocle Solera, autor también de los libretos del Verdi de los años cuarenta. Emi-

³⁰ Véase Eulalia Muñoz Rey: “El Instituto de Segunda Enseñanza de Almería”, *Almería hacia el 2005: Lengua, Historia, Arte, Economía y Turismo*, Actas XXXV (AEPE), 2001, pp. 283-291.

³¹ Véase Josefa Martínez Romero: *Instituciones culturales en el s. XIX almeriense*, Almería, Universidad de Almería, 2001, p. 11.

³² *Ibidem*, p. 13.

³³ Véase Francisco Giménez Rodríguez; Sonia Bordes García: “El Liceo artístico y Literario de Almería. Un impulso de ilustración en el s. XIX”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, nºs. 11-12, 1992-1993, pp. 191-193. Pedro Orihuela del Castillo compuso la música para la opereta andaluza *El Sol de Sevilla*, con letra de Mariano Álvarez Robles. Véase *Antología de poetas almerienses*, Almería, Imprenta Belver, 1935, p. 28.

³⁴ El error aparece en B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, Tomo II, pp. 55-58.

³⁵ *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, escrita de orden de Su Majestad la Reina*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863, pp. 309-317.

³⁶ Archivo del Palacio Real (APR). José Morphy, caja 719, Exp. 11.

³⁷ La información sobre la música es tomada de Celsa Alonso: “La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso”, *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (coord.), Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 213-230.

lio Arrieta y Francisco Frontera de Valldemosa fueron maestros de canto de la reina y compositores de la Real Cámara y Teatro. Además de funciones de ópera italiana, suenan en Palacio, como ya hemos comentado, *Ildegonda* y *La conquista de Granada*, esta última, inspirada en la temática histórica y legendaria del pasado glorioso español, dentro del género conocido como "alhambrista"³⁸. Pero a la reina también le gusta lo popular, lo castizo, cultivando en sus salones el andalucismo en comedias, sainetes y bailes, donde no faltan las canciones andaluzas. Al teatro del Real Palacio eran invitados altos funcionarios y personas próximas a la reina; suponemos que José Morphy, como Gentilhombre perteneciente a la Casa Real, asistía a estas representaciones musicales acompañado del joven Guillermo, a quien le movía un gran interés por la música. En aquellos años, Morphy habría podido conocer el estilo italiano en auge, junto a los estrenos en italiano de autores españoles.

Fuera de Palacio, Madrid vive el auge de la burguesía, cada vez más presente en asociaciones de índole cultural y recreativo³⁹. Sobresale el Liceo artístico y literario cuyo objetivo era promover las letras y las nobles artes, incluyendo desde 1840 la música en sus secciones y desarrollando un gran número de eventos musicales, en su mayoría representaciones lírico-dramáticas. También destaca el Instituto Español por su dedicación al mundo de la zarzuela. Es un hecho que el italianismo invade Madrid, donde se representan las óperas italianas más destacadas en el Teatro de la Cruz, a las que también asiste la reina Isabel. Por su parte, el teatro del Circo se convertiría en el foco de atención de la aristocracia y nobleza de Madrid que se rinden a lo italiano. Los músicos de entonces tienen difícil abordar la ópera nacional, ya que tanto el público como los empresarios cultivan el gusto por el bel canto italiano. Los compositores Baltasar Saldoni e Hilarión Eslava, como antes habían hecho Ramón Carnicer o Vicente Cuyás, componen sus óperas al estilo italiano, siguiendo los gustos coetáneos. Sin embargo, en estos años también se hace patente cierto nacionalismo emergente en el mismo Saldoni, Eslava y otros compositores como Espín y Guillén y Soriano Fuertes que claman por un teatro lírico nacional.

1849 es un año marcado por el gran auge de los teatros, algunos de los cuales cambian sus nombres, de acuerdo con el recién aprobado Real decreto orgánico de los teatros del Reino y del reglamento del Teatro Español. El del Príncipe pasa a llamarse Español, el de la Cruz se convierte en Teatro del Drama, el del Instituto será teatro de la Comedia, el de Variedades, supernumerario de la Comedia, y el del Circo toma el nombre de Teatro de la Ópera⁴⁰. Además, en 1850 concluyen las obras del Teatro Real, en cuya inauguración se interpreta *La Favorita* de Donizetti, cautivando al público que acude entusiasta a todas las representaciones de obras italianas de Donizetti, Rossini y, más tarde Verdi, así como a disfrutar de las óperas francesas de Meyerbeer y Gounod.

³⁸ Véanse, de María Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, Música Hispana, ICCMU, 1998; y "Alhambrismo operístico en *La conquista di Granata* (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 609-632. Las dos óperas han sido interpretadas en el T. Real en 2004 y 2006, y grabadas en disco compacto (sellos RTVE Música y Bongiovanni), gracias a las ediciones críticas de ambas de R. Sobrino y M^a E. Cortizo, publicadas por el ICCMU.

³⁹ Sobre el asociacionismo de estos años, véanse los vols. 8 y 9 de los *Cuadernos de música Iberoamericana*, monográfico dedicado a las "Sociedades musicales en España. Siglos XIX-XX", coordinado por Sobrino y Cortizo, Madrid, 2000; y *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Blanco Álvarez, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020.

⁴⁰ Véase José Subirá: *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945, p. 180.

A partir de 1850, Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Rafael Hernando y José Inzenga se alzan como protagonistas de la restauración de la zarzuela, que logra aumentar sus proporciones para presentar mayor coherencia dramática de acuerdo con el modelo francés de *opéra-comique*.

El teatro lírico concentra la atención y esfuerzos de la mayoría de los compositores españoles, pero, paulatinamente se abre paso, no sin dificultad, la música instrumental. En la década de los años cuarenta, España conoció a virtuosos pianistas de fama internacional como Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Louis Moreau Gottschalk o Henri Herz que confirman el auge del piano en este periodo. En un escenario dominado por los gustos italianos, el conservatorio de Madrid pudo beneficiarse de la presencia de Pedro Pérez Albéniz, quien había estudiado en el Conservatorio de París y por tanto tenía en su haber un conocimiento de los métodos modernos de estudio, sobre todo, basados en Herz y Kalkbrenner. Albéniz había sido nombrado profesor de Piano y Acompañamiento en el Conservatorio por la reina María Cristina, donde cubrió un vacío al publicar su *Método completo de piano* en 1840. En 1841 fue nombrado profesor de piano de Isabel II, y desarrolló su actividad musical también en el Palacio Real como pianista y compositor⁴¹. Otra figura que regresa del exilio es Santiago de Masarnau, cuya aportación a la música ha sido estudiada principalmente por Salas Villar⁴². Conocemos su importante contribución al piano gracias a sus obras, sus métodos y su labor en favor de la europeización de la vida musical en España. Masarnau fue maestro de Guillermo Morphy y es objeto de atención en este capítulo en el que recogemos el resultado de nuestra investigación sobre la Escuela Especial de Música que él mismo fundó y su trascendencia como crítico musical. Masarnau fue nombrado gentilhomme de la Real Casa en 1844, y mantuvo relación con otras dos figuras apoyadas por la monarquía, Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu⁴³, quienes compartieron su misma conciencia reformista y compromiso por difundir la *música sabia*. Monasterio formaría parte de las Conferencias de San Vicente de Paul, fundadas por Masarnau en España en 1848. Junto a Guelbenzu, ambos demostraron su adhesión al género clásico, primero, en veladas privadas y, a partir de 1863, con la creación de la Sociedad de Cuartetos, con el objeto de trasladar al concierto público un género, la música de cámara, hasta entonces no cultivada en España fuera de algunos espacios privados. Nos encontramos ante músicos que pertenecieron al entorno más cercano de Morphy y que se comprometieron con la divulgación de la música alemana desde J. S. Bach hasta Beethoven, así como de otros autores como Schubert, Chopin, Mendelssohn o Schumann, a quienes consideraban formados en la misma tradición. Sintonizan, junto a otros compositores de su entorno como Marcial del Adalid, con la conciencia de universalidad del arte que poco a poco va marcando el estilo musical en Europa, y que penetra también en España gracias a su magisterio⁴⁴.

⁴¹ G. Salas Villar: "Pedro Pérez de Albéniz y Basanta", en E. Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid, SGAE, 2000.

⁴² Sobre Masarnau, véanse G. Salas Villar: *El piano romántico español*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1997; y "Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 197-222.

⁴³ Sobre Guelbenzu, véase Eva García Fernández: *Juan María Guelbenzu (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*, Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2011.

⁴⁴ Vinculados a la escuela ecléctica de Victor Cousin, estos compositores consideran que los juicios estéticos son universales y se sitúan por encima de la moda.

Muchos de estos músicos facilitaron la evolución de los gustos hacia un piano cantable, transmisor de emociones y sentimientos. Buscaron en sus obras un virtuosismo ponderado dentro de lo que consideraban el buen gusto, alejado del malabarismo virtuoso y efectista propio de las variaciones, rondós brillantes y fantasías sobre óperas italianas escritas para el lucimiento del intérprete que dominaban la edición musical de la época. También son ejemplo del incipiente nacionalismo que ya entonces buscaba captar la esencia de España y daba protagonismo a ritmos españoles como la jota aragonesa, el fandango y el zortzico. A mediados del siglo XIX los géneros tradicionales de música instrumental tuvieron cabida en algunos espacios privados como el de Juan Gualberto González, del que trataremos más adelante, pero al igual que ocurría en el resto de Europa, su presencia fue escasa en la primera mitad de la centuria.

Respecto al género sinfónico, su cultivo en España se debe a la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, creada en Madrid en 1858, a una primera Sociedad Española de Conciertos, y a la Sociedad de Conciertos de Madrid, cuyos primeros directores fueron Barbieri, Gaztambide y Monasterio. Si la década de los cuarenta fue el cenit del asociacionismo en favor de la música lírica, a partir de 1858 asistimos al auge de iniciativas asociativas para promover el conocimiento de la música instrumental que serán tratadas en otro capítulo. El final del reinado de Isabel II coincide con la crisis de la zarzuela grande y la llegada del teatro bufo, éste último considerado un género menor por la crítica coetánea, que lo juzga como un producto destinado a buscar el éxito económico con obras de escasa calidad. En los últimos años de la década de los sesenta, los editores de música Hilarión Eslava y Antonio Romero hacen un esfuerzo para relanzar la ópera nacional, otorgando premios al mejor compositor de ópera española. Este intento, abocado al fracaso, coincide con los acontecimientos de la Revolución de 1868 y la caída del reinado de Isabel II.

1.4. Filosofía y música en las Escuelas Pías. Antonio Mercé

El ambiente musical que conoce Morphy en Madrid durante los años de juventud, unido a su formación en el Colegio de las Escuelas Pías San Antonio Abad, a cargo de la orden de los Padres Escolapios, van a ir configurando su personalidad. Este acreditado colegio es el escogido por sus padres para que Guillermo pueda continuar su estudios de Filosofía en Madrid. Fundado en 1755 en la calle de Hortaleza, sustentaba la educación religiosa y moral en la obra de San José de Calasanz, cuya doctrina se basaba en la defensa de la religión como fuente de felicidad, la educación de la virtud vinculada al saber, la educación cívica, la obediencia a las leyes, el amor a la monarquía y la importancia del trabajo; asimismo, constataba la influencia de la línea platónica en su pensamiento⁴⁵. Gracias a sus enseñanzas acreditadas, las Escuelas Pías gozaron de una reconocida popularidad que las libró, en cierta manera, de las devastadoras consecuencias que tuvieron algunas leyes educativas, especialmente la ley de 1837 que suprimía las Congregaciones religiosas. En 1845, con Narváez como presidente del gobierno, obtuvieron pleno derecho para la impartición de las enseñanzas filosóficas.

Desde 1847 hasta 1849, Guillermo permaneció en los Escolapios cursando el segundo y tercer curso de Filosofía, en los que obtendría las calificaciones de Sobresaliente y Mediano, respectiva-

⁴⁵ Buenaventura Delgado Criado: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", *Historia de la educación en España y América*, vol. 3, Madrid, Ediciones SM, 1994, p. 96.

mente⁴⁶. También se impartían dibujo y música, que entraban a formar parte de las llamadas “clases de adorno”. De esta manera, Guillermo tuvo la fortuna de contar como profesor de música a Antonio Mercé y Fondevilla (ca. 1810-1876), de quien recibió clases de Piano y Solfeo. Mercé, natural de Lleida, fue un excelente profesor y compositor. Escribió canciones andaluzas y otras obras para piano que dedicó a la reina Isabel II⁴⁷, pero, sobre todo, destacó en el género religioso con obras relevantes como su *Misa a grande orquesta* y la publicación de la *Biblioteca Musical Religiosa* (1855)⁴⁸. También colaboró en métodos didácticos de los que se beneficiaría, sin duda, su alumno Guillermo Morphy. Así, por ejemplo, el *Método Completo de Solfeo: Fétis, Garaudé, Gomis. Reformado y aumentado por Ant^o. Mercé*, en el que alterna las lecciones teóricas con las prácticas gracias al material de los autores del que parte, así como su propio material, entre el que se encuentran algunos fragmentos de su ópera *La Vesta*⁴⁹.

En 1849 Morphy pasó a estudiar el cuarto y quinto curso de Filosofía en el prestigioso Colegio de don Vicente Santiago Masarnau, que consiguió un gran prestigio en su misión de instruir a la juventud. Según publica *El Español*: “el colegio impartía educación primaria elemental y superior, los cinco cursos académicos de la segunda enseñanza, matemáticas elementales como preparación para las escuelas de caminos, canales y puentes, de minas, de montes, de ingenieros militares y de artillería, lenguas vivas, escuelas de comercio, química general teórica y práctica, escuela especial de música, dibujo natural, lineal y topográfico y equitación”⁵⁰. Las asignaturas que Morphy estudió en el cuarto año de Filosofía fueron las siguientes: Lengua latina, Retórica, Poética, Literatura, Lengua francesa y Lengua inglesa⁵¹. En Literatura, usaban el compendio de Antonio Gil y Zarate, en el que se introducía el pensamiento ecléctico de Victor Cousin, cuya doctrina cautivó a su autor al superar la controversia entre clasicismo y romanticismo, abogando por recoger lo mejor de cada escuela. Este eclecticismo como modelo de cambio hacia la renovación del teatro español fue defendido, asimismo, por Agustín Durán y tuvo una fuerte influencia en muchos de nuestros intelectuales, entre ellos, Guillermo Morphy que lo trasladó al ámbito de la música. De ello trataremos con mayor profundidad en el capítulo VIII⁵².

Conocemos por el *Programa del examen público* (1842), que el colegio anunciaba el objetivo de “proporcionar una educación religiosa, moral, civil, física, literaria y científica”⁵³; asimismo, toma-

⁴⁶ Archivo Histórico Nacional (AHN). Expediente académico de Guillermo Morphy Ferriz ES.28079.AHN/2.3.1.21.4.1//UNIVERSIDADES, 4485, Exp.15.

⁴⁷ Las canciones andaluzas: *El chalán, La higochumbera y Las puñalás*; Obras para piano: *Capricho fantástico para piano* “El crepúsculo de la mañana”, *Himno de guerra*, entre otras.

⁴⁸ Ramón Sobrino: “Mercé y Fondevilla, Antonio”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general) V. 7, Madrid, SGAE, 2000, p. 457.

⁴⁹ Sobre las vocalizaciones y los tratados en general, véase María del Coral Morales Villar: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2008.

⁵⁰ *El Español*, 12-09-1847, p. 1.

⁵¹ *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau: dando principio el día 16 de setiembre del presente año de 1844*, Madrid, Imp. de Alegría y Charlain, 1844, pp. 36 y 48.

⁵² Las ideas nacionalistas y eclécticas de Gil y Zarate influyeron, entre otras figuras de la época en Manuel Milá y Fontanals y Marcelino Menéndez Pelayo. Véase para ello el artículo sobre Gil de Zárata en el portal: http://www.cervantesvirtual.com/portales/retorica_y_poetica/antonio_gil_de_zarate/.

⁵³ Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imp. de Alegría y Charlain, 1842, p. 2.

ba como modelo no sólo a centros educativos de la capital, sino también a otros de París y sus alrededores. Entre sus docentes se incluían catedráticos de la Universidad de Madrid. De París provenían los recursos necesarios para llevar a buen término asignaturas como Física, Química o Dibujo. Todo ello nos da una idea de la alta calidad de sus enseñanzas. El colegio daba especial importancia a la práctica de la religión católica, cuyos ejercicios acompañaban todo el sistema de educación. Su director espiritual era en sus inicios el presbítero Pascual Morales, quien impartía las enseñanzas de Literatura e Historia, Latinidad y Filosofía moral; más tarde le sucedería el jesuita José Antonio Delgado⁵⁴. Instalado en el ex convento de las Vallecas, calle de Alcalá nº 27, en 1848, contaba con 200 alumnos⁵⁵, entre los que destacaban personalidades como el bibliotecario mayor de Palacio de la Casa Real Manuel Remón Zarco del Valle, compañero de estudios de Morphy⁵⁶; el político Práxedes Mateo y Sagasta; el historiador y dramaturgo Benito Vicens y Gil de Tejada; el periodista y ensayista granadino Francisco de Paula Seijas Patiño; el arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz; y el académico y político Emilio Alcalá Galiano.

1.5. Santiago de Masarnau (1805-1882), impulsor del Romanticismo. La Escuela Especial de Música

El Colegio de don Vicente Santiago Masarnau ofrecía como enseñanzas optativas la Lengua alemana y las Artes de adorno. Entre estas últimas figuraban la Música, el Dibujo, el Baile, la Esgrima y la Equitación. La música fue adquiriendo cada vez más importancia a partir de la creación de la Escuela Especial de Música bajo la dirección de Santiago de Masarnau en 1844. Fue aquí donde Morphy pudo asistir a las clases de tan insigne maestro, instruyéndose en Solfeo, Piano y Composición⁵⁷. Masarnau, compositor y crítico relevante y de amplios conocimientos nutridos por su estancia en el extranjero y por su contacto con las élites intelectuales de la época, transmitiría a Morphy su pensamiento reformador y le guiaría en su pensamiento estético.

Como compositor, Santiago de Masarnau destacó sobre todo por sus obras para piano y de música dramática religiosa⁵⁸. Trabajó como organista para la corte de Fernando VII en El Escorial. Vivió una larga emigración desde 1823 en Londres y París, debido al exilio decretado por el rey a su padre. En París, comenzó su atracción hacia la vida mística, y estableció una fuerte amistad con Rossini. Regresó a Madrid, requerido por su hermano mayor, para ayudar en las múltiples ocupaciones que la dirección del colegio requería. En Madrid, desarrolló su proyecto de una Escuela Especial de Música en línea con las enseñanzas europeas, al mismo tiempo que extendió la Sociedad de San Vicente de Paul en España. En 1846 la reina Isabel II le distinguiría con el cargo de Gentilhombre de casa y boca.

Como crítico, Masarnau colaboró, desde 1836, en las revistas *El Artista*, *El Renacimiento* y *Semanario Pintoresco*, portavoces del romanticismo historicista, donde nos dejó sus reflexiones so-

⁵⁴ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Carta de recomendación de Santiago Masarnau. 499311/0025.

⁵⁵ *El Heraldo*, 07-01-1848, p. 4.

⁵⁶ V. S. Masarnau: *Programa del examen público...*, 1850, p. 23.

⁵⁷ Según hemos constatado en el Expediente de Guillermo Morphy conservado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Sig. 4-7-1. Académico de número (1887).

⁵⁸ Sobre Santiago de Masarnau véanse, además de las obras de Salas Villar ya citadas, María Nagore: "Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, pp. 247-264. Su regeneracionismo ha sido subrayado por Nagore, que señala su influencia en la labor posterior de los krausistas en España.

bre la música. Sus artículos también aparecieron en *El Español*, *Revista barcelonesa* y *Revista Enciclopédica de la Civilización Europea*. Esta última revista, dirigida por Patricio de la Escosura y Eugenio de Ochoa, se publicó mensualmente en París desde enero hasta julio de 1843. Sus directores, al igual que Mesonero Romanos –director del *Semanario Pintoresco*–, pertenecieron a la Sociedad de San Vicente de Paul. Asimismo, recogió en sus críticas los conciertos vocales e instrumentales del Liceo Artístico y Literario del que era socio fundador⁵⁹. Sus escritos muestran el pensamiento reformista que más tarde se abrió paso durante la Restauración alfonsina y que dejaron una profunda huella en la propia actividad crítica de Guillermo Morphy. Y es que su maestro Masarnau lo formó en el idealismo romántico historicista alemán de los hermanos Schlegel –August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich (1772-1829)–, que por entonces dominaban el pensamiento

de la generación romántica. Estas ideas, que habían sido difundidas en España por Juan Nicolás Böhl de Faber, defendían el romanticismo cristiano y espiritual expresado por August Schlegel y su recuperación a través del estudio de las fuentes históricas⁶⁰. Filósofos tan influyentes como Balmes, Lista y Donoso Cortés reaccionaron contra el materialismo y anticlericalismo surgido del espíritu filosófico del siglo XVIII, promoviendo el método historicista y saliendo en defensa de los elementos tradicionales en “una renovada asociación de romanticismo con cristianismo” que tuvo un fuerte impacto en el pensamiento de la época⁶¹.

También Masarnau se muestra preocupado por una sociedad en decadencia donde la música ha perdido su carácter de arte elevado, sirviendo solamente para recrear y satisfacer las necesidades materiales. Critica el alejamiento de la espiritualidad y los nuevos usos que adopta la música religiosa en los templos, donde, a su juicio, se parodiaba “la miserable música de teatro”, olvidándose de



Imagen 1.3. “Las Bellas Artes. Plantas del santuario” (1847) de Federico de Madrazo en la portada de *El Renacimiento*⁶²

⁵⁹ El Liceo Artístico y Literario comenzó su andadura en 1847. Pertenecían a la sección de música personalidades destacadas como Mariano Rodríguez Ledesma, Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, José María de Reart, Basilio Basili, Tomás Rodríguez Rubi y Francisco Asenjo Barbieri.

⁶⁰ Véase D. Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español...*

⁶¹ *Ibidem*, p. 184.

⁶² Madrazo representa las Bellas Artes, estando la música simbolizada a través de la figura de Santa Cecilia, en un dibujo claramente influido por el nazarenismo, que recoge los gustos estéticos de un nuevo romanticismo que no da la espalda al clasicismo –representado por los retratos de Dante, Rafael y Mozart en los tondos laterales–, basado en la espiritualidad cristiana –como subrayan las cuatro catedrales de León, Burgos, Toledo y Sevilla–.

las glorias españolas de Salinas, Morales y Victoria⁶³. Su visión de la música como arte divino, influida por su profunda sensibilidad cristiana, le hace concebir esta como arte transcendental y, de acuerdo con el teólogo alemán Johann Friedrich Rochlitz, defiende el carácter esencialmente espiritual de la música y su capacidad para llegar a Dios⁶⁴. Por este motivo, deplora que los artistas contribuyan a la decadencia del arte al convertir sus creaciones en objeto de lucro y de industria. Incide en la importancia que la religión ha tenido como inspiradora del arte y el papel desempeñado por la música en la civilización y en la moralización de los pueblos.

Como vemos, las inquietudes espirituales de Masarnau obran en el romanticismo vigente bajo una visión restauradora. Se trata, pues, de un romanticismo tradicionalista que se opone al romanticismo más liberal de sesgo anticlerical. La influencia schegeliana se dejará sentir durante toda la centuria, incluso en los sectores más liberales, moderando actitudes y visos revolucionarios.

La creación de una ópera nacional fue un asunto que preocupó a Santiago de Masarnau, y en el que, posiblemente, interesó a su alumno Guillermo Morphy, quien más adelante lucharía por el establecimiento del género en España. Masarnau deploró que para nuestro drama lírico los compositores coetáneos hubieran utilizado los modelos italiano y francés. Masarnau otorgó importancia al elemento popular, recordando la importancia de tonadillas y zarzuelas, que se basaban en nuestros cantos populares. Pero entendió además la trascendencia de que la música teatral se expresara también en un lenguaje universal, siguiendo a los grandes maestros y atendiendo a las reglas del arte. Para Masarnau la imitación de modelos italianos llevaba a la producción de óperas en las que se abusaba de un mismo patrón armónico al repetirse la subdominante, la dominante y la tónica, así como se atendía solamente al lucimiento del cantante, desatendiendo la parte poético-dramática necesaria para alcanzar la belleza y el mérito.

La defensa de la música clásica se convertirá en una de las señas de identidad de la Escuela Especial de Música dirigida por Santiago de Masarnau, en un contexto español fuertemente influido por la música italiana –no olvidemos que el Conservatorio estuvo dirigido por el tenor italiano Francesco Piermarini desde su apertura en 1832 hasta 1838–. Entre los grandes logros de Masarnau está la reivindicación de una adecuada enseñanza para que el arte se convirtiera en un medio y no en un objeto, poniendo de ejemplo a Mozart, Haydn y Beethoven como compositores para quienes la música obedecía a una “elevación de miras, una paz de alma”⁶⁵. Insiste en el superior valor artístico y moral de la música perteneciente a la escuela alemana y defiende la música vocal religiosa y la música instrumental como lo más sublime y grandioso dentro del arte.

Masarnau es consciente de que en la sociedad española la música clásica solía ser identificada como *música vieja* o *sabia*, es decir, como música aburrida, incomprensible y extranjera, asociada a lo alemán⁶⁶. En contraposición, él mismo utiliza el término de *música divina* al entender esta mú-

⁶³ S. Masarnau: “Estado actual de la música en España”, IV, *El Renacimiento* [Año I], nº 18, 11-07-1847, p. 140.

⁶⁴ Johann Friedrich Rochlitz, teólogo, escritor y crítico musical, creó el importante *Allgemeine musikalische Zeitung*. En sus escritos evidencia su preocupación por recuperar la espiritualidad de la música con un retorno a las fuentes, pero sin desconectarse de las innovaciones en el lenguaje musical. Esta preocupación por la reforma de la música en los templos la encontramos también en otros autores como Hoffmann, Schlegel o Weber. Véase Angela Fiori y Marcello Piras: “Musica e follia agli albori del romanticismo tedesco: ‘der besuch im irrenhause’ di Friedrich Rochlitz”. *Rivista Italiana di Musicologia*, V. 40, nº 5, 1/2, 2005, pp. 227-248.

⁶⁵ S. Masarnau: “Música. Su estado actual”, *Revista Barcelonesa*, nº 17, tomo II, 30-05-1847, pp. 263-268.

⁶⁶ Véase Judith Etzion: “*Música sabia*: The reception of Classical Music en Madrid 1830s-1860s”. *International Journal of Musicology*, nº 7, 1998, pp. 185-232.

sica como experiencia mística de elevación a Dios, al Supremo hacedor. En las primeras páginas de la revista *El Artista* reclama su importancia al calificarla como “verdadero idioma de los ángeles” que promueve la fraternidad de los hombres:

Ojalá que el público del país al que me glorio pertenecer, estuviese en estado de apreciar las particiones de Beethoven, Mozart, Weber y Spohr! Entonces el arte predilecto mío, ese arte encantador a que debo los momentos más dichosos de mi vida, el que en medio de las mayores amarguras y contratiempos ha sido constantemente mi delicia y todo mi consuelo, ese arte divino sería tan familiar en Madrid como en Viena. Verdadero idioma de ángeles llegaría a serlo de hombres: todos nos entenderíamos en él; y de esta común inteligencia pocas almas alcanzarían más ventura que la mía⁶⁷.

La identificación de la música instrumental de los clásicos con el concepto de *música divina* puede explicar la fuerte presencia de obras de Haydn y Mozart en las iglesias españolas, un tema recientemente estudiado por Miguel Ángel Marín⁶⁸.

Para Masarnau el verdadero objeto de la música es *conmover* e increpa a quienes hacen de ella un ejercicio de virtuosismo vacío para conseguir la admiración del público. Los artículos de Masarnau, en su conjunto, muestran cómo su autor defiende el concepto de música como arte trascendente en una época en que el materialismo sacude los cimientos de la metafísica. La relación entre la belleza y el arte es defendida por Masarnau, quien entiende los conceptos de “sentimiento”, “emoción” y “expresión” vinculados a lo Bello. El sentimiento estético que puede despertar la música actúa en beneficio del orden moral de las personas. Esta idea aparece como hilo conductor en su reflexión estética, fundamentada en el neoplatonismo y recogida por el humanismo cristiano, donde la belleza se identifica con el bien. Compañero ideológico de Federico Ozanam, también Masarnau recoge la tradición filosófica de Platón, a través de la figura de San Agustín, cuyo pensamiento está presente en el romanticismo cristiano del siglo XIX⁶⁹.

Guillermo Morphy se benefició a temprana edad de estas ideas y de las enseñanzas en la escuela de Masarnau. Más tarde defendería la importancia de una formación sólida basada en el estudio de la técnica musical y el conocimiento de los clásicos. Según Saldoni, en esta época, ya componía “por instinto y afición algunas piecitas que tuvieron lisonjero éxito en el círculo de su familia y amigos”⁷⁰.

La Escuela Especial de Música venía a poner en entredicho al Conservatorio de Madrid, una institución víctima de recortes económicos, que empezaba a constatar los grandes problemas que le aquejarían a lo largo de todo el siglo XIX, entre otros, el aumento de los aficionados que buscaban una educación de adorno, la falta de un proyecto en línea con el nacionalismo emergente y la ausencia de un plan de estudios acorde a una institución de esta importancia. Tales problemas fueron los mismos que aquejaron a la institución durante la Restauración borbónica y que motivaron la creación del Instituto Filarmónico por el conde de Morphy, una iniciativa de carácter regenera-

⁶⁷ *El Artista*, 1835, p. 23.

⁶⁸ Miguel Ángel Marín: “Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesíásticas españolas”, *Revista de Musicología*, vol. 44, nº 1, 2021, pp. 107-64.

⁶⁹ Sobre la vigencia del pensamiento agustiniano en el siglo XIX es interesante leer: Milagros García Vázquez: “San Agustín y la estética del Romanticismo alemán”, *Pensamiento*, vol. 76, nº 292, 2020, pp. 1425-1449.

⁷⁰ B. Saldoni, *Diccionario...*, Tomo II, p. 56.

cionista parangonable a la Escuela Especial de Música de Masarnau, del que trataremos en el capítulo V. La prensa mostró rápidamente su opinión favorable a la Escuela de Masarnau, y elogió las actividades que los alumnos realizaban fuera del centro. Desde *El Heraldo* se felicitaba a Masarnau por la calidad de las enseñanzas de música, afirmando: "Dámosle nuestro más sincero parabién por haber conseguido en los pocos meses que lleva este género de enseñanza, un resultado que no tememos calificar de *prodigioso*"⁷¹. También se destacaba la novedad que suponían los coros *a cappella* dirigidos por el propio Santiago de Masarnau y por el profesor de canto y piano Mariano Ledon. El repertorio integraba salmos e himnos religiosos alemanes entonados por más de treinta alumnos, que habían sido traducidos al castellano por Pedro Madrazo⁷². Para *El Renacimiento* estos coros de voces de niños y adultos sin acompañamiento constituían un medio idóneo para la educación del gusto musical⁷³. *La Esperanza* nos habla también de la divulgación del repertorio clásico por los alumnos, destacando uno de estos conciertos donde se interpretaba una *Misa* de Mozart, todo un acontecimiento en la época⁷⁴.

El éxito de la Escuela también se constata en sus planes de estudios. En 1846 el *Diario de avisos de Madrid* anuncia la ampliación de las enseñanzas de Solfeo, Canto, Piano (elemental y superior), Violín y Guitarra, así como la posibilidad de estudiar la asignatura de Composición⁷⁵, evolucionando así hacia propósitos más ambiciosos, buscando la especialización de los estudios de acuerdo a un perfil profesional. En 1848, en el examen de fin de curso correspondiente al Piano superior, se exigía el *Primer concierto en Mi menor* de Hummel y el *Segundo concierto en Si bemol mayor* de Mozart. Entre los miembros del tribunal aparece Santiago de Masarnau, el profesor de guitarra Dionisio Aguado, formado en París, y el profesor de flauta Pedro Sarmiento, quien también ocupaba el cargo de profesor numerario en el Conservatorio de Madrid⁷⁶.

En un contexto en que proliferan las publicaciones de adaptaciones y transcripciones de óperas italianas, fuertemente demandadas por los aficionados al piano, Masarnau se convierte en promotor de la *música sabia* asociada a la idea de música transcendental⁷⁷. Sus métodos didácticos inciden en promover un repertorio clásico, mediante el ejercicio de sonatas, sonatinas, rondós y variaciones⁷⁸. En la Escuela de Masarnau, Morphy se beneficiaría de esta literatura pianística acorde a las enseñanzas europeas, en una línea pedagógica más avanzada que el Conservatorio de Madrid, que se encontraba bajo la influencia italiana. Los métodos didácticos usados en la Escuela son en gran parte adaptaciones al español de los métodos parisinos e incluyen un interesante repertorio didáctico, en parte de creación propia. Masarnau transmite las teorías de Hummel en su *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el Piano-Forte*, en consonancia con la evolución del lenguaje musical del piano y el incremento de su sonoridad⁷⁹. Los alumnos debían ser capaces de in-

⁷¹ *El Heraldo*, 12-10-1844, p. 4.

⁷² A ello se refiere M. Nagore: "Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral...", pp. 247-264.

⁷³ *El Renacimiento* [Año I], nº 15, 20-06-1847, p. 8.

⁷⁴ *La Esperanza*, 26-12-1846, p. 4.

⁷⁵ *Diario de avisos de Madrid*, 26-08-1846, p. 1.

⁷⁶ Vicente Santiago Masarnau: *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio de primera clase preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imp. Martín Alegria, 1848, p. 25.

⁷⁷ J. Etzion: "Música sabia...", pp. 185-232.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁹ Laura Cuervo Calvo: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 449.

interpretar tres composiciones de las contenidas en el *Tesoro del pianista*⁸⁰, y mostrar sus conocimientos en Solfeo de acuerdo al método compuesto para la escuela que llevaba por título *Nuevo método de solfeo para uso de los alumnos de la Escuela Especial de Música*. Además, practicaban el canto haciendo uso de la obra *Oraciones en música* (1849)⁸¹, una colección de 87 cantos religiosos de coros alemanes, cantados *a cappella*, elaborada por Santiago de Masarnau y Pedro de Madrazo⁸². Por su parte, en la asignatura de Composición se exigía el conocimiento del “sistema de Weber”⁸³, siguiendo la *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (Mainz, B. Schott, 1817-21), traducida al inglés en 1846⁸⁴.

En el curso 1849-1850, el examen de música estaba a cargo de un tribunal formado por el director del colegio, Vicente Santiago de Masarnau, el director espiritual, José Delgado y los profesores de música, José Castaño, Miguel Herrán, Juan Perea e Ildefonso Pastor. Estos exámenes, celebrados en el mes de junio, eran de carácter público e incluían las siguientes especialidades: “Sección 1ª o Solfeo (incluye también canto). Sección 2ª o Canto e instrumental (incluye examen de teoría y canto correspondiente a la segunda parte de Solfeo y la ejecución de varias piezas al piano). Y Sección 3ª o Composición”. El hecho de que Guillermo Morphy no aparezca en la relación de alumnos examinados se debe a que, por su mala salud, se habría visto obligado a adelantar las fechas de los exámenes para poder tomar baños medicinales en el norte de España⁸⁵.

La Revolución de 1868 que destronó a la reina Isabel II derribó el caserón donde se ubicaba el colegio y los hermanos Masarnau se trasladaron a la calle Cedaceros⁸⁶. El nuevo Gobierno disolvió la sociedad de San Vicente de Paul, requisando todas sus pertenencias. Por entonces contaba con 9575 socios, entre los cuales se encontraba Pedro de Madrazo. La Restauración borbónica permitió de nuevo que reanudara sus actividades en España⁸⁷.

1.6. Estudios en la Universidad Central. Veladas de música de cámara

El 29 de septiembre de 1851, José Morphy dirige una carta al Marqués de Morante, rector de la Universidad Central, donde expresa el deseo de que su hijo Guillermo, que había finalizado sus estudios de Filosofía, fuera admitido al curso preparatorio de Jurisprudencia en dicha institución⁸⁸. Su solicitud es aceptada y Guillermo Morphy obtiene el permiso para matricularse con el número 78⁸⁹. Morphy vivía entonces en el domicilio de sus padres en la Bajada de los Ángeles, número 19, ubicado muy cerca del Palacio Real en el que José Morphy atendía asuntos como aboga-

⁸⁰ Santiago de Masarnau: *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Madrid Almacenes de Carrafa y Lodre, ca. 1831.

⁸¹ V. S. Masarnau: *Programa del examen*, 1850..., p. 21.

⁸² Nagore indica que contribuyeron a la reforma de la música religiosa en España según el estilo austero que encontramos en el movimiento cecilianista europeo. M. Nagore: “Santiago de Masarnau...”, p. 273.

⁸³ Mencionado en *Programa del examen...*, 1848, p. 26.

⁸⁴ Gottfried Weber: *Theory of Musical Composition*, Boston: Wilkins, Carter, and Co., 1846.

⁸⁵ AHN: Universidades, 4485, Exp. 15.071. Según información obtenida en la Carta que José Morphy dirige al director de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zarate.

⁸⁶ “La calle de peligros”, *La voz*, 02-03-1929, p. 1.

⁸⁷ *Revista católica de las cuestiones sociales*, año XI, nº 132, 12-01-1905, p. 756.

⁸⁸ En 1850 la Universidad Literaria pasa a nombrarse Universidad Central.

⁸⁹ AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15. 063.

do⁹⁰. En alguna de las frecuentes misivas que el padre de Guillermo envía al rector se constata el carácter responsable de su hijo y también su frágil salud que le impide en muchas ocasiones acudir a la Universidad: “Guillermito tiene hoy un fuerte dolor de cabeza que no le permite asistir a clase (primer año de leyes) y quisiera merecer de la bondad de U. dispusiera lo conveniente para que no le pongan falta, cosa que el sentiría mucho, pues es muy puntual. Dispense U. esta molestia a su siempre apasionado amigo S.”⁹¹.

Lo cierto es que las visitas a balnearios se convierten en algo habitual en la vida de Guillermo. En 1857 una noticia publicada en *La Época* nos informa de la asistencia habitual de Guillermo Morphy junto a sus padres a un destino muy codiciado por las clases acomodadas, el Balneario de Alzola, situado en la parte Oeste de la provincia de Guipúzcoa, cuyas aguas eran conocidas por sus propiedades benefactoras en problemas de estómago, corazón y otras enfermedades. En las noticias de prensa descubrimos que Guillermo era ya considerado como “uno de nuestros más inspirados músicos y hábiles pianistas”⁹². En dicho Balneario de Alzola coincidiría con la cantante, compositora y pianista Sofía Vela, a quien dedicaría, años más tarde, su *Primera sonata para violín y piano*.

Pese a la exigencia de los estudios de Jurisprudencia, Morphy no desatendió los estudios de música, que poco a poco se fueron confirmando como su verdadera pasión. Durante estos años se relaciona con el célebre violinista y compositor Jesús de Monasterio, quien llegaría a formar parte de la Real Capilla de la reina Isabel II. Como veremos en el siguiente capítulo, Monasterio había sido agraciado con una pensión de la reina regente para formarse en el Conservatorio de Bruselas (1849-53), donde asistiría a las clases de Charles Bériot y François Joseph Fétis, y recibiría clases privadas de François Auguste Gevaert. Admirado en su gira de conciertos por Europa, se relacionaría con Meyerbeer y Gounod. Su producción musical muestra la orientación de sus estudios en Bruselas al centrarse en la escritura de música para violín y orquesta y, en menor medida, la música coral. Su preocupación por contribuir a la difusión del género clásico y romántico en España le llevaría a formar con el pianista Juan María Guelbenzu la Sociedad de Cuartetos en febrero de 1863. Esta formación, de enorme importancia en la época, quedaría integrada además de por Monasterio y el pianista Guelbenzu en los casos necesarios, por el violinista Rafael Pérez, el viola To-



Imagen 1.4. Litografía de un joven Jesús Monasterio por Joseph Schubert en 1852, cuando asistía a las veladas de música de cámara de Juan Gualberto González. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia.

⁹⁰ AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15.017. Este lugar, denominado hoy Costanilla de los Ángeles, toma su nombre del Convento de nuestra Señora de los Angeles, donde vivió Santa Teresa de Jesús.

⁹¹ AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15.063.

⁹² Pedro Fernández: “Revista de baños”, *La Época*, 22-08-1857, p. 3.

más Lestán y el violonchelista Ramón Rodríguez Castellanos, y contaría con una larga trayectoria hasta 1893.

Durante el reinado de Isabel II, tanto Monasterio como Guelbenzu fueron personajes cercanos y valorados en la Corte⁹³. A su vuelta a España Monasterio mantendría contacto con Morphy, cuya presencia en los espacios cortesanos debía de ser habitual desde el nombramiento de su padre en 1850 como gentilhombre. Por estos años, sería Monasterio quien introduciría a Morphy y al político y jurista Manuel Remón Zarco del Valle (1777-1857), en las veladas de música de cámara que tenían lugar en la casa del también político y jurista Juan Gualberto González, uno de los escasos domicilios, situado en la calle Jacometrezo nº 15 de Madrid, donde aún se practicaba el género. Todos los miércoles de ocho a once de la noche, se interpretaban obras de Mozart, Beethoven y Mendelssohn. Según señala Morphy en un artículo publicado en *La España Moderna*, la música de cámara era entonces habitual en los espacios privados, pese a la fuerte presencia y afición por la música teatral italiana.

Hay quien cree que nuestra raza sólo se apasiona por la música dramática, y en particular por la italiana; pero no puede darse gran importancia a esta afirmación, cuando se recuerda que en la primera mitad del siglo eran numerosos en España los círculos particulares en que se cultivaba la música instrumental *di camera*, y yo recuerdo haber conocido uno en Madrid, que por su carácter especial merece especial mención. Pocas personas recordarán ya hoy el nombre de D. Juan Gualberto González, que tuvo su período de notoriedad artística y literaria en la primera mitad del siglo. Anciano y achacoso, había conservado el gusto de la música instrumental de cámara, y allá por los años del 50 al 55 tuve ocasión de ir varias veces a las sesiones que se verificaban en su casa, organizadas y dirigidas por mi antiguo amigo el célebre violinista Monasterio.

La empresa no era fácil de conseguir, porque el anciano aficionado no permitía que asistieran a aquellas veladas más que los que por tocar un instrumento de cuerda pudieran tomar parte activa en ellas; pero el aprecio que profesaba a Monasterio y que probó a su modo, regalándole un magnífico violín, permitió al grande artista llevarnos de *tapadillo*, al actual Bibliotecario mayor de S. M., Sr. Zarco del Valle y a mí, a aquel templo inaccesible. Aún no he olvidado la escena que presenciábamos y que, más que cuadro de la vida real, parecía creación del visionario Hoffmann en sus cuentos fantásticos. Los cuartetos tenían lugar en una sala bastante grande, cuyos muebles y estilo pertenecían al falso gusto griego de la época napoleónica, y en ella no había más luz que la de los atriles destinados a los músicos. A un extremo, y en vaga penumbra, veíase a D. Juan Gualberto sentado en gran sillón, cubierta la cabeza de un gorro negro, envuelto en larga bata y apoyada la macilenta cabeza sobre las manos, sostenidas por un bastón de muleta. A pesar de sus años y de sus achaques, había conservado en su memoria los temas de los cuartetos de Haydn y Mozart, y él era el que designaba, tarareando, los primeros compases de la obra que deseaba oír, dejando muy poco descanso de uno a otro número. No tardó mucho en enterarse, a pesar de su falta de vista, de que había profanos en el santuario, y en los cortos intermedios tuvo lugar una escena cómica, porque, levantándose de su sillón, diose a recorrer todos los que estaban arrimados a la pared alrededor de la sala, mientras que Zarco y yo burlábamos su propósito, yendo siempre delante, y no sentándonos más que cuando volvía a su puesto; pero, vista su insistencia, rogamos a Monasterio que nos presentara. Hízolo así, aunque con cierto recelo, porque, a pesar del cariño que le profesaba D. Juan Gualberto, temía que nos recibiera *con cajas destempladas*. Afortunadamente no fue así, y se contentó con preguntar si tocábamos instrumento de cuerda, y, habiendo contestado que no, dijo secamente: *Pues si no tocan y ¿para qué vienen?* No volvió, sin em-

⁹³ Mónica García Velasco, *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2003.

bargo, a decirnos cosa desagradable, y continuamos disfrutando de los cuartetos en aquel centro, único entonces en Madrid, pues todavía no habían comenzado en aquella fecha las sesiones de D. Juan Guelbenzu en su casa de la plaza de las Descalzas, donde nació la idea y la organización de la Sociedad de Cuartetos⁹⁴.

Estas reuniones darían la oportunidad a Morphy de familiarizarse con los cuartetos de Haydn y Mozart. Con el tiempo él mismo se convertiría en un decidido defensor de la difusión y estudio de la “música alemana”, es decir, de las obras instrumentales de tres principales maestros del género, Haydn, Mozart y Beethoven. Además, desde su salón privado en Madrid, impulsaría la práctica y la composición de música de cámara, asimismo, promovería su programación en las veladas musicales realizadas en el Ateneo de Madrid. De todo ello trataremos más adelante.

1.7. Sevilla, 1854. Vuelta a Madrid. Clases de música con Francisco de Asís Gil

En 1854 estalla la revolución en Madrid conocida como la Vicalvarada, que pone fin a la década moderada, y se inicia el bienio progresista (1854-1856) bajo la presidencia de Baldomero Espartero y con Leopoldo O'Donnell en la cartera de guerra. Este acontecimiento tiene consecuencias inmediatas en la vida de Guillermo, que ve cómo su padre José Morphy, unido a la vida de la corte como Gentilhombre de cámara y juez de primera instancia en el ámbito territorial del Juzgado de Palacio, debe abandonar Madrid y buscar destino en Sevilla. Sobre este asunto nos habla Ovilo y Otero, con estas palabras: “D. José Morphy, abogado, distinguidísimo y cuyas pingües ganancias en la carrera del foro acreditaban su competencia, sirvió al Estado hasta la revolución de 1854, en la que quedó cesante, no desempeñando ya cargo alguno en el resto de su vida, que dedicó por completo al despacho de sus negocios como jurisperito”⁹⁵. Sin embargo, sabemos que tras su cese, José Morphy pasó a ocupar el cargo de fiscal de la Audiencia de Sevilla hasta el 8 de septiembre de 1855⁹⁶. Meses más tarde, el 17 de diciembre de 1855, solicitaría ingresar en el Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, siendo admitido con el número 4754⁹⁷.

En Sevilla, Guillermo Morphy continúa sus estudios, cursando el tercer año de Jurisprudencia en la Universidad Literaria. También emprende el estudio del violín, movido por su interés hacia la composición de música de cámara, pues nos dice Saldoni que por estas fechas dejaría escrito un cuaderno de este género, que desgraciadamente no hemos podido localizar⁹⁸. Además, recopila melodías populares, algunas de las cuales le servirían más adelante como material para sus composiciones musicales. En el discurso pronunciado en el Ateneo en 1886, Morphy rememora una de estas coplas tradicionales que habría escuchado durante sus paseos a orillas del Guadalquivir, cantadas por “un famoso trovador popular” que dice así: “Sombra es pasado/ niebla el futuro/ relámpago el presente/ la vida es humo”⁹⁹.

⁹⁴ Guillermo Morphy: “El año musical en España”, *La España Moderna*, año II, nº XIII, Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, enero 1890, pp. 69-71.

⁹⁵ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas Contemporáneas...*, p. 337.

⁹⁶ *La Iberia*, 8-09-1855, p. 2.

⁹⁷ Archivo del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid. José Morphy [Caja 155 AHICAM 1.1 Exp. 4754].

⁹⁸ B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, Tomo II, pp. 55-58.

⁹⁹ G. Morphy: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”, *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imp. y Fundición de Manuel Tello, 1886, p. 33.

Al igual que Masarnau y otros compositores de su época, Morphy sintió interés por los cantos populares como fuente de enorme valor de la que el compositor podía extraer cierta *esencia* para lograr un repertorio nacional. En el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hemos localizado material manuscrito en el que Morphy recoge melodías y ritmos recopilados en sus viajes por España, así como textos de diversos romances¹⁰⁰. Algunas de estas melodías fueron publicadas en la obra *Ecos de España. Colección de cantos y bailes populares* por su amigo José Inzenga, quien defendió la importancia de este legado en la conformación de la identidad nacional y la opera española¹⁰¹. Desde *La España Moderna*, en 1890, Morphy muestra este interés por la música popular al clasificar las melodías tradicionales en tres grandes grupos, según las diferentes zonas de España, e indicar las posibles influencias que reciben¹⁰². Especialmente interesante es su referencia al influjo árabe en la música andaluza, un tema que sería objeto de investigación por musicógrafos y arabistas, durante los siglos XIX y XX¹⁰³. La proposición de Morphy parece ser recogida posteriormente por Francisco Gascue¹⁰⁴, quien utilizaría algunas de las melodías de Morphy, Francisco Asenjo Barbieri y Federico Olmeda, en su discurso sobre la música árabe-persa y su influencia en Andalucía¹⁰⁵.

En 1855 Guillermo Morphy, junto con su familia, abandona Sevilla y vuelve a Madrid. Parece ser que allí, pese a la voluntad de su padre de que se dedicara a las leyes, Morphy continuó con su pasión por la música que le hizo acudir –según relata Ovilo y Otero– a las clases de armonía, contrapunto y fuga¹⁰⁶ de Francisco de Asís Gil (1829-1861), uno de los profesores más relevantes del momento tras haber sido alumno aventajado de François-Joseph Fétis, siendo merecedor del primer Premio de contrapunto del Conservatorio Real de Bruselas¹⁰⁷. Este hecho le permitió convertirse, al poco tiempo, en profesor de armonía en el Real Conservatorio de Música, tras su vuelta a Madrid en 1853. En algunos de sus artículos no dudó en criticar la insuficiente instrucción que en materia de composición existía en el Conservatorio de Madrid en comparación a otros países europeos, lamentándose de que dichos estudios se redujeran “al conocimiento superficial de algunas reglas simples de armonía y contrapunto”¹⁰⁸. Gil vino a remediar este vacío publicando el *Tratado*

¹⁰⁰ Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a partir de ahora, RCSMM: Registros 1/10961 al 1/10966 Varias canciones populares y romances.

¹⁰¹ La obra, con dedicatoria manuscrita, se encuentra en la Biblioteca del RCSMM, Rº 41804 y Rº 30059.

¹⁰² G. Morphy: “El año musical en España”, *La España Moderna*, Madrid, enero de 1890, Imprenta de A. Pérez Dubrull, pp. 80-81.

¹⁰³ Sobre el tema, véase Manuela Cortés García: “Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos”, *MEAH*, Sección Árabe-Islam 56, 2007, pp. 21-49. Cortés cita los escritos de Fétis publicados en su *Biographie Universelle des Musiciens* (1835); de Soriano Fuertes, quien en 1885 publicaría dos obras sobre la música árabe, de poco rigor científico; y de Salvador Daniel (1879). Destacan algunos trabajos de Rafael Mitjana, como su artículo “L’orientalisme musical et la musique árabe” (1906) y otros recogidos en su obra *La Música en España* (1993), además de los estudios de F. Gascue, que citamos en la siguiente nota al pie.

¹⁰⁴ De F. Gascue son conocidas sus conferencias en el salón de Bellas Artes de San Sebastián sobre “Música popular vascongada”, impartidas los días 10 y 11 de julio de 1906 y editadas en dicha ciudad, por la Tip. de Martín, 1906; y sobre la “Influencia de la música árabe en la música castellana”, impartida en el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, el 15 de abril de 1916, y publicada en Bilbao, Imp. Corazón de Jesús, 1917. Escribió, además, *Origen de la música vascongada: boceto de estudio*, Paris, Honoré Champion, 1913.

¹⁰⁵ José Subirá: “Bibliografía musical. La música árabe”, *Arte musical*, año III, nº 67, 15-10-1917, p. 8.

¹⁰⁶ “Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *La Ilustración Musical*, año II, nº 35, 21-06-1889, pp. 1-2.

¹⁰⁷ *La España*, 06-08-1952, p. 3.

¹⁰⁸ Emilio Arrieta: “Revista Musical: [...] Curso completo de composición del profesor supernumerario de contrapunto del Conservatorio de María Cristina y discípulo del célebre F. I. Fétis [...]”, *La Nación*, 30-10-1853, p. 3.

Elemental Teórico-Práctico de Armonía (1855), declarado texto oficial en el Conservatorio de Madrid, que incorporaba avances en la materia atribuidos a Fétis, dedicatario de la obra.

Además, Gil fue un destacado crítico musical y transmisor de las ideas de su maestro Fétis en España, quien era defensor del espiritualismo y eclecticismo de Victor Cousin¹⁰⁹. Un ejemplo de este “eclecticismo conciliador” se encuentra en uno de sus artículos publicados en 1852 en el *Diario español*, donde supera la polémica entre la escuela alemana e italiana, presente en la primera mitad del siglo XIX, para elegir lo mejor de cada una, conciliando ambas en un mismo fin¹¹⁰. Gil apea a la unidad de las artes para defender cómo el arte puede valerse de diversos medios expresivos en su búsqueda del sentimiento de lo bello. Considera la clasificación de la escuela italiana dentro del sensualismo, mientras que la alemana se identificaría con el espiritualismo musical. Estas diferencias serían consecuencia de las características geográficas y de raza –idea que revela claramente la influencia de Herder–, pero ambas expresarían por diferentes medios el amor que eleva al hombre hacia la divinidad. Mientras que la escuela italiana hace uso de los atributos externos de la belleza, la alemana se concentra en la expresión íntima de la música y el ejercicio de la razón. Además, señala que las obras artísticas producidas por ambas escuelas pertenecen al patrimonio de la humanidad y, por tanto, no son propiedad de un único pueblo o nación. Gil defiende la posición conciliadora, tal y como lo hiciera Fétis, al contemplar lo mejor de las dos escuelas¹¹¹. Como Masarnau, Gil menciona también el papel del cristianismo como “el gran soplo” del que surgió la obra de autores canonizados por esta doctrina: Palestrina, Morales, Victoria o Guerrero, que elevaron lo material al grado sumo de perfección. El fin del verdadero arte estaría en la expresión. Por último, hace referencia al repertorio canónico –que integraría sensualismo y espiritualismo– del arte musical, que incluiría tres géneros: 1. Género religioso; 2. Género de cámara –sonatas, conciertos, sinfonías–; música vocal –coros a voces solas–; vocal e instrumental: –oratorios, cantatas...–; música de salón –fantasías, variaciones, estudios, romanzas, nocturnos, canciones y *lieder*–; y 3. Género dramático –ópera seria, grande ópera, ópera cómica y zarzuela–.

Otro asunto que preocupa a Gil es el establecimiento de la ópera española. Considera necesario el conocimiento provechoso de las materias de composición por los jóvenes músicos, a quienes anima a cultivar la ópera española con estas palabras: “Todo joven que se dedique con entusiasmo y perseverancia al estudio de la composición, y a una dosis conveniente de ingenio añadida una instrucción sólida, puede hacer la más brillante carrera en el vasto campo de la naciente ópera española, fuente de inagotables y abundantes productos que han de ser el sustento de millares de familias”¹¹². Y se presenta como la persona capaz de guiar estos estudios: “es indispensable que caminéis al lado de una persona entendida que pueda guiar con acierto vuestros inciertos pasos. La ocasión no puede ser más favorable”¹¹³. Conocemos por *El clamor público* que, en su casa, situada en la calle de San Agustín, a la que probablemente asistía Guillermo Morphy, Gil impartía cla-

¹⁰⁹ Katherin Ellis: *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris 1834-80*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹¹⁰ Francisco de Asís Gil: “Revista Musical”, *Diario español*, 25-11-1852, p. 1.

¹¹¹ Encontramos similares apreciaciones sobre sensualismo y espiritualismo en Leopoldo Augusto de Cueto: “El realismo y el idealismo en las artes”, *Discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ L. A. de Cueto: “El realismo y el idealismo en las artes...”

ses tres veces por semana de “Armonía, Acompañamiento del bajo numerado, Melodía considerada en sí misma y en sus relaciones con la armonía; Contrapunto y fuga, Instrumentación y orquestación; Estilo y sus propiedades con relación a los tres géneros: religioso, dramático y de cámara o concierto, e Historia general de la música”¹¹⁴. Como requisito para poder asistir a estas lecciones, Gil exigía a los alumnos conocimientos en Lectura musical, Solfeo y Piano, que consideraba necesarios en el estudio del Acompañamiento. Las clases comenzaban en noviembre y tenían un coste mensual de 60 reales.

Sabemos por Saldoni que Morphy dedicaría parte de su tiempo a “armonizar bajetes o escribir contrapuntos sobre un canto llano”, también que habría llegado “a grandes alturas como pianista”¹¹⁵. Su implicación con la música no le impediría obtener en la Universidad “buenas notas, pero a fuerza de trasnochar o de madrugar, aún en invierno”¹¹⁶.

En 1858 Morphy finalizaría con éxito los estudios correspondientes a la Licenciatura de Jurisprudencia, tras lo cual, pasaría a realizar prácticas como abogado en el estudio del abogado Juan María Rodríguez de Zurita¹¹⁷. El 28 de abril de 1859, Morphy solicitaría la admisión en el Ilustre Colegio de Abogados de Madrid que le sería otorgada con el número 5003¹¹⁸.

1.8. Una propuesta en defensa de la música “divina” y la ópera nacional, 1855

Otro ejemplo de regeneracionismo en la línea de pensamiento del espiritualismo católico de Masarnau lo representa la *Gaceta Musical de Madrid*, revista semanal fundada por Hilarión Eslava en febrero de 1855. Colaboran con la revista Antonio Romero, Francisco de Asís Gil y Agustín Príncipe, entre otras personalidades coetáneas. Esta publicación recopila, además, artículos históricos y filosóficos, y biografías tomadas de la *Biographie universelle* de F. J. Fétis.

En 1855 se eleva una propuesta a las Cortes en defensa de la ópera nacional, donde de nuevo aparece la referencia a la música como arte divino¹¹⁹. En el escrito se solicita el establecimiento de la grande ópera nacional, apoyada por la subvención del estado. Las juntas para su dictamen se llevaron a cabo en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid, el 30 de septiembre, con la asistencia entre otros profesores de Mercé y Gil; ambos, recordamos, fueron profesores de Guillermo Morphy. Nos referimos a los puntos más importantes del prospecto, redactado por Gil, Saldoni, Martín, Gaztambide, Arrieta, Alzamora y Romero, donde encontramos las mismas reivindicaciones aparecidas en la crítica anterior de Masarnau –no olvidemos que Asís Gil había sido alumno de Masarnau–: 1). La sensación unánime de decadencia de nuestro país debido a las vicisitudes políticas y el abandono del arte musical, que impone la necesidad de acometer reformas para su progreso. La educación musical es de vital importancia y contribuirá a “regenerar nuestras costumbres”. 2). La música considerada como “termómetro de la civilización” de los pueblos, reflejo de su cultura

¹¹⁴ “Crónica de teatros. Composición musical”. *El Clamor público*, 27-10-1853, p. 3.

¹¹⁵ B. Saldoni, *Op. cit.*, p. 56.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ AHN, Sig. UNIVERSIDADES, Leg. 4485, Exp. 15.012.

¹¹⁸ Los documentos de su expediente se conservan en el archivo del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid. Morphy Ferriz, Guillermo [Caja 160 AHICAM 1.1 Exp. 5003].

¹¹⁹ Exposición a las Cortes Constituyentes. 9-10-1855. Referido en: Alberto Veintimilla Bonet: *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*, Vol. 2. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2002, pp. 55-56.

y un elemento fundamental del saber. 3). La necesidad de protección del arte por parte del gobierno, siguiendo el ejemplo de “centros de civilización” como Alemania, Italia, Francia, Inglaterra o Bélgica. En estos países se defiende el arte al considerarlo “la imagen del espíritu divino”, expresión de la belleza y de lo “más sublime de la inteligencia humana”. 4). Desde el punto de vista económico, la idea de que el desarrollo del arte musical redundaría en el desarrollo de un género de industria que traería grandes beneficios a nuestro país, ofreciendo porvenir a la juventud. 5). La existencia de elementos capaces de llevar a cabo esta “regeneración musical” con las características de nuestro idioma y de nuestros cantos populares, cuyas melodías son usadas por otros artistas europeos. 6). La importancia de la prensa para influir en los gustos y lograr el engrandecimiento artístico de nuestro país. 7). Y, finalmente, la referencia a dos figuras canonizadas entre los intelectuales por ser representantes del espiritualismo católico en España: Calderón y Murillo. Por ello, “con la gloria de inaugurar un espectáculo altamente civilizador [se refieren a la ópera nacional], darán a la patria de Calderón y Murillo la representación de que carece en el congreso artístico de las naciones europeas”¹²⁰.

Dentro de la revista, también José Inzenga (1828-1891) expone sus ideas estéticas sobre música en la línea espiritualista de Masarnau. Así, en su artículo “De la crítica musical”, subraya la crucial misión que el crítico asume al servir de guía a los artistas en “el camino que conduce a encontrar la belleza”¹²¹. También le preocupa el estado decadente en que se encuentra la música religiosa, presta atención a la música sacra tomando como modelo a Palestrina y defiende la vuelta a las formas musicales de los siglos XVI y XVII¹²².

1.9. Manuel Cañete. El nuevo Romanticismo. Las veladas literarias

Manuel Cañete (1822-1891), poeta y censor de la Academia Española y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹²³, fue una figura importante en la vida de Morphy, consiguiendo interesarlo por la literatura y el mundo del periodismo. Además, estuvo unido a él por fuertes vínculos de amistad, según sabemos por el epistolario conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo en Santander¹²⁴. Esta amistad fraternal se constata también en el hecho de que en 1882 fuera elegido por Morphy padrino de su boda con Cristina Hagyi¹²⁵.

Cañete despliega una intensa actividad como crítico teatral en la prensa, desde su llegada a Madrid en 1844, tratando de guiar los gustos de la sociedad hacia una literatura renovada, ante la decadencia que parece acusar el teatro español y los excesos de un romanticismo de influencia francesa que como otros muchos intelectuales no aprueba. Por su singularidad reivindicó el Teatro del Siglo de Oro¹²⁶.

¹²⁰ A. Veintimilla Bonet: *El Clarinetista Antonio Romero...*, p. 57.

¹²¹ José Inzenga: “La crítica musical”, *Gaceta Musical de Madrid*, año 1, nº 2, 11-02-1855, pp. 9-11.

¹²² Ramón Sobrino: “José Inzenga”, *Cuadernos de música*, SGAE, 1992, pp. 35-56.

¹²³ Véase Donald Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, University of North Carolina at Chapel Hill, 1972.

¹²⁴ Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo (ABMP). Fondo Cañete. Cartas de Guillermo Morphy a Manuel Cañete.

¹²⁵ Archivo Histórico Diocesano de Madrid (AHDM). Partida de matrimonio Guillermo Morphy. Libro 9º de la parroquia San Marcos de Madrid, fol.1; imagen 3. Manuel Cañete declara que trataba a Morphy desde hace ya 25 años.

¹²⁶ Véase D. Allen Randolph: *Don Manuel Cañete...*, pp. 199-200.

Influido por Karl Wilhelm Friedrich Schlegel y Johann Gottfried von Herder, Cañete es un exponente de las nuevas corrientes que propugnan la regeneración de las artes y el nacimiento de una nueva escuela a mediados del siglo XIX. Se trata de una postura muy presente en la crítica literaria de los intelectuales que deploran los excesos de un romanticismo más revolucionario, con el que no se sienten identificados.

La palabra “regeneración” aparece frecuentemente en sus escritos, asociada a romanticismo¹²⁷. Cañete hace referencia a la figura de Agustín Durán (1789-1862), quien se convierte entonces en referente para muchos intelectuales. Para Cañete, Durán es “el verdadero precursor de la nueva escuela romántica, anticipándose a todos en la predicación de sus doctrinas”¹²⁸. Señala el enorme valor de su *Discurso*, que vendría a significar en España lo que la obra de Schlegel en Alemania, o la de Chateaubriand, Constant y Madame Stael en Francia, todos ellos exponentes del romanticismo cristiano¹²⁹. El discurso de Durán se caracteriza por su eclecticismo, es decir, por superar las barreras de escuela, conciliando el espíritu de modernidad con tradición¹³⁰.

Cañete, en línea con Durán defendió las ideas del romanticismo historicista y abogó por la regeneración de la literatura y el arte dentro del pensamiento del espiritualismo católico. La nueva escuela nace conciliadora. Estas ideas que circulaban entre escritores, y a las que no eran ajenas algunos de nuestros músicos más formados, como hemos podido constatar al hablar de la crítica musical de Masarnau y Gil, debieron de ir conformando el pensamiento musical de Morphy, quien comenzaría a colaborar en distintos periódicos y revistas a partir de 1855, como veremos en este mismo capítulo.

Para Cañete la obra de Durán vendría a significar el “espíritu cristiano, nacional y libérrimo”, que prepararía el terreno en España para la comprensión del drama del duque de Rivas *D. Álvaro o la fuerza del sino* (1835)¹³¹. Ésta desarrollaría aún más la idea regeneradora ya presente en *El moro expósito* (1834), considerada por Cañete “la verdadera y más valiente personificación de nuestro romanticismo”, que consumaría la revolución en España¹³². El drama del duque de Rivas es considerado por el crítico teatral un símbolo cristiano, donde estaría presente la idea de Providencia¹³³. En Cañete al igual que en Fernández Espino, Bécquer o Amador de los Ríos, se constata la influencia de su maestro Alberto Lista¹³⁴, quien denunciaría los excesos del racionalismo y actuaría como difusor de la teoría romántica historicista, en la misma línea que Agustín Durán y Donoso Cortes¹³⁵.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹²⁸ Nos remitimos al prólogo escrito por Manuel Cañete: *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas*, Tomo I, Madrid, Imp. de la Biblioteca Nueva, 1854, p. XXIX.

¹²⁹ Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid, Imp. de Ortega y Compañía, 1828, p. 34.

¹³⁰ Véase David T. Gies: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975, p. 35.

¹³¹ Sobre la admiración de Morphy y Leopoldo Augusto de Cueto hacia la obra del duque de Rivas, véase el Capítulo IX.

¹³² M. Cañete: *Obras completas de D. Ángel de Saavedra...*, p. XXX.

¹³³ *Ibidem*, p. XXXIV.

¹³⁴ Hans Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p. 373. “En la formación de Cañete estará presente también su mentor José Fernández-Guerra, quien había ocupado en su carrera las cátedras de lógica y metafísica y le formaría en sus “paseos pedagógicos”. Véase D. Allen Randolph: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo...*, p. 18.

¹³⁵ Véase D. Flitter: *Teoría y crítica literaria del romanticismo español...*, p. 152.



Imágenes 1.5 y 1.6. Santiago de Masarnau (1805-1882) y Manuel Cañete (1822-1891). Fuente: BNE.

En 1855 Cañete explicaba su parecer ante el Romanticismo, en relación a los defensores de la “nueva escuela”:

Nosotros, pues, consideramos el Romanticismo no sólo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda; como sol que, pasado el vértigo revolucionario con su cortejo de exageraciones y absurdos, había de hacer germinar en el suelo removido las semillas de una literatura enriquecida con elementos de duración perdurable¹³⁶.

Así pues, esta escuela no estaba destinada a una vida efímera, vinculada a hechos históricos revolucionarios y concretos. La escuela nueva, proclamada por Cañete, surgida del romanticismo revolucionario, vendría dispuesta a quedarse, renovando sus principios sobre una elaborada doctrina que se nos ofrecerá a lo largo de todo el siglo XIX, en los discursos de los círculos intelectuales y académicos, y a través de la prensa, llegando a un amplio público.

Un músico que compartió ideas de este tipo fue Barbieri, quien mantuvo una estrecha relación con escritores de su época, entre ellos, con Manuel Cañete. Barbieri compartía el interés por nuestro pasado histórico, colaborando con Cañete en la publicación de las obras dramáticas de Juan del Encina¹³⁷. Por su parte, Manuel Cañete cubrió con juicio favorable el estreno de la zarzuela *Jugar con fuego* de Barbieri en 1851. Posteriormente, tomó interés por el drama lírico *Los amantes de Te-*

¹³⁶ Manuel Cañete: “Del neo-culteranismo en la poesía. Zorrilla y su escuela”, *Revista de ciencias, literatura y artes*, Sevilla, I (1855), 45, nº 1, p. 36.

¹³⁷ El tomo fue comenzado por Cañete en 1868 y finalizado por Barbieri en 1893. Véase Manuel Cañete y Francisco Asenjo Barbieri: *Teatro completo de Juan del Encina*, Madrid, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.

ruel de Tomás Bretón, con quien mantuvo contacto en el salón privado del Conde de Morphy, aconsejándole en más de una ocasión sobre el asunto literario de la obra¹³⁸.

A causa de la Revolución de 1868, Cañete quedó cesante, viviendo en precarias condiciones. Posteriormente, establecida la Restauración borbónica, pasó a servir al Estado, bajo las órdenes de la infanta Isabel, como su secretario. Además, se le distinguió con el cargo de Gentilhombre de cámara en ejercicio y en 1883, con la Gran Cruz de Isabel la Católica honorífica¹³⁹.

En Madrid, fue reconocido como un excelente anfitrión por las tertulias literarias que organizaba semanalmente desde 1851, en su domicilio de la calle Atocha número 65, y que no tenían nada que envidiar, según la prensa, a las de Patricio de la Escosura, Aureliano Fernández Guerra, Cándido Nocedal, el duque de Rivas o el marqués de Molíns¹⁴⁰. En aquellas veladas nació la idea de dedicar un álbum poético al Conde de San Luis¹⁴¹, a quien Cañete servía como secretario, en homenaje a su interés por reformar el teatro español. En esta iniciativa colaboraron ilustres personajes como José Selgas, José Joaquín de Mora, Manuel Tamayo, Manuel Bretón de los Herreros, Vicente Barrantes, Antonio Fernández Guerra, Juan Eugenio Hartzenbusch, Adelardo López de Ayala, Eugenio Ochoa, Ventura de la Vega, Tomás Rodríguez Rubí, Antonio Arnao, Rafael María Baralt, Fernández Espino, Antonio Gil y Zarate, Pedro de Madrazo, Amador de los Ríos, Ramón Campoamor, Adolfo de Castro y Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros muchos escritores¹⁴².

El *Heraldo de Madrid* recuerda en uno de sus artículos que Morphy participaba asiduamente en las tertulias de Cañete, “luciendo sus habilidades al piano”. Este testimonio se completa con los versos que Manuel Cañete le dedicaría en el mes de diciembre de 1856, en los que elogia su inspiración y capacidad para conmovir:

<p>A DON GUILLERMO MORPHY,</p> <p>después de haberle oído tocar DOS DE SUS BELLAS COMPOSICIONES AL PIANO</p> <p><i>I am never merry when I hear sweet music.</i> Shakespeare.</p> <p>Cuando en ebúrneas teclas posas tu mano, y en delicados tonos, dulcemente, frases modulas de supremo encanto, tu inspiración arranca por despojos lágrimas a los ojos.</p>	<p>Cuando en raudos torrentes de honda armonía, ora el rugir del fragoroso trueno, ora la voz de la cascada imitas, dando a tu numen del saber la palma, absorta queda el alma.</p> <p>Dichoso tú que sabes, en claras notas, del corazón al sentimiento dócil, herir las cuerdas que el amor corona... ¡Ojalá siempre tu bondad nativa pura en tus cantos viva!¹⁴³.</p>
---	---

¹³⁸ Tomás Bretón: *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres Mulas ed., Madrid, Acento, 1995, vol. 2, p. 554.

¹³⁹ D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 233.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 158.

¹⁴¹ El Conde de San Luis dimitió de sus cargos con motivo de la revolución de 1854; con él cayó en desgracia Manuel Cañete.

¹⁴² D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 158.

¹⁴³ Manuel Cañete: *Poesías de D. Manuel Cañete, de la Real Academia Española*, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1859, pp. 186-187.

También conocemos por Ángel Salcedo Ruiz que José Selgas¹⁴⁴, Ramón Campoamor, Ventura de la Vega –profesor de literatura de Isabel II– y Rafael Baralt eran compañeros de Morphy en estas veladas:

La de D. Manuel Cañete, donde Ventura de la Vega, Campoamor y el amo de la casa leían admirablemente versos, Morphy tocaba el piano y exponía sus disquisiciones histórico-musicales, y Baralt daba a conocer no sólo sus poesías sino las de Bello, Olmedo, Pardo, Toro y otros hispanoamericanos. “¿Quién sabe –escribió el Marqués de Molins (en *Bretón de los Herreros*¹⁴⁵)– si allí comenzó a arraigarse de nuevo, humilde como violeta, la fraternidad intelectual cuyo aroma embalsama actualmente el ambiente literario de los dos pueblos?”¹⁴⁶.

Esta fraternidad intelectual entre España y América, a la que hace referencia el autor, se tradujo en la creación de *La América* en 1857, una prestigiosa revista en la que participaron estos mismos intelectuales, cuyo propósito fue justamente ese, el de acercar la producción literaria y artística de ambos pueblos. *La América* contó con una revista musical, en la que no sólo participó Morphy, sino también otras dos figuras destacadas del ámbito musical: Emilio Arrieta y Juan María Guelbenzu.

Volviendo a las veladas en casa de Manuel Cañete, nos interesa conocer a algunos de los personajes con los que Morphy coincidió estos años. Entre ellos destaca la presencia del escritor y filósofo Ramón Campoamor (1817-1901), según Aymes, una de las figuras más relevantes del espiritualismo cristiano hispano junto a Jaime Balmes y Juan Donoso Cortés¹⁴⁷. De la misma opinión es Flitter cuando destaca la labor de Campoamor como defensor del romanticismo histórico de inspiración cristiana que pone el acento en el nacionalismo y la fe religiosa¹⁴⁸. De esta manera, encontramos otro protagonista dentro del espiritualismo de raíz católica y española como doctrina regeneradora de las artes y la literatura. Cañete, al igual que Campoamor, se mostraría muy crítico con la filosofía krausista divulgada en España por Julián Sanz del Río. En el caso de Campoamor este rechazo lo encontramos en su artículo “Polémica sobre el panteísmo”, publicado en la *Revista Europea* en 1875¹⁴⁹ y también en su prólogo a los poemas de Manuel de la Revilla *Dudas y tristezas*, en el que se burla de la doctrina panteísta en su conocida comparación con una humilde lenteja¹⁵⁰. Por su parte, Manuel Cañete arremete contra el krausismo a través de un polémico texto publicado en el *Diario de la Marina* de La Habana en 1883¹⁵¹.

¹⁴⁴ *El Heraldo de Madrid*, 17-02-1907, p. 1.

¹⁴⁵ El texto se refiere a la biografía del Marqués de Molins: *Bretón de los Herreros, recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imp. y Fundación de M. Tello, 1883.

¹⁴⁶ Ángel Salcedo Ruiz: *La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica*, Tomo IV, (primera edición en 1917), Madrid, Tipografía Artística, 2ª ed., 1927.

¹⁴⁷ Jean-René Aymes: “Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias”, en Lissorgues, Yvan y Sobejano, Gonzalo (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 35-36.

¹⁴⁸ D. Flitter: *Teoría y crítica del romanticismo español...*, pp. 134-135.

¹⁴⁹ Ramón Campoamor: “Polémica sobre el panteísmo”, *Revista Europea*, 23-05-1875, pp. 442-444, y 18-07-1875, pp. 81-96. Véase al respecto: José Manuel Vázquez-Romero: *Tradicionalistas y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España*, Madrid, Ed. UPCo, 1998, pp. 421-517.

¹⁵⁰ *Obras completas de don Ramón de Campoamor, revisadas y compulsadas con los originales autógrafos, Tomo tercero, Polémicas filosóficas y literarias*, Madrid, Felipe González Rojas, 1902, p. 19.

¹⁵¹ D. Allen Randolph, *Don Manuel Cañete...*, p. 231. Según Randolph, Manuel Cañete se refiere a Julián Sanz del Río en el *Diario de la Marina* como al profesor que, “mientras vivió, metió tanto ruido y causó tantos estragos desde la cátedra de la Universidad Central con la funesta y ridícula jerigonza que apellidaba filosofía”.

Estos escritores reaccionaron contra el racionalismo de la época y la idea de modernidad alejada de los ideales espirituales cristianos; asimismo, coincidieron en su aspiración reformista de liberar a la poesía de los excesos del primer romanticismo y adaptarla a los cánones de un estilo sencillo y natural, adecuado a los nuevos tiempos. Por tanto, representan un romanticismo conservador, alejado del romanticismo revolucionario del que deploran sus excesos. Sus disertaciones sobre el estado de la literatura en el domicilio de Cañete debieron ir formando el pensamiento del joven Morphy, pues, con el tiempo él mismo se convertiría en el defensor de una renovación en la música, en una línea de actuación similar a la de estos escritores.

El 6 de agosto de 1869, Cañete dedica su *Tragedia llamada Josefina* a Guillermo Morphy y Manuel Remón Zarco del Valle, confirmando la amistad fraternal que les unía con estas palabras: "Vosotros, que tan bien sabéis conocer y apreciar las creaciones del Arte, y que me habéis dado repetidas pruebas de generoso y fraternal cariño, recibid con la tragedia Josefina, obra excelente de un verdadero poeta, el íntimo afecto de vuestro hermano adoptivo"¹⁵².

Otro escritor, Antonio Arnao (1828-1889), casado con la artista Sofía Vela, a quien Guillermo Morphy dedica su *Primera sonata para violín y piano* en 1869¹⁵³, mantuvo también una relación de amistad con Cañete y Morphy. La agitación política de 1854 había afectado también a su vida, quedando sin trabajo en Madrid. Dos años más tarde, gracias a la intervención de Cándido Nocedal, que había sido ministro de Gobernación, Arnao accedería a un cargo en la Administración¹⁵⁴. En 1857 publica *Ecos del Tader*, una colección de poesías surgidas del amor a su Murcia natal. Gracias a la dedicatoria que Arnao hace a Morphy en una de ellas, "La caza aérea", sabemos que ambos fueron amigos y compañeros en la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁵⁵. Asimismo, dedicaría el poema "La felicidad" a su íntimo amigo Manuel Cañete¹⁵⁶.

Todo ello constituye una prueba más de la buena relación que Morphy mantuvo con destacados escritores, algunos de los cuales participaron en la cuestión de la ópera nacional, escribiendo o adaptando libretos. Como subrayaremos posteriormente, durante la Restauración borbónica, el respeto ganado por Morphy en estos círculos quedó patente en el apoyo que los escritores le brindaron para que fuera elegido académico de número en la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1887.

1.10. Comienzos en la prensa. La América y los conciertos sacros en España

Relacionado con la revolución de 1854, está el inicio de Morphy en la prensa colaborando con el diario político *El Parlamento*¹⁵⁷ (1854-1859), dirigido desde 1856 por su amigo Manuel Cañete¹⁵⁸. Ovilo y Otero señala que el *Parlamento* se movía en la misma línea ideológica que otros pe-

¹⁵² M. Cañete: *Tragedia llamada Josefina sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870. La dedicatoria está fechada el 06-08-1869.

¹⁵³ Beatriz García Álvarez de la Villa: "Sofía Vela Querol", en *Diccionario biográfico electrónico*. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol>

¹⁵⁴ Véase Santiago López Gómez: "Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao", *Estudios románicos*, nº 3, 1981-1986, pp. 123-149.

¹⁵⁵ Antonio Arnao: *Ecos del Tader. Cantos poéticos*, Madrid, Imp. Nacional, 1857, p. 137.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 137.

¹⁵⁷ Baltasar Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, Tomo II, pp. 55-58.

¹⁵⁸ *El genio de la libertad: periódico de la tarde*, 23-06-1856, p. 1.

riódicos activos en el bienio progresista (1854-1856) como *La España* (1848), dirigida por José María Bremon, o *El León Español, Periódico monárquico-constitucional* (1854), dirigido por Gutiérrez de la Vega. Todos ellos eran clasificados como prensa moderada o conservadora y ocupaban “un punto medio entre los periódicos progresistas y los periódicos absolutistas”; en general, defendían “la unión entre todos los hombres del partido moderado, la necesidad de olvidar el pasado y de reorganizar el partido sin exclusiones egoístas”¹⁵⁹. Desde sus artículos buscaban la reconstrucción del partido moderado, uniendo a quienes no habrían fraternizado ni con la revolución de 1854 ni con la política del general O'Donnell. Se pronunciaban como defensores de la monarquía de los borbones, asimismo, de la religión como garantía de paz y orden, y de la libertad moderada. Sus simpatías se dirigían hacia la figura del general Narváez.

El Parlamento había sido fundado por Antonio Rueda Quintanilla, Marqués del Saltillo¹⁶⁰, quien confiaría su dirección a Manuel Cañete tras el cierre de *El Heraldo* en 1854, donde colaboraba como redactor. Cañete era hijo natural del Marqués del Saltillo, y a pesar de que éste nunca le dio su apellido, le ayudó económicamente y le facilitó contactos con la nobleza. En 1856 con la designación de Ramón María Narváez, perteneciente al Partido moderado como presidente del Consejo de ministros, Manuel Cañete sería designado subsecretario de Gobernación y *El Parlamento* se convertiría en portavoz del gobierno. Desde sus páginas, se ensalzaba la reforma constitucional acometida por Narváez, marco de la nueva sociedad liberal, con la aprobación de la Constitución de 1845, que afirmaba los principios de soberanía compartidos entre el rey y las cortes, y el acuerdo con la Santa Sede, además de incluir medidas contra la desamortización como la devolución de los bienes enajenados a la iglesia¹⁶¹. La colaboración de Guillermo Morphy en *El Parlamento* se podría explicar por la íntima amistad que le unía a Manuel Cañete. Probablemente, la ideología política de Morphy se identificaba con el moderantismo, ya que hay que recordar cómo su padre viviría las consecuencias de la Revolución de 1854, siendo destituido de su cargo al servicio del Estado. Más adelante, Morphy expresa su desconfianza hacia los políticos y critica su inoperancia, probablemente defraudado por la división e intereses partidistas que sacudieron la política durante el reinado de Isabel II y provocaron el exilio de la reina en 1868.

En la década de los sesenta, Morphy colabora junto a Cañete en otras publicaciones coetáneas como la *Gaceta literaria*¹⁶², *El Arte en España* y *La América*. En la *Gaceta literaria*, creada en 1862, escribían entre otras destacadas figuras: Juan Eugenio Hartzenbusch, José Selgas, Francisco Rodríguez Zapata, Cecilia Böhl de Faber –conocida como Fernán Caballero– y Gustavo Adolfo Bécquer¹⁶³. Manuel Cañete se encargaba de la revista de teatros¹⁶⁴. El prestigio de la revista se consolida con la publicación por entregas de la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* de A. F.

¹⁵⁹ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas contemporáneas...*, pp. 133-136.

¹⁶⁰ Antonio Rueda Quintanilla, Marqués del Saltillo VII (1825-1878). Según Randolph, Manuel Cañete era hijo de Francisca Cañete y de Antonio de Rueda Quintanilla. D. Allen Randolph: *Don Manuel Cañete...*, pp. 14-15.

¹⁶¹ Véanse Manuel Salcedo Olid: *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Madrid, Editorial Homo Legens, 2012; y Jorge Pérez Alonso: “Ramón María Narváez: biografía de un hombre de estado. El desmontaje de la falsa leyenda del espadón de Loja”, *Historia Constitucional*, nº 14, 2013, pp. 533-551.

¹⁶² B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, Tomo II, pp. 55-58.

¹⁶³ Narciso Campillo: “Gustavo Adolfo Bécquer”, *La Ilustración de Madrid*, año II, nº 25, 15-01-1871, pp. 2-3.

¹⁶⁴ *La Correspondencia de España*, 16-01-1863, p. 4.

Schack, traducida del alemán al español por Eduardo de Mier¹⁶⁵. Por su parte, *El Arte en España* era una prestigiosa revista quincenal fundada también en 1862, enfocada al fomento y difusión de los estudios de Bellas Artes, principalmente, pintura, escultura y arquitectura, en la que colaboraban los principales especialistas del momento. Bajo la protección del Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, presidente de la junta directiva de la sociedad editora, dirigida por Cruzada Villaamil, vicepresidente de la misma, contaba entre sus vocales a Guillermo Morphy, Manuel Cañete e Isidoro Lozano. Por último, *La América* de carácter quincenal, fundada unos años antes, en 1857, a la que hemos hecho referencia anteriormente, tenía como colaboradores a escritores y músicos como Amador de los Ríos, Emilio Arrieta, Rafael Baralt, Ramón Campoamor, Antonio Cánovas del Castillo, Joaquín Espín y Guillén, Juan María Guelbenzu, Cristino Martos, Ventura de la Vega o Juan Eugenio Hartzenbusch. Su propósito sería servir de órgano divulgador de la presencia de España en América, dando a conocer todos los ramos del arte y del saber, especialmente el de la Literatura.

En la revista *La América* localizamos el primer artículo firmado por Guillermo Morphy en la sección llamada Revista musical, que normalmente estaba a cargo del profesor de literatura y crítico musical Eduardo Velaz de Medrano. Con el título "Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación"¹⁶⁶, Morphy realiza un análisis sobre la recepción de la música religiosa en los conciertos sacros en el Teatro Real y en los que tienen lugar en el Conservatorio de Madrid. Este tema le permite ofrecer su opinión sobre cuestiones candentes de la época como la decadencia del canto, el influjo pernicioso del público "realista" y la necesidad de fomentar una música religiosa acorde a la finalidad del culto¹⁶⁷. El artículo de Morphy muestra la atención que en la crítica musical despertaba el aumento de conciertos sacros realizados fuera de los templos¹⁶⁸.

En diciembre de 1858, el director de la empresa del Teatro de la Zarzuela, Francisco Salas, solicita permiso al ministro de la Gobernación para llevar a cabo una serie de conciertos los viernes de Cuaresma con la interpretación del *Stabat mater* de Rossini, las *Sinfonías religiosas* de Beethoven y los oratorios de los más célebres compositores¹⁶⁹. Así, daban comienzo los seis Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en marzo de 1859¹⁷⁰. Según señala Ramón Sobrino, estos conciertos tomarían como modelo de referencia los *Concerts Spirituels* que se habían celebrado en el Conservatorio de París en 1856 a 1858¹⁷¹. La novedad de estos conciertos sería recogida con sumo interés por la

¹⁶⁵ *El Contemporáneo*, 14 -12-1862, p. 3.

¹⁶⁶ G. Morphy: "Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación", *La América*, año VI, nº 4, 24-04-1862, pp. 13-14.

¹⁶⁷ María Antonia Virgili Blanquet: "La reforma de la música sacra en España", *La musique entre France et Espagne I (1870-1939)*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 158. A partir de la firma del Concordato en 1851, se establece la obligación de que los músicos deban ser clérigos, también se reducía su número a un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre. Además, se inician cambios estilísticos en línea con el resto de Europa dentro de las tendencias reformistas coetáneas, que finalizarían con la promulgación del *Motu proprio* (1903).

¹⁶⁸ Josefa Montero: "El concierto sacro: de la iglesia a los salones y teatros", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 31, 2018, pp. 107-130. Esta autora señala la fina línea que separaba la música religiosa interpretada dentro de los templos de los conciertos sacros realizados en otro tipo de escenarios.

¹⁶⁹ Ramón Sobrino: "«Si por casualidad llegaron a manos de otro estos apuntes...», Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859", *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Blanco, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020, p. 98.

¹⁷⁰ "Revista musical. Conciertos sacros", *La España* (Madrid), 18-03-1859, p. 4.

¹⁷¹ R. Sobrino: "«Si por casualidad...", p. 92. Estos conciertos son considerados por Sobrino el antecedente de la Sociedad de Conciertos de Madrid.

prensa que señalaba el éxito desigual de un repertorio de autores clásicos y románticos, entre los que no faltaban autores españoles como Hernando, Carnicer, Eslava, Monasterio o Ledesma.

El acontecimiento encontraría continuidad en los conciertos dirigidos por Juan Daniel Skocz-dopole en el Teatro Real entre 1860 y 1862, anunciados por la prensa como “Conciertos sacro-clásico religiosos”¹⁷². El primero de estos conciertos, celebrado el 24 de febrero de 1860, muestra el repertorio heterogéneo seleccionado, con obras como el *Stabat Mater* de Rossini, *Tantum Ergo* de Bach, *Castor et pollux* de Rameau y la *Sinfonía heroica* de Beethoven¹⁷³. En su crítica, Morphy analiza las causas de que los conciertos no alcanzaran el éxito esperado, atribuyéndolo a la incompleta formación de los intérpretes, la mala dirección y la elección de un espacio, el Teatro Real, inadecuado para este tipo de música.

Ni el Teatro Real era el lugar más propóposito para tales conciertos, ni precedían los ensayos necesarios, ni se contaba con artistas y con dirección acertada para dar a conocer al público las grandes producciones propias de semejantes espectáculos. Así es que, en vez de aumentar la afición a cierto genero de música hoy casi desconocida entre nosotros, de tal manera se hizo insoportable la mala dirección de los conciertos sacro-clásicos, que pasaron sin aplauso y hasta con censura algunas de las obras estimadas en toda Europa y que son, hace largos años, deleite de los buenos aficionados y admiración de los inteligentes que ven en ellas modelos de belleza inmortal¹⁷⁴.

Morphy critica sobre todo al público por su falta de interés y buen gusto, capaz de “silbar un tiempo de una admirable sinfonía de Beethoven, al paso que vemos aplaudir continuamente la más vulgar y grotesca *cabaletta* escrita en el moderno estilo italiano”¹⁷⁵.

Por el contrario, valora positivamente los recientes conciertos de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos celebrados en el Conservatorio de Madrid, en los meses de marzo y abril de 1862. Fundada el 24 de junio de 1860, la entidad, que contaba como presidente a Manuel de la Pezuela, Marqués de Viluma y a Rafael Hernando como principal gestor, sumaba ciento cuarenta y cinco socios fundadores, mayormente músicos¹⁷⁶. Esta sociedad ofreció cuatro conciertos clásico-religiosos, organizados por una comisión integrada por Hilarión Eslava, Rafael Hernando, José Inzenga como maestro de canto y coros, y Joaquín Gaztambide como director artístico¹⁷⁷, que constituían, además, el acto de su presentación. La iniciativa, aplaudida por Morphy en su artículo, incluía algunas obras del maestro de la Capilla Real, Hilarión Eslava, junto a otras destacadas del repertorio europeo, tales como la *Sinfonía sobre motivos del Stabat de Rossini* de Mercadante, tres piezas de la *Oda sinfónica Cristóbal Colón* de Félicien David, la *Sinfonía de la ópera Guillermo Tell* de Rossini y la *Sinfonía del Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer¹⁷⁸.

Con motivo de estos conciertos, Morphy realiza una defensa de la música sacra como arte trascendente; asimismo, reivindica la música de los siglos XVI y XVII, y aprovecha la ocasión pa-

¹⁷² *Ibidem*, p. 96.

¹⁷³ *La España*, 24-02-1860, p. 4.

¹⁷⁴ G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación”..., p. 13.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Véase Alberto Veintimilla Bonet: “Antonio Romero y Andía: Asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX”, *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Blanco, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020, pp. 275-295.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 285.

¹⁷⁸ Véase Ramón Sobrino: “Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta”, *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.

ra arremeter contra la invasión de los gustos italianos dentro del templo, en una línea similar a la adoptada por otros compositores que también llevaban a cabo labores de crítica musical como Santiago de Masarnau o Hilarión Eslava. Valora positivamente los conciertos de dicha Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos por otorgar importancia al género clásico y religioso tal y como se venía haciendo en el resto de Europa, donde estas obras eran “deleite de los buenos aficionados y admiración de los inteligentes que ven en ellas modelos de belleza inmortal”¹⁷⁹, suponiendo para Morphy una manifestación del renacimiento de la música religiosa en nuestro país. Además, ensalza la labor realizada por su director artístico, Joaquín Gaztambide, al afirmar que por primera vez se escuchaba en España a “una orquesta sabiamente dirigida y ensayada con la perfección necesaria para dar a conocer las más maravillosas producciones de tan divino arte”¹⁸⁰. Otros críticos coetáneos, como Rafael Hernando desde el *Anuario de la Sociedad* o José María Goizueta desde *La España*, coinciden con Morphy al aplaudir la excelente labor del director y la admirable ejecución de los intérpretes, que contribuyeron así al éxito de la música entre el público asistente.

La preocupación por la decadencia de la música sacra se materializará en un movimiento de recuperación de la tradición dentro de este género, por parte de un buen número de compositores europeos, caso del cecilianismo desarrollado en Ratisbona, a partir de los años setenta, movimiento que tendrá también posteriormente una importante implantación en España. Como ya hemos comentado anteriormente, críticos y compositores de relevancia como Santiago de Masarnau, conscientes de que en España las desamortizaciones eclesiásticas habían golpeado fuertemente las capillas catedralicias, tratan de concienciar sobre la necesidad de impulsar la música religiosa, concebida como el más noble y elevado arte, y su adecuado uso en los templos. En su artículo, Morphy recuerda también la situación de “lamentable abatimiento” por la que pasa el género sacro en España, que relaciona con la pérdida de “la gran tradición de la música religiosa”¹⁸¹. Arremete contra las malas prácticas en los templos, afirmando que a ellas contribuyen los “malos organistas, quienes, sea por pereza, desprecio al público o simplemente por ignorancia, tocan el órgano emulando a los malos pianistas de café, de manera que se pierde la oportunidad de dar a conocer a los grandes compositores de la música”¹⁸².

En otra parte del artículo, expone uno de los asuntos controvertidos de estos años en relación al realismo y su confrontación con el idealismo. La mención al asunto refleja que Morphy estaba al tanto de las polémicas que afectaban tanto al arte como a la literatura y las traslada al ámbito musical. De esta manera, critica los gustos e ideas de quienes abrazan el realismo moderno, considerando los madrigales de música imitativa de Palestrina como lo “más sublime del arte”, y declara su admiración por las misas del mismo autor, que el “público realista” minusvalora por su falta de “intención dramática”¹⁸³. Como Charles Gounod, con quien compartió muchos momentos durante su exilio en París, Morphy defiende la figura de Palestrina y de sus misas dentro del espíritu de reforma de la música sacra que aboga por la recuperación de las tradiciones de la Capilla Sixti-

¹⁷⁹ G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio”..., p. 14.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio”..., p. 14.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Sobre el estilo homofónico de Palestrina adecuado al culto en los templos en la crítica alemana, véase James Garratt: *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2004.

na. Y es que algunas de las reflexiones de Morphy expresadas a lo largo del artículo anticipan las propuestas reformistas de la música litúrgica recogidas en el *Motu proprio* de Pío X en 1903.

Morphy considera que los grandes genios de la música instrumental, Beethoven y Mozart, no tienen parangón con la anterior música. Coincide de nuevo con Masarnau en su crítica hacia un público al que falta “la fe y el fervor necesarios para que, ocupada el alma con el arrobamiento de la devoción, no busque emociones donde no debe de haberlas y ruegue humildemente al Todopoderoso, ayudada de la tranquila y grave expresión de los acentos dignos de tan sagrado lugar”¹⁸⁴. Para Morphy, la música religiosa no debe desvincularse de “la majestad del culto cristiano”, y critica a quienes han deformado sus propósitos al querer que ésta exprese las pasiones como la dramática, con el auxilio de la palabra. Califica al público de “realista” y critica que tales personas pidan representar la Pasión, dentro del templo, con vestimentas, decoraciones y programas que expliquen la intención del autor, para que de este modo nadie pudiera equivocarse en sus intenciones. De todo esto surge –añade Morphy– la decadencia del canto, por culpa de quienes no siendo capaces de entender la música, exigen al cantante que “conmueva a fuerza de gritos y manotadas”. Cita a Mozart, quien, a propósito de su ópera *El rapto en el Serrallo* (1782), afirmaba que “ni las pasiones más violentas deben expresarse con la música de manera que puedan producir desagrado, ni esta, aun en las más terribles situaciones dramáticas, debe jamás lastimar el oído: antes al contrario, deleitarlo siempre, ser siempre música”.

En su artículo Morphy también opina sobre la ejecución del *Dies irae* de la *Misa de Requiem* de Hilarion Eslava, que se volvería a interpretar muchos años después, en ocasión del fallecimiento de Alfonso XII, como veremos más adelante. Señala los logros de una obra inspirada, en la que se ha cuidado el sentido de la palabra, aunque deplora que en algunas ocasiones se acerque a la expresión dramática. Considera a Eslava como un compositor español capaz de llevar el género a la elevación de tiempos anteriores y ensalza que su música sea una fusión del género creado por Mozart, asemejándose a su *Réquiem*, con lo que logra el objetivo de recuperar el antiguo estilo de iglesia, que además revitaliza “con la tonalidad y expresión modernas”. También elogia el *Himno a voces solas* de Eslava, por su carácter severo y religioso. Sin embargo, critica que dicho compositor haya programado la *Fantasia religiosa* porque, a su juicio, rompe con el estilo anterior. Por último, aplaude como modelos la sencillez del *Motete* del sacerdote Leisring, el *Ave María* de Gounod y el admirable *kirie* de Cherubini, y añade que “solo el cristianismo es capaz de crear una música que de tal modo expresa el gozo inefable de alabar a Dios, la tranquilidad de la conciencia, la majestad del culto”¹⁸⁵.

Con la misma firmeza, años más tarde, Oscar Camps y Soler deploraría los abusos de la música en el templo, señalando la ineptitud de los organistas y criticando el estado de decadencia en que vivía la sociedad llevada por los goces materiales. Al igual que Morphy, reivindicaría las “obras del espíritu”, y pediría la recuperación de la música del siglo XVI, reivindicando la obra de Palestrina como “la luz de ese siglo, cual benéfico faro”¹⁸⁶. De igual manera, arremetería contra los gustos italianos del público y su enconado desprecio hacia los maestros clásicos que apenas conocían¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Esta cita y las demás de este párrafo pertenecen a G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio”...

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Oscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herrán, 1864, p. 49.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 52.

II. Estancia en Bruselas, 1863. Regreso a Madrid, 1864

2.1. Pensionados en el Conservatorio de Bruselas. François-Joseph Fétis

El 16 de noviembre de 1858, fallece el padre de Guillermo Morphy a los 52 años de edad. En el testamento deja expreso encargo de un entierro sin ostentación, destina los gastos en misas y limosnas a los pobres e instituye como único y universal heredero a su hijo Guillermo¹. Según Saldoni, tras la muerte de su padre, Morphy se hace cargo del bufete, lo que le acarrea la obligación de hacer constantes viajes, incluso, al extranjero². Pese a que este despacho tenía una importante cartera de clientes, entre ellos, las embajadas, según Ovilo y Otero, estos negocios no le desviaron de su afán artístico³. De hecho, Morphy acepta, pocos años más tarde, la comisión de estudiar los conservatorios líricos y sociedades corales en el extranjero, gracias a una pensión del gobierno español⁴. Sobre esto nos cuenta Mariano Vázquez:

La inopinada muerte de D. José Morphy, acaecida prematuramente cuando su naturaleza privilegiada le brindaba al parecer largos años de vida, vino a iniciar a su hijo en las luchas serias de la existencia y a plantear el problema, siempre incierto, del porvenir. En aquella crisis, el joven se encontró indeciso y vacilante entre las dos carreras que habían ocupado los años de su juventud. Había que tomar una resolución; decidirse por uno u otro camino. El arte de la música venció en la contienda con el arte del foro, y el Sr. Morphy resolvió marchar a Bruselas a perfeccionar y completar sus estudios bajo la dirección del ilustre y sabio músico Sr. Fétis, que a la sazón regía y gobernaba con notoria fama el centro de enseñanza musical de la capital belga⁵.

El Conservatorio de Bruselas estaba dirigido desde 1833 por François-Joseph Fétis (1784-1871), también maestro de la Capilla Real. Fétis impartía clases de contrapunto y fuga y composición de las que se beneficiaron los primeros pensionados. Fétis se había formado como docente en el prestigioso Conservatorio de París, donde a partir de 1821 había sido profesor de Contrapunto y Fuga, formando, entre otros pensionados, a Juan Crisóstomo de Arriaga. Desde su llegada a la dirección en 1833, el Conservatorio de Bruselas se convirtió en el destino preferido de los pensionados españoles, atraídos por la calidad de sus enseñanzas tanto en técnica instrumental como en compo-

¹ AHRC-DF: Libros de Registros Nacimientos, Matrimonios y Defunciones: José Morphy. Certificado de defunción 0041.

² B. Saldoni: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, Tomo II, pp. 55-58.

³ M. Ovilo y Otero: "El Caballero Morphy", *Escenas contemporáneas...*, p. 337.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Mariano Vázquez: "Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez", *Discursos...*, p. 45.

sición –véase Tabla 2.1–. De hecho, por sus aulas pasaron numerosos músicos, que pudieron beneficiarse de su escuela, tras merecer las pensiones de gracia otorgadas por el Estado y por la Casa Real⁶, muchos de los cuales recibieron clases de Fétis, contribuyendo, a su regreso a España, a modernizar la vida musical española. Entre los primeros españoles pensionados en Bruselas encontramos a Hilarión Eslava (1807-1878)⁷, Francisco de Asís Gil (1829-1861), José Parada Barreto (1834-1886), José Antonio Santesteban (1835-1906), Eduardo Compta (1835-1882), Jesús de Monasterio (1836-1903) y Fernando Aranda (1846-1919). En 1862 Morphy, decidido a ser compositor, permaneció diez meses en el Conservatorio de Bruselas, donde recibió clases de armonía y composición de Fétis⁸. Posteriormente, durante la Restauración borbónica, será el mismo Morphy como mecenas y mediador con la Corona, quien dirija los pasos de músicos más jóvenes como Isaac Albéniz (1860- 1909), Enrique Fernández Arbós (1863-1939), Pablo Casals (1876-1973)⁹, Eusebio Daniel Campalans (1862-1950) o Luis Alonso Pérez (1855-?)¹⁰ hacia el Conservatorio de Bruselas, entonces dirigido por Gevaert (1828-1908) –véase Tabla 2.1–.

Tabla 2.1. Pensionados españoles en Bruselas

AÑO	MÚSICO/PENSIÓN	MATERIA/PROFESOR
1850	Francisco de Asís Gil	Contrapunto, fuga y Composición/Fétis
1850-52	Jesús de Monasterio Pensión reina Isabel II	Violín/Charles-Auguste de Bériot Contrapunto, fuga y Composición/Fétis Contrapunto/François-Auguste Gevaert
1856-59	Pascual Ramayón Barrett (1831-1874)	Composición/ Fétis [Premio composición]
ca. 1857 1861-65	José Parada Barreto	Armonía/Berthold Damcke Composición/Fétis Violonchelo/Adrien François Servais
1857	Eduardo Compta	Armonía y Composición/Fétis, Piano/Auguste Dupont
?	José Antonio Santesteban	Órgano/Jacques-Nicolas Lemmens (alumno de Fétis)
1863	Guillermo Morphy Pensión del Ministerio de Fomento	Contrapunto y fuga/Fétis Composición e instrumentación/ Gevaert
?	Fernando Aranda	Composición/ Dupond
1876	Isaac Albéniz Pensionado por Alfonso XII	Piano/Louis Brassin Armonía/Auguste Dupond Composición/Gevaert
1877- mayo, 1880	Enrique Fernández Arbós Pensión y 6000 reales para un violín Guadagnini por la Infanta Isabel	Violín/Henri Vieuxtemps Composición/Gevaert Contrapunto/Hubert-Ferdinand Kufferath
1880-1882	Eusebio Daniel Campalans ¹¹ Pensión de la Diputación Provincial de Barcelona	Órgano y Composición/Gevaert
1884	Luis Alonso Pérez	Violín /Vieuxtemps [Premio violín 1885]

⁶ Véase: “Aspects de la vie musicale et culturelle à Bruxelles dans les Mémoires d’Enrique Fernández Arbós”, *Revue de la Société liégeoise de Musicologie* 28, 2009, pp. 98-74; Gómez y Montes, Fanny: «Musiciens espagnols en Belgique, musiciens belges en Espagne: Albéniz, Arbós, Crickboom», *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, nº 29, 2010, pp. 1-162.

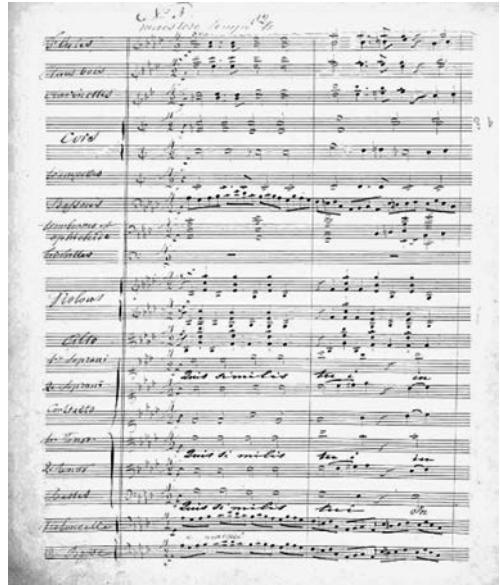
⁷ Según comunicación con Antonio Rufin, Hilarión Eslava realizó, en 1852, una gira europea costeada por la Casa Real, de cinco meses de duración (mayo-octubre), con paradas en Viena, Berlín, Londres, París y, finalmente, Bruselas. Véase <https://hilarioneslava.org>

⁸ M. Ovilo y Otero: “El caballero Morphy”, *Escenas Contemporáneas...*, pp. 336-342.

⁹ Pablo Casals no llega a recibir formación en Bruselas, lo que provoca desavenencias con Morphy.

¹⁰ Es posible que Luis Alonso Pérez consiguiera una ayuda de estudios por mediación de Morphy, ya que le dedica su obra *Le Virtuose Moderne* (1895).

¹¹ Daniel Campalans recibió una ayuda de 2500 pesetas anuales. *El Diluvio*, 27-04-1880, p. 3261.



Imágenes 2.1 y 2.2. La fotografía, del *Álbum personal* de Sofía Vela Querol, presenta una imagen poco conocida de Morphy, tomada en Bruselas. A la derecha, se muestra su partitura *Cántico de Moisés*.

Uno de los pensionados citados, José Parada y Barreto, describe en su *Memoria sobre la música de los belgas*, publicada en 1859, cómo el centro era considerado entonces uno de los primeros conservatorios de Europa gracias a la acertada dirección de Fétis, de sus clases en composición y de los profesores de dicho establecimiento, todos ellos artistas de gran mérito, que atraían a alumnos de todas las nacionalidades¹². Parada y Barreto compara la amplia cultura musical existente en Bélgica, promovida por sociedades, academias, conciertos y escuelas públicas, con el lamentable atraso que vivía España, donde la afición por el arte musical se restringía solamente a ciertos círculos sociales¹³.

La tradición belga en composición de música coral proporcionaba al compositor una experiencia previa de gran interés para el cultivo del teatro lírico. Su escuela de canto era considerada como una de las más remarcables de su tiempo. Asimismo, destacaban los concursos de composición y las clases prácticas de acompañamiento y armonía sobre piano y órgano. El contacto del conservatorio con la sociedad belga era una realidad a través de cantidad de orquestas y sociedades corales de aficionados, que promovían un movimiento musical en el que los compositores en ciernes encontraban la oportunidad de estrenar sus obras.

¹² José Parada y Barreto: *Reseña histórica de la música belga*, *La España Artística*, Año II, nos. 39, 40, 41 y 42, de los días, 19 y 26 de julio, 2 y 9 de agosto de 1858. Véase el artículo biográfico de Parada Barreto de E. Casares en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, SGAE, 2001, pp. 447-448.

¹³ José Parada Barreto: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, B. Eslava Imp. de Santos Lanxé, 1868, pp. 58-59.

En 1862, año en que Morphy accede al conservatorio, esta institución ofrecía 48 cursos y tenía 615 alumnos, asimismo, recibía una cuantiosa dotación anual de 90.000 francos, a la que había que sumar las retribuciones obtenidas por la matrícula de los alumnos extranjeros. También disponía de una biblioteca compuesta por 3181 obras de todos los géneros¹⁴.

Entre sus profesores contaba con personalidades destacadas como el influyente violonchelista Adrien-François Servais, que fue profesor de José Parada Barreto; el violinista Charles-Auguste de Bériot, fundador de la escuela franco-belga de violín, de la que se benefició Jesús de Monasterio; pianistas como Auguste Dupont, maestro de Eduardo Compta y Fernando Aranda; y el organista Jacques-Nicolas Lemmens, maestro de José Antonio Santesteban. Pero además contaba, como ya hemos comentado, con la autoridad de François-Joseph Fétis, en las materias de armonía, contrapunto y composición, cuyas obras didácticas, editadas en París y adoptadas en su conservatorio, *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique* (1840), *Traité de l'harmonie* (París, 1844) y *Traité du contrepoint et de la fugue contenant l'exposé analytique des règles de la composition musicale...* (1846), eran reconocidas en el panorama musical europeo. Fétis había sido capaz de avanzar en la ciencia armónica, despertando vivas polémicas durante su estancia en París al refutar las teorías de otros eruditos en el tema. También era conocido por ser pionero en la organización de conciertos históricos y había adquirido renombre internacional con su monumental *Biographie universelle des musiciens*. Además, era un influyente crítico musical a través de sus artículos en la *Revue et gazette musicale* de París, donde se posicionaba a favor del eclecticismo de Víctor Cousin y criticaba a los compositores "progresistas"¹⁵, ideas que como vimos anteriormente tuvieron difusión en España a través de su alumno Francisco de Asís Gil y encontraremos también en Morphy.

2.2. Primeros estrenos en Bruselas

Se puede decir que Fétis crearía escuela en España a través de los pensionados: Francisco de Asís Gil, Jesús de Monasterio, José Parada y Barreto y Guillermo Morphy. En el caso que nos ocupa, Morphy escribió durante el magisterio de Fétis varias obras corales, que difícilmente hubieran podido estrenarse en España, tras la decadencia de las capillas catedralicias, por la falta de buenos cantantes, espacios adecuados y un público dominado por los gustos italianos. Las primeras composiciones correspondientes a esta etapa de juventud en Bruselas fueron el *Cántico de Moisés*, para gran orquesta y coros; *Les trappistes*; *Prière du matin* y *Prière du soir*, para coro masculino a cappella; *Los Almogáraves* y *Serenata española*, para voces solas; y *O Salutaris*, para soprano con órgano y cuarteto. Sabemos que estas primeras composiciones se estrenaron en la Sala Ducal de Bélgica, gracias a la protección de Fétis. Desgraciadamente, de todas ellas sólo se conservan el *Cántico de Moisés* y *O Salutaris*.

Sin duda, fue su obra el *Cántico de Moisés*, dedicada al Duque de Brabante –futuro rey Leopoldo de Bélgica–, la que reportaría a Morphy la consideración de un compositor prometedor. Según

¹⁴ Frédéric Faber: *Histoire du Theatre français en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire-Éditeur, 1878, pp. 82-83.

¹⁵ Fernando Delgado García: "El sauce y el ciprés. Muerte y memoria de Martín Sánchez Allú", *Revista de Musicología*, vol. 38, nº 2, 2015, p. 606.



Imagen 2.3. Iglesia de Santa Gúdula en Bruselas

Saldoni, esta obra inspirada en el Salmo 15 del Éxodo fue interpretada durante quince años en la Catedral de Santa Gúdula en Bruselas¹⁶, donde años antes se escucharían algunas misas y motetes compuestos por Hilarión Eslava. En el archivo de dicha catedral hemos localizado la partitura manuscrita del *Cántico de Moisés*, dedicada a Joseph Fischer, maestro de capilla de Santa Gúdula, quien estuvo a cargo de la dirección del concierto¹⁷. La obra fue adquirida por el editor J. B. Katto¹⁸.

El 1 de enero de 1864 Morphy escribe a su amigo Manuel Cañete, aportando detalles sobre los pormenores de la composición del *Cántico de Moisés* y del laborioso trabajo que le supuso la realización de las partes para coristas y cantantes:

Supongo que estarás enterado de todos los pormenores del Belén en que estoy metido. Quiera Dios que salga con bien. A nuestra vista te contaré todas mis glorias y fatigas. Hoy estoy con un dolor de cabeza que no sé lo que escribo, lo cual no tiene nada de extraño porque paso la noche trabajando y por milagro duermo más de 4 o 5 horas. Figúrate que solamente para revisar y corregir las partes de canto de mi salmo necesito hacer la misma operación 120 veces que es el número de coristas. Mucho siento que no estés a mi lado en esta ocasión, porque creo que a fuerza de trabajo y de constancia lograré dar un buen concierto¹⁹.

¹⁶ B. Saldoni: *Diccionario biográfico...*, Tomo II, p. 57.

¹⁷ Fondo Sainte Gudule. Bruxelles. Mus 1162. *Cantique de Moises*. La dedicatoria reza así: "À mon brave ami et camarade J. Fischer l'auteur Guillermo Morphy. Bruxelles, 17 Fevrier 1864".

¹⁸ Jean-Baptiste Katto (1819-1898) fue editor de las obras de Fétis y Gevaert, de quien publicó, entre otras obras, su *Fantasia a grande orquesta sobre motivos españoles* en 1851.

¹⁹ Carta enviada a Manuel Cañete el 1 de enero de 1864. Epistolarios M. Cañete. Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander).

El 17 de febrero de 1864, el periódico *L'indépendance belge* anunciaba el interés excepcional del concierto ofrecido en beneficio de las víctimas del terremoto de Manila, acaecido en 1863. La sala de la Société Royale, prestigiosa Sociedad Lírica de Bruselas denominada *Réunion Lyrique*, situada en la calle Ducal, acogía el *Cántico de Moises* de Morphy en el que participaba un conjunto integrado por doscientas voces e instrumentos, bajo la dirección de Fischer²⁰. Fétis –a la sazón Maestro de Capilla de S. M. el Rey de los belgas– intervendría personalmente para que la obra fuera interpretada con el concurso del gran órgano, orquesta y coros de la catedral de Santa Gúdula. El concierto se celebraría en el mismo lugar en que años antes Jesús de Monasterio había interpretado su *Fantasia sobre Aires populares españoles*, dentro de la serie de conciertos históricos dirigidos por Fétis²¹.

Tabla 2.2. Programa de concierto (1864)

<p>PREMIÈRE PARTIE</p> <p>I. Overture de <i>Guillaume Tell</i>, Rossini</p> <p>II. <i>Eia Mater fons amoris</i>, nº 5 par M. O., amateur, Rossini</p> <p>III. <i>Fantasia brillante</i> pour harpe, executée par M. J. Hasselmans</p> <p>IV. <i>Sérénade espagnole</i>, paroles de M. Adolphe Stappers, chœur, musique de M. Morphy y Ferriz de Guzmán</p> <p>V. Fantaisie sur <i>L'elisir d'amore</i>, exécutée par M. Colyns, Th. Hanmann, Donizetti</p> <p>VI. <i>Inflammatu</i>s, nº 8, du <i>Stabat Mater</i>, sólo de soprano chanté par Mlle M. Hasselmans et chœurs, Rossini.</p> <p>SECONDE PARTIE</p> <p>I. Overture de <i>Robin des Bois</i>, Weber</p> <p>II. <i>Ave María</i>, transcription du <i>Prélude</i> de J. Sébastien Bach, pour soprano, violon solo, harpe, orgue et orchestre, Ch. Gounod</p> <p>III. <i>Cantique de Moïse, Éxode</i>, 15 psaume, pour chœurs et orchestre (1^a exécution), M. Morphy y Ferriz de Guzmán</p>

La Correspondencia de España recoge la noticia del concierto un mes más tarde. Señala la interpretación de la obra dentro de un estilo “grave y severo” y considera magistral la manera en que están escritas sus tres secciones. La primera parte es descrita como un himno de glorificación para voces de hombres, perfectamente adaptado a las palabras, donde el canto se desarrolla gradualmente y conduce a la segunda parte. Destaca esta por los grandes efectos de la orquesta y de la armonía. Respecto a la última parte, la califica como “un canto de alabanza a Dios para voces de niños, mujeres y hombres, concebido en el mismo sentido que el anterior y con igual perfección”.

²⁰ “Parmi les morceaux dont il de compose, on remarque une oeuvre d'un jeune compositeur espagnol, M. Morphy y Ferrez [sic] de Guzmán, envoyé en Belgique pour y remplir une mission artistique, au nom du gouvernement de son pays. Cette oeuvre, qui a un développement considérable, est le *Cantique de Moïse*, tiré du 15^{me} psaume de l'*Éxode*, et mis en musique pour chœurs et orchestre. La soirée du 17 février offrira donc un intérêt exceptionnel”. *L'indépendance belge*, 14-02-1864, p. 1.

²¹ Sobre Monasterio y su etapa en el Conservatorio de Bruselas, véase Mónica García Velasco: *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral inédita, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, pp. 120 y ss. Véase, además, la noticia de sus conciertos en la capital belga en la *Gaceta musical de Madrid*, año II, nº 10, 9-03-1856, p. 6.

La Correspondencia destaca, además, el brillante éxito alcanzado por Morphy, cuyas obras “fueron extraordinariamente aplaudidas” por un público que pediría con insistencia su presencia en escena²².

En el mismo concierto se interpretaba otra obra de Morphy de carácter profano, la *Sérénade espagnole* para coro sobre un texto de M. Adolphe Stappers. *La Correspondencia de España* la califica de “sumamente original y graciosa” y la describe como “un cuadro de costumbres, que se distingue por la verdad del color local: se cree al escucharla estar a orillas del Manzanares o asistir a una de esas serenatas amorosas que por la noche se oyen desde los balcones en el mediodía de España”²³. También se hace eco de los elogios dispensados por los diarios belgas a Guillermo Morphy al calificarle como “compositor de gran mérito”²⁴. Y es que en su obra *Sérénade espagnole*, Morphy mostraba una partitura en la que estaban presentes rasgos casticistas y españolizantes, tal y como anteriormente había hecho Jesús de Monasterio en la *Fantasia sobre Aires populares españoles*. El texto de la *Sérénade* era de Adolphe Stappers, natural de Lieja, uno de los profesores del Conservatorio Royal de Bruselas, que solía escribir letras inspiradas en su medio natal, la historia y las tradiciones, para cantatas, oratorios, óperas cómicas o dramas históricos²⁵.

El 30 de marzo de 1864, el *L'Indépendance belge* anuncia otro evento musical celebrado el domingo de Pascua, en el que colaboran la orquesta y coros de la catedral de San Miguel y Santa Gúdula. Por la mañana se interpretaría la *Misa en do* de Beethoven y por la tarde el *Regina coeli* de Luigi Cherubini y el *Motete* sobre el *Éxodo* de Morphy. Se trata del *Cántico de Moisés* que tanto éxito había obtenido el día de su estreno y que es calificado de obra magistral²⁶. El *Journal de Bruxelles* destaca la actuación y la gran afluencia del público al evento, además de calificar de superior la interpretación de las obras de Querubini y de Morphy:

Toutes les églises de la capitale et de la banlieue regorgeaient de monde aux offices du dimanche de Pâques; mais c'est surtout à l'église collégiale des SS. Michel et Gudule que l'affluence des assistants était considérable. A la grand messe solennelle de 10 heures, une très nombreuse réunion d'instrumentistes et de chanteurs d'élite, sous la direction du maître de chapelle, M. Fischer, a magnifiquement interprété la belle messe en *ut* de Beethoven. Le soir à 5 heures, au salut, le brillant orchestre et des voix superbes ont encore supérieurement rendu des ouvres des grands maitres de musique sacrée, le *Regina coeli* de Cherubini, un motet, composé sur l'*Exode XV de David*, par Morphy y Ferrez de Guzmán [...] beaucoup de personnes arrivées au commencement des offices n'ont pu pénétrer dans l'église, tellement la foule des assistants était serrée. Il en a été de même dans d'autres églises²⁷.

²² *La Correspondencia de España* 26-03-1864, p. 3. Recoge la citada noticia de *L'Indépendance belge*, que también tuvo repercusión en otros medios como el *El museo universal*, 28-02-1864, p. 1.

²³ *Ibidem*, p. 3.

²⁴ *La Correspondencia de España*, 18-02-1864, p. 1.

²⁵ Aug. Doutrepoint: “Stappers, Christian-Adolphe”, *Biographie Nationale*, Tomo 2071, pp. 631-640. En el *Annuaire de la Société d'Emulation de Liège* (1865) se puede leer una referencia a la obra *Sérénade espagnole* de este autor, junto a otras como *Reverie*, *Delire*, *Nostalgie* y *Un lis brisé*, escritas entre 1856 y 1866.

²⁶ *L'Indépendance belge*, 26-03-1864, p. 1; y *La Correspondencia de España*, 30-03-1864, p. 1.

²⁷ *Journal de Bruxelles*, 29-03-1864, p. 2. “Todas las iglesias de la capital y los suburbios estaban repletas de gente en los servicios del domingo de Pascua; pero especialmente en la catedral de los Santos Miguel y Gúdula la afluencia de los asistentes fue considerable. En la gran misa solemne de las diez en punto, gran número de instrumentistas y cantantes de la élite, bajo la dirección del maestro de coros, el Sr. Fischer, interpretó magníficamente la bella *Misa en do* de Beethoven. Por la tarde, a las cinco, la brillante orquesta y las magnificas voces han interpretado además las obras de los grandes maestros de la música sacra, el *Regina coeli* de Cherubini, un *motete* compuesto sobre el *Éxodo* 15 de David, por Morphy y Ferrez [sic] de Guzmán [...] muchas personas que llegaron al comienzo de los oficios no han podido entrar en la iglesia, porque la multitud de asistentes estaban muy apretados. Ha ocurrido lo mismo en otras iglesias”. Traducción de la autora.

2.3. Cántico de Moisés y O Salutaris: dos ejemplos de la obra inicial de Morphy

El estreno del *Cántico de Moisés* tiene lugar poco tiempo después del artículo que Morphy publicó en *La América*, al que nos hemos referido en el capítulo anterior, donde plasmaba sus reflexiones sobre el repertorio religioso, defendiendo la recuperación del género sacro y la tradición de las misas de Palestrina. Morphy había elogiado a Hilarión Eslava por haber sido capaz de recuperar el antiguo estilo de iglesia en sus obras de carácter religioso, abandonando los efectos teatrales y, en su opinión, ampulosos del italianismo e incorporando la tonalidad y expresión modernas²⁸. Todo ello muestra que Morphy fue sensible al movimiento reformista de la música religiosa, que tuvo en Alemania un gran papel impulsor gracias a los cecilianistas²⁹.

De este espíritu nace el *Cántico de Moisés*, obra inspirada en la historia sagrada y la polifonía del Renacimiento, sin por ello renunciar a los avances de su tiempo en instrumentación y armonía. Se trata de una obra que busca una mayor sobriedad y sencillez, alejándose de los efectos teatrales italianizantes que dominaban la mayor parte del repertorio. Morphy encuentra el camino de renovación del lenguaje sin perder por ello el adecuado espíritu solemne y grandioso.

El *Cántico de Moisés* es un canto de alabanza del pueblo judío a Yahvé, por haberle librado de Egipto, abriendo para ellos el mar Rojo. Esta escrito sobre la versión latina del capítulo 15 del *Éxodo*. Morphy presenta en esta obra de gran formato, rasgos estilísticos acordes con el movimiento romántico europeo contemporáneo, demandando una gran orquesta que incluye fígle u *ophicleide*, además de arpa y órgano, como suele ser habitual en el repertorio religioso decimonónico. La variedad y combinación de timbres muestran una rica instrumentación, que constituye uno de los grandes logros alcanzados por Morphy, sin duda siguiendo las orientaciones de su maestro Fétis, quien en 1840 había publicado su manual de instrumentación³⁰ o del publicado por F. A. Gevaert en 1863³¹.

El *Cántico de Moisés*, escrito en Do mayor, *tempo* lento y metro binario, desarrolla todos los recursos expresivos a disposición del texto, en un estilo solemne, apropiado a su carácter religioso. La obra se estructura en siete secciones en las que destaca la variedad en todos los parámetros musicales. La melodía, sencilla y esencialmente silábica, evita las vocalizaciones propias del estilo lírico italiano. En general, las frases aparecen delimitadas por silencios, y son declamadas de forma isorrítmica o bien realizan ciertas imitaciones, acompañadas por instrumentos de la orquesta. El material melódico se caracteriza, en general, por el uso de cuerdas de recitado, secuencias y em-

²⁸ Virgili señala que el *Miserere* de Eslava estaría dentro de las tendencias teatralizantes de la época, debido a la influencia de la ópera italiana; sin embargo, en obras posteriores, Eslava utilizará recursos del arte moderno dentro de una mayor austeridad. María Antonia Virgili: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología*, nº II, 2004, pp. 181-202.

²⁹ Sobre el cecilianismo y su repercusión en España, véanse los siguientes trabajos: Jose López-Calo: "Cecilianismo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, E. Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 3, pp. 459-462; Paulino Capdepón Verdú: "Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX", *Hispania Sacra*, LXXI, 2019, pp. 641-658.

³⁰ F. J. Fétis: *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores o sea Tratado metódico de la armonía de los instrumentos, de las voces y todo cuanto tiene que relación con la composición, dirección y ejecución de la música*, Madrid, Ed. Casimiro Martín, (ca. 1851, 2ª edición).

³¹ F. A. Gevaert: *Traité général d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares*, Bruselas, V. et C. Gevaert et fils, 1863.

pleo de apoyaturas diatónicas y cromáticas que enfatizan el contenido del texto. La coherencia interna se logra por la utilización de motivos melódicos y figuraciones rítmicas que se repiten a lo largo de toda la obra.

En la armonía, aunque predomina el lenguaje tonal estable, con modulaciones transitorias y contrastes propiciados por la alternancia mayor menor, también encontramos incursiones a tonos alejados de la tonalidad central, con la presencia de un mayor cromatismo en determinadas secciones, en las que el compositor rompe con el lenguaje más tradicional, caso de la sección II, con pasajes modulatorios abruptos que abarcan desde el Re mayor hasta el Sib mayor.

Morphy muestra las provechosas lecciones en armonía y contrapunto recibidas de su maestro Féty al utilizar con habilidad tanto las partes homofónicas como las contrapuntísticas. Así, encontramos breves fragmentos fugados, donde las voces realizan entradas sucesivas sobre el mismo texto, alternando con fragmentos homofónicos, como sucede en la sección II, con el coro reducido a dos tenores y dos bajos.

Sin entrar en un análisis detallado de la obra, es interesante destacar cómo Morphy pone la música al servicio del texto induciendo emociones en el oyente. Así, por ejemplo, en la sección III, el canto, en Lab mayor, ilustra la alabanza a la grandeza del Señor, “magnificus in sanctitate terribilis atque laudabilis” –glorioso en santidad, terrible y loable..., Ex. 15, 11–, con el empleo de valores largos, mientras que en la sección siguiente, la ira del Señor –“misisti iram tuam, quae devoravit eos”, Ex. 15, 7, (mostraste tu ira, que los devoró)– se describe a través del uso de la sombría tonalidad de Do menor y de trémolos en *fortissimo*. El final de esta frase –“quae devoravit eos”– expresa el terror con toda la intensidad del *tutti* orquestal. A continuación, la esperanza, contenida en las palabras repetidas “et in spiritu...”, es realzada por la entrada ascendente de las voces. Destacan otros efectos descriptivos, como el del final del versículo 8 “Congregatae sunt abyssi in medio mare” (reuniéronse los abismos en medio de la mar), donde las cuerdas desarrollan figuras en seisillos de semicorcheas simulando el movimiento de las olas que acompañan también a las palabras “stetit unda fluens” (detuvo la ola que fluye...). Otro ejemplo de estos recursos de hipotiposis aparece en la sección V, donde las voces ilustran los sucesos terribles del versículo 10, “flavit spiritus tuus et operuit eos mare submersi sunt” (mandaste tu soplo, cubriólos el mar), mediante profusión de puntillos acompañados por las cuerdas, que se mueven en valores breves ascendentes y descendentes, propios de una escritura más contemporánea.

La partitura presenta una intensa gama dinámica desde el *ppp* hasta el *ff*, recurriendo Morphy a incrementar su efectismo con amplios *crescendos* que conducen a puntos de clímax en los que participa toda la masa orquestal, como podemos ver al final de las secciones II y IV. Hay que destacar el interés que muestra la sección VI, donde irrumpe el arpa ejecutando seisillos de corchea, elemento novedoso que también será utilizado en la sección siguiente. En general, Morphy utiliza hábilmente los contrastes orquestales, pasando del *tutti* a una menor densidad orquestal en la última sección, que concluye la obra en Fa mayor, tonalidad diferente a la inicial. Los últimos compases de la sección VII transcurren en un *dolce* y *sostenuto* y recrean, mediante el uso de valores largos, la solemnidad del último versículo “Dominus regnabit in aeternum et ultra” (El Señor reinará por siempre jamás, Ex., 15, 8).

Tabla 2.3. Esquema del *Cántico de Moisés*

SECCIÓN	ARMONÍA	MELODÍA	TIMBRE
I Introducción <i>Lento</i> cc. 1-45	Do M/Re M/La m/ Do M/m Armonías fundamentales, con dominantes secundarias o modulaciones transitorias, cambios modales	Valores largos, conducción de voces por grados conjuntos, textura polifónica homofónica y contrapuntística	Predominio de las cuerdas (en el papel de las voces), instrumentación ligera, arpa y órgano
II cc. 46-87 A A	Do M/Si m/Sol M/Mib M/Do M/La m/Do M/Fa M/Re M <i>Idem</i> , modulaciones	Tratamiento silábico, contraste pasajes fugados y homorrítmicos, voces <i>in crescendo</i> .	Voces dobladas por el viento, uso de timbales, figuraciones rápidas en semicorcheas de las cuerdas, orquestación densa al final de la sección (<i>ff</i>)
III cc. 88-110 B	Lab M, Mib M, dominantes secundarias, alejamiento de la tonalidad principal	Valores largos, homofonía, repetición de melodías	Seisillos en corcheas de las cuerdas, arco y <i>pizzic.</i> , poca densidad
IV cc. 111-149 C	Do m	Valores más rápidos (negras, corcheas y semicorcheas), uso de puntillos, contraste en pasajes fugados y homófonos	Trémolos en las cuerdas, homofonía en los vientos, mayor densidad orquestal, contrastes de <i>tempo</i> , <i>ff</i>
V cc. 150-186 C	Do M	Misma melodía, profusión de puntillos	Densidad orquestal <i>ff a ppp</i> , fuertes contrastes de textura, <i>pizzc.</i> , acordes
VI cc. 187-225 A	Lab M	Voces similares a la sección III, valores largos de blancas, homofonía	<i>Tutti</i> orquestal, <i>f/pp</i> , fagot duplica a vc y cb en corcheas, pasajes de seisillos en el arpa (a c. 224) anticipan el mov. siguiente
VII cc. 226-279	Fa M	Homofonía, valores largos, solo una voz a partir del compás 232 (bajo), melodía que recupera III sección, <i>ff</i> finaliza solo con instrumentos en valores largos	Viento madera dobla las voces. Arpas en seisillos de corcheas, arpegios, poca densidad orquestal, <i>dolce</i> piano y <i>sostenuto</i>

En definitiva, en el *Cántico de Moisés* descubrimos la sensibilidad de Morphy hacia la recuperación del estilo “antiguo” de Palestrina en la utilización del contrapunto, que remite a la práctica de los grandes maestros del siglo XVI, favoreciendo la escritura horizontal, el movimiento vocal por grados conjuntos, los valores largos o los silencios para delimitar los versos. Pero, además, el compositor no deja de hacer un uso moderno de la orquesta que abandona por momentos el doblaje y refuerzo de las voces para acometer diversas funciones, desde el soporte de un *cantus firmus*, hasta el uso de ritmos marcados, arpegios, escalas rápidas o trémolos que enfatizan el sentido de la palabra, y todo ello con una estudiada distribución de las masas instrumentales, que protagonizan la introducción y de ciertos interludios que contribuyen a dar variedad a la obra, sin caer en efectos teatralizantes.

Morphy emprendió la composición de otras obras en el género religioso, como una *Misa a cuatro voces, coro y orquesta*, citada por Saldoni y por Casals en sus memorias³², que desgraciadamente no hemos podido localizar.

³² J. M. Corredor: *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, ed. Juventud, 1975, p. 41.

En el Fondo Santa Gúdula de Bruselas se conserva otro manuscrito de Guillermo Morphy del himno eucarístico *O Salutaris*, para soprano con órgano o cuarteto de cuerdas³³, sobre el conocido texto latino de Santo Tomás de Aquino, concluido y estrenado en 1864.

Violin 1

Soprano Solo

O Sa-lu-ta-ris hos-ti-a quae cae-li pan-dis os-ti-um

Ejemplo 2.1. Incipit del violín 1 (cc. 1-4) y de la Soprano solista (cc. 1-4), *O Salutaris*.

En la tonalidad de Re mayor y en *tempo Largo*, la obra responde a la forma bipartita AB, como es propio de un himno en dos estrofas, cuyas dos secciones se encuentran separadas por una transición de cuatro compases. La música sirve de apoyo y realce al texto, coincidiendo los puntos de clímax con el final de cada una de las secciones; así, en la Sección A, el cuarto y último verso, “Da robur, fer auxilium” (Danos fuerza, concédenos auxilio) es reforzado por un acompañamiento en valores rápidos de semicorcheas y modulaciones expresivas (La mayor/Si menor/La mayor). Por su parte, en la sección B, las últimas frases “Qui vitam sine termino/Nobis donet in patria/Amen” (Que nos otorgue la vida eterna, en la patria celestial. Amén) se expresan por medio del acompañamiento de corcheas arpegiadas y la tensión provocada por el uso de modulaciones lejanas (Sib mayor/La menor).

La melodía vocal –con una tesitura del Do4 al Mi5– destaca por su gran belleza dentro de un estilo sencillo y el uso puntual de melismas; asimismo, por la utilización expresiva de saltos en la línea vocal, para ilustrar los momentos de mayor emoción. En línea con las tendencias del Romanticismo, la conducción de las partes y la estructura de la obra hacen alarde de la variedad, pero respetando la unidad gracias a la cohesión motivica.

El éxito alcanzado en Bruselas por sus composiciones llevó a Morphy a contar con “la promesa de un libreto de ópera en dos actos para el teatro de *La Monnaie*”³⁴, una de las mejores salas de ópera de la época, dirigida desde 1848 por Charles-Louis Hanssens, quien al mismo tiempo ocupaba el cargo de presidente de la Asociación de artistas-músicos de Bruselas. Conocida como *Hanssen jeune*, esta asociación se dedicaba exclusivamente a la música, acogiendo todo tipo de talentos extranjeros, poniendo, además, en escena composiciones recientes.

Lamentablemente, este proyecto no llegó a materializarse porque el 28 de noviembre de 1863 la reina Isabel II, con motivo del sexto cumpleaños del príncipe Alfonso, le nombra Gentilhombre de Entrada³⁵. En consecuencia, tuvo que abandonar repentinamente sus proyectos en Bruselas para volver a Madrid e iniciar una nueva etapa de su vida al lado del heredero al trono de España.

³³ Bruselas Royal Library (B-Br). Fondo S. Gudula: Mus Ms 1163. Se trata de una copia realizada por el compositor Louis Bärfwolf.

³⁴ Véase M. Vázquez: “Contestación del Excmo...”, p. 46.

³⁵ Guillermo Morphy. Archivo General de Palacio. Expediente personal. Caja 719-10.

2.4. Retorno a Madrid, 1864. El Espiritualismo en la crítica musical

Tras casi un año de ausencia, Morphy regresa a Madrid el 26 de febrero de 1864 para jurar su cargo como Gentilhombre ante el Duque de Bailén, Mayordomo Mayor y Jefe Supremo de Palacio. A partir de este momento, pasa a residir en el Palacio Real en la Escalera de damas 2, en una habitación contigua a la del príncipe Alfonso, quedando a cargo de supervisar su crecimiento y educación con el sueldo de treinta mil reales anuales³⁶. Según refiere Ovilo y Otero:

La adulación palaciega y el temor cortesano no inficionaron por eso su espíritu; antes bien, aplicando a la educación del Príncipe, por quien presto sintió profundo afecto, la experiencia de sus viajes y la sinceridad de su índole, inició en D. Alfonso un saludable sistema de enseñanza, que éste, merced a su clarísimo entendimiento, fue el primero en apreciar. Al lado de su augusto discípulo, identificando con él su vida, consagrado ardientemente a su desarrollo moral y físico, más aún que el intelectual y social, pasó Morphy desde 1864 hasta 1868³⁷.

En Madrid, Morphy se mantendrá dentro de los círculos cultos musicales de su tiempo, asistiendo a los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, fundada por Monasterio y Guelbenzu, y de la Sociedad de Conciertos, dirigida por Barbieri. Estos músicos realizan un notable esfuerzo para que España se mantenga al corriente de las tendencias europeas, acercando al público un repertorio diferente de la ópera italiana. Ovilo y Otero hace referencia a estas relaciones cuando señala los vínculos entre Morphy, Monasterio, Guelbenzu, y “cuantos sobresalían en el mágico arte del sonido”³⁸. Por su parte, Esperanza y Sola nos habla de los cuartetos de música de cámara organizados en el saloncillo del Conservatorio de Madrid, en los que se ejecutaba la llamada *música sabia*, gracias a la Sociedad de Cuartetos, de la que formaban parte, además de Monasterio y Guelbenzu, Pérez, Lestán y Rodríguez Castellanos. Aquí encontramos una amplia nómina de músicos comprometidos con la tradición del clasicismo vienés a través de la música de cámara. Entre otros asistentes, Esperanza y Sola menciona a Guillermo Morphy, Hilarión Eslava, José Castro y Serrano, José Inzenga, Francisco Asís Gil, Francisco Asenjo Barbieri, Mariano Vázquez, Antonio Arnao, Sofía Vela, Marcial del Adalid, Adolfo Quesada y Rafael Ferraz³⁹. Nos desvela además el crítico que Morphy había iniciado entonces sus investigaciones sobre música para vihuela. Probablemente trabajaría en la copiosa biblioteca de Barbieri, ya que por esta época Morphy le solía obsequiar con piezas como las tonadillas escénicas *La posadera burlada* y *La tímida*, escritas por Laserna en 1799. Ambas obras, conservadas en el legado Barbieri de la Biblioteca Nacional, muestran la dedicatoria manuscrita de Morphy “a su buen amigo Barbieri”.

Morphy mantuvo también relación con Aureliano Fernández Guerra (1816-1894)⁴⁰, quien pertenecía a la Corte por su cargo de gentilhombre de Cámara con ejercicio, que ostentaba desde ju-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas contemporáneas...*, p. 338.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Esperanza y Sola: *La Ilustración Española y Americana*, 8-02-1893, cit. en Rodrigo A. de Santiago “Comentario biográfico”, *Marcial del Adalid: Vals brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con variaciones para piano*, La Coruña, ed. Real Academia Gallega, 1965, p. 2.

⁴⁰ Aureliano Fernández Guerra (1816-1894) fue arqueólogo, historiador, crítico literario y dramaturgo. Tenía el título honorífico de secretario de la Reina, pero no ejercía como tal. Véase Javier Miranda Valdés: *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894)*.

nio de 1866. Fernández Guerra mantenía una relación de amistad con Guillermo y con su madre, Rosa Férriz, quien como sabemos era Camarera de Isabel II desde 1858. Una de las cartas enviadas por Rosa Férriz a Fernández Guerra constata dicho trato amistoso que se extendía a Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete, y Manuel Remón Zarco del Valle, que conformaban el círculo de amistades íntimas de la familia.

Por su parte, Benito Pérez Galdós en sus *Episodios Nacionales* menciona a Morphy y hace alusión a esta comunión entre artistas de esta manera: "Morphy, Guelbenzu, Monasterio, presidían el estamento musical en las agradables noches dedicadas al recreo artístico, y la poesía y pintura tenían su representación en Ayala, Selgas, Asquerino, en el viejo don Carlos Ribera y los jóvenes Gisbert, Palmaroli y Haes"⁴¹. El interés de Morphy por integrarse en el ambiente literario e intelectual de la época le lleva a hacerse socio en 1864 del Ateneo de Madrid.

Durante estos años, la crítica musical de autores como Vicente Cuenca, José Parada y Barreto, y Oscar Camps y Soler consolida las ideas del romanticismo espiritual que aparecían ya en las críticas previas de Masarnau y Gil, como ya hemos comentado. Como en las demás artes, estos críticos ponen énfasis en lo sublime, en la inspiración, en la concepción sentimental del arte que conmueve⁴². De acuerdo con este sentido trascendente de la música, el sentimiento cobra categoría moral al elevarse por encima del placer para acercarnos a la divinidad, y el artista adquiere un status especial como mediador. Un ejemplo de ello lo ofrece el escritor católico Vicente Cuenca cuando deplora que las nuevas tendencias artísticas se alejan de la analogía música-poesía y recuerda que la música es el lenguaje inefable del alma:

Si la música ha de ser bella y puramente sublime, si ha de obrar milagros sorprendentes, es preciso que sea sencilla. La música, este lenguaje misterioso del alma, cuyo imperio principia donde concluye el de la palabra, y que al mismo tiempo de ser una ciencia muy complicada, es un arte muy prodigioso que satisface la razón y que la sobrepuja por un rayo infinito, no necesita el misterio de los logogrifos para producir sus maravillosos efectos; ella es la única de todas las demás artes liberales que remueve las fibras más exquisitas de nuestra sensibilidad, y lleva a la superficie del corazón acentos ignorados que la reflejan toda entera a los que la escuchan⁴³.

Por su parte, José Parada y Barreto, alumno también de Fétis, con quien comparte unas mismas ideas y contribuye a su difusión en España desde la *Revista y Gaceta Musical*, de la que es director, expone ideas similares al concebir la música como arte sublime que nos conmueve y eleva nuestra alma. En su artículo "De la melodía y la inspiración", señala que la cualidad de mayor importancia en el compositor es la inspiración, "que hace brotar de la pluma del músico creaciones llenas de seducción y de atractivo, que deleitan y agradan al par que cautivan y conmueven"⁴⁴. Para este autor, "la melodía es el alma de la música"⁴⁵, una percepción transcendental que influirá en el

Un romántico, escritor y anticuario, Madrid, Ed. Real Academia de la Historia, 2005. Nuestro agradecimiento a Javier Miranda Valdés por enviarnos la transcripción del epistolario entre Aureliano Fernández Guerra, Rosa Férriz y Guillermo Morphy.

⁴¹ Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1907, p. 115. Se refiere a los pintores Vicente Palmaroli, Carlos Luis de Ribera, Antonio Gisbert y Carlos de Haes y a los poetas Adelardo López de Ayala y José Selgas.

⁴² Alba Cecilia Gutiérrez Gómez: *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2008, p. 109.

⁴³ Vicente Cuenca: "Crónica de Madrid". *El Orfeón Español* (Barcelona), Año III, nº 2, 15-10-1864, p. 4.

⁴⁴ José Parada y Barreto: "De la melodía y la inspiración", *Revista y Gaceta Musical*, año I, nº 12, 24-03-1867, p. 1.

⁴⁵ *Ibidem*.

juicio negativo hacia el uso del *leitmotiv* wagneriano, sobre el que hablaremos posteriormente. Como muchos otros críticos Parada y Barreto emplea la expresión “arte divino” y destaca el protagonismo de la melodía,

la maga y hechicera del arte divino, que posee el gran secreto de manejar a su albedrío todos los afectos, todas las pasiones y todos los sentimientos del corazón humano, produciendo en nuestro ánimo cambios inefables y transformaciones deliciosas que nos llenan el oído de un placer indecible, al par que nos llenan el corazón de emociones seductoras⁴⁶.

En la línea del romanticismo historicista de Schlegel, que situaba el cristianismo en el origen de la literatura europea, Parada y Barreto otorga a la religión cristiana un papel primordial en el desarrollo del arte musical y pone como ejemplo a algunos artistas –Morales, Palestrina, Eslava o Fétis– que, según su criterio, han aportado ejemplos de este arte elevado. Sus palabras nos recuerdan las de Masarnau al considerar el género religioso como el más noble y elevado del arte, pues participa de la misma preocupación hacia una música cuyo fin sea “conmover y elevar nuestro ánimo a la altura de los misterios de la religión”⁴⁷. Ensalza la música religiosa del pasado, la existencia de una escuela de música religiosa inimitable “por la grandeza de sus composiciones y la sublimidad de sus conceptos”⁴⁸, riquezas recogidas en la *Lira-sacro hispana*, que las ha sacado del injusto olvido de los archivos. De nuevo encontramos en Parada y Barreto una defensa del papel principal que la religión tiene en el florecimiento de las artes que participan con la música en una creación que busca la belleza ideal.

También los *Estudios filosóficos sobre música*⁴⁹ del crítico Oscar Camps y Soler, publicados en 1864, reafirman la doctrina espiritualista católica. Camps y Soler participa de la oposición existente entre la escuela italiana y la escuela moderna reformista encarnada en las figuras de Rossini y Wagner, resumiendo así las dos tendencias estéticas surgidas en las polémicas wagnerianas del siglo XIX, estudiadas por Suárez⁵⁰. En sus *Estudios* aparecen las ideas que hemos comentado ya partiendo de la obra de Parada y Barreto, organizadas en cuatro apartados: el primero hace referencia al origen de la música y a los conceptos de lo bello y lo sublime, donde observamos la evidente influencia kantiana; el segundo se centra en la música en el templo, en la sala y en el teatro; el tercero analiza el “estado actual de la música o epílogo de la música en el templo, en la sala y en el teatro”; y el último es una interesante reflexión acerca de las benefactoras aplicaciones de la música en el ámbito médico. Camps y Soler expone interesantes reflexiones sobre el melodrama basadas en los modelos expuestos por Metastasio, Rousseau y Tomás de Iriarte.

En este escrito volvemos a encontrar otra reivindicación del espiritualismo/idealismo frente al materialismo, desde una visión profundamente cristiana, en la que, como no puede ser de otra forma, emergen ideas platónicas al afirmar, por ejemplo, que la música es el “lenguaje del alma; es la

⁴⁶ J. Parada y Barreto: “De la melodía y la inspiración...”

⁴⁷ J. Parada y Barreto: “Del género religioso”, *Revista y Gaceta Musical*, año 1, nº 13, 31-03-1867, p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁹ Óscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herrán, 1864.

⁵⁰ Véase José Ignacio Suárez: “Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid”, *Journal of Music Criticism*, Vol. 1, issue 1, 2017, pp. 1-15.

armonía del universo identificada por el sonido⁵¹. La controversia entre materialismo y espiritua-
lismo es clara en su denuncia de la decadencia de las Bellas Artes:

Es innegable, las ciencias exactas han llegado en este siglo al más alto grado de perfección, el más es-
toico no podrá menos que asombrarse al contemplar tanta grandeza; pero la materia no puede crecer
sino a costa del espíritu, la mecánica no se desarrollará sino matando al idealismo, el egoísmo solo im-
perará triunfando en la sensibilidad y las artes morirán cuando la guerra empiece. Esta es nuestra si-
tuación. Las bellas artes están en completa decadencia⁵².

Para Camps y Soler lo sublime revela la existencia de un Ser supremo, de Dios, motivo por el
cual “el sentimiento de lo sublime evoca siempre el de la religión”⁵³. Ensalza a “músicos-poetas” co-
mo Marcello, Beethoven, Pergolesi, Weber, Bellini y Rossini, y dirigiéndose a quienes son “detrac-
tores de la música antigua”, señala que aquellos compositores han demostrado que “la belleza per-
tenece a todos los tiempos”⁵⁴. Por este motivo, el artista contribuye con sus obras al “perfecciona-
miento moral del hombre”⁵⁵. Veremos más adelante cómo Morphy defiende de manera similar que
en la base de la inspiración se encuentra lo moral, lo físico y lo intelectual.

Por otra parte, se refiere al escepticismo nacido a finales del siglo y sus estragos, y denuncia
el materialismo cuando se lamenta de que el hombre solo busque “acaudalar tesoros, seguir te-
nazmente las miras depravadas de su egoísmo”, buscando los “goces materiales”. Se pregunta qué
ha hecho con el “alma sublime” que define como “destello de la divina esencia”. Para Camps, fren-
te al siglo XVI, verdadera “obra del espíritu”, cuya luz se proyecta “cual benéfico faro”⁵⁶, el siglo XIX
se ha extraviado de la senda del “verdadero” progreso.

Como tantos otros autores, también Camps y Soler participa de la visión negativa hacia los afi-
cionados que se proclaman jueces y rechazan las obras de los grandes maestros clásicos⁵⁷. Critica
la música que atiende a los efectos de un virtuosismo vacío, denunciando las consecuencias que
para el buen gusto musical tiene la afición a la ópera italiana en España, reducida solamente a “*re-
gistros de pecho, de cabeza, del si bemol, del do sostenido*”⁵⁸. Estas ideas reaparecerán más tarde en
la crítica musical de Morphy. Camps y Soler reivindica el género instrumental y se refiere a la cul-
tura en otros países europeos donde se cultiva el “verdadero gusto” en conciertos, agrupaciones
de cámara, coros, así como en todo tipo de sociedades, liceos y reuniones. Recrimina el autor el
abandono de estas prácticas en España y cómo las obras clásicas quedan relegadas al olvido en los
archivos, siendo sustituidas en el gusto de los aficionados por fantasías y reducciones de ópera.
También critica los excesos de un romanticismo con el que los miembros de su generación ya no
se sienten identificados, prefiriendo “la calma, la tranquilidad, de las pasiones dulces y tiernas”⁵⁹,
a los efectos avasalladores y las emociones exaltadas.

⁵¹ Ó. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 9.

⁵² *Ibidem*, p. 48.

⁵³ Ó. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 15.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁵ Ó. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 17.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁸ Ó. Camps y Soler: *Estudios filosóficos...*, p. 50.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 51. Parecidas palabras publica Antonio Arnao, cuando lamenta cómo algunos “miran con forzado desdén lo apa-
cible, lo ideal, lo creyente, lo ordenado a sujeción de leyes eternas”, dejándose llevar “por la corriente de las ideas” buscando

En el prólogo de *Teoría Musical Ilustrada* para “uso de los colegios”, de 1870⁶⁰, Camps y Soler realiza un manifiesto en favor del espiritualismo, y dirige su texto a instruir a la mujer a través de la música, porque la música es “un agente moral en la educación”⁶¹, contribuyendo “a despejar su capacidad, a regularizar su inteligencia, a predisponer para estudios más serios; [y] a estimular su sensibilidad, exponiéndola a lo bueno, lo bello y lo sublime”⁶². Estas palabras evidencian la clara influencia del idealismo germánico, que asume los postulados platónicos a través de la filosofía kantiana, y sugieren su familiaridad con la teoría de Victor Cousin, quien impartió desde 1817 cursos en París exponiendo los principios de su filosofía *Sobre lo verdadero, lo bello y lo bueno*, dando lugar a diversas publicaciones –la primera, en 1836⁶³– en constante revisión. La filosofía de Cousin, divulgada en la década de los cuarenta en España, se convirtió en un referente para el pensamiento moderado español adscrito al espiritualismo católico, al que se adscriben figuras como Manuel Cañete y Guillermo Morphy⁶⁴. Su influencia no dejó de crecer a lo largo del siglo XIX en artículos periodísticos, ensayos y discursos, y será adoptado por los propios institucionistas vinculados, en este caso, a un espiritualismo laico, como comentaremos posteriormente⁶⁵.

2.5. Las Canciones para voz y piano

En 1869 Saldoni señala que Morphy tenía escritos dos cuadernos, cada uno de ellos de veinticuatro melodías en español, italiano y francés⁶⁶. Hemos podido recuperar doce canciones para canto y piano, publicadas por la casa Romero en ediciones no venales –tal y como la propia edición indica–, para ser distribuidas entre el círculo de amistades de Guillermo Morphy. También publicó otras canciones para su difusión comercial; tal es el caso de la *Serenata española* para voz y piano, estrenada en 1869 en la Sala Herz de París, e impresa también por Antonio Romero para su venta y difusión, como veremos en el capítulo siguiente. Más adelante, en 1884, Morphy escribiría dos *lieder*, *Lorelei* y *Trähnen* sobre versos de Heine, publicados por Saco del Valle, dedicados a la reina regente María Cristina, gran aficionada a la música⁶⁷.

“lo duro, sensual, escéptico y desapoderado”. Antonio Arnao: *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imp. y fundición de M. Tello, 1878, p. 13.

⁶⁰ Ó. Camps y Soler: *Teoría Musical Ilustrada*, Madrid, Antonio Romero Editor, (ca. 1870). La obra, dedicada al obispo de Zamora, Bernardo Conde y Corral, va dirigida al Instituto católico de las Hermanas del amor de Dios, en La Habana, fundado en 1867, para el cultivo de la música, institución a la que Camps y Soler estaba vinculado al haber sido profesor en otro colegio del Amor de Dios.

⁶¹ *Ibidem*, p. II.

⁶² Ó. Camps y Soler: *Teoría Musical...*, p. III.

⁶³ El *Cours de philosophie...* de Cousin fue traducido por Nicolás Ramírez de Losada al español con el título *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1847). Posteriormente, la segunda edición de la obra de Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, Libraire éditeur, 1853, fue traducida por Manuel Mata y Sanchís en 1873.

⁶⁴ Véase Capítulo I.

⁶⁵ Véase Jean-René Aymes: *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Lissorgues, Yvan y Sobejano, Gonzalo (coords.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

⁶⁶ B. Saldoni, *Op. cit.*, Tomo II, p. 58.

⁶⁷ Ambas partituras impresas se conservan en el archivo del RCSMM. M-RCSM, Inv-1796.

La producción de canto y piano de Morphy se encuadra dentro del cosmopolitismo del género y muestra toda su versatilidad tanto en sus canciones cultas, dentro de la estética del *lied*, como en el cultivo de la romanza o la canción española sobre poesías populares. En nuestro país, frente a los modelos estereotipados de la canción popular, algunos compositores destacaron por la escritura de un repertorio de carácter más internacional, enmarcado dentro de la estética de la producción musical del resto de Europa que vive la influencia del *lied* germánico. En esta línea de producción musical se encuentran las canciones de Morphy y de autores como Juan María Guelbenzu, Marcial del Adalid, Gabriel Rodríguez, Fermín María Álvarez⁶⁸, José María Casares y Felipe Pedrell⁶⁹.

Posteriormente, durante la Restauración borbónica la influencia de Morphy sería decisiva para impulsar el género entre artistas como Tomás Bretón e Isaac Albéniz. En el salón de los Condes de Morphy, ubicado en un antiguo Hotel en la calle Mendizábal 43, del que hablaremos en otro capítulo, se practicaba la música de cámara y la Condesa de Morphy y su hija contribuían a la divulgación de estas melodías para voz y piano. De hecho, sabemos gracias a Tomás Bretón que la Condesa de Morphy interpretó y animó a Bretón con su música sobre rimas de Bécquer, antes de que estas obras fueran interpretadas en el Salón Romero y en el teatro Príncipe Alfonso⁷⁰; por este motivo, Bretón le dedica dichas melodías⁷¹. También Isidoro Hernández reconoció la labor de Morphy para promocionar al poeta cumbre del romanticismo español, con la publicación en 1875 del *Álbum Bécquer*⁷². Sorprende, por tanto, que Pedrell hable del *lied* hispánico inspirado en el modelo alemán como un género desconocido en estos años para los compositores españoles –juicio que más tarde repetirá Sopena⁷³– cuando justamente su cultivo tuvo lugar en esta época.

Celsa Alonso considera la canción como un campo de ensayo del lenguaje que habría de configurar el drama lírico nacional. Probablemente Morphy sería uno de estos compositores preocupados por buscar un lenguaje musical adecuado a la creación de la ópera española⁷⁴. Recordamos cómo su propio modelo de drama lírico se sustentaba en un lenguaje musical de tradición alemana, lo que no era obstáculo para que el compositor hiciera también uso de giros melódicos populares con el fin de dotar a la obra de carácter local. Podemos constatar el trasvase de material melódico de su producción cancionística a obras de mayor envergadura en la transcripción para piano de los bailables conservados de su proyecto de ópera *Los amantes de Teruel*, en donde Morphy utiliza los mismos temas de su obra *Andalucía*.

⁶⁸ Véase Celsa Alonso González: "Las 'melodías de Álvarez': un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español", *Revista De Musicología*, vol. 15, nº 1, 1992, pp. 231-279.

⁶⁹ C. Alonso: "Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.

⁷⁰ Tomás Bretón da a conocer sus melodías en el Salón Romero en junio de 1887, interpretadas por alumnas del Instituto Filarmónico del Conde de Morphy. En mayo de 1888, se presentan en el Teatro Príncipe Alfonso. Sobre las mismas, véase Víctor Sánchez. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, pp. 176 y ss.

⁷¹ Archivo de Almagro. Sig. 1070 Tomás Bretón. *Rimas Bécquer*: Partitura manuscrita para canto y piano con dedicatoria "A la Exma Señora Condesa de Morphy" (noviembre de 1886).

⁷² "¿A quién mejor que a mi distinguido amigo el conde de Morphy, artista de corazón y apasionado admirador del talento de Gustavo, pudiera yo haber dedicado este trabajo? Admitale, pues, como la expresión sincera del verdadero cariño que le profesa su respetuoso amigo y seguro servidor". Isidoro Hernández, *Álbum Bécquer*. Madrid, Antonio Romero, 1875, p. 39.

⁷³ Véanse Federico Sopena: *El Lied romántico*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1973; y *El nacionalismo musical y el 'lied'*, Madrid, Real Musical, 1979.

⁷⁴ Alonso, en su artículo ya citado sobre Pedrell, se refiere a la difícil convivencia de lo popular y lo culto en la canción española: "Felipe Pedrell y la canción culta...", pp. 305-328.

La mayor parte de las canciones para canto y piano que hemos localizado de Guillermo Morphy pertenecen al reinado de Isabel II, un periodo en el que –según Celsa Alonso– el género cancionístico estaba fuertemente influido por el lenguaje lírico italiano⁷⁵, por un lado, y por las melodías y ritmos populares españoles, muchas de ellas vinculadas al folklore andaluz, por otro. Entre los compositores que destacan por el cultivo del género de la canción en ese periodo, figuran José Melchor Gomis (1791-1836), Sebastián Iradier (1809-1865), vinculado al andalucismo, criollismo e italianismo; José Espín y Guillén (1812-1881), Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), Cristóbal Oudrid (1825-1877) o José Inzenga (1828-1891). La creación de éste último autor sigue la línea marcada por Santiago de Masarnau con obras de gran interés artístico y refinamiento, pues “dota a la melodía de una declamación originada por el verso y al piano de un fuerte componente expresivo generado por el texto de la canción”⁷⁶.

Bien podríamos decir que estas creaciones de Morphy de finales de la década de los sesenta, que analizaremos a continuación, constituyen un referente de la producción que nos encontraremos en el último tercio del siglo XIX en compositores a quienes protegió y guió como Tomás Bretón o Isaac Albéniz, con el que Morphy mantiene un estrecho contacto durante sus años madrileños. Todos ellos buscan este eclecticismo entre lo universal y lo nacional, y, en el caso de Albéniz, su producción, al igual que la de Morphy, viene marcada por el cosmopolitismo⁷⁷. Rodríguez Bermejo señala que Albéniz escribió a finales de 1886 el *Álbum Bécquer*, que más tarde publicaría Zozaya en 1888⁷⁸; y compuso también canciones italianas bajo el título de *Seis Baladas*, dedicadas a la marquesa de Bolaños⁷⁹, publicadas por Antonio Romero.

Respecto a la producción de Morphy, debemos clasificarla en dos grupos: por un lado, sus canciones sobre temas populares de nacionalidad diversa (letras populares y romances); por otro, su creación más liederística, inspirada en poemas de autores franceses y alemanes. En general, estas obras destacan por su heterogeneidad, variedad de medios e inventiva melódica. Su análisis nos lleva a considerar que se apartan del grueso de canciones populares escritas en estos años, como género de salón de menores pretensiones para satisfacer la demanda del salón burgués. Las canciones de Morphy entran dentro del refinamiento que caracteriza la composición cancionística de países como Alemania, Francia e Italia, sobre la que demuestra un profundo conocimiento.

2.6. Las Canciones sobre poesía culta. La influencia del lied

Morphy contribuiría al movimiento liederístico en España, componiendo melodías que dedica a su círculo privado de amigos que pertenecían a los círculos aristocráticos, donde al parecer la

⁷⁵ Alonso menciona también el gusto por las canciones españolas de Narciso Paz, Fernando Sor, Mariano Rodríguez de Ledesma y Manuel García, entre otros. Véase: C. Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

⁷⁶ Carlos López Galarza: *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, 2012, p. 45.

⁷⁷ Véase Jacinto Torres: “La obra vocal de Isaac Albéniz: *Songs, Mélodies* y canciones”, *Revista de Musicología* XXII, nº 2, 1999, p. 177.

⁷⁸ Sonia María Rodríguez Bermejo: *Discovering Isaac Albéniz as a song composer*, PhD Diss., University of Cincinnati, 2010, p. 35.

⁷⁹ Se trata de Margarita Pérez de Gúzman, por cuyo salón pasarían artistas de la talla de Arbós, Barbieri, Bretón, Pedrell, Lara o Sorolla.

canción culta ocupaba la práctica doméstica. Ysabel Bassecour de Chacon, madame P. R. de G, la Marquise de Ysasi, Eulate de Valcárcel, Pepe Casares y Sofía Vela, entre 1867 y 1869, son las destinatarias de estas obras de Morphy que se cantarían en su salón privado⁸⁰.

Las canciones sobre poesías de autor tienen en Morphy un tratamiento sumamente cuidadoso en el que hace alarde de gran habilidad para utilizar no sólo las melodías apropiadas al texto, sino también los recursos armónicos que respondan a las sutiles gradaciones emocionales del mismo. Morphy nos muestra esta faceta de compositor lírico, poeta del Romanticismo de frase inspirada, donde el piano iguala la expresión de la palabra para conseguir una obra de gran belleza. En general, hace alarde del empleo de acompañamientos ricos y variados con figuras arpegiadas, trémolos y acordes que dan variedad y sostén al canto.

Aunque criticó el fervor por la ópera italiana en España, fue admirador de las melodías de Bellini y Donizetti, cuya influencia también encontraremos en sus obras sobre textos de Victor Hugo. Pero, en general, Morphy no desatendió ningún estilo, ya que su producción es deudora del *lied* de Schubert, Schumann e incluso Mendelssohn. En sus obras *Hier au soir*, *Rapelle* y *Au printemps*, el piano asume protagonismo con elaborados acompañamientos o, por el contrario, muestra el estilo más sobrio en *Trähnen* y *Lorelei*, escritas sobre texto alemán al final de su vida. Como otros compositores del Romanticismo, Morphy se siente preocupado por la expresión del texto, de aquí que comente en uno de sus escritos: "Todo el que recuerde una melodía que exprese bien lo que se canta, habrá observado la íntima unión entre la letra y la música, que llega hasta hacernos creer que no hay otra melodía para aquellas palabras y viceversa"⁸¹. Esta feliz conjunción de música y texto parece resolverse con éxito en estas que marcan la ruptura con las formas populares o altamente italianizantes del momento.

Morphy es capaz de mostrar la línea más universal de la canción culta europea, cuya práctica reivindicó y apoyó desde su salón privado de la calle Mendizábal en Madrid. Su ideario responde a la definición dada por E.T.A. Hoffmann del *lied*: "para conmover lo más recóndito del alma por medio de la melodía más simple y la más sencilla modulación, sin afectación y sin forzar búsqueda del efecto o la originalidad: en ello radica el misterioso poder del verdadero genio"⁸². Esta forma adquiriría durante el siglo XIX una mayor elaboración en la parte pianística, así como mostraría la evolución hacia una armonía que, aunque sujeta a la tradición, iría incorporando procedimientos más modernos⁸³.

⁸⁰ Hemos encontrado algunos datos sobre estas mujeres pertenecientes a la nobleza. La marquesa de Ysasi (o Isasi) es Joaquina de Silva (Madrid, 1836; Madrid 1913), hija del Marqués de Santa Cruz (Francisco de Borja de Silva) y de María de la Encarnación Fernández de Córdoba. Se casó con Juan Francisco Chacón Núñez del Castillo, marqués de Isasi, hijo de los Condes de Campo Alegre (1834-1895). Respecto a madame Eulate de Valcárcel, se trataría de Irene María Eulate y Calderón, casada en 1863 con Adrián Valcárcel y Valdés (1832-1874).

⁸¹ G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1892, p. 30.

⁸² La cita de Hoffmann la hemos tomado de la versión inglesa: "[...] to stir the innermost soul by means of the simplest melody and the simplest modulation, without affectation or straining for effect and originality: therein lies the mysterious power of true genius". James Parson: "The eighteenth-century Lied", *The Cambridge Companion to the Lied*, J. Parson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 36. Véase C. López Galarza: *Canciones españolas para voz y piano...*, p. 45.

⁸³ Norbert Böker-Heil, "Lied", *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), Oxford University Press, 2001, vol. 10, p. 830.

Un ejemplo de ello, lo encontramos en la obra de Morphy titulada *Hier au soir*, sobre versos de Victor Hugo, composición en Mi mayor, de ochenta y dos compases, estructurada en cuatro secciones ABCB' y una coda, marcadas por los cambios de *tempo*. Esta obra constituye un buen ejemplo de cómo Morphy utiliza el simbolismo en su música al servicio de la expresión poética. El texto es una celebración del amor jubiloso con alusiones a la primavera. Así las frases descienden a la región media para expresar cómo “la nuit tombait” o emprenden el ascenso a la región aguda para hablar del “odeur des fleurs” o “le printemps rayonnait”. Al lirismo de ciertos pasajes contribuye el acompañamiento del piano sobre la pedal de dominante, mientras la mano derecha dobla la melodía vocal. El momento culminante llega en el compás 35, en el que *avec passion* la melodía es reforzada por los trémolos del bajo que, por medio de un *ritardando*, dan paso al protagonismo del piano. que inicia un contracanto enlazando su voz con la del cantante, en un juego que cautiva la atención del oyente. Los acordes repetidos del bajo en *pp* crean la atmósfera adecuada para el “hymne le plus doux”. El climax se sitúa en la última sección en *fortissimo*, donde el sentimiento del amor es ahora enfatizado por el acompañamiento de arpeggios que se mueven en valores rápidos, mientras el registro grave del piano asume protagonismo al cantar en octavas motivos que refuerzan el lirismo del momento. La pasión se va diluyendo con la caída de la melodía del Mi agudo

al Mi grave, marcado por el *plus lentement*, y la obra finaliza con una coda donde el piano emerge como protagonista durante los doce últimos compases en valores largos descendentes.

Morphy hace gala de recursos armónicos que nos hablan de la progresión hacia un lenguaje más elaborado y expresivo, plenamente romántico. Encontramos una mayor libertad en el uso de modulaciones abruptas, evasión de la sensible, notas alteradas y falsas relaciones, como consecuencia de la búsqueda de nuevas sonoridades. Destacamos el uso que hace Morphy de la modulación enarmónica para incursiones a tonalidades extrañas.

La expresión más cercana al *lied* alemán en la obra de Morphy la encontramos en *Loreley* y *Trähnen*, obras inspiradas por Heine, que dedicaría en 1884 a la reina María Cristina, en testimonio de respeto⁸⁴. Heine se dio a conocer en España a través de las traducciones de Augusto Ferrán y Fourniés, amigo de Gustavo Adolfo Bécquer, quien



Imagen 2.4. Portada de *Loreley*, canción dedicada a la Reina María Cristina.

⁸⁴ Las obras se encuentran localizadas en M-RCSM: Inv-1796 y Inv-1796bis.

además publicó en la *Ilustración Española y Americana* algunas de sus obras⁸⁵. Heine ejerció una gran influencia sobre el joven Bécquer, a quien Guillermo Morphy profesaba gran admiración.

La primera, sobre la ondina que habita en la cumbre de la montaña, *Loreley*, en Si bemol mayor, responde a la forma del *lied* ternario ABA'. En la sección A aparecen dos temas diferentes de ocho compases cada uno. La sección B, en un tiempo algo más animado, presenta un nuevo tema que muestra material temático del tema principal A acompañado por una pedal de dominante de la tonalidad de Sol menor en la primera semifrase, y de tónica de Re mayor, en la segunda. Por último, la tercera sección A' recapitula el tema principal en el *tempo primo*, esta vez en la tonalidad de Si bemol menor. Destaca la escritura cromática del piano en su región grave con trémolos partidos ejecutados en *forte*, que potencian el carácter dramático del texto y conducen la obra a su climáx con el Fa agudo en *ff*, precedido de un cambio al tiempo lento. La obra finaliza con una breve coda que retoma el modo mayor con el sexto grado descendido, lo que le confiere un color sombrío.

Por su parte *Trähnen* (Lágrimas), inspirada también en el escritor alemán, habla del sueño del poeta en la tumba de la amada, tema recurrente del Romanticismo, donde amor y muerte están íntimamente conectados. La obra destaca por su carácter íntimo y refinado, dentro de la estética del *Lied* alemán. En este caso, Morphy utiliza la forma binaria estrófica tradicional alemana, en la que a cada estrofa de cuatro versos le corresponde la misma música.

Trähnen

Langsam G. Morphy

Voice G. Morphy

Ich hab' im Traum ge wei net mir

Piano *p*

Ejemplo 2.2. Íncipit de *Trähnen*.

2.7. Las Canciones sobre poesías populares y romances históricos

En la producción autóctona de Morphy se encuentra el elemento culto junto al popular. Morphy se inspira en melodías y ritmos populares y tonadillas escénicas por las que se sintió interesado en su juventud. Pero también utilizó elementos tomados de la música antigua española, principalmente de la música profana del siglo XVI que investigó y recopiló durante más de veinte años.

Expone así su idea de ennoblecer las melodías populares introduciéndolas en el repertorio culto:

⁸⁵ José Zamudio: *Heinrich Heine en la literatura chilena. Influencia y traducciones*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1958, p. 24.

El canto es un medio natural y espontáneo de expresar el sentimiento, nos lo dice la riquísima colección de melodías populares que sin cesar se renuevan en todos los pueblos del mundo, y no se puede negar que, embellecido y ennoblecido por tantas generaciones de grandes artistas, el arte del canto, hoy en decadencia, llegó a tal grado de perfección, que sus medios expresivos fueron una mina inagotable para los compositores [...]. La palabra cantada, sujeta a la prosodia y con música adecuada a la situación, al medio y al personaje, es el medio más poderoso de que dispone el compositor para conmovir al público⁸⁶.

Morphy se decanta por aquellos rasgos de las canciones populares que asocia a la idea de España y que podemos resumir en el empleo de una textura clara que recrea un ambiente de luz, ritmos marcados, notas pedal, figuras en ostinato, secciones contrastadas y, en su caso, sonoridades arcaicas. Utiliza una escritura mucho más sencilla que en las canciones cultas, destacándose el fraseo breve adaptado a la longitud de los versos y delimitado por silencios y/o el uso de semicadencias o cadencias perfectas. En sus canciones suele ser habitual el inicio con una introducción breve en el piano, que reexpone también para finalizar la obra.

Entre las formas de la lírica tradicional española que resultan de interés gracias al historicismo romántico destaca el romance. Estudiados y recopilados por Agustín Durán, fuertemente influido por el Romanticismo alemán, el romance fue objeto de atención por Manuel José Quintana, Eugenio de Ochoa, el Duque de Rivas, Manuel Cañete y Manuel Milá y Fontanals, entre otros. El estudio del romance responde a esta inquietud por buscar la esencia de España dentro de la tradición, a la que también fue sensible Morphy. En el archivo del Conservatorio Superior de Madrid hemos localizado numerosas letras de romances y algunas composiciones manuscritas a las que Morphy ponía música. Destaca de esta producción, *Despedida del Cid. Romance viejo español puesto en música*, dedicado a su amigo Justo Blasco⁸⁷. La obra se interpretó en 1885 en el Salón Romero, siendo calificada por *La Época* como “una imitación antigua muy feliz, sobria e inspirada, que se adapta perfectamente a la letra del romance y hace notar, por ligero cambio, cuándo habla el Cid y cuándo el romancero”⁸⁸.

Otra de sus obras, *Romance viejo. La novia del cautivo* (“Galeritas d’España”)⁸⁹, se basa en un romance anónimo perteneciente a los cancioneros de música popular del siglo XVI, recogidos por Ramón Fernández en su obra el *Parnaso español*⁹⁰. Este romance en Do menor, de fuerte sabor pintoresco, está constituido por varias estrofas entre las que se intercala un estribillo. La obra presenta forma *lied* (ABA), de modo que la modulación a Mi bemol mayor y a un tiempo más animado, *più mosso*, en la sección central determina la estructura de la canción. Destacan ciertos rasgos típicos del pintoresquismo español como la presencia de floreos superiores que recorren la línea descendente del canto y el cambio de color entre el modo mayor y menor. En esta ocasión Morphy se decantó por un ostinato rítmico en *forte*, que será el bajo sustentador de la obra.

⁸⁶ G. Morphy: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imp. y Fundación de Manuel Tello, 1892, p. 30.

⁸⁷ La obra se localiza en el Fondo Sociedad Coral Nova Gesoria. Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guixòls. Reg. 10.442.

⁸⁸ *La Época*, 1-01-1885, p. 4.

⁸⁹ Localizada en el archivo del RCSMM, R^o 31046.

⁹⁰ Referido en Juan Nicolás Böhl de Faber: *Floresta de rimas antiguas castellanias*, Hamburgo, Perthes y Besser, vol. 1, 1827, p. 257.

Muy lento

Piano

f

ad libitum

Ga - le - ri - tas d'Es - pa - ña pa - rad los re - mos pa - rad los

Piano

Ejemplo 2.3. Íncipit de *La novia del cautivo*

El interés de Morphy por el romance histórico francés se refleja en su obra *Adieux du Chatelain de Coucy. A la dame de Fayel*, dedicada a la marquesa de Portugalete⁹¹. Se trata de una composición inspirada en la literatura francesa de finales del siglo XIII⁹². En ella, Morphy utiliza melodías sencillas por grados conjuntos que, por una parte, recuerdan sonoridades arcaicas en el movimiento de las voces en sextas y terceras, y por otra, nos remontan a composiciones polifónicas del Renacimiento con el uso de disonancias expresivas. Toda la obra está marcada por la ambigüedad tonal al omitirse la resolución de la sensible.

Morphy también compuso canciones italianas. Un ejemplo de ellas es su *canzone La luna*⁹³, una sencilla canción italiana inspirada en una poesía popular⁹⁴ dedicada a Ysabel Bassecour de Chacon. La obra, escrita en 6/8, responde a la forma *lied*, con tres secciones bien diferenciadas (ABA). La parte musical muestra la extraordinaria sensibilidad de su autor para expresar los lamentos por un amor ausente.

⁹¹ La partitura se localiza en RAG. Fondo Adalid. La dedicatoria manuscrita firmada en mayo de 1868 dice así: "Souvenir d'amitié à Madame Marcial del Adalid".

⁹² En 1874 Gaston Paris (1839-1903), medievalista y filólogo romanista francés, escribió "Le roman du *Châtelain de Coucy*". Véase *Romania*, tomo 8, n.º 31, 1879, pp. 343-373.

⁹³ La partitura se conserva en la Fundación Juan March, M-8262-B.

⁹⁴ Esta *canzone* fue publicada en *Canti popolari toscani, Raccolti e annotati de Giuseppe Tigrì*, Florencia, Barbera, 1856.

La luna s'è venuta a lamentare
Inde la faccia del divino Amore:
Dice che in cielo non ci vuol più stare;
Ché tolto gliel'avete lo splendore.

E si lamenta, e si lamenta forte.
L'ha conto le sue stelle, non son tutte.
E gliene manca due, e voi l'avete:
Son quelli du' occhi che in fronte tenete.

La luna se lamenta
Ante el rostro del Amor divino
Dice que ya no quiere quedarse en el cielo.
Que se fue el esplendor

Y se lamenta, se lamenta fuertemente.
Ha contado sus estrellas, no están todas
Faltan dos y tú las tienes:
Son las de los dos ojos que tienes en tu frente.

Allegretto. *f*

PIANO.

f

La lu - - na sé ve -

p

Ejemplo 2.4. Íncipit de Canzone

La obra es una *pastorella*, en un melancólico La menor, donde el cantante se lamenta de su amor. Las frases responden a una línea sencilla ascendente-descendente, caracterizadas por un suave melisma en la última palabra. Dominan los acompañamientos simples de acordes placados (negra-corchea), de manera similar a los empleados por Rossini en algunas de sus arias de ópera. Son frases bien delimitadas, divididas en semifrases, de manera que en la repetición de la sección A, la segunda semifrase varía respecto a la anterior. La sección B, más breve y modulante, se mantiene en la tonalidad de Do mayor pero con un cambio de color sombrío al utilizar el VI grado descendido (Lab) de acuerdo con el sentido del texto. Posteriormente, la melodía asciende con saltos consecutivos hacia el fa agudo, donde expresa su angustia con el uso de acordes a contratiempo. La última sección A' aparece en *forte*, rompiendo el esquema tradicional al interpolar una semifrase en Si bemol mayor –tono napolitano–, en la que la melodía se mueve por saltos de quinta justa alejándose de la tonalidad principal, hasta alcanzar el clímax. La obra concluye en *forte* con la repetición de la introducción a cargo del piano.

III. Exilio a París, 1868. Estancia en Viena

La Revolución de 1868 provoca el exilio a París de la reina Isabel II, que será acompañada por otras familias y personalidades cercanas a la corte que deciden abandonar también España. Entre ellas se encuentran Morphy y su madre, quienes, abatidos por las circunstancias, comienzan así una nueva vida cargada de incertidumbre. Morphy la afronta con el ímpetu de su juventud y con la determinación de vivir de la composición y de permanecer cerca del príncipe Alfonso.

3.1. Comidas de artistas en el restaurant Brébant. Guelbenzu y Adalid en París

El ambiente cosmopolita de París cautiva a Morphy y le abre un sinfín de oportunidades en su trayectoria musical gracias a la mediación de F. A. Gevaert, que le toma bajo su protección. Gevaert era por entonces director de la Grande Ópera, y le pondría en contacto con una pléyade de músicos como Charles Gounod, Félicien David, Ambroise Thomas, Victor Massé, Jules Massenet, Charles Marie-Widor y Léo Delibes, y de otros artistas como Gustave Doré, Théophile Gautier, Charles Blanc y Alejandro Dumas. El *restaurant Brébant*, situado en el boulevard Poissonnière número 32, era famoso por las comidas a las que asistía lo más destacado del mundo artístico, y porque servía de punto de encuentro a otros jóvenes extranjeros que se acercaban a la capital. Morphy nos cuenta en la revista *Álbum salón* cómo él mismo acudía a estos ágapes que tenían lugar el primer sábado de cada mes y que estaban abiertas a cualquier artista, siempre y cuando fuera presentado por un socio y pagara el coste de 20 francos¹. Era tal el interés de estos encuentros para un joven compositor en ciernes que Morphy no falta a ninguno de ellos pese a su precaria situación. Allí, estrecha relaciones con el célebre pianista Anton Rubinstein (1830-1894), de quien nos cuenta cómo amenizaba las reuniones interpretando sus propias obras y otras, de maestros consagrados como Mozart y Beethoven. También la música de Wagner acaparaba la atención de los músicos, dando lugar a fuertes discusiones como la protagonizada por Rubinstein, encendido antiwagneriano, y Víctor Wilder, profundo admirador del genio alemán. Así nos lo cuenta Morphy:

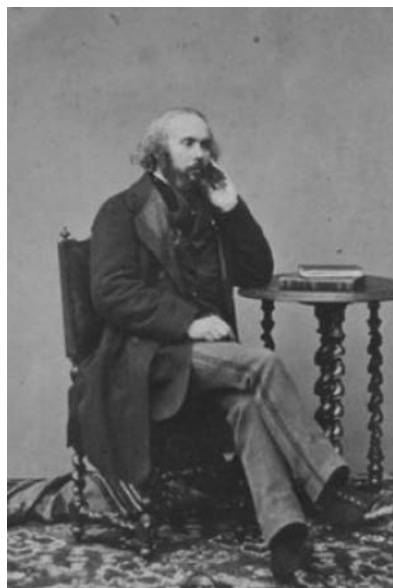
En una de estas fiestas artísticas, ocurrió un incidente que hubiera podido convertirse en grave disgusto sin la oportuna y discreta intervención de nuestro presidente. Empezaba ya la lucha entre los amigos y los adversarios de Wagner, y figuraba entre los primeros, como ardiente propagandista, Víc-

¹ G. Morphy: "Antonio Rubinstein. Recuerdos personales", *Álbum salón*, año II, nº. 13, 01-03-1898, p. 4.

tor Wilder, que más tarde tradujo al francés los poemas dramáticos del gran compositor alemán. Rubinstein fue siempre antiwagnerista, y como el asunto era frecuentemente objeto de discusión, llegó un momento en que la trabada entre ambos tomó un tono personal y agresivo; y como Wilder era un flamenco excesivamente franco y bruscamente sarcástico, hubo de decir alguna frase que, zahiriendo duramente a su contrincante, hizo reír a la concurrencia.

Rubinstein se volvió hacia él, como león furioso, y con acento airado le contestó: "el hacer reír es privilegio de imbéciles, y haría V. mejor en no meterse a hablar de lo que no entiende". Todos temimos un conflicto y nos lanzamos a sujetar a ambos interlocutores para evitar que viniesen a las manos. Entonces Gevaert, levantándose, se dirigió a Wilder sobre quien tenía gran autoridad, y le dijo: "No se mueva V., se lo mando" y volviéndose a Rubinstein, con dulce sonrisa de finísima ironía, le dijo: "Querido Rubinstein, aquí todos somos camaradas y amigos, y al entrar dejamos en la antesala nuestros paraguas y nuestras coronas", con lo cual hizo reír a los mismos contendientes, terminando felizmente lo que hubiera podido dar lugar a un lance personal².

Morphy también frecuentó el *Hotel de Gant et de Germanie*, situado en la calle de Michaudière, donde estrechó lazos de amistad con Gounod, David, Thomas y su protector, Gevaert³. Con Gounod compartió Morphy la defensa de la tradición musical como salvaguardia de "las obras del espíritu" en contra de los llamados falsos innovadores del arte, que daban la espalda a la tradición, así como la idea de que la Belleza, el Bien y la Verdad eran consustanciales al Arte universal⁴.



Imágenes. 3.1 y 3.2. Charles Gounod (izq.) y Félicien David (der.) fueron algunos de los artistas con los que Morphy entabló amistad durante su exilio en París.

² *Ibidem*, p. 4.

³ M. Ovilo y Otero escribe "Guebaentz" en lugar de Gevaert.

⁴ Véanse los estudios de estética de Charles Gounod recopilados por Georgina Weldon: *Autobiographie de Charles Gounod, et articles sur la routine en matière d'art*, Londres, Weldon, Tavistock House, 1875. En el género religioso Gounod, al igual que Morphy, defiende el estilo austero de las misas de Palestrina.

En París Morphy coincidió con Marcial del Adalid y Juan María Guelbenzu. De este encuentro nos informa *La Época* en diciembre de 1869, que señala su destacado papel como compositores:

El Sr. Adalid ha publicado en París, donde se halla establecido, tres piezas para canto y piano, tres marchas, una sonata y un *andantino*, *minueto* y *allegro*. Todas estas piezas, muy aplaudidas en los círculos filarmónicos de aquella capital, tienen el sello clásico que el autor imprime a todas sus obras, y la pureza, sencillez y buen gusto que se notan en las ideas matrices de sus composiciones. Adalid, Guelbenzu y Morphi levantan y mantienen enhiesto nuestro pabellón en la capital del imperio vecino⁵.

Esta coincidencia se debe a la Revolución de 1868 que como dijimos anteriormente puso fin al reinado de Isabel II y tuvo como consecuencia la presencia en París de una numerosa colonia española. Era frecuente su reunión en veladas musicales, a las que asistían muchas de las familias aristócratas que acompañaron a la reina Isabel II en su exilio; en ellas se consumía, entre otros géneros, música española, a la que contribuiría Morphy con sus composiciones. Sabemos que Guelbenzu también se exilia a París, renunciando durante un tiempo a figurar dentro de la Sociedad de Cuartetos, movido por su fidelidad a la Casa Real, desde que en 1844 la reina María Cristina le nombrase profesor de piano de la Familia Real⁶. Y es que en una carta enviada a su amigo Monasterio en noviembre de 1869, reconoce su "condición de emigrado", y menciona a Morphy, con quien mantiene contacto en París⁷.

Creemos que la presencia en París, en las mismas fechas, de Marcial del Adalid y su esposa, la escritora Fanny Garrido (1842-1917) –traductora del *Viaje a Italia* de Goethe, y amiga de Pardo Bazan, que utilizó el seudónimo de Eulalia de Liáns para publicar sus novelas– esté relacionada probablemente con los mismos hechos, ya que ambos eran figuras muy cercanas a la reina Isabel II, quien había sido su madrina de boda. De hecho, muchas de las partituras compuestas por Adalid conservadas en la Biblioteca Nacional de España fueron dedicadas a la reina⁸. Adalid mantuvo también una fuerte amistad con Guelbenzu, a quien dedicó algunas de sus obras durante su estancia en París, en junio de 1869⁹. Cabe destacar la colección manuscrita de canciones para voz y piano, con texto del francés Armand Silvestre, en la que reconoce su deuda con Guelbenzu:

Mi escrito así lo debo, después de Dios, a mi amigo Guelbenzu, a sus consejos y hasta sus bufidos de cuando en cuando, por eso este pobre *Brigadier* guarda en su pecho un fervor inagotable de cariño y agradecimiento que llegará sin duda, y a fuerza de las [vivencias?] de este mundo hasta la tumba, y aun mas allá si, como toda alma cristiana debe creer, hay algo mejor para los justos y los arrepentidos. Ya dije que la colección cuenta ya sus 36 [números?] todos o casi todos a igual altura y como mi fortuna no me permite ya el lujo de hacer publico por cuenta propia creo que vale la pena en pensar en otro mundo, si como creo será un pequeño monumento que deje a mi patria¹⁰.

⁵ José María de Goizueta: *La Época*, 24-12-1869, p. 1.

⁶ Guelbenzu había sido nombrado en 1841 profesor de piano de la reina María Cristina, convirtiéndose posteriormente en profesor de piano de Alfonso XII. Además, desde 1844 desempeñó el puesto de organista en la Real Capilla. En 1863 funda junto a Monasterio la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Véase Eva García Fernández: *Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2011.

⁷ Carta de J. M. Guelbenzu a Monasterio. París, 17 de noviembre de 1869. M. García: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio...*, II, p. 531. Guelbenzu envía recuerdos de parte de Morphy a Monasterio.

⁸ Margarita Soto Viso: "La *Serenade pour instruments à cordes* de Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, vol. 13, nº 1, 1990, pp. 255-277.

⁹ Las partituras se conservan en el Fondo Guelbenzu de la Biblioteca Nacional de España.

¹⁰ BNE: M.GUELZENZU/1477 Melodías para canto y piano de Marcial del Adalid, música manuscrita.



Imágenes 3.3, 3.4 y 3.5. Juan María Guelbenzu, Marcial del Adalid y Guillermo Morphy.

Soto Viso se refiere a la amistad del matrimonio Adalid con Morphy, quien dedica *Andalouise* y *Serenade espagnole* a Fanny y a Marcial, respectivamente¹¹. Estas partituras, como veremos a continuación, fueron estrenadas en París el 29 de junio de 1869, en un concierto organizado por Guillermo Morphy al que asistieron la reina Isabel II, el rey consorte Francisco de Asís de Borbón, y gran parte de la colonia española. Morphy también dedicó algunas de sus melodías para canto y piano a Fanny Garrido, en este caso, se trata de obras impresas en años anteriores en España, para su círculo de amistades más íntimo¹². Por su parte, Adalid respondería a esta amistad con Morphy, dedicándole algunas de sus *Romances sans paroles pour piano*¹³.

Hemos constatado que tanto Morphy como Adalid cultivaron el género camerístico para voz y piano en fechas similares. Su producción coincide en varias ocasiones en la utilización de los mismos textos de autores franceses. Ambos conocieron una “cultura universal” que redundaría en su obra musical, compartiendo el mismo interés por la renovación del género desde una perspectiva europeísta si bien mantienen un estilo individual. Sorprende el temperamento romántico de estas composiciones, en las que demuestran su versatilidad y dominio del estilo, que les convierte en referentes del Romanticismo en España¹⁴.

Por último, hay que señalar el trato de Morphy en París con Gustave Doré, Mariano Fortuny y los hermanos Zuloaga¹⁵. Fortuny colaboraría con Morphy en la gestión de su obra musical para su estreno en la Grande Ópera, de la que hablaremos en este capítulo. Con los hermanos Zuloaga, Daniel, Guillermo y Germán, establecidos en Sévres para estudiar los procedimientos cerámicos des-

¹¹ La dedicatoria manuscrita de Morphy dice: “On parte avec Madame et non pas avec Monsieur car on n’ose pas d’envoyer du thé à l’empereur de la Chine. Souvenir d’amitié à Madame Marcial del Adalid. G. Morphy, Mars 1868”. Véase M. Soto Viso: “La *Sérénade pour instruments...*”, p. 259.

¹² De hecho algunas de ellas, que se encuentran conservadas en la Fundación Juan March, muestran la dedicatoria manuscrita a Pepe Casares, con fecha del 21 de junio de 1866, en Madrid

¹³ Marcial del Adalid (1826-1881) compuso 6 *Romances sans paroles pour piano*, Op. 7, nº 1 *Tourment caché*, con dedicatoria impresa “à mon ami G. Morphy” y, del mismo modo, la nº 4 *Souvenir*. Otras están dedicadas a personas del círculo de amistades de Morphy como Guelbenzu, Vázquez o Zarco del Valle.

¹⁴ Sobre Adalid, véanse: M. Soto Viso: “Marcial de Torres Adalid (1816-1890)”, *Anuario musical*, nº 45, 1990, pp. 189-234; y Carolina Queipo Gutiérrez: *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*. Tesis doctoral inédita, Universidad de La Rioja, 2016.

¹⁵ Véase Abraham Rubio Celada: “La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)”, *Revista de arte, geografía e historia*, nº. 7, 2005, pp. 223-252.

de 1867, Morphy organizaría la recuperación de las antiguas fábricas de la Moncloa durante la Restauración alfonsina.

3.2. La música de vihuela y Gevaert

Morphy mantuvo una estrecha amistad con Gevaert, una de las figuras más destacadas del panorama musical europeo, quien, probablemente aconsejado por Fétis, no solamente tomó a Guillermo bajo su protección, sino que también le dio clases de composición. Gevaert, organista en Gante, laureado compositor, Maestro de Capilla de S. M. el Rey de los Belgas, director desde 1871 del Conservatoire Royal de Bruxelles y miembro de la Academia de Bélgica y del Instituto de Francia, centró sus intereses compositivos en la ópera, la música sacra y la música para órgano. Durante la década de los cincuenta se estableció en París, donde cultivó con gran éxito la ópera cómica. Destacó por sus publicaciones pedagógicas como el *Traité général d'instrumentation* (1863), traducido a varios idiomas y reescrito más adelante como *Nouveau traité d'instrumentation* (1885). Asimismo, sus obras, *Vademecum de l'organiste* y *Traité d'harmonie théorique et pratique* fueron ampliamente difundidas. Además, se convirtió en uno de los más importantes musicólogos de la época, gracias a sus múltiples trabajos de investigación sobre música antigua, recogidos en su *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Algunas de sus opiniones como las referentes al origen de los modos griegos, que fueron expuestas en dos de sus obras, *Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine* y *La mélopée antique*, suscitaron encendidas polémicas entre los músicos. También destacó por su recuperación de música antigua, con obras publicadas en modernas ediciones como *Chansons du XVe siècle* en colaboración con Gaston Paris¹⁶. Gran apasionado de España, compuso su *Fantasia para orquesta sobre motivos españoles* (1850) durante su estancia en Madrid y un año más tarde publicó su *Rapport sur l'état de la musique en Espagne*, un interesante y personal informe sobre la situación del arte musical en España, cuyos desfavorables juicios sirvieron de potente revulsivo para las investigaciones musicológicas en nuestro país¹⁷. Su *Fantasia sobre motivos españoles* influyó también en la composición de obras parecidas por parte de Monasterio y Morphy, quienes mantuvieron un contacto muy cercano al compositor en un tiempo en el que la crítica y el público demandaban obras que reflejasen el "sabor local".

Durante la estancia de Morphy en París, Gevaert le confió la investigación sobre la música profana para vihuela del siglo XVI. Este instrumento era desconocido en Europa, al igual que el procedimiento de transcribir la música de tablatura. Mariano Vázquez relata así el encargo:

Habiendo cobrado singular afecto al Sr. Morphy, le animó a trabajar; examinó con interés las obras escritas por éste durante su estancia en Bélgica, y singularmente los estudios e investigaciones sobre los libros de vihuela y guitarra españoles. El Sr. Gevaert, competetísimo y entusiasta por todo lo que toca a la arqueología musical, le instó para que continuase la obra comenzada; le facilitó los materiales que él mismo tenía reunidos acerca del asunto, ofreciendo además escribir un prólogo cuando llegase el momento de la publicación. Alentado Morphy con la excitación del que tan altas pruebas ha dado de su raro saber en estudios histórico-musicales, continuó sus trabajos estudiando cuantos libros existen

¹⁶ Anne-Marie Riessau: "F. A. Gevaert", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*... 2004, vol. VII, pp. 325-326.

¹⁷ Véase Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. Vol I. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 385-386.

de este género en las bibliotecas de París, y más tarde en las de Bruselas, Viena, Dresde y Madrid, sobre todo en la riquísima que el Sr. Barbieri posee, la más completa del mundo en libros de música españoles. El resultado de esta labor prolija ha sido una suma de datos bastante para llenar tres o cuatro volúmenes¹⁸.

Los trabajos de investigación y transcripción de Morphy darían lugar a la publicación de *Les luthistes espagnols du XVIème siècle*, tras su fallecimiento¹⁹. El prólogo de la obra, escrito por Gevaert, hace referencia a su relación con Morphy, “cautivado pronto por su trato simpático, interesado por su talento de músico y su conversación distinguida”²⁰. El mismo Gevaert relata que se encontraba trabajando en la Biblioteca Nacional de Francia, situada en la calle de Richelieu, donde el bibliotecario le muestra el *Libro de vihuela* de Luis Milán, sobre el que comienza sus trabajos de transcripción. Finalmente, sus ocupaciones como director de la Ópera le impiden seguir con este trabajo, que acabaría confiando a Guillermo: “viendo a mi nuevo amigo sin ocupación regular en París, desocupado como todo hombre arrojado bruscamente a la emigración, mientras que mis funciones en la ópera no me dejaban apenas tiempo para consagrarme a un trabajo a largo plazo”²¹. De este modo, afirma que Morphy acabaría de transcribir a notación moderna, en la primavera de 1870, no solo la colección de Luis Milán, sino también otro volumen de Diego Pisador, laudista de Felipe II. Lo cierto es que acometida la transcripción de estos dos autores, Morphy decidiría completar su obra con otras colecciones de Mudarra, Valderrábano, Fuenllana, Hinestrosa y Daza. Posteriormente, Gevaert, en su *Tratado de armonía*, utilizaría algunas de las piezas transcritas por Morphy como ejemplos de armonía moderna, señalando su importancia en la historia de la música: “Una colección de este tipo, lo suficientemente importante, ha sido puesta recientemente a disposición de los músicos que deseen obtener ideas claras sobre la formación de la tonalidad moderna”²². De todo ello hablaremos más adelante.

3.3. Concierto histórico y estrenos en la Sala Herz, 1869

La música española gozaba de gran atracción entre los franceses, respondiendo a una serie de estereotipos románticos que se habían ido gestando a lo largo del siglo XIX. En 1867, con motivo de la Exposición Universal de París, se presenta una colección de guitarras que alimenta la ya existente identificación de la imagen de España con Andalucía²³. A este respecto, el crítico Vicente Cuenca descalifica la visión estereotipada proyectada por la prensa francesa de la España “mora”, tierra de contrabandistas y sonos de panderetas y guitarras, y criticaba la ausencia de composito-

¹⁸ M. Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos leídos...*, p. 46.

¹⁹ Gevaert contactó con otros músicos españoles interesados en el trabajo por la música antigua como es el caso de Monasterio, que llevará a cabo transcripciones de antiguos libros de vihuela en cifra, de Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Bermudo. Algunas de sus dudas sobre la transcripción se las comunica a Gevaert por carta. Véase M. García Velasco, *Op. cit.*, vol. II, p. 38.

²⁰ “captivé bientôt par son abord sympathique, intéressé par son talent de musicien, par sa conversation distinguée”, Préface de Gevaert a *Les luthistes espagnols du XIXème siècle*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1902, p. V. La traducción es de la autora.

²¹ *Ibid.*, p. VI.

²² “Un recueil de cette espèce, suffisamment étendu, a été mis récemment à la disposition des musiciens désireux d’acquérir des idées nettes sur la formation de la tonalité moderne”. Véase F. A. Gevaert: *Traité d’harmonie Théorique et Pratique*, I, Paris-Bruxelles, Henri Lemoine, 1905, pp. 34-35.

²³ *Ibidem*, p. 138.

res españoles en los conciertos programados con motivo del evento, lamentándose de que la banda de música hubiera elegido la *Fantasia sobre motivos españoles* del compositor belga Gevaert en lugar de otra composición de autores españoles²⁴.

En este contexto, el concierto organizado por Morphy en la Sala Herz, el 29 de junio de 1869, venía a rehabilitar la imagen de España. Morphy había dispuesto recrear los conciertos históricos a la manera de su maestro Fétis, con una muestra de música profana del Renacimiento español, además de estrenar algunas de sus composiciones. De esta manera, la primera parte del programa incluía piezas de vihuela de Luis de Milán y Juan Vázquez, mientras que en la segunda se ejecutaban *Primera sonata para violín y piano*, *Aires españoles* en forma de sonatina para piano a cuatro manos, *Serenata española* para voz y piano, *Andalucía* para piano y *Canzone*, melodía italiana para voz y piano, del propio Morphy.

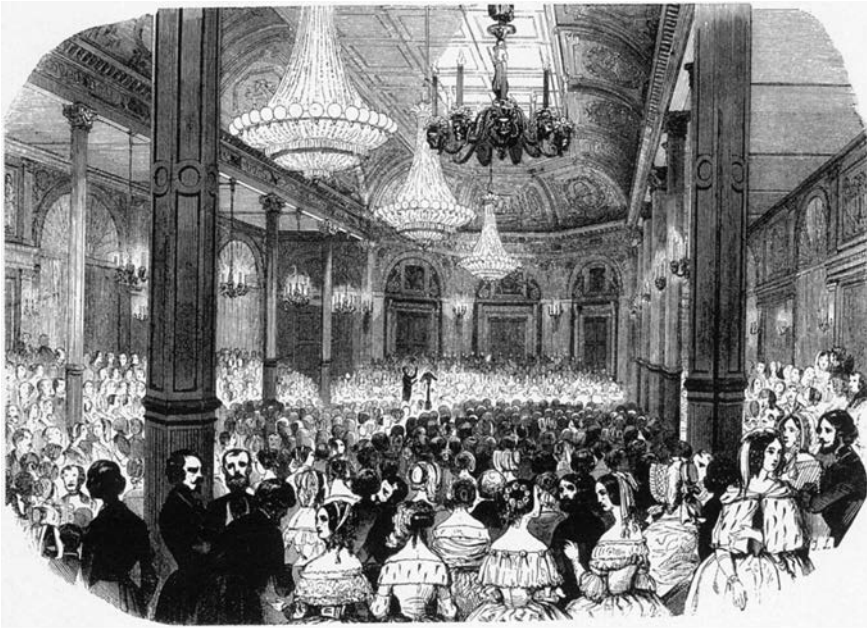


Imagen 3.6. Salle Herz, Rue de la Victoire, en 1843.

Para el evento, Morphy había distribuido papeletas de invitación entre sus amistades dentro de la colonia de españoles que residían a orillas del Sena, incluyendo también a artistas destacados y críticos musicales. En el dorso de la invitación el concierto se anunciaba como “una fiesta española” y en el interior aparecía el programa que se iba a verificar (véase Tabla 3.1).

²⁴ M. Nagore: “Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el s. XIX”, *Revista de Musicología*, año XXXIV, vol. 1, 2011, p. 142.

Tabla 3.1. Programa de concierto Sala Herz (París), 1869

PRIMERA PARTE
<i>Al amor quiero vencer</i> , de Luys Milán
<i>Duélete de mí, señora</i> , de Juan Vázquez
3 piezas para vihuela y el Romance <i>Durandarte</i> , de Luys Milán
Clave: Albert Lavignac
Voces: Pagans, Coujas, Oliveres
SEGUNDA PARTE
<i>Sonata</i> para piano y violín de Morphy
<i>Serenata española</i> . Voz y piano de Morphy
<i>Aires españoles</i> en forma de sonatina
<i>Andalucía</i>
<i>Canzone</i>
Piano y clavecín: Morphy y Lavignac
Violín: Sighicelli. Canto: Coujas

El acontecimiento contaba con la presencia de la reina Isabel II y del rey consorte Francisco de Asís de Borbón, junto a otros miembros de la aristocracia como los Marqueses de Campoverde y de Martorell, la Vizcondesa de Armero, los Condes de Velle y las señoras y señoritas de Coello. Entre las amistades hechas por Morphy en París, se encontraban su protector F. A. Gevaert, Charles Gounod, Félicien David, el compositor, crítico musical y bibliotecario de la ópera de París Ernest Reyer; el compositor y músico de música antigua Jean-Baptiste Weckerlin; el profesor de piano en el Conservatorio de París, compositor y fundador de la fábrica de pianos, Henri Herz y el violinista y compositor belga Henri Vieuxtemps²⁵. Entre los intérpretes destacaban el tenor español Lorenzo Pagans, que formaba parte de los artistas establecidos en París²⁶; Coujas y Oliveres, quienes se hicieron cargo de las melodías antiguas junto al pianista Albert Lavignac (1846-1916), este último discípulo predilecto de Rossini.

El concierto histórico ejecutado en la primera parte del programa llama poderosamente la atención de Charles Bannelier (1840-1899), crítico musical de la prestigiosa *Revue et Gazette musicale* de París, quien anuncia la preparación por Morphy de unos *Annales de l'Histoire musicale en Espagne*, con un prólogo escrito por Gevaert²⁷, refiriéndose a la obra que finalmente vería la luz en 1902 con el título de *Les luthistes espagnols du XVIIe Siècle*. Bannelier hace un repaso por los trabajos publicados en España que habían contribuido al conocimiento de la historia de la música de es-

²⁵ *La Correspondencia de España*, 15-07-1869, p. 1.

²⁶ Lorenzo Pagans (1838-1883) se había hecho muy conocido en París gracias a sus actuaciones en los salones aristocráticos entre 1862 y 1883. Entre sus discípulos se encuentra el tenor Napoleón Verger, que años más tarde sería profesor de canto en el Instituto Filarmónico presidido por Guillermo Morphy. Véase Vicente García de la Puerta López: *Lorenzo Pagans «el cantante español» de los salones de París*, Madrid, Edarcon, 2003.

²⁷ Charles Bannelier: "Concert donné par M. G. a la salle Herz", *Revue et Gazette musicale*, 04-07-1869, nº. 27, pp. 218-219.



Imágenes 3.7 y 3.8. Obras de G. Morphy interpretadas en la Sala Herz de París (1869).

te país, citando las *Efemérides de Músicos españoles* y *Reseña histórica del Colegio de Montserrat* de Baltasar Saldoni y la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, así como algunos artículos de Antonio de Bofarull y de otros publicistas españoles. También se refiere a la vihuela, instrumento desconocido en Francia, y a su peculiar sistema de notación:

La música instrumental en España en el siglo XVI se reducía, o poco menos, a la que se escribía para la *vihuela* o *viñuela*, especie de laúd o mandora de seis cuerdas, de mucho prestigio entonces, y de la que algunas provincias, sobre todo Vizcaya [=el País Vasco], han conservado el uso hasta nuestros días: “*Instrumento*, dice Miguel de Fuenllana, *más perfecto que todos*”. Ningún musicógrafo francés parece conocerlo. La notación empleada en esta época para los instrumentos de cuerdas punteadas y sonidos simultáneos se llamaba *tablatura*. ¡Curiosa notación, que se limitaba a indicar el lugar de los dedos sobre las cuerdas del instrumento, añadiendo algunos signos convencionales y variables para la medida y el ritmo! La traducción de las piezas de laúd o de vihuela no ofrece por lo demás grandes dificultades²⁸.

Bannelier señala el carácter moderno de las piezas de vihuela dadas a conocer por Morphy en el concierto, calificándolas de obras “encantadoras, llenas de frescura, de verdadera gracia y de esa dulce melancolía inherente a la música española”²⁹. El crítico francés dice sentirse sorprendido por “el discurrir libre, el giro melódico natural, la armonía directa y agradable de esta música”³⁰, sobre todo al compararla a otras de la época de compositores como Claude Goudimel, Clément Janne-

²⁸ *Ibidem*, p. 218.

²⁹ C. Bannelier: “Concert donné par M. G. a la salle Herz...”, p. 218.

³⁰ *Ibidem*, p. 218.

quin o Adrian Willaert. Pone de ejemplo dos *villancicos* o “noëls” interpretados en el concierto histórico, que asimila a la forma de los madrigales: *Al amor quiero vencer*, de Luis de Milán, y *Duéllete de mí, señora*, de Juan Vázquez, perteneciente a su *Orphenica Lyra, libro de música para vihuela* (1554); tres piezas para la *vihuela* y un *romance viejo* o vieja canción, *Durandarte*, de Milán, extraída de su obra titulada *El maestro, o música de vihuela de mano* (1537).

La noticia del concierto fue recogida no sólo por la *Revue et Gazette Musicale*, sino también en *Le Ménestrel*, donde presentaban a Morphy como una joven promesa y señalaban el gran interés del concierto histórico y de los criterios seguidos para interpretar el repertorio de vihuela, poniendo en valor la decisión de utilizar un instrumento histórico como el clavecín construido por Andreas Ruckers en 1636. El crítico musical Hippolyte Prévost de *Le Ménestrel* destacaba la interpretación de la *Sonatina española* a cuatro manos, anunciada como *Tres aires españoles*, ejecutada por Guillermo Morphy y Paul Véronge de la Nux, y de la *Sonata para violín y piano* interpretada por Antonio Sighicelli (1802-1883) al violín y Albert Lavignac (1846-1916) al piano³¹. El *scherzo* de esta última obra recibió una calurosa acogida. Por último, la *Serenata española* para voz y piano, a la que se le había añadido el acompañamiento de un clavecín, obtiene tal éxito que tiene que ser interpretada hasta tres veces. A estas dos últimas obras se refiere también Charles Bannelier, señalando la elegancia y el carácter personal de ambas composiciones en las que Morphy demostraba ser “más que un aficionado” al mostrar el “verdadero temperamento de artista”³². Respecto a la *Sonata para violín y piano*, reconocía su deuda con Mozart y la primera manera de Beethoven, destacando el interés del *allegro* (primer movimiento) y del *scherzo* (tercer movimiento). La *Serenata española* era calificada como “muy característica, noble y simple, con un tinte de tristeza que no carece de atractivo y que refuerzan, incluso, los melismas vocales”³³.

En una carta dirigida el 4 de julio de 1869 a Manuel Cañete, Morphy se muestra emocionado por la buena acogida del concierto: “estas cuatro líneas son para deciros una noticia que creo os será sumamente agradable, sabiendo lo mucho que me queréis. A Dios gracias, he salido bien con mi empresa y el concierto ha tenido un éxito muy superior a lo que yo podía esperar. La Reina y el Rey asistieron y toda la *haute* que ha quedado en París tanto de españoles como de franceses”³⁴. En la misma carta, da rienda suelta a su entusiasmo por el éxito obtenido con estas palabras:

Ya habréis recibido el programa. Todo se aplaudió. El concierto histórico gustó mucho. La *Sonata de piano y violín* tuvo gran éxito y me hicieron salir. La *Serenata* gustó tanto que pidieron *bis* y luego *ter* de manera que se cantó tres veces. Estaban en el concierto Gounod, Gevaert, Reyer, F. David, Acevedo (crítico), Weckerlin y Lonsmet, Escudier, Brandus, Filayland editores C^o V^o y todos me felicitaron a la salida. ¡Cuánto os he echado de menos!³⁵.

Además, menciona las primeras proposiciones de compra de su *Serenata española* por los editores Brandus, Filayland, Gérard y Camboggi –llegando este último a ofrecerle 500 francos– y confía a Cañete su propósito firme de vivir de la música, preocupado por su situación económica co-

³¹ Hipp. Prévost: “Concert Historique de musique espagnole”, *Le Ménestrel*, 04-07-1869, pp. 245-246.

³² C. Bannelier: “Concert donné par M. G. a la salle Herz”, *Revue et Gazette musicale*, nº 27, 04-07-1869, p. 219.

³³ *Ibid.*, p. 219.

³⁴ Carta de Guillermo Morphy a Manuel Cañete, 04-06-1869. Archivo de la Biblioteca Menéndez Pelayo (ABMP). Fondo Cañete.

³⁵ *Ibidem.*

mo exiliado en París. En su siguiente carta, escrita el 8 de agosto, le comunica entusiasmado la aceptación de sus obras por la editorial Gérard:

Ya sé cuánto te habrás alegrado de verme salir del paso medianamente sobre todo cuando me parece haberte visto gruñir entre dientes cuando supiste mi determinación de hacer la vida de artista diciendo: “Este Guillermito la va a cagar y va a perder su suerte por la pichicotería de la música”. Ya le saqué jugo a la pichicotería, mi querido Manolón. Ayer he firmado el contrato con mi editor Mr. Gérard y recibí el primer plazo de 1000 francos que me paga por 2 pichitas que he escrito en una hora. Si fuera siempre así... ¡qué rica cosa sería!³⁶.

Morphy se refiere a *Andalousie. Petit morceau de salon caractéristique pour piano* y *Sérénade espagnole sur une poésie populaire espagnole*, dos obras de factura fácil que atraían al público por el “sabor local” de las melodías y ritmos de Andalucía. Por su parte, la *Sonatina española a cuatro manos. Allegretto gracioso. Pavana y Seguidilla*, será editada por la Casa Durand.

Pero no todo era fruto de momentos de inspiración. Morphy menciona el esfuerzo que le suponía dar por terminados sus trabajos sobre la música para vihuela y que pretendía publicar en el invierno de 1870: “Trabajo como un gracioso del *cagatore* para poder publicar el primer tomo de la obra que habrás visto anunciada y que quisiera ver impresa para principio de invierno”³⁷. También trascienden detalles de su situación económica que le obliga a él y al resto de su familia a permanecer en París:

En septiembre estaremos ahí para arreglar nuestros trastos y volvernos aquí porque en nuestra posición actual no tenemos medios bastantes para vivir en Madrid. Sí, mi querido Manolón; Madrid es para mí el rinconcito más querido de mi corazón porque representa la vida de familia, los amigos y los recuerdos de toda la vida, pero Madrid no es Europa, es una especie de pozo donde vive uno sepultado, luchando no por vivir bien, sino por no ahogarse y resignándose filosóficamente a su destino³⁸.

Pese a la nostalgia que siente hacia España, Morphy es consciente de las enormes oportunidades que el artista encontraba en París, donde “la firmeza del propósito y la inteligencia aun pequeña, encuentran más temprano o más tarde su recompensa y sin esa necesidad ilusoria de hablar muy bien y escribir en francés”³⁹.

En septiembre de 1869, la noticia del éxito alcanzado por Morphy en París llega a la prensa española. *La Correspondencia de España* comenta el “grandísimo aplauso en el concierto histórico dado en París y del que se ocupó con encomio toda la prensa musical y política de aquella ciudad”⁴⁰. Asimismo, felicita al compositor por la adquisición de *Andalucía, Serenata española y Sonatina española a cuatro manos* por la casa editorial de Antonio Romero. Por su parte, *La Época* se refiere a Morphy como artista notable y erudito, destacando sus trabajos sobre la tablatura del siglo XVI y los éxitos obtenidos en anteriores conciertos, refiriéndose con ello a sus estrenos en Bruselas. Respecto a las obras presentadas por Morphy, destaca el éxito de la *Sonata para piano y vio-*

³⁶ Carta de Guillermo Morphy a Manuel Cañete, 08-08-1869. (ABMP). Fondo Cañete.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Carta de Guillermo Morphy a Manuel Cañete, 8-08-1869. (ABMP). Fondo Cañete.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *La Correspondencia de España*, 03-09-1869, p. 2.



Imágenes 3.9 y 3.10. Fanny Garrido (izda.) y Sofia Vela formaron parte del círculo de amistades de Morphy a quienes dedicó *Andalucía* y la *Sonata para violín y piano*, respectivamente. Fuentes: Fotografía de Real Academia Galega y óleo de Federico de Madrazo y Kuntz del Museo del Prado.

lín, interpretada por Morphy junto a Sighicelli: “uno de los primeros violinistas de la época, que, en esta ocasión tocaba *con amore*, como si su noble alma de artista estuviera orgullosa de contribuir al triunfo de un compañero, de un hermano”⁴¹. También se hace eco de la excelente acogida de la *Serenata española*, cuya melodía respondía al “carácter español”, pudiendo relacionarla con el “género de las playeras, combinándose admirablemente con la voz las armonías suavísimas del clave”⁴².

En España, la publicación de las obras de Morphy por Antonio Romero contribuiría a que aparecieran recomendadas en el *Método de Piano* de Manuel de la Mata, que había sido aprobado el 17 de enero de 1871 para su utilización en la Escuela Nacional de Música, junto a obras de Zabalza, Godefroid, Weber, Ascher, Clementi y Dussek. Este manual estaba adaptado para que los alumnos alternaran la práctica de los estudios de Bertini, Cramer y Czerny con piezas escogidas por el autor “por el gusto, la originalidad e inteligencia con que están escritas”⁴³. De esta manera, las obras de Morphy fueron difundidas y conocidas en España, convirtiéndose en modelos de buen gusto y en un referente para otros jóvenes compositores.

⁴¹ “Una fiesta española en París”, *La Época*, año XXI, nº 6635, 5 de julio de 1869.

⁴² *La España*, 28-03-1887, pp. 247-248.

⁴³ Véase Manuel de la Mata: *Método de Piano*, Madrid, Ed. Pablo Martin, 1871, p. 111.

3.4. Andalucía, Serenata española y Aires españoles

Andalucía es una obra para piano de aire melancólico, enmarcada dentro de la corriente pintoresquista española que se consolida en la época de la reina Isabel II y cuya andadura a lo largo del siglo XIX estuvo garantizada por la demanda del salón burgués. La melodía parece haber sido escuchada por Morphy durante su estancia en Sevilla y sus paseos por las orillas del Guadalquivir, como recordará años después en su discurso en el Ateneo de Madrid.

Ejemplo 3.1. Íncipit de *Andalucía*.

En la introducción destaca el *marcato* de la línea del bajo de carácter estático, que se mueve por grados conjuntos y valores largos, ascendiendo una cuarta. Esta disposición del bajo parece inspirada en la música para vihuela del siglo XVI, apareciendo en bastantes ejemplos de las transcripciones hechas por Morphy (p. e., volumen II. *Romance* nº 3, de Fuenllana, p. 198). La melodía principal se constriñe dentro de los límites del tetracordo frigio, y aparece ornamentada con floreos superiores sobre una misma nota, evocando aquellas melodías andaluzas que Guillermo Morphy escucharía durante su niñez.

Encontramos puntos de contacto de esta obra con la danza de *La vida breve* (1904) de Falla inspirada en Granada. En su discurso musical aparecen elementos temáticos y rítmicos que están presente en la obra de Morphy y que Falla somete a elaboradas maneras de expresión. Los diseños melódico-rítmicos que imitan la guitarra están presentes en toda la obra. Es posible que en su búsqueda del folklore andaluz, Falla llegara a conocer la obra de Morphy, pues, no hay que olvidar que, fallecido Guillermo, Falla mantuvo contacto y amistad con la condesa de Morphy⁴⁴.

⁴⁴ Véase capítulo IV.

La otra obra de Morphy, *Serenata española* –“En el cielo, la luna”–, es otro ejemplo de andalucismo musical⁴⁵. Morphy se inspira en una seguidilla improvisada de estrofas penta-heptasilábicas que se canta en las noches andaluzas acompañada de guitarra, y que guarda cierto parecido con ciertos “cantares cortos arábigo-andaluces”⁴⁶. La poesía popular se inserta en una forma bipartita AB, con final suspensivo en la primera sección y conclusivo en la segunda. La primera sección, en Do menor, expresa en tono melancólico el anhelo del personaje por la amada. En la segunda sección se produce el cambio modal al homónimo mayor para solicitar la presencia de la amada detrás de la reja. La modulación al relativo de La menor, las frecuentes modulaciones y los ayeos expresan la inquietud del personaje por el rápido paso del tiempo.

Andante molto moderato

En el cie-lo la

Lu-na Ra-dian-te lu-ce:

Ejemplo 3.2. Íncipit de Serenata española

Las melodías se mueven elegantemente en un registro central que no sobrepasa el fa agudo. El contraste de secciones se enfatiza por el cambio de compás del 9/8 al 6/8 y la modulación al relativo mayor, en la segunda sección. A través del *più mosso*, se nos conduce hábilmente al punto culminante de la obra que adquiere tintes dramáticos y apasionados para expresar la ausencia de la amada. Otros cambios que dan expresión al texto son el empleo de frases con comienzo tético en la primera sección, que contrastan con el tratamiento anacrúsico de los temas en la segunda sección, donde prevalecen los saltos de 6^a, 4^a y 3^a.

⁴⁵ Véase Tabla 5.

⁴⁶ Véase María Isabel López Martínez: “La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, 2005, pp. 163-179.

Tabla 3.2. Características de música andaluza en *Serenata española*⁴⁷

Seguidilla de carácter popular
Melodías adornadas con mordentes o grupetos, ornamentaciones melódicas con floreos sobre una nota
Ayeos
Ritmo ternario (9/8 y 6/8). Ritmo de seguidilla o <i>redobles</i>
Desplazamientos métricos: acento expresivo, síncopas y contratiempos
Ritmos contrastados entre secciones
Contraste modal
Sexta napolitana
Aparición de la guitarra (mandolina)
Imitación de las castañuelas mediante repetición de notas en valores cortos
Gusto por figuraciones con puntillo
Tetracordos descendentes

El acompañamiento escrito en ritmo ternario (9/8), con diseños rítmicos claros y bien diferenciados, juega un importante papel como elemento dinamizador de toda la obra. La primera sección destaca por la sencillez de los arpeggios sobre dominante y tónica que acompañan las dos primeras frases, mientras la tercera recurre al mismo acompañamiento a contratiempo de “sabor español” de la introducción. La segunda sección, escrita en 6/8, destaca por el enriquecimiento rítmico y tímbrico, ingeniosamente propiciado por el uso de redobles en el piano y por la aparición de la mandolina. Morphy indica en la partitura que, de utilizarse el *melodium*, “se empleará la percusión y se acompañará *pp* con el piano”. La mandolina toma protagonismo, a partir del compás 25, con una línea ondulante elaborada con suaves notas picadas, que se repiten en la coda, con ligeras variaciones melódicas, en la tonalidad de Do mayor.

En cuanto a la tercera obra de Morphy editada por la Casa Durand, *Aires españoles*, publicada como *Sonatina española* a cuatro manos, guarda similitudes con la que Gevaert dedicaría en 1869 a la reina Isabel II, es decir, la *Gran fantasía para piano* a 2 y 4 manos sobre motivos españoles. La obra, dedicada por Morphy “A Madame A. Gessler de Lambert”, responde a una tipología de creación musical fuertemente demandada durante el siglo XIX, ya sea en forma de pot-pourri, ya como un cuaderno que aglutina aires de diferentes regiones españolas. El interés de esta obra estructurada en tres movimientos –*Gallegada*, *Pavana* y *Seguidilla*– pudo servir como referente a compositores como Albéniz, quien estuvo bajo su protección. En la obra de Morphy encontramos muchos de los elementos que conforman esta estética española que atiende a lo popular a través de su pri-

⁴⁷ Las características generales de la música andaluza son tomadas de Ramón Sobrino: “Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX” y Francisco Giménez: “Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de *andalucismo* en la música española” en *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. F. Giménez Rodríguez; J. López González; C. Pérez Colodrero (eds.), Granada, Universidad de Granada y CDMA, 2008.

mer y tercer movimiento, *Gallegada* y *Seguidilla*, y vuelve la vista al pasado en su segundo movimiento *Pavana*, para la cual Morphy se inspira en sus transcripciones de música antigua de vihuela. De esta manera la obra se erige como un referente al incluir música culta antigua española como rasgo de identidad del repertorio nacional. Recordamos como en el siglo XX, la publicación de *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle* de Morphy contribuyó al interés historicista por la música antigua española de compositores como Falla, Turina y Rodrigo que incorporan este lenguaje a sus obras españolas.

primo

Allegretto grazioso

Piano



secondo

Allegretto grazioso

Piano



Ejemplo 3.3. Inicio del primer movimiento, *Gallegada*, de la *Sonatina española*

El primer tiempo de la sonatina, *Gallegada*, es un *allegretto grazioso* en 6/8, como es característico de las alboradas de música popular de Galicia. El tema muestra una línea melódica sencilla, por grados conjuntos, en la tonalidad de Re mayor, con un toque melancólico debido al uso del intervalo de 5º aumentada y la modulación a las tonalidades menores de Si menor y Fa# menor. En general, el movimiento adopta el esquema clásico de exposición, desarrollo y recapitulación, aunque sin hacer uso de los habituales dos temas contrastantes. Las codas adquieren un papel protagonista al alcanzar el *ff*, tanto en el desarrollo como en la recapitulación; respecto a esta última parte, la vuelta a la tonalidad principal se produce solamente al final de la sección. Merece atención el tratamiento de la textura musical por el contraste entre la sencillez del tema de carácter popular y el tratamiento orquestal del piano que se produce al final del movimiento, alcanzando una mayor brillantez y densidad bajo la indicación *più mosso con fuoco*.

Ejemplo 3.4. Incipit del segundo movimiento, *Pavana*, de la *Sonatina española*

El segundo tiempo, *Pavana*, está elaborado, según ha revelado Pepe Rey, sobre una *Pavana* de Luis de Milán que Morphy había transcrito para su libro *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle*⁴⁸. La pieza, de carácter sencillo, en ritmo ternario (3/4) y *tempo moderato*, se divide en 4 frases cuadradas de 8 compases cada una, que se repiten. Al final de la obra aparece un *ritornello* a la frase A en la tonalidad principal de La mayor⁴⁹.

Ejemplo 3.5. Incipit del tercer movimiento, *Seguidilla*, de la *Sonatina española*

⁴⁸ Véase Pepe Rey: "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX". *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 3, julio del 2009, pp. 26-45.

⁴⁹ *Ibidem*.

De ritmo ternario y carácter brillante, la *Seguidilla* se inspira en Andalucía, reproduciendo sonos de guitarra y castañuelas. Morphy utiliza la forma rondó, si bien con ciertas licencias típicas del Romanticismo. Tras una breve introducción de dos compases, irrumpe con fuerza el estribillo formado por una frase cuadrada de ocho compases, dividida en dos semifrases en forma de pregunta y respuesta, que discurre sobre un alegre ostinato rítmico de sabor popular, que evoca el toque de la guitarra. El ritmo se enriquece con otros recursos, como desplazamientos de acento, notas a contratiempo y síncopas, propios del andalucismo musical. El tratamiento orquestal del piano está muy presente en este movimiento final, que adquiere un mayor virtuosismo en algunos de sus pasajes. Morphy hace uso de mayores contrastes en la explotación de los registros extremos en el uso detallado de las dinámicas y, por último, en la ejecución simultánea del *staccato* y *legato*. En el plano armónico, aparecen contrastes expresivos propiciados por el uso de tonalidades mayores y menores, disonancias producidas por notas de adorno, utilización de séptimas disminuidas, sonoridades orientales en el uso de intervalos aumentados y ambigüedad de la tercera (mayor-menor).

3.5. Primera sonata para violín y piano

Morphy compartió con muchos otros compositores del siglo XIX la preocupación por la música instrumental. Si bien algunos compositores consideraron que la música pura había agotado sus posibilidades y mostraron su inclinación por transformaciones radicales en la composición musical, otros advirtieron sobre el peligro de abandonar las formas clásicas hacia el camino imprevisible de lo novedoso. De este último parecer fue Morphy, quien se sintió inclinado hacia el idealismo y las proclamas sobre el valor espiritual de la música instrumental, que defendió en su discurso de 1892 en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Su propia formación clásica guiada por músicos como Masarnau, Gil, Fétis y Gevaert le colocó en una situación propicia para abordar uno de los géneros más difíciles, la sonata de cámara. Cultivada en estos años en Europa por músicos defensores de la tradición como Brahms, la forma, que había llegado a su máxima expresión con Beethoven, se alzaba como un desafío para los compositores románticos. Al igual que ellos, Morphy buscó soluciones mediante el equilibrio entre una mayor libertad en el tratamiento formal y armónico, y la unidad de la forma.

Morphy parece haber abordado con constancia la música de cámara durante estos años, ya que –de acuerdo con Saldoni– habría escrito dos cuadernos con duetos, tercetos y cuartetos de cámara. También el crítico Fereal nos habla en la *Gazzeta de Milano* de estos cuadernos y nombra la existencia de un tercer cuaderno⁵⁰. Es de lamentar que solamente llegara hasta nosotros la *Sonata para violín y piano* de Morphy que dedicaría a la artista Sofía Vela, y que se conserva en el Conservatorio de Madrid⁵¹. Estamos ante una de las escasas obras de este género escritas en España a partir de 1850. La sonata representa el eclecticismo de Morphy, sujeto por un lado a la tradición de la escuela vienesa y, por otro, al espíritu del Romanticismo. Morphy supera el mero ejercicio escolástico para resolver satisfactoriamente una obra de envergadura, donde ambos instrumentos,

⁵⁰ Fereal: "Il conte di Morphy", *Gazzetta Musicale di Milano*, 1890, p. 266.

⁵¹ CSMM, R. 30060.

piano y violín, equilibran sus papeles asumiendo el mismo protagonismo. Gran admirador de Beethoven, cuya obra explicaría en las conferencias musicales del Ateneo de Madrid en la década de los ochenta, considera que la música moderna debe partir de este compositor. La música de Beethoven le sirve de inspiración en esta sonata, donde atiende al lenguaje universal. En este sentido, la obra presentaría una gran originalidad musical, otorgando importancia a la claridad y a la melodía, alejándose de una excesiva cromatización, texturas contrapuntísticas densas o abuso de recursos expresivos y efectista que se asimilaban al efectismo de tipo teatral, propios del Primer romanticismo. Podemos contraponer esta concepción estilística con la de otros compositores españoles que como Manrique de Lara acusan cierta influencia del wagnerismo en una música de una mayor complejidad rítmica y contrapuntística.

La sonata es una obra de envergadura dividida en cuatro movimientos según el siguiente plan general:

MOVIMIENTO	FORMA	TONALIDAD	TEMPO	COMPÁS
1	Forma sonata	Mib M	<i>Allegro moderato</i>	C
2	Forma breve ternaria	Lab M	<i>Adagio</i>	3/4
3	<i>Scherzo</i>	Mib M	<i>Allegro</i>	3/4
4	Rondó-sonata	Mib M	<i>Allegro</i>	C



Ejemplo 3.6. Inicio del primer tiempo, *Allegro moderato*, de la primera *Sonata para violín y piano*

El primer movimiento responde a la forma sonata, con algunas licencias propias del Romanticismo, que se van a traducir sobre todo en la fuerte presencia de transiciones y desarrollos que contribuyen a una obra de grandes proporciones y en las que el genio romántico se expresa con más libertad. En general, todo este movimiento escrito en la tonalidad de Mib mayor es exponente de una gran inventiva melódica, con la presentación de dos temas A y B en la Exposición, que suenan en la tonalidad principal y en la de la dominante –Sib mayor–, respectivamente. Como suele ser habitual, ambos temas se diferencian en carácter, el primero, más lírico, transcurre en *piano* con un acompañamiento sencillo de “bajos Alberti”; el segundo, de carácter rítmico, irrumpe en *forte* y utiliza un acompañamiento de acordes placados.

El Tema A aparece en el piano, que “canta” una melodía de gran belleza caracterizada por su lirismo; recuerda las melodías vocales de Donizetti y Bellini, al configurar de manera similar una línea de canto descendente, en la que se destaca el uso de floreos superiores consecutivos y aumenta su expresividad con sutiles cambios de color al tono menor. El Tema B, que aparece en el compás 37, mantiene un diálogo continuo entre violín y piano. Se caracteriza por su carácter rítmico, marcado por saltos de cuarta, sexta, séptima y octava, y su mayor dinamismo, reafirmado por el contraste *forte-piano*. En cuanto a las secciones de transición y desarrollos modulantes, Morphy utiliza, en ambos instrumentos, recursos virtuosísticos de escalas, acordes en terceras quebradas, octavas placadas o alternadas y trémolos.

El segundo tiempo *Adagio* en compás ternario, de menor extensión que el primero, se estructura en tres secciones contrastadas, en las que aparecen hasta cuatro temas diferentes que muestran una vez más la importancia que Morphy otorga a la melodía. Los Temas B y D denotan la influencia de Chopin.



Ejemplo 3.7. Inicio del *Adagio* de la *Sonata para violín y piano*

El tercer tiempo, *Scherzo*, es un breve movimiento escrito en la tonalidad de Mi mayor que transcurre dentro de la tradición de Mozart y Haydn. Se trata de una forma tripartita ABA en la que Morphy utiliza la misma forma ternaria estereotipada que en el minueto. Su interpretación en *staccato* y *piano* dotan a este movimiento de gran ligereza, realizada por el uso de notas repetidas y motivos breves delimitados por silencios.



Ejemplo 3.8. Inicio del *Scherzo* de la *Sonata para violín y piano*

Finalmente, el cuarto movimiento, *Allegro*, es el más extenso de todos –unos trescientos compases–. Su estructura responde a una forma bipartita donde la primera sección muestra tres amplios temas A, B y C, que aparecen de nuevo en la segunda sección, aunque con variaciones importantes en la armonía. Estamos ante un rondó-sonata por su carácter, la atención mantenida en el área de la subdominante, las extensas áreas de tónica, así como la construcción episódica⁵². En este movimiento cada tema se configura como una forma acabada en sí misma, que nos recuerda a algunos movimientos de las sonatas de Beethoven. Morphy busca la unidad de la obra al utilizar de nuevo un tema A que muestra una clara similitud con el tema principal del primer movimiento. Este recurso puede relacionarse con la sonata cíclica empleada habitualmente por algunos compositores coetáneos a Morphy.



Ejemplo 3.9. Incipit del *Allegro* de la *Sonata para violín y piano*

La música de Morphy, esencialmente tonal, muestra una preocupación por la evolución del lenguaje musical en la incorporación de aspectos novedosos como el uso de acordes que no resuelven de manera convencional, modulaciones abruptas, sensibles que se omiten, o disonancias propiciadas por floreos, notas de paso, apoyaturas y retardos. Todo ello dota a su música del temperamento romántico.

En general, su obra muestra reminiscencias de la música de Haydn y Mozart por su claridad y textura, así como de Beethoven en el virtuosismo, sonoridades orquestales y grandes dimensiones de la obra. Desde el punto de vista melódico, su estilo está marcado por su gran inventiva e imaginación, con la aparición de un gran número de temas cantables que, como ya hemos mencionado anteriormente, pertenecen a la tradición de Donizetti y Bellini, o Chopin, en el *Adagio*. Morphy expresa emociones y estados anímicos contrastados en cada uno de sus extensos temas. Asimismo, es característico de su estilo musical el uso de una gran variedad de acompañamientos que recorren todos los movimientos, con frecuentes cambios de figuraciones. La textura se ve enriquecida por el uso de acordes alternados, acordes placados y acordes arpegiados. El virtuosismo se pone al servicio de la expresión, con el empleo de octavas placadas y alternadas, escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios o trinos y el empleo de registros extremos. También sobresale la utilización imaginativa de las figuraciones rítmicas que contribuyen a dotar de dinamismo la obra. Encontramos como elementos expresivos el uso de tresillos, seisillos en semicorcheas, ostinatos, síncopas, mordentes, y corcheas con puntillo semicorcheas, así como los silencios y calderones que en el rondó-sonata juegan un importante papel para la articulación de los diferentes temas.

⁵² Véase Charles Rosen: *Formas de sonata*, Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona, Ed. Labor, 1987.

En algunos movimientos, como el *Adagio* y el rondó, los temas tienen un carácter cerrado, y son percibidos por el oyente como productos acabados, que aparecen repetidos y contrastados, sin desarrollos de cierta envergadura. Este tratamiento en que impera la melodía y una estructura de secciones bien diferenciadas, lo podemos encontrar en compositores como Schubert.

La dinámica es otro de los parámetros que se inscriben en esta búsqueda de la variedad y del contraste como características románticas de la obra. Suelen aparecer en el primer movimiento los súbitos cambios dinámicos que abarcan desde *ppp* a *ff*, uso de *cresc* y *dim*, e indicaciones de expresión y tiempo como *Dolce*, *Dolcissimo sempre*, *Con espressione*, *Con passione*, *apassionato*, *Animato*, *Con fuoco*, *Marcato il basso*, *Cantabile*, *accel.*, *Ritenuato* o *Molto ritard.*

3.6. Proyecto para la Grand Opéra de Paris: Un mariage à Seville

El 28 de octubre de 1869, Morphy escribe a Manuel Cañete haciéndole partícipe de la atracción que sobre él ejerce París y animándole a establecerse en la capital francesa. Para entonces Morphy ya se encuentra integrado en la vida artística parisina, y comparte una modesta pero confortable casa en la rue Bruxelles, número 38:

Tenemos unos cuartitos muy modestos pero bastantes cómodos y decentes. Yo tengo una alcoba con vista y bajada al jardín y mamá una alcoba en el principal. Al lado de mi alcoba hay un saloncito donde tengo el piano y donde comemos. En el mismo piso bajo y con bajada igual a la mía hay otra alcoba muy bonita. Figúrate si no me estaré acordando de ti continuamente. Si no encuentras salida ahí, vente o, por mejor decir, venid todos, pues en esta casa vivimos por la mitad que en Madrid, estando todos juntos⁵³.

Probablemente, animado por la provechosa venta de sus primeras obras acontecida dos meses antes, Morphy escribe a Cañete sobre su interés en escribir una opereta en un acto para el teatro lírico “con trajes de Goya y con baile y ritmos españoles que es el antejo bajo el cual nos ven ahora los franceses”⁵⁴. A falta de un libreto, le pide ayuda a Manolo Zarco del Valle: “Si tenéis alguna buena idea de asunto en esta época o en otra cualquiera escribidmela y si tenéis tiempo para ello, hablad y buscadme algo, pues el tiempo corre y la pólvora se gasta”⁵⁵. No disimula su deseo de encontrar un asunto español que le garantice el éxito ante el público francés, empujado por su deseo de vivir del arte: “Para mí la cuestión no es hoy de colocarme en el pedestal presentándome a la adoración de las futuras edades; sino meter la cabeza para ganar dinero y que mi madre tenga una vejez descansada. Si tuve o no tuve genio, eso allá lo decidirán después que yo reviente y me tiene sin cuidado”⁵⁶.

Morphy piensa en Gevaert, que en su cargo de director de la Grand Opéra puede ayudarle en su propósito de escribir algo para el teatro lírico: “Gevaert es muy aficionado a libros españoles y

⁵³ Carta de G. Morphy a Manuel Cañete, 28-10-1869, (ABMP). Fondo Cañete.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ La carta parece estar dirigida a Manuel Remón Zarco del Valle, quien llegaría a ser director de la Real Biblioteca. Carta de G. Morphy a Manuel Cañete, 28-10-1869, (ABMP). Fondo Cañete.

⁵⁶ *Ibidem*.

este sería un consuelo con el cual podría yo serle útil para que él tratara de servirme⁵⁷. Por este motivo pide que se le envíe un catálogo de la colección de libros de música que estaba de venta en Barcelona, en el almacén de música de Bernareggi, además de una pequeña lista de libros raros de música. Todo esto era “no para darlo a Gevaert, sino para tenerlo en mi poder y soltando de cuando en cuando un poquito de cebo con el año de impresión, portada del libro, etc., iría poco a poco el pez sacando la cabeza fuera del agua⁵⁸”.

Gevaert, vivamente impresionado por el cuadro de *La Vicaría*⁵⁹ que Fortuny comienza a pintar en la primavera de 1868, convence a Theophile Gautier para que, inspirándose en dicho óleo –que también le había atraído vivamente tras ser presentado en la Exposición de París de 1870, en la galería Goupil⁶⁰–, acometiera el libreto de un baile en dos actos. Así fue como Gautier escribiría *Un mariage à Seville*, al que Morphy pondría música⁶¹.

El 29 de diciembre, Rosa Ferriz escribe de nuevo a Manuel Cañete, refiriéndose al intenso trabajo de su hijo: “Guillermo bueno, cambiado física y moralmente, está muy delgado, y con una actividad febril. Se levanta a las seis de la mañana y se pone a trabajar con luz artificial, está materialmente encantado con el trabajo y Gevaert le distingue mucho como otras personas de importancia. Tenemos muchas relaciones, y espero que Dios le ayudará y saldrá adelante su proyecto⁶²”.

Un mariage à Seville fue aprobada para su estreno en la Grand Opéra. En ella, según Ovílo y Otero, los “figurines corrían a cargo del mismo Fortuny, que estaba destinado y admitido para la Grande Ópera, y que valió grandes elogios a nuestro compositor⁶³”. Desgraciadamente, el estallido de la Guerra franco-prusiana en julio de 1870 impidió su representación.

Por esta obra inédita de Theophile Gautier se interesó fuertemente el vizconde Spoelberch de Lovenjoul (1836-1907), apasionado por la literatura y coleccionista desde temprana edad, quien buscaba reunir todos los manuscritos y autógrafos referentes a poetas y dramaturgos del teatro romántico. Tras la muerte del Conde de Morphy en 1899, Lovenjoul se puso en contacto con la Condesa de Morphy y su hija Crista para conocer el paradero de la obra, sin embargo, el resultado de sus pesquisas fue inútil⁶⁴.

Emile Bergerat, quien al parecer tuvo entre sus manos el manuscrito de la obra, se refiere a ella como un cuadro que reunía todos los aires españoles de danza o de canto, seguidillas y boleros. También comenta cómo en la obra aparecen diversos tipos españoles de todos los rangos y orígenes hispano-árabes, donde resalta el contraste entre los de noble condición y los de casta inferior, que aparecen reunidos en la vicaría y situados en dos grupos bien diferenciados.

⁵⁷ Carta de G. Morphy a Manuel Cañete, 28-10-1869, (ABMP). Fondo Cañete.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *La Vicaría* pertenece a los fondos del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

⁶⁰ Sus impresiones sobre el mismo se recogen en Edouard de Beaumont, Charles Davillier y A. Dupont: *Atelier de Fortuny*, Paris, Imprimerie de J. Claye, 1875, p. 6.

⁶¹ Ovílo y Otero se refiere a este episodio de la vida de Morphy y a su relación con Gustave Doré, a quien había conocido en España. Véase, sobre la biografía de Morphy, Luis Alfonso: “El Caballero Morphy”, *La Ilustración Española y Americana*, año XIX, nº VI, 15-02-1875, p. 109.

⁶² Carta de G. Morphy a Manuel Cañete, 29-12-1869, (ABMP). Fondo Cañete.

⁶³ M. Ovílo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas contemporáneas...*, p. 339.

⁶⁴ Catherine Faivre d'Arcier: “Lovenjoul et Théophile Gautier: de l'érudition à la collection”, conferencia en la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris, 2012, pp. 95-96. <<https://www.academiedesbeauxarts.fr/sites/default/files/inline-files/partie%20%281%29.pdf>>

Aunque no hemos podido localizar la música, conocemos su argumento gracias a un manuscrito conservado en el Instituto de Francia⁶⁵. La primera escena de *Mariage à Seville* aparece abastecida de instrumentos nacionales que alternan con los coros, interpretando serenatas y fandangos. El cuadro se enriquece a los ojos del espectador por el colorido de los trajes y el brillo de las lentejuelas dentro del exotismo español que envuelve la acción. La siguiente escena aparece ambientada en una plaza pública de Sevilla adornada por naranjos, con la catedral al fondo. Irrumpe en la escena Paco, el torero, que ama a Carmen quien se deja querer y lo acepta en matrimonio. Al enterarse de la noticia, su madre, la tía Aldonza, avisa a don Torribio, rico personaje a quien Gautier ridiculiza en su novela. Enamorado de la bella sevillana, le ofrece un conjunto de diamantes, logrando con este viejo truco que le acepte en matrimonio. El desengañado Paco maldice su mala estrella y en su desesperación declara a Carmen que a la primera corrida se dejará atravesar por las astas del toro poniendo fin a una vida de desengaño. Irrumpen en la plaza una banda de estudiantes que portan guitarras, panderetas y triángulos, y suenan las primeras canciones y aires nacionales como homenaje a la joven pareja que se va a casar y a la que Torribio mezquinamente paga.

A continuación, entran en escena los novios, apareciendo Carmen vestida y peinada a imagen del cuadro de Fortuny. Se casan, el cortejo abandona la iglesia y se celebra el banquete delante de la casa de Carmen. Vuelven a surgir las diferencias entre el grupo de los invitados ricos de don Torribio que bailan el minueto con gestos y pasos amanerados, en contraposición a la espontaneidad de los bailes y danzas nacionales de los invitados de la tía Aldonza. Finaliza la escena de carácter festivo con un ballet general. No falta la presencia de un ciego que improvisa un romance inspirado en la escena. Anochece y a la luz de las antorchas se retiran los novios. Irrumpen de nuevo los estudiantes, ahora acompañados de Paco, el torero, y comienzan una serenata que relata cómo una pobre y bella joven se casa con un viejo rico. Cae Torribio en la provocación y sale furioso de la casa, siendo arrollado por el grupo de jóvenes que le increpan y le hacen huir del escenario. Mientras tanto, Carmen lanza desde el balcón besos a Paco y le arroja su ramillete de flores que él recibe y besa por ser promesa de amor. Cae el telón.

Como vemos, la ingeniosa obra de Gautier tenía todos los ingredientes de sabor local para triunfar en París. El estilo se eleva por encima de lo grotesco, sin que por ello deje de transmitir la psicología de sus personajes y el contraste en forma de parodia, entre las clases acomodadas y los personajes populares. La escena permitía, además, una exhibición de vestidos de la época. Por un lado, aparecen los instrumentos populares y la música de aires españoles, con seguidillas y fandangos; por otro, la clase acomodada muestra los trajes de la época de Goya, con la música refinada del minué. No podemos menos de señalar las similitudes de esta obra con la novela de costumbres de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*, escrita cuatro años más tarde que la de Gautier, es decir, en 1874 y que fue utilizada por Manuel de Falla para dar vida a su ballet, con un argumento sencillo, en el que se plantea una cuestión de moralidad y está presente el humor, en un asunto similar al utilizado por Morphy, en el que se muestra el amor del viejo hacia la joven⁶⁶.

⁶⁵ Livret de ballet en espagnol de Gautier *Un mariage dans la Vicaria de Madrid*. Bibliothèque de l'Institut de France. Collection Spoelberch de Lovenjoul, Ms Lov. C 418 fol. 24 – 27. Se trata de una copia. Según consta en la portada, Morphy tendría el original.

⁶⁶ Edmund de Chasca: "La forma cómica en el sombrero de tres picos", *Hispania*, vol. 36, nº 3, 1953, pp. 283-288.

El asunto de *Un mariage espagnol* muestra también similitudes con la ópera *Carmen* de Bizet, basada en una novela de Mérimée, representada en 1875 en la Ópera-cómica de París que, pese a alcanzar un éxito mundial, en un principio no obtuvo el beneplácito de la crítica. En ambas obras encontramos los mismos arquetipos que tanto atraían a estos compositores: una obra costumbrista dentro del género andalucista, basada en una historia de amor ambientada en Sevilla, que explota los tópicos representados fuera de España en los que se combina la imagen del torero con la bella sevillana.

3.7. Sitio de París y huida a Narbona, 1870. La Asamblea Nacional de Burdeos

El 25 de junio de 1870 la reina Isabel II firma en el Palacio de Castilla la abdicación en su hijo ante personalidades destacadas, entre las que se encuentra Guillermo Morphy, quien también ejerció su influencia para tan importante decisión, según leemos en la correspondencia que ambos habrían intercambiado⁶⁷. Ese mismo año el Duque de Sesto, tutor del príncipe Alfonso, elige a Morphy como jefe de estudios del mismo. A ello se refiere el Conde de Benalúa en sus *Memorias*, donde destaca las cualidades que hacían de Morphy la persona ideal para el cargo, entre otras, su respeto por la monarquía constitucional, su catolicismo y su vasta ilustración:

Antes de salir de París, fue nombrado jefe de estudios del Príncipe, Don Guillermo Morphy, persona que eligió mi tío por sus antecedentes, fidelidad y gran ilustración. Era D. Guillermo Morphy y Guzmán, hijo, por su padre, de un noble irlandés (naturalizado español), y su madre Doña Rosa Guzmán, antigua azafata de la Reina Isabel, por lo que le unía estrecha amistad a mi tío Pepe. Era asimismo persona de vastísimos estudios, espíritu amplio, honradez y religiosidad acrisoladas y de una paciencia y constancia como he conocido a pocos en mi vida. Hombre absolutamente educado en los principios constitucionales, y aunque con el mayor respeto a sus Reyes, tenía la lealtad de manifestar siempre honradamente el respeto a la dignidad de los pueblos, sin la cual es difícil gobernar a la raza castellana. Morphy, después de la Restauración, continuó siempre al lado del Rey, siendo su secretario particular⁶⁸.

El 19 de julio de 1870 se produce el estallido de la Guerra franco-prusiana. Conocemos la situación dramática que vive Morphy junto a su madre por su correspondencia con Manuel Cañete. Así, el 2 de septiembre Morphy escribe: “a pesar del angustioso estado en que vivimos tratamos de aguantar hasta ver si al final quiere Dios librarnos de los horrores de un sitio. Si el bolsillo lo permitiera puedes estar seguro que estaríamos ya en Madrid o a lo menos en España”⁶⁹. A continuación, se refiere al frustrado proyecto del estreno de su obra *Un mariage à Seville*: “Ya habrás sabido por mamá todas las peripecias de mi proyecto en la Grande Ópera. No he tenido gran oportunidad ni suerte en esta ocasión. veremos a ver si se remedia aunque me parece difícil”. Se lamenta de un año lleno de dificultades, marcado por las enfermedades, que contrasta con sus primeras

⁶⁷ Véase Manuel Titos Martínez: *Memorias del Conde de Benalúa duque de San Pedro de Galatino*, vol. 1. Madrid, Blass, 1924, pp. 56-57.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁹ Correspondencia Morphy a Manuel Cañete. París, 2 de septiembre, 1870. (ABMP). Fondo Cañete.

impresiones sobre la capital del arte: “No puedes formarte una idea de lo que es París hoy día. Yo creo que tardará mucho en recobrar su aspecto anterior. El estado de agitación de los espíritus revela que cualquiera que sea el éxito de la guerra vamos asistir a graves trastornos. Dios sólo puede saber lo que saldrá de aquí”. Más adelante añade: “La lucha que hay que sostener en este infierno para hacer algo es mucho mayor de lo que uno se figura por mucho que la imaginación exagera”⁷⁰.

En la misma carta, su madre, Rosa Férriz, se lamenta de la situación vivida: “en las horribles circunstancias que atravesamos, sólo el recuerdo y comunicación con las personas queridas puede mitigar tanta ansiedad y angustia como nos rodea”. Además, revela el preocupante estado de su hijo:

Guillermo está mejor, pero aún débil y abatido, con que, si V. hubiera estado a su lado, su mal no habría apretado tanto. A todos vosotros nombraba cuando estaba tan malo, los médicos dicen que es necesario que cambie de aires, pero en Francia no hay seguridad en ninguna parte. Ha salido un poco y aprovecho para escribir sin que lo vea, pues estoy muy afligida y delante de él aparezco alegre y tranquila. Como ha perdido tanta sangre la debilidad es mayor. No sé qué hacer. Felizmente se le ha quitado su tos, y come y duerme bien. También se le ha quitado la opresión de pecho y corazón. Está tan delgado y pálido que no parece el mismo⁷¹.

Rosa se dirige también a Manolito⁷² –se trata de Manuel Remón Zarco del Valle⁷³–, y le confiesa el miedo a un sitio en París, con las consecuencias que implicaba, “bombardeo, hambre y epidemia”. Vuelve a mostrar su profunda preocupación por Guillermo, asimismo, habla de la conmoción que éste habría sufrido al recibir la noticia de la suspensión del estreno de su obra en la Grand Opéra: “Pobre hijo mío; el día que definitivamente le admitieron su obra en el teatro de la Gran Ópera estaba loco como jamás le he visto de alegría; al día siguiente se declara la guerra y todo se viene abajo. La reacción fue horrible y no sé cómo no se ha muerto. Temí que jamás volviera a recobrar la salud que ha perdido”. Rosa teme por la salud de su hijo, ante su decisión de acudir al combate y por eso les ruega que le disuadan.

El sitio a París llega el 19 de septiembre de 1870 y Morphy junto a su madre abandonan la ciudad, en medio de las dificultades que Ovilo y Otero describe de este modo:

Alemania puso cerco a París; la gente huía espantada; los fugitivos se agolpaban en tal número y afán en las estaciones del ferrocarril, que Morphy y su madre, obligados por el peligro a abandonar la capital, hubieron de dormir cuatro noches en la estación. Sin equipaje, y expuestos una vez más a los aza-

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Correspondencia Morphy a Manuel Cañete. París, 2 de septiembre, 1870. (ABMP). Fondo Cañete.

⁷² En la misma correspondencia conservada de Manuel Cañete, aparecen referencias a los tres Manolos. Según comunicación personal con Javier Miranda Valdés, podría tratarse de Manuel Tamayo y Baus, Manuel Cañete, y Manuel Cueto y Rivero. Sobre el particular véase Javier Miranda Valdés en su libro *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario...*, 127, donde habla de la amistad de los tres manolos con Fernández Guerra.

⁷³ Manuel Remón Zarco del Valle (1833-1922), hijo único de Manuel Zarco del Valle y Josefa Espinosa de los Monteros), estuvo muy relacionado desde su infancia con la familia de Morphy. En la correspondencia, Rosa Férriz se dirige a él como “Mamá Rosa”. Cuando contaba 15 años se quedó huérfano de madre –Josefa Espinosa de los Monteros falleció en noviembre de 1849 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 14-11-1849, p. 1)–, esto unido a que Manuel Zarco del Valle vivió en Filipinas y La Habana al ostentar los cargos de fiscal de la Audiencia de Filipinas y magistrado de la Pretorial de La Habana, pueden explicar que Rosa Férriz se ocupara de él como una madre.



Imagen 3.11. Le château de Gaissan.

res de la vida, fueron a refugiarse en un *chateau* que en Narbona habitaba un pariente suyo, que les deparó durante diez meses amable hospitalidad⁷⁴.

El pariente que acoge a Morphy y a su madre en Narbona es Charles Lambert de Sainte-Croix⁷⁵, propietario del Château de Gaissan, una antigua granja fortificada en el departamento del Aude, que Lambert convierte en castillo neogótico. Lambert estaba casado con Marie Aurore Marguerite E. de Gessler y Shaw, hermana de Alejandrina de Gessler, pintora conocida con el pseudónimo de “Anselma”. Ambas eran primas segundas de Morphy por parte de su madre, María Aurora Shaw de Murphy, natural de Cádiz, casada con el cónsul ruso Alejandro de Gessler⁷⁶. Morphy mantuvo una estrecha relación con esta rama familiar gaditana, pasando temporadas en su castillo. Por este motivo, una de sus obras, *Tres motivos españoles en forma de sonatina*, escrita hacia 1869, fue dedicada a “Madame A. Gessler de Lambert”.

El Chateau de Gaissan fue también el refugio de la pintora gaditana “Anselma”⁷⁷, prima del Conde de Morphy, conocida en los círculos artísticos por sus dotes artísticas, quien, gracias a su

⁷⁴ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas Contemporáneas...*, pp. 339-340.

⁷⁵ Charles Lambert de Sainte-Croix (1827-1889) estaba casado con Marie Aurore Marguerite E. de Gessler y Shaw (1831-1907), hermana de Alejandrina de Gessler (Anselma). Ambas mujeres nacidas en Cádiz, hijas de María Aurora Shaw de Murphy, eran primas de Guillermo Morphy.

⁷⁶ Laura Triviño Cabrera: “La pintora «Anselma», Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907) como escritora: su Autobiografía Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)”, *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, nº 156, 2016, julio-diciembre, pp. 425-444.

⁷⁷ En la biografía artística de Anselma, escrita presumiblemente por la Condesa de Morphy y su hija, se hace referencia a este episodio en que los acontecimientos revolucionarios de París les empujaron a refugiarse en Gaissan. Véase C. M: *Biografía artística de Anselma (1861-1905)*, Paris, Librería de Garnier Hermanos, 1908, p. 7.

intervención, llevaría a cabo la decoración del techo de una de las salas principales del Ateneo de Madrid en 1891. El castillo estaba ubicado en un lugar paradisíaco:

Creería uno estar en un inmenso circo completamente rodeado de picos imponentes, pero muy pintorescas montañas, algunas muy en lontananza, forman parte de las Corbières, Pirineos y se llaman las Montañas Negras. Sería difícil dar una idea de lo sublime y atractivo de los efectos de luz y de la infinita riqueza de tonos que toman las nubes, particularmente a la hora de ponerse el sol, en este apartado lugar del vasto mundo, poseedor no obstante para todo artista, de un encanto indescriptible, por su inusitado aspecto⁷⁸.

Desde el castillo de Gaussan escribe Morphy a Cañete el 29 de octubre de 1870:

Ocho días estamos aquí en medio de una garrafera de nieve helada de más de un metro y con las comunicaciones completamente cortadas. Aprovecho la ocasión de pasar un gendarme por aquí para el pueblo más inmediato para enviaros estas cuatro letras felicitándoos en el día de Año Nuevo y de vuestro santo; de otro modo, no hubiera podido hacerlo porque como la gente del país no está acostumbrada a esto no hay medio de hacerles salir más de un kilómetro de la posesión ni hay carruajes ni nada preparado para el caso. Deciros que os deseo toda clase de felicidades y que os abrazo fraternalmente rogando a Dios nos reúna lo más pronto posible con salud y tranquilidad⁷⁹.

Guillermo Morphy permanecería casi un año en este lugar, desde julio de 1870 hasta abril de 1871. Durante este tiempo Ovilo y Otero señala que “siempre laborioso, templó con el estudio y el cultivo de su amada música los rigores de aquel doble destierro, y compuso una ópera”⁸⁰. No sabemos a qué ópera se refiere Ovilo y Otero, pero según apunta Tomás Bretón en *El Heraldo*, por entonces Morphy “meditaba y trabajaba en la composición de dos óperas españolas (de las que conservaba algunos apuntes), tales como *Mudarra* y *Los amantes de Teruel*”⁸¹.

Durante el último periodo de la Guerra franco-prusiana, Morphy abandona Narbona por un breve periodo de tiempo para acudir a las sesiones de la Asamblea Nacional que tuvieron lugar en Burdeos, un mes después de la rendición de Francia, dando así por finalizada la Guerra franco-prusiana el 28 de enero de 1871. Allí, según Ovilo y Otero, “conoció y trató a varias personalidades célebres como Víctor Hugo, Garibaldi, y al mismo Thiers, a cuyas tertulias asistía”⁸², y que fue elegido entonces por dicha asamblea, presidente de la Tercera República francesa.

La correspondencia enviada por Morphy a Manuel Cañete constata las intenciones políticas de este viaje a Burdeos, donde permaneció ocho días en compañía de Charles Lambert⁸³, con motivo de la convocatoria de elecciones a diputado en la Asamblea Nacional⁸⁴. Morphy comenta que gracias a su influencia, Lambert habría sido elegido ministro el 8 de febrero de 1871. Este destacado defensor de la Casa de Orleans del departamento del Aude, se situaba políticamente en el centro

⁷⁸ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁹ Carta de G. Morphy a Manuel Cañete, 29-10-1870, (ABMP). Fondo Cañete.

⁸⁰ M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas Contemporáneas...*, p. 340.

⁸¹ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1899, p. 1.

⁸² M. Ovilo y Otero: “El Caballero Morphy”, *Escenas contemporáneas...*, pp. 339-340.

⁸³ Charles Lambert de Sainte-Croix (1827-1889) fue un defensor de la Casa de Orleans. Luis Felipe de Orleans había vuelto a Francia tras la caída de Napoleón, implantando una monarquía constitucional. Fue depuesto por la Revolución de 1848, dando paso a la Segunda República.

⁸⁴ Carta del 26 de febrero de 1871 de Morphy a Cañete. (ABMP). Fondo Cañete.

derecha liberal. No hay que olvidar que en fechas cercanas se recapacita sobre la necesidad de atraer a la causa alfonsina a Antonio de Orleans, duque de Montpensier, asunto que es seguido de cerca por la prensa orleanista en Francia. Posiblemente el favor dispensado por Morphy a Lambert fuera devuelto con la influencia que éste tenía en los círculos orleanistas franceses en apoyo a la causa del príncipe Alfonso para que fuera proclamado rey de España⁸⁵. El viaje a Burdeos parece deberse, además de para lograr apoyos para la Restauración Alfonsina, a la preocupación de Morphy por la situación de la Corte española establecida en París, tras la restauración de la república bajo el mandato de Adolphe Thiers. Morphy trabajaba sin descanso en el extranjero por la Restauración, mientras que Cánovas dirigía los movimientos desde España.

En un artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana*, Morphy nos dejó sus impresiones sobre las terribles noticias de los acontecimientos revolucionarios de la Comuna de París, fuertemente influidos por las ideas del anarquismo de Proudhon⁸⁶. En España la noticia de la Comuna de París llega durante el débil reinado de Amadeo de Saboya, en los años centrales del Sexenio democrático, sembrando la inquietud en la prensa debido al temor por el contagio revolucionario en territorio nacional, cuando España necesitaba más que nunca garantizar la paz social para llevar a cabo sus reformas. Como reacción al radicalismo revolucionario, en nuestro país se afianza el liberalismo conservador, representado en la figura de Ruiz Zorrilla, quien aspiraba a unir las fuerzas antimonárquicas. Para Morphy las corrientes de pensamiento que circulan por el país vecino tienen una incidencia directa en la política y el arte. Señala que “los recientes acontecimientos pueden servir de lección elocuente a los que sueñan con la república universal, con la desaparición de fronteras, con la fusión de la humanidad en una gran familia”⁸⁷. El uso secularizado de la fraternidad como principio republicano-democrático se divulga en Europa a raíz de la Revolución francesa. Las ideas de la Ilustración y su énfasis en la razón suprema en detrimento de la metafísica, provocan reacciones entre quienes, como Morphy, consideran que el surgimiento de estas ideas impregnadas de laicismo, atacan los ideales del romanticismo y suponen una amenaza al arte. Para Morphy, hechos como las victorias de Garibaldi y las lucubraciones de la Commune, de Rochefort y Pyat, y expresiones artísticas como las pinturas de Jean-Gustave Courbet, la novela de Zola y la música de Offenbach estarían relacionadas con esta ideología materialista. Critica los discursos de carácter cosmopolita procedentes del pensamiento de la Ilustración, e insiste en la necesidad de guardar el sello particular de cada nación. Además, advierte del peligro de quienes proclaman la utopía de la riqueza universal. La idea de una fraternidad universal sobre la que alerta Morphy en su artículo venía asociada en el ámbito político a un proyecto federal supranacional, proclamado por los defensores de la república, y por ciertas logias masónicas.

3.8. “De la ópera española”: un modelo para el drama lírico moderno, 1871

Cuando Morphy viaja a Madrid en abril de 1871, viendo, por un lado, la situación de la ópera, y, por otro, el éxito del repertorio bufo, decide escribir un artículo, en favor del establecimiento de

⁸⁵ Manuel Espadas Burgos: *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Madrid, CSIC, 1990, p. 177.

⁸⁶ G. Morphy: “De la ópera española. Carta dirigida a Don José de Castro y Serrano”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XV, nº 15, 25-05-1871, pp. 250-254.

⁸⁷ *Ibidem*.

la ópera nacional, cuyas ideas –según sus palabras– “podrían ser útiles a la juventud que se afana en promover el renacimiento en nuestra patria”⁸⁸. El artículo epistolar “De la ópera española”, publicado el 25 de mayo en *La Ilustración Española y Americana*, está dirigido al escritor y periodista José de Castro y Serrano, quien le responde, a su vez, con otro, publicado el 5 de junio⁸⁹. Los dos artículos constituyen una importante reflexión sobre el modelo en el que debía basarse la ópera española. Ambos autores, unidos por una misma apreciación estética del arte y conscientes de la necesidad que España tenía de incorporarse al movimiento musical europeo, responden a las dudas planteadas en el debate sobre el establecimiento de la ópera nacional que se prolongaba demasiado tiempo en España.

Los artículos aparecen tras la polémica surgida a raíz de dos estrenos, el de la ópera *Marina* de Arrieta que tuvo lugar el 16 de marzo, y el de *Don Fernando el Emplazado*, drama lírico que fue estrenado el 12 de mayo. Esta obra de Zubiaurre había sido ganadora del certamen celebrado en 1869⁹⁰. Las dos partituras ejemplificaban la confrontación de dos modelos diferentes de creación operística: el de una ópera conformada a partir de la zarzuela, defendido por Barbieri, y el modelo del drama lírico europeo, cuestión que suscita diversas polémicas en la prensa⁹¹.

La aparición de la propuesta de Zubiaurre con *Don Fernando el Emplazado* supone el comienzo de una nueva etapa para la ópera española mediante la aproximación a modelos franceses de autores como Meyerbeer, David o Gounod. El drama lírico de Zubiaurre se representaría gracias a la iniciativa del Centro Artístico Literario, más tarde Ateneo Artístico Literario, impulsado por el artista Aquiles Di Franco y el escritor, periodista y político conservador José de Cárdenas, en el que participaban otras figuras como Eugenio de Ochoa, Hilarión Eslava, el empresario Rivas, el duque de Alba, la duquesa de Híjar, o los marqueses de Bogaraya y de Martorell. La institución acudía al mecenazgo artístico de miembros de la nobleza y aristocracia para recaudar fondos que hicieran posible el estreno del drama lírico de Zubiaurre y de otras obras aprobadas en dicho certamen de 1869, en favor de la ópera española, como el drama lírico *La venganza* de los hermanos Grajal. Es de destacar que, en el convulso contexto coetáneo de desórdenes sociales y vaivenes políticos, la apuesta por el drama lírico moderno de Zubiaurre nace patrocinada por figuras conservadoras y afines a la monarquía alfonsina. De hecho, es posible pensar que el asunto tratado por *Don Fernando el emplazado* sobre los días finales de Fernando IV, el rey cruel, adquiriera un significado político, al ser estrenada poco tiempo después del inicio del reinado de Amadeo I en España, en medio de las intrigas políticas de quienes apoyaban la Restauración borbónica. La nobleza y aristocracia estaba en su mayor parte a favor de la causa alfonsina y aprovechaban sus habituales tertulias privadas u otro tipo de reuniones para dar fuerza a su idea⁹². En este sentido, la presencia

⁸⁸ G. Morphy: “De la ópera española...”, p. 250.

⁸⁹ José de Castro y Serrano: “Carta al señor Guillermo Morphy sobre la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XV, nº 16, 05-06-1871, p. 274.

⁹⁰ Emilio Casares Rodicio: *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, Madrid, ICCMU, 2019, vol. II, pp. 416-432.

⁹¹ Véase Adriana C. García García: “Los compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal y su afán por instaurar un género operístico español”, *El canto de la musa*, nº 7, abril de 2012, p. 195.

⁹² Tomás Bretón, probablemente informado por Morphy, se refiere al carácter político de las reuniones en favor de la ópera española. Ejemplo de ellas eran las tertulias organizadas por el duque de Sesto en el palacio de Cibeles, o las reuniones literarias y culturales organizadas por el conde de Cheste. Véase Javier Miranda Valdés: *Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894): Un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, p. 141.

de Morphy en Madrid no sólo obedecería a su interés por seguir los acontecimientos en favor de la causa alfonsina, sino también a su deseo de presenciar el estreno de Zubiaurre, al que se refiere en su artículo, mencionado anteriormente, como un intento loable de establecer la ópera en España.

De la misma importancia que la praxis interpretativa que rodea el establecimiento de la ópera española es la reflexión teórica recogida por Morphy y Castro y Serrano en defensa de un modelo de drama lírico moderno⁹³. Ambos autores ofrecen la explicación más clara dada hasta entonces en referencia a las condiciones tanto literarias como musicales que debía reunir el drama lírico nacional, apoyando una praxis interpretativa que, por una parte, se alejaba de la zarzuela, y por otra, se emancipaba de la música italiana de moda en España y que, años más tarde, correrá a cargo de su protegido Tomás Bretón. Por tanto, estamos ante un documento destacado por su valor estético que responde a un proyecto ideológico sustentado, como veremos, en el discurso de Agustín Durán⁹⁴.

El modelo de drama lírico que defienden Morphy y Castro y Serrano, a falta de una tradición en España, vuelve la mirada a ejemplos europeos, asumiendo un planteamiento inicial similar al de músicos como José Parada y Barreto, detractor de la zarzuela, que en 1867 consideraba que tanto ésta como la ópera debían de partir de bases diferentes⁹⁵. En un contexto en el que la zarzuela grande sufre ya la crisis que le acompañaría en años sucesivos, motivado por la aparición del Género chico y por los Bufos de Arderius, la proposición de ópera española –en el artículo publicado por Morphy– viene a cuestionar la vía defendida por Barbieri. Morphy considera la zarzuela equiparable a la ópera cómica francesa, y aunque reconoce que reúne condiciones genuinamente españolas, critica la presencia de escenas habladas. Todo ello, a su juicio, la alejarían de las condiciones que debe reunir una ópera de elevadas pretensiones artísticas, inspirada en asuntos serios, cuyo fin sería conmover al oyente.

Morphy también otorga especial interés al asunto en el que se inspira el compositor para la creación de un repertorio de música dramática. Dentro del marco conceptual del romanticismo alemán de Schlegel, Morphy, al igual que muchos escritores de su entorno, reafirma el enfoque historicista de Agustín Durán, que representa la defensa de la tradición como fuerza regeneradora de la sociedad. Para muchos, Durán es uno de los representantes del romanticismo en España, y su discurso reeditado en 1870 por la Real Academia Española, se considera un referente para acometer la renovación del arte nacional, volviendo los ojos hacia la tradición. Morphy cita a Durán en

⁹³ Habría que revisar la consideración de Castro y Serrano como "krausoinstitucionista" en la monografía de Sánchez de Andrés *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles* (1854-1936), Madrid, SED-DEM, 2009, pp. 512-551. La autora se basa en la amistad de Castro y Serrano con el joven Giner de los Ríos, del que fue mentor en música clásica, según afirmaciones de Federico Sopena, y de su colaboración con la Institución de Libre Enseñanza. Si bien es cierto que el nombre de Castro y Serrano aparece en una extensísima nómina de colaboradores de la *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, sin embargo, según explica Jiménez Landi –a cuya obra *Los orígenes de la Institución: La institución Libre de Enseñanza y su ambiente* (Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense, 1996), nos remite la autora–, los editores krausistas de esta revista dejaron claro desde el principio la independencia ideológica de sus redactores. Esto explicaría que también aparezcan entre ellos personas que criticaron abiertamente el krausismo como Manuel Cañete, Ramón de Campoamor o Antonio Cánovas del Castillo, con quienes, además, Castro y Serrano colabora en la revista católica y monárquica *La raza latina*, desde cuyas páginas se criticaba la influencia de la filosofía de Krause.

⁹⁴ Vid. Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna...*

⁹⁵ Véase Beatriz García Álvarez de la Villa: "Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional", *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 5, nº 2, 2020, pp. 1-29.

su artículo para defender la importancia de que cada país conserve su propia religión, filosofía y forma de gobierno. Así, la temática de una posible ópera española debía adecuarse a las tradiciones históricas y fabulosas; asimismo, debía reflejar los sentimientos y la psicología de los personajes y ser capaz de conmover al público. Según estos presupuestos, Morphy pone de ejemplo *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; *Don Álvaro*, del Duque de Rivas; *La locura de amor*, de Manuel Tamayo y Baus; y *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch; a los que se podría sumar cualquier otro asunto que planteara un estudio psicológico de sus personajes. Además, alude a las palabras de Schlegel, que habría asegurado que “bajo el punto de vista de la nacionalidad alcanza la literatura española el primer puesto”⁹⁶.

De esta manera, Morphy defiende un arte patrio hijo de su religión, su filosofía, su historia y su imaginación. También Castro y Serrano, en línea con estas ideas, cita tres obras que vienen a sintetizar su idea de España: el drama religioso *La devoción de la cruz* de Calderón, donde este escritor hace gala de su cristianismo; *El alcalde de Zalamea*, calificado como drama de honor, también de Calderón; y el drama histórico *La estrella de Sevilla* sobre el Rey Sancho el Bravo. Castro y Serrano menciona la frase “Por mi Dios, por mi rey, por mi dama”, en clara referencia a Agustín Durán, quien en su *Discurso* la define como “el lema que nos distingue” y aclara que España, a diferencia de Francia, “conserva aun la opinión monárquica y cristiana” sobre la que se construyen “todas las creaciones poéticas donde brilla el genio nacional”⁹⁷. De manera similar, Castro y Serrano subraya los elementos que nos caracterizarían como pueblo y formarían “el gran fondo moral de nuestra España”: hidalguía nobiliaria, ruindad plebeya, junto con los sentimientos de la religión, la virtud, el deber y el amor. Constatamos que el discurso de Castro y Serrano al igual que el de Morphy se alinea con el romanticismo historicista de base cristiana cuyo referente para estos intelectuales sigue siendo Agustín Durán⁹⁸.

Por lo tanto, vemos aquí cómo, en medio de la polémica que alimentaba el estreno de las obras de Wagner en Europa, la exaltación de la mitología germánica identificada con la esencia de Alemania tenía su respuesta en un drama español que se remitía a sus propias señas de identidad nacional. Esta defensa de la esencia española es otro de los puntos claves para entender el discurso de Morphy en el Ateneo de Madrid en 1886 al que asistieron numerosos músicos aleccionados por Tomás Bretón.

El segundo punto a tratar en “De la ópera española” se centra en la música y es un intento por dar respuesta a las tensiones surgidas entre tradición y modernidad, que ocupaban la crítica musical anterior. El enfoque historicista de Durán sobre la poesía española, que considera como “el amalgama modificado” de la de los diferentes pueblos que habían formado el “carácter nacional”⁹⁹, es empleado por Morphy para argumentar que el arte debe desarrollarse dentro de la tradición “aunque se modifique a veces y siempre con ventaja por influencias extrañas” e

⁹⁶ Guillermo Morphy: “De la ópera española...”, p. 254.

⁹⁷ Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid, Imprenta de Ortega y Compañía, 1828, pp. 105-106.

⁹⁸ Véase Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo...*, p. 12, donde habría ya manifestado ideas similares cuando escribe: “Las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso, el punto de honor y los celos, todo se refería, se cantaba y ponía en acción sobre la escena nacional”.

⁹⁹ Véase Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo...*, p. 10.

insiste en sus efectos beneficiosos cuando afirma que “sirven para dar nuevas fuerzas y bríos al astro nacional”¹⁰⁰. A juicio de Morphy, la creación de la ópera española debe de realizarse de acuerdo a los adelantos del arte moderno. Por ello, considera de la mayor importancia el estudio de las dos tendencias que imperan en Italia y Alemania, representadas en las figuras de Verdi y de Wagner. Repitiendo uno de los tópicos de la época, señala que la tendencia italiana tiende a los sentidos, mientras que la alemana lo hace hacia la inteligencia. Encontramos ya aquí el carácter conciliador que determinará el modelo ecléctico de ópera española que, como veremos, Castro y Serrano desarrollará en su respuesta.

En cuanto a la melodía, Morphy la considera “el alma de la música” y se proclama defensor de una “melodía inspirada”. Hace referencia a la melodía popular, elemento fundamental de la zarzuela y en la que críticos como Pedrell creían ver el fundamento de la ópera española, pero Morphy opina que, aunque puede servir de auxilio, no es bastante para formar un género de música dramática verdaderamente nacional. En este sentido, considera que las melodías universales de Mozart y Beethoven serían las adecuadas para la expresión de sentimientos, distanciándose de quienes aún componen bajo la influencia del bel canto italiano y de quienes otorgan principal interés al canto popular, que debe estar presente en “ciertos ritmos y giros melódicos”.

El drama musical de Gluck proporcionó a Morphy la base doctrinal para su concepción del drama lírico. Su estudio arrojaba luz sobre las condiciones que debía cumplir el repertorio de música dramática, que, como veremos a continuación, se distancia del concepto de drama lírico de Wagner, que suscitaba fuertes controversias por encomendar a la orquesta el papel de la voz humana y utilizar el *leitmotiv*, en vez de encomendar a la melodía la expresión dramática. Por otro lado, Morphy considera obsoleto el modelo de ópera-concierto italiano, en referencia a Bellini y Donizetti, por centrar su interés en la habilidad de los cantantes y no en el asunto dramático, y atender a una articulación en números cerrados contrarios a la continuidad dramática.

Morphy defiende la unidad dramática y musical de la obra en línea con Gluck. Así, considera necesario examinar la importancia de la melodía y la armonía, además de otras cuestiones como la extensión y la forma de las piezas musicales afines a este género, que es como “un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo objeto”¹⁰¹. Para Morphy, la palabra puede expresar adecuadamente el sentimiento dramático mientras que la música añade belleza y agrado al oído. De este modo, la música debe atender a la expresión del drama y al interés de las situaciones, describiendo las situaciones dramáticas no sólo con la melodía, sino también con la armonía y la instrumentación. El compositor español tiene que conocer los avances en este terreno para renovar la ópera española bajo las condiciones del drama lírico moderno. Finaliza el artículo mostrando su opinión favorable hacia una zarzuela histórico-romanesca en tres actos, *El molinero de Subiza* (1870) del compositor Cristóbal Oudrid, por aquellos días estrenada en el teatro de la calle Jovellanos, y también hacia la tragedia lírica en tres actos *Don Fernando el emplazado* de Zubiaurre.

En su respuesta a Morphy, Castro y Serrano insiste en ideas similares¹⁰². Considera que existe música española, constituida por todas y cada una de las músicas del territorio español. Y define

¹⁰⁰ G. de Morphy. “De la ópera española...”, p. 250.

¹⁰¹ G. de Morphy. “De la ópera española...”, p. 251.

¹⁰² José de Castro y Serrano: “Carta al señor Don Guillermo Morphy sobre la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº 16, 05-06-1871, pp. 274-275.

el concepto de ópera española que “no puede ser otra cosa, un drama lírico cuyo poema participe del carácter dramático español, y cuya música participe del carácter lírico de nuestra patria”¹⁰³. Para conseguir escribir óperas españolas, el músico español debe recurrir al modelo de “ópera europea” que nace de la fusión de lo alemán con lo italiano que ha consolidado Meyerbeer. De esta manera, Castro y Serrano muestra su admiración por el modelo ecléctico que bajo la influencia de Victor Cousin había llevado a cabo Meyerbeer y que pone como ejemplo de grandiosidad, al fundir las dos tendencias sin caer en la imitación. La idea de conciliación se encuentra muy presente en la crítica francesa que perpetua la idea de “conciliación de nacionalidades”¹⁰⁴. El modelo de *Grand opéra* cultivado por Meyerbeer venía a conciliar las tradiciones europeas en una nueva forma de drama musical concebido como “obra de arte total”, influyendo sobre compositores como Verdi y Wagner.

Para concluir, Castro se dirige a Morphy para resumir las “mutuas opiniones sobre la ópera española en las siguientes cláusulas”:

Ha habido ópera italiana y ópera alemana, con grandes defectos una y otra, con grandes imperfecciones ambas, para satisfacer el gusto general de los apasionados modernos. La fusión de los estilos alemán e italiano en una fórmula común que satisfice todas las exigencias, constituye lo que ha dado en llamarse ópera de Francia, pero que nosotros llamamos ópera de Europa. Esta ópera es tan cosmopolita y tan universal que, prescindiendo de configuraciones geográficas, inadmisibles en el arte, ha sido adoptada lo mismo por el alemán Meyerbeer, que por el inglés Ralle, por el ruso Glinka, por el francés Gounod o por el italiano Verdi. Los españoles que compongan óperas, deben componer la ópera europea. Sería preferible que la escribieran sobre libro italiano, pero pueden hacerlo sobre libro español, a reserva de que, si son notables, se traduzcan después al idioma universal de la música dramática¹⁰⁵. El carácter español de las óperas de autores nacionales, debe residir en la índole del libro y en la índole de la música, no en la forma ni en la novedad del espectáculo. La fuente más pura para libretos de ópera española, es el teatro nacional de los siglos XVI y XVII. El tipo de los autores, Calderón. Los manantiales más característicos de la música española están en los archivos de las basílicas y en las fiestas del pueblo. Los primeros aconsejan sencillez en la sublimidad; las segundas, calor en la trivialidad. Caso de inclinarse el músico español a alguno de los dos estilos fundamentales de la ópera, el preferido debe ser el italiano. Dos grandes hombres condensan todas estas teorías con elocuentes testimonios prácticos: *El Barbero*, de Rossini, es una ópera española: el *Don Juan*, de Mozart, es otra ópera española¹⁰⁶.

Las propuestas de Morphy y Castro Serrano para la ópera española entran dentro del “espíritu de conciliación” de Victor Cousin, idea defendida por Fétis y difundida en España por su alumno Francisco de Asís Gil. Su visión sobre el carácter del asunto concuerda con el argumento historicista que Agustín Duran exponía en su Discurso, recogiendo la influencia de Schlegel y Herder¹⁰⁷.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 274.

¹⁰⁴ Resulta interesante a este respecto leer el libro de Lionel de la Laurencie: *Le goût musical en France*, Paris, A. Joainin et Cie, éditeurs, 1905.

¹⁰⁵ Sobre este aspecto, más tarde Morphy defenderá la propuesta de una ópera cantada en español, fuertemente defendida por su protegido Tomás Bretón.

¹⁰⁶ J. de Castro y Serrano: “Carta al señor Don Guillermo Morphy...”, p. 275.

¹⁰⁷ Ignacio Suárez García, en “Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid”, *Journal of Music Criticism*, vol. 1, March 2017, p. 5, señala que las ideas de Castro y Serrano y Morphy vendrían influidas por el clima krausista que entonces se respiraba en España. Sin embargo, como acabamos de exponer, consideramos que ambas figuras transmiten

Estas propuestas son compartidas en escritos posteriores por José Inzenga, José Parada y Barreto, Antonio Arnao, y Juan de Morales, que adoptan la misma postura en línea con el romanticismo historicista de raigambre católica. Posteriormente, a esta misma línea de pensamiento se adscriben otros compositores como Tomás Bretón y Emilio Serrano.

En 1873 José Inzenga publica el artículo “De la ópera española” en la *España musical*, que coincide con muchas de las ideas ya expuestas por Morphy y Castro y Serrano. Inzenga señala que el carácter español habría que buscarlo en “la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales, y otros muchos elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad”¹⁰⁸. En el mismo año, Parada y Barreto –siguiendo las opiniones de Fétis, que había sido su maestro en París¹⁰⁹– publica un opúsculo con un prólogo escrito por Eslava, titulado *La ópera nacional. Estudio crítico-analítico de la cuestión de la Ópera Española con instrucciones, observaciones y consejos útiles y provechosos a los poetas y a los jóvenes compositores de música que se dediquen en España al cultivo del Drama lírico*¹¹⁰. Por su parte, Antonio Arnao presenta su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua como “Del drama lírico y de la lengua castellana como elemento musical”¹¹¹, reflexionando sobre las condiciones que debe tener el drama musical y la idoneidad lírica del idioma español. Arnao cita como obras maestras *Alceste* de Gluck y *Los Hugonotes* de Meyerbeer y comparte la misma preocupación que Morphy y Castro y Serrano por la unidad de la ópera. Por último, en 1874 encontramos otro artículo publicado en la *Ilustración Española y Americana* por Juan de Morales, en el que de manera similar se alude al drama y a la música como lenguaje universal. Dada la relación del autor con Morphy no debe extrañar la coincidencia de ideas en la línea del espiritualismo:

1. El arte es uno, aunque múltiples y variadas sus manifestaciones, como es una la humanidad, uno el Supremo Criador, e infinitos los seres creados y los mundos que pueblan el espacio, o inmensa y varia la diversidad de personas y caracteres.
2. ¿Quién duda que la música es el arte esencial del sentimiento, el arte que habla la lengua universal?
3. Todas las obras musicales tienen cierta semejanza con las más bellas concepciones literarias y las grandes manifestaciones de las artes plásticas: un hermoso drama está pidiendo las inspiraciones de la música, como una catedral pide las sonoras y majestuosas armonías del órgano; y es que las artes son hermanas.
4. Las obras del Maestro Jimeno, con cierto sabor de *La devoción de la Cruz* y los autos sacramentales del gran Calderón, recuerdan los cuadros de Murillo, de Ribera, de Zurbarán y Alonso Cano, que

su conocimiento de la escena musical europea en la que la ópera de Meyerbeer era aplaudida como ópera europea por conciliar tendencias diversas. Podemos afirmar que las alusiones al asunto entran de lleno en el romanticismo historicista de cuño católico de la época y recogen la influencia del espiritualismo ecléctico de la filosofía de Victor Cousin. De hecho, no encontramos alusiones en los escritos de Castro y Morphy al “racionalismo armónico” que caracteriza el discurso de los krausistas y su círculo.

¹⁰⁸ José Inzenga: “De la ópera española”, *La España musical*, Año VIII, nº. 356, 03-05-1873, pp. 2-3.

¹⁰⁹ Véase, al respecto, José Ignacio Suárez García: “Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid”, *Journal of Music Criticism*, vol. 1, March 2017, p. 5.

¹¹⁰ Madrid, Imp. de *El Arte*, 1873. Fue publicado también en la revista *El Arte*, Año I, n' 7, 15-11- 1873, pp. 5-6 y ss.

¹¹¹ Antonio Arnao: *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imp. de Don Juan Aguado, 1873.

suelen adornar nuestros grandes templos; y es que, dentro de la unidad del arte, hay la unidad del arte español, en que siempre ha dominado la grandeza, la sublimidad, y la poesía, tan apropiadas al sentimiento religioso, como hijas de la rica imaginación meridionales¹¹².

En 1874, Zubiaurre escribe una memoria musical del estado de la música en Europa, como parte de sus obligaciones como pensionado de música de la Academia de Bellas Artes; en ella, expresa ideas similares a las de Morphy y Castro Serrano al sentirse interesado por la música franco-alemana, y distanciarse de las proposiciones italianas, que considera en decadencia tras los éxitos de Verdi. Al igual que Morphy, defiende el uso del castellano¹¹³.

A este modelo nacional de ópera que logra conciliar lo nacional con lo universal, se adhieren posteriormente los Krauso-insitucionistas, adaptándolo a su discurso armonicista. Así, Manuel de la Revilla, krausista declarado, en el artículo “La ópera española” defiende seguir “la tradición armónica de Meyerbeer como en la filosofía proseguimos la tradición armónica de Leibniz y Krause” y alude a las condiciones de nuestra raza para asimilar “la armonía entre estas opuestas razas la latina y germánica”¹¹⁴. Además, De la Revilla habla de las sanas tendencias de la crítica en alusión explícita a los escritos de Castro y Serrano y Peña y Goñi.

Todos estos escritos contribuyeron a forjar una vía hacia la ópera española basada en el drama lírico moderno según el canon europeo, que se alejaba de la zarzuela. Compositores como Bretón, Chapí, Emilio Serrano, Fernández Grajal o Brull, citados por Ramón Sobrino¹¹⁵, eligieron dicho modelo para sus obras, al igual que compositores del resto de Europa como Meyerbeer, Wagner, Saint-Saëns, Thomas o Verdi, entre otros. Sin embargo, la manera de entender el drama lírico difirió de unos compositores a otros y fue objeto de fuertes debates en la época.

3.9. De París a Viena (1872 a 1874). La educación de un príncipe. Música para Eduard Strauss y la ópera Lizzie

Firmada la paz en París, Morphy saldría al encuentro de Théophile Gautier, de quien, como recordamos, había recibido el texto de *Un mariage à Seville*. Impactado por el estado lamentable en que aquél se encontraba, a causa de los horrores del sitio, toma la determinación de quedar a su cuidado. Sin embargo, sus esfuerzos no pueden evitar la precipitada muerte del escritor francés el 23 de octubre de 1872. También en París, Morphy se reúne con Olivier Halanzier, nuevo empresario y director de la Grand Ópera, para tratar de conseguir el estreno del ballet *Un mariage à Seville*, interrumpido por la Guerra Franco Prusiana. Según Ovilo y Otero, se convocó una Junta que acordó

¹¹² Juan de Morales y Serrano: “Juan Morales Jimeno”, *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, nº 46, 1874, pp. 730-731.

¹¹³ Valentín M^a de Zubiaurre: *Memoria sobre el estado actual del arte de la música en Italia, Alemania y Francia* (1875), editada por Patricia Sojo: “Libro de viaje del compositor Valentín M^a de Zubiaurre”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 21, 2011, pp. 12-82.

¹¹⁴ Manuel de la Revilla: “La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi”, *La Ilustración Española y Americana*, año XVIII, nº 4, 30-01-1874, pp. 58-59, y nº 5, 08-02-1874, p. 74. A este respecto, véase el análisis de J. I. Suárez García, en “Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana...”

¹¹⁵ Ramón Sobrino: «Ni ópera ni zarzuela: drama lírico, una vía alternativa en el teatro lírico español de la Restauración», Pilar Espín Templado, Pilar de Vega Martínez y Manuel Lagos Gismero (coords.), *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 82-118.

poner la obra en escena, pero la repentina designación de Morphy para acompañar al príncipe Alfonso a Viena interrumpió una vez más sus planes¹¹⁶. Cuando posteriormente, Morphy intentó de nuevo su representación, surgieron dificultades con los herederos de Gautier sobre la publicación de la obra, así como con el nuevo empresario del teatro que se negó a llevar a cabo su estreno.

En el Hotel Basilewski, más conocido como Palacio de Castilla, residencia de la reina Isabel II en París durante su destronamiento, Morphy recibe la noticia de su nombramiento como jefe de estudios del príncipe Alfonso. Entre sus funciones están las de supervisar y tomar parte en los estudios del príncipe durante su estancia en el Colegio Teresiano de Viena, así como atender a su formación y temperamento¹¹⁷.

Su presencia en el exilio al lado del príncipe mientras que España se hundía en las luchas y desórdenes de la primera república, es recordada por Manuel Cañete en estos versos:

Tú que deshecho en jubiloso llanto
con indecible dicha contemplaste
su carrera triunfal; tú que en las horas
de amarga expatriación, con la ternura,
con el amor solícito del padre
que en la virtud del hijo se recrea,
inflamaste su espíritu gallardo,
a la cultura y bondad propicio,

hoy que recoge la usurpada herencia
sin adusto rencor, sin odio estéril
y que al salir de la niñez consigue
lauros de Marte con viril arrojo,
pues su envidiado aprecio galardona
tu acendrada lealtad, y en ti confía,
muéstrale siempre la verdad severa
súbdito fiel y cariñoso amigo¹¹⁸.

La educación real del príncipe en el Colegio Teresiano de Viena fue dirigida por el director de la academia von Pawlowski, que contaba con el apoyo y el consejo del prefecto Johann Fetter y de Morphy. Las palabras escritas por Pawlowski acerca del estado en que encontró la formación del príncipe, que como sabemos estaba en manos de Guillermo, constatan su buena impresión al respecto: “una sólida base moral, un profundo sentido religioso, que nunca llegó al pietismo ni a la intolerancia, un ser abierto y sereno, pero que también comprendía los serios deberes de la vida, pero sobre todo un ser fino y recto”¹¹⁹. Su enseñanza incluía las lenguas clásicas en un grado ligeramente inferior a los estudios institucionales, asimismo, alemán, francés e inglés, lengua, historia, geografía, historia natural, física, matemáticas, geometría y estética¹²⁰.

En Viena, Morphy continúa impartiendo lecciones sobre historia contemporánea, “que enseñaban al Príncipe a ser Rey Constitucional y a imbuir en su espíritu la necesidad de regir a los pueblos modernos, y sobre todo, a España, ante todo, con las regalías de la Corona, con Constitución, garantía del pueblo y respetando el dogma sin supersticiones”¹²¹. También elabora un método pedagógico adecuado a los fines que debería cumplir el futuro rey de España. En esta labor, cuenta con la ayuda del marqués de Molíns, quien le facilita “libros españoles de historia y literatura, ade-

¹¹⁶ M. Ovilo y Otero: *Escenas contemporáneas...*, p. 340.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Manuel Cañete: “Al Conde de Morphy. Epístola”, *La Academia*, nº 17, Tomo III, 07-05-1878, pp. 163 y 166.

¹¹⁹ Eugen Guglia: *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Viena, Anton Schroll, 1912, p. 172.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 173-74.

¹²¹ Manuel Titos Martínez: *Memorias del Conde de Benalúa...*, p. 65.



Imagen 3.12. El Duque de Sesto (primero por la izda.), el Conde de Morphy y el príncipe Alfonso. Fuente: Archivo Benvenuti.

cuados para ir formando la inteligencia y la cultura del futuro Rey”¹²². El propio príncipe explica cómo eran algunas de estas sesiones de estudio, en las que junto a Morphy leía algunas comedias de nuestro teatro antiguo y estudiaba la Historia de España, instrucción que entraba dentro del proyecto de Guillermo para “ir formando poco a poco una pequeña colección de obras de historia y literatura de España”¹²³. Y es que Morphy compartía con otros intelectuales de su tiempo la fascinación por el teatro español del Siglo de Oro, especialmente por Calderón de la Barca. Sus dramas religiosos eran considerados una obra universal, siendo objeto de veneración por A. W. Schlegel, y por los críticos literarios españoles, que veían en el mismo la representación de los valores tradicionales y, por tanto, la esencia del pueblo español. Entre otras lecturas que ocupaban al príncipe destacan las obras comple-

pletas de Friedrich von Schiller, recogidas en doce tomos (1838), de las que aprecia, sobre todo, sus dramas de juventud como *Die Rüber* o *Kabale und Liebe* y el drama romántico historicista *Dom Carlos, Infant von Spanien*. Según señala el mismo príncipe Alfonso en su correspondencia con Molíns, Schiller se había convertido en el exponente del idealismo alemán, ejerciendo una influencia aún mayor que la de Goethe entre la juventud de Viena. En sus escritos, Schiller denunciaría los desvaríos sangrientos de la Revolución francesa y los excesos de la razón ilustrada.

Si las lecturas constituían una buena forma de instruir al príncipe, también lo era la asistencia al teatro, donde el príncipe, acompañado siempre por Morphy, disfrutaba al ver representadas las obras de Shakespeare, como *Otelo*, considerada por él mismo en su carta a Molíns, una “escuela de la vida”. Asimismo, mostraba su entusiasmo por *La vida es sueño de Calderón*, interpretada por los actores del Teatro del Emperador, con motivo del cumpleaños del príncipe¹²⁴.

¹²² El marqués de Alquibra: “Una bajada interesante”, *Nuestro Tiempo*, año XII, nº 163, julio de 1912, p. 52.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Beatriz García-Álvarez de la Villa: “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (ss. XVIII-XIX)”, *Estudios Irlandeses*, nº 14, March 2019-Feb. 2020, p. 62.

Preocupado por la situación que vive España y las dificultades a las que se deberá enfrentar el príncipe Alfonso, Morphy considera que éste debería mostrar “cualidades extraordinarias de abnegación y de carácter para consolidar la dinastía y restaurar el país”¹²⁵. Así, en línea con las corrientes pedagógicas europeas coetáneas, se preocupa por dotar al príncipe de una educación integral, como refiere Ovílo y Otero, al recordar que acompañó al príncipe

en excursiones y viajes; le acostumbró a todo género de vida y a todo linaje de costumbres; visitó con él fábricas, museos y establecimientos varios; le llevó a Venecia, Padua, Verona y al Tirol después; le inspiró amor a las artes; examinó con él la gran Exposición Internacional, donde conoció Morphy a soberanos y a celebridades; logró que se hiciera querido y popular en Viena, y consiguió, en fin, que las altas prendas, las relevantes dotes innatas en D. Alfonso de Borbón crecieran y se desarrollasen lozanas y robustas como las flores en los huertos y los robles en las montañas¹²⁶.

A pesar de su dedicación a la educación del príncipe, Morphy no abandona la composición ni sus inquietudes musicológicas. Sabemos por Mariano Vázquez que, en sus ratos libre, acudía a las bibliotecas de Viena, donde continuaba su investigación y transcripción de los libros de vihuela y tablatura. En Viena, recopiló anécdotas y cartas sobre Beethoven y tradujo del inglés al español dos volúmenes escritos por Moscheles sobre el compositor de Bonn¹²⁷. Sobre estas investigaciones, ofrecerá algunas conferencias en el Ateneo de Madrid en la década de 1880, cuando ejerza como presidente de la Sección de Bellas Artes; algunos fragmentos de las mismas fueron publicados en la revista *El Ateneo*, como veremos posteriormente¹²⁸.

También en Viena dedicó parte de su tiempo a la composición, y sin abandonar su ideal de establecer la ópera española, finalizó una ópera en tres actos titulada *Lizzie*, inspirada en un poema del escritor de literatura dramática Gastón Hirsch¹²⁹.

La correspondencia entre Morphy y la reina Isabel II, conservada en la Real Academia de la Historia¹³⁰, descubre que Guillermo también componía canciones españolas para la reina como muestra de agradecimiento a los cuidados que la soberana dispensaba a su madre. Es bien conocida la afición que la reina tenía por la música¹³¹. Al igual que su madre la reina María Cristina, Isabel II había sido capaz de rodearse de personalidades destacadas de la música como Juan María Guelbenzu y Emilio Arrieta.

En sus cartas, Morphy hace referencia a las coplas a las que ponía música para que sirvieran de distracción a la reina y le hicieran “olvidar malos ratos”¹³². De esta manera, mostraba su agradeci-

¹²⁵ RAH [Real Academia de la Historia]. Cartas y documentos cruzados entre la Reina Isabel II y Guillermo Morphy. Conde de Morphy. [9/6960, Legajo XXI, Nº 290] 13 de febrero de 1873.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 341.

¹²⁷ B. Saldoni, en su *Diccionario de efemérides...*, Tomo II, p. 58, se refiere a la obra de Ignaz Moscheles: *The life of Beethoven including his correspondence with his friends*, London, Henry Colburn publisher, 1841.

¹²⁸ B. Saldoni: *Diccionario de efemérides...*, Tomo II, p. 58.

¹²⁹ M. Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos...*, p. 49.

¹³⁰ La correspondencia está digitalizada y se puede consultar en línea en: <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/busqueda.do>

¹³¹ Sobre la formación musical de Isabel II y su afición a la música, véase Sara Navarro Lalanda: “Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón. Villancicos reales de Pedro Pérez Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)”. *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, *Actas del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 2009, pp. 637-652.

¹³² RAH: 26-11-1873. [9/6960, Legajo XXI, Nº 290].

miento a la soberana por la atención que prestaba a su madre en París: “No he tenido el honor de mandar a V. M. los versos y la música; porque no estoy contento de la última y he hecho otra que estoy copiando! Quiera Dios que puedan dulcificar las tristezas de V. M. como yo desearía!”¹³³. Las canciones populares eran adaptadas a tan singular intérprete, según podemos leer a continuación:

Por el correo y al mismo tiempo que esta carta tengo (no me atrevo a decir el honor, porque debiera decir el atrevimiento) de remitir a V. M. los versos y la música ambas cosas muy malas pero hechas con todo corazón y buen deseo de agradar. He procurado, ya que la música vale tan poco, que sea tan fácil que todo el mundo pueda tocarla.

Para facilitar el recitado, he puesto en la línea del canto marcado el valor de las sílabas con notas de música para que el acompañamiento pueda seguirse mejor. Perdone V. M. en gracia de la intención y, por Dios, no me haga traición descubriendo el autor que no tengo yo piel bastante para tantas y tan buenas tijeras como cortarían.

Doy infinitas gracias a V. M. por su bondad en acordarse en darme siempre noticias de mi madre¹³⁴.

No hemos podido localizar estas obras de carácter castizo muy del gusto de la reina, con las que Morphy le mostraba su agradecimiento y que, según deja escrito en la correspondencia, no firmaba al considerarlas probablemente un género menor. Morphy nunca dejó de cultivar la música, tal y como expresa a Isabel II en otra de sus cartas: “no crea V. M. que olvido la música que es mi paño de lágrimas como dicen en nuestra tierra! Si yo pudiera poner allí (en España) armonía con tanta facilidad como en la música entonces sí que podría estar satisfecho de mi obra”¹³⁵.

A finales de 1873, Morphy comunica a la reina Isabel los problemas de salud que le aquejan: “La comida de este país me da repugnancia y aun cuando estoy acostumbrado a todo, como tan poco que mi estómago se resiente de la falta de alimento y de ejercicio”¹³⁶. Los problemas de estómago le acompañaron durante su estancia en Viena, pues en diciembre de ese mismo año 1873 afirma que: “Con 15 días de dieta y habiéndose empeñado el médico en darme opio, he tenido dolores nerviosos en todo el cuerpo y una tos tal que por las noches me ahogaba. [...] A Dios gracias ya estoy mejor pero bastante flojo de cuerpo”¹³⁷.

Durante estos años, Morphy asistiría a los eventos musicales del Teatro de la Corte imperial, la Wiener Hofoper, recientemente inaugurado, el 25 de mayo de 1869. Allí traba amistad y conocimiento con compositores destacados como David Popper, solista de la ópera de Viena, que le dedica la obra *Spanische Tänze* para violonchelo y piano. Emil Sauer le dedica también su *Propos de Bal. Liebeswerben im ballsaal* para piano (Cortejo en el salón de baile). En Viena, según recuerda Mariano Vázquez, Morphy escribió algunas piezas para la famosa orquesta de Eduard Strauss (1835-1916)¹³⁸. Desgraciadamente, ninguna de estas partituras han sido localizadas. Por su parte, Eduard Strauss dedicó a Morphy la *Polka française* “O schöne Jugendzeit!”, Op. 262¹³⁹.

¹³³ RAH: 29-10-1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 286].

¹³⁵ RAH: 12-11-1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 288].

¹³⁶ RAH: 11-01-1874. [9/6960, Legajo XXI, N° 299].

¹³⁷ RAH: 29-10-1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 286].

¹³⁸ RAH: 12-12-1873. [9/6960, Legajo XXI, N° 288].

¹³⁸ M. Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos...*, p. 49.

¹³⁹ La partitura se puede localizar en la Österreichische Nationalbibliothek. La dedicatoria impresa reza: “seiner Exzellenz dem hochgeborenen Don Guillermo de Morphy verehrung vollst zugeeignet”.

En la capital austríaca Morphy volvería a encontrarse con su amigo Anton Rubinstein (1829-1894), con quien reanuda las conversaciones sobre arte durante sus largos paseos por el Prater¹⁴⁰. En una de esas caminatas, el célebre pianista le confía a Morphy su tormento por no poder dedicarse de pleno a la composición, viéndose obligado a dar giras de conciertos por su incapacidad para ahorrar lo que gana. En Viena, Rubinstein le presenta a Wagner, en ocasión de la visita del compositor alemán a la ciudad para dirigir la sinfonía *Pastoral* de Beethoven. De este episodio de su vida, Morphy recuerda que, “cuando precisamente descargaba una gran tormenta, y, aprovechando la coincidencia, concluido el concierto, nos echó un discurso, según acostumbraba, para decirnos: –Ya lo veis, cuando empuño la batuta, el mismo Dios viene a formar parte de mi orquesta, frase que levantó otra tempestad de aplausos”¹⁴¹.

El 17 de enero de 1874, los planes de la vuelta del príncipe Alfonso se gestionan en Madrid. Cánovas se dirige a Morphy para comunicarle que se aproxima el momento en que el príncipe Alfonso sería proclamado rey¹⁴², asimismo, se muestra partidario de que el príncipe abandone Viena para iniciar su formación militar en Inglaterra. Sin embargo, esta decisión parece no agradar a Morphy, quien escribe a la reina Isabel II para recordarle el importante papel que asume en la educación del príncipe y mostrarle sus reticencias ante los planes de Cánovas que considera prematuros:

V. M. sabe que yo no he querido ni quiero mezclarme en la política por lo mismo que mi posición es tan delicada pero no hay que confundir esto con el deseo que todos los españoles conozcan lo que vale S. A. En mi pobre opinión, Señora, la suerte de España depende de la educación y carácter del príncipe. Si él tiene bastante habilidad y energía para cerrar el periodo revolucionario y hacerse dueño de la situación, el triunfo de la dinastía y la prosperidad del país están asegurados [...]. Por esta razón, Señora, estoy tan orgulloso del puesto que ocupo y lo creo tan importante y para desempeñarlo lo mejor que puedo empleo todas mis fuerzas y alma. Por esta razón, también creo que es necesario que la personalidad de S. A. adquiera cada día más importancia, sin necesidad de mezclarse en la verdadera política sino sabiendo todos los españoles los levantados sentimientos de su corazón y sus grandes cualidades intelectuales.

A esto y no a otra cosa han tendido todos los escritos que he tenido el honor de redactar en su nombre... la primera garantía de la restauración en España es la capacidad del príncipe. Si a esto se agrega que yo, como cristiano, como caballero y como buen hijo, el primer sentimiento que he tratado de inspirarle es el sentimiento del respeto y del amor a su madre, dicho sea esto, que el resto depende de los sucesos y sobre todo del tacto de V. M., ya he tenido el honor de manifestarle varias veces que es muy inteligente, muy frío y muy ambicioso. No hay que olvidar, Señora, que la única manera de contener inundaciones es abrir desagües¹⁴³.

Morphy considera de capital importancia finalizar la formación del príncipe para que pueda enfrentarse, en la mejor disposición posible, a las dificultades que encontraría en su vuelta a España, dividida por los acontecimientos de los últimos años. Así, afirma:

¹⁴⁰ G. Morphy: “Antonio Rubinstein. Recuerdos personales”, *Álbum salón*, año II, nº. 13, 01-03-1898, p. 4.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁴² RAH: Carta de Cánovas del Castillo a Guillermo Morphy, 17-01-1874. [9/6960, Legajo XXI, Nº 301].

¹⁴³ RAH: 18-03-1874. [9/6960, Legajo XXI, Nº 322].

La primera educación del Príncipe no está concluida y aun cuando puede seguramente empezar sus estudios militares, no me parece fácil que pueda estudiar viajando, si no se prepara convenientemente durante un año lo menos, para que el viaje pueda serle útil. Dice ser la opinión de los más altos oficiales austriacos encargados de la educación del príncipe Rodolfo y del archiduque Federico con quien hablo hace mucho tiempo sobre la educación de S. A.¹⁴⁴.

Finalmente, consigue que el príncipe continúe sus estudios hasta su finalización en julio de 1874, fecha en la que finalmente es enviado a Sandhurst para completar su formación militar. Benalúa comenta el fuerte apego que el príncipe sentía hacia su tutor, oponiéndose a su separación, “resolviendo que Morphy iría después de las vacaciones de Nochebuena, a reunirse con S. A.”¹⁴⁵. Se confirma así que Morphy no viajó entonces a Inglaterra, sino que en agosto de 1874 salió hacia París al encuentro de su madre, a quien la reina había brindado protección durante su estancia en Viena.

¹⁴⁴ RAH: 28-04-1874. [9/6960, Legajo XXI, Nº 322].

¹⁴⁵ M. Titos Martínez: *Memorias del Conde de Benalúa...*, p. 178. En lugar de Morphy, vendrían sus nuevos profesores, Juan Velasco (que más tarde fue Marqués de Villa Antonia) y Mirasol.

IV. Vuelta a España con la restauración borbónica

4.1. Inicio de una nueva etapa

Poco antes del pronunciamiento de Sagunto, el 29 de diciembre de 1874, Morphy acompaña al príncipe Alfonso en su encuentro con el general Cabrera, destacado líder carlista, con el propósito de facilitar el camino hacia la Restauración¹. El príncipe causó en el general una grata impresión, coincidiendo ambos en la necesidad de la paz, tras siete años de incesantes luchas y el fracaso de la República. Julio Nombela confirma los propósitos del príncipe de superar las diferencias ideológicas que asolaban el país, en base a un mismo sentimiento patriótico y respeto a la tradición, para poder alcanzar el progreso:

Las masas populares estaban divididas en dos grupos [...] uno de ellos tenía por ideal la libertad a la francesa, es decir, la libertad tal como la definieron y practicaron los hombres de la Revolución. El ideal del otro era la libertad española, la libertad tradicional. Aunque maleada, todavía conservaba la primera en el fondo restos de su pasado; y si los adversarios transformaban el odio que había producido tres dolorosas guerras civiles en amor a la patria, aun conservando sus respectivas tradiciones, en un reinado sinceramente liberal a la inglesa, cuya política fuese el desarrollo de la riqueza del país bajo la base de la más perfecta moralidad podía abrirse el corazón a la esperanza².

Según Nombela, los deseos regeneracionistas expresados por el príncipe Alfonso causaron tal asombro en el general Cabrera que declararía “que no veía para el final de su vida nada más digno ni glorioso, que contribuir a la paz y dejar al partido carlista en condiciones de regenerar España”³. Nombela también relata la fructífera conferencia sostenida con Morphy, quien le hacía partícipe de los objetivos de la Restauración. Morphy consideraba que con la subida al trono del joven monarca sería posible “cambiar completa y radicalmente el espíritu del país. Iría poco a poco quitando importancia a lo que hasta entonces se había calificado de política, dándoselas a la educación e instrucción de todas las clases sociales, a la cultura, a la industria, al comercio, a las ciencias, las letras y las artes”⁴. Siguiendo el ejemplo del reinado de Carlos III, Morphy creía posible transfor-

¹ Julio Nombela: *Impresiones y recuerdos...*, pp. 198-202.

² *Ibidem*, p. 202.

³ J. Nombela: *Impresiones y recuerdos...*, p. 202.

⁴ *Ibidem*.



Imagen 4.1. Entrada del rey Alfonso XII en Madrid el 14 de enero de 1875. Fuente: *La Ilustración Española y Americana*, Año XIX, nº II, 15-01-1875.

mar España, logrando “que el progreso intelectual y moral reemplazase a las intrigas políticas y financieras, a las discordias civiles; en una palabra, al lamentable atraso en que después de la gloriosa guerra de la Independencia había vivido España”⁵. Y es que este monarca había sido capaz de emprender la modernización de España, asistido por figuras destacadas del mundo de la Ilustración, consiguiendo importantes mejoras en el ámbito de la enseñanza, con el impulso de la Escuela de Oficios; de la agricultura, con la repoblación de áreas necesitadas; del sistema financiero, con la creación del Banco de San Carlos; y de las artes, con el impulso de las industrias decorativas y la creación de manufacturas reales a través de las Reales Fábricas de la Granja. Todos estos aspectos se convierten en áreas de interés de la monarquía durante la Restauración, y cuentan con la implicación directa de Guillermo Morphy, como veremos posteriormente.

Tras el pronunciamiento de Sagunto se pone fin al convulso periodo de la Primera República en España, inaugurándose la Restauración de la dinastía de los Borbones en la figura de Alfonso XII, que trata de iniciar de forma

pacífica la transformación de España en una sociedad moderna. Para mantener a Morphy a su lado, Alfonso XII crea la figura de secretario personal, un puesto de máxima confianza desde el cual Morphy continuaría siendo su mejor consejero.

Sobre esta etapa de ilusión y de proyectos que supuso para Morphy la Restauración alfonsina nos queda el testimonio de las cartas escritas a Wilhelm Lauser entre febrero de 1878 y enero de 1879. Lauser (1836-1902) fue un destacado escritor y corresponsal de la prensa alemana, de pensamiento liberal, que dirigía uno de los más importantes periódicos germanos, el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, órgano portavoz del gobierno prusiano y, más tarde, del gobierno imperial. Atraído como otros tantos publicistas alemanes por los sucesos en España durante la revolución de 1868, pasó varios años en Madrid, familiarizándose con nuestro país, al tiempo que mantenía correspondencia con miembros destacados de la política, la milicia y las letras.

En sus cartas, Morphy le explica cuáles eran los principales desafíos que se presentaban al rey Alfonso XII y cómo, voluntariamente, él se había situado en una “posición oscura” al lado del mo-

⁵ J. Nombela: *Impresiones y recuerdos...* p. 288. Morphy dedicaría a Julio Nombela su *Discurso* leído en el Ateneo de Madrid en 1886, con las palabras: “Al Sr. Don Julio Nombela su afmo. G. Morphy. Octubre 86”. Archivo personal de la autora. Ambos habían sido compañeros de estudios en Almería.

marca para poder serle útil. Asimismo, le habla de sus aspiraciones regeneracionistas para situar a España al mismo nivel que otras naciones europeas, restaurando la disciplina en el ejército, moralizando y organizando la administración, elevando el crédito y las finanzas, y desarrollando la producción y la riqueza pública del país⁶. Entre las medidas más urgentes, Morphy señala la necesidad de eliminar los peligros de una conspiración dentro del ejército, donde existían elementos políticos contrarios al régimen monárquico que constituían una amenaza para la paz de España. Además, considera necesario acometer la regeneración de la educación e instrucción de todas las clases sociales como garantía del progreso en España, así como el desarrollo de la industria y de las artes. Veremos a lo largo de los siguientes capítulos, su activo papel como protector de las artes, con iniciativas tan interesantes como el abaratamiento de las localidades en el Teatro Real, la extensión de la educación a través del Instituto Filarmónico y la promoción de la cultura y el arte a través de los cargos que ocupó en el Ateneo de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

También Morphy hace partícipe a Lauser de su pensamiento político. Para Morphy los republicanos franceses amenazaban la unidad de Europa al considerar la regeneración de los pueblos bajo el dictamen de la república universal. Las consecuencias de esta división podrían acabar en la disolución social en el centro de Europa o, peor aún, en “una guerra terrible, guerra religiosa y entre razas”⁷. Por este motivo, cree necesaria una alianza entre las monarquías de España, Italia y Austria, que considera amenazadas por Francia. Por último, Morphy también envía a Lauser informes sobre el Banco de España para que fueran conocidos en Viena y en Austria. Morphy expresa su convencimiento de lograr la prosperidad en España siempre y cuando se alejaran “las inteligencias de la élite de las actividades insalubres de la política que sofocan toda clase de prosperidad entre nosotros”⁸.

En 1881 Lauser dedicaría su obra *De la Maladeta hasta Málaga* al conde de Morphy. En esta obra habría contribuido eficazmente al conocimiento en Alemania de los escritores Adelardo López de Ayala, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera. Lauser sería designado miembro corresponsal de la Academia de la Historia de España, por contribuir a la difusión del conocimiento de nuestro país⁹.

4.2. El establecimiento de la ópera española. Proyectos regeneracionistas

Como ya comentamos en un capítulo anterior, el establecimiento de la ópera nacional se convierte en uno de los objetivos principales de Morphy durante la Restauración borbónica. Morphy defendía el drama en línea con el Romanticismo espiritualista y transcendental, en el que se mostraría un retrato psicológico de los personajes, con escenas contrastadas que permitieran centrar

⁶ Archivo personal de la autora. Carta del Conde de Morphy a Lauser, 1879.

⁷ Archivo personal de la autora. Carta del Conde de Morphy a Lauser. Madrid, 24-09-1879.

⁸ Archivo personal de la autora. Carta del Conde de Morphy a Lauser. Madrid, 14-01-1880.

⁹ Según la *Revista de España*, las impresiones de Wilhelm Lauser como corresponsal de la prensa de Viena en Madrid entre 1868 y 1870, dieron lugar al libro *Aus Spaniens Gegenwart* (Leipzig, Brodhhaus, 1872), en el que habla del porvenir de España. Durante las bodas reales, asistiría como corresponsal del *Vaterland* de Viena, dejando sus impresiones tras entrevistarse con Alfonso XII y con Cánovas del Castillo, en la obra titulada *Geschichte Spaniens von dem Sturz Isabella's bis zur Thronbesteigung Alfonso's XII* (2 vols. Leipzig, 1877). Véase “Boletín Bibliográfico”, *Revista de España*, Tomo LXXX, 1881, pp. 569-570.

la atención del público. El drama fantástico *El desengaño en un sueño* (1842) parecía reunir estas características. Su autor, Ángel Saavedra, el Duque de Rivas (1791-1865), había obtenido ya gran repercusión internacional con algunas de sus obras representadas con gran éxito fuera de España, muchas de ellas inspiradas en la historia y tradición española, como sus *Romances históricos*. El Duque de Rivas era considerado uno de los más importantes escritores del romanticismo español, cuyo valor universal había sido destacado por Menéndez y Pelayo al considerar el drama romántico *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) “el primero y más excelente de los dramas románticos, el más amplio en la concepción, y el más castizo y nacional en la forma”, equiparable “al drama en manos de Shakespeare o de Schiller”¹⁰. Otros críticos amigos de Morphy, como Manuel Cañete y Leopoldo Augusto de Cueto –Marqués de Valmar– también eran admiradores de este drama en el que encontraban una lección de moral cristiana y una obra más cercana a la humanidad por el carácter de sus pasiones¹¹. Además, Giuseppe Verdi había puesto música al mismo, atraído por el trasfondo filosófico y las cuestiones de orden moral y religioso sobre el bien y el mal presentes en dicho drama¹².

La lectura del drama en cuatro actos *El desengaño en un sueño* del duque de Rivas por Manuel Cañete en el Teatro Apolo el 4 de noviembre de 1875, había reunido a miembros de la Academia Española y a una serie de personalidades admiradores de la obra, entre los que se encontraban el Conde de Morphy, el Marqués de Valmar, el Marqués de Bogaraya, Carlos Coello, Manuel Tamayo y Baus y Aureliano Fernández Guerra¹³. Cañete procedía con esta lectura a anunciar la representación que tendría lugar tres meses más tarde, ante Alfonso XII y la infanta Isabel, gracias a los esfuerzos de Antonio Vico, empresario del Apolo, y al apoyo prestado por la Real Academia Española¹⁴. Coincidiendo con este acontecimiento, Morphy solicita a Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar, su opinión sobre la posible elección de la obra *El desengaño en un sueño* como asunto literario para una ópera española¹⁵. La implicación de Cueto a lo largo de varios artículos publicados en *El Constitucional* constituye una prueba del enorme interés que despertaba la cuestión y del canon perseguido por estos intelectuales. El marqués de Valmar destaca sobre todo la universalidad de una obra con “cierto espíritu de generalidad y de grandeza que pertenece a todos los tiempos y a todas las naciones”, asimismo, la asimila a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y la sitúa al mismo nivel que las mejores producciones de Goethe o Lord Byron¹⁶. Elogia, además, “la briosa entonación y lozana forma de sus versos, por la fuerza, delicadeza y la gallardía de muchos de los pensamientos poéticos”, de lo que califica como un magnífico poema que “vivirá gloriosamente en las letras castellanas”¹⁷. Escribe el Marqués de Valmar:

¹⁰ M. Menéndez y Pelayo: *Estudios y discursos de la crítica histórica y literaria*, I, vol. 5, Santander, Aldus, 1941, p. 269.

¹¹ Aurora Egido: “Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La fuerza del destino*”, *Revista de Literatura*, tomo 74, nº 147, 2012, pp. 249-276.

¹² La ópera verdiana, como es bien sabido, fue estrenada en Rusia en 1862, interpretándose, a continuación, en Roma y Madrid. Véase Víctor Sánchez: *Verdi y España*, Madrid, Ediciones Akal, 2014.

¹³ *La Iberia*, 04-11-1875, p. 3.

¹⁴ “Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria”, *El Constitucional*, 11-02-1876, p. 1. Sobre el asunto, aparecen otros artículos del mismo autor en *El Constitucional*, los días 5, 8, 9 y 10 de febrero de 1876.

¹⁵ Véase Ana Isabel Ballesteros Dorado: “Leopoldo Augusto de Cueto”, en Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico < <https://dbe.rah.es/biografias/5591/leopoldo-augusto-garcia-de-cueto-y-lopez-de-ortega> >.

¹⁶ “Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria”, *El Constitucional*, 10-02-1876, p. 1.

¹⁷ *Ibidem*.

Usted está escribiendo una ópera sobre un *libretto* sacado de *El desengaño en un sueño*. Felicito a V. por la honrosa y ardua empresa, y le deseo logre realzar en ella, con la magia poderosa de la música, la alta inspiración del poeta. La obra del Duque de Rivas se presta a maravillas para el objeto. Cuadros dramáticos, claros, vivos y concentrados; carácter ideal; ilusión y grandeza escénica: estas circunstancias se hallan todas en el drama, y son, en mi sentir, las que mejor cuadran con la índole peculiar de un *libretto* destinado a la ópera seria y elevada¹⁸.

En este mismo año de 1876, en el que Morphy llama la atención sobre el asunto idóneo al drama lírico, se llevan a cabo otras acciones con el propósito de dar un impulso al establecimiento de la ópera española. Antonio Arnao, José Inzenga y Francisco Asenjo Barbieri solicitan una vez más ayuda y protección al gobierno para el establecimiento y subvención de la ópera nacional, de manera que un Teatro Lírico nacional facilitara su puesta en escena junto a las zarzuelas. Un año más tarde, *La Ilustración Española y Americana* señala que se da un nuevo paso adelante, al reunirse algunos músicos, libretistas y literatos con Teodoro Robles, entonces empresario del Teatro Real¹⁹. En la reunión Morphy, Castro y Serrano, Alarcón, Tubino, Arrieta y Robles defendían la idea de que cada año, fuera representada en el Teatro Real una ópera escrita por un compositor español, con asunto nacional sobre libreto español. Sin embargo, la polémica sobre la ópera española fue motivo de discusiones acaloradas a causa de la diferente opinión de Barbieri, quien insistía en que la ópera nacional debía brotar de la zarzuela. A pesar de estas disidencias, el día 21 de marzo de 1877, *La Ilustración Española y Americana* aplaudía que se hubiera alcanzado una postura conciliadora entre los allí reunidos y el apoyo de Robles en beneficio del arte nacional²⁰.

Un mes más tarde, Morphy organiza una velada musical en su casa, en la que actúan dos figuras de renombre internacional, el pianista francés Francis Planté y el violonchelista y compositor belga Adrien François Servais²¹. En la velada encontramos a las más destacadas figuras de la escena musical española, entre ellas, los comisionados por el Teatro Real en relación con la cuestión candente de la ópera nacional: Jesús de Monasterio, Mariano Vázquez, Juan María Guelbenzu, Miguel Marqués, Francisco Asenjo Barbieri, Manuel Fernández Caballero, Alfredo Escobar (marqués de Valdeiglesias), José Cárdenas, Dámaso Zabalza, Andrés Vidal y Llimona, Eduardo Compta, José Castro y Serrano, Antonio Peña y Goñi, Constantin de Sidorowitch, Teobaldo Power y Carlos Beck²². Peña y Goñi se refería así a la reunión: "Independientemente del inmenso éxito de Planté y Servais, los dos artistas han hallado en personas muy distinguidas y en artistas y compositores reputados una acogida cordialísima, en especial por parte del señor Conde de Morphy, que los hizo oír por primera vez ante un escogido número de músicos"²³. Sin duda, la velada respondía al intento de Morphy de conciliar posturas entre los músicos y limar asperezas en torno al establecimiento de la ópera española.

¹⁸ "Carta al conde de Morphy por don Leopoldo Augusto de Cueto. Revista Literaria", *El Constitucional*, 10-02-1876, p.1.

¹⁹ *La Ilustración Española y Americana*, año XXI, nº VIII, 28-02-1877, p. 2.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Al parecer Morphy habría entablado amistad con artistas belgas como Servais y Vieuxtemps durante su estancia en Bruselas.

²² *La Correspondencia de España*, 29-04-1877, p. 3.

²³ Antonio Peña y Goñi: "F. Planté y J. Servais", *La Ilustración Española y Americana*, Año XXI, nº XIX, 22-05-1877, pp. 10-11.

Morphy formaba parte también de asociaciones para el fomento de las artes que contaban con el apoyo del rey Alfonso XII, como, por ejemplo, la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa y la Sociedad Anónima de la Moncloa. La primera respondía al objetivo de crear un museo permanente para coleccionar, conservar y exponer objetos que destacaran por su valor artístico y arqueológico. Esta iniciativa había surgido en 1877, a raíz de la Exposición de Artes Suntuarias celebrada en la Universidad de Barcelona que fue respaldada por un elevado número de socios y logró el patrocinio del rey Alfonso XII, posibilitando su relación con otras asociaciones similares del resto de Europa. Su proyecto consistía en la divulgación de las nociones artístico-arqueológicas relacionadas con “los ramos suntuarios o meramente industriales”²⁴ y ponía de relieve nuestro pasado glorioso. Morphy entra a formar parte de la entidad como socio corresponsal junto a otras personalidades de Madrid como Pedro Madrazo, el Marqués de Alcañices o el Marqués de Heredia.

En cuanto a la segunda, la Sociedad Anónima de la Moncloa, Morphy interesa a Alfonso XII en el restablecimiento de las Fábricas Reales de la Moncloa fundadas por Carlos III, herederas de la Real Fábrica del Buen Retiro²⁵. Para lograr este fin, cuenta con la familia Zuloaga, que ha sabido recoger la tradición de los antiguos artesanos en todo el proceso de elaboración de las artes decorativas²⁶. En 1877 la Corona concede terrenos a los hermanos Zuloaga en el mismo sitio donde habían estado el antiguo horno y las manufacturas de Fernando VII, a cambio de su compromiso en el sostenimiento de una escuela gratuita que diera formación en las artes cerámicas a nuevos alumnos, y la donación de algunas de las piezas a museos y escuelas de arte. Este proyecto toma nuevo impulso años más tarde, con la creación de la Sociedad Anónima de la Moncloa, dirigida por Morphy, que cuenta con la participación del rey Alfonso XII, el ministro de Instrucción pública, José Cárdenas; el director del Museo Arqueológico Nacional y Anticuuario de la Real Academia de la Historia, Juan de Dios de la Rada y Delgado; el Marqués de Benemejís de Sistallo y los hermanos Zuloaga²⁷. La correspondencia inédita entre Morphy y Cánovas, conservada en el Museo Lázaro Galdiano, muestra la implicación de Morphy en el proyecto, su lucha por superar las dificultades que amenazaban la supervivencia de la fábrica y su preocupación por la escuela de enseñanza de Artes Cerámicas vinculada a la Fábrica de la Moncloa²⁸.

El arte también forma parte de la agenda de la Casa Real dentro de los frecuentes viajes de Alfonso XII. Nos interesa destacar uno de ellos, relatado por el periodista José Carlos Bruna en su obra *Impresiones de un viaje a Andalucía con S. M. el rey Don Alfonso XII*, donde se refiere a la asistencia del rey al Gran Teatro de la ciudad de Cádiz, el 24 de marzo de 1877. Para la ocasión, el Casino Gaditano, en colaboración con el Instituto Musical de Santa Cecilia, organiza como homenaje al rey un concierto en el que se escucha por vez primera en España la *Sonatina española* a cuatro manos de Morphy, que tanto éxito había obtenido en París. La obra fue interpretada por el profe-

²⁴ José Puiggarí i Llobet: *Monografía histórica del traje*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886, p. 2.

²⁵ *Ibidem*, p. 8.

²⁶ Para más información, véase Marqués de Lozoya: *La Familia Zuloaga*, Segovia, Imprenta Gabel, 1950.

²⁷ Véase Abraham Rubio Celada: “La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)”, *Madrid, Revista de arte, geografía e Historia*, nº 7, 2005, pp. 223-252.

²⁸ Las cartas del Conde de Morphy a Cánovas del Castillo se conservan en el Museo Lázaro Galdiano. Cánovas. L5C4-07. Sobre el asunto, se puede consultar mi Tesis doctoral, donde también se encuentra la transcripción de la correspondencia: Beatriz García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019.

sor y compositor Rafael Tomasi y por Josefa Fernández. Carlos Bruna comenta su “inmensa satisfacción al oír la preciosa obra” y señala cómo “por referencia a muchos y entendidísimos profesores, sabía yo de antemano cuán inteligente era en materia lírica el que lo es en tantas otras del saber humano, Excelentísimo Sr. Conde de Morphy, secretario particular de la augusta persona que aquella noche presidía el teatro”²⁹. En el mismo evento, se ejecutan otras obras en cuya interpretación participan profesores y alumnos del Instituto Musical de Santa Cecilia, como “una *Sinfonía* compuesta por el Sr. Madrid, a la que sigue una *Fantasia* de Alard, para violín, ejecutada por el Sr. Jiménez, y, tras ella, un *andante* y *allegro* de un concierto de Mendelssohn, además del *Ave María* de Luzzi, [el] *Stabat Mater* de Rossini y *La mañana* de Jiménez”³⁰. Un mes más tarde, el rey mostraba su apoyo a la institución al otorgarle el título de Real. Por su parte, esta agradecía la distinción nombrándole Socio de Mérito³¹.

El 15 de junio de 1877 Morphy es elegido miembro honorario de la Sociedad de Conciertos. Para entonces, el conde ya era respetado por su papel activo en beneficio del arte. Así lo constata *La Correspondencia de España*, que no duda en calificarlo como “una de las personas más competentes de España en asuntos de Bellas Artes y naturales son, por lo tanto, las distinciones que recibe diariamente de las academias y asociaciones”³². Poco tiempo después, en julio de 1877, Morphy viaja con el rey Alfonso XII por las provincias del Noroeste³³. Estos viajes dieron a Guillermo la oportunidad de observar y recopilar melodías y ritmos populares, un arsenal que consideraba necesario conocer para hacer posible la renovación de la música española, en su opinión, fuertemente mediatizada por el teatro lírico italiano. Durante el reinado de Alfonso XII se constata interés por el folklore, promovándose una imagen de la cultura española que incluye a todas las regiones de España, prestando atención a la tradición y a lo popular. Así, en ocasión de su enlace con su prima María de las Mercedes de Orleans, celebrado en enero de 1878, acuden invitados grupos y parejas ataviados con los trajes característicos de las diferentes regiones de España. Las imágenes captadas por el prestigioso fotógrafo Jean Laurent, encargadas por la Sociedad Antropológica Española, fueron mostradas en la Sala de Arte Antiguo del pabellón español de la Exposición Universal de París de 1878.

Este mismo año, el 24 de febrero, Morphy tiene que enfrentarse al duro golpe del fallecimiento de su madre, víctima de una pulmonía a los setenta y dos años de edad³⁴. Según *La Correspondencia de España* los funerales celebrados en la iglesia de San José resultaron en extremo modestos a petición de la finada, y en ellos participa la Sociedad de Conciertos para “honrar la memoria de la que fue tan distinguida dama como madre cariñosa y entusiasta por el arte encantador de la música”³⁵.

En diciembre de 1878, el Ministerio de Fomento nombra una comisión para estudiar el establecimiento en Madrid de un diapason uniforme al igual que en otras capitales europeas. *La Co-*

²⁹ José C. Bruna: *Impresiones de un viaje a Andalucía con S.M. el Rey Alfonso XII*, Madrid Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.ª, 1877, pp. 105-106.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Véase Juan Luis de la Rosa Jiménez: “La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz”, *Música Oral del Sur*, nº 11, 2014, p. 262.

³² *La Correspondencia de España*, 15-06-1877, p. 3.

³³ *La Correspondencia de España*, 10-08-1877, p. 3.

³⁴ AGP: Exp. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán. Caja R. e. 468, nº 10.

³⁵ *La Correspondencia de España*, 07-03-1878, p. 2.

rrespondencia de España menciona a los siguientes asistentes a la reunión: Morphy, Chapí, Bretón y Marqués, como maestros compositores; Emilio Arrieta, director de la Escuela Nacional de Música; Saldoni, Barbieri, Inzenga y Guelbenzu, de la Academia de Bellas Artes; Monasterio, Vázquez, Fernández Caballero, como directores de orquesta; Zubiaurre como director de capilla; Romero, Vidal, Zozaya, como fabricantes de instrumentos y editores de música; Soriano Murillo como jefe del negociado de Bellas Artes del Ministerio de Fomento; Medina, Castro y Soriano, etc., como periodistas y críticos³⁶.

El interés de Morphy hacia el porvenir artístico e industrial de España continúa estando muy presente en su vida. Así, en 1880, también encontramos a Morphy como vocal del Consejo de Administración del ferrocarril del Noroeste, integrado también por el conde de la Corzana, el duque de Sexto, Esteban Collantes, el marqués de Sardoal, Quiroga Vázquez, Clavijo, el marqués de Pidal, Arcadio Roda y Linares Rivas³⁷. Y en 1883 Morphy se pone al frente de una comisión designada por el rey Alfonso XII para organizar los trabajos preliminares a la apertura de la Exposición de minería, artes metalúrgicas, cerámica, cristalería y aguas minerales de Madrid³⁸. Solamente tres años más tarde, Morphy dedica un discurso a “El arte español en general y particularmente nuestras Artes suntuarias”, en el que trata del porvenir artístico e industrial de la España moderna, al que nos referimos más adelante³⁹.

Su interés por las bellas artes le llevó a prestar especial atención, en 1877, a *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco (1564-1654)⁴⁰, la más bella obra de nuestro Siglo de Oro que recopila información biográfica de algunas de las personalidades más relevantes, como Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Felipe II, Francisco Guerrero, Fernando Herrera o Luis de Vargas. El texto entroncaba con la exaltación que desde el historicismo se hacía del Siglo de Oro. Y debió de interesar a Morphy al incluir algunos músicos de vihuela como Pedro de Madrid, Pedro de Mesa y Manuel Rodríguez.

La Biblioteca Lázaro Galdiano conserva el manuscrito junto a la correspondencia dirigida a José María Asensio por los individuos que, junto a Morphy, mostraron interés por la obra, entre otros, José María González Páramos, Fermín de la Puente, Aureliano Fernández Guerra, José Amador de los Ríos, Cánovas del Castillo, José Castro y Serrano, Ramón Bustamante y el Marqués de San Román.

Asensio se hizo con el manuscrito en 1864, publicando un primer estudio sobre el mismo en 1867⁴¹, pero, tal y como él mismo revela, Morphy y, a instancias suyas, el mismo rey tuvieron un papel relevante en la publicación facsimilar que llevará a cabo Asensio: “la inteligencia del Excmo.

³⁶ *La Correspondencia de España*, 21-12-1878, p. 3. En febrero de 1879 se impone el diapasón normalizado que había adoptado ya la mayor parte de Europa, véase M^a Encina Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid, ICCMU, 1998, p. 450.

³⁷ *El Diluvio*, 10-02-1880, p. 1142.

³⁸ Real Orden del Ministerio de Fomento, *Gaceta de Madrid*, nº 95, 05-04-1883, p. 43.

³⁹ Guillermo Morphy: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”, *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1886.

⁴⁰ Edición facsimilar. Sevilla: Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, 1886.

⁴¹ José María Asensio y Toledo: *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente ‘El libro de descripción de verdaderos retratos ilustres y memorables varones’, que dejó inédito*. Sevilla, Imprenta, Litografía, Librería Española y Extranjera de José M. Geofrin, 1867.

Sr. Conde de Morphy y su afición a las Bellas Artes son proverbiales. Vio la obra inédita de Pacheco, se apasionó de su mérito e importancia, y deseó que la admirara el rey D. Alfonso⁴², quien, al conocerla, comentó: “la publicación de este libro dará más gloria a mi reinado que ganar algunas batallas”⁴³. De este modo, según Asensio, gracias a la mediación de Morphy nació la idea de su publicación bajo la protección de Alfonso XII:

Las ideas de nuestro llorado Monarca eran siempre nobles, elevadas y dignas de su gran talento. Proyectó desde luego hacer lujosísima edición a su costa, y que los ejemplares no se pusieran a la venta; y cuando después de muchas conferencias, sostenidas con exquisita delicadeza y tacto por todas las personas que intervinieron, se comprendió que el medio más exacto y artístico para hacer las reproducciones era la fototipia, y que por especialísimas razones debía hacerse en Sevilla, S. M. a la primera indicación ofreció para enriquecer el *Libro de Pacheco* dos preciosos donativos. Firmó de su augusta mano en el primer lugar el álbum de suscripciones, para que su nombre figurase como protector al frente de la obra. Mandó entregar al poseedor de ésta los siete retratos que se conservaron en Londres, y que su último poseedor, el ilustrado hispanófilo Frédéric William Cosens, había tenido la delicada atención de ofrecer como regalo al Rey, y la honra de que éste lo aceptara⁴⁴.

La edición facsímil de la obra es publicada finalmente entre 1881 y 1884. Según confiesa el propio Morphy, el retraso en su publicación se debió a las exigencias de su propietario⁴⁵.

Asensio, en la segunda edición ampliada de su estudio sobre la obra, destaca la importancia de la antigua Escuela sevillana de pintura y escultura, que entre sus figuras principales cuenta con Pacheco, amigo de teólogos y literatos, y maestro de Alonso Cano y Diego Velázquez. Asensio llama la atención sobre su impronta estética en el arte español y destaca el profundo significado del Arte cristiano en nuestra historia que a finales del siglo XIV y principios del siglo XV muestra “con su sequedad de formas, pero con su exuberancia de sentimiento, su misticismo, su ternura en la expresión de afectos”⁴⁶. Estos ideales son interrumpidos por el Renacimiento, cuyo retorno al estudio de la antigüedad clásica trajo la “riqueza estética exterior, riquísima, bella, pero semipagana”⁴⁷. Estas afirmaciones revelan la influencia del Romanticismo historicista en la recuperación de una obra que venía a informar sobre la espiritualidad cristiana como impulsora del arte. Asensio nombra como figuras cumbre de este arte espiritual a los escritores Lope de Vega y Calderón de la Barca; y los pintores, Diego Velázquez –yerno de Pacheco– y Bartolomé Esteban Murillo.

4.3. Matrimonio de Guillermo Morphy. La condesa de Morphy, mecenas del arte

El 3 de mayo de 1882, Alfonso XII concede a Guillermo Morphy el título de Conde de Morphy, en agradecimiento a los servicios prestados a la corona española⁴⁸. Esta distinción honorífica se

⁴² J. M^a Asensio: *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente 'El libro de descripción de verdaderos retratos ilustres y memorables varones', que dejó inédito*. Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1886, p. 60.

⁴³ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁴ J. M^a Asensio: *Francisco Pacheco...*, p. 61.

⁴⁵ Marta P. Cacho Casal. *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid/Sevilla, Fundación Focus Abengoa. Marcial Pons Historia, 2011, p. 152.

⁴⁶ J. M^a Asensio y Toledo: *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias...*, p. 5.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁸ Real despacho a favor de don Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán Martí y Martí, concediéndole el título de Conde de Morphy. ES.28079. AHN/1.1.2.2//CONSEJOS, 8989, A.1882, Exp. 1.

unía a otras que Morphy había ido adquiriendo por sus méritos y servicios: Gentilhombre de cámara con ejercicio, Gran Cruz de la Orden Pontificia de San Gregorio Magno, Gran Cruz de la Imperial de Francisco José de Austria, Gran Cruz del Cristo de Portugal, Gran Oficial de Leopoldo de Bélgica y Maestranza de Sevilla⁴⁹.

El 21 de julio de 1882, Morphy contrae matrimonio con Cristina Hagyi de Seyringer (1852-1928)⁵⁰, en la Parroquia de San Marcos, a la que pertenecía esta última⁵¹. Según los datos que figuran en la partida de matrimonio, expedida por el sacerdote Francisco Sainz de Robles, Cristina Hagyi era “soltera, de treinta y un años de edad, Baronesa de Seyringer, que vive calle de Mendiábal, nº 29, Hotel, natural de la ciudad de Pesth, en Ungría [sic], hija legítima del Sr. Nicolás, de quien ha obtenido consejo favorable y de la Sra. Doña B. Josefa, vecinos de Viena, Austria”⁵². A la ceremonia asisten como testigos Manuel Cañete, Manuel Zarco del Valle, y Juan de Morales y Serrano, con quienes Morphy mantiene una estrecha relación de amistad. De esta manera, a la edad de 48 años, Morphy decide compartir su vida con una mujer de amplia cultura y profundos estudios musicales. Según Pablo Casals, Cristina Hagyi había sido la mejor alumna de Liszt y a sus amplias dotes pianísticas se unía su afición al canto, que la lleva a actuar en el Teatro Real⁵³.

No sabemos si Morphy llega a conocer a Cristina durante su estancia en Viena, donde al parecer residían sus padres, ya que la discreta correspondencia personal de Morphy no ofrece detalles al respecto. Casals comenta en sus memorias que la única hija de este matrimonio, Crista Morphy, fue adoptada. Crista, cuyo retrato dejó inmortalizado el pintor sueco Anders Leonard Zorn, murió joven y sin dejar descendencia, y compartió con sus padres el mismo amor por la música, emprendiendo estudios de canto en el Conservatorio de París, donde fue pensionada por la reina regente María Cristina hacia 1902. Algunos detalles de su vida quedaron recogidos en la prensa francesa, que menciona sus excelentes cualidades para el canto e incluso recoge algunas de sus actuaciones en París y Londres⁵⁴. Así, conocemos por una noticia publicada en *Le Figaro* que Cristina Morphy habría cantado acompañada de dos pianistas y compositores muy cercanos a la familia, Camille Saint-Saëns y Emil Sauer⁵⁵. El mismo periódico galo revela que también actuaba con éxito en veladas íntimas, como las organizadas por el marqués de Casa Riera, donde “encantaría” con el aria de Susana de *Le nozze di Figaro* de Mozart, y los *Lieder* de Schumann, interpretados en alemán⁵⁶.

Junto a Guillermo, la Condesa de Morphy participó en las veladas musicales organizadas en su domicilio privado, recibiendo dedicatorias de los más destacados músicos del momento. “Secundó hábilmente a su esposo en su protección a las artes, pues era mujer de elevada cultura y artista musical consumada; su salón de Madrid fue el punto de reunión de cuanto de notable y brillante en música y literatura existía en aquella época”⁵⁷. Tras la muerte de su marido, se tras-

⁴⁹ AHN. “Concesión del título Conde de Morphy por el rey Alfonso XII”. CONSEJOS, 8989, A. 1882, Exp.1.001.

⁵⁰ AGP. Exp. sobre Guillermo Morphy y Cristina Hagyi. Caja 468, Exp. 10. Real despacho que le concede permiso para concertar su matrimonio.

⁵¹ AHN. ES.28079.AHN/1.1.2.2//CONSEJOS, 8971, A.1882, Exp.26.

⁵² Archivo Histórico Diocesano de Madrid. Acta de matrimonio de la parroquia de San Marcos, Libro 9.

⁵³ J. M. Corredor: *Pablo Casals...*, p. 40.

⁵⁴ *Le Figaro*, 22-11-1904, p. 5.

⁵⁵ *Le Figaro*, 06-06-1905, p. 2.

⁵⁶ *Le Figaro*, 18-12-1906, p. 2.

⁵⁷ Adrienne L. de Albéniz: “Fallecimiento de una dama ilustre: la Condesa de Morphy”, *La Vanguardia*, 29-01-1928, p. 31.

ladó junto a su hija Crista a París, donde esta última disfrutaba de una pensión para sus estudios de canto, como ya hemos mencionado. Allí, “su reducida morada se convirtió pronto en el centro de una pequeña ‘coterie’ compuesta de personas cuyos nombres son preeminentes en el mundo del arte y de las letras”⁵⁸. De vuelta a España, siguió llevando a cabo un discreto mecenazgo. Golpeada por la temprana muerte de su hija, encontró consuelo en la religión y nunca abandonó su afición por la música, usando su amistad con la reina María Cristina para seguir apoyando a artistas españoles.

También el Padre Donostia nos habla en su diario de la condesa de Morphy, que a edad avanzada seguía recibiendo a artistas de relieve como el maestro Andrés Segovia:

Le conocí en casa de una señora Condesa, casi octogenaria, que lleva un título no desconocido de los artistas. Cantó ella en su juventud bajo la dirección de Liszt en Viena. En España unió su vida a la del que consagró muchos de sus desvelos a estudiar los vihuelistas españoles. Desde el rincón en que vive sin bajar a la calle, sigue atenta el movimiento musical europeo. En su derredor congrega artistas como Sauer, Casals, Segovia. Allí le conocí. Segovia, en la intimidad de un modesto saloncillo, desenfundó su guitarra. Nos regaló con una *Sonata de Giuliani*, del siglo XVIII, cuyos ritmos arpegiados sonaban con la discreción de un surtidor oculto en un jardín. Evocó a Albéniz con alguna de sus piezas españolas que traen a la memoria la tierra del azahar y de la Alhambra... Enfundó su guitarra y nos dejó, reclamado por su arte⁵⁹.

En el Archivo Manuel de Falla hemos localizado varias cartas que hablan de la amistad de la Condesa con Manuel de Falla y su interés por escuchar *La vida breve*, así como del papel que desempeñó como mediadora entre Falla y la clavecinista Wanda Landowska para que diera un concierto en la Residencia de Estudiantes en noviembre de 1917⁶⁰. La Condesa de Morphy veía en la Residencia la plasmación de ideales por los que siempre había luchado el conde de Morphy, como la promoción de la música instrumental, la formación de grupos de cámara y el intercambio de artistas con Europa. Por este motivo no es de extrañar que, tras el fallecimiento de su esposo, decidiera donar una parte de la biblioteca musical del conde a la entidad⁶¹.

4.4. Estreno y recepción de la Zambra Morisca, 1883-1884

Según Tomás Bretón, en la década de los setenta Morphy continúa trabajando en dos óperas de las que ya había realizado apuntes previos. Una de estas óperas podía tratarse de *Los amantes de Teruel*, cuya *zambra morisca* llega a estrenarse en Alemania, Holanda y España. Esta obra orquestal de fuerte “sabor local” viene a engrosar el repertorio alhambrista de la época, con obras como *Adiós a la Alhambra* (1855) de Jesús de Monasterio, *Fantasia morisca* (1879) de Ruperto Chapí y *En la Alhambra* (1881) de Tomás Bretón. Todas ellas recrean una sonoridad vinculada al pasado árabe, usando recursos de la música andaluza⁶².

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Referido en *Obras completas del P. Donostia*, Tomo I. *Artículos*. Preparación y prólogo del P. Jorge de Riezu, Bilbao, Ed. *La Gran Enciclopedia Vasca*, 1983, pp. 123-126.

⁶⁰ Archivo Manuel de Falla. Cartas Condesa de Morphy. Sig. 7134 y Sig. 15228. Una de las cartas está escrita por Alberto Jiménez Fraud. La noticia del concierto se confirma en *Revista musical-hispanoamericana*, nº 11, 30-11-1917, p. 20.

⁶¹ Margarita Sáenz de la Calzada: *La Residencia de estudiantes. Los residentes*. Madrid, Acción Cultural Española, 2011.

⁶² Sobre el Alhambriismo, véanse los trabajos de Ramón Sobrino quien, además, ha editado estas obras en la colección del ICCMU.

La *Zambra morisca* de Morphy fue estrenada en el *Konzerthaus* de Berlín bajo la dirección de Benjamín Bilse (1816-1902), director de orquesta de la Casa Real alemana. Bilse se había establecido en Berlín en 1867, donde dirigía conciertos diarios en el *Konzerthaus*, cuya orquesta era considerada la primera de Berlín y Alemania. Su programación de conciertos abarcaba no sólo a los grandes maestros, sino también a jóvenes compositores poco conocidos. En 1882 Bilse organizó una nueva orquesta tras la disolución de la Berlín Philharmonic orquesta⁶³. *El eco de la provincia*, cuya fuente de información es el diario alemán *Konzert Haus Zeitung*, informa del estreno de la *Danza española* en Alemania el 10 de marzo de 1883, en un interesante programa que incluía otras obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Gounod y Liszt. En la noticia se transmite la atención que merece Morphy como compositor español en el extranjero, cuando en Madrid aún no había estrenado ninguna obra: “¿quien ha merecido en la capital de la culta Alemania honor tamaño? ¿Sin duda alguno de nuestros compositores aquí más apreciados y atendidos? Nada de eso, todavía no ha oído el público de Madrid un sólo acorde compuesto por él”⁶⁴. Un mes más tarde, la noticia del éxito alcanzado por la obra aparece en el diario alemán *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* (1879-1919), el cual señala que la obra de Morphy, ensalzada por su maestría melódica y armónica y tratamiento tímbrico, había sido interpretada en dos ocasiones diferentes en el *Konzerthaus*, despertando el interés de los músicos presentes que la juzgaron como “realmente española a diferencia de otras obras que se hacen pasar por tal”⁶⁵.

Un año más tarde, la *Zambra morisca* es estrenada en Madrid por la Unión Artístico Musical, que en 1884 había arrendado el Teatro Príncipe Alfonso, espacio habitual de la Sociedad de Conciertos, para programar un ciclo de conciertos que tendría lugar en los meses de marzo y abril, dirigidos por el maestro Casimiro Espino. Este hecho había provocado cierta polémica en la prensa, que advertía de las perniciosas consecuencias para el público, al coincidir ambas sociedades en las mismas fechas. El maestro Espino solía atender a los compositores españoles, programando obras de Fernández Grajal, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Apolinar Brull, Jiménez Delgado o Peña y Goñi, entre otros⁶⁶. El estreno de la obra de Morphy es cubierto por *El Liberal*, donde se comenta que en la programación también se interpretan por primera vez la *Chanson árabe*, Op. 209, de *Les orientales*, *Morceaux caractéristiques* (1877) de Godefroid, la suite orquestal *Scènes de féerie* de Massenet, el *Concierto en fa sostenido menor* y las *Variaciones sobre motivos del aria* “Nel cor più non mi sento” de Paisiello, de Bottesini⁶⁷ –véase Tabla 4.1–.

⁶³ <http://www.berliner-philharmoniker.de/en/> [Consultado el 29-08-2018].

⁶⁴ *El Eco de la Provincia (Alicante)*, 20-03-1883, p. 1.

⁶⁵ *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 25-04- 1883, p. 8. La noticia fue traducida al español en *La Correspondencia de España*, nº 9505, del 31-03-1884, p. 2.

⁶⁶ *La Correspondencia Musical*, año III, nº 141, 13-09-1883, p. 5.

⁶⁷ *El Liberal*, 31-03-1884, p. 3.

Tabla 4.1. Programa de la Unión Artístico Musical en el Príncipe Alfonso, 30-03-1884

<p>PRIMERA PARTE</p> <p>Preludio <i>Guzmán el Bueno</i> de Bretón</p> <p><i>Chanson arabe</i> (instrumentada por el maestro Espino), de Godefroid</p> <p><i>Zambra morisca</i>. Bailable de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>, de Morphy</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Suite d'orchestre: Scènes de féerie</i>, de Massenet</p> <p><i>Overtura Cleopatra</i>, de Mancinelli</p> <p><i>Concierto en fa sostenido menor</i>. I Tiempo, de Bottesini</p> <p><i>Variaciones sobre motivos del aria de Pasiello</i>, por Botessini al contrabajo</p> <p><i>Variaciones sobre el carnaval de Venecia</i>, por Botessini</p>
--

En general, la prensa señala la buena acogida de las obras por parte del público, y destaca la presencia de las infantas Isabel y Eulalia en uno de los conciertos más brillantes del Teatro Príncipe Alfonso, en palabras de *El Imparcial*. La *Zambra morisca* o *Danza morisca* de Morphy, provocó el entusiasmo de los espectadores que aplaudieron “con verdadero frenesí”⁶⁸. Según *El Liberal*, la obra ganaría con los atractivos de la escena y de la coreografía, debido a cierta uniformidad rítmica que en el teatro se haría menos sensible que en el concierto. Por el contrario, el estreno de la *Suite d'orchestre: Scènes de féerie* de Massenet supuso una decepción.

La Correspondencia de España, que también se hace eco del estreno, destaca de la *Zambra* su “verdadero color local”, pronosticándole éxito “en las principales orquestas de Alemania” por sus “encantadores ritmos”⁶⁹. Pérez Martínez señala que la *Zambra morisca*, repetida ante un “público concurridísimo”, estaba basada “en aires nacionales de carácter arábigo”, ejecutados con una instrumentación “rica, original y animada”⁷⁰. De manera similar, *La Discusión* afirma que “esta pieza, rica en melodía, armonizada acertadamente y con magistral instrumentación” había sido “muy aplaudida”⁷¹.

Un mes más tarde, la *Zambra morisca* vuelve a ser ejecutada junto a la segunda *Sinfonía* ‘Roma’ de Georges Bizet. Peña y Goñi reconoce ya el talento de Morphy:

En el Príncipe Alfonso, se ha aplaudido extraordinariamente a Bottesini y a la Unión Artístico Musical, dirigida por el maestro Espino, pero los programas han ofrecido escasa novedad y las piezas nuevas no han tenido, en general, la fortuna de entusiasmar al público.

Debo, sin embargo, hacer especial mención de *Roma*, vasta composición instrumental dividida en cuatro tiempos, del malogrado Bizet, que ha gustado mucho, y de un bailable de la ópera *Los amantes de Teruel*, del Conde de Morphy (*Zambra morisca*), que ha dado una nueva y brillante muestra del talento y del ingenio de un compositor a quien su elevadísimo cargo no impide lanzarse, resuelto y valiente, a las luchas apasionadas del arte, con gran contentamiento de todos los aficionados⁷².

⁶⁸ “Príncipe Alfonso”, *El Imparcial*, 31-03-1884, p. 3.

⁶⁹ *La Correspondencia de España*, del 31-03-1884, p. 2.

⁷⁰ José Pérez Martínez: *Anales del teatro de la música (1883-1884)*, Madrid, Librería Gutenberg, 1884, p. 294.

⁷¹ *La Discusión*, 01-04-1884, p. 3.

⁷² *Enciclopedia musical*, año I, nº 4, 30-04-1884, p. 3.

También Esperanza y Sola tuvo palabras favorables para Morphy, de su “buen gusto y el conocimiento del Arte que posee”⁷³.

La obra fue publicada en Berlín por la editorial Ries & Erler con el título de *Danse mauresque*, en dos versiones, para orquesta y para piano a cuatro manos. Hoy sólo conservamos la versión de la obra a cuatro manos editada que está dedicada “À son Altesse Royale la Princesse Isabelle de Bourbon. Infante d’Espagne”⁷⁴.

The image shows a musical score for a four-hand piano arrangement of 'Danse mauresque'. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/8 time and D minor. It consists of two piano parts, each with a treble and bass clef. The right-hand piano part starts with a forte (f) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The left-hand piano part also starts with a forte (f) dynamic and includes a 'cresc.' marking. The score shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 4.1. Inicio del arreglo a cuatro manos de la *Zambra morisca*

Morphy utiliza en la *Danza morisca* un lenguaje cargado de elementos andaluces propios del repertorio alhambrista⁷⁵. Probablemente conocería las zambras granadinas que posteriormente alcanzarían fama internacional en las exposiciones de París celebradas en 1889 y 1890.

Escrita en la tonalidad de Do# menor, sigue una estructura en secciones, característica de las piezas de danza del siglo XIX. Comienza con un brillante *allegro* de ritmo ternario a modo de introducción, en el que evoca la danza morisca gracias al uso de puntillos y una línea ondulante de reminiscencias árabes que transcurre en valores breves de semicorcheas. Las melodías se caracterizan por el ámbito reducido, que suelen abarcar un tetracordo, asimismo, por el uso de bordaduras o floreos que evocan el folklore andaluz. Morphy toma algunos de los temas principales de su obra para piano *Andalucía*, escrita y estrenada en 1869 en París.

⁷³ José M^a. Esperanza y Sola: “Las sesiones de la Unión Artístico-Musical”, *Treinta años de crítica musical*, Tomo 2, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906, p. 71.

⁷⁴ La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –Archivo del RCSMM: R-18613– conserva un ejemplar de este arreglo para cuatro manos, con dedicatoria manuscrita “A la Reina, *Danza mora* en testimonio de respeto del autor. Firmado: G. Morphy. Febrero de 1884”. Otro ejemplar de la misma, dedicado por Morphy a la Infanta Eulalia, ha sido localizado en la Biblioteca insular de Gran Canaria, Sig. 046/24 FO 78.0 MOR.

⁷⁵ Véase Ramón Sobrino: *Música sinfónica alhambrista. Monasterio, Bretón, Chapí*. Madrid, ICCMU, 1992 (Música Hispana 4).

Resulta de especial interés el uso que Morphy hace de la armonía, que contribuye a los cambios de color, propiciados por el frecuente juego entre el modo mayor y menor, la aparición de intervalos aumentados y el empleo de pasajes cromáticos. En general, nos encontramos con una textura rica y colorista, con profusión de ligados, picados y rasgueados, propios de los cordófonos, además de *staccati* y acentos que desplazan el pulso habitual de la obra. La última sección da paso a un brillante *tutti* orquestal en el que, de nuevo, se presentan hábilmente conjugados todos los elementos melódicos previos, y que conduce, mediante modulaciones y pasajes cromáticos, al clímax, antes de dar paso a los compases finales de la coda en la tonalidad de Mi mayor, diferente de la del inicio de la obra.

4.5. Estreno y recepción de Esquisses symphoniques y Pavana en 1884

Dentro de las programaciones a cargo de la Unión Artístico Musical, dirigidas por el maestro Espino durante los meses de febrero, marzo y abril de 1884⁷⁶, encontramos otras dos obras orquestales de Morphy, *Esquisses symphoniques: Nuit d'hiver. Nuit d'été* y *Pavana*, ejecutadas en el Teatro Apolo y en el Príncipe Alfonso –Tabla 4.2–.

Tabla 4.2. Obras de Morphy estrenadas por la Unión Artístico Musical en 1884

TÍTULO	FECHA	LUGAR
<i>Esquisses. Nuit d'hiver. Nuit d'été</i>	3 de febrero	Teatro Apolo
<i>Pavana</i>	10 de febrero	
<i>Zambra morisca</i>	30 de marzo	Príncipe Alfonso
<i>Esquisses. Nuit d'hiver. Nuit d'été</i>	13 de abril	

El 3 de febrero, coincidiendo con el inicio de la temporada en el Teatro Apolo, se estrenan tres obras, *Scènes alsaciennes* de Massenet, *Basconia* de Peña y Goñi y *Esquisses symphoniques* de Morphy –Tabla 4.3–. *El Balear* destacaba la presencia la reina María Cristina de Habsburgo y de las infantas Isabel y Eulalia, así como la asistencia “de los verdaderos *amateurs*”⁷⁷. Aunque la obra *Basconia* de Peña y Goñi había “gustado bastante”, la verdadera expectación del concierto está causada por el desconocimiento del autor de las *Esquisses symphoniques*, pues su nombre había sido sustituido en el programa por tres asteriscos (***). La obra tuvo que ser repetida, cumpliendo los deseos del público, tras lo cual el maestro Espino desvela que era original de Morphy.

⁷⁶ Sobre Casimiro Espino y su actividad como director véase Ramón Sobrino: “Espino, Casimiro”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, p. 779.

⁷⁷ “Concierto en Apolo”, *El Balear*, 09-02-1884, p. 2

Tabla 4.3. Programa de la Unión Artístico Musical en el Teatro Apolo, 03-02-1884

<p>PRIMERA PARTE</p> <p><i>Oberón</i> (sinfonía), de Weber.</p> <p><i>Zarahayada</i> [sic]. Leyenda fantástica para orquesta, de Svendsen⁷⁸</p> <p><i>Basconia</i>. Aires del país, de Peña y Goñi (primera vez)</p> <p>SEGUNDA PARTE</p> <p><i>Scenes Alsaciennes</i> (primera vez): A. <i>Dimanche matin</i>; B. <i>Au cabaret</i>; C. <i>Sout les tilleuls</i>; D. <i>Dimanche soir</i>, de Massenet</p> <p>TERCERA PARTE</p> <p><i>Primera polonesa</i> de Chopin, arreglada por T. Bretón</p> <p><i>Esquisses symphoniques</i> (primera vez): A. <i>Nuit d'hiver</i>; B. <i>Nuit d'été</i>, (***)</p> <p><i>Marcha</i> de la obra <i>Vida de un artista</i>, de Berlioz</p>

Esperanza y Sola, desde *La Ilustración Española y Americana*, hacía merecedor a Morphy del aplauso del público al mismo tiempo que ensalzaba la labor de la Unión Artístico Musical por “representar el elemento joven, el partido avanzado, como si dijéramos, en la esfera del arte, ansioso de novedades y reformas, y a ser el contrapeso, hasta cierto punto, del clasicismo ultra-conservador de la Sociedad de Conciertos”⁷⁹. Con ello hacía alusión a las críticas vertidas contra las programaciones rutinarias de esta última entidad, a la que se le acusaba de no renovar el repertorio con obras nuevas.

El 13 de abril, la Unión Artístico Musical arrenda el Teatro Príncipe Alfonso. *La Iberia* detalla el programa que ofrecerá la orquesta en el último concierto de la temporada de primavera, entre cuyas obras aparece de nuevo *Esquisses symphoniques*⁸⁰. En *Los Anales del teatro de la música*, Pérez Martínez comenta que la obra de Morphy ha sido muy aplaudida y tuvo que ser repetida⁸¹.

Lamentablemente, no tenemos más noticias sobre esta obra de Morphy que no hemos podido localizar. Lo que sí podemos deducir de su título en francés, *Esquisses symphoniques* (*symphoniques*), es el interés de Morphy por distanciarse de otras anteriores de “sabor local” como *Aires españoles*. El título descriptivo y evocador de las dos partes que integran la obra, *Nuit d'hiver* y *Nuit d'été*, nos remite al ciclo de canciones homónimo de Berlioz, *Les nuits d'été*, Op. 7 (1841), evidenciando que la obra probablemente sigue la línea descriptiva marcada por partituras como *6 Esquisses symphoniques* (ca. 1859) del alemán Félicien David, con el que Morphy habría entablado amistad en París. *Esquisses symphoniques* era programada junto a otras obras de estética similar como la *Leyenda fantástica* del noruego Johan Svendsen, alumno de F. David, o las *Scenes Alsaciennes* de Jules Massenet. El mismo Albéniz, íntimamente unido a Morphy durante estos años, escribiría entre 1888 y 1889 una obra que lleva el título de *Escenas sinfónicas catalanas*.

⁷⁸ Parece tratarse de *Zorahayda*, *Legend*, Op. 11.

⁷⁹ Esperanza y Sola: “Revista musical”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XXVIII, nº XXIV, 30-06-1884, p. 10.

⁸⁰ *La Iberia*, 13-04-1884, p. 3.

⁸¹ J. Pérez Martínez: *Anales del teatro de la música (1883-1884)*..., p. 297.

El estreno de su obra coincide con la creación de la sociedad del Instituto filarmónico, desde donde Morphy trata de influir en los compositores para el cultivo de lo que en su consideración es el "género elevado", la promoción de la música instrumental y el establecimiento de la ópera nacional. En este sentido, Morphy estaba tratando de contribuir con su obra orquestal a renovar el repertorio sinfónico español.

El 10 de febrero de 1884, Morphy presenta su segunda obra orquestal, *Pavana*, que aparece programada junto a otras de Saint-Saëns, Beriot y Gounod en el Teatro Apolo –Tabla 4.4–, por la Unión Artístico-Musical⁸².

Tabla 4.4. Programa de la Unión Artístico Musical en el Teatro Apolo, 10-02-1884

PRIMERA PARTE
<i>Zayda</i> . Obertura de Reparaz
<i>Intermezzo de la ópera Enrique VIII</i> de Saint-Saëns (primera vez)
<i>Pavana</i> del Conde de Morphy (primera vez)
<i>Bailables de Cinq-Mars</i> de Gounod (primera vez)
SEGUNDA PARTE
<i>Gran concierto</i> de Bériot, interpretado por todos los primeros violines (1ª vez)
TERCERA PARTE
<i>Concierto en Re menor</i> de Mendelssohn. Al piano, Dámaso Zabalza
<i>Marcha heroica</i> de Szabadi, Massenet

Ante la duda generada por *El Imparcial*, que atribuye la obra a una "ilustre aficionada cuyas dotes musicales son de todos conocidas"⁸³, en clara alusión a la Condesa de Morphy, *La Correspondencia de España* confirma que la *Pavana* pertenecía a Guillermo Morphy, y que había sido publicada muchos años antes en París y Madrid, por las casas Durand y Romero⁸⁴. Posiblemente, el autor de la noticia se refiriese a la pavana inspirada en la obra de Luis de Milán que formaría parte del segundo movimiento de la *Sonatina española para cuatro manos*, publicada en 1869. Todo parece indicar que la que se estrena en 1884 sería una versión orquestal de dicha obra. El interés de Morphy por este tipo de danza, la pavana ternaria, procede de sus transcripciones sobre la música para vihuela del siglo XVI, que se distancia de otras en compás binario, estrenadas por la Unión Artístico Musical en fechas cercanas como la *Pavana favorita de Luis XIV* de Frédéric Brisson, ejecutada en 1883, o las *Pavanas* del cordobés Eduardo Lucena, y del alcoyano Miguel Santoja Cantó, en 1886⁸⁵.

⁸² "Sección de espectáculos", *El Imparcial*, 10-02-1884, p. 3.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *La Correspondencia de España*, 9-02-1884, p. 3. El mismo autor del artículo recordaba que Guillermo Morphy había cosechado importantes éxitos desde 1863, con la presentación de algunas de sus obras en Bruselas, París, Viena, Berlín y Dresde.

⁸⁵ Véase Giuseppe Fiorentino: "La pavana ternaria de Luis Milán", *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 0, diciembre 2007, pp. 36-43.

La pavana ternaria se identifica con el repertorio histórico español, siendo objeto de interés de otros compositores españoles. En el caso de aquellos que estuvieron más cerca de Morphy, debemos recordar a Isaac Albéniz con la producción de varias piezas como la *Pavana-capricho* (1885), la *Pavana fácil para manos pequeñas* (1887), o la Pavana nº 8 de sus *Douze Pièces caractéristiques* (1888). Más adelante, el mismo Granados elegiría una pavana que Morphy habría transcrito del *Libro de música de vihuela* de Valderrábano, para interpretarla en uno de los conciertos en el Ateneo de Madrid. Ya en el siglo XX, una generación de entonces jóvenes compositores como Turina o Rodrigo, entre otros, se interesarán por la pavana, en su recuperación de la música de danza.

4.6. Amenazas a un reinado. Fallecimiento de Alfonso XII. Motete a 4 voces

Los movimientos republicanos y la radicalización de las logias masónicas se convierten en un tema de preocupación para la monarquía. Desde 1884, los movimientos de republicanos e internacionalistas tratan de formar un frente de acción común contra la monarquía, buscando apoyos dentro de la masonería. Algunas logias como el Grande Oriente verían la salida de elementos monárquicos de sus filas, que daría paso a una mayor presencia de republicanos entre sus miembros con una deriva hacia la acción política⁸⁶. Según Lario González, la política que se llevó a cabo a raíz del fallecimiento de Alfonso XII, con el traspaso de poder de Cánovas a Sagasta, buscaba controlar el proceso político que se iniciaba tras el fallecimiento de Alfonso XII, ante las amenazas que se cernían sobre la monarquía.

El Conde de Morphy no fue masón⁸⁷. No se ha encontrado ninguna información, ni existen documentos que puedan relacionarle con la masonería. Sin embargo, la masonería se convirtió en un asunto que preocupaba a Morphy, como figura comprometida con la Restauración de la monarquía alfonsina y hombre de confianza del monarca. Morphy era secretario personal del rey y una de sus funciones principales era recibir la correspondencia que llegaba a Palacio; leer y responder a estas cartas era una labor que le ocupaba parte del día. Alfonso XII quería servir al pueblo y admitía todo tipo de correspondencia, tal y como se constata en los archivos del Real Palacio, donde se conservan miles de cartas, desde las enviadas por las clases más humildes hasta aquellos correos de importancia ministerial. En esta correspondencia se tratan asuntos tan delicados como el de la masonería. Alfonso XII, a través de Morphy, tenía sus propios confidentes que trabajaban en beneficio de la monarquía, revelando los movimientos de la masonería en España y sus relaciones con Francia. No era un tema menor, conociéndose la labor propagandista que en el extranjero llevaba a cabo el revolucionario y masón Ruiz Zorrilla, quien mantenía comunicación con logias masónicas españolas para urdir una conspiración militar durante el bienio 1884-1885⁸⁸.

En este clima en que la masonería pasa al terreno político, el Papa León XIII publica en 1884 la encíclica *Humanum Genus* con castigo de excomunión para sus miembros, que tuvo repercusiones

⁸⁶ M^a Ángeles Lario González: "La muerte de Alfonso XII y la configuración de la práctica política de la Restauración", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, H^a Contemporánea, vol. 6, 1993, p. 144.

⁸⁷ A este respecto, no se ha encontrado ninguna información, ni existen documentos que puedan relacionarle con la masonería. Nuestra consulta al Centro Documental de la Memoria Histórica en Salamanca fue respondida en negativo.

⁸⁸ Véase Eduardo Higuera Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895). Liberalismo radical, democracia y cultura revolucionaria en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2014, p. 257.



Imagen 4.2. "Últimos momentos de S.M. el rey Alfonso XII". *La Ilustración Española y Americana*, Año XLIV, nº 319, 30-11-1885, p. 8.

entre quienes formaban parte de los círculos masónicos que además vivieron la radicalización de muchas de sus logias. El mismo Alfonso XII, en sintonía con el Santo Padre, "había rechazado cortésmente, más de una vez, altas insinuaciones que para su ingreso en la Masonería se le habían hecho"⁸⁹.

En 1885 el informador Pérez Brey escribe a Morphy advirtiéndole de los movimientos de los masones hacia la república: "la salida de la masonería de los monárquicos, y la nueva incitación de muchos republicanos, da a comprender fácilmente cual es el objetivo de la, hasta ahora, poco temible asociación masónica"⁹⁰. Según Pérez Brey, uno de los hombres de confianza de Ruiz Zorrilla era Llano y Persi, el ex director de *La Iberia*, quien disputaba a Becerra la dirección del Gran Oriente de España para, de esta manera, facilitar la llegada de la República⁹¹. Con motivo de la enfermedad del rey, Zorrilla escribe una circular en Londres anunciando que, si se producía la muerte del monarca, esta daría ocasión para instaurar la República, de manera que había que preparar los "elementos militares y civiles"⁹².

⁸⁹ Ricardo de la Cierva: *La otra vida de Alfonso XII*. Madrid, Ed. Fénix, 1994, p. 404.

⁹⁰ (Pérez Brey) s/f (1885), AGP, cajón 26, exp. 7. Referencia tomada en E. Higuera Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla...*, p. 533.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Circular de Ruiz Zorrilla (Londres, 26-10-1885). Referencia tomada de E. Higuera Castañeda: *Manuel Ruiz Zorrilla...*, p. 535.

La muerte de Alfonso XII, acaecida el 25 de noviembre de 1885, supone un durísimo golpe a las aspiraciones regeneracionistas depositadas por Morphy en la Restauración⁹³. Tomás Bretón resume en pocas palabras el ambiente que rodeaba la muerte del monarca, lo que ante su entrada en España “eran vítores, aclamaciones, entusiasmo, esperanzas, hoy fue duelo, tristeza, miedo en el porvenir”⁹⁴. También Esperanza y Sola se conmueve de un deceso que “ha sumido en profundo duelo a la nación española”⁹⁵. En los funerales, Barbieri se había hecho cargo de la elección y dirección del programa de música, incluyendo obras de Tomás Luis de Victoria y del maestro Ignacio Ovejero Ramos (1828-1889)⁹⁶.

Ante la muerte de Alfonso XII, su viuda, la reina María Cristina, pide consejo a Morphy en tan dolorosas circunstancias, sobre el futuro político de España. Morphy le aconseja llamar a Sagasta. Esta decisión que daría lugar al llamado “Pacto de El Pardo” dio lugar a falsas proclamas en algunos diarios de la época que acusaron al Conde de recibir “un millón” por el apoyo al jefe del partido liberal; Morphy asume estas acusaciones en tono irónico dando así salida a las acusaciones de los maledicentes⁹⁷. En la decisión de Morphy adquiere peso la grave sospecha de un posible alzamiento nacional impulsado por Zorrilla del que, como ya hemos mencionado anteriormente, era conocedor de primera mano por los informes que le llegaban.

El fallecimiento de Alfonso XII, de quien nunca Morphy se había separado desde aquel primer nombramiento como gentilhomme, cuando el príncipe contaba tan sólo seis años, daría al traste con los proyectos que quería llevar a cabo con el monarca, a quien, según sus propias palabras, había consagrado toda su inteligencia y toda su vida⁹⁸. Morphy expresaría en más de una ocasión cómo el acontecimiento le había impulsado a abandonar su deseo de llegar a ser un gran compositor, para volcarse en la ayuda a otros compositores españoles. Pero también existía una razón más profunda, Morphy se debía a la Corona y tras el fallecimiento de Alfonso XII, seguiría ocupando el mismo cargo de secretario personal y consejero, desde el que asistiría a la reina regente, ante una monarquía que seguía amenazada por diferentes peligros.

El 23 de enero del año 1886, cincuenta y dos músicos, entre los que se encontraban Justo Blasco, Tomás Bretón, Antonio Oliveres, Dámaso Zabalza, Martín Salazar, Juan Cantó, López Almagro, Emilio Arrieta, José Inzenga, Apolinar Brull, Baltasar Saldoni, Isaac Albéniz, Jesús de Monasterio y Guillermo Morphy, dedican a la reina regente María Cristina un álbum, como homenaje a la figura de Alfonso XII que dice así:

Señora: La asociación de profesores de Música y aficionados representada por los que tienen el honor de suscribir esta manifestación, viene en su nombre y en el del arte español a ofrecer respetuosamente a V. M. con el presente modesto libro, la expresión de su más profundo dolor y el tributo de su adhesión inquebrantable como débil consuelo de la tristísima pérdida que llora España a par que V. M.,

⁹³ *La Ilustración Española y Americana*, Año XLIV, nº 319, 30-11-1885, p. 7. Los últimos momentos de la trágica muerte de Alfonso XII son recogidos en un grabado de Comba, realizado sobre apuntes del natural, publicado en la página 8 de dicha revista, que muestra a Morphy en el momento en que se precipita a dar aviso de la noticia a la Reina madre y a las Infantas.

⁹⁴ T. Bretón: *Diario (1881-1888)*, Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. Tomo II. Madrid, Acento Editorial, 1995, p. 463.

⁹⁵ José M^a Esperanza y Sola: “La música en los funerales del rey”, *Treinta años de crítica musical...*, p. 117.

⁹⁶ José M^a Esperanza y Sola: “La música en los funerales ...”, p. 127.

⁹⁷ *Almaviva: Le Figaro*, 16-09-1899, p. 5.

⁹⁸ G. Morphy: *Discurso Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 6.

dirigiendo al propio tiempo fervientes súplicas a Dios para que le otorgue inefable resignación y la felicidad posible en unión de sus Augustas Hijas y de toda la real Familia. Dígnese V. M. aceptar con benevolencia este sincero homenaje de lealtad y compasión y Dios guarde muchos años la preciosa vida de V. M. para bien de la Monarquía⁹⁹.

Para la ocasión, Morphy escribiría un motete sobre la antifona del Jueves Santo “Maneant in vobis fides, spes et caritas”, (Permanezcan en vosotros la fe, la esperanza y la caridad), proveniente de la primera epístola de San Pablo a los Corintios (13,13). Estamos ante una obra vocal a cuatro voces (SCTB) y *a capella*, de carácter dramático, como corresponde a la circunstancia para la que fue escrita, el fallecimiento de Alfonso XII. Morphy sigue los cánones de Cristóbal de Morales, Ambrosio Cotes Villena, Francisco Guerrero y otros antiguos maestros españoles del siglo XVI¹⁰⁰.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/2. The Soprano part begins with a piano (*pp*) dynamic and the lyrics "Ma - - - - ne - ant in". The Contralto part has the lyrics "In vo - - - - bis". The Tenor part has the lyrics "Ma - ne - ant in vo - - - bis In". The Bass part has the lyrics "Ma - ne - ant in vo - - - bis In". The score uses various note values and rests to create a specific rhythmic pattern.

Ejemplo 4.2. Inicio del Motete a 4 voces Maneant in vobis de G. Morphy

Dentro del estilo severo, Morphy utiliza melodías amplias, que alternan los pasajes contrapuntísticos con otros homorrítmicos. Todas las voces emplean el mismo texto con la salvedad de la segunda voz (*duplum* original) y la cuarta voz que comienzan con la segunda y tercera palabras del texto original, *in vobis*. La obra se divide en cinco secciones de diferente extensión, separadas por doble barra, destacándose la tercera por sus dimensiones notoriamente más amplias. Toda ella aparece articulada mediante puntos de reposo en figuras de redondas con calderón, para las que Morphy utiliza en ocasiones el salto de cuarta ascendente, siguiendo la tradición de la música española del siglo XVI.

En general, observamos que, en unión al sentido del texto, la melodía hereda la serenidad del *cantus firmus*, predominando los grados conjuntos, valores largos y cierta regularidad del ritmo interrumpido puntualmente por la irrupción de las negras, que frecuentemente aparecen precedidas de síncopas. El primer punto de imitación comienza en la tonalidad de La menor, a cargo de la voz del tenor, sucesivamente, y por este orden, se suman las voces de soprano, contralto y bajo.

⁹⁹ *La Correspondencia Musical*, año VI, nº 269, del 25-02-1886, pp. 4-5.

¹⁰⁰ Archivo del Museo Dieppe: Carta de Guillermo Morphy a Saint-Saëns, 09-03-1898, en la que Morphy expresa su interés hacia la tradición de música religiosa española del siglo XVI.

En general, a lo largo de la obra, las voces aparecen entrelazadas cantando “Maneant in vobis fides, spes et caritas, fides Maneant in vobis”. En cuanto a las relaciones verticales, el tratamiento no es tonal, sino intencionadamente modal, lo que se consigue mediante la aparición de sensibles que no resuelven; sin embargo, aparecen puntos cadenciales con claras referencias tonales. La finalización de la obra en la semicadencia de La menor evoca la sonoridad del cuarto modo gregoriano, con La como dominante y Mi como nota final.

La obra es un interesante ejemplo de la visión de la tradición polifónica a finales del siglo XIX. Así, en la tercera sección, el canto dulce de las voces que irrumpen cantando homofónicamente en La menor, es interrumpido por el suave movimiento de las voces interiores que realizan un contrapunto expresivo a pulso de negra, evolucionando la voz del tenor en melismas expresivos en la tonalidad de Do mayor. En la cuarta sección, Morphy hace uso de una mayor libertad y expresión moderna en la variedad de modulaciones y texturas que conducen al clímax de la obra marcado por el *fortissimo*; seguidamente, tras un sostenido *acellerando* a lo largo de trece compases, las voces conducen de manera abrupta al solemne y breve *Largo* final.

SEGUNDA PARTE

ASOCIACIONISMO Y MECENAZGO

V. Sociedad del Instituto Filarmónico (1884-1889). Círculo Artístico Literario, 1886

5.1. Asociacionismo en Madrid y renovación de la cultura musical

La Restauración borbónica propició un periodo de estabilidad en España que se tradujo en un notable incremento del asociacionismo en todas sus facetas: sociedades de recreo, sociedades mutualistas, sociedades instructivas, sociedades literarias y científicas, sociedades artísticas, sociedades filarmónicas y otras sociedades musicales¹. En la década de 1880 el asociacionismo experimentó un importante desarrollo, destacándose la capacidad asociativa del círculo de recreo frente a otro tipo de sociedades². Al lado de estos espacios recreativos se sitúan otros de carácter académico cuya finalidad es el fomento de las artes y las letras y que durante la Restauración incluirán, como es habitual desde los años cuarenta, una sección de Música. La creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1875 influirá para estrechar los lazos entre la música y otras ramas del arte, situando el arte sonoro a la misma altura que sus hermanas las artes.

En 1884 el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid introduce la Música en la Sección de Bellas Artes, recién separada de la Sección de Literatura. Como Sociedad de carácter instructivo no podemos olvidarnos de la Sociedad Fomento de las Artes³, de la cual surgiría en 1880 una Academia especial de Bellas Artes para llevar la música, la pintura y la escultura a todas las clases sociales. En cuanto al asociacionismo de músicos profesionales, continúan desarrollando su actividad la Sociedad de Cuartetos (1863), Sociedad de Conciertos de Madrid (1866), y la Sociedad de profesores Unión artístico-musical (1878). Asimismo, entre las de beneficencia tenemos también

¹ Véanse, al respecto: María Encina Cortizo y Ramón Sobrino: "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 11-16; y Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo y Ramón Sobrino Sánchez (editores): *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo (Hispanic Music Series 3), 2020.

² Jean-Louis Guereña: "La sociabilidad en la España Contemporánea", *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa (coords.), GEAS (Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 14-43.

³ Véase Rafael M. de Labra: "El Fomento de las Artes", *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, Madrid, Imp. Cam-puzano, 1888, pp. 64-75.

la Asociación Artístico-Musical de Socorros Mutuos (constituida en 1860) y la Asociación de pianistas-compositores (hacia 1870).

También surgen nuevas sociedades y círculos como el Círculo de Bellas Artes (1880), el Casino de Madrid (1880), la Sociedad Lírico-dramática española (1881), la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos (1880), el Círculo de la Unión Católica (1881)⁴, la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) o el Círculo Artístico Literario (1886). Por otra parte, aumentan su presencia en la España finisecular, los orfeones, las sociedades corales y corporaciones católico-obreras como el Centro Católico Obrero⁵.

Así pues, España no se mantuvo ajena a un fenómeno que aparece como una nueva práctica de mecenazgo, respondiendo a las transformaciones sociales. Este mecenazgo colectivo servía para proteger al músico y defender sus intereses, asimismo, era una oportunidad para conciliar opiniones en torno a un mismo propósito e influir en su entorno social.

En el último cuarto del siglo XIX crecen las iniciativas encaminadas a lograr una renovación del panorama musical nacional, con la aspiración de incluir a España en el movimiento musical de los grandes centros europeos. Algunas de las iniciativas más importantes se las debemos al Conde de Morphy. A lo largo de este capítulo, veremos cómo la Sociedad de Conciertos, sumida en una crisis en los últimos años de la etapa del Marqués de Bogaraya como presidente y de Mariano Vázquez como director, vive un periodo de consolidación con Morphy y Bretón. Otras aportaciones de calado en el panorama musical se evidencian en el salón del Ateneo, que bajo la gestión de Morphy, se convierte en un centro dinamizador de la cultura musical, respondiendo a la preocupación que existía en la época por la educación y la instrucción del público. El Ateneo de Madrid muestra avances significativos en la programación de música culta similares a las de otros espacios modernos europeos, las conferencias musicales, los recitales monográficos y los conciertos históricos de música española.

Otra iniciativa de gran calado en este camino hacia la modernidad es la creación del Instituto Filarmónico, que muestra la fuerza asociativa de la época en la unión de ochenta y cuatro músicos. Se trata de una sociedad cooperativa que proclama la defensa del arte por el arte en un movimiento sin precedentes en España por la defensa de la música culta. La iniciativa, promovida por Morphy, es una muestra del alcance de su figura y de los esfuerzos por generar un movimiento en favor del cultivo de géneros del salón europeo como sinfonías, música de cámara, música vocal y música para piano, como contrapeso a otras prácticas musicales arraigadas en nuestro país, como la del Género chico.

Recuperamos aquí el Círculo Artístico Literario, que responde a la necesidad de favorecer el contacto entre escritores y músicos, respondiendo de manera eficaz al género teatral de producción en masa. Es interesante observar cómo dentro de esta entidad se muestra un movimiento acorde con la preocupación por defender un género musical con ciertas elevaciones artísticas, que centra la atención de los debates coetáneos y en los que estará presente Tomás Bretón, una figura

⁴ El Círculo se inaugura con una velada musical y literaria a cargo de Monasterio, Sánchez de Castro y Menéndez Pelayo. *La Correspondencia de España*, 21-04-1881, p. 2.

⁵ Véase GEAS: *España en sociedad: las asociaciones a finales del siglo XIX*, Colegio Humanidades, Universidad Castilla-La Mancha, 1998.

muy unida a Morphy, con quien comparte ideas similares en el ámbito musical. El Círculo Artístico Literario se implica con el Género chico, la zarzuela y la defensa de los derechos de autor⁶.

5.2. La creación del Instituto Filarmónico

En su estudio sobre las leyes de enseñanza, Real Apolo señala la política realizada por los conservadores para dar un estatus legal a la enseñanza libre en España. En 1876 Francisco de Borja Queipo de Llano, Conde de Toreno, ministro de Fomento, lleva a cabo un *Proyecto de Ley de Bases para la Formación de la Instrucción Pública*, el cual atiende a la libertad de enseñanza, así como a la creación de una Escuela Modelo de Párvulos en la Escuela Normal y a una cátedra de pedagogía fröebeliana⁷, proyecto que no llegaría a materializarse por falta de apoyos. Sin embargo, más adelante, de nuevo con el gobierno conservador de Cánovas del Castillo, el ministro de Fomento Alejandro Pidal y Mon aprueba el Real Decreto del 18 de agosto de 1885, en el que consolida la enseñanza libre, asimilando sus estudios con los de la enseñanza oficial. El resultado favorece a la enseñanza religiosa a través de los denominados centros asimilados; probablemente, por este motivo, durante el turno del gobierno liberal, el nuevo ministro de Fomento Eugenio Montero Ríos toma medidas para otorgar preponderancia a la enseñanza oficial⁸.

El Instituto Filarmónico se crea como una escuela libre y sus enseñanzas, gracias a las políticas conservadoras, pudieron ser equiparadas con las oficiales del Conservatorio de Madrid⁹. Además, al anunciarse como “escuela libre de música para dar enseñanza a cuantos jóvenes se sienten inclinados a cultivar aquel arte, y donde los que salen del conservatorio puedan desenvolver sus aptitudes, dando a conocer sus adelantos”¹⁰, señala su nivel de perfeccionamiento por encima del adquirido en el Conservatorio. Este hecho, sin duda, incide en su capacidad de restar prestigio a aquél, lo que hizo que en sus memorias se subrayara expresamente que la entidad no había sido impulsada por ideas de rivalidad con el Conservatorio, sino con el objetivo de prestar un servicio al arte y a la enseñanza¹¹.

El 2 de febrero de 1884 se lleva a cabo la inauguración del Instituto Filarmónico, ubicado en la calle Esparteros, número 3, donde anteriormente se situaba la administración de la revista *La Gaceta Musical de Madrid*, dirigida por Hilarión Eslava¹². Para la ocasión se organiza un banquete en el restaurante Los Dos Cisnes, al que son invitados artistas y periodistas de *El Imparcial*, *El Estandarte*, *El Cronista*, *El Diario Español* y *La Época*. En el acto de presentación de la entidad, el Conde de Morphy explica la necesidad de llevar la música a todas las clases sociales, de constituir una sociedad cooperativa entre artistas españoles y de formar “un Círculo dotado de una buena biblioteca musical,

⁶ El Instituto Filarmónico fue también estudiado por Beatriz Alonso Pérez-Ávila: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2015.

⁷ Carmelo Real Apolo: “La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: Legislación educativa y pensamiento político”, *Campo Abierto*, vol. 31, nº 1, 2012, pp. 69-94.

⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁹ *El Imparcial*, 03-02-1884, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Instituto Filarmónico. *Memoria presentada por la Junta directiva, 1884-1885*, Madrid, Imp. de José M. Ducazcal, 1885, p. 8.

¹² *La Época*, 03-02-1884, p. 3.

donde pudieran adquirir conocimientos los artistas faltos de medios o recursos, afirmando que con constancia se podría llegar al establecimiento de la ópera española¹³. También señala que entre sus cometidos incluye relacionarse con otros centros extranjeros, dando a conocer las composiciones más renombradas y poniéndolas en práctica por los mismos alumnos en sus conciertos¹⁴.

El Instituto Filarmónico pretende, por tanto, permanecer al corriente del movimiento musical europeo y desempeñar un papel activo dentro de este. Así se constata en el diario de Tomás Bretón, por entonces pensionado en Italia, donde se hace referencia a una carta de Morphy, recibida tan sólo un mes después de la fundación de la entidad: “Recibí una carta interesantísima del señor Conde en la que me da detalles de la Academia que preside, la cual es de un alcance inmenso! una especie de *Gesellschaft der Musikfreunde*”¹⁵. Esta “Sociedad de amigos de la Música”, cuyo objetivo, de acuerdo con sus Estatutos, era el fomento de la música en todos sus ámbitos, atendiendo a la divulgación de la música mediante conciertos, había sido fundada en Viena en 1812 por el secretario general de los teatros de la corte de Viena, Joseph von Sonnleithner (1766-1835). La Sociedad apoyaba la labor de instrucción realizada en la Academia de Música, donde estudian figuras tan relevantes como Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Leos Janacek, Hugo Wolf o Anton Bruckner, entre otros. También entre sus objetivos estaba la creación de una biblioteca que llegaría a guardar las principales colecciones musicales del mundo. La *Gesellschaft der Musikfreunde*, pese a sus humildes inicios, llegaría a ser la responsable de la creación en 1870 del Conservatorio de Viena, además de ser promotora, en el mismo año, de la construcción de una sala de conciertos, el *Musikverein*. A partir de 1869, el director de los conciertos promovidos por esta Sociedad es Anton Rubinstein, sucediéndole más tarde Johannes Brahms. La amistad de Morphy con Rubinstein y su estancia en Viena parecen indicar que el conde conocía bien esta sociedad, cuyo modelo quería trasladar a España.

De manera similar, Morphy reúne en su sociedad más de ochenta músicos, bajo el lema del “arte por el arte”, quienes con sus cuotas harían posible la creación del Instituto Filarmónico. A ellos hace referencia Bretón en su diario, ofreciéndonos más detalles de los objetivos de este proyecto regeneracionista:

Hacer local propio, con salón de conciertos, establecer la Opera Nacional [...] entusiasmado, loco de alegría, presa de una ilusión le he escrito que allí estoy yo donde sea necesario, que la realización de tal plan le hará inmortal en nuestra patria ¡bravo por el conde!, hará un beneficio al Arte imperecedero... Esto es lo que se necesitaba: un hombre de su posición a la cabeza de tal idea ¡¡¡bravo y bravo y bravo!!!!¹⁶.

El 22 de diciembre 1883, se aprueban los estatutos del Instituto Filarmónico¹⁷. La entidad se organizaba a través de dos órganos: por un lado, la Junta directiva compuesta por el Presidente, Vicepresidente o Director artístico, Tesorero, Contador, y Secretario, cuyas atribuciones eran el gobierno, la designación de socios y la administración del Instituto; y, por otro, la Junta General de Socios como responsable del nombramiento de estos cargos directivos.

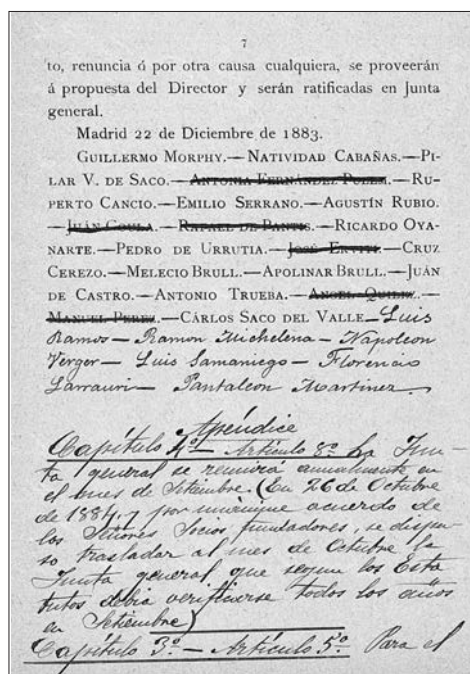
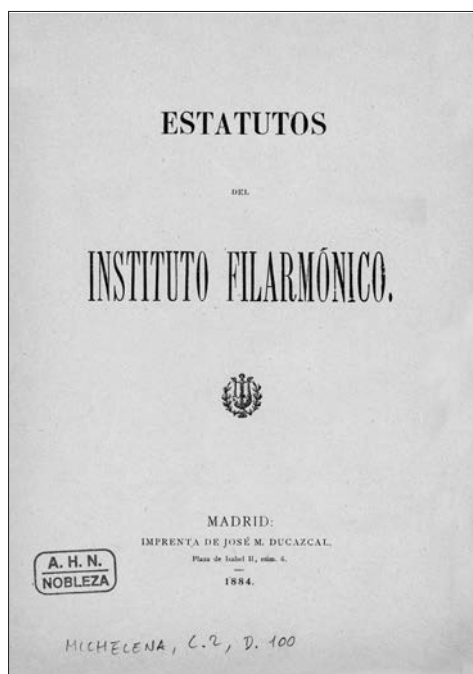
¹³ *La Correspondencia de España*, 15-03-1884, p. 2.

¹⁴ *Diario de Córdoba*, 06-02-1884, p. 2.

¹⁵ T. Bretón: *Diario...*, vol. I, p. 353.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Todos los datos son extraídos del Archivo Histórico Nacional (AHN): *Estatutos del Instituto Filarmónico y Memorias* (1883 a 1886). Nobleza. Archivo Michelena C. 2, D. 96-104. Asimismo, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se encuentran las *Memorias del Instituto Filarmónico* (1884 a 1886). Signaturas: F 439, F 1212, F 1213, F 1214.



Imágenes 5.1 y 5.2. Archivo Michelena. Estatutos del Instituto Filarmónico, 1884, aprobados el 22 de diciembre de 1883 (AHN).

La Junta directiva estaba formada por el Conde de Morphy como Presidente; Emilio Serrano y Ruiz como Vicepresidente, Carlos Saco del Valle como Secretario, Apolinar Brull como Tesorero y Ruperto Cancio como Contador. Los veinte socios fundadores del Instituto –Natividad Cabañas, Pilar V. del Saco, Ruperto Cancio, Emilio Serrano, Agustín Rubio, Ricardo Oyanarte, Pedro de Urrutia, Cruz Cerezo, Melecio Brull, Apolinar Brull, Juan de Castro, Antonio Trueba, Carlos Saco del Valle, Luis Ramos, Ramón Michelena, Napoleón Verger, Luis Samaniego, Florencio Larrauri, Pantaleón Martínez y el propio Morphy¹⁸–, muchos de los cuales también eran profesores del centro, se comprometían a sostener el Instituto con una suma de 300 pesetas.

Las clases se inician en enero de 1884 con tan buena acogida que la junta directiva se ve en la necesidad de contratar nuevos profesores¹⁹. En el transcurso del primer año, los socios ascienden a cuarenta y dos, duplicándose su número inicial. Entre los nuevos, destaca la presencia de Enrique Fernández Arbós, aunque su estancia en el centro se limitó a unos pocos meses, pues en abril de 1884 emprendería un viaje a Berlín. También consta la presencia de Isaac Albéniz que, establecido en Madrid, se mantiene en contacto estrecho con Morphy y Tomás Bretón.

¹⁸ Estatutos del Instituto Filarmónico, Madrid, Imp. de José M. Ducazcal, 1884, p. 7.

¹⁹ Memoria del Instituto Filarmónico, 1883-1884, Madrid, Imp. José M. Ducazcal, 1884, p. 6. Como apunta Carlos Saco del Valle, se matricularon “un número de alumnos que no debíamos esperar hasta el tercero o cuarto año de nuestra instalación”.

La finalidad profesional de sus enseñanzas (no sólo de adorno), la presencia de figuras destacadas en el centro y, en suma, la buena acogida del mismo se constatan en el siguiente artículo publicado por *El Liberal*:

En Madrid se nota la falta de algunos centros artísticos que ayuden a difundir la enseñanza de la música, respondiendo a las verdaderas necesidades del arte y a la creciente afición que por él se ha despertado en todas las clases [...]. En este nuevo centro de enseñanza, la recibirán completa y esmerada cuantos jóvenes quieran dedicarse al cultivo de la música en sus diferentes ramos, ya sea con objeto de dedicarse a la profesión del divino arte, ya para adquirir conocimientos de él, como mero adorno. Los profesores del nuevo centro musical son de los más distinguidos y reputados de Madrid, bastará decir que la presencia del Instituto la ocupa el señor conde de Morphy, hombre de especiales conocimientos y aptitudes en la música y que la dirección de los estudios ha sido confiada al aplaudido compositor y acreditadísimo maestro señor don Emilio Serrano. Con él compartirán los trabajos de enseñanza profesores de tanta nombradía como los señores Albéniz, Brull, Quílez, Fernández Arbós, Pérez (don Manuel), Rubio, Espino, Amato, Valverde, Blasco, la señorita Tormo y otros muchos, cuyos nombres son una garantía de la solidez de la enseñanza²⁰.

El Liberal también menciona la gran oferta educativa del centro al impartir clases de solfeo, piano, violín, violonchelo, contrabajo, arpa, clarinete, flauta, oboe, fagot y trompa, entre otros instrumentos; armonía y composición; cursos especiales de literatura musical, y de los idiomas francés e italiano. Por último, se hace eco de la intención de establecer relaciones con otros centros musicales extranjeros, con el propósito de dar a conocer las composiciones más relevantes, en conciertos que servirían para la propia formación del alumno²¹.

A cargo de la gestión del centro se sitúa Emilio Serrano hasta el mes de mayo de 1885, en que se establece en Roma tras ser designado pensionado de mérito de la Academia de Bellas Artes. Además, el Instituto Filarmónico contaba, entre sus socios y profesores, con un grupo de compositores destacados como Oscar de la Cinna, Casimiro Espino, Apolinar Brull, Joaquín Valverde, José María Varela, Javier Jiménez Delgado, Justo Blasco, Pedro Urrutia, Emilio Serrano, Tomás Bretón, José Erviti, Antonio Trueba, Melecio Brull o Vicente Mañas, entre otros. Finalmente ascenderían a ochenta y cuatro los artistas implicados en la Sociedad del Instituto Filarmónico, contando como socios honorarios a figuras tan relevantes como al célebre violinista Pablo Sarasate y su pianista, Berthe Marx.

La *Memoria* del curso 1884-85 incluye la lista de profesores: Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Vicenta Tormo, Rosario Mendizábal, Cayetano Fernández, Ricardo Fernández, Enrique Calvist, Luis Lucientes, Manuel Lucientes, Francisco González Maestre, José Campa, Fermín Ruiz Escobés, Alfonso Sotillo, Antonio Duque, José Valderrama, Casimiro Espino, Francisco Amato, Casto Vilar, Joaquín Valverde, Justo Blasco y Antonio Oller y Fontanet. Más tarde se incorporan para las clases de Solfeo y Piano: Valentín Arín, Javier Jiménez Delgado, Salvador S. Bustamante, Florencio Larrauri, Cándido Peña y Aguirre y José Estarrona²².

²⁰ "Instituto filarmónico", *El Liberal* 05-02-1884, p. 2.

²¹ *Ibidem*, p. 2.

²² *Memoria del Instituto Filarmónico, 1883-1884...*, p. 6.

El 25 de diciembre de 1885, son elegidos Ruperto Cancio como Vicepresidente y Secretario y Antonio Trueba como Contador. Un mes más tarde, la Junta directiva agradece la colaboración de Isaac Albéniz, Jiménez Delgado y Tomás Bretón, por contribuir al prestigio del Instituto Filarmónico²³. La mayoría de la plantilla del Instituto Filarmónico estaba integrada por profesores que habían sido destacados alumnos del Conservatorio de Madrid, y que habían obtenido premios al finalizar sus estudios, entre ellos, Casimiro Espino, premio en violín y director desde 1883 de la orquesta Unión Artístico Musical; Ángel Quilez, premio en Solfeo en 1861 y en piano en 1864, siendo alumno de Zabalza; Manuel Lucientes, primer premio en fagot en 1864²⁴; Pedro de Urrutia Cruz, primer premio con medalla de oro en violín y segundo premio en armonía en 1864; Apolinar Brull y Emilio Serrano, quienes obtendrían segundos premios en piano en 1867; o Joaquín Valverde con el segundo premio en flauta en 1867²⁵.

El hecho de que, en diciembre de 1884, Morphy fuera elegido presidente de la Sociedad de Conciertos de Madrid y su protegido Tomás Bretón, director de la misma, facilitaría que muchos de “sus” músicos vinieran a engrosar la lista de la Sociedad del Instituto Filarmónico²⁶. Entre ellos encontramos a Manuel Álvarez, Manuel Calvo, Juan de Castro, Ernesto Calvist, Antonio Cuéllar, Antonio Duque, Salvador Feijas, Ricardo Fernández, Rafael Gálvez, Manuel García, Francisco González Maestre, Andrés Goñi, Manuel Jiménez, Luis Lucientes, Emilio Magesté, Alfonso Sotillo, Pedro de Urrutia, José Valderrama y Francisco Vidal²⁷. Además, la Sociedad de Conciertos participaría en algunas de las actividades artísticas relacionadas con la entidad.

Tabla 5.1. Instituto Filarmónico (IF): Materias y Profesores²⁸

ASIGNATURA	PROFESOR/A	AÑO	OBSERVACIONES
Solfeo	Natividad Cabañas	1883 a 1885	Socio fundador IF. En 1885 ausente
	Pilar Vecin de Saco	1883 a 1885	Socio fundador IF. En 1885 ausente
	Rosario Mendizábal	1883-1884...	
	Ricardo Oyanarte	1883-1884 a 1885-1886...	Socio fundador IF Primer premio de piano en el Conservatorio
	Cayetano Fdez.	1883-1884...	
	Enrique Calvist	1883-1884...	Profesor honorario IF Director banda de alarbaderos
	Luis Lucientes	1883-1884...	Sociedad de Conciertos
	Florencio Larrauri	1883-1884, 1885-1886...	Socio fundador IF. Profesor auxiliar 1899-1900 en el Conservatorio

²³ *Memoria presentada por la junta directiva, 1885-1886*. Madrid, Imp. José M. Ducazcal, 1886, p. 8.

²⁴ *La Corona*, 04-07-1864, p. 7.

²⁵ *El Artista*, Año II, nº 5, 07-07-1867, p. 2.

²⁶ Bretón fue nombrado profesor honorario del Instituto Filarmónico durante el curso 1884-1885. *Memoria del Instituto Filarmónico. 1884-1885*. Madrid, Imp. Ducazcal, 1885, p. 5.

²⁷ Datos obtenidos del *Libro 3º de Actas de la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Archivo RCSMM: Libro 659.

²⁸ Elaborada a partir de las *Memorias del Instituto Filarmónico* y de datos obtenidos en Federico Sopeña: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, 1967.

Piano	Antonia Fdez. Pulem	1884-1885	
	Isaac Albéniz	1883 a 1886 1886 a 1889?	1889 viaja a París, luego Inglaterra
	Apolinar Brull	1883 a 1888	Socio fundador IF. En 1889 es Maestro-concertador de la Compañía cómica lírica
	Ángel Quílez	1883-1884	Ex-socio fundador desde 1884
	Cándido Peña	1883-1884, 1886-1887,...	Socio fundador IF
	Antonio Trueba	1884-1885 a 1887-1888, ...	Socio fundador IF Primer premio en Composición 1881
	Cruz Cerezo	1884-1885, 1885-1886	Primer premio piano 1881. Se establece en América en 1886. Éxito como concertista.
	Melecio Brull	1884-1885, a 1886-1887...	Escribe <i>Lecciones autografiadas para repentizar</i> . Aux. Conservatorio 1889, Honorario 1890
Violín	Enrique Fdez. Arbós	1883-1884	Abril de 1884 abandona España. Numerario Conservatorio 12 de julio 1888
	Manuel Pérez	1884-1885...	Pertenece a la Sociedad de Cuartetos y Sociedad de Concursos/director del Teatro Real (1883-1888; 1890-1894)
	Pedro de Urrutia	1884-1885 a 1887- 1888	Profesor del Conservatorio 1873 (cesó en 1874); Sociedad de Concursos /director del Teatro Real (1885-1886; 1887-1890; 1894-1902)
Violonchelo	Agustín Rubio	1884-1885, 1886-1887	Ausente en 1885 temporalmente
	Manuel Calvo	1884-1885, 1885-1886...	Miembro de la Sociedad de Concursos y de la Orquesta del Teatro Real
Contrabajo	Juan de Castro	1884 a 1887	Miembro Sociedad de Concursos
Arpa	Vicenta Tormo	1883-1884, 1886-1887	Primera arpista del Teatro Real y de la Sociedad de Concursos
Flauta	Francisco González Maestre	Desde 1884	Primer flauta de la Sociedad de Concursos Profesor honorario del Conservatorio en 1885 Profesor por oposición 7 de febrero 1888
Clarinete	José Campra	Desde 1883	
Oboe	Fermin Ruíz de Escobés	Desde 1883	21 de enero 1888
Fagot	Manuel Lucientes	Desde 1883	Sociedad de Concursos. Cuerpo de Alabarderos
Trompa	Alfonso Sotillo	1886-1887	Sociedad de Concursos
Cornetín	Antonio Duque	Desde 1883	Sociedad de Concursos
Trombón	José Valderrama	1886-1887	Oposita conservatorio dic. 1888
Canto	Napoléon Verger	1883 a 1889	Socio fundador IF
	Antonio Trueba	1883 a 1889	Socio fundador IF
Armonía	Ruperto Cancio	1883-1884 1885-1886	Socio fundador IF Escribe <i>Lecciones Teórico-Prácticas de Armonía Elemental</i> . 1879
	José Erviti	1884-1885...	Primer premio armonía Prof. Conservatorio 1875
	Varela Silvari	1887-1888...	Agregado al Claustro en 1886. Escribe: <i>Teoría de la música, Manual teórico-práctico de armonía, y Formulario armónico</i>
Composición (I y II)	Emilio Serrano (I)	1883 a 1885	Desde 1885-1888 ausente (pensionado)
	Casimiro Espino (II)	1883-1884 ...	

Francés	Carlos Saco del Valle	1883 a 1885	Socio Fundador IF. Secretario IF hasta dic. de 1885. Ausente en 1885 Numerario Conservatorio 1914
	Francisco Amato	1883-1884 a 1886-1887	
Italiano	Casto Vilar	1883-1884	
	Tito Verger	1886-1887	Profesor honorario IF
Literatura musical	Joaquín Valverde	1884,1885, 1886	
Clase popular	Justo Blasco Compans	1884 a 1889	1888/89 maestro de canto en el colegio San Antonio de los Portugueses. 15-05-1892 Profesor del Conservatorio Escribe <i>Escuelas práctica para la emisión de la voz</i> publicado por la casa Romero en sep. de 1889. <i>Vocalización para tiple, para el primer año, vocalización para tenor, vocalización para contralto o bajo</i>
	Antonio Oller y Fontanet	1883-1884, 1884-1885...	Cantante Capilla Real, Maestro de capilla de Igualada y Sabadell, Maestro director de la escolanía de Monserrat. Maestro al piano y organista del Teatro Real
	Gregorio Mateos	1884-1885...	Profesor honorario IF Organista y maestro concertador del Teatro Real
Declamación	Francisco Saper	1883-1884 1884-1885...	Director de escena del Teatro Real

Durante el curso 1885-1886, el centro, que pasaba por un momento de dificultades económicas, conseguiría una subvención de 2000 pesetas concedida por el ministro de Fomento Eugenio Montero Ríos, perteneciente al gobierno del partido Liberal de Práxedes Mateo Sagasta. Además, ganaba “un nuevo y valioso amigo” con la presencia del Delegado de Fomento Francisco Carsi y Osorio que estaría presente en las juntas y actividades del centro y, lo que era más importante, se convertiría en un posible “protector de los ideales del centro”²⁹:

Ya sabéis cuál es el estado económico de la Sociedad en fin de Setiembre: ahora sabed también que la benevolencia indicada envuelve una condición, y se reduce a la inspección oficial del Ministerio de Fomento, por medio de un delegado especial, que tiene derecho a asistir a las Juntas directivas y generales y a presenciar las lecciones, exámenes y demás actos relacionados con la enseñanza. Con la venida del Delegado de Fomento Francisco Carsi y Osorio, hemos adquirido un nuevo y valioso amigo, y esperamos sea también un decidido protector de los ideales que persigue el Instituto Filarmónico³⁰.

5.3. La Sociedad del Instituto Filarmónico: sursum corda

Los socios del Instituto Filarmónico y sus profesores se reunían mensualmente en dos restaurantes bien conocidos en Madrid: La Perla y Los Dos Cisnes³¹. La idea de estas reuniones informa-

²⁹ *Memoria presentada por la junta directiva 1885-1886...*, p. 7.

³⁰ *Ibidem*, 1886, p. 5.

³¹ El restaurante Los Dos Cisnes estaba situado en la calle Alcalá, 19.

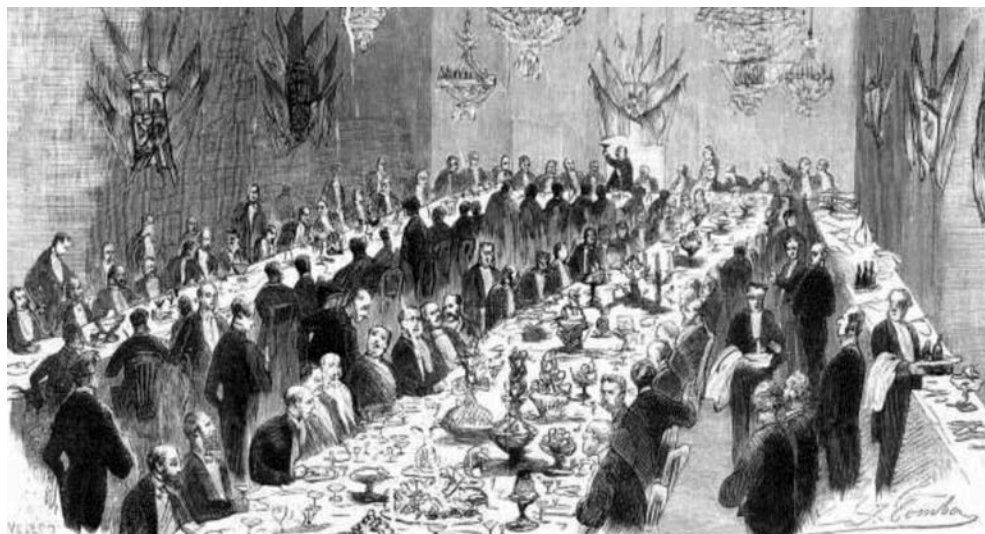


Imagen 5.3. Un banquete celebrado durante la Restauración. Fuente: *La Ilustración Española y Americana*, Año XXIII, nº 6, 15-02-1879, p. 4.

les, cuyo propósito era conciliar opiniones en un ambiente distendido, se debe a Morphy, que había vivido esta costumbre durante su exilio en París, al estallar la Revolución de 1868, y que considera de interés implantar en Madrid³². El 14 de marzo de 1884, Morphy inaugura estas reuniones con un discurso en el que invita a todos los músicos a unirse en una Sociedad cooperativa, comprometida con el arte nacional. Señala también el interés de “que se funde un Círculo o Casino, donde además de estrecharse los lazos de unión entre los socios, haya una verdadera biblioteca musical”³³. Gracias a la prensa invitada a estos banquetes, sabemos que tenían lugar una vez al mes y a ellos acudían entre veinte y cuarenta comensales, mayormente músicos.

Reunidos los músicos en un ambiente distendido, se realizaban las lecturas de los escritos de Morphy, bien por él mismo, bien por algún socio del Instituto Filarmónico³⁴. De esta manera, se informaba sobre los propósitos a alcanzar, poniendo énfasis en la importancia de la educación como vía de progreso hacia una sociedad moderna. Pero los discursos no se limitaban solamente a dar noticias del centro, sino que eran aprovechados para comentar en tono patriótico el estado de postulación en que se encontraba España respecto a otros países y plantear medidas para lograr una renovación musical. Morphy pedía la colaboración de la prensa y la unión de los músicos “para los intereses comunes; entonces podrá verse alguna luz en el horizonte oscuro hoy como boca de lobo”³⁵.

³² Estos banquetes y sus brindis serán reproducidos a partir de 1886 por la Sociedad Artístico Literaria, de la que Morphy fue socio fundador. Las antiguas tertulias en bares y espacios públicos irán dando paso a banquetes que acogían a un mayor número de personas y congregaban a personas de diferentes gremios artísticos y literarios.

³³ “El Instituto Filarmónico”, *El Liberal*, 15-03-1884, p. 3.

³⁴ *La Época*, 15-03-1884.

³⁵ G. Morphy: «Revista musical. La música en Madrid en 1897», *La Correspondencia de España*, 12-05-1897, p. 1.

Sabemos que también Tomás Bretón y Emilio Serrano colaboraban con sus propios discursos en los banquetes³⁶. Lo cierto es que ambos compositores, compartían con Morphy ideales acerca de la ópera nacional, defendiendo un género en español, y la traducción a este idioma de las óperas extranjeras³⁷.

El debate sobre el establecimiento de la ópera nacional se había agudizado en la década de los ochenta por la polémica generada por el estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón, que no llega a las tablas del Real hasta 1889³⁸. Por eso no es de extrañar que una de las cuestiones que se abordaran en estas reuniones de socios fuera el establecimiento de la ópera nacional. En efecto, con ocasión del banquete celebrado el 14 de marzo de 1884, Morphy aseguraba que “con verdadera constancia y trabajo podremos llegar a formar un día la ópera nacional, pues la verdadera inspiración musical de los compositores españoles suministra suficientes elementos para lograr estos deseos”³⁹. Y es que entre los mismos socios del Instituto Filarmónico se encontraban los elementos aludidos por Morphy, no sólo por contar con dos grandes defensores de la ópera nacional, como eran Bretón y Serrano⁴⁰, sino también por gozar de la presencia de Apolinar Brull, Saco del Valle, Isaac Albéniz o Gregorio Mateos⁴¹, músicos también interesados en componer música lírica. De esta manera, la Sociedad del Instituto Filarmónico se alineaba junto a Morphy en la defensa del establecimiento de la ópera española y rendía homenaje a los compositores españoles que respaldaban el drama lírico español. Prueba de ello es la convocatoria del banquete celebrado por la misma el 29 de mayo de 1884, en homenaje a Apolinar Brull por el éxito de su ópera en un acto *Guldnara*, con letra de José Estremera, en el Teatro Apolo⁴².

El 5 de enero de 1885, *La Época* se refiere a otro de los banquetes organizados por la Sociedad del Instituto Filarmónico al que asisten cuarenta personas, entre los que se encontraban su director, Emilio Serrano, el barítono Napoleón Verger, profesores y representantes de la prensa. El interés de esta reunión se centraba en la figura de Tomás Bretón, quien presentaría una lectura de “una interesante *Memoria* perfectamente escrita y nutrida de curiosos datos y atinadas observaciones”⁴³, realizada durante sus años de pensionado, en la que no sólo daba cuenta de la situación por la que pasaba la música en centros de Italia, Austria y Francia, sino que además realizaba una crítica com-

³⁶ *La Correspondencia de España*, 28-04-1884, p. 1.

³⁷ Véanse Emilio Serrano y Ruiz: “Estado actual de la música en el Teatro”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Señor D. Emilio Serrano y Ruiz, 3 de noviembre de 1901*, Madrid, Imp. de la Revista de Legislación, 1901, p. 22; Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Gregorio Juste, 1885.

³⁸ Morphy intercedió ante el Rey Alfonso XII para que Bretón obtuviera una pensión complementaria y completara su formación en Europa, donde realizó una *Memoria* sobre los conservatorios extranjeros. Véase Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 91.

³⁹ “El Instituto Filarmónico”, *El Liberal*, 15-03-1884, p. 2.

⁴⁰ “Merece subrayarse la perseverancia y el entusiasmo con que, a diferencia de un Arrieta o un Chapí, por ejemplo, se constituyeron en celosos campeones de la ópera española dos compositores cuyos nombres pronuncio siempre con afectuosa gratitud: Emilio Serrano y Tomás Bretón. Ambos nacieron en el año 1850; ambos estuvieron pensionados en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma; ambos desempeñaron sendas cátedras de Composición en el Conservatorio de Madrid. Aquél fue durante breve tiempo Comisario Regio del Teatro Real; éste asumió durante muchos años la dirección en el citado Conservatorio”. José Subirá: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, S. A., p. 697.

⁴¹ Gregorio Mateos escribió una ópera inédita *El alcalde de Zalamea*, según Canora y Molero: *Gaceta de Instrucción Pública*, 15-09-1910, pp. 386-387.

⁴² *La Correspondencia de España*, 30-05-1884, p. 3.

⁴³ “El Instituto Filarmónico”, *La Época*, 06-01-1885, p. 2.

parativa con la situación en España. El acto en sí era una reivindicación del estudio realizado por Bretón, que había suscitado poco tiempo antes el rechazo de Arrieta pues establecía una comparación del Conservatorio de Madrid con los conservatorios europeos, con la idea de promover cambios encaminados a su modernización. A ello se refiere Bretón en su *Diario*:

Acerca de la *Memoria*, dice que está equivocada en todas sus partes; que la descripción de los conservatorios era ociosa, pues que ya lo sabían y que él ha visto tantas y cuantas cosas en Viena (como si fuéramos a porfía); y en la última parte me salgo de mi misión, pues no soy legislador sino explorador, como si yo me impusiera; que no encuentra muy feliz la comparación que hago entre España y las demás naciones porque ya sabemos que estamos a tristísima distancia de ellas⁴⁴.

En octubre de 1885 Tomás Bretón seguía plantando batalla a la situación musical en España, en esta ocasión con el reparto del folleto *Más a favor de la Ópera Nacional*, a cuyos gastos de edición habían contribuido el Conde de Morphy, Emilio Serrano y Esteban Gómez⁴⁵. Pese a que el modelo propuesto por Bretón contaba con un teórico de peso como Morphy e iba ganando adeptos con el paso del tiempo, el enfrentamiento con la tendencia acaudillada por Barbieri, respaldada por Arrieta, Chapí y el crítico Peña y Goñi en estos años, supuso un grave obstáculo al reconocimiento de las óperas de valía estrenadas en España. Esta falta de reconocimiento se debe atribuir más que a la ausencia de mérito de las obras compuestas o a la ausencia de un “teórico de envergadura” como señala Iberní⁴⁶, a las luchas internas por liderar la ópera española, que se enardecen con la aparición en la década de los 90 de Felipe Pedrell.

Los conocimientos adquiridos por Bretón en el extranjero y los vínculos de amistad que le unían a Morphy, contribuirían probablemente a que algunas de las propuestas recogidas en los escritos de Bretón se materializaran en el Instituto Filarmónico. Parece que dicha institución podía aparecer entonces como un centro que venía rivalizar con el Conservatorio de Madrid, poniendo en entredicho sus enseñanzas. En este sentido, es interesante leer las observaciones que sobre el particular plantea José Subirá en su manuscrito sobre Emilio Serrano⁴⁷, que afirma que el Instituto venía a “suplir las deficiencias de la Escuela Nacional de Música [...]. Este organismo llevaba a la sazón medio siglo de existencia, y su trayectoria, sujeta a vaivenes inevitables, como toda la vida nacional, se había caracterizado por ciertas lagunas que afectaban especialmente al criterio artístico, harto homogéneo y unilateral desde su formación”⁴⁸. Se refería también Subirá a la importancia que el Instituto Filarmónico tuvo en Madrid, y de cómo esta afectaría al Conservatorio de Madrid:

La fundación del Instituto filarmónico produjo un perjuicio moral al Conservatorio, quien, resentido – en el doble sentido de la frase– por ello, reflejaba su amargura en los discursos de su director Arrieta, como se deduce al leer lo que expuso en varios actos de reparto de premios, especialmente el correspondiente al curso escolar 1883-1884. Estaba de acuerdo Arrieta con quienes decían que el Conserva-

⁴⁴ Bretón. *Diario...*, p. 337 [19-03-1884].

⁴⁵ Tomás Bretón: *Más a favor de la Ópera Nacional...*

⁴⁶ Luis G. Iberní: “El problema de la ópera nacional española en 1885”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 1995, pp. 219-228.

⁴⁷ Emilio Fernández Álvarez: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Este autor se refiere a este estudio sobre el compositor como *Manuscrito Subirá*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 83.

torio no produce genios, puesto que ahí, como en todas las carreras, la falta de talento o de laboriosidad era dañina para no pocos alumnos⁴⁹.

A la vista de los datos mostrados, se constata la intención de Morphy como presidente de la entidad de reunir en sociedad a todos aquellos artistas españoles que compartiesen una misma mentalidad regeneracionista. Además, el Instituto Filarmónico propiciaba un apoyo económico o, en su caso, un modo de subsistencia a los profesores, en un contexto en que los músicos tenían que recurrir a las clases particulares o a la publicación de obras ligeras para poder sobrevivir.

5.4. *Un proyecto educativo reformador y sus sinergias*

En enero de 1884 se abre la matrícula en el Instituto Filarmónico, inscribiéndose unos 60 alumnos y participando en sus inicios 20 socios fundadores, la mayoría de los cuales formaban el claustro de profesores del centro. La entidad oferta un amplio número de asignaturas en el nivel elemental y superior: piano, violín, violonchelo, contrabajo, arpa, clarinete, oboe, fagot, trompa, cornetín, trombón y canto, además de solfeo, composición, armonía, acompañamiento y transporte al piano del bajo numerado, francés, italiano, declamación lírica, canto en español, clase popular y literatura música. Asimismo, el centro ofrecía canto coral para hombres, como base para la creación de un orfeón⁵⁰.

El gobierno conservador apoyará la labor educativa de este tipo de entidades privadas, como mencionamos anteriormente, de manera que el 25 de noviembre de 1885 se aprueba la validez académica de los centros de libre enseñanza de carácter privado, mediante reválidas o pruebas de aptitud reguladas por el gobierno⁵¹.

La prensa fue portavoz de sus éxitos, que marcan desde un principio las diferencias con el Conservatorio de Madrid y que no debieron dejar indiferente a su director Arrieta, acosado por las duras críticas publicadas en prensa. Las enseñanzas instrumentales se dividían en dos niveles: elemental y superior, pero a diferencia del Conservatorio de Madrid donde la masificación de aulas y la avalancha de músicos aficionados dificultaba una orientación profesional, el Instituto Filarmónico anunciaba como un logro la orientación de unas enseñanzas que reafirmaban la enseñanza profesional al modo de otros centros europeos. Así, en las memorias del centro se recogía cómo se atendía, por un lado, a los alumnos aficionados que buscaban una educación de adorno, volcada principalmente en el piano y, por otro, a los que buscaban abrirse camino en el difícil panorama de la época, como intérpretes en orquestas, compositores o cantantes con aspiraciones profesionales. De forma similar se actuaba con los estudios que daban salida a la composición, al dividirse en dos ramas los estudios armónicos, según estuvieran dirigidos a profesores leccionistas o a compositores⁵².

⁴⁹ E. Fernández Álvarez: *Emilio Serrano...*, pp. 83-84.

⁵⁰ *La Época*, 24-04-1884, p. 3.

⁵¹ *Gaceta de Madrid*, 25-11-1885, p. 575.

⁵² Para los profesores leccionistas se dirigen los estudios prácticos de acompañamiento y transposición de bajos numerados. Véase *Instituto Filarmónico de Madrid. 1886*. Madrid, Imp. Ducazcal, 1886, p. 4.

El número de solicitudes crece por encima de lo previsto, motivo por el cual, debido a lo avanzado del curso, se convoca a la Junta directiva en una sesión extraordinaria⁵³. El resultado de la reunión daría lugar a nuevas disposiciones que por su interés transcribimos a continuación:

1. Que, en la clase superior de canto, que está encomendada al Profesor D. Napoleón Verger, ingresen tan sólo los alumnos que necesiten hacer estudios de perfeccionamiento en el mencionado ramo.
2. Crear dos clases de canto para la enseñanza elemental del mismo, bajo la inspección del maestro Verger.
3. Que las alumnas de enseñanza superior de piano ingresen en la clase del profesor Apolinar Brull.
4. Los alumnos de ambos sexos que cursan estudios elementales de piano, serán destinados a las clases de los Profesores D. Cruz Cerezo y D. Melecio Brull.
5. Los solicitantes para las clases de solfeo, violín y francés, ingresarán en las de los señores Oyanarte, Larrauri, Urrutia y Amato.
6. Que ingresen en las clases de armonía del profesor Sr. Cancio cuantos alumnos lo han solicitado.
7. Los exámenes ordinarios de fin de curso tendrán lugar en el local del Instituto, en la segunda quincena del próximo julio, y según acuerdo, serán presididos por el Sr. Conde de Morphy⁵⁴.

La cátedra de canto tuvo una atención especial dentro de la entidad acorde a los propósitos de Morphy, Bretón y Serrano de establecer la ópera nacional. De manera similar al Conservatorio de Madrid, se impartieron las asignaturas de Canto, Conjunto vocal y Declamación, formando a los alumnos en la técnica del bel canto. Sin embargo, el Instituto creó nuevas asignaturas de Clases populares y Clases de canto en español, atendiendo al repertorio lírico nacional. Además, se incluyó la asignatura de Literatura musical que completaba la formación de los alumnos dedicados a dar vida a creaciones dramáticas de todas las épocas.

Por otra parte, el Instituto establecía un número máximo de alumnos por aula, por considerarlo el "único medio de que la enseñanza produzca verdaderos resultados artísticos, y el único también de que los alumnos lo sean exclusivamente del profesorado de este Centro"⁵⁵. De este modo se alude a los problemas de masificación del Conservatorio, así como a sus cuestionados resultados artísticos en los medios de prensa, factores que llevaban a que los alumnos suplieran estas carencias con la búsqueda de enseñanzas particulares⁵⁶. El Instituto acoge un máximo de 20 alumnos en las clases de Solfeo, entre 8 y 12 alumnos en el primer grado de las instrumentales y la mitad, entre 4 y 6, en el segundo grado⁵⁷. Estos números sorprenden al ser comparados con los del Conservatorio de Madrid, que, según los datos publicados por Rafael Taboada, nos hablan de 500 alumnos en las clases de Solfeo, que eran atendidos por tres profesores de número, más 6 auxiliares que ayudaban en la enseñanza; y cerca de 800 alumnos en las clases de Piano para tres profesores de número y siete auxiliares, lo que arroja la asombrosa cifra de 80 alumnos por profesor. Respecto a los exámenes, en el Instituto Filarmónico, se establecía una periodicidad trimestral, y

⁵³ *Memoria del Instituto Filarmónico curso 1885-1886*. Madrid, Imp. Ducazcal, 1886, p. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Memoria del Instituto Filarmónico curso 1885-1886*. Madrid, Imp. Ducazcal, 1886, p. 4.

⁵⁶ La masificación hacía necesario que los alumnos que quisieran destacar tuvieran que recurrir a las enseñanzas privadas, tal como señala Rafael Taboada y Mantilla: *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Establecimiento Tip. de Ricardo Álvarez, 1890, p. 9.

⁵⁷ Según datos publicados en *Salón Romero. Almanaque musical*, Madrid, Ed. Romero, 1885, p. 55.

al contrario de lo que sucedía en el Conservatorio, eran de carácter público y ante tribunal. Otras diferencias estaban en la mayor duración del curso respecto al Conservatorio de Madrid y la inclusión en sus enseñanzas de la asignatura de Conjunto Instrumental.

A la vista de los datos, parece que la enseñanza de música en el Conservatorio había llegado a su peor momento y existía una corriente de jóvenes músicos unidos bajo el liderazgo de Morphy para plantar cara a estos problemas. La fundación del Instituto inauguraba una línea pedagógica europea, y amparaba un proyecto de drama lírico nacional, movilizándolo a toda una facción de músicos que se distanciaba de los planteamientos musicales defendidos por Barbieri y Arrieta. En suma, el Madrid de los 80 planteaba el relevo de estas dos figuras de enorme influencia en el panorama musical nacional, con una propuesta más en línea con planteamientos centroeuropeos. Se daban, además, los pasos para que años más tarde, el mismo Tomás Bretón elegido director del Conservatorio de Madrid pudiera ir consolidando estas iniciativas gracias a su gestión y a la asimilación dentro de la institución de profesores que habían pertenecido al Instituto Filarmónico.

Otro de los proyectos que se lleva a cabo es la formación de una biblioteca musical⁵⁸. Para este propósito, se cuenta con donaciones realizadas por Emilio Serrano, Manuel Giménez, Ramón Rufin, José Campo, Ruperto Cancio, Ramón Campoamor y Domínguez, Cosme J. de Benito, Manuel López Calvo o José Aranguren; también de los editores Bonifacio Eslava, Pablo Martín o Antonio Romero, y la Casa Hug Frères, la Casa de Basilea, la Casa Ricordi y la Casa Milán. Conocemos algunas de las obras que pasaron a formar parte de esta biblioteca gracias a la *Memoria* de 1884-85, en la que consta que Morphy donó una colección de obras teórico-prácticas; Ramón Campoamor y Domínguez, obras clásicas para piano y 19 tomos de estudios musicales; Manuel López Calvo, una colección de aires nacionales y extranjeros, probablemente su obra *Pout-Pourri de aires nacionales y extranjeros* que se publica en 1884; y el maestro de la Real Capilla del Monasterio del Escorial, Cosme J. de Benito dona sus lecciones teórico-musicales *La música para niños* para las escuelas de instrucción primaria. En la *Memoria* del curso siguiente aparecen nuevas figuras que colaboran con donaciones para la biblioteca musical del Instituto Filarmónico, entre ellas, Ruperto Cancio con su *Colección de autógrafos para repentizar en la clase de Solfeo*; Alphonse Leduc, con su *Método elemental de piano*, y probablemente dos zarzuelas que atribuimos a Antonio Santos y Mingo, Zaratigui y Carrasco, mencionados en el documento. La entidad también recibirá el periódico *La Instrucción Pública*. Además, cuenta también con el *Prontuario Teórico de la armonía*, publicado en 1884 por Emilio Serrano, que probablemente utilizaría tras su nombramiento como director del Instituto Filarmónico, donde se recogen nociones de los tratados de Eslava y Fétis, en relación a los acordes alterados. Antonio Romero entrega también algunos de sus métodos sobre diferentes instrumentos de viento (clarinete, fagot, trompa de pistones...); por último, José de Aranguren dona su *Prontuario del cantante e instrumentista* (1869) y su *Método de piano* (1855).

Por otro lado, en las clases de canto, Justo Blasco utiliza sus métodos *Escuelas práctica para la emisión de la voz* y *Vocalización para tiple*, publicados por la Casa Romero. También hemos localizado *12 ejercicios para el estudio del canto*, adoptados por el profesor Napoleón Verger, publicación impresa en la década de 1880, llevada a cabo en colaboración con el maestro Antonio Trueba, que se conserva en la Biblioteca Histórica de Madrid.

⁵⁸ "El Instituto Filarmónico", *El Liberal*, 15-03-1884, p. 3.

En 1886 *El Magisterio español* señalaba que el Instituto Filarmónico había logrado convertirse en un centro único en España, a la altura de otros centros extranjeros:

Es verdaderamente merecedora de los mayores elogios la decisión y entusiasmo de los señores profesores asociados, que bajo la inteligente dirección del Conde de Morphy establecieron el Instituto filarmónico, *por el arte y para el arte*. Dicho centro, instalado con cuidadoso esmero y elevado a gran altura en los tres años que lleva de existencia por el celo y la ilustración de su personal docente, es el único de su clase en España, y nada tiene que envidiar a las escuelas o conservatorios del extranjero que mayor renombre han alcanzado Hacemos votos porque siga creciente la protección que el Ministro de Fomento y el público viene dispensando al Instituto Filarmónico, que no otro galardón merecen los esfuerzos de la iniciativa particular cuando tienen por objeto la moralidad de las costumbres y son factor de no escasa importancia en la obra civilizadora y humanitaria de la educación popular⁵⁹.

También *El Imparcial* elogiaba a la sociedad del Instituto, al considerarla “como una de las mayores bases de engrandecimiento de la música nacional, a la cual se abrirán nuevos y muchos horizontes, si como es de esperar no encuentran obstáculos sus beneficiosos propósitos”⁶⁰. Aunque tras el final del curso 1888/89 nada hacía presagiar que la institución no volvería a abrir sus puertas en el otoño siguiente⁶¹, el Instituto Filarmónico cesó su actividad en julio de 1889 por la paulatina incorporación de sus profesores a otros puestos que les procuraban mayores beneficios y seguridad. Asimismo, tras el estreno con éxito de la ópera *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en febrero de 1889, algunos de los profesores del Instituto pertenecientes a la Sociedad de Conciertos, que también formaban parte de la orquesta del Teatro Lírico, fueron llamados a actuar en las numerosas representaciones de ópera.

Hemos podido comprobar que la incorporación de profesores del Instituto Filarmónico al Conservatorio de Madrid fue constante. En 1888 se incorporan al Conservatorio Melecio Brull –como auxiliar, que será numerario en 1889–, Enrique Fernández Arbós (violín), Francisco González Maestre (flauta), José Valderrama (trombón), y Fermín Ruiz (oboe). En los años siguientes, Valentín Arín (armonía) y Justo Blasco (canto) en 1890; Salvador S. Bustamante (piano), auxiliar en 1892 y numerario en 1896; y Vicenta Tormo (arpa), que se sumará al claustro del Conservatorio en 1904⁶². Otros son requeridos en otro tipo de puestos, como es el caso de Apolinar Brull que en 1889 pasa a ser maestro-concertador de una compañía cómica lírica, o de Pedro de Urrutia como director de compañías de ópera⁶³. Por su parte, Cruz Cerezo se establece en América en 1886, llevando a cabo una intensa actividad como concertista y profesor⁶⁴, y Gregorio Mateos consigue en 1889 el

⁵⁹ *El Magisterio español*, año XX, nº. 1276, 30-08-1886, p. 2.

⁶⁰ *El Liberal*, 06-01-1886, p. 2.

⁶¹ “El Instituto Filarmónico ha acabado sus tareas con el brillante resultado que era de esperar del buen nombre de los señores profesores encargados de la enseñanza. Tenemos las mejores noticias del plan que preparan para el curso próximo que, como los anteriores, empezará el día 1º de Octubre”. *El Imparcial*, 08-07-1899, p. 2.

⁶² Datos tomados de Federico Sopena Ibáñez: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Artes Gráficas Soler, 1967.

⁶³ En 1889 es, junto a Tomás Bretón, director de la compañía de ópera que actúa en el Liceo y en la que participa Bibiana Pérez, con coros y orquesta del Teatro Real. Representan *Fausto*, *Los amantes de Teruel* y *La Favorita*. Véase: *El Fomento*, 29-05-1889, p. 3.

⁶⁴ Cruz Cerezo, pianista alumno de Zabalza, permaneció durante unos años en Montevideo, donde consiguió gran éxito, obteniendo buenas críticas debido a su “agilidad, ejecución prodigiosa, y delicadísima expresión” que se asemejaba a la de A. Rubinstein. Allí se dedicó a la enseñanza y ejerció relevante influencia sobre la siguiente generación de músicos. En 1902 regresa a España, después de una larga ausencia. Véase “Cruz Cerezo”, *El País*, 22-12-1902, p. 3.

nombramiento de organista en la Basílica de los Ángeles. Respecto a los socios del Instituto Filarmónico que pertenecen al círculo íntimo de Morphy, Albéniz se traslada a Inglaterra a finales de 1889, Tomás Bretón, tras el éxito de su ópera, se vuelca en nuevos compromisos, como la dirección y la composición de obras nuevas y, por último, Emilio Serrano se incorpora al Conservatorio en 1888.

El alumnado de las clases de canto continuó bajo la enseñanza de Verger en su nueva academia de la calle de las Hileras, que anunciaba su propósito de formar artistas españoles destinados al teatro lírico, continuando de este modo el proyecto iniciado en el Instituto Filarmónico⁶⁵.

El modelo de enseñanza del Instituto Filarmónico fue, además, el punto de partida en 1886 de un nuevo Instituto Filarmónico en Matanzas (Cuba), creado por el profesor Francisco Cortadellas⁶⁶ tras la clausura de la Academia Lírica en 1884⁶⁷. Sabemos que Cortadellas había sido asesorado previamente por la junta directiva del Instituto Filarmónico y que uno de sus profesores, Apolinar Brull, se establecería en Cuba, pasando a ocupar la presidencia de la nueva entidad.

Otro profesor del Instituto Filarmónico, Vicente Mañas, también parece haber desempeñado un papel crucial en la creación de conservatorios en Matanzas y, más tarde en México⁶⁸. Así lo afirma Carrasco Vázquez, quien señala que Mañas se establecería en Cuba en la década de los 90, y plantea “la misma estrategia (del Instituto Filarmónico de Madrid) en sus Conservatorios”⁶⁹.

5.5. La escuela de canto del Instituto Filarmónico y el respaldo a la ópera española

En 1862 el Conde de Morphy ya avisaba del lamentable estado del arte del canto en España y de sus consecuencias a la hora de programar conciertos, en referencia al nivel de las enseñanzas en el Conservatorio de Madrid: “Si este establecimiento no proporciona las voces necesarias para los conciertos, ¿de dónde han de salir los artistas que interpreten las obras allí presentadas? Materia es ésta sobre la cual podía discurrirse largamente, y que necesita una reforma radical si se han de conseguir buenos resultados”⁷⁰. En 1880 la situación no había cambiado demasiado y la carencia de buenos cantantes nacionales había contribuido al fracaso de la Sociedad Lírico-española creada en 1880, con la intención de impulsar la creación de ópera española. Las pruebas efectuadas a un elevado número de artistas españoles ponían de manifiesto la falta de nivel de los candidatos, a excepción de figuras como Justo Blasco y Matilde Rodríguez. La prensa se hacía eco de la lamentable situación señalando el fracaso de los estrenos debido a la falta de voces: “la ópera, con

⁶⁵ *La Correspondencia de España*, 29-09-889, p. 2

⁶⁶ *Memoria presentada por la junta directiva, 1885-1886...*, pp. 4-5. El maestro Francisco Cortadellas era matancero; falleció en 1905 y escribió algunas obras didácticas entre la que destaca su *Tratado de Teoría Musical*. Véase Adolfo Dorello: *Cultura Cubana (La provincia de Matanzas y su evolución)*. La Habana, Imp. Seoane y Fernández, 1919.

⁶⁷ En Matanzas existía un Liceo que en 1879 contaba con 400 socios. Disponía de museo, biblioteca y periódico oficial y era centro de una gran actividad musical gracias a la Academia de Música inaugurada en 1881. La entidad vivió estos años una época de esplendor, donde a los festejos artísticos-literarios se sucedían las veladas líricas con representaciones de zarzuelas. En la Academia Lírica se impartían cursos de Piano, Canto, Solfeo, Armonía e Instrumentación.

⁶⁸ Véase Fernando Carrasco Vázquez: *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de México, 2010, p. 83.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 17-18.

⁷⁰ Guillermo Morphy: “Revista musical: Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, *La América*, 24-04-1862, pp. 13-14.

más razón que la zarzuela, exige intérpretes que se hallen a la altura de sus pretensiones [...], su equivocación ha sido mayor todavía al confiar la ejecución de sus propósitos a artistas cuya insuficiencia debió reconocer desde los primeros momentos"⁷¹.

Por su parte, Tomás Bretón, en su escrito *Más sobre la ópera nacional* (1885)⁷², señalaba la necesidad de un conservatorio modelo que abasteciera al Teatro Real de artistas españoles debidamente formados, evitando la contratación de figuras extranjeras por exorbitantes sumas de dinero. En este contexto, Napoleón Verger, podían ofrecer una sólida formación belcantista⁷³. Por este motivo, su entrada como socio y profesor del Instituto Filarmónico fue recibida con entusiasmo. Además de este tenor curtido en los escenarios europeos, la escuela de canto contaba con otras destacadas personalidades que al estar relacionadas con el Teatro Real conocían perfectamente las necesidades del mismo, caso de Francisco Saper (director artístico del Teatro Real), Antonio Oller y Fontanet (maestro al piano y organista del Teatro Real) y Gregorio Mateos, (organista y maestro concertador del Teatro Real). No menos significativa era la presencia, como socio fundador del Instituto del Conde de Michelena, empresario del Teatro Real entre 1882 y 1894, y figura clave para el establecimiento de la ópera nacional, que mantenía buenas relaciones con el Conde de Morphy.



Imagen 5.4. Recibo. Socio fundador del Instituto Filarmónico. AHNOB/ Michelena C. 2, D. 96-104.

El plan de enseñanzas del centro reflejaba el ideario regeneracionista de la ópera española proclamado por Morphy, compartido por Emilio Serrano y Tomás Bretón, quienes defendían una ópera escrita en castellano.⁷⁴ El mismo Tomás Bretón, tal y como señala Víctor Sánchez, había señala-

⁷¹ *El Liberal*, 06-11-1881. Referido en Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí, memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.

⁷² Respecto a la polémica de la ópera nacional en la década de los ochenta, véase Víctor Sánchez: *Tomás Bretón...*, pp. 130-152.

⁷³ "Instituto Filarmónico", *El liberal*, 15-03-1884, p. 4.

⁷⁴ Estas tres figuras defendían una ópera cantada en español, la traducción al castellano de óperas extranjeras y la inclusión del rico patrimonio de canto popular que tenía España, para llevarlo al teatro. Véanse al respecto: G. Morphy: "De la ópera es-

do la necesidad de que el Conservatorio propusiera cambios para “españolizar las enseñanzas, tanto en los libros de texto como en las clases de canto, argumentando las amplias posibilidades del castellano como idioma musical, en una propuesta dirigida directamente contra Emilio Arrieta”⁷⁵. En su manifiesto de 1885, *Más en favor de la ópera nacional*, Bretón desestimaba abiertamente la posibilidad de un modelo de ópera española que surgiera de la zarzuela, apostando por un modelo diverso, nuevamente abierto a Europa que asimilara las tendencias coetáneas. Asimismo, se mostraba partidario de cantar las óperas en español, traduciendo, incluso, al castellano obras líricas extranjeras para que el público se acostumbrara de nuevo al uso de nuestra lengua en el ámbito operístico⁷⁶. De la misma opinión era Emilio Serrano, quien, todavía en 1901, seguía argumentando en defensa del español en las óperas nacionales⁷⁷, y defendiendo la inclusión del rico patrimonio de canto popular que tenía España, cuya esencia debía llevarse al teatro lírico⁷⁸.

El Instituto Filarmónico recogía estas propuestas, marcando un precedente en España, al incluir en sus enseñanzas de canto las Clases populares, impartidas por Antonio Oller y Justo Blasco, en el primer curso, y las Clases de Canto en español a cargo de éste último y de Gregorio Mateos, en el curso siguiente, que servirán a su vez de preparación para ingresar en la clase superior que estaba bajo la dirección de Napoleón Verger, donde los alumnos finalizaban estas enseñanzas con una sólida técnica que les permitía abordar todo tipo de repertorio lírico. Los estudiantes recibían también clases de Italiano y Francés, y enseñanza de Solfeo, Armonía elemental y Piano. También se atendía a que los cantantes adquirieran experiencia y se expusieran al público a través de conciertos, algunos de los cuales, tendrían lugar en el propio Teatro Real, gracias a su empresario Michelena.

La *Memoria* del Instituto Filarmónico, publicada en 1885, muestra este interés por el establecimiento de la ópera española, al referirse a la importancia de la enseñanza del canto no sólo en italiano sino también en español:

Si bien es cierto que la enseñanza del Canto en idioma italiano es importante por ser el que domina en primer término en el mundo musical, no lo es menos que, aun cuando no fuere más que por patriotismo, debemos tener en nuestro *Instituto* una Clase de canto en español, y con mayor razón, en estos tiempos, que es tema de controversia la creación y planteamiento de la Ópera nacional⁷⁹.

Justo Blasco (1850-1911) estaba a cargo de las clases de canto en los primeros cursos. Formado en Madrid, bajo el maestro Antonio Selva, deslumbraba por sus excepcionales facultades, que le habían llevado por el camino del arte lírico. Desde 1875 desempeñaba la plaza de bajo cantante en la Real Capilla y había sido nombrado profesor honorario en la Escuela Nacional de música, forman-

pañola”, *La Ilustración Española y Americana*, Año XV, nº XV, 25-05-1875, pp. 249-254; Emilio Serrano y Ruiz: “Estado actual de la música en el Teatro”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, p. 22; Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional...*, p. 28; Tomás Bretón: “Barbieri. La ópera nacional”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Sr. D. Tomás Bretón, 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imp. de los hijos de Ducazcal, 1896.

⁷⁵ Véase V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 139.

⁷⁶ Tomás Bretón: *Más en favor de la ópera nacional...*, p. 28.

⁷⁷ E. Serrano y Ruiz: “Estado actual de la música en el Teatro”..., p. 22.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁹ *Memoria presentada por la Junta Directiva, 1884-1885*, Madrid, Imp. de Ducazcal, 1885, p. 5.

do parte del jurado de varios concursos de canto y declamación. Había obtenido diversos éxitos en sus interpretaciones en el Salón Romero, Circo del Príncipe Alfonso, y otros espacios filarmónicos madrileños. También destacaba como compositor de obras para piano solo o canto y piano⁸⁰. Es autor de dos métodos que ya hemos citado, *Escuela práctica para la emisión de la voz* (Madrid, Romero, 1889) y *Vocalización para tiple, Vocalización para tenor, o Vocalización para contralto o bajo* –estos últimos para al primer año de canto⁸¹, publicados en Madrid a finales del siglo XIX–. Otro de los profesores de canto, Gregorio Mateos (1858-1910) era compositor y organista. Había desempeñado el puesto de profesor de música en el Colegio Nacional de Sordomudos durante nueve años, destacándose en los conciertos como director de las masas corales. También fue nombrado profesor auxiliar de órgano en el Conservatorio en 1882. Había estudiado canto con Martín Salazar, Juan Goula y Napoleón Verger. En el Teatro Real desempeñaba los cargos de pianista, organista y maestro concertador, siendo repasador de cuantos artistas eminentes pisaran las tablas del regio coliseo. Su prestigio le convierte en miembro del jurado para la admisión de óperas españolas del Teatro Real. Llegaría a escribir una ópera inédita titulada *El alcalde de Zalamea*⁸². En el Instituto Filarmónico se ocupaba de las clases de español de los alumnos de canto. Por último, Antonio Oller y Fontanet, hijo de Antonio Oller y Biosca, impartía enseñanzas en la llamada Clase popular⁸³.

Pero la figura más destacada de la enseñanza vocal del Instituto era Napoleón Verger, cuya entrada en el Instituto Filarmónico es anunciada con entusiasmo por Saco del Valle en la memoria del curso 1883-1884:

El célebre baritono Napoleón Verger se ha dignado admitir el puesto de Profesor de Canto del Instituto Filarmónico. La junta directiva se complace en declarar que esta adquisición es de suma importancia para nuestro porvenir [...] Con la cooperación de nuestro digno presidente; con un Claustro de Profesores tan dignos como vosotros y que tan concienzudamente han llenado su cometido, y con el favor y cometido con que todas las clases sociales acogen nuestra idea, prometámonos que en breve plazo alcanzaremos el objeto que nos hemos propuesto, y mereceremos bien del arte Lírico-Español⁸⁴.

Napoleón Verger (Palermo, 1844-1907) era hijo del destacado tenor italiano Juan Bautista Verger, y hermano de Amadeo Verger, empresario del Teatro italiano de París. En 1862 llegaría a la capital del Sena para estudiar con Porto, dando su primer recital en 1863 en la Casa Herz y *debutando* dos años más tarde en el Teatro italiano con la ópera *Ernani*. Allí, permanecerá durante seis años, cosechando innumerables éxitos, a la altura de grandes cantantes como Penco, Mario, Graziani o Gardoni. En España canta durante largas temporadas en el Teatro Real⁸⁵, llegando a hacer-

⁸⁰ "Don Justo Blasco", *Ilustración Musical Hispano-americana*, año II, nº 41, 22-09-1889, p. 139.

⁸¹ Véase la descripción de los tratados de Blasco en María del Coral Morales Villar: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX*, Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2008.

⁸² Canora y Molero: *Gaceta de Instrucción Pública*, 15-09-1910, pp. 386-387.

⁸³ La comunicación con Fernando Martínez de Baños Carrillo nos ha aclarado que fue Antonio Oller y Fontanet, y no su padre quien impartió enseñanzas en el Instituto Filarmónico. Sobre los Oller véase "Clemente Cuspinera y Oller", *Ilustración musical*, año II, nº 41, 22-09-1899, p. 139.

⁸⁴ *Memoria presentada por la junta 1883-1884*, Madrid, Imp. de Ducazcal, 1884, pp. 6-7.

⁸⁵ Información obtenida en *La Ilustración*, 23-11-1884, p. 6. *La España*, 21-11-1887, p. 749. En noviembre de 1888 es contratado en Barcelona para colaborar en seis conciertos extraordinarios por la compañía que actúa en el Circo. *La España Artística*, año I, nº 20, 01-11-1888, p. 3.

se muy popular también en América, hasta que, por motivos de salud, Verger tiene que interrumpir su carrera, optando por dedicarse a la enseñanza⁸⁶. No obstante, no abandona totalmente el canto, y en 1884 organiza una compañía de ópera italiana para recorrer las principales capitales de España, junto a su cuñada la célebre Volpini y el esposo de ésta, el tenor Vaspin⁸⁷. En noviembre de este mismo año acepta la proposición de Guillermo Morphy de dar clases de canto en el Instituto Filarmónico⁸⁸. Verger participa en los funerales de Alfonso XII, recibiendo en febrero de 1886 la encomienda de Isabel la Católica⁸⁹. También ofrece conciertos en salones aristocráticos y en el Teatro de la Zarzuela junto a la célebre Adelina Patti, Albéniz y Mirecki⁹⁰.

Su ardua labor en el Instituto Filarmónico creó una auténtica escuela de bel canto en Madrid, respondiendo a las necesidades del repertorio italiano, que exigía de los cantantes los estudios de agilidad, que no se adquirirían sino después de seis u ocho años de continua práctica⁹¹. Entre las alumnas de canto de Napoleón Verger se cuentan: Bibiana Pérez, Aldao, Oliva, Amalia Paoli, Ana López Peñafiel⁹², Moreno Leante, Amparo Romaguera, Matilde de Lerma⁹³, Ramona González de Molada, Concepción Egido, Salud Merchán, Ramona Umberto, Enriqueta Aceña, María Galvany y López Morán; entre los alumnos, destacan Cardona, Artigana, Ignacio Varela, Villamar, Lillio, Ignacio Tabuyo, Antonio Astigarraga, Rafael Bezares, Francisco Granados y Luis Iribarne⁹⁴.

5.6. El Salón Romero (1884-1896): un templo para la música

El editor de música Antonio Romero y Andía (1815-1886) fundó en la calle de Capellanes el magnífico Salón Romero para destinarlo a audiciones y conciertos⁹⁵. El salón venía a cubrir la necesidad de un espacio filarmónico al estilo de otras salas europeas como Erard y Herz en París. De esta manera, Romero no sólo contribuía a difundir la música a través de sus ediciones, sino que creaba un templo para la música con todo el lujo y amplitud propios de este tipo de espacios filarmónicos. Fue sede, desde su creación, de la Sociedad de Cuartetos dirigida por Jesús de Mo-

⁸⁶ Luisa Lacal: "Napoleón Verger", *Diccionario de la música* (2º ed.), Madrid, Est. tip. de San Francisco de Sales, 1900, pp. 564-565.

⁸⁷ *La Correspondencia de España*, 29-03-1884, p. 2.

⁸⁸ *La Ilustración*, año IV-V, nº 212, 23-11-1884, p. 6.

⁸⁹ *La Época*, 02-02-1886, p. 4.

⁹⁰ *La Época*, 12-03-1886, p. 3.

⁹¹ Ramiro Altavilla: *Método completo de canto*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1906, p. 447.

⁹² Ana López Peñafiel fue alumna de Verger en 1887 y 1888. En junio de 1888, obtuvo sonado éxito y "asombró a su auditorio" en el concierto del Instituto Filarmónico, obteniendo un diploma de honor por parte de la Junta directiva y el Claustro de profesores, quienes la nombraron socia de mérito. Véase "Srta. Doña Ana López Peñafiel", *Cartagena Artística*, año 1, nº 16, 10-09-1890, p. 1.

⁹³ Matilde de Lerma tuvo un exitoso debut con la ópera *Mefistófeles* en el Teatro Príncipe Alfonso. *La Correspondencia de España*, 26-04-1897, p. 3.

⁹⁴ Información proporcionada por Carmen Ramírez Rodríguez: *Luis Iribarne (1868-1928) Un cantante en la escena lírica universal*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 2010, pp. 49-50. Francisco Granados fue una de las glorias nacionales de excelente nivel artístico componente de la escuela española de tenores continuadores de la estela de Julián Gayarre. Luis Iribarne (1868-1928) llega a Madrid en 1888 y allí estudia canto con Napoleón Verger "vieja Gloria siciliana del Real, retirado de la escena por motivos de salud, ejercía el magisterio del canto en el corazón de Madrid, en la calle de las Hileras, 17". Véase *Guía comercial de Madrid*, Bailly-Baillièrre, 1889, p. 316.

⁹⁵ Veintimilla Bonet, Alberto: *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2002.

nasterio, que hasta entonces se escuchaba en el salón del Conservatorio de Madrid. También prestó un importante servicio en la divulgación de una música de salón de mayor calidad, donde, al igual que ocurría en el resto de Europa, el piano asumía, gran protagonismo y acogió también ejemplos de música religiosa.

El Salón Romero acoge desde su creación a los mismos músicos que acudían a tocar a las veladas privadas en el salón de los Condes de Morphy, donde sometían a juicio las obras musicales antes de su estreno en los espacios públicos. Ejemplos de ello nos lo ofrecen la presentación del joven Isaac Albéniz el 24 de enero de 1886 y un año más tarde, su actuación en colaboración con la Sociedad de Conciertos dirigida por Tomás Bretón para interpretar la *Rapsodia Española* para piano y orquesta, el *Concierto fantástico* para piano y orquesta y su *Estudio Impromptu*, esta última ejecutada al piano por María Luisa Chevalier; el estreno en junio de 1887 de las melodías de Bretón para voz y piano sobre rimas de Bécquer; de la nueva formación de música clásica *Di cámara* en 1889; los recitales de piano de José Tragó en los años 1894-95⁹⁶; la presencia de Granados en febrero de 1895; y, por último, la presencia del cuarteto Crickboom en 1896⁹⁷. Estos dos últimos acontecimientos fueron cubiertos por la crítica de Morphy en *La Correspondencia de España*.

Antonio Romero colaboró con la Sociedad de Conciertos en la etapa Morphy-Bretón, facilitando los ensayos y reuniones de la Junta en su Salón y cediendo los pianos de gran cola de la marca Erard para los conciertos. También ofreció su espacio para el escrutinio de votos llevado a cabo para la elección popular de los programas de los conciertos por sufragio de la Sociedad de Conciertos. El alcance de sus logros se extiende al mundo de la edición, donde la Casa editorial Romero contribuyó a la difusión de la música extranjera y española con sus publicaciones. Durante estos años destacan, por ejemplo, las ediciones de las obras de Isaac Albéniz y Tomás Bretón.

El Salón Romero se convirtió en el espacio ideal para que profesores y alumnos del Instituto Filarmónico ofreciesen sus conciertos, dos veces al año, coincidiendo con los exámenes cuatrimestrales de los meses de febrero y junio. La sinergia entre ambas instituciones era tal que, en 1885, el *Almanaque* del propio Salón Romero informaba sobre las enseñanzas del Instituto Filarmónico.

Mención especial merece el concierto de inauguración del Instituto Filarmónico ofrecido el 29 de diciembre de 1884, al que asistieron los reyes⁹⁸. Según *La Época*, el concierto tuvo una duración de tres horas y media, durante las cuales el numeroso público allí reunido no cesó de aplaudir la buena ejecución y el mérito de las obras interpretadas⁹⁹. El Conde de Morphy dio a conocer algunas de sus composiciones como *A prima* para coro, dirigida por Tomás Bretón y cantada por los "solistas de Madrid" y un romance para solista y coro, titulado *La despedida del Cid*, en el que actuaba como solista el profesor Justo Blasco. Otros profesores del Instituto hicieron su presentación ante el público, interpretando una *Suite* de Bach y la *Sinfonía en Sib mayor* de Haydn, dirigida nuevamente por Bretón. Asimismo, ponían en valor el género camerístico con la interpretación del *Trío en Sol mayor* de Haydn por parte de Pedro Urrutia al violín, Manuel Calvo al violonchelo y la alumna Elvira Pérez al piano. Asimismo, dos jóvenes profesores del Instituto, Cruz Cerezo y

⁹⁶ Almudena Sánchez Martínez: "Las sesiones de música clásica de piano. Salón Romero 1894-1895", *Inter-American Music Review*, vol. 18, nºs 1-2, 2019, pp. 305-321.

⁹⁷ Estos dos últimos acontecimientos fueron cubiertos críticamente por Morphy en *La Correspondencia de España*.

⁹⁸ *Memoria Instituto Filarmónico. 1884-1885...*, pp. 3-4.

⁹⁹ "El Instituto Filarmónico", *La Época*, 01-01-1885, p. 4.

Cándido Peña, alumnos de Zabalza, demostraban su virtuosismo con obras de Chopin, Mendelssohn y Gottschalk. La crítica hizo también grandes elogios de las interpretaciones líricas, con arias de Bellini, Donizetti y Verdi, interpretada por Napoleón Verger y por algunos de sus alumnos¹⁰⁰.

Los conciertos líricos solían cosechar gran éxito, como ocurrió con el ofrecido el 24 de junio de 1885 por Verger, sus alumnas Oliva, Aldao y Moreno, y sus alumnos Astigarraga, Villamar y Lillio.

El señor conde de Morphy, cuya pasión por el divino arte del canto es tan conocida, felicitó calurosamente, en unión de la concurrencia, al señor Verger, que bien puede asegurarse ha sabido convertir la Academia de canto en un verdadero plantel de artistas, llamados en plazo no lejano a ocupar un puesto de preferencia en la escena lírico-dramática¹⁰¹.

Los alumnos de Verger no sólo actuaron en el Salón Romero, sino que llevaron a cabo una intensa actividad concertística en otros escenarios. Así, por ejemplo, en marzo de 1885 tuvo lugar un memorable concierto en el Teatro Real, bajo la protección de la Infanta Isabel, a beneficio de Napoleón Verger, aquejado ya de una grave dolencia, en el que participan algunos profesores y alumnos del Instituto Filarmónico, y en el que se interpretan obras de Rossini, Verdi, Mozart, Gounod, Cimarosa y Corti. Para la ocasión, actúan "las Sras. Teodorin (*sic*) (tiple), Pasqua (contralto) y los Sres. Masini, el barítono Baldelli, el bajo Rapp, Pome, Peña (profesor de piano del Instituto Filarmónico), Verger, Pérez (director y violín, profesor del Instituto Filarmónico), y Pedro Urrutia (profesor de violín del Instituto Filarmónico)"¹⁰². La prensa destaca el lleno total y el éxito del concierto y, refiriéndose a Peña, revela que este joven andaluz era merecedor del primer premio del Conservatorio, habiendo obtenido un clamoroso éxito tras tocar la *Tarantella* de Gottschalk: "tiene la pulsación de un Gottschalk, y el gusto de un Zabalza"¹⁰³. Una de las alumnas de Verger que llama la atención fue la cantante Oliva: "una de las alumnas más aventajadas del señor Verger", que ya en algunos conciertos del Teatro Real cantó al lado de la señorita Teodorini con éxito, y ha obtenido muchos triunfos en los teatros de Italia cantando repertorio de Donizetti, Verdi y Gounod¹⁰⁴. El mismo periódico ensalzaba la labor de Verger y sus alumnos al interpretar *Così fan tutte*, de Mozart, en el Teatro Real¹⁰⁵.

Además, los alumnos de canto colaboran en las conferencias en el Ateneo impartidas por Morphy, tanto en las que disertaba sobre la figura de Beethoven como en su discurso sobre la música profana del siglo XVI¹⁰⁶.

El 21 de noviembre de 1887 Napoleón Verger es nombrado Profesor de Cámara por la Reina regente, en nombre de su hijo Alfonso XIII. *La España* le felicita por sus éxitos, al mismo tiempo que muestra su posicionamiento a favor del verdadero arte, lanzando una crítica a los empresarios que apoyaban fuertemente el Género chico: "Felicitámosle cordialísimamente, y deseamos que sus dis-

¹⁰⁰ *Memoria Instituto Filarmónico. 1884-1995...*, p. 4.

¹⁰¹ *La Época*, 25-06-1885, p. 3.

¹⁰² "Teatro Real", *La Época*, 07-03-1885, p. 2.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *El Liberal*, 16-06-1886, p. 3.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 3.

¹⁰⁶ *La Correspondencia de España*, 16-03-1887, p. 2.

cíbulos se inspiren en sus buenos consejos y en su brillante historia, a fin de que pasemos pronto y bien de este caos en que nos han metido la concupiscencia de ignorantes empresarios para que rindamos culto al verdadero arte¹⁰⁷.

Conocemos por la prensa que otros recitales, como el organizado el 10 de febrero de 1886, en el que también está presente el profesor del Instituto Filarmónico Antonio Trueba, se dieron en el domicilio privado de Verger. En esta ocasión, sus alumnas Moreno, Vereda, Bibiana Pérez, Aldao y Paoli, y sus alumnos, Artigana, Villamar, Lillio y Astigarraga, interpretaron obras líricas de Mozart, Donizetti, Meyerbeer, Verdi y Gounod. Entre los invitados cabe destacar la asistencia de la Duquesa de Bailén, la Condesa de Morphy, Zuloaga, Guzmán y Volpini, entre otros¹⁰⁸. En otro concierto celebrado el 27 de junio de 1887, Paoli y Herrero estrenan las *Canciones* sobre poemas de Bécquer de Tomás Bretón¹⁰⁹. En esta ocasión, *La España* expresa su admiración por los progresos de los alumnos de Verger en estos términos:

Por mucho que esperábamos de los grandes méritos de tan distinguido profesor [Verger] y de las indisputables dotes de sus discípulos, nunca habiéramos podido sospechar que estos llegaran al punto que han alcanzado en el difícil arte que cultivan. El programa de los ejercicios que ejecutaron fue el siguiente: Terceto de *Un ballo in maschera*, por las señoritas Pauli y Moreno y el Sr. Astigarraga. Brindis de *Lucrezia Borgia*, por la señorita Moreno. Aria de *Poliuto* por el Sr. Astigarraga. Romanza de *Roberto el Diablo*, por la Srta. Pauli, y último cuadro de *El Trovador*, por las mencionadas señoritas y el maestro Verger. Todas estas piezas obtuvieron atronadores aplausos, especialmente el cuadro final, que fue interpretado de una manera sorprendente¹¹⁰.

El concierto se cerró como en otras ocasiones con un banquete en La Perla del Retiro, con la habitual asistencia de la prensa madrileña.

Entre las alumnas de Verger destacan Moreno Leante por su magnífica voz de contralto. Amalia Paoli, invitada en muchas ocasiones a las veladas de los marqueses de Puente y Sotomayor¹¹¹; o Ana López Peñafiel, invitada a Palacio entre 1887 y 1888 para ofrecer un recital en honor al príncipe Jorge de Inglaterra que finalmente no pudo llevarse a cabo. El público madrileño pudo escuchar a López Peñafiel en el concierto del Instituto Filarmónico celebrado en junio de 1888, donde consiguió un grandísimo éxito, causando el asombro del auditorio. López Peñafiel obtuvo en el Instituto el diploma de honor y fue la primera alumna distinguida como socia de mérito¹¹².

A estos conciertos líricos asistía

ese público de Madrid fino, *amateur, dilettante*, que sigue con exquisita curiosidad todos los espectáculos musicales, y que llena el espacioso salón del Conservatorio cuando el insigne de aquel establecimiento, D. Emilio Arrieta, y sus inteligentes profesores organizan esas solemnidades en que el canto y la declamación forman un grupo selecto. [...] Los ejercicios se verificaron *in crescendo*. Al principio los aplausos eran meros actos de cortesía: al final hubo verdadero entusiasmo¹¹³.

¹⁰⁷ *La España*, 21-11-1887, p. 749.

¹⁰⁸ *La Época*, 10-02-1886, p. 3.

¹⁰⁹ V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 177.

¹¹⁰ "Instituto Filarmónico", *La España*, 28-06-1887, pp. 444-445.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 445.

¹¹² Srta. Doña Ana López Peñafiel, *Cartagena Artística*, año 1, nº 16, 10-09-1890, p. 1.

¹¹³ Véase "Instituto Filarmónico", *La Época*, 24-06-1888, p. 2.

El 3 de mayo de 1888, vuelven a interpretarse las *Canciones* de Bretón en el Teatro del Príncipe Alfonso, a beneficio de las víctimas de las inundaciones de León, destacando la interpretación del poema *Las golondrinas* de Tomás Bretón, por parte de Bibiana Pérez¹¹⁴. Son reseñables también las actuaciones llevadas a cabo por Verger y algunos de sus alumnos más destacados, en colaboración con la Sociedad de Conciertos, dirigidas por Bretón, en las temporadas de verano del Casinó de San Sebastián¹¹⁵.

En noviembre de 1888 Verger es contratado en Barcelona para seis conciertos extraordinarios por la compañía que actúa en el Circo¹¹⁶. Y el 12 de febrero de 1889 tiene lugar el éxito del estreno en Madrid de la ópera de Bretón *Los amantes de Teruel*, tras cuatro años de intensa lucha por llevarla a los escenarios. Para Morphy –según él mismo escribe en *El Imparcial*– la ópera de Tomás Bretón constituye “el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional”¹¹⁷. Turina señala cómo el triunfo de Bretón se usaba como bandera de las nuevas generaciones contra los “viejos” Peña y Goñi y Arrieta, a los que se reprocha su posición poco clara en los informes y dicámenes que se remitieron de esta ópera¹¹⁸. Arbós se refiere al acontecimiento de esta manera:

Albéniz y yo, compenetrados con el estilo e ideas de Bretón –uno de los músicos que más ha trabajado por la implantación de la ópera española– nos unimos a la lucha llevados de un anhelo patriótico. En realidad, toda la juventud creyó su deber defender a Bretón, a quien veía postergado por los viejos: su más fiel antagonista era el célebre crítico de música y toros –dos tareas específicas invariablemente unidas por entonces– Peña y Goñi, antagonismo compartido, según decían por Arrieta y Barbieri. En el estreno toda la falange turbulenta y juvenil del público se dirigía hacia un palco ocupado por estas dos últimas personalidades, con los puños en alto insultándoles. Y al salir no se contentaron con eso, sino que fueron a dar “muera” bajo un balcón de la casa de Arrieta, que vivía en la calle de San Quintín, capitaneados por Albéniz¹¹⁹.

Podemos asegurar que a este clima en favor de la ópera española contribuirían muchos de estos jóvenes profesores y socios del Instituto Filarmónico, pues, desde su sociedad se promovieron actuaciones y discursos en apoyo al arte lírico nacional.

En el estreno de la ópera de Bretón, que finalmente tuvo que ser interpretada en traducción italiana, participaron dos alumnos del Instituto Filarmónico, Vicente Mejía y Bibiana Pérez¹²⁰. *El Liberal* destaca el gran esfuerzo de los cantantes y su sólida técnica belcantista, ya que la ópera se sustentaba en la tradición vocal italiana¹²¹ y, en particular, menciona la maestría de Bibiana Pérez, en el papel principal de Isabel Segura, y sus progresos artísticos:

La nueva ópera es de muy difícil desempeño, tanto por la novedad de sus formas como por su extraordinaria extensión. Los cantantes encargados de ejecutarla han tenido que practicar prolongados

¹¹⁴ V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 178.

¹¹⁵ Las actuaciones en las que participaba Napoleón Verger tuvieron lugar durante los meses de verano, desde el año 1888, véase *Ilustración musical*, año III, nº 65, 30-09-1890.

¹¹⁶ *La España Artística*, año I, nº 20, 01-11-1888, p. 2.

¹¹⁷ Referido en V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 155.

¹¹⁸ Joaquín Turina: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 160.

¹¹⁹ Enrique Fernández Arbós: *Memorias de Arbós (1863-1904)*. José Luis Temes editor. Madrid, Ed. Alpuerto, 2006, pp. 199-200.

¹²⁰ Se hicieron siete representaciones con veintitrés ensayos. *Ibidem*, p. 160.

¹²¹ V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 197.

estudios, asistiendo después asiduamente al gran número de ensayos que ha exigido la obra. Pero han sabido vencer todas las dificultades y dominar con absoluto imperio la ardua tarea que les fue encomendada. No hubo vacilaciones de ningún género y todos los interpretes de la ópera estuvieron, dadas sus condiciones, en plena posesión de sus respectivos papeles. Bibiana Pérez cuyos progresos en el arte de día en día son más notorios, cantó la parte de Isabel Segura con verdadera maestría, imprimiendo siempre delicadísimo sentimiento a la frase y representando con sumo acierto el poético tipo de la infortunada amante Marsilla¹²².

Tras el triunfo obtenido por Bretón con *Los amantes de Teruel* el 12 de febrero de 1889, el Instituto había logrado su propósito más importante, contribuir al impulso del arte lírico-español. Sus alumnos Pérez y Mejía, junto al renombrado tenor Valero, colaboran en las funciones ofrecidas en Valladolid, con Urrutia como director, además del propio Bretón¹²³. Asimismo, Ignacio Tabuyo participa en varias temporadas del Real, tomando parte en el estreno de *Giovanna la Pazza* (1890) e *Irene de Otranto* (1891) de Emilio Serrano¹²⁴ y *Raquel* (1887) de Antonio Santamaria; otra alumna de Verger, Matilde de Lerma, actúa también en el estreno de *Raquel*¹²⁵; Astigarraga¹²⁶, en el de *La Dolores* de Bretón en Buenos Aires y, por último, Araceli Aponte y Amalia Paoli, en el estreno de esta obra en el Teatro de la Zarzuela en 1895.

5.7. La Sociedad del Círculo Artístico Literario, 1886

En la década de 1880 asistimos a la consolidación del Género chico, espectáculo popular, cuya finalidad es crear un modelo para el consumo inmediato orientado a la cultura de masas¹²⁷. Para muchos intelectuales y artistas, la escasa ilustración y educación del público se convierte en uno de los obstáculos para que triunfen en España géneros de mayor exigencia como la música sinfónica y de cámara, o la ópera española. La crítica acoge con preocupación la decadencia del género teatral, con la proliferación de obras breves y la producción desmedida de comedias de asunto trivial y vulgar.

El Círculo artístico y literario presidido por José Echegaray se gesta en abril de 1886, para dar respuesta a la necesidad de unir a escritores y músicos en un local donde pudieran compartir gus-

¹²² "Los amantes de Teruel", *El Liberal*, 13-02-1890. Referido en V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 153.

¹²³ "En dicho cuarteto, figuran artistas de gran mérito, como la tiple Doña Bibiana Pérez y los señores Valero y Mejía, además le acompañan los magníficos coros del citado coliseo, un gran número de profesores de su aplaudida orquesta; todos bajo la dirección del maestro Urrutia". *La Ilustración Musical*, año II, nº 31, 23-04-1889, p. 64.

¹²⁴ Según *La Ilustración musical*, participa también en *Orfeo* de Gluck, *Tannhauser* de Wagner y *Los amantes de Teruel* de Bretón. *La Ilustración musical*, año II, nº 41, 22-09-1889, p. 144.

¹²⁵ V. Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 313.

¹²⁶ Astigarraga nació en Guipúzcoa (Eibar), trasladándose en 1882 a México donde sorprendió por sus dotes como cantante. Viaja a Madrid y a través de Plácido Zuloaga, amigo del conde de Morphy, entusiasta del bel canto, es presentado a éste, quien a su vez le facilita un encuentro con el rey Alfonso XII. Acompañado del maestro Emilio Serrano, entusiasmó tanto con sus cantos al Rey, que le pensiona para que, tras estudiar en Madrid, viaje a Milán. Actúa con enorme éxito en Milán, Venecia, y más tarde, América En Buenos Aires cantó *La Dolores* de Bretón. «www.diariovasco.com/bajo-deba/asti-tenor» [consultado el 14-01-2020].

¹²⁷ Emilio Casares señala tres periodos en la historia del Género Chico: periodo inicial (1880-90), periodo de plenitud (1890-1900) y periodo final de decadencia a partir de 1900. Véase Emilio Casares: "La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales", *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González editores, Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995, p. 85.

tos y aficiones en un ambiente distendido¹²⁸. Entre sus socios fundadores encontramos a Morphy, junto a otras figuras destacadas como Arrieta, Barbieri, Pérez Galdós, Cánovas del Castillo, Salmerrón, Romero Robledo, Carvajal, Alarcón, López Guijarro, Llano y Persil, Sagasta, el Marqués de Figueroa, el Duque de Rivas, el Marqués de Molins, Labra, Núñez de Arce o Campoamor¹²⁹. Probablemente la presencia de todas estas figuras obedece a la necesidad de dignificar un género que inundaba el mercado con obras carentes de interés artístico.

Por fin, en octubre de 1886, el Círculo artístico y literario inicia su andadura en la calle de Alcalá número 10 con más de 400 socios. En sus dos primeros años de vida, el interés de muchos de sus socios estuvo inclinado hacia el género chico en sus diferentes modalidades de revista, comedia, zarzuela chica o sainete, entre otras. Esta orientación es fácilmente explicable si tenemos en cuenta que su presidente Echegaray colaboraba en el género con sus escritos costumbristas, al igual que lo hacen autores como Ricardo de la Vega, Adolfo Llanos y Alcaraz, Salvador Lastra, Ramos Carrión, Vital Aza, Francisco Serrano de la Pedrosa, José Estremera o Pina Domínguez. Todos ellos proveían de libretos a compositores de éxito, igualmente socios de la entidad, como Federico Chueca, Joaquín Valverde, Ruperto Chapí, Manuel Fernández Caballero, los hermanos Grajal, Apolinar Brull, Manuel Nieto, Gerónimo Giménez o Tomás Bretón. Bretón buscará en el Círculo apoyos para el estreno de su ópera *Los amantes de Teruel*, y tratará de influir en la necesidad de una renovación musical en España, invitando a sus socios a presenciar los discursos de su protector, el conde de Morphy, en el Ateneo de Madrid.

Dentro del Círculo surgieron proyectos de más largo alcance, como el promovido por uno de sus socios, Felipe Ducazcal, quien estuvo al frente del Teatro de la Zarzuela durante la temporada de 1887-88. El propósito de Ducazcal de renovar el género y crear la ópera cómica española sobre la base de la zarzuela le sitúan en una línea de actuación próxima a Francisco Asenjo Barbieri y Ruperto Chapí, pero también atendía a la idea defendida por Tomás Bretón de traducir las obras extranjeras al español¹³⁰. Uno de sus más importantes logros fue el estreno de una obra de envergadura, *La Bruja* de Chapí en la que había colaborado el libretista Ramos Carrión, que se anunciaba como “un triunfo colosal” en medio de la decadencia de la zarzuela española¹³¹, que confirmaba que la “deseada ópera española se debe buscar por este camino y no por otro”¹³².

Probablemente, los contactos de Morphy durante estos años con compositores como Chapí, Brull o los hermanos Grajal respondían a la necesidad de cultivar el “género elevado”, luchando por un ideal que en la década de los ochenta parecía cada vez más difícil debido al éxito del Género chico. Éste constituía un recurso económico necesario para los jóvenes compositores, apartándoles de la composición de otros géneros de mayores pretensiones artísticas. Morphy consideraba que el Género chico se había convertido en un género de moda que acabaría por cansar al público, al ser imposible la variedad constante con moldes tan estrechos. A la voz de Morphy, así como la

¹²⁸ Para más información, véase B. García Álvarez de la Villa: “Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y el Círculo Artístico Literario (1886)”. *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*. Blanco, Cortizo y Sobrino (eds.). Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, (Hispanic Music Series 3), 2020, pp. 197-214.

¹²⁹ *La Época*, 30-03-1886, p. 3.

¹³⁰ Véase Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí...*, p. 149.

¹³¹ “Noticias de Espectáculos”, *El Globo*, 25-01-1888, cit. por Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí...*, p. 154.

¹³² “Teatros y Conciertos”, *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, 21-05-1889, cit. por L. G. Iberní, *Ruperto Chapí...*, p. 15.

de otros socios del Círculo Artístico y Literario, alertando sobre el monopolio ejercido por el Género chico habría que unir la de muchos otros críticos que denunciaron los excesos que traía consigo la sociedad de consumo, y que trataron de guiar el gusto del público hacia otros géneros.

Tras un periodo de declive, en abril de 1888 se configura la junta directiva del Círculo, con Emilio Sánchez Pastor como presidente; Tomás Bretón, Ramos Carrión, José Ortega Munilla y José Mata como vicepresidentes y Ruperto Chapí y Manuel Nieto, entre los vocales. El 28 de octubre se inaugura el nuevo Círculo, en la calle Victoria, 2, en un acto que cuenta con la colaboración de Bretón al frente de la Sociedad de Conciertos de Madrid, y que atrae a nuevos socios.

El 12 de febrero de 1889, como ya hemos comentado, se estrenaban *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real, obteniendo un éxito inusitado, y poniendo de manifiesto que, en la lucha por la ópera española, Bretón había conseguido grandes apoyos en las principales sociedades literarias y artísticas de Madrid. En su honor se organizaría una fiesta animada por Felipe Ducazcal en el Círculo Artístico Literario, donde el compositor es acogido entre vítores y aclamaciones.

El Círculo siguió jugando un papel importante en la defensa de los derechos de autor en los teatros españoles e hispanoamericanos, así como de otros países¹³³. Con estos propósitos, en mayo de 1890, el Círculo Artístico Literario designaría una nueva junta directiva, germen de la futura Sociedad de Autores Españoles (1899)¹³⁴.

¹³³ Sobre el asunto véase L. G. Ibern: *Ruperto Chapí...*, pp. 405-412. Compositores y autores dramáticos del Círculo Artístico literario vuelven a unirse en abril de 1890, presididos por Emilio Sánchez Pastor.

¹³⁴ En 1892 nace esta nueva Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música con Fiscowich como accionista mayoritario y dos figuras centrales: Ruperto Chapí y Sinesio Delgado, que acabarán haciendo nacer la Sociedad de Autores de España (SAE), origen de la actual SGAE. Véase M^a Luz González Peña: "Sinesio Delgado o la lucha por la libertad", *Cómo nació la Sociedad de Autores. Mi Teatro de Sinesio Delgado*. Madrid, SGAE, 1999, pp. 11-76.

VI. Presidente de la Sociedad de Conciertos (1884-1890)

6.1. La difusión del repertorio clásico en España

Uno de los rasgos que caracteriza el repertorio musical del siglo XIX en el contexto europeo es el nacimiento de un “repertorio clásico”, que estará cada vez más presente en las programaciones de la segunda mitad del siglo XIX. La interpretación de obras de Haydn, Mozart y Beethoven en la sala de conciertos debe ser entendida como un rasgo de modernidad, en línea con la consideración de que el lenguaje universal de la música clásica debía formar parte de la cultura de un país, resultado del ideal historicista que impone el Romanticismo. De este modo, en 1870 “no menos de tres cuartos del repertorio constaba de compositores de las generaciones pasadas, principalmente Beethoven, Mozart y Haydn y los primeros románticos”¹. Las formas cultivadas por Beethoven ocuparían un lugar destacado en las programaciones, ya que eran consideradas el punto de partida para la producción orquestal posterior en la que cada compositor trataba de aportar algo nuevo e individual². Este entusiasmo se prolonga a los últimos años del siglo XIX, en que países como Francia continúan divulgando las formas de tradición clásica alemana de compositores como Beethoven, Mendelssohn y Schumann, en las sociedades de música de cámara³.

En España, sin embargo, el contexto estaba dominado por los repertorios líricos –preferentemente ópera italiana, los dramas líricos del *Ars Galica*, y Wagner– y por el auge del género chico, pese al esfuerzo llevado a cabo desde los años sesenta para integrar el concierto en los hábitos culturales de la España finisecular. Músicos como Monasterio y Guelbenzu realizaron un esfuerzo sin precedentes en este sentido con la formación de una Sociedad de Cuartetos (1863-1894) para divulgar y perpetuar la música de cámara y el repertorio clásico, durante la segunda mitad del siglo XIX⁴. En 1859 los Conciertos sacros dirigidos por Barbieri en Madrid, considerados por Ramón Sobrino el precedente directo de la Sociedad de Conciertos, incluían obras de Haydn, Mozart, Bee-

¹ J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca: *Historia de la música occidental*, (octava edición), Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 758. Sobre la conformación de un repertorio de concierto en la Europa del XIX, véase: William Weber: *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*. Nueva York, Cambridge University Press, 2008.

² *Ibidem*, p. 759.

³ Véase Leon Plantinga: *La música romántica* (1984). Madrid, Ed. Akal, 1992, p. 470.

⁴ Véase Mónica García Velasco: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 149-194.

thoven y Weber⁵. La creación de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos en 1860 vino a contribuir también a este movimiento musical en favor de la programación de autores clásicos. Como ya hemos visto en un capítulo anterior, en 1862 esta sociedad dirigida por Gaztambide⁶ llama la atención de Morphy, que en su crítica ensalza la interpretación de sus cuatro conciertos clásico-religiosos⁷. En 1866, se crea la Sociedad de Conciertos, primera orquesta sinfónica de carácter cooperativo e independiente financiada por el público, que ha sido estudiada por el profesor Ramón Sobrino⁸.

Otra entidad que contribuye a la promoción de la música culta en espacios públicos es la Filarmónica de Madrid, sociedad fundada en 1872 por el Marqués de Bogaraya⁹ y el Marqués de Martorell, cuyas veladas musicales eran centros de reunión de importantes músicos de la época¹⁰. La Filarmónica difundió la música sinfónica y la música de cámara desde el salón del Conservatorio de Madrid, entre 1872 y 1874. El esfuerzo de esta institución en favor del cultivo de las grandes creaciones de los compositores clásicos estuvo apoyado desde la prensa por críticos y escritores de la importancia de Santiago de Masarnau, Francisco de Asís Gil, José Parada y Barreto, Vicente Cuenca, Óscar Camps y Soler y José de Castro y Serrano. Dentro de esta línea de defensa de la "música sabia" se encuentra la crítica musical del Conde de Morphy.

Durante la Restauración borbónica se mantiene el interés por divulgar el género instrumental y surgen iniciativas que, como las anteriores, pretenden contribuir a la transformación del gusto del público hacia el repertorio clásico y romántico. Diversas entidades se suman a esta misión a través de eventos musicales y conferencias; entre ellas, recordamos las veladas musicales organizadas por la Institución Libre de Enseñanza (1876-1880) para promocionar géneros clásicos como el trío y el cuarteto, los conciertos en el Salón Romero, tratados en un capítulo anterior, organizados por agrupaciones camerísticas, alumnos y profesores del Instituto Filarmónico (1884-1889); los conciertos programados en el salón del Conservatorio de Madrid, y las veladas musicales y conferencias del Ateneo de Madrid, a partir de 1884. Aparecen también nuevas agrupaciones instrumentales difusoras del repertorio camerístico y sinfónico, entre las que destacan los conciertos de la Unión Artístico Musical (1878) y la Sociedad de Música di Camera (1889). A este movimiento musical contribuye la Casa Real a través de la Real Capilla, donde se escuchan autores clásicos, y los conciertos en el Palacio Real, donde acuden agrupaciones instrumentales de todo

⁵ R. Sobrino: "Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes..."

⁶ Véase R. Sobrino: "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.

⁷ G. Morphy: "Revista Musical", *La América*, año VI, nº 4, Madrid, 26 de abril de 1862.

⁸ Véase R. Sobrino: *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992. Véanse también sus trabajos: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid", *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 235-296; y "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 125-148.

⁹ En 1879, el Marqués de Bogaraya se convierte en Presidente de la Sociedad de Conciertos, contando con Mariano Vázquez como director artístico. Bogaraya estaba en plena sintonía con Morphy y Bretón, como manifiesta el hecho que éstos, junto al Conde de Peñalver, Arbós, Albéniz y Esteban Gómez, se reúnan para festejar el clamoroso éxito de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, como revela: "En honor a Bretón", *El Imparcial*, 17-02-1889, p. 2.

¹⁰ Fermín María Álvarez Mediavilla (1833-1898) y su mujer Eulalia Goicoerrea, perteneciente a la aristocracia, impulsaron este proyecto. Véase Miguel Ángel Ríos Muñoz: "Un Escenario para las Élités: La Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su Producción Sinfónica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.

tipo¹¹. Es destacable igualmente en este periodo la labor de la editorial de Antonio Romero, que puso a disposición del público el repertorio clásico.

De una manera similar a lo acontecido en otros países europeos, hemos visto en anteriores capítulos cómo en España surge también un debate por la separación entre un repertorio “culto” al que algunos autores se refieren como “música divina, elevada”, cuyo fin era la belleza, y un repertorio para el consumo popular, ligado al entretenimiento. Esta brecha siguió alimentando la polémica en la prensa de la Restauración, donde críticos ya conocidos como Manuel Cañete alertan sobre el monopolio ejercido por el género chico. El Conde de Morphy será otro de los críticos que durante la Restauración borbónica protagonice la cruzada del llamado “divino Arte”, ensalzando la música instrumental, y deplorando las dificultades de su divulgación en España al ser desdeñada por un amplio sector de la sociedad. Morphy prefiere los términos de “música divina” y “música elevada”, frente al de “música sabia”. Para Morphy, la escucha de obras del pasado por parte del público, tal y como se estaba haciendo en el resto de Europa, contribuiría en España al renacimiento del buen gusto, combatiendo la desmesurada afición a fantasías y reducciones de óperas italianas.

Morphy se queja frecuentemente de las programaciones elaboradas para satisfacer el gusto de un público que aplaudía los efectos materiales de obras que se alejaban del repertorio del verdadero concierto clásico que había tenido la ocasión de disfrutar en los Conservatorios de París y de Bruselas, así como en los grandes centros musicales de Viena, Berlín, Dresde y Londres. Así, la educación del público se convertiría para Morphy en un objetivo esencial al considerarla uno de los elementos necesarios para que España entrara en la vía del progreso.

6.2. Morphy como Presidente de la Sociedad de Conciertos

En 1883 Tomás Bretón menciona en su diario la preocupación del Conde de Morphy por el declive en que se encontraba la Sociedad de Conciertos de Madrid –a partir de ahora SCM–, que estaba a cargo desde 1876 del Marqués de Bogaraya, como presidente, y de Mariano Vázquez, como director¹². Morphy le comunica a Bretón la idea de fusionar la SCM con la Unión Artístico-musical en una única sociedad filarmónica¹³ para superar la ruina económica que pendía sobre ella; asimismo, considera el beneficio que supondría que Bretón asumiera el cargo de director artístico¹⁴. El interés de Morphy por sacar de la crisis a la SCM se traduce en su elección por unanimidad como presidente el 12 de diciembre de 1884. Sólo unos días más tarde, Tomás Bretón es nombrado director musical de la misma¹⁵.

¹¹ B. García Álvarez de la Villa: “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 33, enero-diciembre 2020, pp. 121-159.

¹² T. Bretón: *Diario...*, p. 375. (16 de abril de 1883).

¹³ La Unión Artístico-Musical se crea durante la Restauración alfonsina en 1877, impulsada por el empresario Felipe Ducazcal, para ofrecer conciertos en los Jardines del Buen Retiro. Dirigida por Bretón, programó gran número de obras de autores españoles. Véase R. Sobrino: “The Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903) and the Unión Artístico-Musical (1877-1891): From the Reception to the Creation of a Symphonic Repertoire in Spain”, *Symphonism in Nineteenth Century Europe*, J. I. Suárez & R. Sobrino (eds.), Turnhout, Brepols, 2020, pp. 233-276.

¹⁴ Tomás Bretón se encontraba pensionado por la Academia de Bellas Artes y había recibido una ayuda económica de Alfonso XII –gracias a la mediación de Morphy– para estudiar en los conservatorios de Roma, Viena y París.

¹⁵ *Actas de la Sociedad de Conciertos*. Nuestro agradecimiento a Ramón Sobrino por facilitarnos su transcripción de los documentos conservados en el Archivo del RCSMM, que ha sido transcritos y estudiados por él en su tesis.

El 31 de diciembre de 1884, Morphy toma posesión como presidente de la SCM pronunciando un discurso en el que expone de manera clara y concisa su deseo de trabajar por el bien del arte español y de los artistas¹⁶. Con este propósito, pide la confianza de los socios de la orquesta para realizar una renovación musical en la programación en línea con el canon europeo, sumando progresivamente nuevas obras, con autores de todas las escuelas y épocas, desde los clásicos hasta las obras del repertorio contemporáneo, con el fin de elevar la cultura del público. En su discurso, Morphy recuerda su pasado en París, donde había ejercido la profesión de músico, ganándose la vida como compositor fuera de su patria, por lo que comprende lo que vale su cargo y a lo que le compromete. Le preocupa el periodo crítico por el que pasa la entidad y la situación de precariedad que viven los artistas en España, y menciona los tres elementos que considera necesarios para el progreso de la música, en los que se implica personalmente como podemos comprobar a lo largo de este trabajo: la protección oficial, la educación artística del público y el apoyo de la crítica. Considera que el culto exclusivo por la ópera italiana de un público acostumbrado a fijarse más en los efectos virtuosistas de las obras que en su belleza artística es un verdadero obstáculo para el progreso del gusto en España. Se queja de que se rechace el repertorio de música instrumental alemana al considerarlo “anticuado”. Por ello considera que la misión de la Sociedad de Conciertos es

Emancipar el arte de la tiranía de la moda, imponiendo el respeto de obras que están juzgadas por el mundo musical y haciendo comprender que, así como en un museo de pintura se admiran cuadros de todos los estilos y épocas, de la misma manera en un concierto es preciso saber apreciar las obras de verdadero mérito, antiguas o modernas, sin lo cual no es posible ni la verdadera educación musical, ni la variedad del repertorio¹⁷.

Si bien es cierto que Morphy no consigue formar una única sociedad integrando en la SCM la Unión Artístico-musical, sí constatamos un movimiento de músicos que abandonan ésta para incorporarse a la SCM cuando esta situó a su frente a Morphy y Bretón. Bretón se felicita de este hecho en *La Correspondencia de España*, donde expone la misma idea de fusionar ambas entidades al estar “convencidos, por la experiencia, de que no pueden existir hoy en Madrid dos sociedades de la misma índole”¹⁸.

Sin romper con la línea estética de las programaciones de la etapa anterior de la SCM, Morphy y Bretón se comprometen, a lo largo de los seis años en que serán responsables de la entidad, a asumir progresivamente las tendencias europeas en cuanto a la programación de un repertorio variado. El estudio de los programas de conciertos conservados en el Archivo de la SCM –ubicado en el RCSMM– y en la Biblioteca Víctor Espinos de Madrid muestra cómo ambos asumieron determinadas estrategias para atraerse el público de Madrid, y remontar la grave crisis que atravesaba la Sociedad¹⁹.

¹⁶ Conde de Morphy: *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la junta general celebrada por la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 31 de diciembre de 1884, al tomar posesión como Presidente de la misma*, Madrid, Imp. de Enrique Rubiños, 1885.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *La Correspondencia de España*, 25-01-1885, p. 3.

¹⁹ Nuestro agradecimiento a Raquel Velázquez Rayón por facilitarnos los programas de la SCM de la Biblioteca Víctor Espinos de Madrid: *Programas de la Sociedad de Conciertos*, Teatro Príncipe Alfonso desde 1885 a 1890. Sig. M-BMM BMDI Registros 95168-70, 95202-07.

1. Consolidar el repertorio clásico, en parte ya programado en la etapa de Vázquez y Bogaraya. Morphy defiende la programación de un repertorio variado, en el que estuviera presente la “música sabia”. Beethoven ocupa un lugar especial en las programaciones, y su obra se difundirá a otras provincias. Morphy lleva a cabo conferencias sobre la obra de Beethoven en el Ateneo de Madrid, en las que también colabora la SCM, dirigida por Bretón. Todo ello se traduce en una mayor sensibilidad hacia las obras de Beethoven y su progresiva aceptación por el público.
2. Plantear los conciertos con una finalidad pedagógica, para enseñar a escuchar nuevas obras, dar a conocer música de países y escuelas diferentes y quiénes fueron sus autores. El repertorio variado y la elaboración de programas de música con notas explicativas cumple a la perfección este propósito, una de las ideas más repetidas por Morphy, que marcará también su gestión en el Ateneo de Madrid en los años 1886 a 1895. La ampliación del repertorio es una señal de identidad de esta etapa, que rompe con el repertorio más rutinario programado por Vázquez y Bogaraya, muy criticado por la prensa coetánea.
3. Ofrecer localidades más baratas. Ésta es una de las estrategias ideada por Morphy para extender la cultura a las capas medias de la sociedad, contribuyendo a su educación. Y, probablemente, fue también uno de los motivos por los que una parte de la vieja aristocracia cercana al duque de Sesto dio la espalda a Morphy cuando este ocupó la presidencia de la SCM²⁰.
4. Llevar a cabo una ampliación de horarios, en respuesta a otro de los deseos expresados por Morphy. Las audiciones musicales en el Teatro Real ya no se celebran en la temporada de primavera, sino que tienen lugar a partir de noviembre de 1885, todos los domingos del invierno en horario de tarde y a precios populares²¹.
5. Conseguir ayudas del gobierno. El 4 de febrero de 1887, Morphy toma la palabra ante la junta de socios para explicar los trámites realizados con el Ministro de Fomento, gracias a los cuales ha obtenido una subvención de tres mil pesetas anuales para la Sociedad. El 5 de mayo de 1890, según consta en el Acta de la SCM, Morphy consigue las autorizaciones oportunas para viajar de Madrid a Córdoba y de Córdoba a Granada a mitad de precio. Además, obtiene una nueva suma de dos mil quinientas pesetas del Ministro de Fomento para los gastos de desplazamientos de la Sociedad a otras provincias. Todo ello le valdría el agradecimiento por escrito de todos sus socios.
6. Programar Conciertos para solista y orquesta (véase Tabla 6.2), con el fin de incentivar la asistencia a los conciertos y lograr el lleno total, gracias a la presentación de destacados artistas españoles y extranjeros con un repertorio concertante.
7. Programar obras contemporáneas, de autores poco o nada conocidos por el público español, a la vez que se mantiene la difusión de la obra de compositores contemporáneos más conocidos como Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas o Anton Rubinstein.

²⁰ Tomás Bretón: *Diario...*, p. 435. En abril de 1885, en los inicios de su etapa como director artístico de la SCM, Bretón señala que, como negocio, la cosa iba mal, por la ausencia de la clase aristocrática, y acusa al Duque de Sesto de ser la causa debido a su animosidad hacia el Conde de Morphy. Ese mismo año, Monasterio constata el vacío de los palcos –normalmente ocupados por la aristocracia– que contrastaba con la afluencia cada vez mayor del público al resto de los espacios del teatro (anotaciones de los programas conservados en el Archivo Municipal de Madrid).

²¹ Mascarilla: *La Época*, 22-10-1885, p. 2.

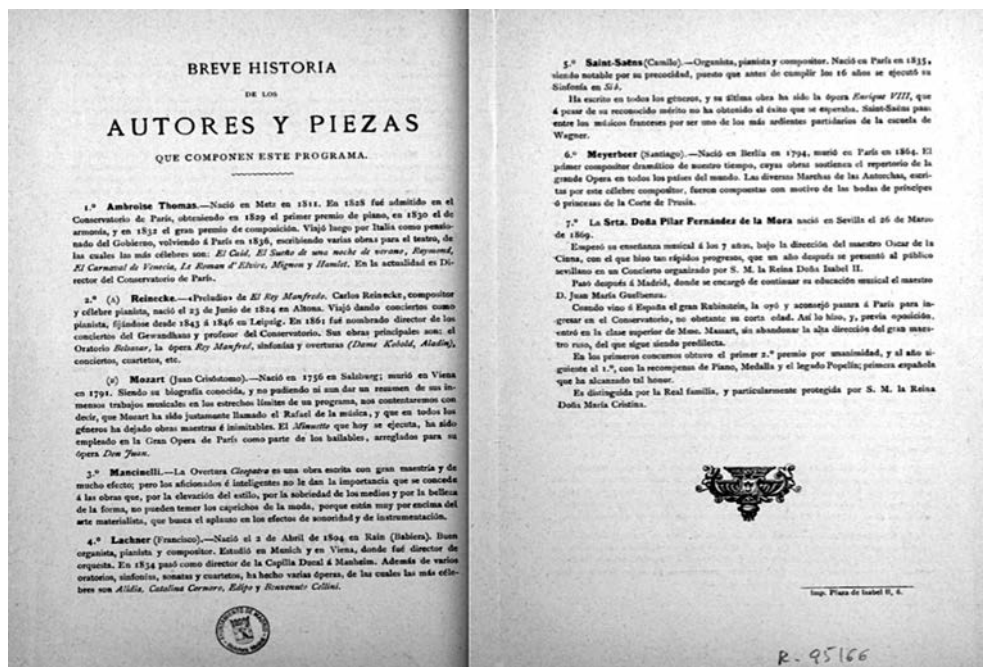


Imagen 6.1. Ejemplo de un programa de mano de la SCM.

8. Programar a autores nacionales, incentivando la programación de repertorio sinfónico español (véase Tabla 6.1). En esta etapa destaca la interpretación de las obras del propio Tomás Bretón, que obtienen una buena acogida del público²².

6.3. Los programas de mano

Las notas explicativas al programa parecen haberse convertido en una norma habitual en el París de finales de siglo, según Burkholder, Grout y Palisca, quienes señalan al director de orquesta Édouard Colonne como uno de los cultivadores de esta práctica en 1885²³. En este contexto hay que apreciar las aportaciones de Bretón y Morphy al haber introducido “Breves apuntes sobre los autores y obras que componen este programa”, durante su etapa al frente de la SCM (1884-1890). Conocemos por el diario de Bretón que Morphy colaboraría personalmente en la redacción de estos programas, hecho que constata su interés en acercar el público a la obra y al compositor, contribuyendo a su cultura.

²² Anteriormente, Barbieri y Monasterio habían solicitado a los artistas españoles la composición de obras para ser tocadas por la SCM. Véase R. Sobrino: “La música sinfónica del siglo XIX”, *La música española en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso (eds.). Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 312.

²³ Véase J. P. Burkholder, D. J. Grout y C. V. Palisca: *Historia de la música occidental...*, p. 882.

El contenido de estos programas de mano no difiere mucho de los que conocemos hoy en día. En ellos aparecen algunos datos biográficos del compositor, además de la escuela a la que pertenece, sus logros artísticos y algunas explicaciones sucintas sobre la obra que se interpreta. En el caso de los autores contemporáneos, algunos de estos datos eran enviados por el propio autor de la obra. Estas notas al programa aglutinan interesantes datos de cerca de medio centenar de compositores que son clasificados en las categorías de clásicos, románticos y modernos.

Resulta también interesante la información presente en el reverso del programa de mano en el que se incluían diversos anuncios e información de los diferentes pianos utilizados en los conciertos. Muchos de estos anuncios hacían referencia al Salón Romero y a su casa editorial, pues Antonio Romero colaboró con la SCM facilitando los ensayos y reuniones en su Salón y proporcionando los pianos de gran cola de la marca Érard. Otros anuncios muestran la propaganda del comercio de Ventura Navas –situado en la calle Fuencarral, nº 33, de Madrid–, promocionando los pianos Steinway & Sons de Nueva York, insistiendo en las ventajas de su maquinaria frente a los pianos franceses, a través de testimonios de compositores que como Liszt y Rubinstein utilizaban estos pianos.

Los conciertos, como es habitual en la SCM desde su creación, se articulan en tres partes²⁴. Cada parte del programa aparece separada por descansos de quince minutos, con el propósito de evitar que el público saliera o entrara durante la ejecución de las obras. Suelen programarse desde movimientos sueltos hasta obras de envergadura, situándose estas últimas en la parte central del programa. En general, la programación responde al interés de mostrar al público la música culta de todas las naciones y épocas. De esta manera, en las programaciones encontramos a los grandes compositores del pasado como Bach o Haendel; compositores clásicos como Mozart, Haydn y Beethoven; y compositores del romanticismo como Mendelssohn, Chopin, Schumann, Schubert y Liszt; finalmente, un gran número de compositores clasificados como modernos. Este repertorio heterogéneo responde a la idea de Morphy, indicada anteriormente, de convertir el escenario en un museo donde se dieran cabida obras y autores de todos los tiempos y países (véase Tabla 6.1). La Sociedad de Conciertos desempeña un papel fundamental en la recepción de la música europea, con una presencia destacada del repertorio germánico y un incremento del francés respecto a etapas anteriores, asimismo, continuó siendo un revulsivo para la creación española que tuvo un peso significativo en las programaciones.

²⁴ Véase el estudio de las programaciones realizado por R. Sobrino en su tesis y sus publicaciones citadas sobre la SCM.

Tabla 6.1. Compositores programados por la Sociedad de Conciertos entre 1884 y 1890.

PAÍS DE ORIGEN	COMPOSITORES	
Alemania	G. F. Händel (1685-1759) J. S. Bach (1685-1750) L. van Beethoven (1770-1827) F.-A. Boieldieu (1775-1834) C. M. von Weber (1786-1826) ²⁵ G. Meyerbeer (1791-1864)	F. Lachner (1804-1890) F. Mendelssohn (1809-1847) R. Wagner (1813-1883) R. Schumann (1814-1865) Max Bruch (1838-1920) H. Hofmann (1842-1902)
España	J. C. Arriaga (1806-1826) J. de Monasterio (1836-1903) T. Fdz. Grajal (1839-1914) P. M. Marqués (1843-1918) A. Brull (1845-1905)	C. Zabala Arambarri (1847-1912) T. Power (1848-1884) T. Bretón (1850-1923) R. Chapí (1851-1909) P. Sarasate (1844-1908)
Francia	É. N. Méhul (1763-1817) D.-F.-E. Auber (1782-1871) H. Berlioz (1803-1869) Ch. L. A. Thomas (1811-1896) C. Gounod (1818-1893)	É. Lalo (1823-1892) C. Saint-Saëns (1835-1921) J. Massenet (1842-1912) B. Godard (1849-1895) G. Hüe (1858-1948)
Austria	C. W. Gluck (1714-1787) J. Haydn (1732-1809) W. A. Mozart (1756-1791)	F. Schubert (1797-1828) F. Liszt (1811-1886) H. Reinhold (1854-1935)
Italia	L. Boccherini (1743-1805) L. Cherubini (1760-1842) N. Paganini (1784-1840)	G. Bolzoni (1841-1919) L. Mancinelli (1848-1921)
Polonia	F. F. Chopin (1810-1849) A. Zarzycki (1834-1895)	H. Wieniawski (1835-1880)
Rusia	M. Glinka (1804-1857)	Anton Rubinstein (1830-1894)
Bélgica	C.-A. Bériot (1802-1870)	H. Vieuxtemps (1820-1881)
Suiza	J. Raff (1822-1882)	
Irlanda	W. V. Wallace (1814-1865)	
Noruega	J. Svendsen (1840-1911)	
Holanda	E. Dunkler (1838-1871)	
Hungría	C. Goldmark (1832-1915)	
EEUU	L. M. Gottschalk (1829-1869)	

La Familia Real, que como sabemos llevaba a cabo aconsejada por Morphy un intenso mecenazgo musical, apoya con su presencia la música instrumental, llegando a distinguir a algún músico, caso de Sarasate, con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

6.4. Grandes conciertos para solista y orquesta en la etapa de Morphy

Como hemos comentado anteriormente, dentro de los programas de la SCM de Madrid, los conciertos y otras obras concertantes para solista y orquesta se convirtieron en una acertada estrate-

²⁵ Obras instrumentadas por H. Berlioz.

gia para atraer y consolidar la afluencia de público²⁶. En ellos participan pianistas de la talla de Francis Planté, Eugen D'Albert, Isaac Albéniz, Pilar Fernández de la Mora, Berthe Marx o Genaro Vallejos; y violinistas insignes como Pablo Sarasate, Cesar Thomson y Enrique Fernández Arbós. Algunos de ellos actuarán también en los conciertos organizados en el Ateneo de Madrid, cuya Sección de Bellas Artes se encontraba también presidida por Morphy.

Tabla 6.2. Obras concertantes interpretadas por la Sociedad de Conciertos de Madrid (1885-1890)

CONCIERTOS Y OBRAS CONCERTANTES PARA PIANO	CONCIERTOS Y OBRAS CONCERTANTES PARA VIOLÍN
Nº 2, en Sol menor, de C. Saint-Saëns	En Mi menor, Op. 64, de F. Mendelssohn
Nº 1, en Sol menor, de F. Mendelssohn	Nº 1, en Sol menor, Op. 26, de Max Bruch
Nº 3, en Do menor, Op. 37, de L. van Beethoven	Nº 2, en Re menor, op. 44, de Max Bruch
En La menor, Op. 54, de R. Schumann	Nº 2, en Sol menor, Op. 22, de C. Saint-Saëns
<i>Grand Tarantelle</i> , en Re menor, Op 67, de Gottschalk	<i>Polonesa para violín y orquesta</i> de Wieniawski
Nº 1, en Mi menor, Op. 11, de F. Chopin	<i>Fantasia sobre La Cenerentola</i> para violín de Paganini
Nº 4, en Re menor, Op. 70, de A. Rubinstein	Nº 4, en Re menor, Op. 31, de Vieuxtemps
<i>Concertstück</i> para piano y orquesta de Wagner	Nº 1, Op. 6, arreglado en <i>Re mayor</i> , de Paganini
<i>Réminiscences de Don Juan</i> , S. 418, de F. Liszt	<i>Sinfonía española para violín</i> , de E. Lalo
Nº 1, en Mib Mayor, S. 124, de F. Liszt	<i>Adagio y Muiñeira</i> para violín de Max Bruch.
Nº 4, en Sol Mayor, Op. 58 de L. van Beethoven	Nº 2, en Re menor, Op. 22, de Wieniawski
	<i>Fantasia sobre motivos de la ópera Carmen</i> , de Sarasate
	<i>Balada y Polonesa</i> para violín y orquesta, de Vieuxtemps
	<i>Muiñeira</i> para violín y orquesta, de Sarasate

Pilar Fernández de la Mora (1867-1929) fue la primera pianista que intervino en los conciertos para solista de este periodo. De niña, sobresalió por sus extraordinarias dotes al piano, siendo protegida desde entonces por Isabel II, que se convirtió en su patrocinadora y madrina; posteriormente, Alfonso XII intervino en su formación y, por mediación de Morphy, la presentó a Anton Rubinstein, quien aconsejó a Fernández de la Mora estudiar en el Conservatorio París, donde obtuvo, a los catorce años, el Primer premio de piano. Durante su estancia en París, Tomás Bretón le dio clases de armonía y Francis Planté la ayudó en la preparación de las oposiciones a la cátedra de piano de Madrid²⁷. De vuelta a España y obtenida ya la plaza, fue invitada por la SCM a tocar en el Príncipe Alfonso en el segundo concierto de la temporada, celebrado el 8 de marzo de 1885, bajo la dirección de Tomás Bretón. Para la ocasión interpretó el *Segundo Concierto en Sol menor* de Saint-Saëns, con el que obtuvo un éxito extraordinario y fue obsequiada "con una corona de laurel y preciosos ramos de flores"²⁸.

²⁶ El estudio de la programación de la SCM durante la etapa de Morphy pone en entredicho las aseveraciones de Del Sol y Servén, quienes subrayan el "desinterés" de la SCM por la música sinfónica nacional en la década de los 80; y añaden que "la interpretación de conciertos para solista y orquesta destaca por su excepcionalidad", pues, la SCM "durante cuarenta y un años de actividad musical, interpretó únicamente el *Concierto para violín y orquesta en Si menor* de Jesús de Monasterio". En todo caso esta excepcionalidad se debe aplicar solamente a la programación de conciertos para solista y orquesta compuestos por autores españoles. Véase Manuel del Sol y Antonio Servén: "Un 'Concierto notable' para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1930)", *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, coord. por C. Alonso, C. J. Gutiérrez y J. Suárez Pajares, 2008, p. 262.

²⁷ Rogelio Villar: "Artistas españolas: Pilar Fernández de la Mora", *La Esfera*, año VII, nº 337, 19-07-1920, p. 25.

²⁸ *La Correspondencia Musical*, año V, nº 219, 12-03-1885, p. 6. También recibió clases de Óscar de la Cinna y Juan María Guelbenzu.



Imagen 6.2. Sarasate se convirtió en un “ídolo de masas”. Fuente: Moreau-Nélaton, Étienne: *Recueil. Portraits d'artistes et de compositeurs*, 1875, BNF, F. 19.

a conocer la *Sinfonía española para violín* de Lalo –compositor desconocido para el público español, y amigo de Sarasate, a quien dedica su obra– y el *Adagio* de Max Bruch. En estos conciertos, estrena su *Muiñeira para violín y orquesta*, que dedica al Conde de Morphy, según podemos leer en las notas al programa. Durante su participación en esta temporada de la SCM, la Reina regente nombra a Sarasate Caballero de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Junto a Sarasate, destaca la presencia de la pianista parisina Berthe Marx, conocida como Madame Marx. Niña prodigio, alumna de Henri Herz en el Conservatorio de París, obtuvo el primer Premio para piano a la edad de quince años. Con una nutrida trayectoria como concertista fue aclamada en París y Bruselas, donde conoció a Sarasate en 1885, que, sorprendido por su extraordinario talento, la contrató para tocar junto a él en las principales ciudades de Europa³². Presentada por la SCM en 1887, obtuvo grandes ovaciones interpretando el *Segundo concierto en Sol menor* de Saint-Saëns, el *Concierto para piano en Mi menor* de Chopin y el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn, además de otras obras como una *Fantasia húngara* de Liszt y una *Tarantella* de Rossini.

²⁹ Sarasate actúa como solista los días 20, 27 de marzo y 3, 11 de abril a las dos de la tarde.

³⁰ Véase María Nagore Ferrer: “Pablo Sarasate, el violín de Europa”, *Príncipe de Viana*, año 70, nº 248, 2009, p. 537; remitimos también a su monografía sobre *Sarasate, el violín de Europa*. Madrid, ICCMU, 2013.

³¹ *Ibidem*, p. 538.

³² “Berta Marx”, *Ilustración Musical*, año IV, nº 79, 30-04-1891, p. 521.



Imágenes 6.3 y 6.4. Bertha Marx (izq.) y Pilar Fernández de la Mora (der.). Fuentes: *La Ilustración musical hispano-americana*, 30-04-1891, p. 518 y *La Esfera*, 19-VI-1920, p. 25.

Según podemos leer en el diario de Bretón, tanto Sarasate como Madame Marx participaron en las veladas musicales organizadas por Morphy en su salón privado, así como en los conciertos en el Palacio Real³³. La estrecha relación con Morphy se hace patente en el nombramiento de Sarasate y Berthe Marx como socios de honor del Instituto Filarmónico, dirigido por Morphy como ya hemos comentado.

El éxito de estos conciertos para solista motivó que se convirtieran, en años posteriores, en una apuesta fuerte de la programación de la SCM, contando con solistas como el pianista francés Francis Planté y los músicos españoles Arbós, Rubio, Albéniz y Vallejo. El estreno de obras siguió siendo otra de las apuestas que lograron cumplirse al programarse títulos nuevos como la suite *Bal Costumé* de Anton Rubinstein, la obertura de *Benvenuto Cellini* de Berlioz, el *Concierto para piano en La menor*, Op. 54, de Schumann, el *Scherzo del Trío* de Tomás Bretón, *En la Alhambra* del mismo autor y el *scherzo Las Hilanderas* de Tomás Fernández Grajal.

El 5 de febrero de 1888, en el segundo concierto de la temporada, se presentó el pianista Genaro Vallejos, alumno de Zabalza, que al igual que Fernández de la Mora había perfeccionado sus estudios en París, obteniendo el primer Premio de piano en 1882. Para la ocasión, interpretó el *Concierto en Do menor nº 3 para piano* de Beethoven, programado junto a otras obras poco conocidas por el público madrileño como la *Rapsodia para orquesta* de Édouard Lalo.

El 19 de febrero de 1888, en el tercer concierto instrumental, intervino Isaac Albéniz estrenando el *Concierto para piano en La menor*, Op. 54, de Schumann, en un programa que incluía, entre otras obras, la *Séptima Sinfonía* de Beethoven y fragmentos de la *Suite de Orquesta* de Manci-

³³ T. Bretón: *Diario...*, pp. 599 y 602. En 1887, Madame Marx actúa en Madrid, ante la presencia de la Infanta Isabel, quien solía acudir a los conciertos de la SCM. Monasterio señala en sus programas el lleno del espectáculo, a excepción de los palcos del entresuelo que en 1887 continuaban vacíos.

nelli, además de la obertura de *La Flauta mágica* de Mozart. Previamente al concierto, Albéniz había tocado la obra en casa de los Condes de Morphy ante la familia Riaño, Manuel Cañete, Emilio Serrano, Tomás Bretón y Ramos Ávila³⁴.

En marzo del mismo año, actuó Francis Planté, quien ya había sido anteriormente invitado a Madrid por Morphy en 1877. Recién instalado en Madrid, Planté ensayó el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn y la *Grand Tarantelle* de Gottschalk. Ese mismo día fue invitado junto a Tomás Bretón a comer a casa del Conde de Morphy. Bretón recoge en su diario su conversación amena y su sorprendente manera de tocar, en una velada que se prolonga hasta las doce de la noche³⁵, en la que el público madrileño dedicó una calurosa acogida a Planté, en un nuevo éxito de la SCM. El 4 de marzo, Bretón relata en su diario que Planté había obtenido una ovación “superior en mucho a las de Sarasate”. También señala que, en el mismo concierto, su obra *En la Alhambra* ha recogido “miles de felicitaciones” por parte del público³⁶. Después del concierto, Bretón es invitado a comer a casa de Albéniz, junto a Arbós y Serrano; posteriormente, acompañado por Emilio Serrano se dirige a la casa de Manrique de Lara, donde les esperaban los Condes de Morphy y Planté. El 6 de marzo volvemos a encontrar a Morphy organizando una velada a la que asisten Planté, Arbós, Pradilla, Albéniz, Comba y Vázquez. Bretón la califica como “una noche deliciosa; tocaron mucho Planté y Arbós”³⁷.

El 11 de marzo, Planté interpreta el *Concierto para piano en Mi menor* de Chopin, un compositor poco conocido por el público, cuyo concierto había sido presentado por Madame Marx un año antes, que, en esta ocasión, fue recibido con “cierta frialdad”, según anota Monasterio en su programa de mano³⁸. Tampoco fue muy aplaudida la *Sinfonía quinta en Do menor* de Miguel Marqués, que Bretón no tenía en mucha estima. En cambio, fueron aclamadas por el público la *Melodía Húngara* de Liszt, una *Romanza* de Mozart, *Les Erinnyes* de Massenet y otras pequeñas piezas de Rubinstein y Gottschalk³⁹. Conviene destacar de nuevo, según escribe Bretón, el triunfo asombroso de Planté, y el “lleno colosal”, lo que provoca que el compositor francés confiese no haber obtenido semejante éxito anteriormente. Días más tarde, la SCM nombra a Planté socio honorario. Aproximadamente un año más tarde, Planté vuelve a colaborar con Morphy en las conferencias sobre Beethoven celebradas en el Ateneo de Madrid, realizando un recital monográfico de sus sonatas, toda una novedad en la época⁴⁰.

El 17 de enero de 1889, se reúne la SCM con su junta directiva, acordándose “que, en consideración de los servicios prestados a la Sociedad por D. Isaac Albéniz, la Sociedad concede permiso, sin sentar precedente, a todos los profesores de la misma que necesite, para llevar a efecto un concierto organizado por dicho Señor en los días comprendidos del 2 al 6 de marzo y en otro Teatro que no sea donde la Sociedad está funcionando”⁴¹. En efecto, en uno de los programas de la propia

³⁴ Tomás Bretón: *Diario...*, p. 689. (10 de febrero de 1888).

³⁵ *Ibidem*, p. 696.

³⁶ T. Bretón: *Diario...*, p. 697.

³⁷ *Ibidem*, p. 697.

³⁸ Nos referimos a los programas de mano que pertenecieron a Monasterio y que se conservan en la Biblioteca Víctor Espinos de Madrid.

³⁹ Tomás Bretón: *Diario...*, p. 699.

⁴⁰ Véase B. García-Álvarez de la Villa: “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)”, *Revista de Musicología*, vol. XL, nº 2, 2017, p. 464.

⁴¹ *Actas de la Sociedad de Conciertos*. Archivo del RCSMM. Cortesía de Ramón Sobrino.

Sociedad de Conciertos aparece anunciado en el reverso el “Gran concierto anual del pianista compositor Isaac Albéniz, con la cooperación del eminente violinista Sr. Fernández Arbós y una sección numerosa y brillante de la SCM, dirigida por el insigne Maestro D. Tomás Bretón”, que tendría lugar el jueves 7 de marzo de 1889, a las tres de la tarde⁴². En la misma reunión se aprueba que la SCM colabore con parte de sus miembros en las conferencias sobre Beethoven que Morphy planea ofrecer en el Ateneo de Madrid a partir del 28 de enero de 1890.

Del 27 de enero al 21 de abril de 1889 se presenta un ciclo de doce “Grandes Conciertos”, anunciándose la ejecución por primera vez de las siguientes obras: *Final de las Walkirias* y *Huldigungsmarsch* de Wagner, *Bailables* [sic] de *Orfeo* de Gluck, *Sinfonía Océano* de Rubinstein; *Sinfonía en Si bemol* de Schumann; la *Scene Veneziane* de Mancinelli (dedicada por el autor a la SCM); *Sinfonía en Re* de Arriaga; *Rondó para cuerdas* de Beethoven; *Fantasia Húngara* de Liszt; y *Rapsodias Noruegas* de Svendsen. Asimismo, la Sociedad expresa su agradecimiento “al constante favor que el ilustrado público madrileño la viene dispensando”, y “el unánime aplauso” con que se ha acogido el anticipo de la nueva programación, destacando que se trataba de un vasto repertorio que sigue el ejemplo de otras ciudades europeas. Por último, señala la cooperación con la SCM del pianista alemán Eugen D'Albert y del violinista belga César Thomson.

Thomson había nacido en Lieja en 1857 y desde temprana edad había sobresalido como violinista. Llegaría a ocupar el puesto de profesor en el Conservatorio, actividad que, sin embargo, no le impidió emprender giras artísticas por diversos países del mundo, con un repertorio vastísimo en el que se incluían las obras virtuosísticas de Paganini⁴³. En Madrid, el violinista belga actúa en el tercer y cuarto conciertos de la temporada, correspondientes a los días 10 y 17 de enero de 1889, interpretando el *Cuarto concierto de violín* de Vieuxtemps, la *Fantasia sobre motivos de la Cenerentola* de Paganini, el *Concierto en Re mayor* de Paganini, el primer tiempo del *Segundo Concierto en Re mayor* de Max-Bruch y la *Polonesa* para violín y orquesta de Wieniawski. En sus anotaciones al programa, Monasterio se muestra sorprendido por su “mecanismo” que califica de prodigioso, indicando, además, que el violinista también interpreta los *Aires bohemios* de Sarasate, obra muy popular entre el público de Madrid.

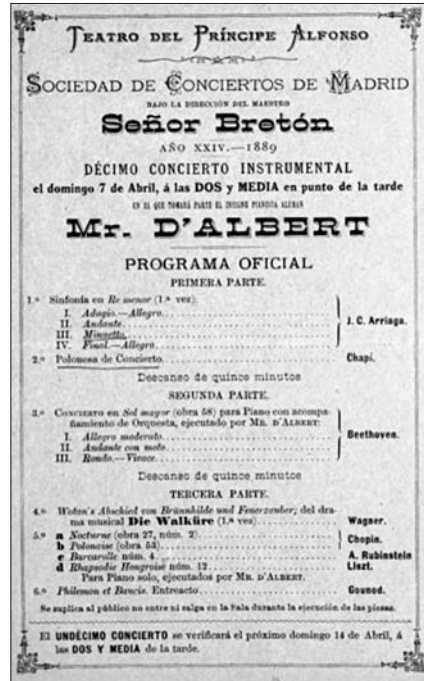


Imagen 6.5. Programa de la Sociedad de Conciertos de Madrid en el que se anuncia el Concierto para piano y orquesta a cargo del pianista D'Albert. Biblioteca Víctor Espinós de Madrid

⁴² Programa de la Sociedad de Conciertos. 24 de febrero de 1889, Biblioteca Víctor Espinós de Madrid.

⁴³ Estos datos figuran en las notas al programa de la SCM, Biblioteca Víctor Espinós de Madrid.

Por su parte, el pianista Eugéne D'Albert, considerado el sucesor de Anton Rubinstein al piano, participa en los conciertos 8º, 9º y 10º de la temporada. Un mes más tarde ofrece, además, un recital de piano en el Ateneo de Madrid, invitado por Morphy, interpretando algunas sonatas de Beethoven junto a obras de Anton Rubinstein y Chopin. Como homenaje recibe una corona de plata con una cariñosa dedicatoria⁴⁴. En el reverso de uno de los programas de la SCM⁴⁵ se indica que, para satisfacer los deseos del célebre pianista alemán, la Casa Érard expide a su representante en España, la Casa Romero, un piano "Gran modelo extra de concierto". Y es que la Casa Romero era la proveedora de los pianos de la marca Érard utilizados en los conciertos de la SCM. Podemos decir que la Sociedad de Conciertos se benefició durante la etapa de Morphy y Bretón del apoyo ofrecido por el editor Antonio Romero, en cuyo Salón Romero se realizaban ensayos desde el 22 de febrero de 1886⁴⁶.

El 24 de marzo de 1889, D'Albert interpreta, entre otras obras, el *Concierto nº 4 en Re menor* para piano y orquesta, Op. 70, de Rubinstein, el *Concertstück* para piano y orquesta de Wagner, la *Fantasia sobre motivos de la ópera Don Juan* de Liszt, dentro de un programa que también incluía la Sinfonía nº 3, "Escocesa", de Mendelssohn, el preludio de la ópera *Lohengrin* de Wagner y la *Marcha Nupcial* de Marqués. El 31 de marzo, D'Albert vuelve a participar en la temporada, ofreciendo el *Concierto en Mi menor* para piano y orquesta de Chopin, que ya había sido interpretado anteriormente por Madame Marx y por Francis Planté; la reprogramación tiene como finalidad acostumar al público español a obras que parecían haber resultado más difíciles de apreciar, y permitía también rentabilizar obras que la orquesta ya tenía en repertorio. En la tercera parte del concierto, D'Albert interpreta el primer *Concierto nº 1 en Mi bemol Mayor para piano y orquesta* de Liszt. El 7 de abril D'Albert ofrece el *Concierto nº 4 en Sol mayor para piano y orquesta*, Op. 58, de Beethoven en la segunda parte del programa, mientras que, en la tercera, interpreta el *Nocturno nº 2*, Op. 27 y la *Polonesa* Op. 53 de Chopin; la *Barcarola* nº 4 de Rubinstein y la *Rapsodia Hungara* nº 12 de Liszt. También destaca en este programa el estreno de la *Sinfonía en Re menor* de Arriaga y la *Polonesa de concierto* de Chapí.

El 18 de marzo de 1889 se presenta con la SCM Enrique Fernández Arbós, interpretando el *Concierto de violín en Mi menor* de Mendelssohn y, en línea con las tendencias historicistas europeas, interpreta una *Fuga* y un *Preludio* de Bach para violín, que fueron muy del gusto del público al igual que la *Habanera* y el *Zapateado* de Sarasate. Junto con su amigo Albéniz, toca la *Légende* de Wieniawski, una *Danza húngara* de Brahms, y una de las *Mazurcas* de Zarziki para violín y piano. El concierto es calificado de "brillante" por Tomás Bretón⁴⁷. Una semana más tarde, Arbós interpreta el *Concierto para violín en Re menor* de Wieniawski, la *Balada* y *Polonesa* de Vieuxtemps y otras obras de Schumann, Wieniawski y Sarasate, con el mismo éxito.

⁴⁴ B. García-Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", p. 472.

⁴⁵ *Programa de la Sociedad de Conciertos*. 17 de marzo de 1889. Biblioteca Víctor Espinós de Madrid.

⁴⁶ T. Bretón: *Diario...*, p. 496.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 701.



Imagen 6.6. La Sociedad de Conciertos de Madrid. En el centro (segunda fila), aparece el Conde de Morphy junto a Tomás Bretón. Fuente: Saldoni. *Diccionario de músicos españoles*, Tomo 3, 1890, p. 304.

6.5. Los conciertos por sufragio. La Sociedad de Conciertos en Granada

Los conciertos por sufragio fueron otras de las aportaciones a la SCM durante la etapa de Morphy y Bretón. Podemos seguir su procedimiento en 1888 gracias a las anotaciones de Bretón en su diario. Así, el 26 de marzo, sabemos que, con gran expectación entre el público asistente, tiene lugar en el Salón Romero uno de los actos en que se contabilizan los votos para determinar el programa musical que finalmente interpretaría la entidad. Bretón comenta la participación de varios periódicos publicando “programas de su cosecha”⁴⁸. Después de tres horas de contar votos, y sin finalizar todavía el proceso, Bretón contabiliza 610 listas, cada una de las cuales reunía varias obras; así, por ejemplo, Bretón había presentado una lista con sus obras *Guzmán*, *En la Alhambra*, *Scherzo*, y *Marcha fúnebre*, obteniendo, según sus palabras, “una mayoría brillante”. Al día siguiente se continúa con el escrutinio, emitiéndose hasta 1180 votos que, para Bretón, confirmaba el éxito que la iniciativa había tenido ante el público. Asimismo, Bretón se mostraba complacido con los resultados al ser elegida su obra *Guzmán el Bueno*, junto al *Andante* de la *Cuarta Sinfonía* de Mendelssohn, la *Danza macabra* de Saint-Saëns, una *Rapsodia* de Liszt, el *Septimino* de Beethoven, *Tannhäuser* de Wagner y un *Andante* del *Quinteto* de Mozart⁴⁹.

El 8 de abril, Bretón menciona las críticas vertidas en el *Madrid Cómico* por Peña y Goñi contra el concierto por sufragio y, en respuesta, muestra su satisfacción por los logros alcanzados por la SCM:

⁴⁸ T. Bretón: *Diario...*, p. 703.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 704.

Terminó brillantísima la cuarta serie que he dirigido en esta Sociedad; la más brillante, tal vez, desde la existencia de la misma. El concierto por sufragio ha obtenido un aplauso unánime y queda para el porvenir. El público se interesa cada vez más y no como antes por moda, sino por verdadera afición. Se crea una crítica nueva, más culta, y todo hace esperar que entremos en un periodo fructífero, artístico y positivo. Mis enemigos deben de estar desesperados. Las resistencias que tenía en la orquesta están vencidas absolutamente. ¡Vamos venciendo!⁵⁰.

Un año más tarde, el último concierto instrumental, fechado el 21 de abril, vuelve a ser elegido por sufragio, arrojando una cifra similar de 1118 votos, en los que de nuevo Bretón mostraba su satisfacción por unos resultados que reflejaban el favor del público hacia su obra, con la elección del prelude de *Los amantes de Teruel* (con 764 votos), a la que seguían en número de votos: la *Sinfonía nº 6 Pastoral* de Beethoven (549 votos), la *Rapsodia Húngara* en Do menor de Liszt (404 votos), la *Marcha Tannhäuser* de Wagner (340 votos), la *Obertura de Tannhäuser* (317 votos), la *Danza macabra* de Saint-Saëns (302 votos), la *Canzonetta* del *Concierto Romántico* para violín de Godard (213 votos) y, por último, el *Minueto para cuerdas* de Bolzoni (170 votos). Monasterio apunta en su programa que el concierto había logrado el lleno total. Este éxito demuestra la repercusión que esta medida popular tuvo para captar incluso al público más refractario hacia la música instrumental y cómo la obra de Tomás Bretón era la favorita del público.

También encontramos esta modalidad por sufragio en los conciertos realizados por la SCM en Granada, durante la festividad del Corpus Christi. Todavía en 1923, Francisco de Paula Valladar (1852-1924) se refería a ello en un artículo publicado en su revista *La Alhambra*, donde rendía homenaje a Morphy y a Bretón por su implicación para hacer posible la presencia de la entidad en Granada:

La inolvidable Sociedad de Conciertos: su presidente, el ilustre granadino de corazón Conde de Morphy y el director de la orquesta, el insigne maestro Bretón –a quien debe Granada como a otros muchos granadinos y forasteros, un homenaje de respeto y gratitud–, cuidaron siempre, desde el primer año de conciertos, 1887, que en los programas figuraran obras de españoles, y aún después, de granadinos. Gracias a esta cariñosa demostración de afecto a Granada, conocimos obras de músicos de nuestra tierra, que jamás hubiéramos oído por falta de medios apropiados y entre ellas, una que consiguió antes en Madrid una entusiasta ovación: refiérome al hermoso poema sinfónico del gran maestro granadino Ramón Noguera, *Los gnomos de la Alhambra*⁵¹.

El mismo Valladar habría luchado por la creación de una orquesta estable en la ciudad formada por profesores de Granada, que llegaría a inaugurar los conciertos en el Palacio Carlos V en 1883 pero que, por diversas causas, se disolvería pocos años más tarde. Por este motivo, en ocasión de las Fiestas del Corpus de 1887, el Ayuntamiento de Granada decide contratar a la prestigiosa SCM⁵². El primer concierto tiene lugar el 13 de junio de 1887, fecha a partir de la cual la orquesta continúa viajando en numerosas ocasiones a Granada, convirtiéndose en un referente para esta ciudad. Los conciertos de Granada presentan programas variados, con cierto peso de autores

⁵⁰ T. Bretón: *Diario...*, p. 708.

⁵¹ Valladar: "De las fiestas del Corpus. Los conciertos", *La Alhambra*, año XXVI, nº 41 Extraordinario, 15-05-1923, pp. 17-18.

⁵² Rafael del Pino: *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada y Centro de Documentación de Andalucía, 2000, p. 12.

españoles como Tomás Bretón (*En La Alhambra, Scherzo, Preludio de Guzmán el bueno, Panaderos*, y fragmento de *Los amantes de Teruel*), Manuel Calvo (*Nocturno*); Tomás Fernández Grajal (*Scherzo de Las hilanderas*), Miguel Marqués (*Polonesa nº 4*, fragmentos de *El anillo de Hierro y El reloj de Lucerna, La primera lágrima, y Marcha nupcial*), Ramón Noguera (*Sonata, Los gnomos de La Alhambra* –esta última, interpretada en ocasión del homenaje al escritor José Zorrilla en 1888–); Bernabé Ruiz de Henares (*Lejos de la Patria*) y Ruperto Chapí (*La corte de Granada, Fantasía morisca, Polaca de concierto y Serenata morisca*)⁵³.

6.6. Dimisión de Bretón y Morphy en 1890

Los conciertos llevados a cabo por una parte de los músicos de la SCM en el Gran casino de San Sebastián son la causa de una fractura en el seno de la sociedad que afecta directamente a Tomás Bretón como director. El 3 de Julio de 1890 el Secretario de la SCM expone sus quejas del siguiente modo:

A los Señores profesores que componen la Sociedad de Conciertos de Madrid.

En atención al grande y sensible desacuerdo que existe entre la Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos de Madrid y muchos individuos que a esta Sociedad pertenecen, entre los que se encuentran los que suscriben, con motivo de la autorización pedida por la Junta Directiva; visto el proceder observado por ésta en la formación de la Orquesta para el Gran Casino de San Sebastián, los que suscriben, deseando evitar las consecuencias desagradables y los perjuicios que serían de esperar de no adoptarse con tiempo el remedio prudente, legal, oportuno y amistoso que las circunstancias exigen y que aconseja la razón, tienen el honor de pedir a la Junta General se sirva acordar un voto de censura para la Junta Directiva, con especialidad para los que más directamente hayan intervenido en el arreglo antes expresado, sin perjuicio de la responsabilidad que correspondiere por razón de daños, perjuicios y demás, causados a los ofendidos por dicho proceder⁵⁴.

Las acusaciones hacia la junta directiva tienen una rápida respuesta de Tomás Bretón, quien, ante la falta de confianza de sus socios, ofrece su dimisión el 4 de julio, en una carta en la que recordaba los propósitos asumidos en bien de la corporación:

En el tiempo que he pertenecido a esa Sociedad he puesto toda mi buena voluntad y toda mi escasa inteligencia a su servicio para el mayor brillo artístico, dentro de las especiales condiciones que la distinguen y la mayor altura moral. Podré haberme equivocado, pero nunca ha podido ser mi intención ni deseo perjudicarla ni pretenderlo, y nada más he de decir en mi defensa, que no están hoy los ánimos para ello, es mejor encomendarla al tiempo.
Dios guarde a V. muchos años⁵⁵.

Esta decisión provoca que también el Conde de Morphy renuncie a su cargo, no sin antes dejar constancia, en una carta dirigida a Bretón, fechada el 30 de septiembre de 1890, del reconocimiento a su labor y de los logros alcanzados por la SCM en una etapa que calificaba de floreciente. Asimismo, aprovechaba para denunciar el exceso de burocracia, lo obsoleto del reglamento y

⁵³ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁴ *Actas de la Sociedad de Conciertos*. Archivo del RCSMM. Cortesía de Ramón Sobrino.

⁵⁵ *Ibidem*.

su desilusión al no lograrse la verdadera unión entre los artistas que formaban parte de la entidad. Por su interés transcribimos esta carta a continuación:

Mi querido amigo:

Hasta ahora me ha sido posible seguir en la honrosa posición de presidente de la Sociedad de Conciertos, porque Vd. como Vicepresidente me evitaba una gran parte del trabajo que dicha posición trae consigo, si se ha de desempeñar con el sudor que exige; pero dejando Vd. el cargo de Vicepresidente al mismo tiempo que el de Director de orquesta, ni el estado de mi salud, ni los muchos y graves negocios que sobre mí pesan, me permiten continuar en aquella posición. Habiendo sido Vd. quien me hizo indicación de mi nombramiento de Presidente en nombre de la Sociedad, me parece justo y natural emplear el mismo conducto para ofrecer mi dimisión, pero antes de cerrar esta carta, creo cumplir mi deber, haciendo algunas manifestaciones, acerca de mi gestión como Presidente.

El estado de la Sociedad al tomar yo posesión de dicho cargo era tal, que en la primera junta general que tuve el honor de presidir, se discutió si había lugar o no a la disolución de la corporación. Desde entonces hasta la última serie de conciertos del año pasado, el renacimiento y la prosperidad de este espectáculo son cosa pública y que no admite discusión y, si bien es verdad que hay que atribuir el éxito a los profesores y a la hábil dirección de Vd., no es menos cierto que en la modesta parte que a mí me corresponde he procurado llevar los deberes de mi cargo lo mejor que me ha sido posible, consiguiendo por primera vez del Gobierno la subvención que antes no existía y contribuyendo a que la orquesta se hiciera oír en las festividades del Palacio Real. Hay que tener muy en cuenta que, si de este último servicio no se ha obtenido más resultado que el puramente honorífico, porque la delicadeza de la Sociedad y de su Presidente no les ha permitido hacer indicación alguna en otro sentido, esta misma circunstancia hubiera podido servir más tarde para pedir y obtener el aumento de subvención. La organización excesivamente democrática de esta corporación, la confusión que reina en sus estatutos y que vengo señalando desde el principio y la diversidad de aspiraciones y opiniones entre sus individuos me hacen dudar de la utilidad de mis esfuerzos para remediar estos males. Dejo pues la presidencia de la Sociedad con la amargura del hombre que habiendo vivido siempre para tratar de realizar el bien del Arte y de los artistas, renuncia a su ideal convencido de la impotencia y de la nulidad de sus esfuerzos. Ruego a Vd. que, al hacer esta comunicación, manifieste a todos los profesores a quienes individualmente considero como amigos y compañeros, el profundo agradecimiento que guardaré siempre a las distinciones con las que me han honrado asegurándoles que me encontraran siempre dispuesto a servirles y favorecerles en cuanto alcancen mis débiles fuerzas.

Reciba Vd. mi querido Bretón, el testimonio de profunda admiración y sincera amistad que le profesa su amigo y s. s.

El Conde de Morphy⁵⁶

De esta manera, se cerraba una etapa en la que la Sociedad de Conciertos había remontado con éxito la crisis en la que se encontraba y había logrado programar nuevas obras ante un público que se acercaba cada vez más a la música instrumental de autores españoles y extranjeros.

⁵⁶ *Actas de la Sociedad de Conciertos*. Archivo del RCSMM. Cortesía de Ramón Sobrino.

VII. *Presidente de la Sección de Bellas Artes en el Ateneo de Madrid (1886-1895)*

El 31 de enero de 1884 tiene lugar la inauguración de la nueva sede del Ateneo de Madrid en la calle del Prado nº 21, gracias al empeño de su presidente Antonio Cánovas del Castillo. Al acto solemne de apertura asistieron el Rey Alfonso XII, su esposa y hermanas, en un gesto de respaldo y compromiso con la cultura española, junto a numerosos representantes del gobierno y de otras instituciones, visualizando la enorme importancia que se otorgaba a la entidad. En línea con el espíritu de conciliación de la Restauración borbónica, Cánovas alude a la necesidad de estrechar relaciones sociales, de reunir y rectificar las opiniones y, sobre todo, de amalgamar voluntades y acciones en beneficio de la causa nacional. El Ateneo respondería a este propósito con la colaboración en sus actividades de personalidades reformadoras de ideologías diferentes en un ambiente de discusión académica.

Según el Reglamento del Ateneo aprobado en 1884, las secciones se constituían de la siguiente manera: I. Ciencias Morales y Políticas; II. Ciencias Naturales, Físicas y Matemáticas; III. Literatura, IV. Ciencias Históricas; y V. Bellas Artes¹. A estas se agregaban la Geografía e Historia y la Música que serían impartidas por Eduardo Saavedra y Emilio Arrieta, respectivamente². Por fin, la Música, largamente reclamada, vendría a ocupar un lugar dentro de la Sección de Bellas Artes.

El discurso de apertura del 10 de diciembre de 1884, a cargo de Emilio Arrieta, pese a su brevedad no puede ser más elocuente, pues contestaba a las críticas vertidas por una parte de la sociedad madrileña, que no consideraba la música apta para tan docta casa. En la misma sesión participa también Gabriel Rodríguez, quien traslada al Ateneo dos de sus conferencias pronunciadas en la Institución Libre de Enseñanza entre 1876 y 1879, sobre la naturaleza de la música y su poder expresivo. Su discurso, según él mismo confiesa, emplea como referencia el pensamiento del liberal inglés Herbert Spencer (1820-1903), defensor del positivismo, y el humanista castellano de la Escuela de Salamanca Alfonso de la Torre (1410-1460). De esta forma, el institucionista, al tomar estos dos ejemplos, conciliaba las nuevas tendencias positivistas con la doctrina espiritualista que continuaba vigente en la época.

¹ *Reglamento del Ateneo de Madrid*, Madrid, Imprenta Central, 1884.

² *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 22-01-1884, p. 3.

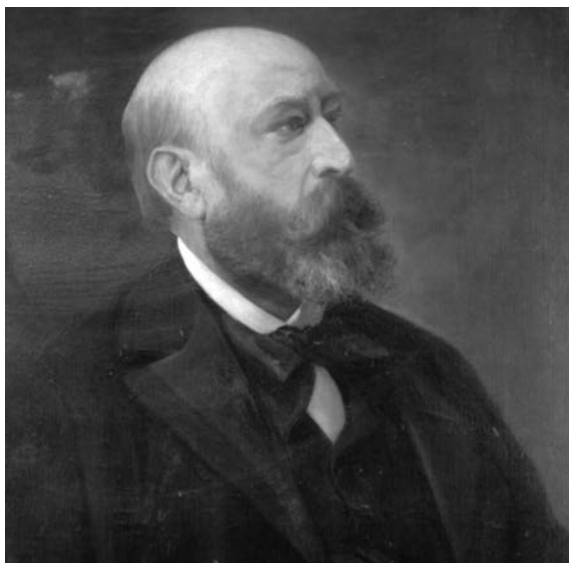


Imagen 7.1. Retrato al óleo. Ateneo de Madrid.
Galería de los ateneístas ilustres.

En junio de 1886, tras la celebración de las elecciones para la Junta de Gobierno del Ateneo, se elige como presidente al liberal Núñez de Arce y como vicepresidente al progresista y republicano Gumersindo de Azcarate. Gracias a la presencia del dramaturgo y poeta Núñez de Arce comienza una nueva etapa en la que la Sección de Literatura va a adquirir gran protagonismo al contar con la presencia de figuras como Menéndez Pelayo, Palacio Valdés y Mariano de Cavia.

En diciembre de este mismo año Guillermo Morphy es elegido presidente de la sección del Bellas Artes del Ateneo, en sustitución de Emilio Arrieta. Su acción en el Ateneo es larga y prolífica, consiguiendo consolidar la música en dicha corporación gracias a

su implicación personal en la gestión, impartiendo numerosas conferencias e invitando a hacerlo a otras personalidades como Gabriel Rodríguez, Menéndez Pelayo, Narciso Sentenach, Emilio Serrano o Felipe Pedrell. Hoy en día, el retrato del Conde de Morphy figura en la Galería de ateneístas ilustres como testimonio de la impronta que dejó en la docta casa, cuya sección de Bellas Artes se convirtió durante aquellos años en sede de las manifestaciones y prácticas musicales vinculadas al romanticismo historicista.

7.1. Nacionalismo en el discurso sobre el arte español (1886)

En 1886, el Conde de Morphy toma posesión como presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid. Bajo su mandato, el nuevo equipo cuenta con Ceferino Araujo como Vicepresidente y José González de la Oliva, Pedro Fontanilla, Salvador Albifiana y Leopoldo Michelena como secretarios de la misma. Morphy responde a la perfección al perfil requerido en la institución por sus vastos conocimientos y su experiencia vital cosmopolita, en un contexto en el que eran escasos los músicos que poseyeran la formación intelectual adecuada para dicho puesto. Además, su actividad en el campo de la música era ya bien conocida en Madrid, bien fuera como gestor, a través de su cargo de presidente en el Instituto Filarmónico y en la Sociedad de Conciertos de Madrid; o como compositor, gracias a los éxitos recientes de su obra sinfónica en España. Tras nueve años al frente de la sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, Morphy logra la consolidación de la música dentro de la entidad, y la creación de una sección de música independiente.

El 23 de diciembre de 1886, Morphy pronuncia su discurso de toma de posesión, que versa sobre la historia de España, y sobre el porvenir de las artes industriales (poesía, música, pintura y ar-

quitectura)³. Morphy diserta sobre la necesidad de proteger una industria que aún esperaba su renacimiento⁴, ante un público que cuenta con la presencia de numerosos músicos, en parte, gracias a la mediación de Tomás Bretón. El discurso de Morphy forma parte de los escritos de corte nacionalista de la época, producidos con anterioridad al opúsculo de Pedrell *Por nuestra música*, publicado en 1891 y considerado por muchos musicólogos el referente del nacionalismo español, pese a que muchas de sus ideas no son originales y aparecen ya en el discurso de Morphy.

En su conferencia, Morphy incide en muchas de las ideas publicadas en su artículo "De la ópera española" de 1871, del que nos hemos ocupado en un capítulo anterior. Ambos escritos transmiten las enseñanzas de Schlegel y el espíritu del *Volksgeist* herderiano, recogidos por Morphy a través del influyente escritor y crítico Agustín Durán. Estas ideas resurgen con fuerza durante la Restauración borbónica como reacción al positivismo y a la supremacía de los métodos científicos, que tratan de sustituir los modelos históricos basados en la historia de la cultura que forma la idea de nación. Así, Morphy interpreta la cultura como producto del espíritu de una nación y señala el protagonismo que adquiere el pueblo en la historiografía al considerarlo depositario de la tradición. Reafirma a Herder al señalar que la naturaleza, el suelo y el clima de España, junto a las tradiciones, forman parte de su identidad, cayendo en un evidente determinismo geográfico:

De todos los pueblos de Europa, tal vez ninguno tiene condiciones tan favorables al desarrollo artístico como el nuestro. Por la variedad de su suelo y de su clima, por la índole y costumbres de sus habitantes, por la historia de las diversas razas que aquí han combatido y dominado, ofrece España un conjunto de tradiciones y de hechos heroicos más propios del dominio del arte y de la poesía que de la vida real. Por esto los extranjeros, y principalmente los pueblos del Norte, nos consideran a la par, y aun algunos con preferencia a Italia, como tierra del romanticismo⁵.

Se dirige a los artistas españoles animándoles a estudiar e inspirarse en la variedad y riqueza de nuestro país:

Poetas, pintores, escultores, arquitectos y músicos que me escucháis, conocedores de la historia patria y de su suelo, desde las empinadas cumbres del Pirineo hasta las ardientes playas fronterizas del África; que habéis estudiado sus monumentos, desde la sombría Basílica de las montañas asturianas hasta las maravillosas construcciones árabes de Córdoba y de Granada; que habéis penetrado en los hogares del pueblo, oyendo cantar al amor de la lumbre la leyenda o el romance; que habéis presenciado sus fiestas y sus bailes, ya sobre el verde prado de aquella tierra húmeda y nebulosa, donde suena la rústica gaita y el grave son de la *danza prima*, ya en el morisco patio andaluz o en la era castellana en las estrelladas noches del estío, decidme si no hay en todos estos recuerdos, en todos estos cuadros y otros mil que pasarán por vuestra imaginación, como pasan por la mía, algo que yo no sé definir, pero que no se siente más que en España⁶.

³ G. Morphy: "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias", *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1886. Este discurso junto al discurso sobre estética de 1892, tuvieron un especial significado para Morphy como se refleja en su correspondencia con Albéniz, en la que insiste en que lea su discurso. Véase R. Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...".

⁴ *La Correspondencia de España*, 18-08-1886, p. 3.

⁵ G. Morphy: "El arte español en general...", p. 7.

⁶ *Ibidem*, pp. 37-38.

Morphy defiende un nacionalismo esencialista, interpretando que el conocimiento de los cantos populares de las diferentes regiones españolas podría proveer al músico de un material del que podría extraer “la esencia” capaz de crear un repertorio nacional renovado. Morphy aconseja a los artistas conocer las leyendas, las hazañas gloriosas y la España monumental, donde encontrarán inspiración para sus obras. No olvida el aspecto literario y, como Agustín Durán, menciona el romancero español en el que encuentra el sentir nacional, así como las obras de “nuestros ascéticos, moralistas, novelistas, y satíricos”⁷. Morphy rechaza la formulación de “recetas”, demandadas por otros críticos de la época, influidos por los ideales positivistas, ya que considera que estas supondrían un peligro a la individualidad del compositor, cuya obra debería ser producto del genio y no de la imitación.

El historicismo está implícito en su ideal de formación integral del artista, que pone interés en la literatura, la historia, las visitas a museos, a ciudades monumentales y las excursiones en la naturaleza, es decir, siguiendo un programa educativo en línea con las corrientes modernas de la pedagogía que había aplicado a la educación del príncipe Alfonso y, más tarde, a la de Pablo Casals.

Su discurso trata de superar una época de escepticismo y cambios revolucionarios, y busca identificar a los españoles con la nación, despertando un sentimiento patriótico de admiración hacia la España legendaria y tradicional, y promoviendo la regeneración del país. Resulta lógico encontrar también estas ideas en el discurso que Alfonso XII pronunció en Sandhurst, pues plantea el mismo ideal de progresar con una mirada puesta en el pasado. Morphy se convierte en portavoz del programa artístico que tratará de acometer la monarquía, en el que la nación se concibe desde una visión espiritual, que debe ser entendida en contraposición al racionalismo de la época. De esta manera, Morphy conecta con el historicismo y profundiza en la España espiritual.

El interés por la civilización árabe y su impacto en la cultura española también están presentes en el discurso de Morphy, que pone de relieve la presencia del elemento oriental en el arte hispánico. Este interés no es nuevo. La tendencia orientalista tiene una fuerte impronta en las artes durante la Restauración borbónica. El fuerte legado de la cultura árabe y su influencia en la esfera musical y artística es motivo de intensos debates dentro de las corrientes historicistas de la época y, al mismo tiempo, fuente de inspiración para pintores y músicos, tanto españoles⁸ como extranjeros, caso de Saint-Saëns, quien viajó a Marruecos y a Argelia, transmitiendo las particularidades de esta música a su obra musical, expresión de su espíritu ecléctico.

Morphy defiende la importancia de la influencia extranjera⁹ a la hora de engrandecer el arte español. Así, el arte espiritualista cristiano se caracterizaría por la originalidad, la unidad, el sentimiento, la imaginación, la inspiración en el fondo, y el dominio técnico para su ejecución, cuyo ejemplo encuentra en la catedral gótica. Por el contrario, el arte mahometano es considerado por Morphy como realista, y sería expresión de austeridad y sencillez. Árabes y cristianos, pese a sus diferencias culturales, ejercerían recíproca influencia en artes y oficios. En su visión ecléctica,

⁷ G. Morphy: “El arte español en general...”, p. 9.

⁸ Véase las publicaciones de R. Sobrino sobre el alhambrismo musical.

⁹ De hecho, no sólo manifiesta interés por el exotismo orientalista, sino también por civilizaciones más lejanas, como la china y la japonesa, como revela su colección de instrumentos orientales, chinos y japoneses, donada tras su muerte al Museo Arqueológico Nacional.

Morphy defiende los beneficios que reportaría al arte español la influencia extranjera. Su interés por lo oriental se refleja, por ejemplo, en su *Zambra morisca* de *Los amantes de Teruel*.

En general, Morphy ofrece un balance positivo de la historia de España y valora de manera favorable la influencia del catolicismo en la cultura española. Con anterioridad, Menéndez Pelayo, en su célebre brindis del Retiro, había defendido el papel de la iglesia católica en el desarrollo de las ciencias, ante el ataque de los institucionistas. Con su discurso, Morphy extiende esta afirmación al ámbito artístico. La visión que ambos tienen de la decadencia de España se separa de la del grupo institucionista, para quien la iglesia católica sería la causante del retraso en nuestro país y consideran que el catolicismo es impotente para regenerar la sociedad. Fernando de Castro, quien aboga por una religión racional universal, llega aún más lejos al afirmar que el catolicismo es “acérrimo y encarnizado enemigo de toda reforma y perfeccionamiento humano”¹⁰. Según Gómez Mollada este pensamiento aparecerá de manera más o menos velada en los escritos de otros krausistas¹¹. Los reformadores krausistas combatirán la confesionalidad del estado o la enseñanza en manos de la iglesia y lucharán por la libertad de culto y la enseñanza laica. No reniegan del sentimiento católico que entienden contrario al dogma de la iglesia. González Serrano se conduce en 1883 de que “el antiguo formalismo dogmático reducido a polvo disfruta todavía de fuerza galvánica”, defendiendo un catolicismo libre de “los moldes estrechos en que todas las religiones recluyen el sentimiento religioso”¹², es decir, una religión universal fuera de los dogmas de la iglesia. Esta iglesia universal aparece la *Memoria testamentaria* (1874) de Fernando de Castro, influida por la idea de una religión universal y armónica presente en la obra de Krause *La religión de todos los creyentes en la unidad de Dios*¹³. En el *Ideal de la Humanidad* (1811) aparece la idea de que todas las religiones son causa de división, especialmente la católica que sería la más intolerante – recordemos que Krause es protestante y de filiación masónica–, juzgada como un obstáculo para conseguir la convivencia armónica propugnada por los krausistas¹⁴.

Por tanto, el discurso de Morphy se dirige a restituir el valor del catolicismo y de manera explícita la importancia del dogma católico como fuerza capaz de regenerar las artes. La importancia de la religión como fuente de inspiración ya aparece en otros músicos anteriores a Morphy como Santiago de Masarnau, Vicente Cuenca, José Parada y Barreto, y Óscar Camps y Soler. Para todos estos autores, en una sociedad marcada por el escepticismo y el materialismo, el espiritualismo cristiano obraría como un faro luminoso capaz de sacar al arte de su estado de postración. En línea con este pensamiento, Morphy escribe: “el arte español no ha muerto, porque es el alma, la esencia de un gran pueblo y no puede morir mientras alumbren al mundo las fulgurantes antorchas que han sido guía de la humanidad. ¡El espíritu cristiano y el genio latino!”¹⁵. En su

¹⁰ Fernando de Castro: *Memoria testamentaria del Señor D. Fernando de Castro, fallecido el 5 de mayo de 1874*, Madrid, Imprenta y Librería de Eduardo Martínez, 1874, p. 41.

¹¹ Véase Dolores Gómez Mollada: *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, CSIC, 1981, p. 121.

¹² *Ibidem*, p. 120.

¹³ D. Gómez Mollada: *Los reformadores de la España contemporánea...*, p. 116. La religión debía ser liberada de las manos de la iglesia mediante la creación de cátedras de teología liberal y sus principios religiosos se buscarían en todas las confesiones religiosas.

¹⁴ Véase D. Gómez Mollada: *Los reformadores de la España contemporánea...*, p. 123.

¹⁵ G. Morphy: “El arte español en general...”, p. 9.

repasso por la historia de España, Morphy muestra su fervor por los reyes católicos, bajo cuyo reinado se configura España como nación. Destaca el papel principal desempeñado por Isabel la Católica, a quien ensalza como reina ilustrada y “aquella mujer verdaderamente sobrehumana”. Considera indispensable el orden social que sólo encuentra posible con la monarquía y el catolicismo, haciendo posible que España avance en la “senda del progreso”. Esta idea es admitida por amplios sectores de la intelectualidad, tras los fracasos de la Revolución de 1868 y de la I República.

Por último, Morphy propone un plan regeneracionista para España en el que involucra a las artes industriales como parte fundamental de la riqueza de un país. Alerta sobre el lento desarrollo de la industria nacional y llama a recuperar las fábricas de cerámica, tejidos, seda y tapices. Este interés por las artes industriales se encuentra ya en 1879 en la obra *The industrial arts in Spain* (1879) de la influyente figura de Juan Facundo Riaño¹⁶. Posteriormente, otros personajes como Pablo Alzola, Narciso Sentenach, Vicente Lampérez o Giner de los Ríos se sentirían interesados por esta cuestión a finales del siglo¹⁷. En su discurso, Morphy cita la obra de Riaño¹⁸, junto a la *Historia de las Ideas estéticas en España* (1883-1889) de Menéndez Pelayo. Señala que para la regeneración de España sería necesario acometer la revitalización de las artes suntuarias, siguiendo el ejemplo de otros países extranjeros. No es la primera vez que Morphy manifiesta su interés por las artes industriales, recordemos su proyecto de recuperación de las fábricas de cerámica de la Moncloa, con la creación de una escuela taller, en colaboración con Cánovas del Castillo y del propio rey Alfonso XII, o su intervención en asociaciones que impulsaban este tipo de oficios en España.

Entendiendo el problema del atraso en España, Morphy afirma que la solución se encuentra en disponer de los medios necesarios para un desarrollo de las industrias nacionales, propósito que solamente se alcanzará con la protección del estado¹⁹. Su programa de “regeneración artístico-industrial”, en el que trata de implicar a todos los colectivos, implica un desarrollo sustancial que se dará siempre y cuando se cumplan los periodos siguientes:

El primero, que pudiéramos llamar moral, en el cual el entusiasmo patriótico, al admirar las obras antiguas del arte nacional, al mismo tiempo que los hechos gloriosos de los antepasados, impulsa a los inteligentes y estudiosos a visitar monumentos, reunir colecciones y noticias. Estos trabajos dan origen al segundo periodo, que pudiéramos llamar de trabajo intelectual, en el cual se crean los museos artísticos-industriales, las escuelas, las bibliotecas; se organizan las exposiciones, se escriben libros o memorias y se reúnen los datos necesarios para el tercer periodo, que es el de fabricación. En él vuelven a aparecer los productos puramente artísticos o artísticos-industriales con el sello peculiar del país, aunque modificándose con arreglo al gusto o a las exigencias modernas²⁰.

¹⁶ Juan Facundo Riaño: *The industrial arts in Spain*, London, Chapman and Hall, 1879.

¹⁷ Francisco Giner de los Ríos: *Estudios sobre artes industriales*, Madrid, José Jorro, 1892.

¹⁸ Hemos localizado en la Biblioteca del Hospital Real de Granada (Registro 29248) el discurso de Morphy “El arte español en general...”, leído en el Ateneo de Madrid en 1886, con la dedicatoria manuscrita “A mis buenos y queridos amigos Emilia y Juan Riaño. G. Morphy, octubre de 1886”.

¹⁹ Estas medidas vuelven a aparecer de manera más explícita en G. Morphy: “El año musical en España. 1889 (I)”, *La España Moderna*, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, enero de 1890, pp. 63-80.

²⁰ G. Morphy: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”, *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, pp. 52-53.

Asimismo, considera que el arte es un poderoso instrumento de educación:

¿En qué país del mundo habría mejores elementos que en España para enseñar al pueblo la historia de sus glorias nacionales en cuadros expuestos en un museo especial, o en el teatro con la representación de dramas históricos en el género de los de Shakespeare? ¿Qué suma de trabajo intelectual y material no produciría la realización de esta idea? ¿Qué aumento de instrucción y de educación! ¿Qué medios tan poderosos para levantar y sostener el sentimiento nacional, alejando al pueblo de las peligrosas utopías que le deslumbran²¹.

Otra parte del discurso de Morphy reivindica la valía de los compositores españoles, lejos de complejos de inferioridad, y defiende una programación musical de acuerdo a la de otros países europeos:

Cuando desaparezca la pueril manía de suponer que la música de nuestros compositores, llámese ópera o zarzuela, es inferior a la que se compone hoy día en casi toda Europa; cuando se organice esta escena como lo están las de Francia, Austria, Alemania y Rusia, con la base del repertorio clásico y variado, con esmeradas ejecuciones de conjunto y no con la disparatada amalgama de estrellas y perros, entonces habrá un espectáculo nacional con vida propia digno de un pueblo culto y civilizado que va a disfrutar de los goces elevados del arte. [...] La injusticia y sinrazón con que se juzga todo lo español en España es verdaderamente increíble. Francia se muestra orgullosa de su ópera cómica, que considera como gloria nacional. Nosotros hemos tenido muchos años nuestra zarzuela; y si se comparan las obras de ambos repertorios, teniendo en cuenta las condiciones en que han escrito los maestros españoles, bien claramente se manifestará dónde hay más elementos de inspiración, de vida propia, de arte nacional. La zarzuela pasó de moda, y el público elegante la declara cursi, tan cursi como la ópera española, y aplaude a rabiarse cuanto viene de fuera²².

Por último, exhorta a los jóvenes para que trabajen por una España moderna con perspectiva de futuro:

Los que aún tenéis la dicha de ser jóvenes, podréis ver cumplida esa ilusión de la España artística moderna, que ha sido aspiración de toda mi vida, y seguramente no veré realizada; porque la educación que exige en todas las clases sociales es obra larga y corresponde a ideas distintas a las que dominan en la mayoría de los ánimos españoles²³.

El interés por impulsar y divulgar productos artísticos llevará a Morphy a ocupar el cargo de presidente de la Exposición general de productos de las Islas Filipinas, organizada en 1887, que contaba con la protección de la Reina Regente María Cristina. De este movimiento a favor del progreso en Filipinas, surge el proyecto de convertir la exposición en permanente, mediante la creación de un Museo-Biblioteca Colonial, en el que también participa Morphy²⁴.

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² G. Morphy: "El arte español en general...", pp. 46-47.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. Catálogo de la Biblioteca*. Madrid, Imp. de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900.

7.2. Recepción en prensa del discurso de Morphy sobre el arte español (1886)

El discurso de Morphy llamó la atención de los diferentes medios. Así, *La Iberia* señalaba que la conferencia, aplaudida en más de una ocasión, perseguía el propósito de alentar a los españoles “para que el arte español, respondiendo a sus brillantes tradiciones y gloriosos antecedentes, prospere y crezca, poniendo fin a esta época de decadencia en que yace sumido”²⁵. También la *Revista Contemporánea*, dirigida por José de Cárdenas, publicaba una interesante reseña que situaba el discurso de Morphy en el terreno espiritual y, por tanto, enfrente del materialismo que influía cada vez más en la sociedad. En este sentido, Morphy vendría a situarse en la línea del espiritua-lismo español que consideraba las artes como un bastión en el que el hombre mostraba su genio como un don divino, transmitiendo las tradiciones y la esencia de un país. Visto así, el arte se ele-varía por encima de las modas y por encima de las corrientes materialistas de la época que supe-ditaban todo a la supremacía de la razón.

Muchos son los discursos de igual género pronunciados en Academias, escuelas y demás centros de enseñanza, y muchos también de mérito superior, olvidados o casi desconocidos entre la multitud; pocos han resistido a la indiferencia de nuestro tiempo hacia lo espiritual, vida, sagrado fuego que las bellas artes anima, adversario de todo materialismo, que a su dulce calor desfallece y muere. Pero nos consuela pensar (ya que imaginaria sea la esperanza) que la disertación del Sr. Conde de Morphy ha de resistir la maléfica influencia por su carácter singular, atinados juicios, corrección en la forma y expresivo razonar como artista, sin excluir las dotes de literato insigne²⁶.

Además, Cárdenas aprovechaba la ocasión para destacar la beneficiosa influencia de Morphy en Alfonso XII, y su contribución personal en el impulso de instituciones del bien público, al mismo tiempo que animaba a leer su discurso sobre las artes suntuarias, por su interesante recorrido por la historia de España, en el que señalaba las causas de su decadencia. Por su parte, *La Dinastía* comentaba el interés de los planes de Morphy para España y, en concreto, para la ciudad donde se publicaba el periódico, Barcelona. A Morphy le definía como “persona de superior ilustración, de espíritu liberal, de cultísimas aficiones, y de singular modestia”²⁷. Como compositor señalaba sus “triumfos envidiables en conciertos de Berlín y de nuestra corte” y recordaba su contribución a la industria cerámica con el impulso dado a la fábrica de la Moncloa²⁸. Otro periódico, *El Resumen*, comentaba cómo el discurso de Morphy mostraba el programa artístico a acometer durante la Restauración borbónica:

El discurso tiene más alcance que el de una disertación literaria; el secretario particular del rey ha encontrado en los notables periodos de su oración, proyectos acariciados hace mucho tiempo por su cultivada inteligencia que concibió la esperanza de ver realizados en el reinado de Alfonso XII y que pueden ser ahora el programa artístico de la regencia²⁹.

²⁵ *La Iberia*, 24-12-1886, p. 3.

²⁶ *Revista contemporánea*, año XIII, tomo LXVI, abril-mayo-junio de 1887, p. 222.

²⁷ “El Arte industrial en España”, *La Dinastía*, 28-12-1886, pp. 5-6.

²⁸ La intervención de Morphy para dar vida a la fábrica de La Moncloa, tras contactar con los hermanos Zuloaga en París, fue relevante. *Ibidem*, p. 5.

²⁹ “El Arte industrial en España”, *La Dinastía*, 28-12-1886, p. 6.

Por último, *La Época* señalaba la calurosa acogida del discurso por parte del público del Ateneo:

Hermosa manera de inaugurar sus trabajos ha tenido este año la sección de Bellas Artes del Ateneo. Es digno presidente de ella el Sr. conde de Morphy, hombre que a una modestia incomparable reúne una inteligencia cultivadísima. Si a estas circunstancias se añade la muy especial de que anoche ocupaba por primera vez en su vida aquella cátedra del Ateneo por donde han pasado todas las lumbreras de la España contemporánea, se comprenderá que anoche se viera el salón favorecido por brillante concurso. Había escogido el conde de Morphy por tema el arte español en general, y particularmente nuestras artes suntuarias, hoy llamadas industrias artísticas. Desde sus primeras frases el disertante cautivó por completo a su auditorio por la galanura del estilo, la sobriedad de los pensamientos y la virilidad con que exponía sus ideas. Comenzó demostrando que España posee elementos propios sobrados para tener en la esfera del arte personalidad tan marcada, que pueden igualarse sus glorias con las de Italia mismo, y aún quizás aventajarlas en determinados puntos. Sintetizando el pensamiento fundamental de su discurso, decía el presidente de la sección de Bellas Artes que la historia natural de España, en lo que tiene de más genuino y característico, empieza en el periodo de la Reconquista, en que aparecen los elementos árabe y germano, que en lucha de más de siete siglos, y por continuo trato y compenetración viene a formar la sociedad española del s. XV, época en la que coincide, con la unidad nacional, el periodo más brillante y admirado de nuestra historia³⁰.

7.3. Conferencia y Concierto histórico: "La música profana en el siglo XVI"

El 16 de marzo de 1887, Morphy mostraba sus profundos conocimientos sobre la música de vihuela en otro brillante discurso impartido en el Ateneo de Madrid. No hay que olvidar que ya en 1869, Morphy había organizado un concierto histórico en la Sala Hertz de París, siguiendo el ejemplo de su maestro Fétis, donde da a conocer por primera vez algunas obras de música de vihuela. En esta ocasión, describe la notación de la vihuela y comenta cómo este género se emancipa del canto llano en el siglo XVI, surgiendo un canto armonizado que ya entonces aparece en algunos compositores antecesores de Palestrina³¹. A continuación, habla de la vida de Luis de Milán y de las reglas y principios que componen la música profana de vihuela recogida en su obra *El maestro*.

La conferencia se amenizaba con un programa de obras de Luis de Milán, Cristóbal de Morales, Miguel de Fuenllana, y Francisco Guerrero, junto a una versión vocal de Morphy de la canción *Recuerde el alma dormida y despierte*, de las *Coplas* de Jorge Manrique perteneciente a los *Tres libros de música en cifras para vihuela* escritos por Alonso Mudarra³². El testimonio de la velada quedaba recogido en la revista *El Ateneo* que llamaba la atención sobre el interés del acontecimiento y la dificultad que entrañaba

esta clase de conferencias, que únicamente en el Ateneo es donde se encuentra el precedente de ellas, tiene un carácter verdaderamente original, por ser a un tiempo obra que merece materia para el estudio, y ocasión del recreo más puro que puede tener el espíritu, como es el de las manifestaciones del arte; este carácter las hace sumamente difíciles de organizar, y vemos que el señor Conde de Morphy ha sabido realizarlas con el mismo brillo con que otra vez lo hicieron en la misma sección los Sres. Gabriel Rodríguez y D. Emilio Arrieta³³.

³⁰ "En el Ateneo", *La Época*, 24-12-1886, p. 3.

³¹ "La música en el Ateneo. Conferencia del Conde de Morphy", *La Época*, 18-03-1887, p. 1.

³² Pepe Rey: "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela...", T. II, p. 52.

³³ *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*. Tomo I, Madrid, Imp. Campuzano, 1888, pp. 623-624.



Imagen 7.2. Conferencia del conde de Morphy y primer concierto histórico de música de vihuela.
"Dibujo del natural por Comba" *La Ilustración Española y Americana*, año XXXI, nº 12, 30-03-1887, p. 212.

Por último, Morphy elogiaba a todos aquellos que se ocupaban de la "arqueología musical", y se refería a la magnífica biblioteca del maestro Barbieri, así como a su vasta erudición³⁴.

La Correspondencia de España señala el éxito extraordinario de la disertación, al que también habrían contribuido destacados alumnos del Instituto Filarmónico, entre ellos, Amalia Paoli, Ana López Peñafiel, María Flórez, Amparo Moreno, Amparo Romaguera, Antonio Astigarraga e Ignacio Tabuyo, además de contar con la participación de los profesores de canto Napoleón Verger y Justo Blasco³⁵.

La conferencia sobre música antigua sirvió de precedente a las llevadas a cabo en 1895 por Pedrell en el Ateneo de Madrid, todavía bajo la presidencia de Morphy. Para la ocasión, Pedrell contó con la colaboración de Enrique Granados, quien se sentía atraído por la música de tecla del renacimiento musical español, llegando a convertirse "en uno de los abanderados de la interpretación del pasado español"³⁶. Según apunta Valverde-Flores, Granados interpreta obras de Valderrábano, transcritas por Morphy, que aparecerían publicadas en *Les luthistes espagnols du XVIIe siècle* en 1902³⁷. Este hecho, unido a la relación que Granados sostenía con Morphy en los últimos años de

³⁴ *Ibidem*, p. 1.

³⁵ *La Correspondencia de España*, 16-03-1887, p. 2.

³⁶ Tamara Valverde-Flores: "Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia", *Revista de Musicología*, Vol. XLI, nº 2, 2018, p. 573.

³⁷ *Ibidem*, p. 574.

1890, parece constatar que también Morphy habría influido en el interés del joven compositor e intérprete por la música antigua española³⁸.

En octubre de 1887, además de organizar conferencias y veladas musicales, el Conde de Morphy asiste, junto a Núñez de Arce y otros presidentes de las diferentes secciones del Ateneo, al festejo organizado en el Ateneo en honor de los asistentes del Congreso Literario Artístico Internacional. En la ceremonia se recitan poesías de Ramón Campoamor y José Zorrilla, entre otros³⁹. Algunos meses más tarde, gracias a la mediación del Conde de Morphy, Núñez de Arce pone el Ateneo a disposición de Tomás Bretón para que llevara a cabo allí audiciones de su ópera *Los amantes de Teruel*, todo un gesto de apoyo a la obra de Bretón que pasaba por serias dificultades para ser estrenada en Madrid⁴⁰.

7.4. Recepción de Beethoven: ciclo de conferencias y conciertos

En los últimos tiempos se han publicado varios estudios sobre la recepción de la obra de Beethoven en España⁴¹. A su difusión contribuyó en la década de 1850 el pianista húngaro Óscar de la Cinna, que interpretó algunas de las sonatas y el *Concierto para piano y orquesta El Emperador* de Beethoven, asimismo, tuvieron un papel fundamental la Sociedad de Cuartetos (1863) y la Sociedad de Conciertos (1866).

La crítica participó también en la difusión del repertorio clásico. Francisco de Asís Gil acomete con interés la crítica de los conciertos de Óscar de la Cinna, dado el genio del compositor y la necesidad de comunicar al oyente sus pensamientos y sentimientos. Gil había sido profesor de Morphy, y, ambos fueron discípulos de Fétis, por ello, resulta interesante señalar la relación de esta admiración de Gil por Beethoven con otra iniciativa fundamental para difundir la obra de Beethoven: el ciclo de conferencias sobre el compositor de Bonn impartidas por Morphy e ilustradas con música gracias a la colaboración de la Sociedad de Conciertos y de uno de los mejores pianistas coetáneos, Francis Planté. Este ciclo entronca con un ambicioso proyecto de Morphy para dar a conocer la vida y obra de Beethoven, así como su pensamiento gracias a su traducción al español de la correspondencia de Moscheles, así como de anécdotas recuperadas durante su investigación en Austria y en otras bibliotecas europeas.

En diciembre de 1888, tras una breve presidencia de apenas seis meses al frente del Ateneo de Madrid, Cristino Martos presenta su dimisión, eligiéndose en su lugar a Antonio Cánovas del Castillo, que permanecerá en el cargo hasta 1892⁴². Cánovas inicia un periodo de intensa actividad que

³⁸ Sobre esta relación entre Morphy y Granados, véase el Capítulo IX de este volumen.

³⁹ Víctor Olmos: *Ágora de la Libertad: Historia del Ateneo de Madrid (1820-1923)*, Madrid, La esfera de los libros, 2015.

⁴⁰ En el *Diario* de Bretón aparecen reflejados los encuentros entre Tomás Bretón, Azcárate y Núñez de Arce, en un momento en el que, tras años de lucha, se gestionaba la puesta en escena de la ópera *Los amantes de Teruel*, que finalmente tuvo lugar el 12 de febrero de 1889.

⁴¹ Sobre la recepción de Beethoven en España, véanse el artículo de Sobrino y Cortizo: "Interpreting Beethoven in Spain in the 19th century: the arrival of his Symphonic Music to a nascent concert life", en *Beethoven the European: Politics, Reception, Interpretation*, William Kinderman and Malcolm Miller (eds.), Turnhout, Brepols, 2022, pp. 123-153; y los volúmenes: *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Teresa Cascudo (ed.). Granada, Ed. Comares, 2021; y *Beethoven desde España: estudios interdisciplinares y recepción musical*. Capdepón Verdú y Pastor Comín (eds.). Valencia, Tirant lo Blanch, Humanidades, Colección Euterpe, 2021.

⁴² Cánovas del Castillo fue presidente del Ateneo en tres etapas, entre 1870 y 1874, 1882 y 1884 y 1888 y 1892.

es recogida en los medios como el inicio de una nueva etapa floreciente, durante la cual el Ateneo de Madrid logra superar las graves dificultades económicas que lo aquejaban. En el lapso de seis meses se leen cincuenta y seis conferencias, entre las que destacan las de Juan Valera sobre literatura y las del Conde de Morphy sobre música.

Dos de los discursos impartidos por Morphy sobre Beethoven fueron publicados en la revista *El Ateneo* (1888-1889), cuyo propósito era recoger el movimiento intelectual de España y del extranjero. El comité consultivo de la revista estaba integrado por Cánovas del Castillo (presidente), Alejandro Pidal y Mon (director de la Sección de Ciencias Morales y Políticas), Enrique Fernández Villaverde (director de la Sección de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales), el Marqués de Hoyos (director de la Sección de Ciencias Históricas), Juan Valera (director de la Sección de Literatura) y el Conde de Morphy (director de la Sección de Bellas Artes)⁴³. La revista, de periodicidad quincenal, refleja el espíritu de tolerancia y conciliación de la Restauración, dando cabida a toda suerte de trabajos académicos de gran interés y trascendencia, que pudieran contribuir al progreso del hombre sea cual fuere las ideas o doctrinas que los impulsaran⁴⁴. Colaboran en la misma intelectuales de ideologías diferentes como Segismundo Moret, Antonio Cánovas del Castillo, Gumersindo de Azcarate, Núñez de Arce, Amador de los Ríos y Giner de los Ríos, entre otros muchos.

El escritor y crítico Juan Valera, en referencia a esta amplia publicación –más de 600 páginas–, que, encarnando el espíritu liberal conservador de la Restauración, viene a cubrir un espacio intelectual, huérfano tras la desaparición de la *Revista de España* fundada por José Luis Albareda y Sezde en 1868, escribe:

Murió la *Revista de España*. Las nuevas revistas se llaman *El Ateneo* y *La España Moderna*. No sé si durarán; pero la primera, aunque tal vez parezca pesada, es, en mi sentir, útil y curiosísima, refleja todo el movimiento intelectual, malo o bueno, que hay en España. Es un libraco enorme [...] además de los trabajos de redacción, recopila todos los discursos científicos y literarios que se leen o pronuncian en las reales academias, en la Academia de Jurisprudencia, el Ateneo, en las Universidades, etc., etc., etc. Tal vez merezca el conjunto ser calificado de farrago indigesto, pero en él están los anales de la vida mental de esta tierra de garbanzos⁴⁵.

Desde sus inicios, la revista contó con una respuesta favorable no sólo de los centros culturales de Madrid, sino también de los localizados en otras provincias, desde donde se enviaban trabajos para su publicación. El *Boletín del Centro Artístico de Granada* calificaba *El Ateneo* de “interesante publicación que contiene numerosos trabajos de escritores distinguidos y una crónica exacta del movimiento científico, literario y artístico de España y extranjero”, asimismo, destacaba entre las conferencias publicadas las pronunciadas por el Conde de Morphy acerca de Beethoven⁴⁶.

Morphy dedica dos largos artículos a “Las veladas del Ateneo. Beethoven y sus obras”, con la intención de contribuir a acercar al público la figura del genio alemán⁴⁷. Para Morphy, al igual que

⁴³ *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid, Oficinas plaza del Biombo, 1889, pp. 85-106.

⁴⁴ *El Ateneo*, Tomo I, Madrid, Imp. Campuzano, 1888, p. 6.

⁴⁵ Juan Valera: “A Marcelino Menéndez Pelayo”, Carta fechada el 21 de agosto de 1889. *Correspondencia* (1888-1894), vol. V. Madrid, Editorial Castalia, 2006, p. 157.

⁴⁶ *Boletín del Centro Artístico de Granada*, año IV, nº 60, 16-03-1889, p. 116.

⁴⁷ *El Ateneo...*, Tomo 2, p. 622.

para la gran mayoría de los compositores románticos, la música de Beethoven era el punto de partida de la música moderna, y representaba el arte transcendental, fruto del genio y de la inspiración. En este sentido, la admiración por Beethoven no había hecho más que crecer desde que el mismo Moscheles comentara al final del prefacio a su obra sobre Beethoven: "Thus do we live in an era fertile in genius, fertile in productions –an era, regenerated by the master spirit– Beethoven!"⁴⁸.

Pese a los esfuerzos por dar a conocer la música alemana en España, todavía en 1886 parte del público la calificaba de "música sabia"⁴⁹, juzgando erróneamente que el cultivo de esta música iba contra el progreso y era señal de atraso en España, desconociendo en este punto las tendencias musicales que se vivían en los espacios filarmónicos europeos, donde los grandes maestros del pasado entraban en las programaciones de manera habitual. En este contexto, se deben valorar las conferencias de Morphy como un rasgo de modernidad, un esfuerzo por equiparar el salón del Ateneo de Madrid con los espacios más cultos de Europa. Además, estos discursos sobre el genio de Bonn eran toda una novedad en España, ya que por vez primera Morphy daba a conocer la correspondencia publicada por Moscheles y otros escritos de Beethoven, traduciéndolos del inglés y alemán al español⁵⁰, material que había estudiado en archivos y bibliotecas extranjeras durante sus años de exilio en París y Viena, consiguiendo, además, información a través de personas cercanas al compositor, tal y como el propio Morphy revela en la revista *El Ateneo*⁵¹.

Con sus conferencias Morphy pretendía competir con el furor de la sociedad por la ópera italiana y la música de salón de entretenimiento y reivindicaba el fin artístico que cumplía la música instrumental y su capacidad para transmitir sentimientos e ideas. Así lo expresa en una carta a Weckerlin:

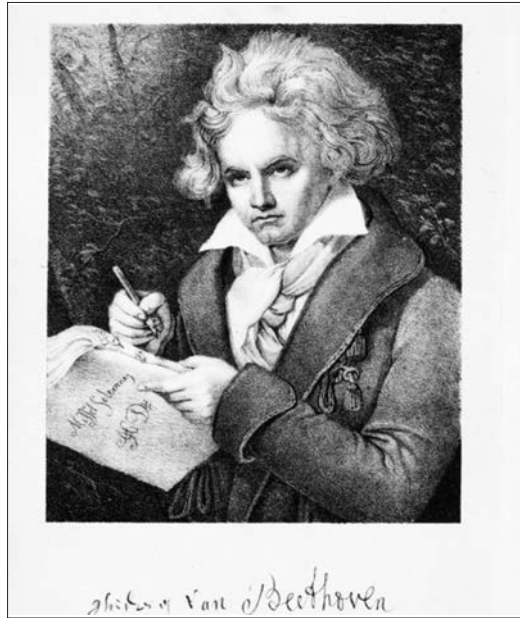


Imagen 7.3. Dibujo del retrato al óleo que Stieler pinta en 1820 de Beethoven, que figura en la edición de *The life of Beethoven* (Londres, 1841) de Moscheles.

Con sus conferencias Morphy pretendía competir con el furor de la sociedad por la ópera italiana y la música de salón de entretenimiento y reivindicaba el fin artístico que cumplía la música instrumental y su capacidad para transmitir sentimientos e ideas. Así lo expresa en una carta a Weckerlin:

⁴⁸ "¡Así vivimos en una era fértil en genio, fértil en producciones, una era regenerada por el espíritu maestro, Beethoven!". Ignace Moscheles en su obra *The life of Beethoven including his correspondence with his friends*, London, Henry Colburn, publisher, 1841, s/p. Este volume es accessible a través del Link: <<https://www.gutenberg.org/files/39093/39093-h/39093-h.htm>>.

⁴⁹ Véase Judith Etzion: "Música sabia: The reception of Classical Music...", pp. 185-232.

⁵⁰ B. Saldoni: *Diccionario...*, Tomo II, p. 58.

⁵¹ Morphy dominaba el francés, alemán, inglés e italiano.

A la fin du mois je donnerai une conference a l'Athenée sur... Beethoven!
 Vous comprenez par la culture musical du pays, puisque on peut decouvrir Beethoven et pourtant nous avons une Societé des concerts depuis 20 ans et l'on a joué toutes les symphonies meme la 9ème mais pour nos hommes politiques, pour nos litterateurs, c'est encore de la musique *savante* et les *roulades* de la Patti ou les sous filés ou doucement chevrotards de Gayarre tout leur supreme bonheur! Chose singuliere! Le pauple la goute le comprend et l'applaudit⁵².

El Día recoge la noticia de las cuatro conferencias anunciadas por Morphy. En la primera, señala que Morphy disertará sobre las sinfonías de Beethoven; en la segunda, sobre las sonatas para piano de forma monográfica, rompiendo con la costumbre de alternar diferentes obras y géneros. Las dos últimas conferencias se dedicarán a la música de cámara y al repertorio vocal del genio de Bonn. *El Día* destacaba el mérito del trabajo que haría época en las solemnidades del Ateneo⁵³.

Tabla 7.1. Conferencias de música en el Ateneo de Madrid.

AUTOR	CONFERENCIAS
Gabriel Rodríguez	Consideraciones generales sobre el origen y naturaleza de la música
	El poder expresivo de la música <i>Música Di camera</i>
Emilio Arrieta	La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones, la educación musical y la influencia del italianismo
Guillermo Morphy	El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias
	La música profana española en el siglo XVI
	Ciclo de conferencias sobre Beethoven y sus obras (I, II, III y IV)
	Orígenes de la ópera (Ciclo sobre ópera)
	Música de las Escuelas florentina y romana
Guillermo Morphy Gabriel Rodríguez	Centenario de Mozart
Pedro Fontanilla	La música en el teatro (Ciclo sobre ópera)
Guillermo Morphy Narciso Sentenach Menéndez Pelayo	Homenaje a Barbieri y Arrieta
Felipe Pedrell	I. La música homófona, la música polifónica, advenimiento de la música harmónica y moderna II. Nuestra música en los siglos XV y XVI; el arte cortesano y la música popular; las antiguas danzas españolas III. Morales (1500-1553), Cabezón (1510-1566) y Guerrero (1527)
Emilio Serrano	La enseñanza musical ⁵⁴
Mariano Vázquez	La Escuela veneciana desde Scarlatti a Rossini

⁵² Correspondencia Morphy/ Weckerlin, Biblioteca Nacional de Francia. (Madrid, 10 de enero de 1889). "Al final del mes daré una conferencia en el Ateneo sobre... ¡Beethoven!, como usted entiende, para la cultura musical de este país, ya que podemos todavía descubrir a Beethoven y sin embargo tenemos una Sociedad de Conciertos desde hace 20 años que ha tocado todas las Sinfonías incluso la novena, pero para nuestros políticos y nuestros escritores se trata todavía de "música sabia" y las *roulades* de la Patti, los bajos dulces de Gayarre, todo, su máxima felicidad! ¡Qué cosa singular! Al pueblo le gusta, lo entiende y lo aplaude".

⁵³ "Sociedades y Conferencias", *El Día*, 27-12-1888, p. 2.

⁵⁴ Información localizada en E. Fernández Álvarez: *Emilio Serrano...*, p. 93. La conferencia, que fue impartida el 15 de enero de 1889, se conserva en el Legado Subirá de la RABASF. Presenta manifestaciones en línea con la doctrina espiritualista de la época, similares a las expresadas por Morphy.

El 28 de enero de 1889 tenía lugar la primera conferencia sobre Beethoven. *La Época* recogía en un artículo el trabajo, organizado en dos partes, la primera, dedicada a la biografía del compositor, donde Morphy destaca acontecimientos de su trayectoria vital, desde sus difíciles inicios hasta sus éxitos en Praga, Leipzig y Berlín⁵⁵; y la segunda, con un análisis de las obras más emblemáticas del compositor que serían interpretadas por la SCM dirigida por Tomás Bretón, escogiéndose para la ocasión la obertura de *Egmont*, junto a algunos movimientos de las sinfonías. El mismo periódico señala la afluencia de socios y del mismo presidente Cánovas del Castillo al evento; asimismo, califica a Morphy como “uno de los socios más ilustres del Ateneo. Su distinción, su cabalerosidad, sus dilatados conocimientos le han conseguido un puesto de preferencia entre los ateneístas”⁵⁶. También se refiere a las veladas en su domicilio, en la que se interpretaba “la exquisita música *di camara* para cuyo inteligente auditorio Beethoven, Mozart, Bach y Mendelssohn eran dioses favoritos, reuniones animadas por la encantadora amabilidad de la condesa de Morphy, dotada, como todos saben de un gran talento musical”⁵⁷. Por último, *La Época* acusa de tendenciosa la opinión de *El Liberal* que había calificado el trabajo de Morphy de incompleto y poco original:

En primer lugar, siendo esta la primera conferencia, era natural en ella una ligera *no extensa* biografía. En segundo, no puede juzgarse si el trabajo es completo o no, faltando todavía tres conferencias. En tercero, o el autor del suelto no asistió a la velada o ignora que algunos de los documentos relativos a la vida de Beethoven, a sus obras, a la interpretación de las mismas eran completamente nuevos para los que escuchaban, como resultado de estudios personales en Viena⁵⁸.

Por el contrario, *La Dinastía* de Barcelona ensalza los resultados del esfuerzo realizado por Morphy en dar a conocer a Beethoven: “Así como el filósofo griego probaba el movimiento andando, el ilustre conde palatino y a la vez compositor concienzudo, ha demostrado el inmenso valer del gran maestro alemán de una manera práctica; haciendo que lo más escogido de la orquesta de Bretón tocara los ejemplos de la conferencia”⁵⁹. Por último, la revista *El Ateneo* comenta igualmente el éxito del acontecimiento:

Nos limitaremos a consignar únicamente el éxito de la conferencia, que ha sido grandísimo, y del cual creemos deben de estar satisfechos, no sólo el Ateneo –que bien lo probó con sus aplausos–, sino también el conferenciante y los encargados de la ejecución de los ejemplos, que fueron los señores cuyos nombres damos al final, por parecernos justo consignarlos, en bien del arte y para honra de ellos⁶⁰.

Unos meses más tarde, el 8 de mayo, Morphy imparte su segunda conferencia contando en esta ocasión con uno de los mejores pianistas de la época, Francis Planté, a quien ya conocía de su estancia en el extranjero. Para la ocasión, Planté interpreta varios movimientos de las sonatas de

⁵⁵ “Las veladas del Ateneo. Beethoven y sus obras”, *La Época*, 29-01-1889, p. 1.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ “Las veladas del Ateneo. Beethoven y sus obras”, *La Época*, 29-01-1889, p. 1.

⁵⁸ *Ibid.* Las razones de la dura crítica por parte de *El Liberal* pueden encontrarse en la ideología de un periódico que había nacido de la disidencia dentro de *El Imparcial*, con redactores de inclinaciones republicanas que no habían aceptado la restauración monarquía en España.

⁵⁹ “Beethoven y Morphy”, *La Dinastía*, 15-02-1889, p. 1.

⁶⁰ *El Ateneo. Revista científica, literaria...*, Tomo 2, p. 623.

Beethoven⁶¹. Las conferencias fueron valoradas favorablemente por la prensa, calificándolas de “muy notables, no sólo por la competencia especial del Secretario particular de S. M. la Reina, sino también por la novedad que envuelven en nuestro país estas demostraciones teórico-prácticas en asuntos musicales”⁶². Se señala también la beneficiosa presencia de Morphy junto a Cánovas en la corporación: “El conde de Morphy cuya iniciativa y la del Sr. Cánovas han devuelto al Ateneo su antiguo esplendor, leyó un trabajo magnífico en que se contienen rasgos curiosos de la vida del gran músico [...] y atinadísimos juicios críticos sobre las obras del maestro”⁶³.

Morphy acomete sus disertaciones sobre la figura y obra de Beethoven adoptando un punto de vista que, según sus propias palabras, trata de hacer comprender al público “la íntima unión entre el hombre y el artista”⁶⁴, citando a Schlegel para justificar la importancia de transmitir los pensamientos de Beethoven contenidos en sus obras. Recogemos a continuación algunas de las reflexiones de mayor interés que Morphy nos ha dejado en estos trabajos literario-musicales:

1. Las manifestaciones de nuestra vida intelectual (históricas, artísticas o literarias) son productoras de beneficios morales y materiales tal y como se demuestra en otras naciones europeas; de aquí la necesidad de que estas, y sobre todo la música, sean objeto de protección oficial. Morphy denuncia la situación de precariedad en la que vive el músico, que acaba dedicándose a las lecciones particulares y al cultivo del teatro por horas para poder sobrevivir. Ante esta situación señala la ineficacia de la pensión de Roma si no se acompaña de la protección del Gobierno a la música.

2. Morphy trata de hacer comprender la importancia de la música en la vida moderna, su grandeza, tomando como referencia a Beethoven. Para Morphy su música es “el verbo artístico del siglo XIX”⁶⁵, idea que expresa la convicción de que los compositores deben conocer y estudiar las obras del compositor alemán.

3. Como Victor Cousin, considera que las obras artísticas se sitúan en las más altas cimas a las que habría llegado la inteligencia humana, al acercarse a los tres grandes ideales platónico-kantianos: lo bueno, lo bello y lo verdadero⁶⁶. Esta “trinidad augusta” emana del Ser supremo y a ella aspira toda civilización. De esta manera, trata de explicar al público el valor transcendental de la “música elevada” que la situaría por encima de las obras destinadas al entretenimiento.

4. El arte divino y el arte como unidad. Morphy afirma que “el arte es eterno como emanación de Dios, el alma es una, como la fuerza increada que le dio el ser; y sobre esta base de unidad, de eternidad, se asienta firme, se alza indestructible y fulgurante el templo del arte y de la gloria”⁶⁷. En filosofía, la consideración del arte como emanación divina proviene del neoplatonismo, siendo

⁶¹ Álvaro Figueroa y Torres: *Memoria del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Establecimiento tip. de Ricardo Álvarez, noviembre de 1889.

⁶² *El Isleño*, 27-05-1889, p. 1.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *El Ateneo. Revista Científica...*, Tomo 2, p. 88.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁶ La obra de Victor Cousin, de influencia neoplatónica, *De lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1853), traducida al español por Manuel Mata y Sanchis (Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873), fue un referente para el pensamiento moderado español al reivindicar la doctrina espiritualista. Cousin examina las doctrinas de Sócrates, Platón, San Agustín, Descartes, Malebranche, Benelón, Bossuet, Leibniz y Kant. Véase el prólogo de Manuel Mata y Sanchis, traductor al español de Victor Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno...*, pp. 10-12.

⁶⁷ *El Ateneo. Revista Científica...*, Tomo 2, p. 87.

recogida por San Agustín, transmitiéndose su influencia a la doctrina espiritualista de las artes. Morphy considera que los tesoros del genio, las obras artísticas y la literatura, perpetúan “la vida moral e intelectual” de una generación a otra y poseen su origen en Dios: “conservan siempre pura, perenne, la expresión de belleza del espíritu creador, como sello indeleble de su origen divino”⁶⁸. No hay que insistir en que el arte se identifica solamente con aquellas obras que encierran un valor estético.

5. Morphy ensalza las figuras de Sócrates y Platón, cuyo espíritu aún influye en la sociedad, pese a lo diferente de su cultura y civilización. De aquí la universalidad de sus obras que despiertan admiración, como también las de Fidias, Homero, Tácito o Virgilio⁶⁹.

6. El Conde de Morphy considera la música pura como “una de las más altas cimas a las que ha llegado la inteligencia humana”, que comprende un goce estético y, asimismo, un goce intelectual. En referencia a la música instrumental de Beethoven, destaca su capacidad para expresar las más variadas manifestaciones del sentimiento: el amor a lo sublime, lo sentimental, lo patético, lo romántico o lo dramático; y de las ideas, siendo la obra del artista “el espejo de su alma y de su inteligencia”⁷⁰. En su consideración, pues, la música no sólo encierra el sentimiento, sino que también es capaz de expresar la idea, capacidad que otros intelectuales le negaban.

8. La música es sagrada. Seguimos encontrando esta defensa de la condición espiritual del arte de Beethoven, influida por su condición de católico. Según Morphy, el mismo Beethoven habría afirmado que “el arte es la divinidad a la cual el artista se aproxima con religiosos pensamientos y sus inspiraciones son dones divinos que la mano de la Providencia concede a su espíritu”. Para Morphy, Beethoven es “profundamente espiritualista por naturaleza”, con lo cual entraría a formar parte del elenco de artistas de la misma condición que Rafael o Miguel Ángel, frecuentemente mencionados por otros críticos en la época. La religión católica ha formado parte de la educación de Beethoven, quien tendría en las obras de Platón su lectura favorita, asimismo, cómo sus ideas sobre política o filosofía estarían influidas por otros escritores como Sócrates, Plutarco, Shakespeare, Goethe y Schiller⁷¹. Además, a través de su himno sobre la oda de Schiller *Zur freude*, Beethoven mostraría que “todos los problemas sociales estaban resueltos con la virtud y el amor fraternal entre los hombres”. Beethoven es, pues, el “más sublime de los compositores de música” y considera que “como artista fue un genio único, como hombre un mártir cristiano”⁷².

7.5. Otras conferencias

El Ateneo de Madrid acogió otras conferencias, en las que participaron, entre otros, Emilio Serrano, Mariano Vázquez, Narciso Sentenach, Marcelino Menéndez Pelayo y Gabriel Rodríguez.

El 15 de enero de 1889, Emilio Serrano imparte una conferencia sobre la enseñanza musical. Su atenta lectura revela que Serrano se adscribe, como muchos otros, a la corriente del romanticismo historicista que lleva implícita la idea del espíritu de nación (*Volkgeist*), la necesidad de re-

⁶⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁹ Encontramos similares apreciaciones en la obra de Victor Cousin.

⁷⁰ *El Ateneo. Revista Científica...*, Tomo 2, p. 87.

⁷¹ *Ibidem*, p. 97.

⁷² *El Ateneo. Revista Científica...*, Tomo 2, p. 97.

cuperar la historia y la tradición. Fernández Álvarez⁷³ sintetiza algunas de las ideas de la misma que muestran la sintonía con el pensamiento de Morphy, con quien Serrano se relacionó estos años. Para Serrano, las fuentes a las que debe acudir el compositor son los sentimientos y concepciones de Dios, patria, amor y familia, sublimes ideas que el compositor debe tratar con acierto en sus creaciones. Emilio Serrano otorga gran importancia a las grandes figuras de la historia de España: escritores como Cervantes, Lope y Calderón; pintores como Velázquez, y músicos como Morales y Vitoria. La música es un medio para elevar el espíritu, por ello, es deseable que se instruya su conocimiento desde la más tierna infancia, de ahí la importancia de las escuelas de instrucción primaria en la enseñanza de la música. El músico debe recibir, además, una educación integral. Serrano critica el “modernismo” y los presupuestos teóricos e ideológicos de Wagner y los wagnerianos, defendiendo la poética de Verdi. Reconoce, además, la universalidad de la música – idea que ya encontramos en Santiago de Masarnau–, la importancia de la melodía y de las formas clásicas.

Otra de las conferencias tenía lugar el 8 de enero de 1892, con motivo de la conmemoración del centenario de Mozart. *La Época* nos ofrece detalles del brillante acto, con gran afluencia de público, entre el que destacaba la familia real, donde Gabriel Rodríguez se encarga de explicar las obras interpretadas

El 9 de enero de 1892, se celebra un solemne acto en conmemoración del centenario de Mozart, con la afluencia de todos los socios. El programa venía dispuesto por el conde de Morphy y Gabriel Rodríguez, siendo este último el que relataba la historia de las obras ejecutadas por artistas acompañados al piano por González de la Oliva y Cardona. Bretón al frente de la orquesta interpretó la obertura de *Il flauto magico*. Llamó la atención la interpretación del maestro Fernández Bordas al violín que ejecutó la *Sonata para violín y piano* 378. También participó la Sociedad de Cuartetos dirigida por Monasterio (*Cuarteto en sib para instrumentos de arco* (458) y el *Concierto en re m* (466) en el que tomó parte Oliva⁷⁴.

El 25 de febrero de 1894, Morphy ofrece una conferencia sobre los orígenes de la ópera, precedida de una breve memoria del secretario Narciso Sentenach. *La Correspondencia de España* señala el éxito del evento, interrumpido varias veces por los aplausos de la concurrencia, en el que Morphy ofrecía el desarrollo del drama lírico en España⁷⁵.

Poco tiempo después, se lleva a cabo una velada en honor a Barbieri y Arrieta, en la que Morphy, pese a sus diferencias en el pasado con ambas figuras, les rinde un sentido homenaje:

Estando a cargo la interpretación del programa de personas tan conspicuas como los señores conde de Morphy y Menéndez Pelayo, y de artistas de tan excepcionales facultades como la Srta. Gardeta, reputada ya como gloria musical. Eran las 10 cuando el secretario particular de su Majestad ocupó la cátedra, como presidente de la sección de Bellas Artes, organizador de la velada, pronunciando a guisa de prefacio, un breve, pero sentido discurso, recordando la obligación que aquel centro de cultura tenía de rendir público homenaje a dos hombres tan eminentes como Barbieri y Arrieta⁷⁶.

⁷³ E. Fernández Álvarez: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española...*, pp. 426-431.

⁷⁴ “Velada conmemorativa del centenario de Mozart”, *La Época*, 09-01-1892, p. 2.

⁷⁵ “En el Ateneo”, *La Correspondencia de España*, 27-02-1894, p. 2.

⁷⁶ “Velada en honor de Arrieta y Barbieri”, *La Época*, 16-03-1894, p. 2.

La velada, amenizada con obras de ambos maestros, se acompaña de la lectura por parte de Narciso Sentenach de un trabajo necrológico que Arrieta habría escrito sobre Barbieri, así como la lectura de la necrología de Barbieri realizada por Menéndez Pelayo.

7.6. La música de cámara en el Ateneo de Madrid

El Salón Romero y el Ateneo se erigen desde 1884 en espacios idóneos para trasladar el género íntimo del salón burgués y aristocrático a espacios mayores. Como hemos comentado en un capítulo anterior, el Salón Romero, fundado por la iniciativa filantrópica de Antonio Romero y Andía, desempeña un importante papel en un momento de escasez de este tipo de espacios filarmónicos en Madrid, donde actúan artistas de reconocida fama internacional y se dan a conocer jóvenes promesas. El Ateneo de Madrid completa esta estampa en la misma línea del pensamiento reformador de Romero y Andía, al que Morphy profesa palabras de agradecimiento en su discurso en el Ateneo de 1886. La música de cámara se va a programar en ambos espacios logrando la aceptación del público, que aplaude un género de escasa tradición en España. Los esfuerzos por llevar el género instrumental a los espacios filarmónicos serán recompensados a medio plazo, superando el tumultuoso final de siglo y permitiendo que fructifiquen formaciones estables en el nuevo siglo.

Desde 1888, el Ateneo de Madrid programa conciertos de música que ya no forman parte de las conferencias. Esto demuestra la atención cada vez mayor que la interpretación musical obtiene dentro de la vida cultural de la corporación. Morphy consigue su propósito de convertir el salón del Ateneo en un espacio moderno, donde la música de cámara va ocupando un papel destacado.

Recordamos que, en España, la música de cámara se abrió paso entre el público con mayor dificultad que en otros espacios europeos, quizá por el escaso interés por la música alemana del público español educado en los gustos líricos italianos, y reacio a la renovación de los programas de música. Hasta entonces el esfuerzo mayor para la difusión del género camerístico corría a cargo de la Sociedad de Cuartetos creada en 1863, aunque otras instituciones como la Filarmónica de Madrid también contribuirían a difundir obras de música de cámara, entre 1872 y 1874⁷⁷. Este impulso del género camerístico continúa durante la Restauración borbónica mediante la incorporación de nuevos espacios filarmónicos, a la par que agrupaciones de cámara.

Gracias a Morphy, el Ateneo de Madrid contribuyó, a través de conferencias y conciertos, a extender el idealismo musical o espiritualismo como ideología que otorgaba un lugar privilegiado a la música instrumental. Para Morphy, España como nación debía de ser partícipe de la historia universal de la música, y por tanto de sus prácticas musicales, cuyo conocimiento contribuiría a elevar la cultura del público. Los jóvenes artistas debían cultivar los mismos géneros variopintos que los compositores del resto de Europa, siempre desde su propia individualidad, asimilando los avances en el lenguaje musical. Las pensiones para la ampliación de estudios ponen en contacto a los jóvenes compositores españoles con el ambiente musical europeo, donde se formaban con los mejores profesores. A su vuelta a España, estos mismos pensionados colaboraban con Morphy en la renovación de las programaciones de música. Artistas que asisten al domicilio privado del Con-

⁷⁷ Véase Miguel Ángel Ríos Muñoz: "Un Escenario para Las Élités...", pp. 137-167.

de de Morphy son presentados en el Ateneo, donde dan a conocer sus talentos, ya sea como compositores, ya como intérpretes. Así, encontramos a Isaac Albéniz, Pablo Casals, Agustín Rubio, José María Guervós, José Tragó, María Luisa Chevallier, y tantos otros quienes con sus actuaciones colaboran con entusiasmo en la renovación del repertorio musical.

La prestigiosa Sociedad de Cuartetos participa ocasionalmente en los conciertos del Ateneo⁷⁸. En 1886 presenta un *Cuarteto* de Juan Crisóstomo Arriaga, una de las escasas obras españolas que formaba parte de su programación habitual. Posteriormente, en 1890, actuaría junto a la pianista María Luisa Chevallier, invitados por el presidente del Ateneo Cánovas del Castillo, interpretando obras de Mozart, Mendelssohn y Beethoven, que forman parte de su repertorio habitual y que son acogidas con gran entusiasmo por parte del público⁷⁹. Pero la novedad llega al constituirse nuevas agrupaciones musicales. Así, por ejemplo, el 17 de marzo de 1889, tenía lugar en el Ateneo el debut, organizado por Morphy, de la recién creada Sociedad de Música Clásica *di camera*, integrada por los jóvenes artistas españoles José Tragó (piano), Enrique Fernández Arbós (violín), Rafael Gálvez (viola) y Agustín Rubio (violonchelo)⁸⁰, que interpreta el *Trío con piano en Si bemol mayor* (Op. 99) de Schubert y el *Cuarteto con piano en Sol menor* (Op. 25) de Brahms, siendo esta última obra recibida por el público con “extraordinario aplauso”⁸¹. La parte central del programa se reservaba a obras de autores españoles: *Aires bohemios* de Sarasate, la habanera *La gallina ciega* de Manuel Fernández Caballero, y el *Estudio de concierto* de Agustín Rubio. Por su parte, José Tragó interpreta al piano obras de Chopin, Liszt, y Gottschalk, con las que había obtenido gran éxito en las salas parisinas. La velada, calificada de “brillante” por *La Época*, cumplía el propósito de Morphy de renovar el repertorio musical con una programación variada, en la que se incluyeran obras de autores españoles.

Tras su presentación en el Ateneo de Madrid, la Sociedad de Música Clásica *di camera* toca durante los meses de marzo y abril en el Salón Romero, ante el conde de Morphy, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Peña y Goñi, Esperanza y Sola, la Infanta Isabel y la Marquesa de Nájera⁸². En el mes de mayo, colabora en una de las ceremonias solemnes que tienen lugar en el Palacio Real, ante más de trescientos invitados⁸³. Hay que recordar que sus integrantes eran personas muy cercanas a la familia real, ya que José Tragó había ocupado el puesto de pianista de cámara de la reina Isabel II y, por su parte, Arbós y Rubio habían sido merecedores de una pensión por parte de la infanta Isabel y Alfonso XII, respectivamente, gracias a la mediación de Morphy. La sociedad se disolvería en 1891, aunque sus miembros continuaron participando en otras formaciones camerísticas.

El 24 de marzo de 1889, el Ateneo cuenta de nuevo con la presencia artística de dos miembros de la Sociedad de Música Clásica *di camera*, Enrique Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violonchelo), acompañados por Isaac Albéniz (piano). Estos tres pensionados de la Familia Real pre-

⁷⁸ Participan Monasterio, Mirecki, Pérez y Lestán. Véase M. García Velasco, “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1864)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 149-194.

⁷⁹ Chevallier colabora con la Sociedad de Conciertos desde 1889 hasta 1891. Véase Julio Alarcón y Melendez: *Un gran artista. Estudio biográfico por SAJ*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1910.

⁸⁰ Véase María Almudena Sánchez: “La Sociedad de Música Clásica di Camera”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 195-210.

⁸¹ *La Época*, 18-03-1889, p. 3.

⁸² M^a A. Sánchez: “La Sociedad de Música Clásica di Camera...”, pp. 195-210.

⁸³ B. García Álvarez de la Villa: “La música en el Real Palacio...”, p. 285.

sentan las *Tres piezas originales, de género español. Bolero, Habanera y Seguidillas* para piano, violín y violonchelo compuestas por Arbós, obteniendo una calurosa acogida por parte del público. La obra había sido estrenada en el Teatro del Príncipe Alfonso un año antes, en un concierto en el que participaba la Sociedad de Conciertos –que presidía el Conde de Morphy–, dirigida por Tomás Bretón. Asimismo, Isaac Albéniz tocaba al piano algunas de sus composiciones, *En el mar* (barcarola), *Cotillón* (vals), *Sevillanas*, y *Estudio-impromptu*, además de algunas obras de Scarlatti, influido por la corriente historicista que recorría Europa. Otras obras que formaban parte del programa eran el célebre *Zapateado* de Sarasate, la *Sonata en Sol mayor* (Op. 13) para violín y piano de Anton Rubinstein y la *Mazurca* para violonchelo y piano de Popper.

En enero de 1890, Morphy escribe en la prestigiosa revista *La España moderna*, lamentándose de que la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Música Clásica *di camera*, no se hubieran fundido en una sola agrupación para obtener una mayor variedad en las sesiones de música y contribuir, de esta manera, a formar el gusto del público⁸⁴. Reconoce que los conciertos de este tipo en España habían logrado una mayor afición por la música de cámara, pero sin lograr que esta formara parte de las prácticas musicales de los hogares españoles, como había ocurrido en Berlín, Viena y París⁸⁵. Propone la constitución de un poderoso organismo, una Sociedad Filarmónica en Madrid con sucursales en las capitales importantes de España, creando un verdadero salón de conciertos desde donde abordar todos los géneros de la música y llevar a cabo conferencias de ámbito restringido. La Sociedad Filarmónica se funda finalmente en 1901 para dar a conocer el mejor repertorio de música de cámara⁸⁶.

Otras agrupaciones camerísticas siguieron desempeñando un importante papel en la difusión del repertorio del salón centroeuropeo. Durante la década de los 90 destacamos la presencia en el Ateneo de Madrid del Trío Pablo Casals, Julio Francés y María Adams, quienes interpretarán obras de Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Rubinstein y Grieg.

Desde enero hasta abril de 1895, el cambio producido en la sensibilidad estética del público hacía un nuevo repertorio haría posible la organización por Gabriel Rodríguez de un ciclo de música de cámara a cargo del cuarteto formado por Mirecki, Fernández Bordas, Gálvez y Agudo que contaba con la colaboración del pianista Carlos Beck y de la pianista Isabel Echevarría de Aguirre. De esta manera, se escucharían en el Ateneo de Madrid el *Quinteto para piano en Mi bemol mayor*, (Op. 44) de Schumann, *Quinteto para piano en La mayor* (Op. 114) de Schubert; asimismo, se interpretaron cuartetos o fragmentos de Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Lalo y Mendelssohn.

El 9 de abril de 1895, refiriéndose a la velada en que Sarasate acepta la invitación para tocar en el Ateneo, *La Época* señala el creciente éxito de estas actividades: “las veladas musicales del Ateneo van adquiriendo mayor importancia cada día y la de anoche ocupará sin duda lugar preferente entre todas las que se han celebrado este año en aquel amplio y artístico salón de juntas”⁸⁷. *El Imparcial* también llama la atención sobre el éxito de la velada, y el lleno del salón del Ateneo, se-

⁸⁴ G. Morphy: “El año musical en España”, *La España Moderna*, año II, nº XIII, Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, enero 1890, p. 72.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 69.

⁸⁶ José María García Laborda: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración de su repertorio*, Madrid, Ed. Academia del Hispanismo. Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical, 2012.

⁸⁷ “En el Ateneo. Un concierto notable”, *La Época*, 22-04-1895, p. 2.

ñalando la presencia de la mujer, que normalmente situada en las tribunas, vendría a ocupar el espacio dispuesto para los socios:

Para formar idea, no ya aproximada, sino remota, de la concurrencia que acudió anoche a oír al insigne artista, bastará decir que hasta en la tribuna propiamente dicha, en la plataforma destinada al orador o artista encargado de actuar, no quedó más sitio libre que el puramente necesario a Sarasate y sus compañeros de concierto. En las tribunas reservada y pública se apiñaba el auditorio, femenino en su totalidad que, ante la manifiesta imposibilidad de colocarse ni bien, ni mal, invadió el salón, lanzando a los de la casa a las galerías y pasillos⁸⁸.

El repertorio lírico también está presente en estas veladas organizadas, por una parte, por Napoleón Verger, profesor en el Instituto Filarmónico, en cuyos programas se recogen arias de compositores italianos, como Donizetti y Verdi, junto a obras de Meyerbeer y canciones españolas; por otra parte, por el marqués de Altavilla, quien programa obras principalmente de autores franceses contemporáneos, entre los que aparecen Fauré, Massenet y Saint-Saëns⁸⁹. En ocasiones, estos conciertos solían alternar dos instrumentistas, normalmente violín y piano, con un cantante, proporcionando una mayor variedad al repertorio. El Ateneo mostró también su apoyo a los compositores españoles, con obras de Tomas Bretón y Emilio Serrano. El primero trata de trabajar en la consecución de un *lied* español de carácter refinado, inspirado en modelos de autores extranjeros, como el que muestran las *Canciones sobre poesías de Bécquer*. De Serrano, se interpretan en el Ateneo la Jota para piano, y algunos fragmentos de sus óperas *Juana la Loca* –aria y dúo–, *Irene de Otranto* –una romanza– y *Mitridates* –una romanza–.

Los recitales de piano tuvieron un éxito rotundo en el Ateneo. Asistimos a una renovación del repertorio que abandona prácticamente la programación de transcripciones y fantasías sobre temas de ópera, en favor de un repertorio heterogéneo característico del salón centroeuropeo, en el que aparecen obras más ambiciosas como sonatas, variaciones o baladas, además de estudios donde el virtuosismo se pone al servicio de la expresión poética; un buen número de danzas estilizadas como polonesas, mazurcas, valsos (vals-capricho, vals cromático, vals arabesco) y gígas; y otras piezas como tarantelas, barcarolas, rapsodias o *berceuses*.

También la mujer tuvo presencia en el Ateneo de Madrid, nombrándose por primera vez socias de honor a destacadas artistas como la pintora gaditana Anselma Gessler de Lacroix, prima del Conde de Morphy, o la pianista argentina de ascendencia española María Luisa Guerra. Monasterio señala en sus anotaciones el lleno del auditorio y destaca la gran afluencia del público femenino. Hay que destacar la calurosa recepción de María Luisa Guerra, quien debuta en 1890 en la corporación con apenas 12 años. Su repertorio incluía obras de Beethoven, Chopin, Liszt, Raff y Rubinstein⁹⁰. Convertida en “la musa del Ateneo”, los periódicos de la época le dedicaron diversos artículos, que reflejan el entusiasmo con que era acogida por el público:

La musa del Ateneo, como llaman algunos socios de esta casa a la célebre pianista argentina, tiene el privilegio de atraer a los salones de aquella corporación mayor auditorio que todas las eminencias po-

⁸⁸ “Sarasate en el Ateneo”, *El Imparcial*, 09-04-1895, p. 2.

⁸⁹ Véase M^a C. Morales-Villar: “El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): La escuela lírica francesa en España”, *Música Oral del Sur*, n^o 10, 2013, pp. 46-76.

⁹⁰ *La Época*, 21-04-1890, p. 3.

líticas y literarias que allí suelen dar sesiones y conferencias [...] María Luisa Guerra asombró materialmente a cuantos la escuchaban por la superior maestría con que ejecutó difíciles composiciones de Schumann, de Chopin, de Mendelssohn, de Thalberg, de Brahms, de Liszt y de Lemaire [...] En el intermedio la junta directiva del Ateneo entregó a la señorita Guerra el diploma de socio de honor, con que ésta fue agraciada hace algunos meses⁹¹.

Gracias a la mediación de Morphy, destacadas figuras del panorama internacional ofrecieron conciertos en el Ateneo, contribuyendo al aumento de la calidad de estos recitales. Ya hemos recogido la presencia del pianista Francis Planté en el concierto monográfico dedicado a las sonatas de Beethoven. En el Ateneo estuvo presente en la primavera de 1889, como ya hemos comentado, el pianista y compositor alemán Eugen D'Albert⁹², coincidiendo con su estancia en Madrid para participar en los conciertos 8º, 9º y 10º de la temporada de la Sociedad de Conciertos de Madrid, entonces presidida por Morphy. El concierto de Albert incluyó obras de Beethoven, Rubinstein y Chopin y constituyó, en palabras de *La Monarquía*, una de las veladas más brillantes del año, en la que el pianista recibió como homenaje “una corona de plata con una cariñosa dedicatoria”⁹³.

En 1892 tiene lugar el concierto de dos destacados pianistas, María Dolores Rodríguez Grande y Emilio Sabater, este último pensionado en París. En el recital se presentan obras de Chopin, Liszt y Weber, junto a obras de modernos pianistas franceses como Theodore Lack y Benjamín Godard, además de interpretarse la obra del compositor español Gonzalo del Valle. Este mismo año, la Sociedad de Conciertos dirigida por Tomás Bretón participa también en los conciertos del Ateneo, ejecutando el *Concierto en Re menor*, nº 20, K. 466, para piano y orquesta de Mozart, interpretado por González de la Oliva, en ocasión de la velada conmemorativa del centenario de Mozart.

El 13 de mayo de 1894, causa expectación el recital a cargo de Enrique Granados, que se presenta por primera vez en Madrid⁹⁴, interpretando dos obras de Heller, *Sous la feuillée* y *Les Elfes*, las *Variaciones Abegg* de Schumann y el *Allegro apasionado* de Saint-Saëns, dando, además, a conocer sus *Danzas españolas* y su *Impromptu* para piano. En esta ocasión, *El Heraldo* señala a Granados como una joven promesa del arte español:

Granados pertenece a esa juventud que promete dar muchos días de gloria a España. Como compositor es genuinamente meridional. Cuanto hay en este país de espléndido, sereno, sentido, transparente y alegre se halla en sus composiciones. Para formar tal juicio basta escuchar sus *Danzas españolas*. En todas ellas se encuentran como cualidades características, la animación, colorido, fantasía⁹⁵.

El 22 de febrero de 1895, Granados actúa en el Salón Romero, concierto que, en palabras de Morphy desde *La Correspondencia de España*, “hubiera sido un acontecimiento artístico” en otro país en que el arte tuviera la importancia que merece. Morphy sabe ver en el joven Granados “una personalidad que hace esperar un glorioso porvenir”, de suma importancia para el desarrollo de la música española, y llama a unirse a los compositores “bajo la bandera de un ideal común y bien pronto veremos la muerte del histrionismo y de los teatros por horas, y la victoria del arte verdadero”⁹⁶.

⁹¹ “María Luisa Guerra”, *El Liberal*, 29-01-1895, p. 3.

⁹² Véase Francisco Villacorta Baños: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*. Madrid, Imp. Taravilla, 1985.

⁹³ “Ateneo”. *La Monarquía*, 08-04-1889, p. 3.

⁹⁴ Posteriormente, el 22 de febrero de 1895, Granados tocará para el público en el Salón Romero.

⁹⁵ “Concierto en el Ateneo”, *El Heraldo de Madrid*, 14-05-1894, p. 3.

⁹⁶ Ésta y las citas anteriores del párrafo: G. Morphy: “En el Salón Romero”, *La Correspondencia de España*, 24-02-1895, p. 2.

Dos meses más tarde, Emilio Serrano dará a conocer algunos fragmentos de sus óperas y asombrará al auditorio, el 21 de abril de 1895, con su *Concierto en Sol mayor* para piano y orquesta, “un concierto notable”⁹⁷. Según publica *La Época*, los tres tiempos interpretados por Serrano acompañado por la orquesta bajo la dirección del maestro Gerónimo Giménez, gustaron mucho, especialmente el segundo, que no se repitió “a pesar de los insistentes aplausos del público”⁹⁸. Recordemos que Emilio Serrano contó con el favor del Conde de Morphy para ocupar el cargo de vicepresidente y profesor de composición en el Instituto Filarmónico, asimismo fue profesor de la infanta Isabel y ocupó el cargo de músico de Cámara de la Corte que compagino con su docencia en el Conservatorio de Madrid. Esta situación desahogada, así como el hecho de conocer el contexto compositivo europeo gracias a haber disfrutado una beca de la Academia entre 1885 y 1888, influirían en el cultivo del concierto para solista y orquesta, poco arraigado en la España coetánea⁹⁹.

El *Concierto en Sol mayor* de Serrano integra el lenguaje centroeuropeo en un primer movimiento con forma sonata clásica, y el “sabor local” en el segundo movimiento *Moderato*, que recurre al tetracordo frigio y los rasgueos de la guitarra, entre otros rasgos como señala Beatriz Alonso en su tesis doctoral:

Este movimiento tiene numerosas características de la música nacionalista, como el uso del compás 3/4, cierta ambigüedad entre el modo mayor/menor, el uso de intervalos aumentados para modular y, sobre todo, la técnica constructiva de la melodía principal. Ésta está construida sobre el tetracordo frigio, con numerosas notas de adorno –sobre todo floreos– que la caracterizan, como el floreo formado por fusas, que además provoca el desplazamiento del acento sobre la segunda parte del compás, además del uso de figuraciones con puntillo. El acompañamiento se caracterizará por un uso casi omnipresente de la síncopa, aunque en este movimiento será el único de todo el concierto en el que no encontremos hemilias¹⁰⁰.

Estos rasgos nacionalistas entroncan la obra con repertorios previos de Morphy, Bretón, Marqués... y continúan conformando el canon del repertorio español, cuyo legado es recogido en la siguiente centuria. El tercer movimiento del concierto muestra una mayor libertad en aspectos armónicos modernos y otorga gran relevancia a la melodía, donde muestra su inventiva e inspiración¹⁰¹.

La pujanza de la música en el Ateneo durante la presidencia de Morphy fue posible gracias a la participación en las veladas musicales de una joven generación de artistas profesionales, muchos de ellos pensionados en el extranjero, que convirtieron el Ateneo en un salón centroeuropeo. El éxito de estos conciertos motivó que para el nuevo curso 1895-1896 se crease la Sección de Música, que sería inaugurada aún por Morphy, pero que, a causa de su enfermedad, tras las elecciones de junio de 1895 pasaría a ser presidida por Jesús de Monasterio como presidente y Felipe Pedrell como vicepresidente.

⁹⁷ “En el Ateneo, Un concierto notable”, *La Época*, 22-IV-1895, p. 2.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Para profundizar en la figura de Serrano, véanse las tesis doctorales de Emilio Fernández y Beatriz Alonso Pérez-Ávila. Ésta última, en concreto, lleva a cabo un detallado análisis del concierto y de su recepción. *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): Su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Universidad de Oviedo, 2015, pp. 390-414.

¹⁰⁰ B. Alonso Pérez-Ávila: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939)*..., p. 404.

¹⁰¹ M. del Sol y A. Servén: “Un Concierto notable...”, p. 271.

VIII. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1887-1899)

El 8 de mayo de 1873 Emilio Castelar, por entonces presidente de la República, lleva a cabo la creación de una sección dedicada a la música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aprobada por Decreto y, posteriormente, recogida en los Estatutos de 1874¹. El Decreto publicado en la *Gaceta de Madrid* define la música como “expresión adecuada y perfecta de los más íntimos y delicados sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos”², por lo cual se la consideraba merecedora de la protección del Gobierno en la cultura moderna.

El 28 de mayo eran designados los siguientes académicos para la Sección de Música: Barbieri, Eslava, Arrieta, Monasterio, Zubiaurre, Guelbenzu, Vázquez, Saldoni, Hernando, Romero, Inzenga y Segovia. Casares³ destaca el papel desempeñado por Barbieri en la defensa de la entrada de la música en la Academia con la misma importancia que lo habían hecho el resto de las disciplinas.

Las actividades iniciales de la Sección de Música estuvieron centradas en la cuestión del drama lírico nacional. Así, bajo la presidencia de Hilarión Eslava, según nos indica José Subirá⁴, se plantea la realización de un concurso que otorgue un premio extraordinario al mejor libreto de ópera en castellano; se solicita al Ministerio de Fomento que subvencione y proteja la ópera nacional dedicando a este género un Teatro Lírico Nacional, donde se deben alternar las representaciones de ópera con las de zarzuela; se solicita, asimismo, que el gobierno subvencione la zarzuela grande; se propone la creación de plazas de pensionados de mérito en Roma; se plantea la creación de una Biblioteca musical, y la publicación de repertorio de música antigua con la ayuda del gobierno; se emiten informes sobre la instrucción musical obligatoria en primera y segunda enseñanza; se redactan propuestas para la reorganización de las capillas de música de las catedrales, para que las plazas de músicos pudieran ser ocupadas también por seglares; y por último, se aprueba que Barbieri, Guelbenzu y Romero formen parte de la Comisión de Bibliotecas y Archivos musicales.

En línea con el romanticismo historicista, la Academia impulsa los estudios sobre música antigua, tratando de sacar a la luz el rico patrimonio musical español, especialmente, las obras de

¹ *Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el gobierno de la República el 3 de diciembre de 1873*. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1874.

² “Ministerio de Fomento. Decretos”. *La Gaceta de Madrid*, 10-05-1873, p. 371.

³ *La música española en el siglo XIX*. E. Casares y C. Alonso (coord.). Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 21.

⁴ Véase José Subirá: “La Sección de música en nuestra Academia: actuación durante el decenio (1873-1883)”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 4, segundo semestre de 1954, pp. 335-378.

compositores españoles del siglo XVI como Morales, Guerrero y Victoria. En este ámbito, destacan los trabajos realizados por Barbieri y los del Conde de Morphy sobre la música para vihuela:

También importa mucho la publicación de varios Cancioneros españoles inéditos de los s. XV, XVI, y XVII, con su música original, a cuya transcripción y estudio se dedica el individuo de número de esta Academia Sr. Asenjo Barbieri; la traducción de nuestros libros de vihuela del s. XVI, rico arsenal de música cámara, popular y danza, en cuyo trabajo se dedica hace tiempo el señor Conde de Morphy [...] todas estas obras deberán irse publicando poco a poco con el poderoso auxilio del Gobierno de S. M^ª.

Según Subirá, tras el fallecimiento de Hilarión Eslava el 23 de julio de 1878, se produce un larguísimo debate respecto al modo de proveer su vacante en la Academia, dudándose si exigir a los candidatos el ejercicio de la profesión de música. Entre los asistentes, Antonio Arnao era el único “no profesional” que había sido designado en ausencia de Barbieri. Finalmente, se decide la conveniencia de que sea un artista de prestigio quien cubra la vacante y de que en adelante se realice la consulta al Gobierno para tomar una decisión definitiva.

8.1. La polémica elección de Morphy como Académico en 1887

En 1887 Morphy es elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pese al fuerte rechazo expresado por Barbieri. La polémica surgida en torno a su nombramiento sólo se entiende en el contexto del debate sobre el establecimiento de la ópera española y el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en la década de los ochenta. Como ya comentamos anteriormente, Morphy rechazaba la idea defendida por Barbieri de que la zarzuela fuera nuestra ópera nacional, y en esta misma línea de pensamiento se encontraba su protegido Tomás Bretón. Las sesiones que tenían lugar en la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, mostraban las discrepancias entre Barbieri y Bretón sobre la cuestión de la ópera española. Por este motivo, en medio de este encendido debate, la candidatura de Morphy a la Academia de Bellas Artes sólo podía reforzar su influencia en el panorama musical contemporáneo, causa de la posición enconada de Barbieri para evitar su elección como académico. En septiembre de 1885, Bretón revela en su *Diario* que el Conde de Michelena, empresario del Teatro Real, le había confesado a Morphy “que no pone la obra por la presión que en él ejercen Arrieta y Barbieri”⁶. Un mes más tarde, Bretón escribía: “díjome el Conde que la enemiga que para entrar en la Academia le hace Barbieri no reconoce otra causa que su amistad conmigo, ¡será bruto el tal Barbieri!”⁷.

Todo comienza el 26 de diciembre de 1886 cuando se configura la lista de solicitantes a la plaza de académico de número de la Sección de Música, por el fallecimiento de Antonio Romero. A la misma se presentan, aportando sus correspondientes expedientes, el Conde de Morphy, Ruperto Chapí e Ignacio Ovejero⁸. Las votaciones para elegir al candidato estuvieron empañadas por la polémica desatada por Barbieri, quien no consideraba apta la candidatura de Morphy, a pesar de su prestigio entre intelectuales, escritores y músicos.

⁵ *Ibidem*, p. 370. (Sesión 19-01-1880).

⁶ T. Bretón: *Diario...*, T. 2, p. 553. (13-09-1885).

⁷ *Ibidem*, p. 563. (17-10-1885).

⁸ El expediente del Conde de Morphy se conserva en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Signatura 4-7-1.

De acuerdo al Reglamento, para figurar como candidato aspirante a la plaza de Académico de número, se necesitaba “o solicitud del interesado, o propuesta firmada por tres académicos, con el *dese cuenta* del director, debiendo expresarse con la claridad conveniente los méritos y circunstancias en que se funda la petición”⁹. Mientras que Chapí y Ovejero presentaban personalmente su solicitud, en el caso del Conde de Morphy, la propuesta, fechada el 13 de diciembre de 1886, venía firmada por miembros destacados de la Academia: Juan Facundo Riaño, Mariano Vázquez, Valentín Zubiaurre y Federico de Madrazo. Un mes más tarde, el 8 de enero de 1887, reunidos en Sesión Saldoni (presidente), Arrieta, Barbieri, Hernando, Vázquez, Inzenga, Arnao, Zubiaurre, y Monasterio, y leídos los expedientes personales aportados por los tres solicitantes se procedió a discutir si Morphy cumplía los requisitos para tal nombramiento. Sometido a votación, Morphy fue apoyado por todos los presentes a excepción de Barbieri que emitiría su voto en contra al alegar que “no concurría en él la de ser artista de profesión”¹⁰. El problema, como señaló Hernando en la junta ordinaria, tenía que ver con “el cumplimiento de un mero trámite reglamentario que se interpretaba diversamente”, que estaba relacionado con el artículo 77 del Reglamento¹¹, que aludía a que

Siendo artista de profesión, [debía] haberse distinguido por sus creaciones artísticas, o por la publicación de obras didácticas de utilidad reconocida, o haberse acreditado en la enseñanza de los estudios superiores en las Escuelas del Estado; *no siéndolo*, estar reputado como persona de especiales conocimientos en las artes, por haber escrito obras de mérito reconocido relativas a ellas, desempeñando bajo las condiciones legales, en Universidades o Escuelas Superiores del Estado, la enseñanza de la ciencia Estética o de la Historia del Arte, haber formado colecciones de obras artísticas, o prestado marcada protección a las artes o a los artistas¹².

Tras votarse en la misma sesión las tres candidaturas aptas para su presentación ante la Academia, los solicitantes quedaron clasificados en el orden siguiente: 1º Ruperto Chapí, 2º Ignacio Ovejero y 3º Guillermo Morphy¹³. No obstante, Barbieri, que tenía como preferido a Chapí, desata un nuevo debate sobre el asunto en la Sesión ordinaria del 17 de enero de 1887, reclamando la validez de su voto particular en contra de Morphy¹⁴. En esta ocasión, tras un rifirrafe entre Barbieri y Pedro de Madrazo, se procedió acto seguido a una votación nominal sobre la propuesta emitida por la Sección de Música, resultando 23 votos a favor de Morphy frente a los dos votos en contra, emitidos por Barbieri y el secretario de la Academia, Simeón Ávalos¹⁵. Pero el asunto no se quedó ahí, ya que Barbieri insistirá de nuevo en que conste su voto particular, dejando por escrito sus razones particulares, cuya lectura tuvo lugar el 24 de enero por parte de él mismo. En ellas, el autor de *El barberillo de Lavapiés* volvía a insistir en la condición de “artista de profesión”, acusando a la mayoría de académicos posicionados a favor de Morphy de desconocer o tergiversar el signifi-

⁹ *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874, p. 23.

¹⁰ *Libro de Actas de las sesiones celebradas por la Sección de Música 1887*, Fol. 128r-128v: (sesión de día 8-01-1887).

¹¹ *Ibidem*, Fol. 342.

¹² *Libro de Actas de las sesiones celebradas por la Sección de Música 1887...*, Fol. 342.

¹³ *Ibid.*, Fol. 128r-128v.

¹⁴ En la sección ordinaria participaban Madrazo, Martínez, el Marqués de Monistrol, M. de Cubas, Martín, Avrial, Arrieta, Barbieri, Monasterio, Zubiaurre, Vázquez, Saldoni, Hernando, Arnao, Riaño, Cañete, Oliver y Hurtado, Fernández, Rada y Delgado, Suñol, Álvarez Capra, Soriano Murillo, Ferrant y Ávalos.

¹⁵ *Libro de Actas de las sesiones...*, (ordinaria), Fol. 342 (sesión de 17-01-1887).

cado de estos términos, y no dudando en calificar la elección de quien consideraba “distinguido aficionado”, de “precedente funesto y ruinoso” para la Academia por el peligro que supondría que “los verdaderos artistas de profesión quedaran en minoría”¹⁶.

La posición de Barbieri no logró alterar en lo más mínimo la votación, que demostraba la consideración que Morphy se había ganado. Hay que recordar que Morphy presentaba en su candidatura la experiencia de haber ejercido de músico en París, pero incluso sin esta condición, que separaba el “músico de oficio” del que no lo era y recibía el calificativo de “aficionado”, era respetado en sus facetas de compositor, después de haber dado a conocer con éxito algunas sus composiciones orquestales en Madrid. Los miembros de la Academia también conocían su profunda ilustración y conocimiento de las artes, a través de discursos y artículos en prensa, además de su reconocido papel de mecenas. Por todos estos motivos el propio José Subirá, que estudiaría detenidamente la cuestión durante sus investigaciones sobre la música en la Academia, expresa con sorpresa que la posición enconada de Barbieri en contra de Morphy “no pudo ser más severa como consigna el libro de actas con gran detalle”¹⁷.

Hay que añadir que en la votación final participaba la junta general extraordinaria en pleno con la asistencia de al menos treinta y seis académicos, que no solamente no dieron razón al escrito de Barbieri, que a todas luces respondía a intereses personales, sino que hicieron patente el aislamiento de Barbieri, al emitir 28 votos a favor de Morphy, 6 a favor de Chapí y 2 de Ovejero¹⁸. Para Chapí esto supondría un duro golpe y, según Subirá, la causa para que años más tarde, siendo elegido Académico, no llegase nunca a ocupar la vacante. Todo parece indicar que habría sido Barbieri quien le habría animado a ocupar el puesto, dada su buena relación con Chapí.

El nombramiento de Morphy como académico tuvo repercusión en la prensa francesa; *Le Figaro*, por ejemplo, expresaba su satisfacción de que se cumpliera el derecho de Morphy a acceder “al sillón de los inmortales” por ser una de las grandes personalidades de la crítica, ensalzando su reciente discurso en el Ateneo de Madrid:

Le comte de Morphy vient d'être élu membre de l'Académie des Beaux-Arts. Le droit du comte au fauteuil des immortels de la musique était incontestable, car il compte parmi les grandes personnalités de la critique, et son dernier discours à l'Athénée en est la preuve. Espagnol de Paris, Parisien d'Espagne, le secrétaire de la Reine-Régente s'est constamment occupé des arts espagnols. C'est à lui qu'on doit la grande manufacture actuelle des porcelaines de la Moncloa. Son salon, essentiellement musical, a vu passer toutes les sommités lyriques de notre temps: Sarasate, Planté, Tragó, Arrieta, Cañete, Verger, Vázquez, Albéniz, Fischer, Rubinstein, toutes les célébrités de passage à Madrid sont ses amis; et tous les loisirs de sa haute situation à la Cour sont consacrés à la musique. Les pensions, décorations et réputations qu'il a procurées aux artistes espagnols et étrangers sont choses incroyables. Ajoutez à cela le plus aimable des caractères; aussi l'élection du comte de Morphy a-t-elle été accueillie avec joie par tout le monde¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*, Fol. 349 a 351 (sesión de 24-01-1887).

¹⁷ J. Subirá: *La sección de música de nuestra Academia: su actuación...*

¹⁸ *Libro de Actas de las sesiones...*, Sesión extraordinaria, Fol. 356- 357.

¹⁹ “Le comte de Morphy academicien”, *Le Figaro*, 09-02-1887, p. 4. “El conde de Morphy acaba de ser elegido miembro de la Academia de Bellas Artes. El derecho a formar parte de la silla de los inmortales de la música es indiscutible porque se cuenta entre las grandes personalidades de la crítica y su último discurso en el Ateneo es prueba de esto. Español de París, parisino de España, el secretario de la Reina Regente se preocupa constantemente por las artes españolas. Es a él a quien debemos

Morphy no sería indiferente a este rechazo de Barbieri. Tras los fallecimientos de Barbieri y Arrieta, en febrero de 1894, se intensifica su presencia en la Academia. A partir de entonces las Actas muestran su participación en las sesiones de la misma, hasta que su enfermedad le fuerza a irse retirando de las actividades habituales de la corporación. Desde la Academia, Morphy ejerce su influencia en asuntos tan relevantes como la elección de profesores para el Conservatorio de Madrid, la distinción honorífica de artistas extranjeros en la que mediaría –tal es el caso de Saint-Saëns–, la dotación de pensiones, las publicaciones, así como las decisiones tomadas en el seno de la Academia como órgano consultivo que afectaba, entre otros asuntos, a la ópera española²⁰.

El debate en la Academia es un reflejo de la división provocada por la cuestión de la ópera española y el estreno de *Los amantes de Teruel* de Bretón, que contaba con el rechazo de Barbieri y, sobre todo, de Arrieta. El panorama madrileño presentaba la agrupación de artistas e intelectuales en bandos enfrentados, que obstaculizaban los intentos de Morphy por lograr la unión de los músicos y el florecimiento de una escuela de música como había acontecido anteriormente con la pintura. Por eso, para Bretón el triunfo de Morphy significaba un “triunfo para nuestro partido”²¹. También Albéniz, que apoyaba el estreno del drama lírico de Tomás Bretón, no podía por menos que aplaudir los resultados, sabiendo que estos abrirían con el tiempo la puerta a su amigo en la Academia. No se equivocaba Albéniz al saludar a Tomás Bretón como “futuro académico”²², ya que el autor de *La verbena de La Paloma* entraría en la Academia algunos años más tarde.

Morphy estuvo presente en la elección por unanimidad para la plaza de Académico de número en la Clase de no Profesores de José de Castro y Serrano, a finales de 1889, antes de haber leído su discurso de ingreso, acto que tendrá lugar, finalmente, el 18 de diciembre de 1892, el mismo año en que Morphy es condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica. Dicho discurso, dedicado a la “Naturaleza y medios de expresión de la Música” fue respondido por Mariano Vázquez.

La entrada de Morphy en la Academia tiene relación con la toma de algunas decisiones relacionadas con su defensa de la ópera en castellano. Así, se amplía la oferta de asignaturas de canto dentro del Conservatorio de Madrid, con la implantación de la asignatura de Declamación lírica, literatura y metrificació castellana aplicado al canto, que encuentra un claro referente en las enseñanzas ofrecidas en el Instituto Filarmónico²³. La persona designada para el cargo de profesor sería José María Fernández de Valderrama, quien, como revela en su conferencia “Música del lenguaje del Quijote” (Madrid, Imp. Colonial, 1905), pronunciada en el Conservatorio de Madrid en 1905 y publicada con un prólogo de Tomás Bretón, apoyaba los argumentos del académico en favor de la lengua castellana. En 1892, Justo Blasco, que ya impartía clases en el Conservatorio y co-

la gran fabricación actual de porcelanas de La Moncloa. Su salón, esencialmente musical, ha visto pasar a todas las renombradas figuras de nuestro tiempo: Sarasate, Planté, Tragó, Arrieta, Cañete, Verger, Vázquez, Albéniz, Fischer, Rubinstein, todas las celebridades que han pasado por Madrid son sus amigos; y todos los momentos en los que no se ha visto ocupado por su alto cargo en la corte los dedica a la música. Las pensiones, condecoraciones y reputaciones que procuró a los artistas españoles y extranjeros son cosas increíbles. Agregar a eso el más encantador de los personajes; de esta manera, la elección del conde de Morphy ha sido acogida con alegría por todo el mundo” (traducción de la autora).

²⁰ Las pensiones con destino a Roma podían rondar las 3.000 pesetas anuales en 1884. En el caso de los cantantes, adquirirían experiencia con la práctica de escena en los numerosos teatros líricos italianos. *Actas...* Fol. 106 V. (18 de enero de 1884).

²¹ T. Bretón: *Diario...*, T. 2, p. 588. (31-01-1887).

²² *Ibidem*, p. 589. (02-02-1887).

²³ *Libro de Actas de las sesiones...*, Fol. 150 v. (29-12-1892).

mo sabemos había sido un destacado profesor en el Instituto Filarmónico²⁴, consigue la cátedra de canto del Conservatorio.

El 4 de julio de 1894 tuvo lugar la votación para decidir el candidato a la plaza de Académico Profesor dejada por Barbieri. El asunto se dirimió con una votación secreta que daría como vencedora la candidatura de Tomás Bretón, apoyada por Morphy, Esperanza y Sola y Monasterio, frente a la de Miguel Marqués, defendida por Peña y Goñi y Zubiaurre. La victoria dejaba una ventaja de 19 votos a favor de Bretón, frente a los 5 que consiguió Marqués²⁵ y mostraba el protagonismo alcanzado por Morphy y Bretón en el panorama musical de estos años, en medio de la escisión causada entre los músicos por el asunto de la ópera española.

Morphy estuvo presente en la sesión de octubre de 1894, en la que la corporación vota a favor de apoyar la candidatura de Felipe Pedrell para ocupar la vacante por el fallecimiento de Mariano Vázquez²⁶ como profesor de Conjunto Coral del Conservatorio. En una carta dirigida a Pedrell el 23 de octubre, Morphy hace alusión al asunto y aprovecha la ocasión para pedirle su colaboración en favor del arte patrio, superando así los roces que había tenido con Pedrell, que trataremos en otros capítulos.

Sr. D. Felipe Pedrell.

Mi ilustre y querido amigo: anoche aprobamos en la Academia de San Fernando el dictamen de la Sección de Música, proponiendo a Vd. para reemplazar a Vázquez en la cátedra de Conjunto coral del Conservatorio. El Ministro de Fomento creo que aprobará la candidatura y por tanto me atrevo a darle la enhorabuena esperando que pronto lo veremos en la Academia para que con su autoridad y sus vastos conocimientos nos ayude a levantar el Arte Patrio que anda por los suelos. Puede Vd. figurarse la satisfacción que he tenido al darle mi voto y el gozo con que le escribo la noticia del nombramiento para el Conservatorio. Estoy escribiendo una revista musical para *La España Moderna* en la que hablaré de su Antología como merece tan importante publicación. Creo que el artículo le gustará porque tenemos la misma manera de ser.

Es indudable que en los momentos actuales nos hallamos en un periodo crítico de nuestra historia musical. Los viejos desaparecen y el personal del Arte se renueva. Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares.

Esto exige mucho tiempo, mucho trabajo y mucho amor, porque si cada uno guarda lo que sabe para sí, el progreso será lento, y no formando los artistas un núcleo unánime en su aspiración, poca influencia tendrán sobre el Gobierno, que lo puede todo en España. En el momento de cerrar esta carta me dicen que está Vd. en Madrid y se la envía hasta que tenga el gusto de verlo, su afmo. amigo. G. Morphy²⁷.

El 5 de diciembre de 1894, la Academia admite por unanimidad, en base a los méritos artísticos, el ingreso de Pedrell como académico de número de la Sección de Música²⁸, impartiendo su discurso de ingreso en marzo de 1895.

²⁴ *Ibidem*, Fol. 147v.-148 r. (22-04-1892).

²⁵ *Libro de Actas de las sesiones...*, Fol. 576-577 (04-07-1894).

²⁶ *Ibidem*, Fol. 161v. (10-1884).

²⁷ Carta de Morphy a Pedrell, fechada en Madrid, el 23 de octubre de 1894, publicada por R. Sobrino, "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...", pp. 61-102.

²⁸ *Libro de Actas de las sesiones...*, Fol. 13-14 (17-12-1894).

El 14 de mayo de 1896, Morphy pronuncia el discurso de contestación a Tomás Bretón en su recepción pública. Más tarde, en diciembre de 1897, Morphy apoya la nominación de Saint-Saëns como académico, en la que habría intervenido personalmente según se constata en la correspondencia mantenida con el maestro francés²⁹.

Acaecido el fallecimiento de Morphy, es Bretón quien, en la sesión que tiene lugar el 25 de septiembre de 1899, comunica la noticia del deceso que tuvo lugar en el Gran Hotel de Baden, en Suiza, leyendo un discurso en homenaje al conde, motivo por el cual es felicitado calurosamente por la Academia. Juan de Dios de la Rada y Delgado solicita que dicho discurso sea publicado en el *Boletín de la Academia*, con una gran tirada. Bretón señala que Riaño, director de la Academia y amigo íntimo de Morphy, era el indicado para consagrar un recuerdo al conde, lamentando Jimeno de Lerma la ausencia de Monasterio, quien conocía detalles de la infancia de Morphy y, añadiendo que las dotes de ilustración y conocimiento de Morphy en el Arte de la Música le habían abierto las puertas de la Academia al permitir considerarle Profesor, a pesar de que en España no hubiera ejercido la docencia de la música como tal³⁰. Por último, Cesáreo Fernández Duro hizo referencia a los muchos trabajos del Conde de Morphy sobre el arte musical, “entre otros, un trabajo acerca del músico Farinelli, que se proponía dar a la imprenta y que sería de sentir quedara perdido”³¹.

El 16 de octubre de 1899, bajo la presidencia de Juan Facundo Riaño se sufragaron seis misas rezadas en memoria de Morphy en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen³².

8.2. Filosofía y estética. Referentes en España. Los institucionistas

El reinado de Isabel II revela la influencia del pensamiento liberal moderado encarnado en las figuras de los franceses François Guizot y Victor Cousin. El propio Morphy, que había conocido el pensamiento de Cousin durante la realización de sus estudios de filosofía en los años cuarenta y cincuenta³³, se declara defensor de la doctrina espiritualista en un discurso pronunciado en 1892 –del que trataremos en el epígrafe 8.4–, donde asume muchas de sus ideas.

Cousin, que denominó su filosofía como *eclecticisme* y posteriormente como *espiritualisme*, se proclamaba defensor de las doctrinas metafísicas desde Sócrates y Platón, defendiendo la idea de Dios como belleza suma, el rechazo al concepto de mimesis como imitación literal de la naturaleza o la intervención en la obra artística del espíritu del artista. Además, en su filosofía, la belleza “espiritual” integraba tanto la belleza moral como la física y la intelectual. Asimismo, consideraba que la “trinidad augusta” de “lo verdadero, lo bello y lo bueno” eran cualidades que emanaban del ser supremo a las que aspiraba el artista. Cousin, al igual que Madame de Staël, Théophile Gautier o Camille Saint-Saëns, defendía el ideal de *l'art pour l'art*, es decir, la creación artística ajena a cualquier vínculo con la industria, la ciencia, la religión o la moral.

²⁹ Cartas de Guillermo Morphy a Saint-Saëns. Archivo del Museo Dieppe.

³⁰ *Libro de Actas de las sesiones...*, Fol. 499 (2-09-1899).

³¹ *Ibid.*, Fol. 499, (2-09-1899). Rada y Delgado recordaba haber compartido una celda junto a Morphy en el Monasterio del Escorial, donde este se hallaba trabajando sobre el cantante Farinelli.

³² *Reglamento interior...*, art. 180.

³³ *Ibidem*, p. 40.

En España el espiritualismo de Cousin tuvo fuerte repercusión. Tomás García Luna difunde su doctrina filosófica en sus *Lecciones de filosofía ecléctica*, primeras enseñanzas de filosofía impartidas en 1841³⁴ en el Ateneo de Madrid, donde entonces destacaban las figuras de Juan Donoso Cortés, Antonio Alcalá Galiano y Joaquín Francisco Pacheco. Tras la traducción al español de su obra *Du vrai, du beau et du bien* (1836) en 1847, por Nicolás Ramírez de Losada, como *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, lo bello y lo bueno*, aparecieron algunas publicaciones de escritores españoles inspiradas en el pensamiento de Cousin, como los *Elementos de estética e historia crítica de la elocuencia griega o romana* (1847) o el *Curso de literatura general* (1847), de José Fernández-Espino³⁵.

En 1848, Milá y Fontanals publica su *Manual de estética* traducido libremente de Cousin. Según Aullón de Haro, este autor marca el establecimiento de la disciplina de estética en España con sus *Principios de Estética o Teoría de lo Bello* (1857) y sus *Principios de teoría estética y literaria* (1869)³⁶. A esta línea se suma su alumno Menéndez y Pelayo, con su *Historia de las Ideas Estéticas en España* (Madrid, 1883-1889). Interesa aquí señalar que Milá y Fontanals aporta interesantes reflexiones sobre la música, que en la jerarquía de las artes considera a la misma altura que el resto de ellas. Sus reflexiones sobre la belleza y el arte se desenvuelven en el campo del espíritu y del genio, en línea con el espiritualismo de Cousin.

En la década de los sesenta proliferan los escritos sobre estética y la crítica estética (literaria, artística y musical) encuentra, además, su espacio en la prensa gracias a escritores como Alberto Lista. Entre las publicaciones que ven la luz, debemos recordar los *Estudios filosóficos sobre música* (1864) de Óscar Camps y Soler; *La belleza y las bellas artes según las doctrinas de la filosofía sokrática y de la cristiana* del Padre Jungmann, traducida por Ortí y Lara (Madrid, 1873), que en 1887 publica las *Lecciones sumarisimas de Metafísica y Filosofía natural, según la mente del angélico Doctor Santo Tomás de Aquino* (1887). Estas dos últimas obras forman parte de los esfuerzos por la recuperación de la escolástica en el pensamiento estético español. La traducción de la obra del jesuita alemán Jungmann al español por el catedrático universitario Ortí y Lara, alcanzó gran difusión en los centros de enseñanza españoles. Jungmann se había inspirado en la filosofía griega de Sócrates, Platón, Plotino y en la patrística cristiana de Clemente de Alejandría, San Basilio, San Agustín y Santo Tomás, autores reivindicados por Jungmann como alternativa cristiana válida frente a la filosofía moderna³⁷. El mismo Milá y Fontanals se siente interesado por recuperar la escolástica y publica en 1888 el estudio *Estética tomística* sobre las doctrinas estéticas desde Santo Tomás hasta el siglo XIX, donde se refiere a los escritos del padre Taparelli y el padre Jungmann³⁸.

Una alternativa a la línea del pensamiento espiritualista y la filosofía tradicionalista impulsada por Ortí y Lara, la encabeza Sanz del Río, que centra su interés en la traducción de los textos de Krause³⁹. La penetración en España del racionalismo de Krause, a través de la figura de Sanz del

³⁴ Dichas lecciones fueron publicadas en Madrid, Imp. de Boix, 1843.

³⁵ Véase R. Angulo Díaz: *La historia de la cátedra de Estética en la Universidad española*, Oviedo, Pentalfa Eds., 2016, p. 44.

³⁶ Pedro Aullón del Haro: "Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España", Prefacio a M. Milá y Fontanals: *Principios de Estética o de Teoría de lo Bello*, Madrid, Verbum, 2013, pp. IX-XXI.

³⁷ *Ibidem*, p. 238.

³⁸ M. Milá y Fontanals: "Estética tomística. Estudio de sus expositores", *La ciencia católica*, II, 1882; este texto fue publicado en el volumen V de las *Obras completas de don Manuel Milá y Fontanals*. Barcelona, Librería de Álvaro Verdagué, 1893, pp. 473-516.

³⁹ Véase Francisco J. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español*, Universidad de Granada, 1998.

Río, deja su influencia en muchos intelectuales que se sienten cautivados por el Armonismo científico, donde la razón objetiva se aparta del “idealismo” que consideran superficial e inigualable a la razón filosófica. Sanz del Río ensalza la libertad de pensamiento, donde encuentra la “libertad racional”⁴⁰. Sus ideas aluden al carácter masónico del krausismo que encontraremos dentro de las logias del librepensamiento, que defienden un “Dios no impuesto por la fe, sino comprendido por la razón y demostrar las relaciones entre lo infinito y lo finito, por la incontestable lógica de la ciencia, más bien que por las opiniones de antiguos y convencionales sabios, o contextos de un libro”⁴¹. Sanz del Río afirma que Hegel “es hijo del cristianismo en cuanto idea abstracta que refleja la objetividad”, pero deplora que esta idea no sea reconocida “con la ciencia racional de la objetividad misma”⁴². Muestra su distanciamiento hacia Víctor Cousin, que “como filósofo acabó de perder el muy escaso concepto en que lo tenía” y lamenta “cada vez más la influencia que la filosofía y la ciencia francesa (ciencia del embrollo y de pura apariencia) ejerce entre nosotros”⁴³. Con ello alude a la influencia del pensamiento de Cousin en España que se identifica en política con cierto conservadurismo y con “la teología cristiana tradicional, la principal de sus “buenas causas”⁴⁴. De esta manera, Sanz del Río rechaza el espiritualismo francés de Cousin y abraza el panenteísmo y el racionalismo armónico de Krause⁴⁵.

Un ejemplo de cómo algunos krausistas conciliaron la filosofía idealista alemana con el catolicismo lo tenemos en el krausista Francisco Fernández y González. Según Falero, este autor, a la que se debe la parte estética del sistema krausista español, trata de reconducir la filosofía alemana hacia Hegel, distanciándose del sistema de Krause. Su obra *La idea de lo bello y sus conceptos fundamentales. Disertación leída en la Universidad Central* (1858) en un sentido teísta, se aparta de los pasos dados previamente por Sanz del Río, que en su panenteísmo se había atraído la oposición de los sectores tradicionalistas españoles.

El interés por Krause lleva a Francisco Giner a publicar el *Compendio de estética* (1874) de C. F. Krause⁴⁶. A continuación, entre 1877 y 1878 Francisco Giner publica ocho lecciones de estética en el *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza* (BILE), que plantean el estudio teórico sobre las Bellas Artes y la necesidad de dar a conocer los resultados sobre la estética moderna, presentados por los autores más destacados de la materia.

Angulo Díaz señala las coincidencias que se encuentran entre los manuales krausistas y los católicos, ya que habitualmente estos tratados sobre la estética respondían a un mismo esquema en dos partes, correspondientes a la teoría general de la belleza y a la teoría del arte bello. De manera similar, en todos estos textos se alude a la contraposición de lo bello con lo útil, y por tanto lo

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 95-98.

⁴¹ F. J. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español...*, p. 8.

⁴² *Ibid.*, p. 108.

⁴³ F. J. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español...*, p. 20.

⁴⁴ Nicola Abbagnano: *Diccionario de Filosofía*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1963, (décima edición 1993), pp. 445-446.

⁴⁵ Extractado de Gonzalo Capellán de Miguel y Xavier Ajenjo Bullón: “Masonería y Krausismo”, *La masonería española en el 2000; una revisión histórica. IX Symposium Internacional de Historia de la Masonería española*, J. A. Ferrer Benimeli (coord.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deportes, 2001, vol. II, pp. 593-602. El masón Pedro Gómez de la Serna fue uno de los responsables del viaje de Sanz del Río a Alemania.

⁴⁶ Vendría a sumarse la traducción de otras obras de Krause, como *Ideal de la Humanidad para la vida (Urbild der Menschheit*, Dresde, 1811), traducida por Julián Sanz del Río (Madrid, Imp. de Manuel Galiano, 1860).

bello como desinteresado al cumplir un fin en sí mismo; al neoplatonismo, utilizado como fuente; al dualismo entre el espíritu y el cuerpo o la materia y, por último, al concepto de lo sublime⁴⁷.

Según Flitter, Sanz del Río había incorporado ideas de Herder y de Schlegel a su personal interpretación de la obra de Krause, mientras que Giner de los Ríos refleja la influencia de Salas y Quiroga en sus escritos⁴⁸. Durante la Restauración borbónica el grupo krausista asume el idealismo introducido por el grupo católico, y las mismas inquietudes reformadoras de la sociedad. En este sentido, los krausistas recogen la influencia del romanticismo historicista, y lo adaptan a su ideario reformista, compartiendo el lenguaje platónico, el papel del arte frente al materialismo, la visión transcendental del artista y el espiritualismo⁴⁹. Bajo este punto de vista, los krausistas habrían contribuido a las reivindicaciones de los espiritualistas del grupo católico, poniendo freno al materialismo. Sin embargo, sus ideas colisionaron con los intereses de la iglesia católica al proclamar una religión basada en la razón libre, no sujeta a dogma, propugnando una iglesia universal, y llevando a cabo una campaña en defensa de la enseñanza laica al juzgar a la iglesia como culpable del retraso que afligía a España. Esta percepción dolorosa del pasado les aleja de la del grupo ortodoxo católico, dando lugar a confrontaciones como el conocido “Brindis del Retiro” de Menéndez Pelayo⁵⁰. Todo ello les habría atraído la crítica de un sector de la intelectualidad española, que no aceptaba su catolicismo de sesgo laicista, como se hace palpable en personas cercanas a Morphy como Manuel Cañete y Ramón de Campoamor, que expresan su rechazo hacia el lenguaje “enmarañado”, y el panenteísmo que entrañaba el ideario de Krause. Los reformadores krausistas combatirán la confesionalidad del estado, la enseñanza en manos de la iglesia y lucharán por la libertad de cultos. No reniegan del sentimiento católico que entienden contrario al dogma de la iglesia.

La Restauración borbónica, con su carácter conciliador y su búsqueda de apoyos a cualquier proyecto regeneracionista que supusiera levantar España de su estado de postración, dio cabida a la obra de los krausistas⁵¹. Estos abandonaron la lucha por medios revolucionarios y se centraron en la transformación de la sociedad a través de la cultura y la educación. Su objetivo, liderado por Giner de los Ríos, les llevó a trabajar en diferentes ámbitos relacionados con la música, la educación musical y artística, la crítica musical y la investigación musicológica.

No hemos encontrado ninguna vinculación personal del Conde de Morphy con los krausoinstitucionistas, apreciación señalada ya por Sánchez de Andrés. En el pensamiento filosófico y estético, podemos apreciar controversias entre Morphy y algunas de las opiniones, no siempre unitarias, de este grupo. Así, Giner se muestra a favor del análisis de la belleza recurriendo a procedimientos científicos, que muestran la influencia que el positivismo tiene en su pensamiento a partir

⁴⁷ Raúl Ángulo Díaz: *La historia de la cátedra de Estética...*, pp. 239-240.

⁴⁸ Derek Flitter: “La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause”, R. A. Cardwell; B. McGuirk (eds.), *¿Que es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. University of Colorado at Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, p. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 133.

⁵⁰ Véase Francisco Javier Gómez Díez: “Menéndez Pelayo y su intervención en la política española”, *Mar Oceana, Revista del Humanismo español e hispanoamericano*, nº 31, 2012, pp. 41-51.

⁵¹ Insistimos en que el regeneracionismo no fue un fenómeno homogéneo o vinculado a un solo grupo, sino que la palabra regeneracionismo formó parte del discurso de figuras de diferente ideología política, dentro del espíritu de la Restauración borbónica.

de 1876, en lo que ha venido a llamarse el krausopositivismo⁵². Esta postura difiere de la defendida por Morphy, quien proclama la superioridad de la doctrina espiritualista, enfatiza la idea de misterio y de genio en el arte y considera los límites de la razón y de la ciencia ante su pretensión de explicar la belleza por métodos analíticos, que juzga típicos de otras disciplinas como las matemáticas. El discurso de Morphy surge en medio del auge del positivismo y del racionalismo en España, movimientos que conllevan la sacralización de la razón, contra la que se manifiesta.

El pensamiento estético de Morphy se aleja de este modo de las proposiciones de los institucionalistas y se sitúa en una línea cercana a Victor Cousin y pensadores españoles como Milá y Fontanals, para quien el sentimiento es la fuente del arte de acuerdo a la reciprocidad arte/religión, donde se incide en lo espiritual, una idea que se contrapone a la reciprocidad ciencia/arte, donde el arte sería susceptible de racionalidad⁵³.

En la controversia entre ciencia y arte de finales del siglo XIX, Morphy expone brevemente su posición a Saint-Saëns:

Pas lu vos écris j'avais deviné vos idées dans votre musique et croyant a la puissance de l'inspiration, je me suis toujours refusé de croire que cela visite aussi facilement qu'on le dit le cerveau des imbéciles et des savants; car on fait de la mauvaise prose et de détestables vers quand on ne connait pas le grammaire et on donné la vie à des monstres quand on s'entête a produire la beauté comme résultats des analyses et des procédés qui sont propres de la Science et non de l'Art⁵⁴.

La crisis finisecular provocó en muchos intelectuales influidos por el krausismo un acercamiento a posiciones socialistas y republicanas que lógicamente no podían ser compartidas por Morphy, quien estaba convencido de que la regeneración en España debía de hacerse dentro de la monarquía. Morphy no compartiría con los krausistas españoles el “complejo decimonónico hacia nuestro pasado” ni su rechazo hacia el catolicismo tradicional como fuerza regeneradora de la sociedad, rechazo expresado por Fernando de Castro cuando afirmaba que: “el catolicismo es no sólo impotente para regenerar la sociedad, sino acérrimo y encarnizado enemigo de toda reforma y perfeccionamiento humano”⁵⁵. Según Gómez Molleda, este pensamiento aparecerá de manera más o menos velada en los escritos de otros krausistas⁵⁶.

No obstante, pese a estas diferencias y la independencia de pensamiento de cada uno, durante la Restauración borbónica asistimos a actitudes reformadoras unánimes, orientadas a sacar a España del atraso cultural, dando importancia a la educación y la instrucción del pueblo, y el acercamiento al resto de Europa. Este sentimiento colectivo dio fuerza al asociacionismo y a iniciativas de gran interés para la construcción de una España moderna.

⁵² F. F. Falero: *La teoría del Arte del krausismo español...*, p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 169.

⁵⁴ “No habiendo leído sus escritos, había adivinado sus ideas en su música y, creyendo en la fuerza de la inspiración, me he negado siempre a creer que esta visite tan fácilmente como dice el cerebro de los imbéciles y eruditos; porque se hace pésima prosa y detestables versos cuando no se conocen la gramática y se da vida a monstruos cuando se persiste en producir la belleza como resultado de análisis y procesos que son propios de la ciencia y no del Arte”. Carta de Guillermo Morphy a Saint-Saëns, Madrid febrero de 1898. Archivo del Museo Dieppe.

⁵⁵ Véase D. Gómez Molleda: *Los reformadores de la España...*, p. 121.

⁵⁶ *Ibidem*.

8.3. *Espiritualismo versus materialismo en las academias*

Hemos comentado en el capítulo inicial cómo los escritos de Masarnau presentan ya en 1836 la contraposición entre materialismo y espiritualismo que recoge la influencia del idealismo alemán de cuño católico. Estas ideas conforman una doctrina presente en discursos académicos y artículos que se exacerban en momentos álgidos revolucionarios, como por ejemplo en 1871 con la devastación de París, la Atenas cultural, a la que se refiere Morphy en uno de sus artículos ya analizados anteriormente. Pues bien, con la Restauración borbónica y el inicio de la monarquía liberal y católica con Alfonso XII, la controversia entre espiritualismo y materialismo continuó presente durante el resto de siglo. También en los discursos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como el de Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, titulado “El realismo y el idealismo en las artes” (1872)⁵⁷ encontramos esta polémica. Cueto expone con claridad la doctrina de pensamiento que identifica el espiritualismo con el eclecticismo, tema que ya había sido objeto de atención de Fétis y Gil –véase el capítulo inicial de esta monografía-. Veinte años más tarde, el proceso de secularización que vive España y la influencia del positivismo centran la discusión en la confrontación entre realismo/materialismo e idealismo/espiritualismo.

Para Cueto, aunque el realismo en las artes siempre ha existido, ha irrumpido en la escena española con un nuevo significado para entrar en confrontación con el idealismo. El realismo pone en crisis la metafísica al considerar que la realidad solamente tiene en cuenta lo visible. Al ser excluyente, provoca la ruptura con la idea conciliadora entre realismo (materia) e idealismo (espíritu, alma), asumida por la doctrina espiritualista. Por tanto, para Cueto, la doctrina espiritualista se caracteriza por su eclecticismo y está representada por personajes históricos de diferentes escuelas como Dante, Calderón, Polígnoto, Fideas, Kaulbach, Miguel Ángel o Rafael, cuyo “realismo idealista” orientado hacia la belleza se apartaría del realismo prosaico y materialista. La doctrina espiritualista fundamenta la dualidad y conciliación de la materia y el espíritu en filósofos como Descartes, mientras que el racionalismo, al poner su foco de atención sólo en la razón, busca “avasarlar por completo el mundo de la moral y de la inteligencia”, obviando que el espiritualismo en arte representa también “el apogeo de la mayor grandeza intelectual artística que ha conocido el mundo”⁵⁸.

Pocos años más tarde, el debate se traslada al Ateneo de Madrid, donde en 1875, bajo la presidencia de Juan Valera, se constata el fuerte peso que los defensores del idealismo/espiritualismo seguirían teniendo en España, al pronunciarse una inmensa mayoría de los ateneístas a su favor. En general, predominan las posiciones eclécticas entre idealismo y realismo, en una postura que se aleja del realismo prosaico francés⁵⁹; asimismo, se rechazan los excesos de un romanticismo que se evade de la realidad y no se sitúa en el presente, y que cultiva un lenguaje alejado de la sencillez y de la claridad. Muchos artistas adoptan este compromiso con un realismo tradicional que se asocia con lo trascendental y espiritual. En palabras del pintor Vicente Galán, “el romanticismo pictórico hispano lleva consigo, dentro del campo de la plástica, la premisa ineludible del ex-

⁵⁷ Leopoldo Augusto de Cueto: “El realismo y el idealismo en las artes...”

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Estas consideraciones son tomadas del trabajo de Mariano López: “Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España”, *Bulletin Hispanique*, T. 81, nºs 1-2, 1979, pp. 51-74.

haustivo reflejo de la realidad, [...], una tremenda carga de espiritualidad, inseparable de lo matérico, lo palpable, lo real"⁶⁰.

En 1880, el tema vuelve a presentarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el discurso de Manuel Cañete, quien muestra cómo la controversia materialismo/espiritualismo continúa más viva que nunca⁶¹. Cañete vuelve a arremeter contra el materialismo y una sociedad sumida "en tanta lamentable ruina material, intelectual y moral" que pone en peligro la cultura⁶². Como en otras ocasiones, en el discurso de Cañete se vuelven a repetir los tópicos sobre el arte en línea con el espiritualismo católico, cuando se hace referencia a los "elevados fines" del arte o al "fuego interno de la inspiración"⁶³. Se subraya la libertad del artista para emplear los medios de expresión adecuados, y, citando a San Agustín, se refiere a dos premisas básicas: el propósito del arte es la belleza y la unidad del arte es su esencia⁶⁴. Para Cañete, la religión obraría como "faro bienhechor, señala certero rumbo a la humanidad", que debe ser asunto para los artistas junto a la tradición, las costumbres, la historia o la naturaleza. Al igual que hiciera Cueto en su discurso, también Cañete expone esta posición conciliadora entre diferentes figuras históricas que considera exponentes del idealismo o espiritualismo. Siente indignación cuando los defensores del realismo confunden el naturalismo de pintores como Velázquez (pone de ejemplo su cuadro *Los Borrachos*) con la escuela que defienden quienes se encuentran "arrastrados en las cenagosas corrientes del materialismo" y alejados de la "realidad artística"⁶⁵. Como vemos el realismo y el contacto con asuntos que atañen a la sociedad es aceptado por estos espiritualistas siempre y cuando, como explica Arnao, el propósito del artista sea más elevado que el "pintar cosas insustanciales o feas por el solo gusto de pintarlas"⁶⁶.

La década de 1880-90 asiste al posicionamiento de los críticos ante el naturalismo. Los avances de la ciencia vienen parejos al pensamiento positivista, a las teorías de Darwin de carácter mecanicista sobre la selección natural, y de Herbert Spencer, con el énfasis en conceptos como materia. A todo ello hay que añadir las teorías económicas de Carl Marx y su visión materialista de la historia. Todas estas corrientes entran en confrontación con el idealismo o espiritualismo que defienden el contenido espiritual del arte. El fin de siglo vive estas tendencias del realismo y naturalismo en escritores como Zola y Maupassant, o en pintores como Courbet y Millet. En el ámbito musical, el espíritu positivista trata de aplicar a la música los procedimientos científicos objetivos, en detrimento de conceptos como el genio y la imaginación⁶⁷.

El discurso de José Castro y Serrano de 1888 ante la Real Academia Española es un testimonio de esta confrontación entre espiritualismo y materialismo. "La escuela naturalista actual, que en mi sentir —escribe Castro y Serrano— no es tal escuela, sino arte de distinguirse de los otros y re-

⁶⁰ E. Vicente Galán: *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1994, p. 19.

⁶¹ Manuel Cañete: "Discurso de D. Manuel Cañete", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880, pp. 5-30.

⁶² *Ibidem*, p. 7.

⁶³ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁴ Manuel Cañete: "Discurso de D. Manuel Cañete...", p. 10.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁶ Antonio Arnao: "Discurso de Antonio Arnao, académico de número, en contestación a D. Manuel Cañete", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1880, p. 41.

⁶⁷ Véase L. Plantinga: *La música romántica...*, p. 490.

clamo para adquirir lectores, será más o menos filosófica en sus principios, pero es detestable y malhadada en sus formas de exhibición”⁶⁸. Reprueba, además, que los jóvenes escritores desciendan “al fango de las palabras”, utilizando el lenguaje del “vulgo grosero y mal hablado”⁶⁹. Esta afirmación vuelve a ser una negación a las corrientes del realismo prosaico, que en las acepciones de la época vienen a confundirse con el naturalismo. En su respuesta a Castro y Serrano, Enrique Ramírez de Saavedra y Cueto (1828-1914), marqués de Auñón, hijo del duque de Rivas⁷⁰, reprocha a quienes por “deseos de notoriedad” o fines materiales se centran en “excitar y desenvolver los torpes instintos y ciegas pasiones que duermen en el fondo de nuestro ser, comprimidos por la educación y las ideas cristianas”⁷¹. Por esta misma razón, hace referencia al naturalismo, diferenciando a los autores rusos e ingleses de los franceses. Si en la obra realista de Tolstoi encuentra el autor la conciliación de “espíritu y materia”, en la de Zola, solamente aparecería lo material: “el falso y antifilosófico de Zola, en cuyas novelas, no obstante, el lujo de pormenores y la verdad descriptiva, el hombre no resulta visto más que por un lado, y siempre por el más degradante y aborrecible”⁷².

En España, el espiritualismo no había sucumbido a las corrientes llamadas materialistas, sino que seguía siendo defendido por intelectuales relevantes. Según señala García González, esta corriente se difundió también por toda Europa y “afirma la existencia en la realidad de elementos espirituales, no materiales; que además reciben la primacía tanto en el plano ontológico como en el epistemológico; es el espiritualismo, la segunda línea de pensamiento que converge en la formación del personalismo del siglo veinte”⁷³. El espiritualismo, señala el autor, pone énfasis en la introspección para descubrir la realidad del propio espíritu y, de esta manera, las grandes verdades, consagradas por la tradición, es decir, la existencia de Dios, la libertad, la responsabilidad, la virtud, los valores morales⁷⁴. En esta línea de pensamiento es donde se sitúa el discurso sobre la música de Morphy que tratamos a continuación.

8.4. El discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes en 1892

El 18 de diciembre de 1892, Morphy pronuncia su discurso de ingreso ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado “Naturaleza y medios de expresión de la música”, donde se proclama defensor de la doctrina espiritualista⁷⁵. En él defiende la unidad de las artes bajo unos mismos principios estéticos y divide su exposición en dos partes, la primera, sobre la música ins-

⁶⁸ José Castro y Serrano: “Discurso de D. José Castro y Serrano”, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*. Madrid, Est. Tip. sucesores de Rivadeneyra, 1889, p. 21. Como es habitual, esta publicación recoge el discurso de ingreso de José de Castro y Serrano y el de contestación, del Duque de Rivas.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁰ Había estudiado con Alberto Lista y, como José Selgas y Antonio Arnao, compartía el mismo interés por los temas filosóficos y cristianos. Véase D. Allen Randolph: *Don Manuel Cañete...*, pp. 140-141.

⁷¹ J. Castro y Serrano: “Discurso de D. José Castro y Serrano”, *Discursos leídos...*, p. 35.

⁷² *Ibidem*, p. 37.

⁷³ Juan A. García González: *Después de Husserl. Estudios sobre la filosofía del siglo XX*, LibrosEnRed, 2006, p. 113.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Férriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892, pp. 5-40.

trumental y vocal; y la segunda, sobre el drama lírico y las reformas de Wagner. La contestación al discurso de Morphy corrió a cargo de su amigo Mariano Vázquez, quien aporta interesantes datos biográficos sobre la trayectoria vital de Morphy⁷⁶. Vázquez reivindica, además, la faceta de Morphy como compositor, menciona nuevas obras compuestas por Morphy que no aparecen en otros trabajos biográficos, señala el éxito alcanzado por sus conciertos, y ensalza su lucha incansable por la ópera nacional y su proyecto de realizar los *Anales de la música española e italiana*.

Al inicio de su discurso, Morphy señala la confluencia en España de doctrinas que se apartan de las verdades alcanzadas por la estética moderna. Según sus propias palabras, “ciertas corrientes que actualmente parecen dominar el mundo intelectual son peligrosas, y en vez del brillante resultado que se prometen sus adeptos, sólo han de conducir a los que las sigan al abismo, donde caen los que confunden la originalidad con la extravagancia”⁷⁷. Para Morphy, la finalidad estética del arte estaba en entredicho, y de aquí la necesidad de posicionarse contra quienes entendían el arte como algo utilitario o sometido a los vaivenes de la moda. Morphy arremete contra quienes ponen en duda la fuerza de la inspiración para producir la belleza, indisolublemente unida, según el espiritualismo, al genio del individuo y no a procedimientos científicos. Asimismo, se opone a las corrientes materialistas de la época, y a los positivistas que concebían la belleza como resultado de análisis y procesos propios de la ciencia y no del Arte⁷⁸. En su discurso afirma el origen divino de la inspiración:

La luz, el destello, la centella inflamada de la inspiración que brota con fuerza inconsciente del fondo del alma humana, procedente de aquel manantial divino que da la vida a todo lo creado. Por eso la inspiración será siempre un misterio y el genio un don del cielo; por eso el Arte será eternamente el único medio para expresar esa inspiración de las almas de poeta que desde Platón aspiran a un mundo ideal, a una esfera superior donde no existe el error ni las tinieblas ni el mal; donde todo es eterno: la Luz, la Verdad, el Amor, la Paz, la Bondad y la Belleza⁷⁹.

Su catolicismo y platonismo recuerdan a Menéndez Pelayo, quien señalaba que el artista debía reconocer “la eterna e indisoluble unidad” de la belleza con la verdad y el bien “cuyos eternos tipos residen en la mente de Dios, siendo las criaturas como débiles espejos y letras quebradas que muestran en alguna parte sus infinitas imperfecciones”⁸⁰. Menéndez Pelayo mencionaba la relación entre el arte, la belleza, el bien y la verdad y se mostraba de acuerdo con la teoría del arte por el arte.

Consciente de los cambios que se ciernen sobre el concepto de estética como estudio de lo bello, Morphy trata de fijar los conceptos modernos del arte, refutando las corrientes que amenazan con dejar obsoletas la identificación del arte estético con el arte bello. Cita a filósofos y estéticos que se han ocupado del tema, desde Sócrates o Platón hasta pensadores alemanes como Schelling, Hegel, Vischer, Trahandorf y Kahler, quienes han considerado la estética como ciencia independiente. A diferencia de Giner en sus *Lecciones de estética*, Morphy no entra en el análisis de los diversos sistemas creados por ellos, sino que subraya la importancia que el idealismo ha tenido en

⁷⁶ Mariano Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos leídos...*, pp. 42-62.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁸ Esta idea la expresa también en su correspondencia con Saint-Saëns conservada en el Archivo-Museo de Dieppe.

⁷⁹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 40.

⁸⁰ Marcelino Menéndez Pelayo: *Orígenes de la novela*, IV, Santander, Universidad de Cantabria, 2017, p. 226.

el arte en todas las épocas. Platón se convierte en una referencia fundamental para Morphy. El Romanticismo alemán había redescubierto a este filósofo, incorporando sus ideas al discurso estético de Schopenhauer, Schlegel o Cousin, entre otros. Las referencias de Morphy a “las almas de poeta que desde Platón aspiran a un mundo ideal”⁸¹ y la identificación de “la Luz, la Verdad, el Amor, la Paz, la Bondad y la Belleza”⁸², citadas anteriormente, remiten de nuevo a Victor Cousin.

Morphy señala que la moderna estética habría sabido conciliar materia y espíritu, es decir, fijar “su armonía con los elementos del dualismo humano, la relación del proceso histórico con el de la cultura del espíritu”⁸³. Morphy recoge el concepto de Bellas Artes “como formas diversas de expresar el sentimiento de lo bello”, subrayando que la belleza sería el “fin principal de las Artes y elemento indispensable a toda civilización digna de tal nombre”⁸⁴. De este modo, las manifestaciones artísticas se convierten para una nación en el termómetro de la civilización. Cita a Hegel para referirse a la división del Arte en tres periodos: simbólico (predomina la materia sobre la idea, para Hegel no se trataría todavía de arte verdadero), clásico (equilibrio entre materia e idea, cuyo ejemplo encuentra en el arte clásico) y romántico (predomina la idea sobre la forma). Sobre la clasificación tripartita de Hegel, que también encontramos en Krause, Morphy advierte que la crítica moderna difiere de esta teoría al considerar que las manifestaciones artísticas surgirían simultáneamente en el hombre para satisfacer “sus necesidades espirituales y físicas”⁸⁵, de manera que el arquitecto o pintor aparecerían simultáneamente al músico o poeta. Vemos como su discurso viene a superar la confrontación de su tiempo entre espiritualismo y materialismo, siguiendo el planteamiento ecléctico de filósofos como Cousin.

Morphy se muestra de acuerdo con la idea de la unidad del arte, al afirmar que, pese a la diversidad de las formas artísticas, todas ellas son comunes en cuanto al fondo del que dimanar. Asimismo, señala que en toda obra artística debe existir el “sentimiento poético”, sin el cual el artista sería incapaz de expresar el asunto del que trata. En palabras de Morphy: “no puede llamarse artista aquel que no es poeta, y siéndolo, debe comprender la belleza en las obras de sus compañeros cultivadores de otras artes, aun desconociendo el tecnicismo peculiar a ellas”⁸⁶. Morphy defiende

no solo la unidad del Arte, sino la superioridad de la doctrina espiritualista, como dos grandes fuerzas destinadas en lo porvenir a regenerar, como lo han hecho en el pasado, las vivas fuentes de inspiración, de donde, tras periodos de obscuridad o de lucha, brotan esas obras inmortales que resisten a los cambios de opinión y a los veleidosos caprichos de la moda⁸⁷.

Así, confirma el carácter atemporal de las obras consagradas, justamente porque el sentimiento poético del que surgen es un lenguaje universal. Obras universales serían, en el terreno musical, los modelos consagrados de Haydn, Mozart y Beethoven. Frente a este concepto cualquier

⁸¹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 40.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 11.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 11.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁷ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 12.

obra que no fuera fruto de la inspiración, no tendría categoría artística, sería un producto para el entretenimiento o una moda pasajera.

La siguiente parte del discurso la dedica Morphy a analizar la ley estética como forma consustancial a las Bellas Artes. De este modo, señala que la base principal de la belleza y la mejor fuente de inspiración sería el elemento intelectual, moral y subjetivo. Considera desautorizada la teoría de la “imitación de la naturaleza” como única guía del arte. El arte consistiría en traducir la impresión recibida de manera subjetiva por el alma del artista. De esta manera lo subjetivo cobra especial importancia en la doctrina espiritualista, como medio para alcanzar la “belleza ideal”. El artista cumple la misión de elevarnos por encima de la realidad. Morphy considera que “cuanto más nos acercamos a la grosera imitación realista, más nos alejamos de la belleza”⁸⁸. Acepta el naturalismo en las artes figurativas, particularmente en la pintura, donde califica el impresionismo de espiritualista y subjetivo, bajo la condición de que el artista prescinda “de los detalles de exagerado realismo”⁸⁹. Como Manuel Cañete, también Morphy utiliza el ejemplo de *Los borrachos* de Velázquez, donde el pintor retrata la realidad con buen gusto, sin caer en el grosero realismo. El alma del artista es por tanto capaz de sentir la belleza que encuentra en la naturaleza, al contrario de aquellos que permanecen ciegos a la misma. Por lo tanto, Morphy insiste: “¿No es esta prueba evidente de que la centella creadora procede del yo artístico y no del mundo exterior?”, y añade: “¿No es evidente también la unidad del Arte, y no pueden, por lo tanto, considerarse los que lo cultivan como hermanos que se entienden, a pesar de vivir en distintos países?”⁹⁰.

También se pronuncia en la polémica entre fe y razón. Para Morphy, si la inspiración es de origen divino, esta no podrá ser explicada por la razón. Ante la sacralización y supremacía de la razón, el discurso de Morphy viene a recordar que la inspiración es un misterio que escapa a las reglas de la razón. Por este motivo, rechaza que el análisis de las obras inmortales sea “fuente segura de inspiración”⁹¹. Así, afirma que la idea (poesía), la línea (dibujo), la melodía (música) son la esencia misma de esa creación “que brota con fuerza inconsciente del fondo del alma humana”⁹², una idea que ya hemos visto expresada por otros defensores del espiritualismo como Óscar Camps, que define la melodía como “la creación del genio que nace directamente de la sensibilidad del alma” y a esta la considera “destello de la divina esencia que se esconde dentro de él”⁹³.

De todo ello Morphy deduce que el “Arte es la interpretación de lo bello, moral, intelectual o físico, realizada por medio de sus signos más expresivos o característicos con arreglo a formas ideales del yo artístico”⁹⁴. Confiere al arte un sentido transcendental en el que pueden incluirse otros valores aparte de lo bello, como lo verdadero, defendiendo la autonomía del arte del contexto político o social, apartado de cualquier sentido funcional. La obra de arte nace con un sentido de atemporalidad para convertirse en eterna, por encima de los gustos del momento y, además, con un sentido universal, ya que la belleza o el sentimiento estético que despierta la obra puede ser

⁸⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁸⁹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 14.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁹¹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 13.

⁹² *Ibidem*, p. 39.

⁹³ Óscar Camps y Soler: *Estudios filosóficos sobre música...*, p. 48.

⁹⁴ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 14.

comprendida por todos. El arte, continúa Morphy, tampoco se encierra en reglas fijas, establecidas en un determinado momento o por una determinada escuela que coartarían la libertad del genio.

En cuanto a la consigna del “arte por el arte” mencionada por Morphy, no estuvo exenta de fuertes polémicas en la época, al igual que el concepto de realismo, dándose controversias en cuanto a su significado. Para Morphy el arte es desinteresado, el artista no piensa en su obra como algo útil sino como un fin que busca la expresión de la belleza ideal, que gracias a su genio y a la inspiración (de origen divino) es capaz de producir. Morphy no descarta que pueda cumplir una enseñanza moral, pero señala que esta no es su finalidad, sino que le es dada al buscar el arte lo verdadero.

Además, Morphy desea demostrar la posición privilegiada que la música instrumental ocupa en la categorización de las artes, contradiciendo, así, la opinión de los krausistas españoles en cuanto a su valor.

Se discute y aun se niega la facultad expresiva de la música sin palabras, cuando hace ya cerca de un siglo que gran parte de tres generaciones de hombres que jamás se han visto ni puesto en comunicación, pertenecientes a diversas razas y países, interpretan del mismo modo las obras instrumentales de Haydn, Mozart y Beethoven, y el público que las oye, también perteneciente a diversas nacionalidades, recibe la misma impresión y juzga la obra con el mismo criterio respecto a su carácter y expresión, sin necesidad de más comentario que obra misma⁹⁵.

Para Morphy, la música instrumental es un género que requiere cierta preparación e instrucción para ser valorada: “ejerciendo su acción sobre el sentimiento por medio del sonido, la música exige, para ser comprendida, cierta finura de organización física, cierta educación del sentimiento, y de la sensibilidad”⁹⁶. Comparada a la música vocal, considera su expresión mucho más extensa, arremetiendo contra quienes la juzgan limitada al modo mayor-alegría, modo menor-tristeza, que juzga pertenecientes “a la secta de los sordos y ciegos”⁹⁷. Añade que con la música pura no sólo se deleita el alma con la belleza, sino que además se recibe un placer puramente intelectual y critica a los que la consideran incapaz de expresar como la música dramática: “empieza la música donde acaba la palabra; que sólo ella puede, con su auxilio y sin él, expresar las infinitas gradaciones del sentimiento, y que, en la escala artística ascendente, y dentro de su esfera de acción, ofrece mayor variedad que todas sus hermanas, incluso la poesía”⁹⁸.

En suma, podemos señalar a continuación las ideas principales y originales de Morphy que tratan de corregir afirmaciones anteriores que considera erróneas:

1. Subraya la riqueza de la expresión de la música instrumental, considerándola en el escalafón más alto de las Bellas Artes, incluso por encima de la poesía. Insiste en que la música pura es capaz de “recorrer las infinitas fases del sentimiento con matices tan variados y delicados como no puede alcanzar la palabra”⁹⁹.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁹⁶ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 16.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁸ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 16.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 21.

2. La música pura por medio del sonido y sin el auxilio de la palabra es capaz de transmitir el pensamiento y la idea del compositor al oyente.

3. Identifica la melodía con el “alma de la música”, y considera que la armonía y la instrumentación contribuirán a su cualidad expresiva, comparando estas últimas al clarooscuro y el color de la pintura, respectivamente.

4. Insiste en el mayor poder subjetivo de la música instrumental, por tanto, su mayor capacidad expresiva, al inspirarse el artista en su propia idea y sentimiento y no en el sentido concreto de la palabra. La palabra cuando acompaña a la música limita su esfera de acción. De este modo, reafirma las palabras de Víctor Cousin para quien “no hay duda de que las palabras determinan la expresión musical, pero el mérito entonces está en la palabra, no en la música; alguna vez la palabra imprime a la música una precisión que la mata, quitándole sus efectos propios”¹⁰⁰.

5. Destaca la riqueza y amplitud de los medios de expresión de la música instrumental, de manera que la idea musical “puede variar tanto por la tonalidad, por el dibujo melódico, por la armonía, por el ritmo y el compás, por el acento y por el timbre del instrumento que le representa”¹⁰¹. Por este motivo dice no comprender a quienes consideran reducidos los límites de expresión de este género e insiste en que “precisamente porque su esfera de acción es vaga e indeterminada, es mucho más extensa en la música instrumental que en la vocal”¹⁰².

6. Como ejemplos de creaciones instrumentales que se sitúan en la “cumbre excelsa del Arte”¹⁰³, señala las obras de la escuela alemana desde Haydn hasta Schumann. Destaca como ejemplos de esta música espiritualista las diferentes combinaciones instrumentales: sonata, trío, cuarteto y sinfonía. Dentro de los cuartetos menciona las obras de Beethoven, Mozart y Mendelssohn, entre otros.

7. La música produce “en el alma del oyente una impresión puramente moral, una disposición especial del espíritu que hace brotar ciertas ideas e impresiones relacionadas con otras anteriores; con recuerdos alegres o tristes, con aspiraciones del alma; con imágenes fantásticas; con acentos de ira, de desesperación, de resignación, de esperanza; con todos los innumerables estados de la pasión y creaciones de la fantasía”¹⁰⁴.

Vemos que estas ideas vienen a rectificar criterios que habrían sido asumidos por los krausistas españoles respecto a la música pura. De acuerdo a Sánchez de Andrés, este grupo, tomando como referente el racionalismo, “le niegan el contenido intelectual y espiritual, por lo cual la música se acerca a los estadios más infantiles de la Humanidad debido a su naturaleza asemántica y su incapacidad para expresar conceptos”¹⁰⁵, razón por la que relegaban a la música pura a un plano inferior dentro de la jerarquía de las artes¹⁰⁶. Además, como medio de expresión, consideran que la

¹⁰⁰ V. Cousin: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno...*, p. 212.

¹⁰¹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 22.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁰⁵ Leticia Sánchez de Andrés: “El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p. 965.

¹⁰⁶ L. Sánchez de Andrés: “El pensamiento y la actividad musical de Francisco Giner de los Ríos. Iniciativas Krausoinstitucionalistas en el ámbito de la educación musical (1869-1915)”. *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador krausista*, José Manuel Vázquez Romero (coord.), Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009, p. 214.

inconcreción de la música pura “le resta capacidad para la expresión individual y la incapacita para la comunicación universal”¹⁰⁷. Para los krausistas, el valor artístico vendría en función de su capacidad conceptual, de aquí que la música unida a la palabra es la que mostraría “en plenitud el contenido del alma humana”¹⁰⁸. De esta manera, de acuerdo a su concepción organicista y armónico-cista, la música vocal como “arte compuesto” se situaría en una esfera superior a la música instrumental. Dentro del género vocal, considerarían la ópera como “la obra por excelencia”, al armonizar en ella otras artes como la poesía, la arquitectura o la pintura¹⁰⁹.

Esta defensa de la música instrumental por parte de Morphy está en línea con su labor para difundir la música de cámara en España, en colaboración con músicos como Albéniz, Bretón, Arbós o Tragó, quienes no sólo interpretaban el repertorio clásico o romántico, sino que además sometían a criterio de Morphy sus creaciones en este género. Recordamos de nuevo la actividad de Morphy como presidente de la Sociedad de Conciertos y la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, donde impulsó el género instrumental, introdujo los ciclos de conciertos dedicados a un solo compositor y convirtió su salón en un espacio europeo.

El epígrafe VI del discurso de Morphy está dedicado a la reforma wagneriana. Autores como Eduard Hanslik en su escrito *De lo bello en música* publicado en 1854 o León Plantinga¹¹⁰ señalaban que la obra revolucionaria de Wagner habría surgido como resultado de su contacto con las ideas destructoras del anarquismo de Miguel Bakunin, influyendo en su idea de dismantelar todo el sentido de la historia tal y como era entendida hasta el momento. Así, Wagner defendería una vuelta al mundo pagano, que habría sido destruido por las sociedades cristianas y cuya supervivencia se reconocía en parte en el drama moderno. Su objetivo sería, por tanto, restaurar este mundo pagano para lo que proclamaba la renovación de la tragedia, *el drama*. Para Hanslik, estas ideas formaban parte de *La obra del Arte futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), donde se combinarían danza, música y poesía, con arquitectura, escultura y pintura para conseguir una obra universal definida como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Según Plantinga, la filosofía atea y el materialismo crítico de Ludwig Feuerbach habrían influido también en su peculiar visión del arte como religión del futuro.

Wagner representaba para muchos un símbolo decadente –el filósofo de la decadencia, lo llama Nietzsche–; su obra *Parsifal* es calificada de decadente, degenerada, y el mismo Wagner es identificado con el ejercicio de fuerza de Bismarck¹¹¹. Otro autor, Max Nordau, a finales de siglo, en su obra *Degenerados*, arremete contra el modernismo y artistas como Wagner¹¹².

Algunas de estas ideas las encontramos en Morphy, que escribe su discurso en 1892, en pleno furor wagneriano. Morphy comienza a conocer y estudiar a Wagner a partir de 1857, llegando a escuchar la mayoría de sus obras en Viena y Bayreuth. Si bien admiraba la belleza de sus obras musicales, criticaba sus escritos sobre estética y filosofía. Asimismo, combatía la idea de la escuela

¹⁰⁷ L. Sánchez de Andrés: “El pensamiento...”, p. 965.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ L. Sánchez de Andrés: “El pensamiento y la actividad musical de Francisco Giner...”, p. 217.

¹¹⁰ L. Plantinga: *La música romántica...*, p. 290.

¹¹¹ Friedrich Nietzsche: “The Case of Wagner”, *The Works of Friedrich Nietzsche*, Trans. Alexander Tille, London, H. Henry and Co, 1896, p. 16.

¹¹² Max Nordau: *Dégénérescence*, Paris, Ancienne Librairie Germer Bailliere et Cie, T. II, 1894, p. 537.

universal anunciada y liderada por Wagner, alertando a los jóvenes compositores que se sentían atraídos por el genio alemán. Aunque reconocía en Wagner un fenómeno extraordinario, por su sello personal y poderoso, arremetía contra quienes lo consideraban un Mesías:

No por esto me parece sensato remontar con el entusiasmo hasta los tiempos mitológicos de Apolo y de Orfeo, para ver en la figura de Wagner al Mesías, al Profeta destinado a regenerar la sociedad moderna por medio del drama musical mitológico, afirmando “que, así como el género humano atravesó las tinieblas de la Edad Media guiado por la luz del Cristianismo, del mismo modo el siglo XX creará un nuevo estado social creado por el Arte, única religión posible en lo porvenir”¹¹³.

Tomás Bretón llama la atención sobre la coincidencia de las ideas de Nordau con las expresadas por Morphy en referencia a Wagner:

Recuerdo que, al aparecer en las librerías una de las últimas obras de Max Nordau, *Degeneración*, la adquirí y leí con avidez, estimulado por el efecto que había causado en Europa, quedándome más lisonjero que sorprendido al ver que el juicio del célebre filósofo judío sobre Wagner coincidía hasta en las palabras con el que repetidas veces había yo oído formular a Morphy y leído en algunos de sus artículos¹¹⁴.

Consciente de la creciente influencia de Wagner en España a finales de siglo, cuando se identifica modernidad con el auge del movimiento wagneriano en Barcelona¹¹⁵, el propio Morphy señala que, en contra de los que muchos pregonaban, el wagnerismo llegaba a España con un destacable atraso respecto a otros países, donde ya se desacreditaba la filosofía de Wagner.

Señala cómo en *Opera und Drama*, Wagner había expuesto sus ideas reformadoras sobre el teatro lírico, denunciando el abuso del canto y enfatizando la necesidad de recuperar la expresión dramática gracias a la colaboración de todas las artes. Pese al deseo de Wagner de reformar el drama lírico, restableciendo las teorías de Gluck, Morphy expone que se habría equivocado en su reforma al otorgar a los instrumentos el papel desempeñado por la voz humana, y asimismo, en el uso que hacía del “leitmotiv” y la melodía infinita, que no podía equipararse a la línea melódica que se identificaba con la idea. Al igual que otros compositores contemporáneos, Morphy cree “que la verdadera reforma y la influencia universal de Wagner residen principalmente en la armonía e instrumentación, donde no es posible prescindir de lo hecho por él sin quedar anticuado”¹¹⁶. Encontramos en Morphy el deseo de mirar hacia la vanguardia musical, en su interés por asimilar las innovaciones que Wagner suponía, tanto en el uso magistral de los timbres como en los efectos armónicos. Como en otras ocasiones, Morphy reconoce la necesidad del estudio de la obra de Wagner por los compositores, y se convierte en uno de los mayores promotores del autor germano en España.

¹¹³ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 33.

¹¹⁴ Tomás Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico...*, p. 9.

¹¹⁵ Francesc Cortès i Mir: “El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”, *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.

¹¹⁶ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 35. Estas ideas las expresa con claridad en 1897, en ocasión del estreno de la obra *Hero y Leandro* de Mancinelli. En el drama lírico, la expresión de los afectos está encomendada a la voz y no a la orquesta.

En otra parte de su discurso, Morphy explica cómo el drama lírico es cada vez más cosmopolita y universal: “no hay nacionalidades musicales con carácter propio en el terreno artístico donde se funden los estilos”¹¹⁷. Considera que esta tendencia persiste desde el apogeo de la obra de Meyerbeer:

En la melodía popular y en las obras basadas sobre ella, se ha conservado el sello característico de cada país; pero en el drama lírico no es posible encontrar hoy, entre el compuesto por un alemán y el escrito por un italiano, la diferencia que existe, por ejemplo, entre *Euryanthe*, de Weber, y *Lucrezia Borgia*. ¿Cómo clasificar la música de Meyerbeer? ¿Como italiana, como alemana o como francesa? De todo tiene y desde su apogeo a hoy, todos los compositores han seguido el mismo camino¹¹⁸.

Pero cree compatible la universalidad del género con la tradición de cada país, de manera que Morphy vuelve a defender este modelo universal, mal comprendido por muchos críticos españoles, ya que uno de los motivos del rechazo hacia la ópera *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón fue el considerarla demasiado “extranjera”. Morphy insiste en la idea de que el carácter nacional de la ópera se muestra “en el fondo, en la manera de sentir, de pensar y de comprender el argumento o el personaje”¹¹⁹, de acuerdo a la tradición. Wagner no habría creado una escuela nueva y universal susceptible de desarrollo o de imitación por compositores de otros países, ya que partiría de una tradición y manera de sentir propia de su país. El drama lírico español, según Morphy, podría inspirarse en las “creaciones de la fantasía” y en las “tradiciones gloriosas” de nuestro pasado artístico. Pone de ejemplo *Los amantes de Teruel* y *Garín* de Tomás Bretón, donde encuentra la respuesta a nuestras tradiciones y la asunción de los procedimientos modernos de Wagner. Un camino que debía de ser seguido por otros compositores españoles: “creo que los compositores españoles, estudiando u asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador alemán, deben tratar de conservar las tradiciones y espíritu del Arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro, tanto en la leyenda como en la historia, para emplearlos en el drama lírico”¹²⁰. Más adelante insiste en la misma idea: “tratar de seguir el sendero de Wagner para ir más allá que él, no me parece posible; pero creo sin embargo que sabiendo utilizar muchas de sus reformas, el arte músico puede perfeccionar el drama lírico, guardando cada país la tradición de su pasado”¹²¹.

De esta manera, Morphy vuelve a señalar los dos pilares en los que se debe sustentar el drama lírico español, lo tradicional y lo universal, una propuesta para un género que no gozaba de tradición musical en España y que lejos de agotarse seguiría presente a principios del siglo XX. Las propuestas de Morphy sobre el drama lírico nacional no sólo serán recogidas por compositores de su círculo más cercano como Tomás Bretón, Isaac Albéniz o Emilio Serrano, sino que, a través de sus discursos y artículos publicados en la prensa, llegarán a gran número de artistas.

Finaliza el discurso señalando la importancia de la melodía, como esencia misma de la creación. Morphy aplaude las composiciones de música vocal de Mozart, Beethoven, Gluck y Haendel,

¹¹⁷ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 35.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹¹⁹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 36.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 37.

¹²¹ G. Morphy: “Discurso del Excmo. Sr. Conde de Morphy”, *Discursos leídos...*, p. 39.

que compara con las exageraciones de la ópera-concierto italiana. Considera que esta es un espectáculo en el que sólo se da importancia a la habilidad del cantante y cita a Rossini como su representante; tras ella, el movimiento romántico llegaría a su máximo apogeo con Bellini, Donizetti y Verdi, acercándose más al verdadero drama lírico. Señala que el medio de expresión principal en el drama lírico es “la palabra cantada, sujeta a buena prosodia, con música adecuada a la situación, al sentimiento y al personaje”. De esta forma, la íntima unión entre letra y música constituiría un poderoso medio para conmover al oyente. Para Morphy cumplirían esta condición tanto las melodías de los grandes maestros italianos como las de los alemanes antiguos y modernos. Rememora a artistas como Caccini, Peri, Monteverdi y Cavalli, que utilizan la declamación de la voz y buscan la expresión dramática de la situación.

El discurso de Morphy llamó la atención de la prensa y algunos periódicos decidieron entonces publicar su biografía, en la que señalaron sus méritos artísticos y su vasta ilustración¹²².

En su respuesta a Morphy, Mariano Vázquez, en consonancia con el modelo de ópera defendido por Morphy, reafirma su ideas en cuanto a los abusos de la ópera belcantista italiana que se había distanciado de los preceptos de Gluck, defendiendo la necesidad de retomar el interés del asunto y la expresión sincera del drama lírico.

8.5. *Proyectos artísticos. Sociedades corales, orfeones y bandas de música*

La implicación de Morphy en el mundo de las artes no se limita a su cargo como académico, sino que también le encontramos tomando parte activa en comisiones y tribunales que promueven tanto el arte como la música nacional. No es raro ver a Morphy involucrado en las exposiciones internacionales de Bellas Artes, como, por ejemplo, las que tuvieron lugar en Viena y Munich en 1888. La comisión nombrada por el Ministerio de Fomento contaba con la presencia de Morphy, junto a otras destacadas personalidades como Federico de Madrazo, Simeón Ávalos, Feliciano Herreros Tejada, Miguel Aguado, Bartolomé Maura, Manuel Domínguez, Aureliano Beruete, Arturo Mérida y José Fernández Jiménez, entre otros. El propósito de la misma era “entenderse directamente por conducto de su presidente con todas las corporaciones y centros oficiales y particulares a quienes convenga invitar, así como también para resolver y ordenar lo que crea oportuno respecto a la elección y número de las obras que hayan de remitirse, y al embalaje, transporte e instalación de las mismas”¹²³.

Respecto a la actividad de Morphy en el ámbito musical, hay que destacar también su presencia en los tribunales formados para otorgar premios a orfeones y sociedades corales. Este tipo de asociacionismo musical había ido tomado cada vez mayor impulso durante la Restauración borbónica¹²⁴, desde que figuras como Santiago de Masarnau, Hilarión Eslava y José Parada y Barreto hablaran de sus beneficios morales y culturales. Un ejemplo de la fuerte tradición de algunas de

¹²² Véase, entre ellos, *El Heraldo de Madrid*, 18-12-1892, p. 1.

¹²³ “Exposición de Bellas Artes en Viena y Munich”, *La Vanguardia*, 21-01-1888, p. 1.

¹²⁴ La Familia Real promovió y apoyó este movimiento; y, en 1891, la infanta Isabel fue nombrada Socia protectora de la Sociedad Coral de Bilbao por su contribución económica a la misma. Véase B. García Álvarez de la Villa: “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 33, 2020, p. 224.

estas sociedades corales que se remontan a los años sesenta, lo encontramos en las Sociedades corales de Cataluña a cargo de José Anselmo Clavé, y en el Orfeón Artístico Matritense fundado en 1864¹²⁵. El propio Morphy recibiría una pensión en 1863 por parte del gobierno español para hacerse cargo del estudio de las sociedades corales en Europa. Como ya hemos comentado en un capítulo anterior, uno de los países objeto de su interés fue Bélgica, donde existía una gran tradición coral. Allí Morphy compuso varias obras a voces solas. Al igual que su maestro Masarnau, también Morphy señalaría el valor instructivo y moral de estas sociedades:

Las sociedades corales, antes desconocidas en España, han empezado a dar muestra de la afición musical de nuestro pueblo, sobre todo en las provincias del Norte. No cito nombres propios, por no prescindir tal vez de alguna que no conozca y que merezca especial mención, pero sería de desear que este género de música se propagara en todo el país [...] Los coros para voces de hombre sin acompañamiento, no sólo son un excelente medio de propaganda y enseñanza musical, sino que también constituyen un poderoso elemento de cultura; puesto que los que se acostumbran a reunirse con este objeto, adquieren cierta elevación en el pensamiento y en el gusto, que los aparta de la taberna y de espectáculos groseros que nada dicen al sentimiento ni a la inteligencia¹²⁶.

En relación con este movimiento asociativo debemos citar también las bandas de música. Una prueba de la importancia que estas adquirieron durante la Restauración borbónica es su presencia en el Palacio Real, invitadas por la Familia Real. Ese es el caso de la Banda del regimiento de Zaragoza que, antes de que emprender su viaje a Estados Unidos, a donde se dirigía con un repertorio de 185 obras ensayadas y 300 en preparación, es invitada a tocar en Palacio, el 15 de abril de 1893¹²⁷. La banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos también fue protagonista de estos banquetes oficiales, como el celebrado el 2 de enero de 1897, en obsequio del cuerpo diplomático extranjero. También la banda de la Academia de Artillería de Segovia asistió a Palacio el 14 de mayo de 1897, para tocar ante un distinguido público, antes de proseguir su viaje a Bayona, para presentarse a un concurso de bandas militares.

Respecto a la presencia de Morphy como miembro del jurado en los concursos de orfeones, bandas, charangas y sociedades corales, encontramos algunas noticias en la prensa. Así, en 1888 aparece formando tribunal junto a Francisco Asenjo Barbieri, Felipe Pedrell, Buenaventura Frígola, Cándido Candi, Claudio Martínez Imbert y Armet Ricart¹²⁸. En otra noticia, publicada dos meses más tarde en *La Vanguardia*, Morphy forma parte de un nuevo jurado en un concurso de orfeones junto a Juan Goula, Antonio Peña y Goñi, Melchor Rodríguez de Alcántara, Ramón Roig, José Fontseré, Ruperto Chapí, Laurent de Rillé y el director de la música de la guardia republicana de París, Gustavo Wetge¹²⁹.

¹²⁵ María Nagore Ferrer: "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 211-225.

¹²⁶ Guillermo Morphy: "El año musical en España", *La España Moderna*, año II, nº XIII, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Du-brull, enero 1890, pp. 78-79.

¹²⁷ Véase B. García Álvarez de la Villa: "La música en el Real Palacio...", p. 290.

¹²⁸ Referido en la *Ilustración Musical*, año I, nº 15, 30-08-1888, p. 120.

¹²⁹ "Concurso de orfeones", *La Vanguardia*, "edición de la tarde", 10-11-1888, p. 1.

IX. Mecenazgo. La música en palacio. El salón de los Condes de Morphy

9.1. El mecenazgo artístico

Durante el siglo XIX, a pesar del ascenso de la burguesía, beneficiada por las transformaciones que vive la sociedad con el progreso industrial, su apoyo a las artes no llega a suplir la labor de mecenazgo que hasta entonces habían desempeñado el clero y la nobleza. España, más que otros países europeos, se enfrenta al desafío de superar los grandes atrasos existentes en materia de educación, así como de elevar la cultura del público para disminuir la brecha entre el género artístico y el género de entretenimiento¹. La desprotección oficial del arte español es un tema constante en las publicaciones del siglo XIX, que se lamentan de las insuficientes ayudas del gobierno para el impulso de estructuras que posibilitaran el cultivo del arte músico, es decir, de la música en su acepción más “elevada”, dentro de los gustos europeos². Esta situación impulsa a los músicos españoles a buscar respaldo en la familia real, quien históricamente venía ejerciendo un activo papel en la protección de las artes y de los artistas³.

Durante la Restauración borbónica la monarquía mantuvo su labor de patrocinio y mecenazgo en línea con una ideología que otorgaba un valor especial al papel desempeñado por el arte y la cultura de un país como garantía de progreso. El 24 de marzo de 1875, Alfonso XII y Cánovas del Castillo firman la concesión del título de Princesa de Asturias a la Infanta Isabel, que se compromete a continuar de forma activa como mecenas, con la colaboración y consejo del Conde de Morphy.

Dentro de la Corte, Morphy ejerce un relevante papel en la protección de numerosos músicos españoles, mediando con la Corona en beneficio del arte nacional, e influyendo, además, en la ac-

¹ Los autores coetáneos se refieren al género artístico como “música elevada”, cuyo fin artístico la situaba por encima de una música destinada al entretenimiento. En el Romanticismo, la música religiosa, la música de cámara y otros géneros instrumentales pasaban a tener un rango superior en la jerarquía de las artes, mientras que obras de virtuosismo superficial como la música de salón, demandada por los aficionados, eran consideradas de rango inferior. Dentro de la primera acepción estaría la “música sabia” referida a la música clásica de la escuela alemana. Véase J. Etzion: “Música Sabia...”, pp. 185-232.

² Véase E. Casares: “La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, E. Casares Rodicio, C. Alonso González (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 20-23.

³ La familia real actuó como protectora de una creación musical en la que, de acuerdo a la sensibilidad romántica, el músico debía cumplir una misión superior al presentar su labor creadora como obra divina, mostrándose mediador entre la realidad y la belleza ideal.

tividad musical de Palacio. Contamos con los testimonios de algunos de los artistas que entraron bajo su protección, como el de Tomás Bretón, al señalar que, “en la Corte, y con la confianza del Soberano, sólo pensó el conde de Morphy, después de cumplir con los deberes del cargo, en favorecer el desarrollo del arte y facilitar el camino a los artistas de todas clases”⁴. Por su parte, Pablo Casals hace alusión a la relación difícil que Morphy mantuvo con el duque de Sesto y miembros de su círculo aristocrático, cuando afirma que Morphy no sólo era un filarmónico distinguido, sino también un notable compositor a quien los cortesanos llamaban “despectivamente el músico”⁵. Lo cierto es que, unido a otra figura de la corte, la infanta Isabel⁶, ambos mecenas, desempeñaron un importante papel en la promoción del repertorio español y la difusión de la música culta⁷.

De esta manera, si bien el mecenazgo artístico ejercido por la monarquía durante la Restauración borbónica no fue suficiente para la creación de importantes instituciones musicales, como se habían venido realizando en anteriores reinados⁸, al menos, los artistas españoles consiguieron, gracias a su mediación, ayudas económicas para su formación musical en el extranjero, así como las recomendaciones y los contactos necesarios para la consecución de sus fines artísticos. Estas ayudas se concedieron en la mayoría de los casos bajo el consejo de Morphy, quien se hizo cargo de guiar los estudios de los pensionados y dirigirlos hacia aquellas instituciones y profesores que gozaban de fama internacional. Muchos de estos músicos acudían a dar conciertos en España, invitados por la monarquía, contribuyendo de esta manera al intercambio cultural.

Además, este apoyo dentro de la corte se extendió a otros espacios filarmónicos, donde la familia real estuvo presente⁹, labor que vino a paliar de alguna manera la incapacidad del Estado para proteger la música tal y como denunciaban numerosas voces del panorama cultural, que insistían en la decadencia del arte y la desprotección de nuestros músicos¹⁰.

El mecenazgo respondió a la necesidad de otorgar a España un sitio en el concierto europeo. De la actividad de Morphy como mecenas se beneficiaron, entre otros muchos artistas, Tomás Bre-

⁴ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1899, p. 1.

⁵ J. M. Corredor: *Pablo Casals cuenta su vida...*, pp. 41-42.

⁶ María Luisa Martínez ha estudiado la figura de la infanta Isabel como mecenas y su activo papel en la promoción y consolidación de un repertorio nacional más acorde con las experiencias sincrónicas de otros países europeos. Véase *La infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música: estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio histórico y folklórico*. Tesis doctoral. Jaén, Universidad de Jaén, 2016. En 2019, Martínez ha publicado, junto a Isabel María Domingo, *La biblioteca musical particular de la infanta Isabel de Borbón (Fondo Infanta): Estudio crítico y catálogo* (Madrid, Sociedad Española de Musicología).

⁷ No debemos olvidar el respaldo que tuvo, entre los miembros de la familia Real, la ópera española *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, gracias a la mediación del conde de Morphy. Bretón fue uno de los muchos artistas que recibió una pensión por parte de la Corona.

⁸ Históricamente, la monarquía borbónica asumió un compromiso con la música que repercutió en proyectos de reforma teatral y creación de establecimientos de enseñanza bajo su auspicio. Sin ir más lejos, en el siglo XIX, ejemplos de este compromiso fueron la creación del Conservatorio de Música bajo el patrocinio de la reina María Cristina y la creación del Teatro del Real Palacio por Isabel II.

⁹ La presencia de la familia Real en los conciertos organizados por la Sociedad de Conciertos, Sociedad de cuartetos, Instituto Filarmónico y en otros espacios como el Salón del Conservatorio, Salón Romero y Salón del Ateneo, entre otros, constatan el interés de la monarquía por erigirse en protectora de las artes.

¹⁰ En un contexto marcado por el auge del Género Chico, Morphy denuncia en sus artículos y discursos el monopolio ejercido por la proliferación de obras teatrales breves orientadas al entretenimiento y la diversión y unas prácticas musicales para el consumo inmediato, orientado a la cultura de masas. Asimismo, dirigió sus críticas al gobierno al que acusaba de desproteger la cultura española.



Imágenes 9.1. El Conde de Morphy; y 9.2. La Infanta Isabel, dos grandes mecenas.

tón, Isaac Albéniz, Pablo Casals y Enrique Fernández Arbós¹¹. En 1885 Bretón reconocía la importancia que para la formación del músico tenían estas pensiones: “la fácil y creciente relación de nuestro pueblo con otros, la rapidez de las comunicaciones, más los medios que el Estado, la Casa Real y la multitud de pensiones particulares hoy proporcionan, permiten al compositor español colocarse a la altura a que se halla el arte en países más adelantados que el nuestro”¹².

A continuación, recogeremos las prácticas musicales que encontramos dentro de los espacios públicos y privados de la Corte borbónica, donde la música tuvo un papel destacado dentro del ceremonial y asumió roles de identidad nacional.

9.2. Música y mecenazgo en el Palacio Real

A Palacio acuden muchos artistas jóvenes para participar en veladas privadas, como la que tiene lugar el 9 de noviembre de 1876, ante el rey Alfonso XII, el conde de Morphy, la marquesa de Santa Cruz, Valldemosa y Guelbenzu, con el objeto de escuchar a la pianista María Martín y Gester, acompañada por el violinista Jesús de Monasterio y el violonchelista del rey de Italia¹³, Cesar Augusto Casella. En 1880, Morphy presenta a dos valencianos, el bandurrista Carlos Terraza de Vesga y el guitarrista Francisco Rocamora, en una reunión presidida por él, a la que asiste también el compositor y entonces director del Conservatorio, Emilio Arrieta¹⁴.

Hemos podido comprobar que, a su vuelta a España, los pensionados de la Casa Real solían acudir de nuevo a Palacio para mostrar sus adelantos, asimismo, colaboran en otros espacios públicos de Madrid, contribuyendo a la difusión de programaciones europeas, con una variedad de

¹¹ Sobre los diferentes ámbitos y aspectos ceremoniales en que se desarrolla la música en Palacio, véase Beatriz García Álvarez de la Villa: “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla...”

¹² Tomás Bretón: *Más a favor de la ópera nacional...*, p. 13.

¹³ *La Mañana*, 09-11-1876, p. 3.

¹⁴ B. García Álvarez de la Villa, “La música en el Real Palacio...”, p. 295.

obras de todos los estilos que representaban la llamada “música elevada”. Sobre todo durante la regencia de María Cristina de Habsburgo, la música instrumental adquiere un mayor protagonismo en los conciertos de Palacio en detrimento de la música vocal italiana. Al Palacio Real acuden representantes del violín español, como Monasterio, Sarasate y Fernández Arbós; del violonchelo, Mirecki, Tejada, Casals y Rubio; del piano, Guelbenzu, Vázquez, Tragó, Albéniz, Granados y Pilar de la Mora; y del arpa, Esmeralda Cervantes y Vicenta Tormo (véase la Tabla 9.1).

Tabla 9.1. Algunos de los artistas y agrupaciones que participaron en veladas musicales privadas celebradas en Palacio (1876-1894).

AÑO	ARTISTAS O AGRUPACIONES
1876	María Martín y Gester (pianista), Jesús de Monasterio (violín) y Cesar Augusto Casella (violonchelo)
1880	Carlos Terraza de Vesga (bandurria) y Francisco Rocamora ((guitarra)
1881	Godefroid (arpa)
	Conde de Morphy (piano)
	Anton Rubinstein (piano)
1882	Esmeralda Cervantes (arpa)
	Clotilde Zanardi (piano)
	Sociedad de Cuartetos
1884	Sociedad de Conciertos
1885	Trío Pilar Fernández de la Mora (piano), Enrique Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violonchelo)
1886	Isaac Albéniz
1887	Pablo Sarasate (violín) y Madame Berthe Marx (piano)
	Julián Gayarre (tenor) y Mariano Vázquez (piano)
1888	Sociedad de Conciertos
	Francis Planté (piano) y Enrique Fernández Arbós (violín)
	Napoleón Verger y Vicenta Tormo (arpa)
	Tomás Bretón
	Julián Gayarre, Napoleón Verger y Enrique Fernández Arbós
1891	Leo de Silka (piano)
1892	Esteban Juez (guitarra)
1893	Dolores Azpiroz (“niña artista”)
	Juan Manén Planas (violín)
	Mariano Vázquez (piano) y Enrique Fernández Arbós (violín)
	Pablo Casals (violonchelo), Julio Francés (viola), Enrique Fernández Arbós (violín) y Antonio Fernández Bordas (violín)
ca. 1894	Enrique Granados

Era frecuente que, aprovechando las estancias en Madrid de instrumentistas de prestigio, actuasen en el Palacio Real. Así sucedió con Félix Godefroid, Camille Saint-Saëns, Francis Planté o Anton Rubinstein. En el caso de este último, amigo del conde de Morphy, que actúa en Madrid en el Teatro Apolo y visita el conservatorio en compañía de Emilio Arrieta y Soriano Murillo¹⁵, Morphy

¹⁵ *La Mañana*, 09-11-1876, p. 3.

media para que Rubinstein toque en el Palacio Real ante el rey Alfonso XII. Así relata lo acontecido en dicha velada musical con su fino humor:

Cuando vino Rubinstein a Madrid, lo acompañé a Palacio la noche que tocó, y precisamente por la tarde había ocurrido también. Como es natural, el Rey tenía que salir frecuentemente de la sala del concierto para consultar a los personajes políticos que llegaban a Palacio, lo cual llegó a escamar y a inquietar al grande artista, creyendo que no gustaba el concierto y que el Rey salía a fumar o a distraerse. Al concluir, le entregó D. Alfonso una condecoración, tributándole los mayores elogios; pero al meternos en el coche para llevarle a la fonda de París, donde vivía, empezó a refunfuñar de muy mal humor, probablemente en ruso. Yo le dije para tranquilizarlo que, en efecto, había ocurrido una cosa extraordinaria que yo no podía aún decirle, pero que lo sabría a la mañana siguiente, que iría a verlo para saber si se le había pasado el mal humor. Cuando fui, lo encontré rodeado de aquella corte de amigos y admiradores que tanto dinero le hacía gastar, y apenas me vio, se vino a abrazarme con infantil alegría, y con voz y carcajada propias de un gigante, exclamó: –“¡Famoso! ¡famoso! ¡Con que anoche, mientras yo tocaba, se derretía el ministerio español! Ya estoy seguro de pasar a la historia que dirá: la noche en que tocó Rubinstein en Palacio, reventó el ministerio”¹⁶.

Rubinstein también acude al salón privado de Morphy, donde se reúne con otros músicos para discutir e interpretar música. Según relata el conde, cautiva la atención de los invitados gracias a su “bondad y dulzura que contrastaba con su aspecto rudo y enérgico”. Sabemos por su testimonio que en esta velada se tocó música española y aires populares, se habló de Arte y, a las doce de la noche, “cuando se levantó y todos creíamos que se marchaba –cuenta Morphy–, se dirigió al piano, lo abrió y se sentó diciendo, aquí se puede tocar con el alma y no con los dedos”¹⁷. En esta reunión tampoco podía faltar la música de Haydn y Mozart, interpretada por Rubinstein “con tal dulzura, delicadeza y encanto, que debajo de aquellas manos poderosas parecía tener, no teclas de piano, sino un instrumento compuesto de harpas y flautas y tocado por los ángeles”¹⁸.

Por su parte, Saint-Saëns participa en más de una ocasión en los conciertos privados ante la familia real y estrena obras en otros espacios filarmónicos de Madrid. Gracias a la mediación de Morphy es nombrado académico de la Real Academia de San Fernando.

9.3. El salón privado de los Condes de Morphy: un espacio europeo

Morphy luchó para que se superaran los gustos italianos fuertemente arraigados durante la Restauración alfoncina. Gracias a sus años en Bélgica, París y Viena, el conde se convirtió en portavoz de las tendencias estéticas que primaban en Europa, en línea con aquellos que mostraban su admiración por las obras de los compositores clásicos como exponente del arte verdadero, del que debía surgir la música moderna. En su salón privado, la música de cámara, la música de piano o el *lied* ocupaban un espacio destacado junto con la admiración por la música de los maestros clásicos.

Pese a la dificultad de localizar espacios similares en Madrid, encontramos algunos ejemplos de otros salones aristocráticos donde se desarrollaban veladas musicales y tertulias a las que tam-

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷ *La Mañana*, 09-11-1876, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 4.

bién asistía Morphy. Así, por ejemplo, las regentadas por la condesa de Velle, que contaba también con la presencia de Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo, Juan Valera y José Cárdenas:

Por las noches hay animadas tertulias: los martes en casa de la Condesa de Velle, los jueves en casa de Mad. Bauer y de la marquesa de Villamantilla, los viernes en casa de la marquesa de Aguiar. Todos estos salones tienen una fisonomía especial. La Condesa de Velle, que habita un verdadero palacio nobiliario en la calle de D. Pedro, enclavada en lo que podría llamarse *el faubourg de Saint Germain*, reúne en torno suyo un gran número de hombres de talento. Los académicos más ilustres se complacen en formar tertulia a la dama que puede lucir tanto como por su belleza y por su elegancia, por su ingenio. El Sr. Cánovas del Castillo, Cárdenas el ex-ministro de Gracia y justicia y Cárdenas el ex-director de Instrucción pública, D. Juan Valera, Menéndez Pelayo, el Conde de Morphy y otros muchos suelen encontrarse frecuentemente en el salón de la Condesa que sigue las tradiciones de su ilustre madre política, la difunta Condesa de Velle que presidió uno de los salones más aristocráticos de Madrid¹⁹.

La prensa recordaba a la difunta Condesa de Velle, María Josefa Isabel Marín (1805-1871), de altas dotes intelectuales, quien ejerció como mecenas de artistas de su tiempo, entre ellos, el pintor Eduardo Rosales, y se convirtió en una figura destacada al organizar veladas literarias por los años cincuenta y sesenta, que se equipararon a las del Duque de Rivas²⁰.

Otros ejemplos de estos salones convertidos en espacio de sociabilidad, en los que aparece la música en fraternidad con la literatura, algunos de ellos mencionados ya en este trabajo, son los de la familia Madrazo, el Marqués de Beramendi, el Marqués de Bogaraya, el Marqués de Martorell, y, por último, Fermín María Álvarez Mediavilla casado con la aristócrata Eulalia Goicoerreea.

El salón privado de los Condes de Morphy, situado en la calle Mendizábal 43, se convirtió durante la Restauración borbónica en uno de estos espacios en sincronía con los del resto de Europa. El conde de Morphy recibió a muchos artistas, quienes bajo su recomendación eran después escuchados en las veladas privadas en Palacio, donde la familia real les prestaba su protección y ayuda económica. Algunos de ellos llegaron a establecer con Morphy fuertes vínculos afectivos que nos recuerdan a las prácticas del mecenazgo del pasado, compartiendo el interés por la música y la defensa de una renovación musical en España. Quizás Tomás Bretón fue el maestro que mejor supo dar vida a las ideas de Morphy, quien, por otra parte, admiró como el que más su pensamiento estético.

Tomás Bretón nos habla de la asistencia al salón privado de Morphy de Anton Rubinstein, Strauss, Planté, Saint-Saëns, D'Albert, Berthe Marx, Bäuer, Tragó, Pilar de la Mora, Granados, Malats, Sarasate, Arbós, Albéniz, Casals, Rubio y tantos otros²¹. Quienes asiduamente se encontraban en

¹⁹ K. Sabal (Kasabal, seudónimo de José Gutiérrez Abascal): "Revista de Madrid. Salones y teatros", *El Salón de Moda*, año I, nº 1, 07-01-1884, p. 6.

²⁰ En aquellas veladas se daban cita los principales personajes del mundo de la cultura del Madrid isabelino, entre ellos, el Marqués de Molins, Hartzzenbusch, Campoamor, Carlos de Haes, Eduardo Rosales y Vicente Palmaroli. En su hogar, el interés literario llevaba a la devoción por Guerra, Necedal, Valera, Cañete, Tamayo, Godoy, Selgas, Campoamor y otros. Véanse Pedro Martínez Plaza: "La colección artística de Josefa Marín (1807-1871), Condesa viuda de Velle", *Ars Bilduma*, nº 7, 2017, pp. 153-166; y Luis Rubio Gil: *Doña María Josefa Martín y San Martín, condesa viuda de Velle (1805-1870)*, Madrid, Dedinfort, 2020.

²¹ T. Bretón: "Homenaje a un artista", *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1897, p.1. Recordamos de nuevo la importancia del *Diario* de Tomás Bretón, al que nos hemos recibido en numerosas ocasiones en este trabajo, por su relevancia a la hora de constatar estas y otras informaciones.

su casa eran Albéniz, Arbós, Guervós, Blanquer y Granados²². Menciona a Albéniz como “el favorito del ex-secretario de D. Alfonso”, unido a Morphy por “tal amistad y tal cariño entre ellos, que el notable maestro le llamaba padre al Conde”²³. Pero la mención de “padre” que frecuentemente aparece vinculada al Conde de Morphy encierra también otro significado, el de “padre intelectual” o maestro, y así debemos interpretar las palabras de Bretón tras el fallecimiento de Morphy: “Arbós, igualmente; Albéniz, como Casals, y Rubio, y Guervós, y yo, y tantos... hemos perdido un padre”²⁴. Por su parte, A. Salváns, comenta que Granados, Bretón, Albéniz, Guervós, Casals y Arbós, “le querían como a sí mismos”, por haber recibido de él no solamente protección y apoyo, sino también “por ese aliento” por el arte español²⁵.

El periodista francés Austin de Croze, en su obra *La cour d'Espagne intime*, destaca las grandes cualidades personales de Morphy, su prudencia y su honestidad y su intensa labor de mecenazgo durante la Restauración alfonsina:

Nous n'ajouterons que ceci sur la personnalité de ce très particulier précepteur: c'est que D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán fut un des plus éclairés et des plus séduisants de ceux qui s'attachèrent à la fortune d'Alphonse XII; excellent musicien, fort épris d'art et de littérature, il se faisait un honneur d'être le consolant mécène des artistes inconnus ou malheureux; d'une honnêteté à toute épreuve, d'une rare prévoyance, il lui aurait été facile de dominer l'esprit de ce souverain qu'il avait vraiment façonné dans l'exil, mais sa réserve égalait son mérite et jamais, bien que créé comte de Morphy en récompense de ses services, il ne voulut faire de ses fonctions un instrument d'influence; tel qu'il fut comme précepteur, tel qu'il était comme secrétaire des commandements de Sa Majesté Catholique, tel il reste aujourd'hui occupant le poste délicat de secrétaire particulier de S. M. la Reine régente²⁶.

Lo cierto es que este contacto de Morphy con artistas de su tiempo le proporcionaba la oportunidad de influir en ellos, siempre con el objetivo de beneficiar al arte español, en línea con su pensamiento espiritualista. La situación de Morphy dentro de la corte, su presencia en las instituciones más importantes de la época, como el Ateneo de Madrid o la Sociedad de Conciertos, así como sus buenas relaciones con el editor y compositor Antonio Romero y con otras personalidades destacadas del panorama musical tanto español como extranjero, facilitaba la promoción de estos artistas y su colaboración en el impulso de unas prácticas musicales en línea con otros países del entorno europeo.

La música de cámara ocupa un lugar central en la vida de Morphy, de manera que uno de sus propósitos durante la Restauración borbónica fue apoyar la creación y práctica de este género en España. A ello dedica sus esfuerzos apoyando la práctica instrumental en su salón privado, donde se daban cita compositores y artistas tan destacados como Tomás Bretón, Arbós, Albéniz, Tragó, Mirecki, Casals, Gálvez o Rubio. Bretón recoge en su diario su presencia casi diaria en el hogar de la familia Morphy, siendo raro el día en que no visitaba a su protector. Allí fue testigo de muchas de estas veladas musicales en las que fueron frecuentes las visitas de Albéniz, Mirecki, José y Ni-

²² “El Conde de Morphy”, *El Heraldo de Madrid*, 29-08-1899, p. 3.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1899, p. 3.

²⁵ A. Salváns: “El Conde de Morphy”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10-09-1899, pp. 3-4.

²⁶ Austin de Croze: *La cour d'Espagne intime*, Paris, editeur Félix Juven, 1898.

colás Tragó, Vázquez y Chapí, para interpretar Tríos de cámara de Chopin, Anton Rubinstein, Mendelssohn y Beethoven²⁷, o las de Apolinar Brull, en las que daba a conocer algunas de sus *Mazurcas* para piano²⁸.

Relacionadas con el cargo de Morphy como presidente de la Sociedad de Conciertos, en su casa solían escucharse algunas de las obras programadas por esta entidad antes de su interpretación en público. Un ejemplo de esta sinergia entre el salón privado de Morphy y el espacio público lo tenemos en la velada del 10 de febrero de 1888 a la que asisten Manuel Cañete, la familia Riaño, Tomás Bretón y Emilio Serrano para escuchar el *Concierto para piano* de Schumann a cargo de Isaac Albéniz, quien nueve días más tarde lo interpretaba con la Sociedad de Conciertos. Contabilizamos también otras nueve veladas en casa de los Condes de Morphy, a las que asisten el pianista Francis Planté y el violinista Enrique Fernández Arbós, también relacionadas con los conciertos programados en la Sociedad de Conciertos. Durante la década de los noventa, Morphy continúa colaborando en la difusión de la música de cámara en espacios públicos, prestando ayuda, por ejemplo, al Cuarteto Crickboom. De todos ellos hablaremos a continuación.

9.4. Morphy protector de Tomás Bretón

El *Diario* de Tomás Bretón es la fuente principal para conocer su amistad con Morphy. Ambos compartían un ideal que aspiraba a la renovación de la cultura musical en España, proyecto en el que trabajaron fuertemente a partir de la década de 1880, que incluía tanto la creación de un repertorio musical nacional, la educación del gusto del público y la programación variada del repertorio europeo. Dentro de este proyecto, el establecimiento de la ópera española según los criterios de Morphy compartidos por Bretón ocupó un lugar destacado. Aunque Morphy se dedicó como compositor al teatro lírico, su decisión tras el fallecimiento de Alfonso XII de no presentar más obras en público, añadido a las múltiples tareas en su cargo de secretario personal de la Corona, motivaron que depositara su confianza en Tomás Bretón para establecer la ópera española. Para Morphy, Bretón era la persona que aunaba más cualidades en la consecución de este fin, y podía servir de guía a otros compositores españoles que emprendieran la misma empresa.

En la década de 1880 el drama lírico *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón supone para muchos la realización del ideal de ópera española. Tanto Morphy como Bretón se convierten en figuras centrales de un movimiento que se muestra acorde a nuevos criterios estéticos, con la defensa de un drama lírico sobre un asunto español que se alejaba de la zarzuela y se alineaba con las creaciones extranjeras, que además despertaría el interés de la misma monarquía y conseguiría adeptos entre los jóvenes artistas españoles, entre ellos Enrique Fernández Arbós e Isaac Albéniz. El triunfo de Bretón en la escena musical del momento pasaba no sólo por poner en escena una obra de calidad, sino por conseguir los apoyos necesarios para que ésta fuera comprendida y aceptada por el público. La exitosa campaña iniciada por Morphy para conseguir apoyos en favor del drama lírico de Tomás Bretón vendría acompañada por fuertes críticas y sentimientos de animadversión, polarizando el escenario musical español. Bretón contaba con el rechazo de Barbieri y

²⁷ Tomás Bretón, *Diario*, Tomo 2, p. 561, (9 de octubre de 1886).

²⁸ *Ibidem*, p. 583, (13 de enero de 1887).

Arrieta, asimismo, con una campaña de críticas en su contra por parte de Peña y Goñi y de Pedrell.

Bretón, al igual que otros jóvenes artistas, se sintió protegido por Morphy y atraído por su amplia cultura e ilustración musical. Reconoció su admiración hacia los escritos de estética y la labor como crítico musical de Morphy y animó a otros artistas a la lectura de sus discursos. Como ya hemos comentado, Bretón asistió asiduamente a la casa del Conde de Morphy, donde recibió sus consejos y asimiló sus enseñanzas estéticas, contribuyendo a su difusión a través de sus propios discursos. Trabajó junto a Morphy en la Sociedad de Conciertos y colaboró en el proyecto educativo del Instituto Filarmónico.

En casa del Conde de Morphy, Bretón interpretó sus melodías inspiradas en Gustavo Adolfo Bécquer, cantadas por la Condesa de Morphy –a quien Bretón muestra su agradecimiento dedicándole las melodías–, antes de que estas fueran estrenadas en el Salón Romero en junio de 1887. Fue también en casa de Morphy donde Bretón dio a conocer algunos fragmentos de su ópera *Los amantes de Teruel* e interpretó su *Trío en Mi mayor* para violín, violonchelo y piano, sometiendo así estas partituras a los juicios del conde, a quien están dedicadas ambas obras.

Fuertemente implicado en el establecimiento de la ópera nacional, Morphy media en el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, al mismo tiempo que trabaja en la idea de disponer de un teatro dedicado a la ópera nacional, ya que considera que el Teatro Real se había convertido en el templo de los intereses italianos. En estos proyectos estaba incluida la figura de Alfonso XII. Apenas un año antes del fallecimiento del monarca, Morphy organiza un encuentro entre el rey y Bretón, en el que este le comenta sus proyectos sobre la ópera nacional y las dificultades que está sufriendo para su estreno, despertando el interés del rey. Bretón hace referencia en varias ocasiones al gran fin que persigue Morphy, en referencia a la intención expresada por el conde de “hacer local propio, con salón de conciertos, [y] establecer la Ópera Nacional, que una persona de su posición podría conseguir con ayuda del rey”²⁹. La dedicatoria que Bretón escribe a Morphy cuando le dedica la partitura es suficientemente elocuente:

A mis queridísimos C.C. de Morphy que tanto me sostuvieron y ayudaron durante el modesto calvario que hube de sufrir antes de ver puesta en la escena de nuestro Real Teatro la historia de los infortunados amantes aragoneses. Al crítico insigne que ha entendido esta obra mejor que nadie, incluso el que será siempre suyo.

Tomás Bretón,
Julio 1890³⁰

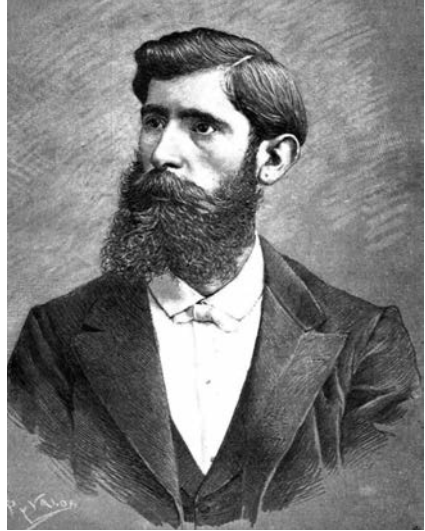


Imagen 9.3. Tomás Bretón en *La Ilustración Ibérica*, año VII, nº 321, 23-02-1889, p. 1.

²⁹ Tomás Bretón: *Diario...*, pp. 375 y 424.

³⁰ RCSMM, Sig. 4-3349.

En 1899 Tomás Bretón escribió su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en memoria del difunto Conde de Morphy, elogiando el salón privado del Conde, donde se practicaba música y se discutía sobre arte. Bretón recordó cómo Morphy estaba al tanto de las últimas publicaciones en música y teorías del arte:

Séame permitido afirmar, por el propio testimonio de dichos artistas, a todos los cuales tuve la honra de conocer, o a los más de ellos, que en parte alguna como en el salón citado encontraban trato más llano y armónico con sus gustos y hábitos, discusión más discreta y elevada de los temas artísticos, ni práctica más constante del arte serio, viendo al par sobre los pianos la última obra musical publicada, y en la mesa de trabajo el más moderno libro que se ocupara en materias artísticas³¹.

Para Bretón, la casa de los Condes de Morphy era realmente un espacio europeo:

Sí, su casa lo mismo pudiera creerse radicada en Madrid que en Viena, París, Berlín o Londres; en ella se sentía la Europa más culta; era refugio del buen gusto; era, en fin, un oasis en el desierto de costumbres modernas que todavía ofrece desgraciadamente nuestra capital, a pesar de la grandeza, la banca, la política y las demás clases que la pueblan. Por esto yo lloro en su pérdida...³².

Asimismo, reconoció la superioridad como intelectual de Morphy en materia del arte, que atraía a su hogar a un “número inmenso de jóvenes de ambos sexos, anhelosos de hacerse oír y conocer en aquel templo, sencillo y luminoso al par, en el que oficiaban las primeras jerarquías que en el Arte ha producido nuestra época”³³. De esta manera, sabemos que los artistas acudían en busca de consejo y guía, estrechando los vínculos de amistad y dando continuidad a la misma, al reconocer el alto valor de su persona y de sus juicios respecto al Arte:

Se comprenderá sin esfuerzo que no hubiera bastado sólo la bondad que Morphy atesoraba. Artistas acostumbrados a tratar con sus iguales en las diversas capitales europeas y los críticos más calificados del Arte, hubiéranse limitado a la correspondencia que la buena educación impone, sin cultivar más su trato, a no haber encontrado en él sino el pasajero atractivo que sólo la educación brinda; pero como sobre esto cualquiera podía desde luego observar la elevación y serenidad de su juicio, la superior cultura de su espíritu y el sazonado fruto de su experiencia, todos o los más que tuvieron ocasión de conocerle, conservaron y estrecharon su relación y amistad, estimándola cual joya preciadísima³⁴.

9.5. El Conde de Morphy, “padre intelectual” de Isaac Albéniz

Albéniz fue uno de los músicos “protegidos” por Morphy. Según *El Guadalete*, en 1875, a la edad de 15 años, Albéniz se presentó en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso ante el Conde de Morphy para ser escuchado y obtener una pensión³⁵. Sin embargo, Pablo Casals, en su bio-

³¹ T. Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid: Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.

³² *Ibidem*, p. 6.

³³ T. Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón...*, p. 7.

³⁴ *Ibidem*, p. 7.

³⁵ Miguel Moya: “Isaac Albéniz”, *El Guadalete*, 27-01-1886, p. 2.

grafía, se refiere de muy diferente manera a este encuentro que le habría contado el propio Morphy:

¿Sabes cómo conocí a este gran compositor? Estaba viajando junto con mi esposa, cuando en nuestro compartimento se oyó un ruido sospechoso debajo del asiento. Me agaché para mirar qué podía ser y tuve la sorpresa de encontrarme con un chico de pocos años, echado e inmóvil. “¿Qué haces ahí?”, le pregunté en tono reprobivo. “Por favor –repuso–, no me descubra, señor” y en tono misterioso añadió “Soy un gran artista y viajo de incógnito”³⁶.

De esta manera, Albéniz, gracias a la mediación de Morphy, acabaría obteniendo una pensión de Alfonso XII para completar sus estudios en el Conservatorio Real de Bruselas, desde octubre de 1876 hasta septiembre de 1879, donde recibe clases de piano de Franz Rummel y Louis Brassin, y de armonía de Joseph Dupont³⁷. Desde Bruselas, Albéniz mantiene correspondencia habitual con el Conde de Morphy, dándole cuenta de sus avances en el conservatorio y recibiendo sus consejos en relación a su formación musical. El 9 de diciembre de 1877, Albéniz escribe a Morphy pidiéndole una de sus partituras ya aclamadas en París sobre música española, por la que mostraba gran interés: “Si me atreviera a recordarle la promesa que me hizo en La Granja de darme la *Serenata* de U., y si no le causase una gran molestia el mandármela, no sabe U. con qué placer la recibiría. Es tan grande mi confianza en su amabilidad que ya creo tenerla en mi poder”³⁸. Se refiere a la *Serenata Española* para voz y piano, en la que aparece un lenguaje musical “andalucista” que con toda certeza debió influir en la producción temprana de Albéniz, donde encontramos rasgueados de guitarra, texturas claras, exploración sonora, ritmos y giros melódicos populares.

Años más tarde, en 1885, Albéniz se establece en Madrid, manteniéndose en contacto con Morphy, quien usará su influencia para que la aristocracia madrileña le abra las puertas. Durante estos años, ofrece clases particulares, da conciertos, asiste asiduamente a las veladas musicales en casa de los Condes de Morphy y colabora en los conciertos organizados en el Ateneo de Madrid, en el Príncipe Alfonso, donde toca con la Sociedad de Conciertos, y se integra en el claustro de profesores del Instituto Filarmónico. Estas entidades estaban presididas por el conde de Morphy. También hay que recordar su presencia en el Salón Romero, donde interpretaba extensos programas en los que incluía *Dos caprichos para piano* de Guillermo Morphy.

Durante su estancia en Madrid, Albéniz se mostraría compenetrado con las ideas de Morphy en la defensa de un modelo de ópera más internacional que se distanciaba de la zarzuela, cuya plasmación ambos verían en *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón. Albéniz se convertiría en el más exaltado defensor del drama lírico moderno de su amigo Bretón, manifestando su rechazo hacia Barbieri y Arrieta por oponerse a su puesta en escena³⁹. Tomás Bretón también contribuiría a la formación como compositor de Isaac Albéniz dándole clases de armonía.

Estos años de contacto con Morphy dejaron huella en Albéniz, quien reconoció en varias dedicatorias impresas y manuscritas, la deuda contraída con su protector, al reconocerle como “Maes-

³⁶ Elisa Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals”, *La vanguardia española*, 16-07-1967, p. 43.

³⁷ Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Madrid, Turner música, 2002, pp. 57-59.

³⁸ Lluís Rodríguez Salvà: *Isaac Albéniz (1860-1909) el músico y el hombre a través de sus escritos*, Tesis doctoral inédita. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2021, p. 312.

³⁹ Véase Enrique Fernández Arbós: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, Madrid, Ed. Alpuerto, 2006.

tro". Así, en 1887 se publicaron sus siete sonatas y en la *Sonata para piano* nº 4 (1887) aparecen estas palabras dedicadas "A mi querido maestro el Excmo. Sr. Conde de Morphy". La obra fue interpretada por María Luisa Chevalier en el Salón Romero el 21 de marzo de ese mismo año. También su *Scherzo* de la 1ª sonata (1884) viene dedicado "Al Excmo. Señor Conde de Morphi". Antonio Guerra y Alarcón en su biografía sobre Albéniz señala el papel que desempeñaba Morphy como maestro de Albéniz con estas palabras:

Quando Albéniz siga algún tiempo estudiando asiduamente, cual lo hace hoy, bajo la dirección del que siempre fue su protector, el Excelentísimo Sr. Conde de Morphy, no dudamos en asegurar que las obras que produzca serán de más alto valor, pues su inspiración, oído delicado e intuitivo sentido estético le llaman a ocupar un puesto muy distinguido entre la brillante pléyade de jóvenes compositores que honran el arte músico español⁴⁰.

Este reconocimiento a Morphy como maestro se confirma de nuevo en la dedicatoria manuscrita que hemos localizado en el *Álbum Albéniz* conservado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde Albéniz dice así:

Excmo. Señor Conde de Morphy

Al suplicarle acepte este recuerdo, le ruego tenga presente mi bueno y querido Maestro, mis cortos alcances, mi inexperiencia, la ausencia más completa de pretensiones, y en mi pro, el trabajo que representa. Con ayuda de sus siempre buenos consejos, trataré de ir puliendo el basto material que poseo y...Dios dirá, y U. Juzgará y corregirá a su antojo mis próximas obras (malas).

Siempre agradecido y respetuoso admirador suyo

Isaac Albéniz (rubricado)

Madrid, 21 de marzo de 1887⁴¹

No olvidemos que Morphy había tenido una sólida formación con los maestros más destacados de la época: Masarnau, Gil, Fétis y Gevaert. No sólo orientó a Albéniz hacia el cultivo de un repertorio variado en el que estuvieran presentes aquellos géneros que formaban parte de las prácticas musicales europeas, sino que además le transmitió sus ideales sobre el arte patrio, dando leer a Abéniz, por ejemplo, su discurso sobre las artes suntuarias, donde se encerraba todo un programa para la regeneración del arte español. Muchos años después, Albéniz ejercerá esta misión de apostolado desde París, animando a otros músicos a emprender la renovación de la música española y la lucha por el Arte nacional. Al igual que Morphy, Albéniz alentará a los artistas a profundizar e inspirarse en los cuadros de diversa naturaleza que tiene España, en la "esencia" de los cantos populares donde se encuentra el ser y la nacionalidad española, para lograr una obra moderna en la que también se asimile la universalidad del lenguaje musical europeo. Albéniz supo presentar esta estilización del canto popular y aunque habitualmente la musicología asocia estos logros con Pedrell, lo cierto es que en sus obras influyeron las enseñanzas del gran ideólogo de la Restauración que fue Morphy.

⁴⁰ Antonio Guerra y Alarcón: *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente artista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886, p. 42.

⁴¹ Véase ilustración 27. RCSMM; Sig. 1/4769 *Álbum Albéniz*. Dedicatoria manuscrita al Conde de Morphy.

El 30 diciembre de 1894, Morphy escribía en *La Correspondencia de España* apoyando las obras *San Antonio de la Florida* (1894) y *La sortija* (1895) –versión en castellano de Eusebio Sierra de *The Magic Opal* (1893)– de Albéniz, que consideraba superiores a otras de su género representadas en España. *La Correspondencia* defendía, además, la producción de jóvenes artistas españoles que como Albéniz o Arbós eran promesas para la consecución del drama lírico español. Para que esto se hiciera realidad, Morphy pedía el apoyo de la crítica y del público⁴², llegando, incluso, a denunciar a los reventadores a sueldo que habían intentado impedir la función. Es destacable la actividad de Albéniz para impulsar la música de cámara en Barcelona en colaboración con Gálvez y Agudo, Arbós y Rubio, formando tríos, cuartetos y quintetos. Ejemplo de ello lo tenemos en las sesiones de cámara que tuvieron lugar en el Teatro lírico en 1894⁴³.

En 1895 Albéniz solicita de Morphy la encomienda ordinaria de Carlos III para el músico francés Vincent d'Indy⁴⁴, quien había realizado conciertos en Barcelona gracias a la intervención de Albéniz. Este apoyo a la música francesa supone la defensa de una línea estética “latina” en medio del furor wagneriano de estos años. De hecho, las alusiones a la “raza latina” crecen en la crítica musical, sobre todo en Morphy que, en el terreno del drama lírico defiende la ópera francesa de Saint-Saëns, como veremos posteriormente⁴⁵.

Las cartas enviadas por Morphy a Albéniz constatan el enorme cariño hacia su pupilo y su profunda inquietud por la influencia que Enric Morera ejercía sobre él. Morphy firma sus cartas como “Padre Abraham”⁴⁶. En la carta enviada a Albéniz el 21 de mayo de 1895, Morphy celebra el éxito alcanzado por Albéniz en Barcelona y se refiere a este y a otros artistas como sus “hijos intelectuales”: “¡Gran satisfacción es para mí, en efecto, ver que ya que en mi juventud el caciquismo musical no me dejó levantar cabeza, los que pudiera llamar mis hijos intelectuales han roto el muro de hierro y podrán realizar el ansiado ideal del Arte Músico Nacional!”⁴⁷.

En otra carta fechada en julio de 1895, le da consejos sobre *Pepita Jiménez* (1895), una obra que no consideraba adecuada para el teatro lírico:

Me figuro que ya estará en la chocolatera la *Pepita Jiménez* y Vd. dándole al molinillo. Si es así, no se olvide de mi consejo de hacer selección de ideas para las piezas más principales, porque esta obra se ha de salvar por la gracia en la parte cómica y la pasión y la melodía en la seria. El libreto es gris y si se pone Vd. a hacer sabidurías, resultará soso y antiteatral. Muchos deseos tengo de saber detalles⁴⁸.

En las siguientes cartas, Morphy continúa interesándose por la ópera: “Le supongo en los horrores de la gestación musical y por eso no he querido molestar escribiéndole; pero se acerca la

⁴² Sobre la noticia, véase W. A. Clark: *Isaac Albéniz...*, pp. 146-147.

⁴³ Begoña López: “L’activitat concertística d’Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi”. *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 251-277.

⁴⁴ Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar”, *Anuario musical*, LXV, 2010, p. 115.

⁴⁵ Sobre la recepción de la música española en París entre 1898 y 1931, y la construcción de la identidad de España, véase Samuel Llano: *El hispanismo y la cultura musical de París: 1898-1931*, Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

⁴⁶ Ramón Sobrino explica la razón de dicha firma que, no es otra, que la alusión a Abraham, el primero de los patriarcas del judaísmo, cuya vida es recogida en el Antiguo Testamento, que es padre de Isaac. De ahí la firma de Morphy, declarándose padre de su hijo artístico, Isaac Albéniz. R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 77.

⁴⁷ Carta de Morphy a Albéniz, 21-05-1895, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 79.

⁴⁸ Carta de Morphy a Albéniz, 31-05-1895, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 81.

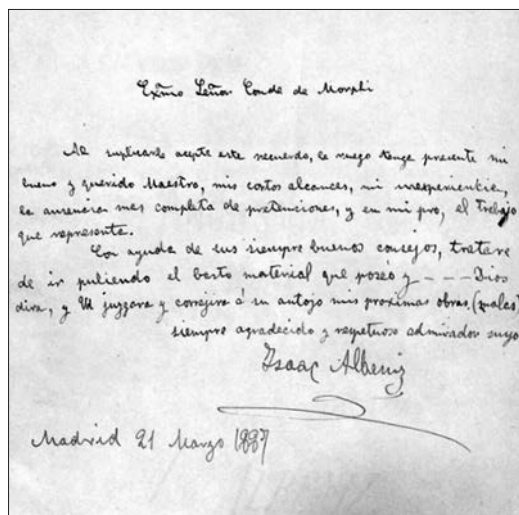


Imagen 9.4. Dedicatoria de Albéniz a su maestro Morphy.
Album Albéniz (RCSMM 1/4769).

época de nuestra salida de aquí y como hemos de pasar por París y deseo conocer a la nueva nieta Pepita, quisiera saber los planes de Vd. para formar los míos⁴⁹. El 21 de octubre, Morphy le anticipa sus temores ante el estreno de la obra en el Teatro Real: “Ayer viendo el Teatro Real y observando al público, se me encogió el ombligo ante la idea de presentar a aquella bestia fiera un asunto como el de *Pepita Jiménez* en un acto⁵⁰. Por ello, le vuelve a aconsejar sobre su estreno: “Creo que, si fuera posible y contando con el empresario, el golpe sería tomar toda la noche con 3 actos del *Clifford* y uno de *Pepita*. Cualquiera que fuera el éxito se vería ya al compositor⁵¹.”

En 1896 Morphy se refiere a Albéniz como “un hijo que cree gravemente enfermo⁵², a quien debe aconsejar y curar, en referen-

ferencia a la influencia –nefasta, en su opinión– del wagnerista Enric Morera sobre Albéniz⁵³. Le recuerda que, en la cuestión del Arte, este habría “dicho a todo el mundo” que él era “su maestro” y le aconseja que lea sus dos discursos: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias” (1886), y “Naturaleza y medios de expresión de la música. La música instrumental. La reforma wagneriana” (1892)⁵⁴, ya que, en este último, criticaba los puntos débiles del drama de Wagner, aun considerando importantes sus conquistas técnicas en instrumentación y armonía. Además, Morphy consideraba que la lectura por Albéniz de la obra *Les Dégenérescence* (París, 1894) de Max Nordau⁵⁵, donde el autor criticaba duramente la personalidad y la filosofía de Wagner, harían reflexionar a su protegido sobre el peligro de querer imitar a Wagner⁵⁶.

Albéniz posiblemente leyera estos textos y reconsiderara los consejos ofrecidos por Morphy, ya que en su ópera en tres actos *Enrico Clifford*, localizada en el RCSMM, vuelve a reconocer en Morphy el verdadero padre intelectual y maestro, en una dedicatoria manuscrita fechada en París el 31 de agosto de 1896: “Al queridísimo Maestro y protector, a mi verdadero Padre, el Excmo. Señor Conde de Morphy⁵⁷.”

⁴⁹ Carta de Morphy a Albéniz, 26-08-1895, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 82.

⁵⁰ Carta de Morphy a Albéniz, 21-10-1895, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 84.

⁵¹ *Ibidem*, p. 84.

⁵² Carta de Morphy a Albéniz, 03-03-1896, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 85.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Carta de Morphy a Albéniz, 15-03-1896, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 86.

⁵⁵ Se trata de la obra original *Entartung* (1892-93), traducida al francés por August Dietrich.

⁵⁶ Carta de Morphy a Albéniz, 27-04-1896, en R. Sobrino: “El Conde de Morphy...”, p. 88.

⁵⁷ RCSMM, Inv. 123. Isaac Albéniz: *Enrico Clifford*. Albéniz dedicó algunas de sus obras a la Condesa de Morphy –su *Suite Espagnole* y su zarzuela *San Antonio de la Florida*– y a su hija Crista –sus *6 pequeños valeses*–.

Posteriormente, en París, Albéniz vino a desempeñar con los jóvenes músicos de entonces, una labor similar a la desarrollada previamente por Morphy, Tomás Bretón y Emilio Serrano en Madrid, una especie de cónsul honorario, convirtiéndose a su vez en “consejero, mediador e impulsor del nacionalismo español”⁵⁸. Albéniz ayudó a Manuel de Falla en París, quien, gracias a su intercesión, consiguió una pensión de la Infanta Isabel⁵⁹; también auxilió a Granados en la edición de sus obras musicales y a José Tragó y Joaquín Malats en la consecución de conciertos⁶⁰.

El gran legado que Albéniz recibió de su maestro Morphy fue, sin duda, la idea de que el arte español debía formar parte de la cultura europea y no quedar encerrado en estrechos moldes locales. Bajo su influencia, Albéniz promovió entre sus compatriotas un repertorio nacional donde la música española moderna adquirió “acento universal”⁶¹.

9.6. Pablo Casals y Enrique Granados

Isaac Albéniz también intervino para que Pablo Casals conociera al Conde de Morphy. Casals habla en sus memorias de las visitas al Palacio Real de Madrid, donde recuerda el influyente papel de Morphy durante la regencia de María Cristina, como consejero de la reina y como tutor de Alfonso XIII. También testimonia cómo Morphy no sólo un filarmónico, sino un compositor distinguido, era aludido en Palacio con menosprecio por algunos cortesanos pertenecientes a la vieja aristocracia como “el músico”.

Morphy era para Casals un hombre corpulento, que “lucía una barba patriarcal, levita con solapa de satén y gran chalina. Sus ojos expresaban una acusada inteligencia, su habla una gran cultura, y sus maneras notable refinamiento”⁶². El conde “se interesaba por todos los jóvenes artistas en los que parecía descubrir capacidad y entusiasmo” y “su objetivo principal era liberar la ópera española de su mimetismo de las producciones italianas y encaminarla por unos senderos más acordes con sus tradiciones nacionales. Él mismo había dado ejemplo con *Los amantes de Teruel*, y estaba muy contento al ver que su protegido Tomás Bretón seguía la misma dirección”⁶³.

Durante los dos años y medio que Casals estuvo en Madrid, Morphy se hizo cargo de su educación, con el mismo método y libros que había empleado en la educación del rey Alfonso XII, cuando este estuvo exiliado en París y Viena⁶⁴. Le consideró un compositor capaz de componer ópera española y medió con la reina regente María Cristina, para que le procurara una pensión.

Todos los jueves acudiría Casals a Palacio para ser escuchado por la reina, llegando incluso a tocar con ella partituras a cuatro manos para piano. La reina, que le profesaba gran cariño, le obsequió con un violonchelo. En 1893, Pablo Casals recibió una pensión de doscientas cincuenta pe-

⁵⁸ Véase Laura Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española...”, pp. 111-132.

⁵⁹ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw, París, 31 de mayo de 1910. En L. Sanz García: “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española...”, p. 115.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 116.

⁶¹ Se le atribuye a Albéniz la frase: “Hay que hacer música española con acento universal para que pueda ser entendida por todo el mundo”. Véase V. Ruiz Albéniz: *Isaac Albéniz*. Madrid, Comisaría General de la Música, 1948, p. 102.

⁶² E. Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals...”, p. 43.

⁶³ J. M. Corredor: *Pablo Casals*..., pp. 41-42.

⁶⁴ Sobre la formación del príncipe Alfonso, véase B. García Álvarez de la Villa: “El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (s. XVIII-XIX)”, *Estudios irlandeses*, 14, 2019, pp. 51-69.

setas mensuales y, orientado por Morphy, comenzó a recibir clases de música de cámara con Jesús de Monasterio, y de composición y armonía con Tomás Bretón, en el Conservatorio de Madrid. Y en febrero de 1895 recibe de manos de Monasterio la condecoración de la Real Orden de Isabel la Católica, concedida por la reina María Cristina⁶⁵.

Finalizada su formación en Madrid, la reina regente, aconsejada por Morphy, le otorga una beca para perfeccionar sus estudios de composición en el Conservatorio de Bruselas, donde se habían formado otros pensionados por la Casa Real como Albéniz y Arbós. Pero, aunque Casals se traslada a esta ciudad, abandona por su cuenta el conservatorio para dirigirse a París. Esta decisión disgusta a Morphy, que le recrimina su actitud en una carta enviada el 2 de enero de 1896 en la que le recuerda con acritud su papel de padre intelectual:

Querido Pablo, he recibido su carta de felicitación de Año Nuevo y le doy muchas gracias por ella. No es posible, como U. comprenderá, hablar de lo pasado y menos por carta porque sería inútil y demasiado largo; pero puesto que U. se reconoce agradecido al contestarle, quiero dejar bien sentadas las bases de nuestras futuras relaciones. 1º Yo he sido y seré siempre para U. un padre intelectual y como tal he cumplido con mi deber y de acuerdo a mi conciencia diciéndole la verdad y aconsejándole lo que le convenía⁶⁶.

A pesar de este contratiempo con su protector, Casals fue un gran amigo de la familia de Morphy, reconociendo en el conde a su maestro y describiéndolo como un hombre del Renacimiento “por su versatilidad y amplia cultura, que englobaría en su persona diversos talentos, conocimientos y habilidades: estudioso e historiador, autor y músico, consejero de la corona y compositor, protector de las artes”⁶⁷.

En 1899, pocos meses antes de morir, Morphy dirige una carta de recomendación a Isabel II, para que reciba a Pablo Casals, destacando los méritos del artista⁶⁸.

Respecto a Granados, gracias al epistolario publicado por Miriam Perandones, sabemos que frecuentó el salón privado de Morphy en la década de los noventa⁶⁹. Esta relación parece haberse establecido a partir del año 1894, cuando Granados, conociendo la influencia de Morphy en el panorama musical y su papel de mecenas, busca su favor para ser presentado ante la infanta Isabel y la reina María Cristina⁷⁰.

Al parecer, Granados llega a conseguir el afecto de Morphy. Así lo menciona en una carta enviada a sus suegros, en la que afirma: “espero que, si la Reina nos recibe, será pronto, o si no sabremos de mañana o pasado una cosa u otra, de todas maneras, no lo dejo de la mano y aprieto al conde ya que está tan cariñoso conmigo. Dice que somos sus preferidos Casals y yo. Mañana le habla a la Reina”⁷¹.

⁶⁵ E. Vives de Fábregas: “Los noventa años de Pablo Casals...”, p. 43.

⁶⁶ Archivo Nacional de Cataluña. Carta de Morphy a Casals, 02-01-1896. Cód. 395464. Sig. 1888.

⁶⁷ Albert Eugene Kahn: *Reflexions de Pau Casals*, Barcelona, Antoni Bosch, 1970.

⁶⁸ Archivo Nacional de Cataluña. Carta del Conde de Morphy a la reina Isabel II. Fondo Pau Casals. Cód. 395466. Sig. 8675.

⁶⁹ Véase M. Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2016.

⁷⁰ Archivo del Museo de la Música de Barcelona, AMMB. Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.637.

⁷¹ AMMB. Carta de E. Granados a sus suegros. [ca. 1894-1895]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.647.

Poco tiempo después de la parálisis de Morphy en 1894, Granados señala el estado de postración del conde, motivado por problemas de salud:

Esta tarde he estado con Pablo Casals en casa de Morphy, no quería dejarnos marchar pues yo creo que el pobre se encuentra mal, está muy pensativo y no hace más que decir que qué porvenir el nuestro! Que él ya ha hecho testamento, que nosotros los jóvenes los que él tanto aprecia estamos llamados a ser los primeros músicos. Mañana voy a ver a S.A. hemos quedado así con Morphy⁷².

En la misma carta, expresa los planes para ver a la reina: "No he podido ver a la Infanta, pero mañana Morphy verá a la Reina y le hablará del asunto para que decida de una vez si hemos de ir o se ha de dejar para más adelante.... Mañana veremos lo que hace Morphy. ¡Ayer estuvieron todos tan cariñosos conmigo!"⁷³. En otra carta, encontramos un testimonio del encuentro de Morphy con Granados y Albéniz en el Pardo, donde el conde poseía una casa de campo: "Acabo de llegar del Pardo para pasar el día con Morphy y familia: ha estado Albéniz que por cierto está muy abatido, pues le han retrasado la obra del cartel de Apolo, y los periódicos le están dado una paliza tremenda"⁷⁴.

Al parecer, Granados tenía el propósito de presentarse ante el público madrileño dando un concierto en el Ateneo de Madrid, cuya sección de Bellas Artes estaba presidida por el conde de Morphy. Según confirmamos en la prensa, el 13 de mayo de 1894 Granados debuta como solista en el salón del Ateneo haciendo oír sus *Danzas españolas* y un *Impromptu*. Unas semanas más tarde, el 25 de enero de 1895, Granados presenta con éxito su *Quinteto en Sol menor* en el Salón Romero, en cuya interpretación colabora su amigo Casals. El violonchelista, según escribe Granados a su mujer, había ensayado la obra antes en la casa de Morphy, en octubre de 1894⁷⁵. El 15 de febrero de 1895, Granados estrena el *Trío para piano*. El conde, en su crítica a la obra, muestra su interés hacia el joven compositor, elogia su talento y le augura un glorioso porvenir⁷⁶.

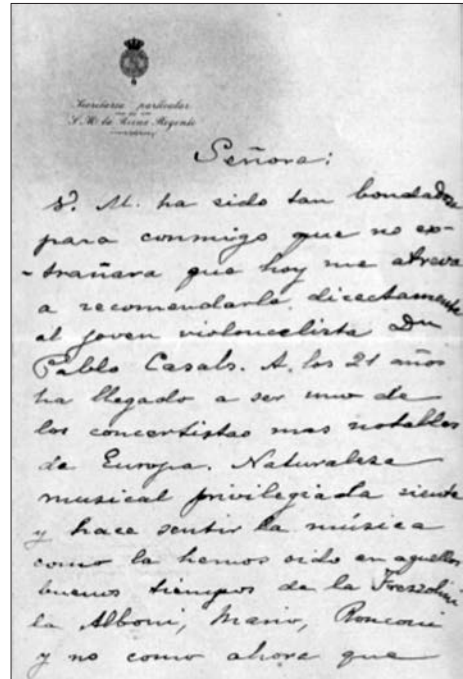


Imagen 9.5. Carta de Morphy a Isabel II, recomendándole que reciba a Pablo Casals, 1899. Archivo de Cataluña.

⁷² AMMB. Carta de E. Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.639.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ AMMB. Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894]. ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.641.

⁷⁵ M. Perandones: "Revisión biográfica y compositiva de la etapa madrileña de Enrique Granados (1894-1895) a través del epistolario familiar y de su relación con Felipe Pedrell", *Inter-American Music Review*, 18 (1-2), 2019, p. 332. El debut de Granados en Madrid no fue en el Salón Romero como afirma erróneamente Perandones, sino en el Ateneo de Madrid, probablemente gracias a la recomendación del conde de Morphy.

⁷⁶ G. Morphy: "En el Salón Romero", *La Correspondencia de España*, 24-02-1895, p. 2.

Un mes más tarde, en el Ateneo de Madrid, y de nuevo gracias a la intervención de Morphy, presidente de la Sección de Bellas Artes, Granados interpreta obras del *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid 1547) de Enrique de Valderrábano que habían sido transcritas por el Conde de Morphy en su obra *Les luthistes espagnols du XVIe siècle*, entre ellas, una *Pavana*⁷⁷. El concierto, que además de las piezas de Valderrábano incluía otras de Cabezón, tuvo lugar dentro de la segunda conferencia-concierto de Pedrell titulada “Nuestra música en los siglos XV y XVI. El arte cortesano y la música popular. Las antiguas danzas españolas”. En una carta dirigida por Granados a su esposa, Amparo Gal, se menciona el encargo de un clave para dicho recital del Ateneo⁷⁸. Dada la dificultad de encontrar un instrumento de estas características para el concierto, es posible que Morphy ofreciera su clavecín⁷⁹ a Granados.

En 1894, parece que Morphy contribuye a la consolidación de la amistad entre Granados y Casals, que asisten juntos a casa de Morphy en más de una ocasión, quizá unidos por el interés de Morphy por impulsar la música de cámara en España. Además, Morphy parece haber prestado ayuda a los compositores en este terreno, tal y como se constata en las cartas que envía a Pablo Casals en los años 1897-98⁸⁰. De esta manera, conocemos que Morphy brindó consejos y recomendaciones al Trío formado por Casals, Granados y el violinista belga Mathieu Crickboom, en su gira de conciertos por el norte de España⁸¹, gira que comienza en julio de 1897 y que, entre sus destinos, incluye el gran Casino de San Sebastián⁸². Mathieu Crickboom se había establecido en Barcelona en 1895, formando parte del Cuarteto belga, junto a Laurent Angenot, Paul Miry y Henri Gillet, formación a la que Morphy dedica uno de sus artículos⁸³.

El 20 de diciembre de 1897, el trío formado por Casals, Granados y Crickboom actúa en el Teatro Lírico de Barcelona, interpretando el *Allegro appassionato para violonchelo y piano*, Op. 43, de Saint-Saëns, compositor francés, amigo de Morphy, que había sido presentado a Casals en 1896, gracias a su mediación. El 3 de enero de 1898, el conde escribe a Casals en respuesta al interés del Cuarteto Crickboom–Mathieu Crickboom (violín 1), Josep Rocabrúna (violín 2), Rafael Gálvez (viola) y Pablo Casals (violonchelo)– por tocar en el Salón Romero: “Dígale U. a Crickboom que estoy estudiando el modo de que puedan Ustedes venir a dar algunas sesiones de cuartetos y claro es que si puedo lograr que vengan ustedes contratados por el dueño del teatro esto sería lo mejor”⁸⁴. El 28 de enero, Morphy explica la gestión llevada a cabo en relación a los conciertos de música de cámara en el Salón Romero, quejándose de las condiciones otorgadas finalmente por el empresario.

⁷⁷ Véase T. Valverde-Flores: “Enrique Granados y Joaquín Nin...”, pp. 573-574. El programa de estas conferencias-concierto puede consultarse en: B. García Álvarez de la Villa: “Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...”, p. 485.

⁷⁸ M. Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados...*, p. 168.

⁷⁹ Debido a su interés historicista por la interpretación musical, Morphy tenía en su poder un valioso clavecín construido en 1754 por el sevillano Francisco Pérez Mirabal “Franciscus Perez Mirabal me fecit in Civitate Hispalensi si Anno Domini 1754”, que fue donado al Conservatorio de Madrid en 1901, según recoge la *Memoria de la Escuela Nacional de Música de Madrid 1901 a 1902*: “La señora Condesa viuda y su hija han donado un precioso Clavecín del s. XVIII construido en Sevilla (destino el Museo del Conservatorio)”. Madrid, Imp. Colonial, 1902, p. 16.

⁸⁰ Cartas de Morphy a Casals. Colección William Cole, Barcelona.

⁸¹ Agradecemos a William Cole el envío escaneado de la correspondencia entre Pablo Casals y Guillermo Morphy. Colección William Cole, Barcelona.

⁸² M. Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados...*, p. 48.

⁸³ G. Morphy: “Salón Romero. El cuarteto Crickboom”, *La Correspondencia de España*, 24-05-1896, p. 1.

⁸⁴ Carta de G. Morphy a Pablo Casals. [3-01-1898]. Colección William Cole, Barcelona

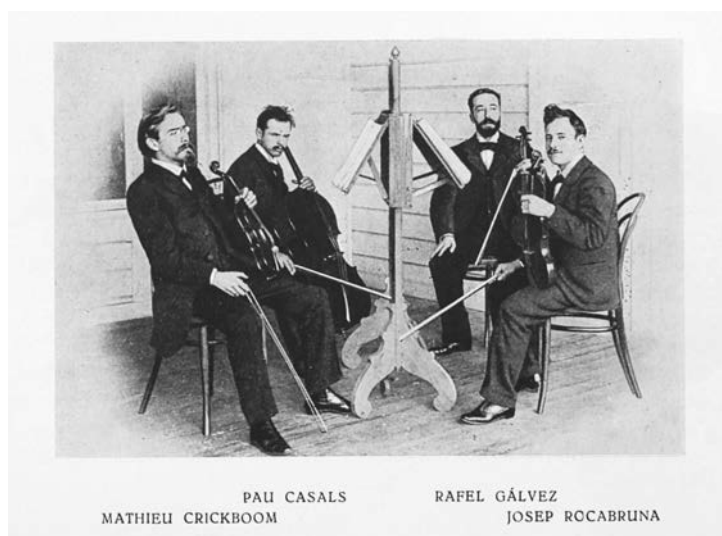


Imagen 9.6. Adrià Gual "Trenta anys de música a Barcelona", Programa de l'Associació de Música Da Camera de Barcelona, LVII (Barcelona, Oliva de Vilanova, 1925). Fuente: Biblioteca Nacional de Catalunya, sección de música.

En otra carta fechada el 11 de marzo, Morphy planea con Casals la organización de una sesión de música en el Salón Romero para después de la Semana Santa, participándole sus esfuerzos para conseguir 150 abonados. En la misma carta le comunica su intención de hablar del asunto con otra gran mecenas de las artes, la infanta Isabel. El 27 de febrero de 1899 contesta de nuevo a Casals enviándole el contrato con Lahoz sobre los conciertos en las provincias del Norte, donde la formación estuvo de gira desde enero de 1898 hasta julio de 1898.

Queda claro el interés de Morphy por favorecer la música de cámara en España, y los esfuerzos de estas agrupaciones por abrirse paso en un contexto musical difícil; sin embargo, pese a las dificultades por crear un público aficionado, el movimiento camerístico comienza a dar sus verdaderos frutos a principios del siglo XX, con la consolidación de grupos estables de cámara.

En noviembre de 1898, Granados estrenó su ópera *María del Carmen*, a la que Morphy dedicó un artículo en el que se distanciaba de los planteamientos estéticos asumidos por el compositor próximos al realismo y con planteamientos melódicos wagnerianos que Morphy desaprobaba. Aunque el conde reprende a Granados, no hay que pasar por alto que en el mismo artículo reconoce su valía como "maestro" y aprovecha para guiarle en sus futuras composiciones. Además, gracias al éxito logrado con el estreno de *María del Carmen*, Granados fue recibido en Palacio por la reina Cristina, recibiendo la Orden de Carlos III ese mismo año de 1898.

TERCERA PARTE

CRÍTICA MUSICAL

X. La crítica musical de Morphy en el fin de siglo

10.1. Actividad como crítico

Uno de los objetivos del discurso periodístico del siglo XIX es contribuir a la educación del gusto, propiciando un ambiente favorable para la creación artística y el progreso del arte nacional. La crítica musical es abordada tanto por escritores sin formación en esta materia, pero que, por su extensa cultura, se sienten autorizados a emitir juicios estéticos, como por los propios músicos, cuyos conocimientos dan lugar a reflexiones más profundas sobre las prácticas musicales de su tiempo. A este segundo grupo pertenece Morphy. Emilio Casares destaca la existencia de una “alta profesionalización” de la crítica musical desde inicios del siglo¹, con figuras sobresalientes como Santiago Masarnau en *El Artista*, Gil en la *Gaceta Musical de Madrid*, Espín y Guillén en *La Iberia Musical y Literaria*, Eslava en la *Gaceta Musical de Madrid*, o Soriano Fuertes en *La Iberia Musical* o la *Gaceta Musical barcelonesa*². Sus trabajos muestran la preocupación por el panorama musical de España, en el contexto de las desamortizaciones eclesiásticas, guiados por una conciencia restauradora que les impulsa a buscar soluciones para hacer progresar al país.

Durante la Restauración borbónica, la crítica musical busca la proximidad a un público más amplio, a través de la prensa diaria, con publicaciones en periódicos destacados como *El Imparcial*, *El Heraldo* o *La Correspondencia de España*. Asistimos a la modernización de los periódicos, que siguiendo el ejemplo de otros países europeos amplían su sección de noticias con una crónica cultural amplia, donde la música va a ocupar frecuentemente las primeras páginas. La prensa decimonónica se caracteriza por cierto matiz subjetivo de sus autores, que se consideran legitimados para dirigir a las masas que se incorporan a mundo de la cultura; por este motivo son frecuentes las críticas al público poco instruido. El crítico busca la proximidad al público mediante un discurso comprensible, en el que a veces no faltan recursos como la ironía o la sátira, pero también se asume una crítica constructiva que propone soluciones.

Morphy supo comprender el papel de la crítica como educadora de gustos y transmisora del pensamiento coetáneo. Sus críticas musicales son auténticos artículos de fondo donde demuestra

¹ *La música española en el siglo XIX*, E. Casares y C. Alonso (coord.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995, p. 468.

² Sobre Soriano, véase José Antonio Lacárcel: “Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX”, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2016.

su conocimiento de las tendencias contemporáneas europeas y emite juicios de valor. Y es que Morphy utiliza sobre todo la prensa no especializada para dirigirse a un público amplio. Tomás Bretón fue capaz de entender el verdadero alcance de los artículos de Morphy y su valor en el campo de la estética. En 1899 se refiere a ello en estos términos:

Sólo quiero, antes de concluir, hacer resaltar la cualidad que yo admiraba más en él: la de crítico. Nunca jamás he oído ni leído opiniones más serenas, más seguras y acertadas. Sus discursos del Ateneo, en donde presidió algunos años la sección de música, de la Academia, y los numerosos artículos que publicó, pueden formar un verdadero tratado o guía de estética musical principalmente, de inapreciable valor³.

También Albert Soubies, en su *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*, publicada en 1900, destaca la labor de Morphy en este campo, elogiando “su contribución importante a la estética y a la historia musical”⁴. E Iberní, en el artículo sobre el conde escrito para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, menciona su papel como crítico y recoge algunas de las publicaciones hemerográficas de las que fue colaborador⁵. Por su parte, Emilio Casares, en sus reflexiones iniciales de la miscelánea *La música española en el siglo XIX*, lo incluye dentro de una primera generación de críticos pertenecientes a la Restauración borbónica, entre los que figuran otras destacadas personalidades como José M^a Esperanza y Sola (1834-1905), Antonio Peña y Goñi (1846-1896), o Luis Carmena y Millán (1845-1904). A la labor desempeñada por Morphy, se refiere del siguiente modo:

Sus críticas, a pesar del conservadurismo que manifiestan, dan muestras de sus profundos conocimientos que tuvo ocasión de ampliar con sus viajes con el Rey. Fue sensible a la influencia wagneriana, siendo uno de los primeros comentaristas españoles que pudo escuchar su obra durante su estancia en Viena⁶.

Con tan solo 24 años, Morphy se da a conocer en *La América* con un artículo de fondo publicado en la sección “Revista Musical” que analizamos en el capítulo inicial, al que siguen otros, resultado de su colaboración en revistas como *La Gaceta literaria*, *El Arte en España* o *La Ilustración Española y Americana*. Más adelante, en la revista semanal *Crónica de la música* su nombre aparece asociado a los de Antonio Arnao, José Castro y Serrano, José Inzenga, Rafael Hernando, Joaquín Marsillach, Idelfonso Jimeno, Antonio Peña y Goñi y Antonio Romero, y Eduardo Medina, a partir de enero de 1880. La revista destaca la presencia de Morphy y su competencia en el panorama musical:

Como verán nuestros lectores, en la lista de colaboradores con que encabezamos este número, tenemos la satisfacción y el honor de contar desde hoy con la importante colaboración del Excmo. Sr. Conde de Morphy, que es una de las personas más competentes en todo lo que se refiere al desarrollo y cultivo del arte musical⁷.

³ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1899, p. 1.

⁴ Albert Soubies: *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*, París, Ed. Flammarion, 1900, p. 104.

⁵ Luis G. Iberní: “Guillermo (Conde de Morphy) Morphy Ferriz”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, director y coordinador general Emilio Casares, Vol. 7, Madrid, SGAE, 1999-2000, pp. 827-828.

⁶ *La música española en el siglo XIX...*, pp. 484-485.

⁷ *Crónica de la música*, año III, nº 71, 29-01-1880, p. 3.

En la década de los noventa, aumenta su actividad como crítico musical, llegando a participar en un gran número de revistas. Hemos recopilado sesenta y tres artículos que reúnen gran valor al centrarse en las polémicas y preocupaciones de su tiempo, en las que Morphy muestra su conocimiento y reflexión. Su actividad principal como crítico musical la desempeña en dos prestigiosos medios de la época: *La Correspondencia de España*, y *La España Moderna*, asimismo, hemos podido localizar artículos suyos en un gran número de periódicos y revistas como *La Época*, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, *Álbum Musical*, *El Año Musical*, *El Imparcial*, *El bosque*, *Álbum salón*, *Bellas Artes*, *Ilustración Ibérica*, o la *Gaceta Musical y de Teatros*.

Pero donde más sobresale la figura de Morphy como crítico musical es en *La Correspondencia de España*, uno de los grandes diarios de información de la Restauración borbónica caracterizado por su neutralidad política. *La Correspondencia* había sido fundada por Manuel María de Santa Ana, quien en 1889 mereció el título de marqués de Santa Ana por la reina regente. Consiguió un éxito sin precedentes en su objetivo de informar sin servir a intereses de partido, y educar a un público cada vez más numeroso que engrosaba las clases medias. Y logró romper con la tradición de las suscripciones a domicilio, inaugurando la venta de ejemplares en la calle, distribuyéndolos a teatros, cafés y círculos por el precio de dos cuartos ejemplar⁸. A partir del último cuarto de siglo, este diario se posiciona en las primeras posiciones, junto a *El Imparcial*, gracias a una tirada de 50.000 ejemplares⁹. El gran formato de este periódico responde a las nuevas necesidades de una sociedad en continuo cambio, en la que cada vez son más los lectores que acuden a la prensa en busca de información.

El 22 de febrero de 1898, *La Correspondencia de España* anuncia su deseo de transmitir con la mayor brevedad las noticias de España y del extranjero, de acuerdo a las exigencias de los nuevos tiempos:

Hoy en día se exige al periódico diario no solamente la información rápida y más exacta, sino todo aquello que en otros tiempos se iba a buscar en las publicaciones especiales, en los semanarios técnicos y las revistas literarias e ilustradas. *La Correspondencia de España*, procurando satisfacer estas justas exigencias del público, mejora y mejorará su información, creyendo haber conseguido que ni una sola noticia interesante, ni un solo suceso curioso de los que ocurren en Madrid, en provincias, en nuestras colonias, en el extranjero, deje de encontrar eco inmediato en sus columnas¹⁰.

Entre sus colaboradores se encuentran entonces el Conde de Morphy, Emilio Castelar, Leopoldo Alas *Clarín*, Antonio Sánchez Pérez, Jacinto Benavente, Luis de Terán, Miguel Ramos Carrión, Enrique Sepúlveda, Eusebio Blasco, José Echegaray, Vital Aza o Jacinto Octavio Picón. Morphy se dedica a cubrir con artículos de fondo los estrenos en el Teatro Real de las obras de Wagner, Verdi, Bretón, Puccini o Mascagni, pero también a informar sobre la Sociedad de Conciertos, el público de Madrid, la exposición músico-teatral de Viena, y otros asuntos de interés.

⁸ Manuel Ossorio y Bernard, y Manuel María de Santa Ana: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imp. y litografía de J. Palacios. p. 420.

⁹ Gisèle Cazottes y Enrique Rubio Cremades: "El auge de la prensa periódica", en: Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la Literatura española. Siglo XIX (I)*, 8, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 43-59.

¹⁰ "Nuestros colaboradores". *La Correspondencia de España*, 22-02-1898, p. 1.

La aparición de artículos de fondo realizados por Morphy, en primera página, dentro de la sección titulada "Revista musical", suponen toda una novedad en su apuesta por guiar los gustos del pueblo y elevar su educación.

También destacamos la colaboración de Morphy en *La España Moderna*, prestigiosa revista española de entre siglos, de carácter ecléctico en lo político intelectual, científico y literario, fundada y dirigida por José Lázaro Galdiano, en la que participan figuras tan relevantes como Emilia Pardo Bazán, Emilio Castelar, Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Cánovas del Castillo y Miguel de Unamuno. Desde sus páginas, Morphy expone un certero análisis de la situación que vive la música en España en esos años.

La crítica de Morphy sigue la línea marcada por sus maestros Santiago Masarnau y Francisco de Asís Gil, con quienes coincide en la denuncia de la decadencia y la búsqueda de soluciones para modernizar España. Morphy realiza principalmente la crítica del Teatro Real, el Príncipe Alfonso y el Salón Romero. Desde sus artículos combate los gustos por la ópera-concierto italiana, que considera obsoleta, y anima para que se escuchen las óperas contemporáneas. Asimismo, sigue de cerca las tendencias de los compositores extranjeros e intenta servir de guía ante los estrenos que van llegando a España. En su crítica musical se encuentra el sentimiento nacionalista de quien busca una renovación en el lenguaje musical, siguiendo las tendencias europeas, dentro de una obra apegada a la tradición española como veremos más adelante.

Wagner ocupa un importante espacio en sus escritos, debido a su enorme influencia en el panorama europeo. Solamente la crítica realizada por Morphy sobre su obra *Los maestros cantores de Nüremberg* ocupa cuatro portadas en *La Correspondencia de España*, pero la mención al compositor alemán está presente en muchos otros artículos, en los que su figura sigue siendo objeto de las apreciaciones críticas de Morphy. Asimismo, sigue con interés las nuevas creaciones de los pueblos meridionales hermanados con España: Italia y Francia. Así, analiza las creaciones de la "escuela moderna italiana" compuesta por jóvenes compositores como Puccini, Mascagni y Leoncavallo, y muestra su apoyo a las reformas realizadas por Verdi y a la obra de Mancinelli. También mira hacia Francia, ensalzando la obra de su amigo Saint-Saëns, a quien dedica varios artículos, en los que pide la difusión de su obra en España, al considerarla una vía alternativa al drama wagneriano.

Sus artículos recogen la situación musical en Madrid, aportando un interesante análisis de los problemas a los que se enfrenta la sociedad española en el ámbito musical. También encontramos los tópicos habituales a otras crónicas de su tiempo, como la preocupación por el materialismo, la educación, la defensa del arte nacional, el patriotismo, la necesidad del proteccionismo por parte del gobierno o la creación de un teatro para la ópera nacional.

Son frecuentes por parte de Morphy no sólo las críticas hacia el público, sino también hacia el mismo gobierno por sus escasas decisiones en provecho del arte nacional. Insiste en favor de una mayor intervención del gobierno en la vida artística, defendiendo su papel activo como educador de la sociedad:

el gobierno que tiene el deber de educarlo (al público) haga cantar las obras del repertorio ordinario en español durante dos o tres meses, para que no haya necesidad de vender el libreto de la ópera en español, y para librarnos del italiano macarrónico y disparatado¹¹.

¹¹ G. Morphy: "Revista musical. *Delenda est Cartago*", *La Correspondencia de España*, 22-04-1894, p. 1.

Además, muestra su empeño en respaldar la música de compositores españoles, reivindicando la valía de las obras de Tomás Bretón, Isaac Albéniz y Enrique Granados, así como en dar a conocer las últimas obras estrenadas en el extranjero.

Sus profundos conocimientos sobre arte le llevaron a servir de guía a otros compositores españoles. Desde el punto de vista estético, Morphy fue un ecléctico que defendió la introducción de novedades en la creación musical, pero siempre respetando la tradición. Se sintió identificado con un Romanticismo en la línea del espiritualismo cristiano, como ya hemos comentado. Esta escuela vendría a recuperar en España su esencia con el estudio de la historia y tradición españolas, y a ampliar sus márgenes al asimilar lo mejor de la producción de cada escuela. Morphy mostró su fervor por Beethoven, con una música que inauguraba una revolución al ser vehículo del sentimiento y de la idea. Defendió la expresión del elemento subjetivo y espiritual, continuando el sendero marcado por el compositor de Bonn. Del Clasicismo toma la belleza de la forma, su equilibrio y estructura, además del lenguaje musical universal, que vuelve su mirada hacia la sencillez. Morphy dota a las formas clásicas de un nuevo contenido romántico, brillante en variedad y contrastes. En general, la música que él define como moderna se enriquece con la asimilación de recursos de todas las épocas, y el dominio técnico de la armonía, el contrapunto y la instrumentación. Bajo estos parámetros juzga los estrenos del Real y trata de orientar al lector hacia lo que considera de buen gusto.

10.2. El Fin de siglo y el Modernismo

A finales de siglo, el nacionalismo ascendente creó tensiones políticas en algunas regiones españolas alimentadas por la búsqueda de un mayor poder y diferenciación, sobre todo en ciudades como Barcelona, donde las corrientes llamadas modernistas emergen con más fuerza, asociadas al wagnerismo. La producción musical, por tanto, se mueve en la confluencia de las corrientes estéticas y filosóficas coetáneas que afectan a los artistas y su creación. Según E. Poulat, el modernismo se caracteriza por su complejidad y por ser un movimiento inabarcable, por tanto, la apreciación de personajes dentro de sus fronteras difusas es todo un problema¹². Cascudo, en su análisis del modernismo¹³, establece algunas de las coordenadas de este complejo movimiento que coincidió con el Fin de siglo y trata de identificar a los compositores que sintonizaron con ellas. Pero justamente estos presupuestos son los que acortan su estudio. Para Cascudo, con el modernismo simpatizaron músicos de proyección internacional, que condenaron el arte utilitario y comercial y el lirismo castizo; desde esta perspectiva podrían encontrar sitio dentro de esta corriente compositores como Manuel de Falla. Ciertamente es más fácil hablar de modernidad que de modernismo en los compositores del siglo XIX que participaron de una misma sensibilidad hacia la renovación de la música, dentro de un amplio movimiento que abarca una larga nómina de compositores y críticos que aparecen en este libro. Durante la Restauración borbónica, muchos de estos compositores formados en Europa buscan una renovación del repertorio español en línea con las tendencias

¹² Véase E. Poulat: *La crisis modernista. Historia, dogma y crítica*. Madrid, Taurus Ediciones, 1974.

¹³ T. Cascudo. "Perspectivas modernistas del fin el siglo", en J. J. Carreras (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*. Vol. 5. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 664-720.

modernas del resto de Europa y, sin embargo, utilizan el apelativo “modernismo” de una manera peyorativa.

Aquí solamente nos aproximamos a la apreciación que sobre el movimiento tuvieron algunos músicos como Morphy, Tomás Bretón y Emilio Serrano, en quienes se aprecia el nivel de tensión con aquellos compositores que abrazan el modernismo. A través de sus escritos podemos descubrir qué significa para ellos el modernismo en música y por qué suscitó el rechazo hacia quienes entraban de lleno en la modernidad.

En sus escritos, Morphy utiliza el término “modernista” de una manera peyorativa para deplorar la actitud de aquellos artistas que defienden por encima de todo la novedad y libertad a la hora de componer y llegan al rechazo de maestros del pasado. La tensión con esta tendencia en el ámbito musical se aviva en la década de los noventa, sobre todo, en lugares como Barcelona, donde el modernismo se asocia, como ya hemos mencionado, a un movimiento de veneración hacia la figura de Wagner. En Morphy, al igual que en muchos de los músicos próximos a su círculo, su música viene informada por el romanticismo historicista cuyas implicaciones en el pensamiento musical de la Restauración ya hemos estudiado. Vinculada a esta consciencia sobre la esencia de España (nacionalismo), que encuentran compatible con una obra universal, está la doctrina espiritualista expuesta por Morphy en 1892, de donde dimanaban varios principios inmutables en el arte: la categoría de arte transcendental, la vinculación a la tradición, el papel que se otorga a la melodía como reflejo del alma, y el concepto de transformación paulatina de la creación musical (obra moderna) en el marco “pasado-presente-futuro”. Por su parte, los modernistas exploran otra vía de acceso a la modernidad influidos por la figura de Wagner, quien propugna un modelo cosmopolita y universal que entra en colisión con la tradición. Uno de los aspectos más polémicos de la obra de Wagner tiene relación con la innovación del *leitmotiv*, que supone la pérdida de la función transcendental de la melodía.

Ya hemos comentado cómo Morphy se consideró un “padre intelectual” para los músicos, especialmente, aquellos a quienes le unían vínculos de afecto y protección, como Tomás Bretón, Pablo Casals e Isaac Albéniz. Es justamente este último, Albéniz, quien más preocupa a Morphy, pues, tras haber guiado sus pasos en los estudios musicales en los años ochenta –como hemos comentado en el capítulo previo–, consiguiendo para él una beca de Alfonso XII, para perfeccionar su formación en el extranjero, en los años noventa en Barcelona, Isaac entra en contacto con artistas proclives al wagnerismo, sintiéndose atraído por las nuevas corrientes modernistas.

La revisión de la correspondencia de Tomás Bretón y Morphy con Albéniz, revela esta tensión en torno al modernismo. Un ejemplo de ello lo encontramos en una de las cartas enviadas a Albéniz en 1898, en la que Morphy menciona a Ricardo Strauss como el jefe de la escuela modernista alemana, ya que el compositor era considerado el sucesor de Wagner, asociando de nuevo a Wagner con el modernismo. En la misma carta, encontramos otra de las controversias con los modernistas respecto al abandono de la tradición. Morphy se lamenta de cómo Strauss “considera a D’Indy y demás reformistas franceses como rutinarios atrasados”¹⁴. Y es que, D’Indy, fundador de la *Schola Cantorum* de París, era admirado por músicos como Saint-Saëns, hacia quien Morphy manifestaba abiertamente su simpatía, pues, en su búsqueda de una música francesa, había recurrido al estudio de la armonía y los recursos compositivos herederos de la tradición.

¹⁴ Carta de Morphy a Albéniz, 11-03-1898, en: R. Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899)...”, p. 94.

Para Morphy, Strauss significa literalmente: “Mucho ruido y pocas nueces. El ruido lo he oído en sus composiciones, pero lo que es la nuez no la he visto ni del tamaño de una lenteja”¹⁵. Este juicio sobre Strauss lo repite en su correspondencia con Saint-Saëns, quien se muestra, al igual que Morphy, cada vez más crítico con la obra de Wagner. Reproducimos por su interés las opiniones de Morphy:

Su terreno predilecto es el poema sinfónico, y su gran preocupación la instrumentación. En los dos poemas *Don Juan* y *Don Quijote* se imitan toda especie de ruidos, incluso el balido de las ovejas heridas por la lanza de D. Quijote; pero el autor no conoce el drama de Tirso ni ve en el hidalgo manchego más que un personaje ridículo. Respecto al *Don Juan* de Mozart, opina que el autor del libreto, Lorenzo da Ponte, hizo muy bien en clasificarlo de *dramma giocoso*. Y sin embargo está persuadido de que ha hecho progresar el Arte. A esto no se me ocurre más contestación que una palabra sevillana que no tiene traducción, ¡¡¡Sarasa!!!¹⁶.

En Morphy encontramos estas críticas hacia las propuestas de quienes muchas veces son considerados “falsos innovadores”¹⁷. Los juicios negativos se extienden también al realismo no estético de la moderna escuela italiana –el *verismo*–, qué no debemos confundir con el realismo de *La Dolores* de Tomás Bretón, a todas luces diferente. La vinculación del realismo con el modernismo se encuentra en la crítica que Morphy hace al estreno de obras de compositores de la escuela *verista*. Asimismo, en el ámbito de la literatura, Morphy califica de modernismo “el propósito de dar a los asuntos un carácter realista”¹⁸, y que ve representada en la literatura de Zola o en la pintura de Juanes.

Otro punto interesante en la polémica con el modernismo radica en la difusión que Morphy hizo de la obra de Max Nordau (1849-1923), autor con el que decía coincidir en muchos de sus asertos sobre Wagner. Curiosamente, muchos de estos planteamientos aparecen en la crítica de Morphy antes de la publicación de Nordau, cuya obra *Degeneración* tendría un enorme impacto en la Europa contemporánea¹⁹. Nordau advertía de las corrientes “histéricas” de Fin de siglo en el arte y en la literatura y se declaraba enemigo del modernismo. Al igual que Morphy, califica también como artistas *dégénéres* a Wagner y Zola, admirados en su tiempo como creadores de un arte nuevo. Para Nordau el “desprecio de las convenciones y de la moral tradicionales” daría lugar a la admiración por figuras como Wagner que anuncian la reforma universal en su *oeuvre d'art de l'avenir* (obra del arte futuro), seguida por cientos de admiradores sin talento, quienes producirían obras banales y sin expresión. Nordau considera un auténtico fracaso el realismo como método, al renunciar a la imaginación en el arte, y le complacía que el realismo de Zola estuviera ya superado. Con estas ideas, Nordau animaba a desenmascarar a los plagiadores y a quienes se proclamasen jefes de nuevas escuelas o movimientos artísticos, que se amparasen bajo términos como “libertad”, “modernismo”, “progreso” o “verdad”.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Carta de Morphy a Albéniz, 11-03-1898, en: R. Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899)...”, p. 94.

¹⁷ G. Morphy: “*Pagliacci*. Ópera en dos actos. Letra y música de Leoncavallo”. *La Correspondencia de España*, 9-12-1892, p. 1.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Entartung* (Degeneración), publicada en Alemania entre 1892 y 1893, obtuvo una enorme repercusión y fue traducida rápidamente al francés –en 1894– y al italiano. En 1902 se publicó la obra en español, como *Degeneración* (Madrid, Librería de F. Sáenz de Jubera, Hermanos), en traducción de Nicolás Salmerón.

La influencia de Max Nordau se dejó sentir profundamente en la literatura, pero también se extendió a la música, sobre todo, por sus consideraciones sobre Wagner. Opiniones similares se reflejan en la crítica de Morphy, quien advierte sobre el peligro de las nuevas corrientes. Su obra no sólo influyó en círculos conservadores, sino que figuras de diferente ideología, como la de Nicolás Salmerón –traductor del ensayo de Nordau al castellano en 1902–, se vieron impactados por sus ideas. En 1892, Morphy expresa su opinión sobre el drama de Wagner y manifiesta su simpatía hacia la obra de Nordau, que ese año llega a manos de Tomás Bretón. Morphy no deja de recomendar su lectura a Albéniz –como ya hemos avanzando en el capítulo precedente–, preocupado por la atracción creciente del músico hacia la figura de Wagner:

Si me contesta Vd. que sí, empiece por leer mis discursos y después comprar un libro de Max Nordau que se titula *Les Degenerés* o *La Degenerance* (no me acuerdo bien). Léalo Vd. con atención y sepa que yo escribí mis discursos antes de haber leído este libro. Como Dios le ha dado un entendimiento claro y sano, comprenderá que ese movimiento intelectual que Vd. juzga a la cabeza del progreso retrasa de 30 a 50 años y está ya juzgado en la Ciencia y en el Arte, perteneciendo a la Historia. El juicio de Max Nordau es la maza de Fraga y ha concluido en Alemania, Austria, Inglaterra, con todas las extravagancias de la impotencia disfrazada de filosofía. En Francia también va minando mucho, pero van muy detrás y nosotros vamos a la reata²⁰.

Los debates y la confrontación con nuevas corrientes como el modernismo, constatan la influencia del romanticismo en España, que reconoce el espiritualismo y eclecticismo finiseculares como vías de renovación y progreso, y continúa ejerciendo su influencia a través del poderoso medio de la crítica musical, uno de cuyos máximos exponentes será Morphy, como veremos a continuación.

²⁰ Carta de Morphy a Albéniz el 3 de marzo de 1896. Véase R. Sobrino: "El Conde de Morphy...", p. 86.

XI. La ópera española

11.1. El triunfo del drama lírico moderno: Los amantes de Teruel (1889) de Tomás Bretón

Como ya hemos comentado anteriormente, Tomás Bretón fue uno de los compositores que Morphy consideró desde un principio capaz de encabezar una escuela de música española que supusiera la renovación del repertorio musical y el establecimiento del drama lírico moderno, según sus presupuestos expuestos en su artículo “De la ópera española” en 1871.

El drama lírico *Los amantes de Teruel* elaborado sobre el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch seguía la opción de establecer la ópera nacional sobre bases diferentes de la zarzuela. Recordamos el intento de Zubiaurre con su obra premiada *Don Fernando el Emplazado*, estrenada en el Teatro de la Alhambra en 1870 y en el Teatro Real en 1874, que para muchos inauguraba una nueva etapa de la ópera española inspirada en modelos europeos contemporáneos. En 1885, otro estreno, *El príncipe de Viana* puesta en música por Fernández Grajal, fue defendido por Tomás Bretón en medio de la polémica sobre las características que debía reunir la ópera española. Pero, sin duda la obra que generó más debate y sufrió un largo calvario hasta el día de su estreno fue la compuesta por Tomás Bretón sobre *Los amantes de Teruel*. El modelo elegido por Bretón era el drama lírico moderno que tomaba como base la ópera europea de Meyerbeer. El drama lírico de Meyerbeer era considerado por algunos artistas una revolución que pretendía restaurar el equilibrio entre música y drama necesario en la ópera, combatiendo la tiranía de los cantantes que caracterizaba la ópera italiana desde el bel canto. Siguiendo este modelo, Bretón volvía a dar la importancia a la acción dramática, desarrollando, además, una orquestación y un uso del coro que evidenciaba su conocimiento del lenguaje contemporáneo. La idea, el asunto en el que se inspiraba el compositor, venía a asumir pleno protagonismo, siendo la fuente de inspiración en la que el compositor concebía todos los elementos artísticos, dentro del plan de unidad que exigía el drama.

El enorme éxito alcanzado el 12 de febrero de 1889 en Madrid y posteriormente también en otras capitales españolas e incluso en el extranjero con *Los amantes de Teruel* nos hablan de una obra de enorme relevancia en la historia de la ópera española. Las reacciones en contra de la obra, incluso años después de su estreno, constatan la importancia que tuvo *Los amantes de Teruel* como modelo alternativo a la zarzuela grande, y muestra el éxito de una nueva concepción operística próxima al modelo de drama lírico inspirado en Meyerbeer y las últimas óperas de Verdi. Este modelo parecía permitir recrear lo nacional a través de un asunto español, acorde a la tradición del país, donde se mostraba la psicología y sentimientos de los personajes, y a través del cual el com-

positor se preocupaba por dotar de unidad a la obra en base al drama literario, así como asimilar los procedimientos musicales contemporáneos en armonía e instrumentación, de aquí que la obra adquiriera la condición de música “moderna”. A todo ello, habría que añadir la reivindicación histórica en favor del uso de la lengua castellana, defendida por Tomás Bretón, que no fue finalmente atendida, ya que la ópera tuvo que ser traducida al italiano –*Gli amanti di Teruel*– para lograr ser interpretada.

Benito Pérez Galdós sentenció en pocas líneas lo que suponía el triunfo de Bretón al señalar que la obra había pasado “de la categoría de ensayo de ópera española, que es lo mejor que hasta ahora han producido nuestros compatriotas y que anuncia la realización de lo que se juzgaba imposible”¹. De manera similar, Morphy afirmó que *Los amantes de Teruel* constituían el “punto de partida decisivo en la historia de la ópera nacional”², ya que dentro del repertorio lírico español de la época, Bretón se servía no sólo de los gestos melódicos propios de tradición lírica europea, sino que incorporaba también ciertos giros del lenguaje popular, además, daría a la orquesta “todo el valor que las modernas ideas exigen, demostrando profundo conocimiento y maestría en el contrapunto y en la orquestación”³.

En una carta localizada en el archivo del Palacio Real, Bretón reconocía a la Infanta Paz que los modelos europeos que le habían servido de guía habían sido dos *Grands opéras*, *Los hugonotes* en cinco actos de Meyerbeer y la ópera *Aida* en cuatro actos de Verdi⁴. También le comentaba cómo se había apartado de asuntos de carácter “maravilloso o sobrenatural”, al considerarlos propios de la cantata u oratorio, pero no del drama lírico, aludiendo así a los asuntos del repertorio wagneriano, frente a los que, al igual que Morphy, Bretón se mostraba muy crítico: “Con lo maravilloso empezó la ópera y hubo de abandonar tal camino por poco resistente; hoy lo ha puesto de moda Wagner, más yo creo que está condenado a morir en breve”⁵.

Durante semanas la prensa se ocupa del éxito alcanzado por Bretón⁶. Peña y Goñi reconoce su enorme triunfo, pero evita publicar su juicio sobre la obra. Sí lo hace el crítico antiwagneriano Isidoro Fernández Flores, *Fernanflor*, quien alaba el estreno de *Los amantes de Teruel* y narra las vicisitudes sufridas por Bretón hasta lograr “¡Justa recompensa de tantos años de estudio, de pobreza y de tristeza!”⁷. En clara referencia a Peña y Goñi, quien atribuía a la protección de Morphy parte del éxito de Bretón, *Fernanflor* señala que es imposible negar el mérito excepcional de la primera representación del drama, y el entusiasmo delirante del público. Además, en respuesta a las acusaciones de dicho crítico, Peña y Goñi, afirma:

El triunfo de Bretón no es, como suelen serlo otros, un éxito de amistad, de espíritu patriótico, de la necesidad de crear celebridades nacionales: el público aplaudió porque se apasionó por la obra, admiró la

¹ Véase Víctor Sánchez: *Tomás Bretón...*, p. 152.

² G. Morphy: «Los amantes de Teruel. II. La música y la ejecución», *Los lunes de El Imparcial*, 11-03-1889, p. 1.

³ *Ibidem*.

⁴ Archivo Palacio Real (APR). Carta de Tomás Bretón a la infanta Paz de Baviera, 1-03-1889.

⁵ Archivo Palacio Real (APR). Carta de Tomás Bretón a la infanta Paz de Baviera, 06-02-1892.

⁶ Se representa en siete ocasiones durante la temporada, concretamente los días 15, 17, 19, 24, 26 y 28 de febrero, José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. 3, Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2002, p. 1723.

⁷ *Fernanflor* [Isidoro Fernández Flores]: *La Ilustración Ibérica*, año VII, nº 321, 23-02-1889, p. 114.

ciencia del maestro y la creyó digna de aquella escena. Este juicio de la primera representación ha sido confirmado en la segunda con mayor delicia. Anoche el Teatro Real estaba lleno como en las noches de Gayarre o de la Patti⁸.

Sin embargo, Isidoro Fernández Flores compartía con otros críticos la idea de que la obra se alejaba del carácter español –“Su música está inspirada en las creaciones de los grandes maestros modernos, pero no tiene carácter español”⁹–. Por lo tanto, aunque Bretón había demostrado ser “un genio musical europeo”, no había respondido a las expectativas generadas en estos críticos respecto al establecimiento de “la ópera nacional, en su genuino sentido”¹⁰. Y al añadir que “Bretón no se contenta menos que con mirar de hito en hito a Wagner”, le reprochaba el haber empleado ciertas innovaciones lingüísticas influenciadas por el autor de *Parsifal*.

Morphy dedica tres extensos artículos en *El Imparcial* y *La Época* a explicar los aspectos tanto literarios como musicales de la obra, señalando su genialidad e innovación, pero también sus puntos débiles. Para Morphy la ópera de Bretón pasaba la prueba y merecía situarse en el repertorio europeo. Su primer artículo, publicado el 3 de marzo de 1889 en *Los lunes de El Imparcial*¹¹, por invitación de su director José Ortega Munilla, muestra las dudas de Morphy ante la proposición de escribir un artículo sobre la ópera de Bretón, debido a la gran polémica generada por el estreno y las pasiones desatadas en torno a la misma, que impedían que fuera juzgada con objetividad:

Los antecedentes del asunto, las pasiones que ha suscitado y la exageración de la censura y del aplauso, me hacían comprender que, en esta ocasión, como siempre sucede entre nosotros, cada cual había de juzgar con arreglo a sus compromisos de amistad o de amor propio, y que la voz de la verdad sería *vox clamantis in deserto*. El apasionamiento y la violencia de nuestras costumbres políticas trascienden a los asuntos literarios y artísticos, y todos los juicios se extreman y se sacan de quicio, hasta suponer unos que tal obra es una maravilla sin defecto, y los otros que es un *mamarracho* sin cualidades que merezcan la atención. En estas condiciones, y con la seguridad de no persuadir sino a muy pocos, la crítica no sólo resulta difícil y enojosa, sino inútil, y por esta razón he vacilado en aceptar tan ardua y espinosa misión¹².

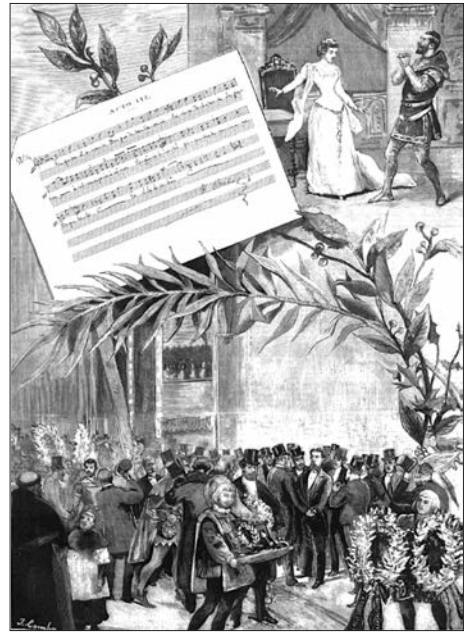


Imagen 11.1. Tomás Bretón tras su éxito con *Los amantes de Teruel* en el Teatro Real de Madrid. (*La Ilustración Española y Americana*, 28-II-1889, pp. 123-124).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Fernanflor [Isidoro Fernández Flores]: *La Ilustración Ibérica*, año VII, nº 321, 23-02-1889, p. 114

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*”, *Los lunes de El Imparcial*, 03-03-1889, p. 1.

¹² *Ibidem*.

Morphy comenta su incompreensión hacia aquellos –como Peña y Goñi– que mostraban su asombro ante el éxito de la obra y lo achacaban a su amistad con Bretón y a una intriga hábilmente combinada porque consideraban que toda ópera española estrenada en el Real fracasaría. Morphy lo atribuye a una falta de formación, particularmente en lo musical, y a la “necedad antipatriótica”. Compara la situación de la música a lo sucedido en la pintura, donde, tras los primeros pintores de la escuela moderna, surgirían otros alentados por la actividad de aquellos, como Rosales, Pradilla o Fortuny, entre otros. Para Morphy “el triunfo ha llegado, y sus consecuencias se imponen a las preocupaciones de todo género con tan incontrastable fuerza que, aun suponiendo que la obra no merezca el éxito alcanzado, no es posible negar la verdad de esta afirmación”. Una victoria ganada por Bretón en el “campo de batalla artístico-musical” en que se había convertido Madrid, que vendría a inaugurar una nueva estética, “el punto de partida decisivo en la historia del drama lírico nacional”¹³.

En sus artículos Morphy menciona los puntos fuertes de la obra, en respuesta a las críticas de Peña y Goñi. Así, comenta cómo el maestro salmantino

obligado por las circunstancias, trazó su *scenario* tratando de acomodar la obra de Hartzenbusch a las exigencias del drama lírico tal como él lo comprendía, y a las de la ejecución musical; pero para hacer música vocal hacen falta palabras, y Bretón no tuvo más remedio que dejarse llevar de su instinto y componer al mismo tiempo letra y música, y digo al mismo tiempo, porque al escribir la letra debió sentir la música que exigía, resultando de este modo un conjunto que si puede ofrecer motivo de censura en su parte literaria traducido el libreto al italiano y viniendo a quedar poco más o menos en las mismas condiciones de esta clase de trabajos, presenta en cambio cualidades de unidad, espontánea expresión y vigor dramático que caracterizan algunos de los más importantes trozos de la ópera¹⁴.

Morphy aprovecha la ocasión para referirse a Wagner y dar su opinión sobre sus asuntos operísticos que considera poco adecuados y califica de pueriles. Esta opinión, según Morphy, era la misma que la de los “doctos” alemanes: “son muy pocos los que toman en serio sus poemas de ópera, que se juzgan, y a mi juicio con razón, como pueriles y sin las condiciones que exige la representación escénica con música o sin ella”¹⁵. Morphy desapruueba la dramática mitológica, argumentando que el primer intento por recuperarla en Alemania había sido iniciado por Friedrich Gottlieb Klopstock¹⁶, con tan poco éxito que había sido ridiculizado por Hegel en su *Estética*, quedando relegada al olvido. Las siguientes palabras vienen a incidir en el mismo tema, dejando Morphy clara su posición sobre lo que debería ser el asunto del drama lírico:

No se comprende que un artista del valor y de la inteligencia de Wagner haya querido resucitar este cadáver, como no sea en la falsa creencia de que el patriotismo germánico había de tener más fuerza que las leyes que rigen la estética del teatro, basadas en la razón y en la experiencia. En cuanto a la parte literaria del texto, si hubiera de citar las extravagancias y hasta las frases obscenas de los *Nibelungen*, fácilmente probaría que en España nadie puede llegar a tener autoridad bastante para atreverse a tanto¹⁷.

¹³ Esta cita y el resto de citas de este párrafo pertenecen al texto de G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*”, *La Época*, 08-03-1889, p. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*”, *La Época*, 08-03-1889, p. 1.

¹⁶ El periódico escribe “Keopatock”, por error tipográfico.

¹⁷ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*”, *La Época*, 08-03-1889, p. 1.

Volviendo a la obra de Bretón, Morphy considera que “es la primera muestra de un genio vigoroso, exuberante, romántico, tendiendo siempre a lo grande y a veces a lo exagerado, por más que su instinto poético y musical le haga encontrar la delicadeza del *Eterno femenino*”¹⁸. Defiende el temperamento, la individualidad artística, el trabajo y el dominio de los medios de Tomás Bretón, y censura a “los profetas que auguran que el árbol se secó con este fruto primero; pueden guardar sus vaticinios para más propicia ocasión, porque la ópera está escrita e instrumentada en menos de un año; de modo que, si el árbol muere, no será por falta de savia”¹⁹.

Tras este primer artículo de Morphy, *La Época* publica el suelto “*Los amantes de Teruel* y el señor Conde de Morphy”, en el que Peña y Goñi deplora los juicios emitidos por Morphy respecto a Wagner²⁰. Sin embargo, Peña y Goñi, sin argumentos para criticar *Los amantes*, se limita a recordar, en tono irónico, la “filiación paternal” de Morphy hacia Tomás Bretón:

El autor de *Los amantes de Teruel* es hijo artístico, no cabe dudarlo, del Sr. Conde de Morphy, porque sólo una fe y un entusiasmo paternales pueden justificar la protección constante, entusiasta y digna de todo encomio en estos tiempos antiproteccionistas que el señor Conde de Morphy ha dispensado al maestro Bretón. Hijos de éste *Los amantes de Teruel*, resultan naturalmente nietos del Sr. Conde de Morphy, y ya se sabe que los abuelos tienen por los nietos debilidades mayores aún que las de los mismos padres²¹.

Años más tarde, con motivo de su respuesta al discurso de recepción de Tomás Bretón en la Academia de Bellas Artes en 1896, Morphy hace alusión a las palabras de Peña y Goñi:

¿Ha podido servirle en algo mi sincera y cariñosa amistad en el principio de su carrera, según afirman los que creen ridiculizarme, llamándome padre de Bretón y abuelo de sus obras? ¿Qué mayor satisfacción para mí, el más olvidado y oscuro de los españoles! Pues ahí es nada, llamarme padre del genio y abuelo de la gloria. Confieso que no lo sabía, ¡ni nunca creí que estaba tan bien emparentado!²².

Peña y Goñi continúa desaprobando los juicios de Morphy al equiparar a Bretón a Mozart, Beethoven y Meyerbeer: “No me ha sorprendido, por lo tanto, ni podía sorprenderme, que el Sr. Conde de Morphy mime y acaricie a sus nietos con amorosa solicitud y no pueda pronunciar el nombre del Sr. Bretón sin colocarlo al lado de los de Mozart, Beethoven y Meyerbeer”²³. Asimismo, destaca su postura ideológica enfrentada a la de Morphy: “no es posible que estemos jamás de acuerdo, tratándose de una cuestión para cuyo examen y estudio nos colocamos en terrenos de estética diametralmente opuestos”²⁴. De esta manera, Peña y Goñi hace alusión a las dos posturas encontradas sobre la creación de una ópera nacional, por una parte, la que defiende que la ópera debe surgir de la zarzuela, propuesta por Barbieri y que él mismo defendía y, por otra, la de quienes como Morphy consideraban necesario establecer el drama lírico siguiendo otros modelos europeos.

El 11 de marzo de 1889, Morphy escribe en *El Imparcial* un segundo artículo titulado “*Los amantes de Teruel*. II. La música y la ejecución”, en el que vuelve a recordar los puntos claves en el

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*”, *La Época*, 08-03-1889, p. 1.

²⁰ A. Peña y Goñi: “*Los amantes de Teruel* y el señor Conde de Morphy”, *La Época*, 09-03-1889, p. 2.

²¹ *Ibidem*.

²² Tomás Bretón: “Barbieri. La ópera nacional”, *Discursos leídos...*, p. 64.

²³ A. Peña y Goñi: “*Los amantes de Teruel* y el señor Conde de Morphy”, *La Época*, 09-03-1889, p. 2.

²⁴ *Ibidem*.

establecimiento de la ópera española, cuya andadura se situaba en el camino del drama lírico cultivado en Europa²⁵. Según Morphy, Bretón había abandonado el estilo virtuosístico del bel canto italiano, decantándose por melodías sin excesos de adornos que seguirían al drama y al diálogo, evitando el abuso de escalas, arpeggios o trinos propios de la antigua ópera italiana, estilo que Morphy consideraba en desuso. Además, señala que Bretón habría demostrado un gran dominio técnico y conocimiento de las obras contemporáneas al asimilar las nuevas técnicas de instrumentación, enriqueciendo la orquesta e introduciendo el uso del contrapunto. Respecto al empleo de melodías características de personajes, sentimientos o situaciones, en el que otros críticos veían la influencia de Wagner, Morphy aclara que, aunque este procedimiento se consideraba moderno, se remonta al siglo XVII. Califica la obra de trabajo espontáneo y genial; asimismo, destaca el uso de motivos populares en ritmo ternario, "alejados de la vulgaridad" y de inspiradas escenas vigorosas. Respecto a quienes recriminan la influencia de Wagner en Tomás Bretón, Morphy encuentra lógico la utilización de ciertos procedimientos wagnerianos, fruto del estudio de la obra del compositor alemán, sobre todo en el preludio del primer acto, donde encuentra la existencia de efectos similares en el ritmo, sonoridad e instrumentación. Asimismo, reconoce la influencia del compositor francés Félicien David, en ciertas frases.

Pero Morphy también habla de las deficiencias propias de esta primera obra de Bretón, que encuentra, por ejemplo, en el elemento oriental representado en el primer acto en el que se habría inspirado en los cuadros sobre mujeres de oriente pintados por Delacroix, Decamps u otros. Morphy considera que Bretón no ha conseguido dar el color oriental a la escena. Además, reprocha el excesivo desarrollo de la escena de Zulima y su dúo con Marsilla, y desaprueba el abuso de los instrumentos de metal. Destaca el color local del episodio en el uso de la escala descendente sobre un pedal de Re. Aunque admite los efectos wagnerianos en el uso de disonancias y metales, considera que estos efectos musicales no representan bien el asunto en determinadas escenas de la obra. Así, pone de ejemplo el segundo cuadro de este segundo acto que comienza con un preludio instrumental, en el que "la sonoridad de los instrumentos de metal, las disonancias y todo el carácter general de él, mejor parecen expresar una tempestad, un combate o una lucha material que no la tempestad moral del alma de Marsilla"²⁶. Pese a todo, Morphy considera los dos primeros actos bien resueltos. Respecto al tercer acto, le concede especial importancia por la situación dramática en la que aparecen Marsilla y Diego, que considera el punto culminante de la obra, donde el artista demuestra su genio con una música inspirada de acuerdo a la situación dramática. Morphy no duda en calificar este acto de sublime:

Llegamos al punto culminante de la obra: al que pone a prueba al compositor dramático ante una situación en la cual hay que pagar, como suele decirse, en oro puro y son insuficientes los recursos que no nacen de la inspiración. El recitado de Marsilla, bien sentido y propio de la situación, prepara el ánimo al admirable dúo que sigue. La belleza de las ideas, su vigorosa expresión, el colorido instrumental, todo contribuye a producir eléctrica conmoción en el auditorio, que arrebatado por el soplo de una inspiración dramática que recuerda las grandes escenas de Shakespeare, ni aun se atreve a aplaudir por no perder ni un detalle de tan sublimes acentos²⁷.

²⁵ G. Morphy: "Los amantes de Teruel. II. La música y la ejecución", *Los lunes de El Imparcial*, 11-03-1889, p. 1.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Morphy: "Los amantes de Teruel. II. La música y la ejecución", *Los lunes de El Imparcial*, 11-03-1889, p. 1.

Para Morphy, Bretón se confirma como artista al ser capaz de desatar “la emoción profunda” en el auditorio, “como consagrando el genio del compositor”. Para Morphy es un “poeta en su manera de ser y de sentir”, lo que le legitima como ejemplo y estímulo para otros compositores. “¡Bendito el arte que tales goces puede proporcionar, y dichoso el artista a quien la Providencia favoreció con tan elevada inspiración! Esta página quedará como una de las más notables de la música dramática contemporánea”²⁸, añade. Todo el discurso de Morphy se enmarca dentro del pensamiento de la doctrina espiritualista que sigue presente en los discursos de la época, en su polémica con el positivismo y racionalismo.

La obra de Bretón sujeta a la tradición de la *Grand opéra* francesa se estructura en cuatro actos. Consciente de los inconvenientes de tan grandes proporciones, Morphy señala que, aunque el cuarto acto de *Los amantes de Teruel* es el más original y personal del autor, el público, ya fatigado por la extensión desmesurada de la obra, no puede apreciar su verdadero valor. Para Morphy “la ópera es larga, no porque le sobre mucha música, pues las modificaciones que pudieran hacerse son poco importantes; pero es larga como lo son *Los Hugonotes*, *Roberto el Diablo* y *Mefistófeles* y todas las que tienen cinco actos, sobre todo las de Meyerbeer, en las cuales, si se ejecutara todo lo escrito por el compositor, habría música para dos noches”²⁹. Para Morphy estas proporciones respondían a cuestiones de moda, y aconseja el buen gusto en óperas más cortas, poniendo de ejemplo el *Don Juan* de Mozart. Recordaba que la obra artística debería constituir “un medio de levantar el espíritu a la región de lo ideal y de lo bello, y no una fatiga moral e intelectual para el compositor y para el público”³⁰. Destaca el episodio de los funerales de Marsilla, alabando el colorido general y el vigor de la expresión acordes al Romanticismo español, que le reportaría éxito allí donde se representara.

Pese a que Bretón aún debería alcanzar un grado mayor de madurez, para Morphy, con *Los amantes de Teruel* habría demostrado su valía como maestro, con un trabajo que consideraba superior a casi todo lo que se había escrito en la Europa de su tiempo. Así, señala la

Inspiración melódica, armonía clara y distinguida, conocimiento del contrapunto para enriquecer la obra con cincelados dibujos y detalles, huyendo de las formas y acompañamientos vulgares, y profundo instinto y práctica del colorido instrumental y del mecanismo y empleo de las voces, tales son las cualidades que dominan en la obra de Bretón. A ellas hay que agregar otra tendencia personal y que avalora en alto grado el trabajo de nuestro compatriota. Su afición y su conocimiento de la música instrumental le han enseñado el arte de sacar de una idea, un dibujo, de un ritmo, todo el partido posible y al mismo tiempo el secreto de dar a la música de ópera la regularidad y la belleza de la forma y de proporción de ideas y episodios que son propios de la música pura, de la música sin palabras³¹.

También en *La España moderna*, Morphy escribe sobre el éxito de Bretón, señalando que “la reacción en favor del verdadero Arte ha empezado ya” y considera que ha llegado el momento de que “los elementos acumulados por tantos años den su resultado”³². Menciona la zarzuela u ópera cómica que ve en decadencia a causa de la proliferación de las funciones por horas y piezas en un

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*. II. La música y la ejecución”, *Los lunes de El Imparcial*, 11-03-1889, p. 1.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G. Morphy: “*Los amantes de Teruel*. II. La música y la ejecución”, *Los lunes de El Imparcial*, 11-03-1889, p. 1.

³² G. Morphy: *La España moderna*, año II, nº XIII, enero de 1890, pp. 62-81.

acto, que para Morphy “han acostumbrado a nuestro público a disfrutar del teatro por muy poco dinero, y a divertirse un rato, prescindiendo del valor artístico de la obra representada”. Señala que el éxito de Bretón más allá de nuestras fronteras “impondrá al público, y no sólo tendremos compositores de óperas, sino que la Zarzuela se transformará y vendrá a ser el campo de ensayo para los jóvenes”. Cita a Arrieta, Barbieri, Caballero, Bretón, Chapí, Serrano, Brull y otros tantos como compositores de valía, quienes contribuirían al movimiento artístico en favor del Arte nacional, como había sucedido en Italia, Francia y Alemania.

Por último, defiende la ópera en idioma castellano:

Creado este espíritu y dispuesto el auditorio a oír sin hostilidad preconcebida las producciones musicales, cantadas en el idioma nativo e inspiradas en la propia tradición en aquello que llaman los franceses *le goût du terroir*, lo que haya de ser el Arte lírico musical español es una incógnita que no hay para qué adivinar, puesto que el genio y la inspiración dependen de la voluntad de Dios, no de la de los hombres³³.

En mayo del mismo año, Peña y Goñi vuelve a publicar un texto contra el autor de *Los amantes de Teruel*, en ocasión del banquete en homenaje a Bretón en el Hotel Inglés, tras el clamoroso éxito de la obra en Praga³⁴. Peña repite las palabras pronunciadas por Morphy en el evento: “Todos ustedes saben que cuando se estrenó la obra de Bretón dijeron por ahí que él era mi hijo y *Los Amantes* mis nietos. Brindo, pues, como abuelo cariñoso, por mi hijo y por mis nietos y solo pido a Dios que me permita ver muchos años *Los Amantes de Teruel*”³⁵. En tono burlón, comenta que la noticia le ha halagado extraordinariamente, y añade: “Por lo demás, Dios concederá al Sr. Conde, ¡no ha de concedérselo!, la dicha de ver muchos años *Los Amantes de Teruel*, y así hará el Supremo Hacedor una carambola por tabla, puesto que todos participaremos de la ventura que solicita el cariñoso abuelo. Amén”³⁶. También hace referencia a las quintillas ofrecidas en el banquete en honor a Bretón, que recogemos seguidamente, ridiculizando su contenido y al autor de las mismas que duda si era Ricardo o Enrique Sepúlveda:

Tomás, contento estarás. Tomás, del triunfo alcanzado: Tomás, ya no cabe más, de un salto te has colocado en la cúspide. Tomás. Carrasclás, carrasclás, carrasclás.	Por eso, al coger la copa, brindo con gozo profundo por tu obra que, viento en popa, va dando la vuelta a Europa y dará la vuelta al mundo.
Ya tus <i>Amantes</i> triunfantes logran éxitos brillantes y coronas de laurel: ya tienen miles de amantes tus <i>Amantes de Teruel</i> .	Y si tal consagración, si tan continua ovación, alguien en negar se empeña, o no tendrá corazón o será de bronce o... peña ³⁷

³³ *Ibidem*, p. 78.

³⁴ A. Peña y Goñi: “Un banquete con quintillas”, *Madrid Cómico*, año XI, nº 428, 02-05-1891, pp. 3 y 6.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A. Peña y Goñi: “Un banquete con quintillas”, *Madrid Cómico*, año XI, nº 428, 02-05-1891, pp. 3 y 6.

³⁷ *Ibidem*.

Sin abandonar el mismo tono, Peña y Goñi recrimina la alusión que aparece en los últimos versos del escrito, y añade: “¿Pero han visto ustedes qué Hotel Inglés de mis pecados? ¡Maldita sea su estampa y que me parta nuevamente un rayo si vuelvo a comer con músicos allí...”³⁸.

Pero Peña y Goñi no sería el único en arremeter contra la obra de Tomás Bretón; su rechazo, en medio de la lucha por liderar el establecimiento de la ópera española, era extensible a Pedrell y Mitjana. La obra, además, pasó por graves obstáculos debido a las reticencias de Barbieri y Arrieta para ponerla en el Real. Peña y Goñi escribe un *Estudio crítico de Los amantes de Teruel*, en el que ataca visceralmente a Tomás Bretón³⁹. Es clara la posición de Peña, quien se sitúa del lado de Barbieri y Arrieta al considerar que Bretón desatendió “el dictamen de un jurado que le aconsejaba paternalmente”. Pese a que reconoce el dominio técnico del compositor, le niega ser un músico inspirado, pero, sobre todo, le niega un papel protagonista en la batalla por liderar la ópera española. La crítica de Peña y Goñi fue rápidamente contestada por Enrique Sanchís, quien la califica de apasionada e injusta⁴⁰. Durante años, Peña y Goñi continuó manifestando de manera visceral su animadversión por Tomás Bretón y por sus triunfos en la escena lírica española. Sin embargo, a pesar de estos enconados enemigos, no debemos pasar por alto que Bretón tuvo un respaldo sin igual hasta entonces; entre sus protectores contó con el conde de Morphy, y gracias a su influencia, con el respaldo de la Familia Real, que se tradujo en ayudas económicas para el perfeccionamiento de sus estudios, recomendaciones, y un apoyo continuo durante toda su trayectoria artística.

Lo cierto es que el éxito de Tomás Bretón vino a mostrar lo aislados que quedaban en Madrid figuras que hasta entonces habían dominado la escena musical, como Barbieri, Arrieta y Peña y Goñi. El éxito de *Los amantes de Teruel* se convirtió en el triunfo de un inusitado movimiento de jóvenes artistas que, capitaneados por Albéniz y Arbós, entendieron este suceso como la batalla ganada “a los viejos”, en referencia a Barbieri y Arrieta. Todos ellos celebraron con entusiasmo un drama lírico que representaba lo nuevo y moderno frente a las posiciones estéticas anteriores. Así nos lo cuenta Fernández Arbós:

Albéniz y yo, compenetrados con el estilo e ideas de Bretón –uno de los músicos que más ha trabajado por la implantación de la ópera española– nos unimos a la lucha llevados de un anhelo patriótico. En realidad, toda la juventud creyó su deber defender a Bretón, a quien veía postergado por los viejos: su más fiel antagonista era el célebre crítico de música y toros –dos tareas específicas invariablemente unidas por entonces– Peña y Goñi, antagonismo compartido, según decían, por Arrieta y Barbieri. En el estreno toda la falange turbulenta y juvenil del público se dirigía hacia un palco ocupado por estas dos últimas personalidades, con los puños en alto insultándoles. Y al salir no se contentaron con eso, sino que fueron a dar “muera” bajo un balcón de la casa de Arrieta, que vivía en la calle de San Quintín, capitaneados por Albéniz⁴¹.

³⁸ A. Peña y Goñi: “Un banquete con quintillas”, *Madrid Cómico*, año XI, nº 428, 02-05-1891, pp. 3 y 6.

³⁹ A. Peña y Goñi: *Estudio crítico de Los amantes de Teruel: drama lírico en un prólogo y cuatro actos: letra y música de Tomás Bretón*, Madrid, Imp. de José Ducazal, 1889.

⁴⁰ Enrique Sanchís: *Los amantes de Teruel: contestación a un folleto*, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1889.

⁴¹ Enrique Fernández Arbós: *Memorias de Arbós (1863-1904)*. Madrid, Editorial Alpuerto, 2006.

Parecían cumplirse entonces las palabras de Morphy cuando comparaba la situación de la música con la de la pintura, otorgando a Tomás Bretón el papel de liderazgo en la creación de una escuela moderna de música. Además, Tomás Bretón habría contado con el respaldo de entidades tan importantes como el Ateneo, la Sociedad del Instituto Filarmónico, el Círculo Artístico Literario, la Sociedad de Escritores y Artistas y el Círculo de Bellas Artes. Según *El Imparcial*, por iniciativa del Círculo y bajo la presidencia de Sánchez Pastor, se celebró en el Hotel Inglés un banquete, al que asistieron también la Sociedad de Escritores y Artistas y el Círculo de Bellas Artes, sumando 150 comensales. La prensa destaca la presencia de compositores como Chapí, Caballero, Brull, Grajal y Chueca. Tras el fraternal banquete se improvisó una fiesta animada por Felipe Ducazal en el Círculo Artístico Literario, donde Bretón fue acogido entre vítores y aclamaciones⁴². Tomás Bretón también festeja el clamoroso éxito de *Los amantes de Teruel*, acompañado por Enrique Fernández Arbós, Isaac Albéniz, Esteban Gómez, el Marqués de Bogaraya y el Conde de Peñalver. En su brindis, Morphy no disimulaba su entusiasmo al referirse a la existencia de “elementos suficientes para colocarnos en el arte divino a la altura que ocupamos en las demás artes y abogaba por la creación de un teatro lírico nacional”⁴³.

Pero por si las críticas de Peña y Goñi aún podían suscitar dudas en algunos, el éxito de la obra se repitió en otros lugares de España como Barcelona, Valladolid, Granada y Valencia; y del extranjero como Praga y otras ciudades alemanas, e incluso llegaría a representarse en Buenos Aires.

En conclusión, si bien la ópera nacional inaugura una nueva etapa con los dramas líricos de Zubiaurre y Fernández Grajal, en *Los amantes de Teruel*, Bretón abandona definitivamente el estilo italiano del primer Romanticismo –al menos, como ideal– y se decanta por un estilo dentro de la tradición franco-alemana, incorporando el lenguaje contemporáneo en armonía e instrumentación. En comparación a las anteriores, el drama lírico de Tomás Bretón alcanza un éxito nunca visto hasta entonces y la obra adquiere un significado único en su tiempo, debido a las polémicas que acompañaron su estreno y que para muchos jóvenes compositores se entendieron como una lucha entre lo nuevo y lo viejo, y el salto definitivo a la música moderna.

11.2. Estrenos en España de San Antonio de la Florida (1894), La Sortija (1894) y Henry Clifford (1895) de Isaac Albéniz

El 30 de diciembre de 1894 Morphy publica un artículo titulado “Porvenir de los compositores españoles”, en *La Correspondencia de España*, en el que hace referencia al estreno de *San Antonio de la Florida* y *La Sortija* de Isaac Albéniz en el Teatro Apolo y en el Teatro de la Zarzuela, respectivamente; asimismo, a la representación de *El centro de la tierra* por Enrique Fernández Arbós en el Teatro Apolo:

Dos jóvenes compositores españoles, conocidos en el extranjero por sus obras musicales y por su talento de ejecución, como violinista el uno y como pianista el otro, han sometido al juicio del público de Madrid tres obras, que no han tenido la acogida que podía esperarse, dada la notoriedad y talento de sus autores⁴⁴.

⁴² “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 26-02-1889, p. 3.

⁴³ “En honor a Bretón”, *El Imparcial*, 17-02-1889, p. 2.

⁴⁴ G. Morphy: “Porvenir de los compositores españoles”, *La Correspondencia de España*, 30-12-1894, p. 1.

El 26 de octubre de 1894 se interpretaba la zarzuela *San Antonio de la Florida* sobre el libreto de Eusebio Sierra en el Teatro Apolo, que Albéniz había dedicado a la condesa de Morphy. El estreno había vivido los peores momentos debido a la presencia de reventadores a sueldo empeñados en impedir la representación. Por su parte, la prensa mostraba su incapacidad de entender una obra escrita en lenguaje moderno. Un mes más tarde, Albéniz intentaría ganarse el favor del público español con *La Sortija* (*The Magic Opal*), una ópera cómica en dos actos que había obtenido un clamoroso éxito en el Lyric Theatre de Londres el 19 de enero de 1893. Su estreno en España fue un sonado fracaso y objeto de duras críticas en la prensa. En su artículo, Morphy deplora que aquellos críticos literarios que, a su juicio, no entendían de música, se atrevieran a afirmar que Albéniz “carecía de inspiración, y sobre todo que su obra rompía los moldes establecidos, y por tanto había de rechazarse como peligrosa innovación”⁴⁵. Morphy reconocía el talento de Albéniz y destacaba la frescura y espontaneidad de sus ideas. Escribía, con ironía, que, aunque estos críticos no habrían juzgado con justicia las obras de Albéniz y Arbós si les habrían “otorgado el diploma de maestros”, pero imponiéndoles “la obligación de no salir de los moldes creados para el género chico”⁴⁶. De esta manera, Morphy exponía uno de los problemas a los que se enfrentaba el compositor español al presentar obras modernas en línea con la estética europea, que no eran comprendidas en España. Para Morphy el problema se debía en gran parte a la influencia que durante años había ejercido la ópera italiana en el público y en los críticos, quienes desconocían la música alemana, y tenían la idea equivocada de que la música nacional debía moverse en los estrechos límites del lenguaje exhibido en zarzuelas y género chico.

Los fracasos de Albéniz con *San Antonio, de la Florida* y *La sortija* son juzgados por Morphy como “una de las mayores iniquidades cometidas por los reventadores de oficio, o sea la partida de la porra del caciquismo literario musical. Las dos obras fueron juzgadas por los críticos como música sabia con tendencia wagneriana”⁴⁷. Esta incompreensión por parte de la crítica musical española le hacía preguntarse sobre el futuro de los compositores españoles, señalando que el camino seguido por la producción masiva del género chico, lleno de tangos, jotas, habaneras, pasacalles, zapateados y demás canciones de compositores que desconocían la teoría y práctica del arte, se alejaba del porvenir artístico deseado para España. Para Morphy, en las obras en un acto, por muy ingeniosas que pudieran ser, la música quedaba relegada a un segundo plano, como en el *vaudeville* y en la tonadilla, de aquí que estos compositores fuesen incapaces de componer obras de envergadura en dos y tres actos, a las que solamente accedían los compositores de instinto y los verdaderos maestros. Recrimina la desaprobación de estos críticos hacia la presentación de obras que, según Morphy, habían sido creadas con arreglo a las ideas y procedimientos del arte moderno.

Pese a la situación que vivía el arte en España y la dificultad de abrirse paso con obras de mayores pretensiones artísticas, Morphy se muestra optimista respecto al futuro de la música y augura un buen porvenir, pues, “poco a poco, los nuevos compositores españoles que han de lograr sus triunfos en el siglo venidero, irán formando el torrente invasor que renovará la situación mu-

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ G. Morphy: “Porvenir de los compositores españoles...”

⁴⁷ G. Morphy: “Porvenir de los compositores españoles”, *La Correspondencia de España*, 30-12-1894, p. 1

sical de España, haciendo que la música ocupe en ella lugar semejante al que alcanzan las letras y las demás Bellas Artes”⁴⁸.

El 24 de mayo de 1895, Morphy escribe otro artículo titulado “Una ópera nueva en Barcelona” en *La Correspondencia de España*, con motivo del estreno de la ópera *Henry Clifford* de Isaac Albéniz, con libreto de Francis B. Money-Coutts⁴⁹. Morphy se refiere a las noticias publicadas por el *Diario de Barcelona*, *La Dinastía*, *La Publicidad* y el *Correo catalán*, donde se compara al compositor español con el músico noruego Grieg, y se elogia su inspiración, riqueza melódica y personal, e instrumentación moderna. Transmite su satisfacción ante estos juicios y considera la obra de Albéniz muy superior a otras aplaudidas en el Teatro Real como *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* o *I Pagliacci*. Rememora sus anteriores intenciones de crear la ópera nacional, y su ayuda posterior a artistas capaces de hacerlo, como Chapí (a través del maestro Arrieta), Serrano, Bretón, Albéniz, Arbós o Rubio, entre otros. Respecto a Tomás Bretón, recuerda que “la idea de haber contribuido en algo al legítimo triunfo de Bretón, hoy sancionado por España entera y por Europa, es para mí profunda satisfacción que mitiga la crudeza de tantos y tan amargos tragos que el amor al arte y a los artistas me ha proporcionado en esta hidalga tierra de los toros y de los garbanzos”⁵⁰. Morphy reitera su idea de que “se acerca para el arte músico español el periodo de florecimiento y desarrollo, en el cual, y viviendo y actuando con elementos propios, se han de cultivar todos los géneros, desde el sainete, hasta la ópera y el oratorio, llegando así al completo apogeo que la música alcanza en otros países, no sólo en el concepto artístico intelectual, sino en el material e industrial”⁵¹.

También aborda la falta de oficios relacionados con el arte en España, donde denuncia el abuso del número de cargos con destino al Estado como único medio de proporcionar subsistencia. Insiste en la responsabilidad del gobierno en estos asuntos y subraya la gran oportunidad que ofrece la ópera nacional, al comprometer, entre otros oficios, a literatos, críticos, compositores, pero también a copistas, editores, grabadores, impresores, librerías, fabricantes de instrumentos o almacenistas. Este desarrollo material necesitaría, según Morphy, de la creación de otros teatros importantes, con elementos propios, en Madrid y otras poblaciones españolas como Barcelona, Sevilla, Bilbao o Valencia. Además, advierte del interés que supondría para España realizar el tratado de propiedad literaria con la América española. Como en otras tantas ocasiones, Morphy censura la indiferencia de los responsables del gobierno hacia estas cuestiones, y su falta de conocimiento en cuanto a la música, ya que según Morphy, sólo conocen la rutina de la moda, y el antiguo repertorio italiano. De este modo, considera la ignorancia como causa de su incapacidad para poner en práctica ideas sencillas en beneficio del arte existentes en toda Europa.

11.3. “Una obra española por los cuatro costados”: *La Dolores* (1895) de Tomás Bretón

El 16 de marzo de 1895, Tomás Bretón estrena la ópera española en tres actos *La Dolores*, basada en la obra teatral de José Feliú y Codina, en el Teatro de la Zarzuela, donde podía presentar la obra en castellano, una de sus reivindicaciones a las que no había cedido la empresa del Teatro

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ G. Morphy: “Una ópera nueva en Barcelona”, *La Correspondencia de España*, 24-05-1895, p. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Morphy: “Una ópera nueva en Barcelona”, *La Correspondencia de España*, 24-05-1895, p. 1.

Real en el estreno de *Los Amantes*. Además, Bretón considera que el público de la Zarzuela estaba más predispuesto a aplaudir su obra que el del Real, condicionado por sus gustos italianos⁵².

Bretón busca el éxito con esta ópera que se alejaba de los modelos historicistas adoptados en *Los amantes de Teruel* o *Garín* o *l'eremita di Montserrat* (1892). Pese a los éxitos de sus óperas anteriores, Bretón pretende la aceptación de quienes habían criticado un modelo demasiado universal con *Los amantes de Teruel*, y de quienes consideraban que sus óperas “no eran más que libros de caballerías, sueños, nonadas”⁵³.

La Dolores es una apuesta personal por la ópera española sobre el ambiente local del drama rural español de Feliú y Codina, que él mismo había adaptado, sin tener que renunciar a las prácticas musicales de otros países europeos para conseguir una ópera nacional y moderna. Bretón se decanta en esta obra por un asunto de realismo rural, que muestra de manera idealizada, conciliando realismo e idealismo presentes en la literatura española desde los años ochenta⁵⁴.

Especialmente crítico con la tendencia naturalista o verista de los jóvenes compositores italianos, Bretón había llegado a juzgar con dureza sus reformas al considerarlas equivocadas. Así, por ejemplo, la defensa que Bretón hacía del *arte bello* le alejaba de una obra verista como la *Manon Lescaut* de Puccini, estrenada en diciembre de 1894, de la que Bretón manifestaba “que la música no era buena y el asunto de un verde que rayaba el obsceno” y la comparaba con la obra sobre el mismo asunto, *Manon*, del maestro francés Massenet, elogiando “su estilo fino, gracioso y delicado”⁵⁵.

No sólo desaprobaba el tratamiento realista del asunto, sino también el afán de estos jóvenes compositores italianos por ser modernos, lo que les llevaría a imitar a Wagner y rechazar la tradición italiana. Bretón había manifestado su interés por el arte latino, que encontraba representado en el italiano, donde la melodía desempeñaba un papel fundamental; ahora bien, en el drama lírico moderno consideraba que Verdi había sabido corregir los abusos de la ópera italiana, buscando en su obra un camino intermedio entre los excesos en que aquella había incurrido al dar demasiado protagonismo a las voces y poco al asunto, y la ópera de Wagner que concedía una exagerada importancia a la orquesta⁵⁶.

Con *La Dolores*, Bretón señalaba el camino a seguir a los compositores españoles, quienes debían inspirarse en un fondo español para lograr una obra de gran belleza en la que aparecieran melodías de “sabor local”, junto con otras de inspiración alemana, en referencia a las melodías claras de Mozart, que prefería a las melodías adornadas de la escuela italiana, cuya influencia había dominado durante largo tiempo la escena lírica en España. De esta manera, se alejaba de la ópera italiana anterior y se acercaba a los modelos de ópera europea.

Morphy publica un artículo de fondo en *La Correspondencia de España*, en el que muestra su entusiasmo por la ópera de Bretón, afirmando: “*La Dolores* es una ópera española por los cuatro

⁵² T. Bretón: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896. Contestación del Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imp. de los hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 30.

⁵³ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁴ Véase Mariano López: «Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España», *Bulletin Hispanique*, T. 81, nº 1-2, 1979, pp. 51-74.

⁵⁵ T. Bretón: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas...*, pp. 27-28.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 20-21.

costados; todo lo reúne: argumento, cuadros pintorescos y populares y cuantos elementos pueden contribuir a darle vida propia y color local. Esta es para mí la importancia capital de esta ópera, que el tiempo y las futuras generaciones calificaran de obra maestra”⁵⁷.

Para Morphy *La Dolores* se distanciaba del *verismo* italiano al decantarse por una escenografía que buscaba la belleza de los trajes provinciales, así como una técnica musical que se asentaba en una sólida y clásica educación musical, donde la melodía seguía jugando un papel principal como transmisora de sentimientos. Señalaba cómo el público había aplaudido con entusiasmo “el fiero canto aragonés, cuyas variadas coplas rivalizan en distinción y elegancia”⁵⁸. Morphy elogiaba el tratamiento de los cantos populares, destacando la oriental y lánguida Soleá, cantada por el sargento andaluz, así como las sutilezas de la obra, en algunas melodías que recordaban a las de Mozart. Respecto al tratamiento de la instrumentación, comentaba la manera en que la cuerda expresaba el drama “ya con frases apasionadas y de gran vuelo lírico, ya con parlantes o punteados (*pizzicati*) elegantes, que contribuyen al interés y viveza del efecto musical”⁵⁹. Para Morphy, Bretón, al contrario que los compositores veristas, no había desestimado la tradición italiana, recuperando en su obra la forma de la ópera bufa italiana del gran periodo clásico, patente en el aria “al noble pueblo de Calatayud”.

De nuevo, Morphy hace alusión a la conciliación entre tradición y vanguardia cuando señala que Bretón, aunque conoce las tendencias modernas de la música del porvenir, mantiene igualmente su interés por la música del pasado, criticando a aquellos compositores que la consideran “letra muerta”. Compara la obra de Bretón con la ópera *Carmen* (1875) que había obtenido un gran éxito a pesar de ser, a su juicio, falsa en la parte literaria e impropia de un asunto popular español. En alusión al público, señala que, aunque había aplaudido la sonoridad material de la jota, sin embargo, no había apreciado “las finuras artísticas” de la obra. Recuerda que los pocos críticos capaces de juzgar la obra en España son enemigos de Bretón, y no son capaces de apreciar la valía del maestro; en cuanto al resto de críticos, “aficionados a crítica musical, *que se meten a hablar del ángulo*, es decir, de lo que no entienden”, prefiere callarse “para no excitar sus iras, porque tal vez sean tan numerosos que pudieran caer sobre mí y dejarme como a D. Quijote después de la aventura de los yangüeses”⁶⁰.

Por otra parte, Morphy vuelve a criticar el monopolio ejercido por el Teatro por horas y llama la atención sobre la necesidad de construir teatros y orquestas en los pueblos más importantes de España, para contribuir a su cultura. Además, considera necesario que las obras dramáticas de autores españoles puedan escucharse en Europa y en la América española, consiguiendo de esta manera grandes beneficios. De nuevo, insiste en la importancia de que existieran tratados de propiedad literaria con aquellos países para evitar pérdidas millonarias para España, y critica la inoperancia de los gobiernos al respecto.

El 29 de marzo de 1895, Peña y Goñi escribe en *La Época* un artículo sobre *La Dolores*⁶¹, advirtiendo al comienzo la necesidad de aclarar “un cúmulo de alusiones poco embozadas y de finisi-

⁵⁷ G. Morphy: “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la zarzuela”, *La Correspondencia de España*, 18-03-1895, p. 1.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ G. Morphy: “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la zarzuela”, *La Correspondencia de España*, 18-03-1895, p. 1.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ A. Peña y Goñi: “Crónica musical. *La Dolores*”, *La Época*, 29-03-1895, p. 1.

mas reticencias que me ha dirigido en público el señor conde de Morphy⁶². Peña se siente aludido cuando Morphy desaprueba a quienes sin estudiar la obra de Bretón aparecen como detractores y enemigos; “de ahí que el único detractor, el único enemigo encarnizado, el único iluso o apasionado, el único antibretonista y antimorphysta de España e islas adyacentes sea este humilde servidor”⁶³. Respalda su opinión desfavorable hacia la obra de Bretón citando al crítico musical Hanslick, quien había escrito un artículo en contra de *Los amantes de Teruel*. Todo el artículo de Peña y Goñi aparece escrito en el mismo tono en el que acusa al conde de arrogancia:

Quien no retrocede, en buena hora lo diga, soy yo, que me doy por aludido y me coloco resueltamente entre esos contados críticos, enemigos del Sr. Breton, que se dejarán cortar la cabeza –según el señor conde– antes de dar su brazo a torcer “confesando que se equivocaron”. Aunque no sea más que por el gusto de complacer al ilustre e *inequivocable* crítico, lumbreira de la arqueología musical y quinta esencia de la cultura hispana, quiero darle la razón y negar que me haya equivocado. Hasta ahora creí que el dogma de la infalibilidad residía solamente en el Vicario de Cristo; pero, desde el momento en que poseemos en Madrid Papas como el señor conde de Morphy, me llamo a la parte en pequeñísima ídem y siento plaza de sacristán⁶⁴.

En un segundo artículo publicado en *La Época* endurece sus críticas hacia *La Dolores*, calificando su escritura de “crimen de lesa poesía”⁶⁵. En cuanto a la música, considera muchas de sus escenas vulgares, salvo la jota. Al contrario que Morphy, no cree que el segundo acto sea maestro, y lo califica de “lánguido, difícil, soporífero, y triste”, va aún más allá en sus críticas al considerar a los personajes como “fantoques”⁶⁶.

Podemos entender que las palabras de Peña y Goñi, de una encendida animosidad, suscitasen una fuerte polémica en la época, de la que recogemos algunos testimonios. Así, Ricardo de la Vega desde *El Liberal*, en el mismo tono satírico, ridiculiza la actitud de Peña y Goñi que encuentra desmesurada y claramente tendenciosa, ante los triunfos obtenidos por Bretón⁶⁷. Sobre ciertas alusiones que Peña y Goñi había realizado sobre su sainete *La verbena de La Paloma* (1894), Ricardo de la Vega le contesta:

Antonio: hace tiempo ya que no leo, por desidia: pero ayer compré <i>La Lidia</i> y leí tu China-na-ná. ¡Pero hombre, qué revolcones nos das a Bretón y a mí!	Pero, Antonio, ¿estás en ti? ¡Pero hombre, cómo nos pones!... Aunque me llames ridículo, ignorantón y pedante, con tu artículo delante voy a comentar tu artículo. [...]
---	--

⁶² Se refiere al artículo anteriormente comentado publicado por Morphy en *La Correspondencia de España*, el 18-03-1895, p. 1.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G. Morphy: “*La Dolores* de Bretón en el Teatro de la Zarzuela”, *La Correspondencia de España*, 18-03-1895, p. 1.

⁶⁵ A. Peña y Goñi: “Crónica musical. *La Dolores*” II, *La Época*, 31-03-1895, p. 2.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ricardo de la Vega: “Revistas cómicas. Al reputado crítico Don Antonio Peña y Goñi”, *El Liberal*, 04-11-1894, p. 3.

Y, en el último párrafo, le invita a no ocuparse ya de tales asuntos:

(Pero, dime, picarón) (perdona que te hable así.) ¿Qué daño te hacen a ti los trimestres de Bretón? ¿Ni por qué te enfadas ya con la Matilde Pretel?	Los amantes de Teruel, el <i>Garín</i> y el China-na Deja ya, querido Antonio, deja a mi pobre <i>Verbena</i> que siga sobre la escena o se la lleve el demonio ⁶⁸ .
---	--

Por su parte, el marqués de Altavilla, bajo el pseudónimo de *Artagnan*, responde a Peña y Goñi en *El Cardo* del 4 de abril de 1895, reconociendo el éxito de la obra de Tomás Bretón, y arremetiendo contra quienes son víctimas de la envidia, en una clara alusión a Peña y Goñi:

Abundan por esta tierra los envidiosos y los ignorantes que cubrir suelen su estulticia criticando lo que ellos no son capaces de hacer, faltan talentos creadores, personas estudiosas y aplicadas; y es tonto y es de mal gusto hacer pedazos cuanto a nuestros ojos despunta, creyendo que el mundo ha de apreciar más los desplantes del crítico que los rasgos del talento creador, el cual interesa a todos, mientras que la opinión de esos fiscalillos grotescos no importan a nadie ni arrancan a la gente más sonrisa que la del desprecio⁶⁹.

Artagnan acusa a Peña y Goñi de falta de honor, de talento y de respeto hacia quienes sí lo tienen; por ello le recomienda cesar en sus diatribas y le reprocha sus continuos ataques al Conde de Morphy, a quien considera muy por encima de él:

Pero cuando no se tienen estas condiciones, ni se puede escribir con independencia ni con desenfado, ni sin poner *sordina* a su temperamento, que recibió de Dios o de su mala *Naturaleza*, no se escribe criticando a los demás, ni se puede hacer alarde inútil o mujeril de una convicción que no se tiene o que no puede sostenerse con las armas en la mano. En su trabajo, el Sr. Peña y Goñi intenta en vano molestar al Conde de Morphy, que, por su talento, su instrucción y su cordura, está muy por encima del famoso revistero *imparcial* de toros y cantantes⁷⁰.

Sin embargo, Peña y Goñi no va a deponer su actitud contra Bretón y Morphy, continuando con las críticas hacia *La Dolores* en sueltos posteriores. Su burla incluso alcanza a otras personas implicadas en la obra. Así, en otro artículo publicado el 14 de abril de 1895, de nuevo busca la provocación al mencionar a Feliú y Codina:

Día 16 de marzo de 1895 nace en el Teatro de la Zarzuela de Madrid la ópera española. Fue su padre D. José Feliú y Codina, poeta; fue su madre D. Tomás Bretón, poeta y músico. El primero la engendró, el segundo la dio a luz [...] ¡Adiós los amantes turolenses! ¡Adiós el porcuno Garín! Nos habían roto el tímpano, asegurándonos que eran el ideal de la ópera española⁷¹.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Artagnan*: "La Dolores de Peña y Goñi, o miserias mal reprimidas", *El Cardo*, año II, nº 59, 04-04-1895, p. 3.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ A. Peña y Goñi: "Ópera y Toros", *La Época*, 14-04-1895, p. 1.

Pese a las críticas de Peña y Goñi, lo cierto es que *La Dolores* volvía una vez más a consolidar la fama de Tomás Bretón. En el Teatro Tívoli de Barcelona permaneció en los carteles durante ciento doce noches seguidas, y de nuevo atravesaba las fronteras españolas para recibir los aplausos en México, Buenos Aires y Río de Janeiro, al año de su representación en Madrid.

11.4. Realismo en *María del Carmen* (1898) de Granados

El 12 de noviembre de 1898, se estrena en el Teatro de Parish *María del Carmen* de Granados. Morphy le dedica a esta obra uno de sus artículos en la *Ilustración Española y Americana*, en el que aprovecha la ocasión para aconsejar a Granados la representación de la obra en el Teatro Real⁷².

Como vimos ya anteriormente, Granados sostuvo contactos con Morphy a partir de 1894, aproximadamente. Morphy vio en el joven compositor también una joven promesa para renovar el arte español. El hecho de que Morphy cubriera la crítica de Granados, a quien profesaba un gran cariño, demuestra su interés hacia el compositor, al que intenta orientar estéticamente. Aunque Morphy animaba a los compositores a incorporar a sus obras los procedimientos del lenguaje moderno en armonía e instrumentación, siempre mantuvo su firme convicción en la defensa de la melodía como expresión de los sentimientos, siguiendo los principios por los que, en su criterio, se regía el drama lírico desde Gluck. En este aspecto, consideraba equivocado el drama lírico de Wagner. Este es el motivo por el que no acepta que Granados imite a Wagner en la utilización del *leitmotiv*. Por otro lado, su defensa de la estética le impide aceptar el realismo prosaico de la puesta en escena, tan de moda en los jóvenes compositores italianos.

Morphy alude también a las condiciones literarias del drama de Feliú. En su opinión, este “episodio de costumbres dramático y realista” reunía menos cualidades para drama musical que *La Dolores* del mismo autor. Señala que el argumento no es muy plausible y se dirige a la resolución del último acto, la huida. Desaprueba el carácter realista de la obra en el lenguaje de los huertanos de Murcia y los trajes modernos que han sustituido a los antiguos. Desaprueba de esta manera el uso de los trajes de paño sucios a los que califica de “falta de gusto” y “amor a lo feo”. Morphy defiende que la música no es un arte realista, “porque es la expresión del sentimiento por medio del sonido y por consiguiente en ella son inmatrimoniales el fondo y la forma”⁷³. Elogia la música que acompaña las palabras, ya que, por su estructura, por su armonización y acompañamiento de la orquesta, pertenece a un estilo elevado y artístico como el del maestro Granados. Por lo tanto, para que vaya al Teatro Real, “como lo merece por las muchas bellezas que atesora”, recomienda modificar el texto, suprimir personajes innecesarios y rescatar en la escena los antiguos trajes murcianos. A pesar de las críticas, Morphy reconoce la valía de Granados como artista en ciernes.

Como en otras ocasiones, Morphy aprovecha la ocasión para recordar sus reivindicaciones relacionadas con la necesidad de que se levanten teatros nacionales en toda España y la creación del Teatro Nacional de Ópera⁷⁴. Deplora que la situación musical esté marcada por el Género chico como único mercado posible para los compositores españoles, si bien lo considera útil para teatros

⁷² G. Morphy: “La *María del Carmen* de Feliú y Godina, música de Enrique Granados”, *El diario de Murcia*, 25-11-1898, p. 1.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ G. Morphy: “Crítica Musical. La *María del Carmen* de Feliú y Codina, música de Enrique Granados”, *La Correspondencia de España*, 22-11-1898, p. 1.

pequeños y compositores principiantes. Señala que los artistas deben guiar el gusto por sendas propias de nuestra raza y de nuestra tradición y que, por tanto, el sentimiento patriótico es más necesario que nunca. Menciona de nuevo a los artistas capaces de renovar el repertorio nacional: Albéniz, Bretón, Brull, Caballero, Casas, Chapí, Casals, Espino, Giner, los hermanos Guervós, Granados, Jiménez, Nieto, Pedrell, Saco del Valle, Serrano, Taboada, Vives y Zurrón, junto a Millet, Arnau, Bordas y Morera, residentes en Barcelona. A pesar de las rencillas surgidas entre músicos, Morphy entiende que estos compositores formarían parte de la tan deseada escuela musical nacional y compara la situación de la música a la vivida por la pintura, donde se había llegado a una escuela admirada universalmente.

XII. La ópera italiana

Uno de los propósitos de Morphy como crítico musical es ejercer su influencia a través de la prensa para emancipar al público español del influjo de la ópera italiana del primer romanticismo. Morphy se refiere a ella como la ópera-concierto, que seguía la tradición belcantista de compositores como Rossini, Bellini y Donizetti, y que se centraba en la habilidad de los cantantes en detrimento de la materia dramática. Se muestra crítico con un género al que considera agotado y que acapara en el género lírico teatral toda la atención del público español. Por esta razón, considera necesario dar a conocer el repertorio contemporáneo aplaudido en el extranjero, para que el público y los artistas puedan conocer y juzgar las tendencias seguidas por el arte lírico-dramático. Con el fin de orientar a público y artistas y educar su buen gusto, sigue con especial interés los estrenos y señala los aspectos que a su juicio son positivos y negativos en el desarrollo del género. Objeto de su interés son algunas de las creaciones de Verdi, Mancinelli y de la joven escuela italiana de Puccini, Mascagni y Leoncavallo.

Su crítica hacia el género hay que verla dentro de la confrontación entre pueblos latinos y pueblos del Norte, que se contempla cada vez más en el debate sobre las artes. El sostenimiento de la melodía de acuerdo a la tradición será una constante en sus escritos, al considerarla un elemento latino, fundamental como expresión de la idea y del sentimiento. Morphy, como tantos otros críticos coetáneos, se muestra en desacuerdo con los procedimientos wagnerianos que dotan de una mayor importancia a la armonía e introducen el *leitmotiv*. Le preocupa la manera en que la influencia de Wagner es asumida por los nuevos compositores, especialmente Puccini y Mascagni, quienes llevados por el deseo de novedad caen en la imitación del genio alemán. Para Morphy estos artistas son considerados “falsos reformadores del arte”. Morphy advierte de la necesidad de cultivar una sólida formación escolástica para que el artista, partiendo de la tradición, vaya asimilando los recursos expresivos modernos.

Otro punto de interés en su crítica sobre la escuela italiana *verista*, como veremos a continuación, es la polémica entre espiritualismo y realismo. En sus textos se reafirma el enfoque historicista en la defensa del drama histórico como una de las propuestas firmes para la ópera nacional. Considera que en personajes como *Norma* se encuentran representadas las emociones universales, con las que fácilmente se identifica el público, y arremete contra quienes consideran desfasado el género. De hecho, el género histórico seguirá ocupando un lugar primordial en la segunda

mitad del siglo XIX. Ideológicamente se identificará con la Restauración borbónica y la construcción de la identidad nacional, un proceso en el que intervendrán artistas e intelectuales, sirviendo de freno a las nuevas tendencias realistas de la época.

Por último, Morphy muestra su admiración hacia la obra de Verdi, quien a su juicio había sido capaz de mostrar su talento a la hora de asimilar los procedimientos modernos en armonía e instrumentación. De manera similar, aplaude las creaciones de Mancinelli.

12.1. Sobre la *Giovanne Scuola italiana*: el verismo

En 1890 Pietro Mascagni (1863-1945) irrumpe en escena en Roma con *Cavalleria Rusticana*, ópera en un acto, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci, obteniendo tal éxito que la obra se mantendrá en cartel de manera habitual. Dos años más tarde, Ruggero Leoncavallo (1857-1919) daría a conocer su ópera en dos actos *I Pagliacci*. Estas dos obras de Mascagni y Leoncavallo marcan la tendencia realista de la escuela italiana, también conocida como *verismo*¹.

Morphy dedica un artículo en *La Correspondencia de España* a la obra de Leoncavallo². Explica cómo el rico y célebre editor Edoardo Sonzogno busca, mediante un concurso, restaurar la ópera italiana fiel a la tradición de su estilo, respaldando la labor de Mascagni³ y su *Cavalleria rusticana*, vencedora del concurso, fuertemente aclamada por el público italiano el día de su representación. Más tarde, Sonzogno tomaría bajo su protección a Leoncavallo y su drama musical *I Pagliacci*. Morphy desaprueba las tendencias realistas presentes en la nueva escuela italiana de estos autores, así como su decisión de alejarse de los asuntos convencionales, al considerarlos falsos. Se refiere a la escuela realista, cuya influencia se ha dejado sentir sobre todo en el mundo de la literatura, y que califica de *modernismo*, es decir, “el propósito de dar a los asuntos un carácter realista”, y que ve representada en la literatura de Zola o en la pintura de Juanes. Señala con ironía cómo estos artistas italianos encuentran las emociones verdaderas en “la chaqueta del campesino, o la abigarrada vestimenta del payaso”, cuando los personajes “antiguos de ópera” expresan sentimientos con los que el público fácilmente se siente identificado, sentimientos universales, que quedan a salvo del devenir de las modas. Pone de ejemplo *Norma*, donde “la expresión del sentimiento llega al grado de realidad”, por tanto, cree más sensato considerar que “la verdad y la belleza de expresión depende más del trabajo del poeta y del músico que de teorías reformadoras más o menos acertadas”⁴.

Como muchos otros críticos de su época, Morphy desaprueba un arte que ya no tiene por finalidad la belleza, sino que busca los aspectos más sórdidos de la vida. Así encontramos que tam-

¹ Sobre el *verismo*, véase Manfred Kelkel: *Naturalisme, verisme et réalisme dans l'opéra: de 1890 a 1930*. Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1984.

² G. Morphy: “*Pagliacci*. ópera en dos actos. Letra y música de Leoncavallo”, *La Correspondencia de España*, 09-12-1892, p. 1.

³ La obra de Mascagni con libreto de G. Targioni Tozzetti y G. Menasci, se estrena en Roma en 1890. Solo siete meses después se estrena en el Teatro Real y se mantiene en cartel durante la década de los noventa. Pedraza la considera como el punto de partida del drama rural español. Véanse Pilar Espín Templado: “El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical”, *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Espín Templado, De Vega Martínez y Lagos Gismero (Coords.). Madrid, UNED, 2016, pp. 10-53; y F. B. Pedraza Jiménez: *El drama rural, metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

⁴ G. Morphy: “*Pagliacci*. ópera en dos actos. Letra y música de Leoncavallo”, *La Correspondencia de España*, 09-12-1892, p. 1.

bién el crítico Peña y Goñi dedica duras palabras a *Cavalleria rusticana*, en la que encuentra representadas las “convulsiones neurasténicas del *verismo* musical”⁵, mientras que Esperanza y Sola, aunque deplora “los horrores de la armonía”, el olvido de los preceptos escolásticos y los errores de la instrumentación, ensalza la inventiva de las melodías y la profundidad dramática de la obra de Mascagni⁶. Pero sobre todo lo que valora Esperanza y Sola es que el joven compositor italiano haya realizado “una ópera esencialmente italiana, sin mezclas germanas ni galaicas”⁷.

A pesar de las críticas, Morphy señala los beneficios que las tendencias de la nueva escuela italiana pueden reportar a los países latinos, donde la influencia de Wagner podría haber sido desastrosa⁸. Señala que en Italia no se aclimata la ópera de Wagner, por lo que aquellos que apostaban por el fin de la ópera italiana debido a la fuerte influencia del compositor alemán, se habrían equivocado. Morphy advierte que Wagner es un fenómeno único en la historia de la música que no admite imitación, ya que el carácter de sus obras, su enorme personalidad artística y su fuerte color local, convierten su obra en un producto nacional difícilmente trasladable a otros países del Sur. Para Morphy, el que intente seguir su ejemplo está abocado a la creación de “obras oscuras, sin personalidad ni vida propia y antipáticas al público”⁹. De este modo, aplaude que los jóvenes compositores italianos continúen la tradición de su país, concediendo importancia a la melodía italiana con auxilio del ritmo y de la prosodia, como elemento primordial de expresión, rechazando por consiguiente el principio de la “melodía eterna” y la supremacía de los instrumentos sobre la voz. En el trabajo armónico, aunque Morphy aprueba el estudio que hacen de las innovaciones en este terreno, deplora el abuso de la modulación y de la enarmonía. Respecto al uso del contrapunto, considera que su sencillez parece deberse a una falta de educación escolástica. También señala que tanto Mascagni como Leoncavallo, al tratar de seguir el movimiento de la escuela moderna, con frecuencia acompañan las voces al unísono o a la octava con los instrumentos de la orquesta, lo cual fatiga al cantante y perjudica también la expresión. Morphy se lamenta de que el trabajo artístico de Mascagni presente “cierto carácter de pobreza sin tener el encanto y la espontaneidad melódica de la antigua escuela italiana”¹⁰.

Pese a todo, reconoce los “momentos de feliz inspiración y vigorosa expresión dramática” y muestra su aprobación hacia el uso de melodías expresivas y dramáticas, de acuerdo a la situación y de ciertas escenas inspiradas que hablan de un “compositor que dará obras notables si trabaja y estudia los grandes modelos del teatro italiano, que no están tan muertos como parece”. Para finalizar estima que *Pagliacci* es notable “como primer ensayo de un literato compositor que podrá llegar a ser un compositor literato” y alaba la perfección en la ejecución de la obra. Pero constata “la decadencia de la tradición y del estilo del gran arte melódico italiano”, representado en Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Así, rechaza los gustos de moda que incluyen personajes contrastados poco propios de una ópera seria, importados del género bufo debido a la influencia del rea-

⁵ A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *Cavalleria rusticana*”, *La Época*, 23-01-1895, p. 1.

⁶ Manuel Sancho García: “Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M^a Esperanza y Sola (1834-1905)”, *Anuario Musical*, n^o 70, 2015, p. 124.

⁷ José M^a Esperanza y Sola: *Treinta años de crítica musical...*, vol. III, p. 18.

⁸ La división en razas latinas (España, Francia e Italia) y razas del norte (en referencia, sobre todo, a la raza sajona y a la germánica) es un concepto utilizado por Cánovas del Castillo, Costa y otros escritores de la época.

⁹ G. Morphy: “*Pagliacci*. ópera en dos actos. Letra y música de Leoncavallo”, *La Correspondencia de España*, 09-12-1892, p. 1.

¹⁰ *Ibidem*.

lismo, todo ello “síntoma de la corriente materialista y del violento afán de contrastes que infecta todas las producciones del arte contemporáneo”¹¹.

12.2. Admiración por Verdi: el estreno de Falstaff (1893)

Ya octogenario, Verdi compone su última ópera en tres actos *Falstaff*, fruto de su admiración por la obra de Shakespeare *The Merry Wives of Windsor* (*Las alegres comadres de Windsor*), adaptada por Arrigo Boito y estrenada con enorme éxito en Milán, el 9 de febrero de 1893. *Falstaff* es una obra maestra que constituye el tercer trabajo de Verdi sobre Shakespeare después de sus óperas *Macbeth* y *Otello*. En esta ocasión se inspira en un asunto que pese a su carácter cómico recoge momentos íntimos, delicados y sublimes, y una lección sobre la vanidad. La obra llama poderosamente la atención del público y de la crítica musical, que se mostraba expectante sobre la adecuación de Verdi a las tendencias modernas de la música y las innovaciones que pudiera aportar.

En la temporada 1893-94, Ramón Michelena anuncia el estreno de *Falstaff* en España durante su última temporada como empresario del Teatro Real¹². Morphy, que recibe peticiones por parte de sus lectores para cubrir la crítica del estreno, no pudiendo llevarla a cabo, lo hará en ocasión de la interpretación de *Falstaff* en el Príncipe Alfonso, con un extenso artículo publicado en *La Correspondencia de España* el 3 de abril de 1894¹³. Morphy señala cómo Verdi asume las enseñanzas de Wagner sin renunciar a su personalidad, dando a la obra un carácter y novedad que podría servir de ejemplo a los compositores jóvenes. La capacidad de Verdi para dotar a sus personajes de sentimientos reales con los que el público fácilmente se podía identificar, hace comprensible el entusiasmo de Morphy por esta ópera “latina” contemporánea, con la que comparte muchas de sus ideas. No hay que olvidar que Morphy se posicionaba a favor de un drama psicológico donde los personajes mostraran sentimientos verdaderos y criticaba los asuntos mitológicos usados por Wagner en algunas de sus óperas.

Para Morphy, Verdi es el único compositor latino que ha sido capaz de entender la obra wagneriana desde dos aspectos diferentes: el alemán y el universal. La obra de Verdi es deudora de este último aspecto, o sea, de los progresos musicales logrados por Wagner en su reforma. De esta manera, Verdi habría logrado realizar en su obra lo que Morphy aconsejaba a los artistas españoles, es decir, seguir su propia tradición, sin dejar de estudiar y asimilar los procedimientos expresivos modernos en armonía e instrumentación, pero conservando el temperamento meridional y latino. Según sus palabras:

Yo doy grandísima importancia a *Falstaff*, como a todas las obras escritas por Verdi, desde *Aida*, porque estas obras revelan un fenómeno singularísimo y digno de atención y de estudio. *La savia de la reforma wagneriana solo ha rejuvenecido y fructificado en el más antiguo tronco de la selva musical italiana*. Verdi es el único de los maestros contemporáneos latinos que ha comprendido que en la obra

¹¹ Esta cita y las anteriores de este párrafo, pertenecen a: G. Morphy: “*Pagliacci*. ópera en dos actos...”

¹² El 9 de febrero de 1893 se estrena la ópera italiana *Falstaff* en la Scala de Milán con libreto de Arrigo Boito y música de Giuseppe Verdi, obteniendo un éxito extraordinario por parte del público. La noticia del estreno es recogida en España por el crítico francés Louis de Forcaud y publicada en la revista dirigida por Pedrell. Forcaud: “*Falstaff*”. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, VI, 123, 28-02-1893, p. 27.

¹³ G. Morphy: “Revista musical. Más sobre *Falstaff*”, *La Correspondencia de España*, 03-04-1894, p. 1.

del gran reformador hay dos elementos esencialmente distintos: el uno puramente germánico y que responde al deseo de emancipar el arte alemán de la influencia francesa o italiana: el otro universal y que representa los progresos o novedades traídas al arte musical por la reforma wagneriana [...]. Del primero [se refiere al elemento germánico] ha prescindido, porque no quería perder su personalidad; el segundo se lo ha asimilado fundiéndolo con las tradiciones de su escuela y dando así nuevos atractivos a su música, que, siendo completamente moderna, continúa siendo italiana en el fondo y en la forma¹⁴.

De esta manera, Verdi había respetado la importancia de la melodía para ilustrar los sentimientos de los personajes, sin caer en el protagonismo que Wagner daba a la orquesta dentro del drama musical. Además, Morphy volvía a insistir en una idea que llegará a formar parte del canon de muchos compositores nacionalistas, al afirmar que el carácter nacional de las creaciones artísticas se encuentra en el fondo del asunto, donde el compositor encuentra inspiración en la tradición, pero sin renunciar a las innovaciones musicales de una obra moderna.

Admite su sorpresa al ver cómo artistas jóvenes italianos, en vez de continuar el camino señalado por Verdi, aprovechando su “fecunda influencia”, habrían “caído bajo la garra del león”, convirtiéndose en “plagiarios del gran maestro alemán”, de manera que Morphy los acusa de haber perdido su personalidad musical¹⁵. También les recrimina que utilicen fórmulas o recetas presentes en la música de Wagner y que, en este afán de novedad, abandonen la buena escuela tradicional, escribiendo “música de una manera incorrecta en la armonía y en el contrapunto, unida a la grosería de las ideas, del ritmo y de la instrumentación”, de manera que –continúa Morphy– “excitan hoy la risa de los inteligentes alemanes” por sus “incolores y difusas lucubraciones”, al utilizar “ciertas melodías cromáticas, ciertos grupetos o ciertos efectos de *crescendo*”, que se alejan de los efectos sublimes alcanzados por Wagner¹⁶.

En contraposición, Verdi, sin llegar a imitar a Wagner, habría extraído la esencia de la música de Wagner que consideraba apropiada a su obra. Califica, en este caso, la influencia de Wagner como “influencia fecunda, benéfica, en que cada compositor piensa y siente en su propia atmósfera, sin abdicar las condiciones de su esencia”¹⁷, tendencia que aparece ya en *Aida* para intensificarse en sus dos últimas óperas: *Otello* y *Falstaff*. Esta capacidad del compositor italiano asombra a Morphy, quien señala cómo Verdi demuestra una gran flexibilidad de estilo, difícil en otros artistas dotados de gran talento. Considera *Falstaff* de gran interés para el público, ejemplo de finura y de buen gusto, a pesar de que sobre el mismo texto de Shakespeare, Otto Nicolai hubiese escrito ya la ópera *Las alegres comadres de Windsor* (1849), muy popular en Austria y Alemania, lo que restaba novedad a la obra de Verdi.

Asimismo, Morphy aplaude el abandono de las melodías italianas dentro de un virtuosismo que respondía al lucimiento de los divos, que Verdi sustituye por melodías más claras y humanas, acordes al espíritu moderno de la ópera italiana. Según Morphy, Verdi habría recuperado la mejor tradición de la ópera bufa de Mozart, en “la claridad de las ideas, de la armonía, del ritmo en la obra italiana, donde por todas partes circula la luz, donde la elegancia y ligereza del contrapunto

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Morphy: “Revista musical. Más sobre *Falstaff*”, *La Correspondencia de España*, 03-04-1894, p. 1.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. Morphy: “Revista musical. Más sobre *Falstaff*...”, p. 1.

instrumental, reducido a veces a dos partes, íntima y sabiamente enlazadas con la parte vocal, constituyen un conjunto encantador digno de la pluma de Mozart en *Così fan tutte*¹⁸. La obra de Verdi otorgaba un papel primordial a la melodía, por eso resulta fundamental un adecuado elenco vocal que Morphy no encuentra en la interpretación de la ópera en el Real. Culpa de ello a su empresario por las pésimas condiciones en que se había puesto en escena esta obra que no era fácil para un público español acostumbrado a los grandes efectos teatrales.

La ópera *Falstaff* de Verdi también fue ensalzada por otros críticos como el joven Mitjana, quien, de manera similar a Morphy, señalaba cómo el “genio italiano” habría sabido adaptarse a los progresos del arte moderno¹⁹. Por el contrario, el wagneriano Manrique de Lara la consideraba peor que otras obras anteriores del mismo autor, aunque reconocía su valía respecto a compositores como Puccini²⁰. Donde Morphy veía un tratamiento elegante de la orquesta adecuado a la raza latina, De Lara encontraba pobreza e incapacidad del compositor de absorber los recursos contrapuntísticos al modo de Wagner. Por su parte, Esperanza y Sola, en una actitud más conservadora, reprochaba a Verdi el haber renegado de su pasado artístico al considerar que el compositor italiano habría abrazado el “credo wagneriano”, de la misma manera que otros compositores como Massenet, Boito o Puccini. Estos autores habrían introducido el lenguaje de la moderna música europea, que el crítico reprochaba²¹.

12.3. Efectos de “brocha gorda” en *Manon Lescaut* (1892) de Puccini

En diciembre de 1894, Morphy comenta la puesta en escena de *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini (1858-1924)²². Puccini se había dado a conocer por primera vez en España en 1892 con su ópera *Edgar*, cuyo estreno fue recibido favorablemente por parte del público, aunque la crítica musical la consideró una obra mediana. A los ocho meses de la puesta en escena de *Manon Lescaut* en Turín, el 4 de noviembre de 1893, Puccini la presentaba en el Teatro Real²³. Después de la calurosa acogida de Verdi con *Falstaff* en la que los críticos habían ensalzado la realización de una ópera moderna, Puccini no había satisfecho las expectativas, al presentar una obra cuyos efectos eran tachados de excesivos. Desde la prensa se denuncia la influencia que la Casa editorial Ricordi de Milán ejercía en España, promoviendo la puesta en escena en el Real de este tipo de obras²⁴. A este respecto, Morphy y Bretón consideraban que los editores italianos se habían convertido en los verdaderos dueños de las temporadas, mientras en el resto de Europa la programación prestaba atención a las óperas alemanas de Wagner y de otros compositores franceses como Saint-Saëns,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Vol. 1, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 2013, pp. 410-411.

²⁰ Diana Díaz González: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 146.

²¹ Manuel Sancho García: “Crítica musical...”, p. 122.

²² G. Morphy: “Revista Musical. *Manon Lescaut* de Puccini. Nuevos cuartetistas”, *La Correspondencia de España*, 12-12-1894, p. 1.

²³ Sobre la recepción de Puccini en Madrid, vid. D. Díaz González: “*La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial*”, *Crítica, polémica y propaganda (Música y prensa)*. E. Encabo (ed.). Valladolid, Ed. Difácil, 2016, pp. 153-182.

²⁴ *El Día*, 05-11-1893, p. 3.

Massenet y Gounod. Muchos años más tarde, el crítico Manrique de Lara denuncia el monopolio que la Casa Ricordi ejercía todavía en España²⁵.

El estreno de *Manon Lescaut* obtuvo gran atención de la crítica, interesada en la manera en que Puccini resolvería la lucha entre tradición y modernidad en sus creaciones artísticas. Morphy se muestra muy negativo ante los procedimientos utilizados por el compositor italiano. Principia el artículo recordando cuáles son los propósitos que le mueven al escribir en la prensa: “señalar, no sólo sus defectos o calidades, sino aún, más principalmente la influencia que pueden tener sobre la educación, y, por consiguiente, sobre la futura marcha del arte”²⁶. Aun a sabiendas de que se trata de un drama lírico, Morphy califica *Manon Lescaut* de ópera cómica porque el autor no habría sabido expresar las emociones de acuerdo al drama lírico.

Para Morphy, la presentación de personajes contrastados era más propia del género bufo que de la ópera seria, y respondía a una cuestión de moda que cultivaba la escuela *verista*. Relacionado con esto estaba el empleo de un asunto que no se prestaba al carácter trágico y romántico que deseaba darle el compositor. Morphy reprueba los procedimientos empleados por Puccini al dar solamente interés a la orquesta, en detrimento de la melodía, en una obra donde los cantantes luchaban por hacerse oír. Considera que Puccini no ha logrado “la música de la pasión” sino de la “hidrofobia” debido a la pretensión de Puccini de alcanzar un “efecto dramático extraordinario” con la instrumentación, llegando a acumular “timbre sobre timbre, sonoridad sobre sonoridad, siempre fuerte y en lo más alto diapasón”²⁷. Critica las escenas del segundo acto como “lo más débil e incoloro” de la obra, en las que Puccini muestra su falta de formación en el repertorio clásico de la ópera cómica francesa; sin embargo, aprecia momentos de mérito en la obra, en el uso de una hábil instrumentación y sonoridad, sobre todo en el último acto que califica de “verdaderamente inspirado”²⁸.

Morphy considera *Manon Lescaut* una ópera mediana, aunque reconoce irónicamente que por su interés podría agrandar al público de Madrid, “contribuyendo más y más a extraviar el gusto y la educación musical y perpetuando una escuela de efectos de brocha gorda y de gritos que perjudican al arte del canto y a la voz de los cantantes”, pudiéndose aplicar al autor aquello de “matar moscas a cañonazos”²⁹. Pide a la empresa que la retire del cartel y que se vuelva a la versión de Massenet, quien, al contrario de Puccini, sería capaz de sentir el asunto adecuadamente. Probablemente la recomendación de Morphy tuvo su efecto, pues poco tiempo después, el Real programa la obra de Massenet, aunque a pesar de su estilo gracioso y delicado, nos comenta Bretón, no sería comprendida por un público demasiado acostumbrado a las representaciones efectistas italianas. Años más tarde, el Real volvería a programar la obra de Puccini, pese a ser calificada unánimemente de pesada y obscena por el público y la prensa, según palabras de Bretón³⁰.

En suma, Morphy se muestra de acuerdo con la crítica musical que, en líneas generales, se expresa de manera desfavorable hacia Puccini³¹. Los defectos de la obra del joven Puccini y el uso de

²⁵ Véase D. Díaz González: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 138.

²⁶ G. Morphy: “Revista Musical. *Manon Lescaut* de Puccini. Nuevos cuartetistas”, *La Correspondencia de España*, 12-12-1894, p. 1.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ G. Morphy: “Revista Musical. *Manon Lescaut* de Puccini. Nuevos cuartetistas”, *La Correspondencia de España*, 12-12-1894, p. 1.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Tomás Bretón: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...* 1896, p. 39.

³¹ Posteriormente, hacia 1916, el crítico Manrique de Lara consideraría la música de Puccini de “una decadencia repugnante”. Véase D. Díaz González: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 141.

un asunto considerado poco adecuado, hicieron que la mayoría de los críticos no considerasen *Manon Lescaut* como una obra maestra. En general, la crítica señala la buena ejecución de la obra y destaca una templada acogida del público, que algunos atribuyeron a lo inadecuado del asunto, pero también se constata la diversidad de opiniones a la hora de juzgar la obra en su modernidad. Uno de los críticos más entusiastas fue Peña y Goñi, para quien la obra suponía un paso hacia adelante en el drama lírico desde el estreno de *Edgar* en España, ya que seguía el estilo meridional de la “grande ópera cómica” de tradición francesa. Peña y Goñi aprueba la melodía “a la moderna” empleada por Puccini, que, según sus palabras, estaría dividida en porciones de acuerdo a la psicología de los personajes y a las diferentes situaciones. No obstante, se muestra menos favorable hacia el tratamiento de la instrumentación y de la armonía, que critica por sus excesos. Si bien reconoce la frialdad e indiferencia del público mostrados en los dos primeros actos, alaba la buena acogida del tercero en el “sombrio cuadro de las prostitutas” y el coro final, que a su juicio demostraría el éxito obtenido por la obra³².

Por su parte, *El Liberal* se expresa de manera contraria a Peña y Goñi, señalando la “extrema frialdad” con la que el numeroso público habría acogido la obra de Puccini, sobre todo por el “trabajo deslucido” en el tratamiento de la melodía, consistente básicamente en el empleo de dos motivos que aparecerían reiteradamente a lo largo de la obra³³. Aunque Puccini se muestra como hombre de talento, sobre todo en el uso de la instrumentación, no alcanza en esta obra la categoría de “hombre de genio”³⁴. Desde *El País*, las críticas adoptan una postura conservadora al reprobar el uso de procedimientos wagnerianos y la excesiva instrumentación utilizada por el compositor, si bien admite algunos momentos inspirados del compositor, reconociendo que finalmente la obra habría sido del gusto del público³⁵. Por su parte, el crítico Ricardo González, en *La Correspondencia de España*, aprueba el asunto y se distancia de la crítica de *El País*, al considerar favorablemente el uso de una instrumentación realizada con “mano maestra”, de acuerdo al “estilo musical más modernista”³⁶. Bien diferente es la crítica desde *El Día*, que se muestra disconforme ante el uso de unos procedimientos y la elección de un asunto que buscan el progreso en el mal gusto³⁷.

Tomás Bretón valora la obra como notable pese a que no despertó el entusiasmo del público, a su juicio, por la índole de un asunto que califica como “verde”. Sin embargo, señala la expresión del tercer acto, que logra interesar al público; califica el madrigal y el minueto de elegantes, critica la influencia francesa en el estilo porque a su juicio el compositor debería haber guardado la tradición italiana. De esta manera Bretón juzga equivocado “emplear estilos y procedimientos ajenos, teniéndolos tan ricos y gloriosos en casa”³⁸. Es interesante constatar cómo años más tarde Bretón vuelve a referirse a la obra en su discurso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, endureciendo sus juicios hacia una obra que anteriormente había calificado de notable y ahora juz-

³² A. Peña y Goñi: “*Manon Lescaut*”, *La Época*, 05-11-1893, pp. 2-3.

³³ J. A.: “*Manon Lescaut*”, *El Liberal*, 05-11-1893, p. 3.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Allegro*: “*Manon Lescaut*”, *El País*, 05-11-1893, p. 2.

³⁶ Ricardo González: “*Manon Lescaut*”, *La Correspondencia de España*, 06-11-1893, p. 1.

³⁷ *El Día*, 05-11-1893, p. 3.

³⁸ T. Bretón: “*Manon Lescaut*”, *Boletín musical*, 10-11-1893, pp. 38-40.

ga negativamente: “la música no era buena y el asunto de un verde que rayaba en obsceno”, considerando a Puccini “un compositor italiano de segunda fila”³⁹.

Por su parte, Mitjana, en 1893, también considera inadecuado el asunto para una ópera, rechazando el *verismo* y mostrando su inclinación hacia el drama musical romántico e idealista. Para Mitjana, la tendencia naturalista o *verista* de la escuela moderna italiana intenta reformar el arte eligiendo un camino equivocado, “entre la tendencia de Bizet y el ideal de Wagner”⁴⁰. Advertía del cansancio del oyente ante una “música neurótica, exaltada y enferma” y, como Morphy, ensalza la *Manon* de Massenet, donde la música está integrada perfectamente con el libreto⁴¹. Por último, Manrique de Lara en 1916 considera la música de Puccini de “una decadencia repugnante”⁴².

12.4. Juicios negativos sobre *L'amico Fritz* (1891) de Mascagni

Ya hemos visto cómo Morphy había expresado su desacuerdo hacia el asunto de la ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. Este melodrama en un acto cautivaba a su público con un argumento fácil donde se mezclaba la pasión con la venganza, sin ofrecer grandes innovaciones técnicas en cuanto a la parte musical. Pese a ello, había obtenido un éxito fulgurante desde que se representara en Roma en 1890 y unos meses más tarde en Madrid. Morphy hace alusión a esta obra, que considera inferior en calidad a *Henry Clifford* de Albéniz.

Respecto a la segunda obra del compositor italiano, *L'amico Fritz*, estrenada en el Teatro Real, Morphy, desde *La Correspondencia de España* comenta que, pese a la expectación generada, obtuvo menos éxito del esperado, siendo poco representada en Madrid⁴³. Las causas las atribuye al menor interés del libreto, caracterizado por “sus colores violentos y sus contrastes de claro oscuro”. Morphy vuelve a criticar estas creaciones de pequeñas dimensiones sobre asuntos de tendencia realista que se separaban de las formas del melodrama romántico, y cuyas pasiones eran ilustradas con efectos musicales exagerados, propios del *verismo* italiano. Para él, los jóvenes italianos demuestran con sus creaciones *veristas* “el extraviado y funesto camino que sigue la moderna escuela italiana”, que les llevaría a querer “reformarlo todo, desde la gramática y la escritura musical hasta la estética”⁴⁴.

En referencia a la parte técnico-musical de *L'amico Fritz*, Morphy se muestra muy crítico. Considera una equivocación el abuso de las falsas relaciones por parte de Mascagni, especialmente en el preludio, donde “todos los acordes de sexta que los constituyen, escritos para los instrumentos de madera, bastarían para ahuyentar a todos los gatos de un barrio”, dado su carácter de “cacofonía harmónica”, y “harmonías perrunas”⁴⁵. De nuevo Morphy deplora este afán por innovar dejando al descubierto la ausencia de formación de los jóvenes compositores italianos, quienes trataban de emular, sin conseguirlo, algunos de los efectos grandilocuentes de Wagner.

³⁹ T. Bretón *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...* 1896, p. 39.

⁴⁰ Rafael Mitjana: *Ensayos* (primera serie), p. 184. Antonio A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921)...*, Vol. I, p. 414.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Véase D. Díaz González: *Manuel Manrique de Lara...*, p. 141.

⁴³ G. Morphy: “Teatro Real. *L'amico Fritz*, de Mascagni”, *La Correspondencia de España*, 22-03-1895, p. 1.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Morphy: “Teatro Real. *L'amico Fritz*, de Mascagni”, *La Correspondencia de España*, 22-03-1895, p. 1.

Morphy no niega intuición y talento a Mascagni y valora positivamente algunos momentos de la obra como el famoso “dúo de las cerezas”, aunque en general denuncia la pobreza en el tratamiento melódico y armónico, así como la innecesaria complejidad rítmica de la obra. En suma, ve un retroceso en la nueva composición y señala el camino infructuoso de la moderna escuela italiana al seguir equivocadamente el ejemplo de Wagner.

Resumiendo el juicio sobre la obra, puede decirse que, por la carencia o vulgaridad de las ideas, por la extravagancia grosera de la armonía, por la falta de belleza y de plan en la estructura de las escenas musicales, *L'amico Fritz* es inferior a la primera obra de su autor, que desvanecido por su primero y extraordinario éxito, ha debido escribir muy deprisa, en la firme persuasión de que de su pluma no podían salir más que maravillas. Podrá encontrarse alguna que otra melodía feliz y expresiva, porque el compositor no carece de talento y en su obra abundan los efectos de orquesta originales y curiosos; pero en su esencia y tendencias generales, esta ópera acusa una marcada tendencia de retroceso que, exagerada, pudiera conducir la escuela italiana a un período de barbarie indigno de su gloriosa historia. Respecto a la alteración constante de la sensible, al empleo de falsas relaciones como novedad armónica y a la introducción de nuevos compases innecesarios, repito lo que antes dije: hay que encojerse de hombros y reír de la candidez de los que tales medios emplean para abrir nuevos senderos artísticos⁴⁶.

Respecto a la interpretación, aplaude la labor del maestro Leopoldo Mugnone y da la enhorabuena a la empresa del Teatro Real por su acertada puesta en escena. Finaliza Morphy comparando *L'amico Fritz* con *La Dolores* de Bretón, que considera superior, y critica a aquellos “ciegos y sordos que ante la luz del sol que nace se empeñan en taparse los ojos y los oídos, condenando a eterna noche el arte lírico español”, ya que para el conde “entre el exceso de patriotismo que se forja ilusiones y la terquedad pesimista, que se niega a ver la luz, hay un término medio donde reside la verdad y la justicia”⁴⁷.

La crítica de Morphy coincide en muchos aspectos con la de otros autores coetáneos que juzgaban negativamente esta nueva creación del autor. Peña y Goñi consideraba que la causa del fracaso se debía al asunto inadecuado, gris, así como al uso inapropiado de los recursos musicales utilizados por el autor⁴⁸. También Esperanza y Sola, quien había acogido favorablemente la primera obra del autor, se muestra ahora en desacuerdo ante una obra que consideraba ausente de inspiración y que imitaba a Wagner⁴⁹. En el mismo sentido se pronunciaba Mitjana, quien conocía personalmente al compositor italiano, al considerar que este creaba sus obras “sin orden ni concierto, buscando en vano su camino, y produciendo obras ni pensadas ni estudiadas”⁵⁰. Al igual que Morphy, Mitjana interpretaba esta obra como evidencia de la tendencia decadente que vivía la escuela italiana al apartarse del camino señalado por Verdi.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ G. Morphy: “Teatro Real. *L'amico Fritz*, de Mascagni”, *La Correspondencia de España*, 22-03-1895, p. 1.

⁴⁸ A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *L'amico Fritz*, de Mascagni”, *La Época*, 20-03-1895, p. 1.

⁴⁹ M. Sancho García: “Crítica musical y pensamiento estético en la España de la restauración: José M^a Esperanza y Sola (1834-1905)”, *Anuario Musical*, nº 70, 2015, p. 124.

⁵⁰ R. Mitjana, *Ensayos* (primera serie), pp. 173-174. En A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, Vol. I, p. 413.

12.5. *Arte latino en Hero y Leandro (1897) de Mancinelli*

En 1897 Morphy publica en *La Correspondencia de España* un largo artículo sobre el estreno de la obra *Hero y Leandro* del compositor y director de orquesta italiano Luigi Mancinelli (1848-1921) en el Teatro Real⁵¹. La admiración de Mancinelli por Wagner le había llevado a dirigir numerosas obras del compositor alemán en el Teatro Real y ganar el calificativo de wagneriano. Su ópera en tres actos *Hero y Leandro* se basaba en el libreto de Tobia Gorro –seudónimo de Arrigo Boito– sobre un mito de la Antigüedad clásica, transmitido a través de los romances históricos, y estrenado, en 1896, en el Festival de Norwich. Mancinelli había escrito la obra bajo la forma de oratorio, no presentando los caracteres dramáticos y la fuerza de la orquesta de sus obras anteriores, y llamando la atención la naturaleza descriptiva de sus coros.

Hero y Leandro, desmentía a quienes movidos por el entusiasmo consideraban que Wagner había implantado una reforma universal de la música. A pesar de ser un ferviente admirador de Wagner, Mancinelli compone igual que Verdi, Saint-Saëns o Massenet, aprovechando los elementos nuevos, pero “conservando en la forma, en el dibujo melódico, en el ritmo y claridad de la construcción musical los caracteres propios del arte latino”, sin renunciar en ningún momento a “las condiciones de raza y escuela que constituyen su estilo personal”⁵².

Morphy alaba su obra, que vincula a la moderna escuela italiana representada por Verdi. Asimismo, aprueba el juicio que Chapí ha publicado en *El Liberal*, con el que se siente identificado. Para Morphy, Mancinelli se distancia de Wagner por varios motivos. Primero, por concebir la obra como drama lírico, pues confía la expresión de los afectos a la voz y no a la orquesta. En este sentido, insiste en que “el Júpiter de Bayreuth” confundía los medios de expresión de la ópera y de la sinfonía, “respondiendo en esto a la índole del arte y del espíritu germánico que considera la música desde un punto de vista subjetivo, propio de la música puramente instrumental”⁵³. De este modo, se explica –continúa Morphy– que genios como Beethoven, Schubert, Mendelssohn y tantos otros, no hubieran alcanzado en el teatro las glorias obtenidas en otros géneros.

Hero y Leandro de Mancinelli es para Morphy una obra italiana, caracterizada por el protagonismo de la melodía clara y bella, acompañada por una orquesta sobria y elegantemente armonizada. A diferencia de muchas obras de Wagner, Mancinelli incluye coros y conjuntos vocales con dos o más personajes, utilizando la instrumentación acorde con el asunto, y el uso de “timbres puros”. A juicio de Morphy, la obra era superior como arte y como ciencia musical a todas las anteriormente escuchadas en Madrid de compositores jóvenes italianos, destacando su admiración por las bellísimas páginas que contenía y su brillante conclusión.

⁵¹ G. Morphy: “T. Real. *Hero y Leandro* de Mancinelli”, *La Correspondencia de España*, 04-12-1897, p. 1.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ G. Morphy: “T. Real. *Hero y Leandro* de Mancinelli”, *La Correspondencia de España*, 04-12-1897, p. 1.

XIII. La ópera alemana

El fallecimiento de Wagner el 13 de febrero de 1883 no deja indiferente a nadie y es buen momento para tomar pulso a las opiniones que muestra la crítica¹. En este contexto, Morphy es invitado por Pedrell a escribir sobre el gran músico, texto que por su interés transcribimos a continuación:

Como poeta y como crítico, es un idealista reformador, por más que sus ideas no sean completamente nuevas. Como compositor, sus obras llenas de páginas admirables, carecen, sin embargo, de la belleza intrínseca, independiente de las condiciones de tiempo y lugar, que son el sello característico de los grandes genios. Su capacidad intelectual y su fuerza de voluntad para realizar su propósito, son extraordinarias y admirables. El hombre ha perjudicado al artista. La influencia de sus obras en el arte musical, es grande e indiscutible. Entre los juicios innumerables que he oído sobre este compositor en Alemania, en Francia y en España, el más profundo me parece el siguiente, emitido por uno de los más célebres compositores contemporáneos: Wagner, es un gran talento, que trabaja para un hombre de genio del porvenir².

Morphy cuenta que conoció personalmente al autor en 1873, volviendo a verlo 1882, cuando acudió a Bayreuth al estreno de *Parsifal*. Entonces le causó una desfavorable impresión:

Dos veces he visto al gran compositor alemán: la primera vez en Viena en 1873; la segunda en Bayreuth en 1882. En ambas ocasiones lo oí pronunciar discursos impropios de un hombre de su altura y de su reputación. Más que un apóstol lleno de fe, me pareció un actor lleno de presunción. La muerte ha venido a poner término a su infatigable y gloriosa actividad³.

Como Barbieri, Morphy considera necesario esperar al juicio imparcial de la crítica tras su muerte, pues, en su opinión, se trata del músico más extraordinario del siglo XIX.

José Ignacio Suárez habla de la oposición existente entre la ópera italiana como representante de la concepción idealista del arte lírico, y el drama musical de Wagner, modelo del realismo ope-

¹ Los testimonios recogidos en *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia Musical*, *La Propaganda Musical*, *Ilustración Artística* o *Notas Musicales y Literarias* se pueden consultar en José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Vol. 2, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2002.

² G. Morphy: "Carta del Excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista", *Notas Musicales y Literarias*, II, 31, 01-03-883, p. 14.

³ *Ibidem*.

rístico, y señala un cambio en 1870 hacia la armonización de tendencias bajo la influencia del Krausismo que afectaba también a la conciliación entre tradición y modernidad⁴. Sin embargo, consideramos que este cambio ya se da mucho antes bajo la influencia del romanticismo historicista de cuño católico, cuya figura de referencia durante la Restauración borbónica es Agustín Durán. En el terreno musical, recordamos que las primeras posiciones hacia una conciliación de la escuela italiana y la alemana las encontramos en escritos como el de Francisco de Asís Gil, quien en línea con su maestro Fétis, defiende en 1852 una postura ecléctica entre la tendencia italiana y alemana, influida por el espiritualismo y eclecticismo de Victor Cousin⁵. Asimismo, la idea de conciliación entre tradición y modernidad está muy presente en Agustín Durán, quien se convierte en un referente en tiempos de la Restauración borbónica. Durán propugna la superación de las barreras de escuela y la controversia entre clasicismo y romanticismo, y el nacimiento de una nueva escuela conciliadora con los diversos medios de expresión, posibilitando de esta manera que la obra se adaptara al espíritu de la modernidad, pero sin perder de vista su fondo y su propósito. Este pensamiento conciliador de influencia schlegeliana estará muy presente en toda la centuria y en la propia crítica de Morphy⁶.

A finales de siglo, la opinión general identificaba la nueva escuela alemana como un signo de progreso y moda y sus seguidores manifestaban una posición excluyente hacia los compositores consagrados⁷. El positivismo, el materialismo de Marx, el desarrollo de la ciencia y de la tecnología, influyen en las artes y la hostilidad hacia la cultura espiritual de una nación. Realismo y naturalismo encienden los debates entre los intelectuales. El progresismo y la modernidad que los wagnerianos identificaban con la música de Wagner, encontraba contrapeso en aquellos que defendían la tradición y advertían de los excesos del compositor alemán y sus asociaciones extramusicales.

Lo cierto es que, en la década de los noventa, cuando Morphy va a cubrir la crítica de los estrenos de Wagner en el Teatro Real como redactor de *La Correspondencia de España*, crece el fervor hacia “la música del porvenir” de Wagner en algunos críticos como Joaquim Marsillach. Marsillach abandona la carrera de medicina y se convierte en un encendido defensor de Wagner, escribiendo un ensayo biográfico-crítico sobre Wagner, que en palabras de su autor es un verdadero “catecismo wagneriano”. También se convirtieron en influyentes wagnerianos José de Letamendi y Joaquim Pena, al defender un modernismo que identificaban con el culto a Wagner. Estas actitudes provocan la reacción de Morphy, quien mantiene su posición en beneficio de los estrenos de Wagner para estudiar su música y beneficiarse de los progresos de un arte cuya influencia en Europa era indiscutible. Sin embargo, se dirige hacia el círculo de admiradores de Wagner en España, deplorando el elogio desmedido hacia el compositor alemán. Por eso reconoce que nada hay tan difícil como juzgar las cosas sin pasión, sin dejarse cautivar por teorías que no siempre llegan a materializarse en la obra musical. Finaliza el artículo rechazando la idea de que Wagner sea el fundador de una escuela.

⁴ J. I. Suárez García: “Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid”, *Journal of Music Criticism*, vol. 1, March 2017, pp. 1-15.

⁵ Véase capítulo I.

⁶ Son varias las ocasiones en que Morphy cita a Agustín Durán.

⁷ L. Plantinga: *La música romántica...*, p. 477.

El discurso leído por Morphy el 18 de diciembre de 1892 como miembro de la Real Academia de San Fernando, muestra también su opinión hacia Wagner:

Lo que Wagner ha realizado en Alemania se convierte en aspiración general en todos los países de Europa que no tienen o no creen tener ópera nacional. Rusia, Hungría, Inglaterra y España intentan vivir con elementos musicales propios y tienen razón [...]. Creo que los compositores españoles, estudiando y asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador alemán, deben tratar de conservar las tradiciones y espíritu del arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro para emplearlos en el drama lírico⁸.

Morphy no abandona su ideología conciliadora fundamentada en el romanticismo historicista. Sin embargo, no está de acuerdo con las opiniones de wagnerianos como Ángel Bueno que, desde *La España Artística*, defendía en 1893 la idoneidad del drama lírico de Wagner y el protagonismo asumido por la orquesta, encargada del tratamiento psicológico de sus personajes, así como la sustitución de la melodía tradicional por el *leitmotiv*⁹. Una opinión que también era compartida por Arnaldo Bonventura, quien desde *La Ilustración Musical* atacaba a quienes expresaban su opinión sobre el drama lírico moderno, bien decantándose por la tradición italiana bien por el progreso del arte, pero se alejaban de la posición filosófica de la que partía Wagner para otorgar a la orquesta protagonismo en la acción dramática. Al igual que otros muchos críticos de su época, Morphy consideraba necesario conservar la melodía que había constituido uno de los elementos fundamentales del drama musical de Gluck y, posteriormente, de otros compositores como Mozart o Meyerbeer. Como sabemos, Morphy no aprobaba la concepción del drama lírico de Wagner escrito bajo una concepción sinfónica; sin embargo, era consciente de que el drama lírico moderno no podía realizarse sin tener en cuenta los adelantos de Wagner, razón por la que animaba al estreno y estudio de sus obras en España.

13.1. La promoción de Wagner y el público en el Teatro Real

El 1 de junio de 1889, Cósima Wagner lleva a cabo acciones para la defensa de sus intereses en España y Portugal, con la representación de las partituras de Wagner y el correspondiente cobro de los derechos de autor. A finales de ese mismo año, Morphy escribe un largo informe sobre la situación del Teatro Real en la prestigiosa revista *La España moderna*, en el que se lamenta del monopolio ejercido por la ópera italiana del primer romanticismo, y señala cómo este género belcantista había sido ya sustituido por el drama lírico en los escenarios europeos¹⁰. Es posible que la crítica de Morphy pudiera haber influido en el empresario del Teatro Real, Ramón de Michelena, quien anuncia la programación de *Tannhäuser* y *Lohengrin* en la temporada que arranca a finales de 1889¹¹. Tras el anuncio, Morphy aplaude esta decisión desde *El Imparcial*, pues permitirá al público español escuchar un drama lírico alejado de las convenciones de la ópera italiana. La representación de *Tannhäuser* era considerada por Morphy una oportunidad para “juzgar en totalidad

⁸ “Recepción académica”, *El Día*, 18-12-1892, p. 3.

⁹ Ángel Bueno: “El Arte teatral”. *La España Artística*, Año VI, nº 283, 11-05-1893, p. 2.

¹⁰ G. Morphy: *La España moderna*, año II, nº XIII, enero de 1890, pp. 62-81.

¹¹ Véase sobre la recepción José Ignacio Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana...*, de quien tomamos la información sobre el tema.

la que consideran los iniciados la obra capital de Wagner, en la que se encierra la quinta esencia de la evolución musical, soñada y desvuelta por el maestro de Leipzig¹². En artículos posteriores, Morphy explica los obstáculos a los que se enfrentaba Michelena para programar música nueva debido, principalmente, al fervor de los abonados por la ópera italiana. Insiste en que el repertorio belcantista que denomina ópera-concierto era un género obsoleto, apenas representado en Europa y advierte que

se han ido cerrando en toda Europa los teatros de París; de Londres, de Viena, Berlín y Petersburgo, donde el arte italiano tuvo tanta preponderancia, porque hay cantantes rusos, alemanes, americanos, españoles y hasta ingleses, muchos de los cuales pueden cantar extenso repertorio en varias lenguas, y porque, en fin, los teatros que se empeñan en luchar contra el movimiento lógico y natural de la historia artística se colocan en circunstancias anormales imposibles de dominar¹³.

Para Morphy, el teatro no puede vivir ajeno a las nuevas tendencias que marcan el movimiento musical coetáneo, condicionado por la fuerte influencia de Wagner: "hoy no es posible negar ya la verdad ni cerrar los ojos a la luz. Wagner ha concluido con la ópera concierto, no sólo con sus ideas y con sus obras, sino ejerciendo tal influencia que ni aún el mismo Verdi ha podido sustraerse a ella, ni hay compositor italiano que no procure acercarse al espíritu y al estilo del Júpiter de Bayreuth"¹⁴. La batalla iniciada por Morphy contra el fervor italiano del público del Real, continuará en años sucesivos en la prensa, en la que seguirá insistiendo en la necesaria ayuda del gobierno para que la empresa pueda acometer una programación nueva sin temor a las pérdidas económicas. En sus artículos, Morphy muestra un profundo conocimiento de los problemas que aquejan al Teatro Real, infraestructura fundamental para hacer posible el desarrollo de la cultura musical.

Uno de los artículos de Morphy que genera polémica con Peña y Goñi, es el referido al público del Real, contra quien el conde expresa su descontento porque lo considera en parte culpable de la programación obsoleta de la empresa y de no favorecer al verdadero arte. El 17 de enero de 1892, comienza su artículo en *La Correspondencia de España* preguntándose cómo se puede contradecir a un público a quien "hemos convenido en que este es inapelable (como juez)"¹⁵. En tono satírico, recuerda su poderoso papel en la sociedad española, ya que "para él se escribe, se canta, se pinta, se habla y se hacen edificios o estatuas. Él aplaude o silba, ensalza o vitupera, y el autor no tiene más recurso que bajar la cabeza y comenzar otra obra o desaparecer"¹⁶. Morphy ataca los gustos del público burgués y de la aristocracia que muestran su fervor hacia la ópera-concierto italiana, calificándolo de "bestia fiera"¹⁷:

Este es el evangelio literario-artístico, considerado como dogma de fe por todos los adoradores de ese ser colectivo a quien nuestro gran Alarcón tuvo el valor de llamar bestia fiera, sin duda porque había

¹² "Tannhäuser", *El Imparcial*, 21-03-1890, p. 2.

¹³ G. Morphy: "El Teatro Real y la ópera italiana", *El Imparcial*, 28-04-1890, p. 4.

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ G. Morphy: "El público de la ópera", *La Correspondencia de España*, 17-01-1892, p. 1.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Juan Ruiz de Alarcón: "El Autor al vulgo", Parte primera de las Comedias. Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1628, fol. IVv. Esta obra es accesible en Cervantes Virtual <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parte-primerade-las-comedias-de-juan-ruiz-de-alarcon-y-mendoza-0/html/021dde6e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_16.html>

visto sus innumerables cabezas y brazos y tal vez conocía sus fauces, su bramido feroz y la capacidad digestiva de su estómago¹⁸.

Morphy duda de la infalibilidad del público cuando juzga una obra, poniendo como ejemplo algunos de sus más sonoros errores al rechazar en su tiempo obras de los grandes maestros. Señala de nuevo que el público de la ópera italiana se encuentra en grave declive en Madrid, ya que esta afición está siendo sustituida por la afición a Wagner. Y analiza las tres facciones principales que componen dicho público: (1) el de palcos y butacas; (2) el de palcos principales y delantera de paraíso; y (3) el de galería, cazuela o paraíso.

El público de palcos y butacas (1), que es el que invierte más dinero por asistir al espectáculo, adolece de cultura musical, en opinión de Morphy, al aplaudir los efectos de voz, e ignorar las sutilezas artísticas de la obra y su asunto dramático: "El ideal sobre todo es el fenómeno, una tiple que trina sobre el mi bemol sobreagudo, un tenor que no respira en dos minutos, un bajo que hace temblar las bambalinas al fin de un dúo guerrero"¹⁹. Estos "jueces fanáticos del repertorio belcantista cantado por divas o primeros tenores, como la Patti, Gayarre, Mario, Selva, Rubini", entre otros, eran comunes a otros escenarios de Lisboa o San Petersburgo. No obstante, considera que el abonado antiguo del Real muestra su educación pues "aunque raramente aplaude, al menos no silba o molesta a los artistas", ni hace uso de "groseras manifestaciones y cuando expresa su desagrado o su indignación, suele ser más bien hacia la empresa"²⁰.

El público de palcos principales y delanteras del paraíso (2), conformado por jóvenes artistas y estudiantes, personas de la burguesía, con cierta cultura musical, reúne a los espectadores mejor valorados por Morphy, pues es la parte más sensible e inteligente de los que asisten a escuchar la ópera italiana.

En cuanto al público de galería, cazuela o paraíso (3), es ignorante, desconoce el buen gusto y critica cualquier desliz en el que pueda incurrir el artista. Morphy los considera "el elemento más entusiasta, más ruidoso y más funesto para la educación del gusto del público y de los artistas"²¹. Está formado por los inteligentes, que se autoproclaman jueces o árbitros, autorizándose para opinar sobre la obra musical y sus intérpretes.

La respuesta de Peña y Goñi –habitual del paraíso del Real– a estas palabras no se hace esperar, viendo la luz en dos artículos publicados en el *Madrid cómico*, ante lo que considera graves acusaciones²². En su opinión, las críticas de Morphy al público obedecían a su intención de defender al empresario José Fernando Rovira, quien había estado al frente del Teatro Real con anterioridad a Ramón de Michelena. Según Peña, Rovira acusaba al paraíso de ser "el enemigo del mercantilismo teatral" y había querido "suprimirlo de raíz", pero en vez de ello habría comenzado la contratación de figuras como Masini y Gayarre por tremendas sumas de dinero, estrategia que continúa Michelena. De esta manera, los divos se convertirán finalmente en los amos del regio coliseo. Por tanto, Peña y Goñi distingue dos públicos, "el postizo", que sirve a Michelena y, el verdadero,

¹⁸ G. Morphy: "El público de la ópera", *La Correspondencia de España*, 17-01-1892, p. 1.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G. Morphy: "El público de la ópera", *La Correspondencia de España*, 17-01-1892, p. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² A. Peña y Goñi: "¡Oh, Paradiso!!", *Madrid cómico*, año XII, nº 470, 20-02-1892, p. 6.

que no se somete a sus gustos, pues, al no estar abonado, asiste al espectáculo cuando quiere y “rechaza enérgicamente lo que repugna a su paladar”²³.

Al declive del antiguo repertorio italiano belcantista y a la programación de nuevas óperas en el Teatro Real, sin duda alguna, contribuyó la crítica musical de Morphy. A pesar de que Michele-
na encuentra grandes dificultades para conseguir un equilibrio entre la finalidad del arte y las ganancias materiales del negocio²⁴, entre 1889 y 1893 presenta una programación más variada, su-
perando poco a poco el modelo que durante largos años había dominado el Teatro Real, con auto-
res como Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi²⁵. La puesta en escena de algunas de las óperas de
Wagner es seguida con gran interés por Morphy, que convierte *La Correspondencia de España* en
portavoz de los estrenos de dicho coliseo y difusor de sus ideas. Morphy se distancia de la polé-
mica que alimenta los últimos años del siglo XIX, entre los que hacen campaña por la nueva músi-
ca de Wagner y los que se muestran partidarios de la escuela italiana del bel canto; ejemplo de ello
será la polémica entre Félix Borrell y Luis Carmena y Millán –otro habitante del paraíso–. Morphy
teme que la ópera española que en su momento había caído bajo la influencia italiana, lo hiciera
ahora bajo la de Wagner; asimismo, expresa su temor hacia un público que proclama su culto por
el compositor alemán y por su doctrina estética, despreciando la música de otros compositores.
No hay que olvidar que el canon ecléctico de drama lírico defendido por Morphy, anunciado por
primera vez en 1871, miraba hacia Europa, donde encontraba la conciliación entre el estilo italia-
no y el alemán, al mismo tiempo que se inspiraba en asuntos españoles.

13.2. Aciertos y desaciertos de Los maestros cantores de Núremberg (1888)

En 1888 se estrenaba *Los maestros cantores de Núremberg* junto a otras óperas de Wagner, en
el VI Festival de Bayreuth, manteniéndose su puesta en escena en la siguiente temporada. La re-
cepción de Wagner ha sido estudiada por José Ignacio Suárez, quien señala cómo a este festival
acudían viajeros de todas las partes, entre ellos, críticos y músicos españoles como Emilio Arrie-
ta, Mariano Vázquez, Ruperto Chapí y José Borrell²⁶.

En 1893 la obra es representada en el Teatro Real, bajo la dirección de Mancinelli, los días 19
y 23 de marzo. Morphy publica en *La Correspondencia de España* cuatro largos artículos sobre su
puesta en escena. Se trata de una de las obras dramáticas más importantes de Wagner, inspirada
en un libreto histórico de naturaleza cómica y con una factura musical que se distancia de otras
óperas previas al incorporar coros y fragmentos parecidos a las arias. La acción tiene lugar en el
Núremberg del siglo XVI, donde se desarrolla la actividad de los Maestros cantores –*Meistersinger*–
y muestra en tono cómico el modo en que Beckmesser somete el arte musical a una serie de res-
tricciones. En la obra cobra protagonismo el maestro cantor Hans Sachs como conciliador entre la
tradición y la música fruto de la inspiración. El argumento, además, le permite a Wagner introdu-
cir piezas en el estilo de la antigua música religiosa alemana.

²³ *Ibidem*.

²⁴ José María Domínguez: “El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)”, *Acta Musicologica*, vol. 87, nº 2, 2015, pp. 217-232.

²⁵ *Ibidem*, p. 221.

²⁶ J. I. Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico...*

Morphy debió sentirse muy interesado por una ópera que rompe con muchos de los preceptos estéticos de Wagner. A lo largo de sus artículos realiza un análisis tanto de sus aspectos históricos y literarios como de los musicales. Sobre la gestación de la obra comenta:

Según los biógrafos del gran maestro alemán, la idea de escribir una ópera cómica sobre los maestros cantores, germinó en su mente en 1848, como contraste al asunto de *Tannhäuser*. Créese que concluyó el poema en París de 1861 a 1862 y que terminó la música en Suiza en 1867; pero si la idea primitiva fue únicamente presentar el mismo cuadro del certamen artístico de la Wartburg bajo un aspecto cómico, es evidente que los sufrimientos, las contrariedades y la injusta y sistemática oposición de los franceses durante el periodo de su residencia en París, hicieron nacer en el cerebro de Wagner la idea de dar a este poema un carácter completamente personal, presentándolo como una sátira musical contra sus enemigos²⁷.

Su primer artículo, escrito antes del estreno de la obra en el Real, recoge un interesante estudio, fruto de sus investigaciones en las bibliotecas de París y de Viena, con el propósito de informar al público sobre los Maestros cantores hasta la fecha de su disolución en 1839²⁸. Sobre los manuscritos localizados Morphy comenta:

El más antiguo que se conserva en Núremberg, data de 1377 y es una carta del emperador Carlos IV concediéndoles las armas de la corporación, un escudo dividido en cuatro cuarteles con el águila imperial sobre fondo negro en dos de ellos y en los otros dos, el león de Bohemia cornado en plata, con corona de oro y encima un escudo azul con corona real de oro. Asimismo, se conservan canciones en curioso manuscrito existente hoy en la Biblioteca Nacional de París por el fundador de aquella escuela, Heinrich Franenlo. En el mismo vienen representados en la tribuna de canto con una mano levantada y en la otra un palo; debajo de él hay siete músicos con instrumentos de viento y cuerda y dos que parecen cantores²⁹.

También transcribe la reseña realizada por August Hagen de su libro *Norica*³⁰, en la que describe la presencia de estos músicos en la fiesta a la que asistió el emperador Maximiliano. El libro en cuestión, según afirma Morphy, habría servido a Wagner para el desarrollo del argumento. Sus investigaciones le sirven para indicar las licencias en que incurre Wagner en sus escritos, y corregir algunas de ellas³¹. Pese a todo, Morphy, en línea con sus planteamientos historicistas, aprecia positivamente que el compositor alemán se hubiera alejado de la leyenda para centrar su argumento en un asunto histórico.

Respecto a la parte musical, Morphy lamenta la influencia de Schopenhauer en Wagner y señala que solamente cuando se aparta de sus consideraciones filosóficas y predicciones pesimistas, es capaz de expresar su música de una manera digna de admiración. Llama la atención sobre el hecho de que a veces, la propia música de Wagner contradice sus preceptos estéticos. Aplauda la decisión del compositor de incluir coros, a diferencia de lo realizado en anteriores trabajos y ensal-

²⁷ G. Morphy: "Los Maestros Cantores de Nuremberg de Wagner. II". *La Correspondencia de España*, 19-03-1893, p. 1.

²⁸ G. Morphy: "Los Maestros Cantores de Nuremberg de Wagner I", *La Correspondencia de España*, 03-03-1893, p. 1.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Se trata de *Norica: das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit*, Breslau, Josef Marx, 1829.

³¹ G. Morphy: "Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner. III", *La Correspondencia de España*, 02-04-1893, p. 1.

za las escenas poéticas entre la doncella y el viejo zapatero, donde Wagner ha sido capaz de penetrar en el fondo del corazón humano. Los puntos culminantes de la obra son la escena en que Eva se aproxima a la tienda de Sachs para saber si Walter ha triunfado en el certamen, pudiendo de esta manera solicitar su mano; o la escena del sereno y la fiesta de los cantores. Morphy señala que esta obra es concebida por Wagner de manera muy diferente a las anteriores, al inspirarse en “una obra pintoresca con cuadros de la vieja Alemania”. Aun así, reprocha al autor las exageradas dimensiones de la obra que dificultan su comprensión, lamentando que “el genio de Wagner, formado en la adversidad y en la desgracia, tendió desde luego a lo excesivo en todo, moral, intelectual y físicamente”³².

Pese a la enemistad que le separa con el crítico Peña y Goñi, en esta ocasión, Morphy se muestra de acuerdo con sus opiniones sobre la obra: “encontrarán en todos los periódicos, y en detalle y artísticamente analizado en un folleto, por el crítico musical de *La Época*”³³. Peña y Goñi había elogiado la poesía de la obra y el tratamiento que Wagner había hecho de las emociones, de manera que “el espectador más prevenido en contra de Wagner, tiene que sentirse arrastrado por el genio del poeta y del compositor”³⁴.

En su artículo, Morphy se refiere a los puntos polémicos que envuelven la puesta en escena de las obras de Wagner y que considera funestos: su excesiva duración y el uso del *leitmotiv*³⁵. El primero es el causante del cansancio del público y de la indeseada mutilación de la obra por muchos directores de orquesta³⁶. Morphy muestra su desacuerdo ante la decisión de Mancinelli de suprimir casi dos mil compases, lo que contribuía a “dorarles la píldora a los antiwagneristas furibundos”. La costumbre de llevar a cabo cortes de la obra del compositor alemán, muy criticada en la prensa, se extendía a los teatros de Italia y de la misma Alemania, salvo en el de Bayreuth. Para Morphy los cortes ponían en evidencia el defecto del compositor de cansar al público con obras con un exagerado desarrollo que perjudicaba la belleza y éxito de la misma. Considera que la presentación completa tendría la ventaja de dar la oportunidad de su estudio a quienes de verdad estuvieran interesados en juzgarla, tanto en sus bellezas como en sus defectos, aunque, señala con ironía, fuera a coste de unos minutos más “de fastidio” para un público aburrido. En cuanto al segundo punto polémico, el uso del *leitmotiv*, Morphy vuelve a expresar su disconformidad sobre su empleo porque “perjudica la inspiración y fantasía del compositor”, al no representar realmente lo que pasa en escena. Califica estos procedimientos de “receta”, término que, según Morphy, era utilizado en Alemania en referencia a Wagner. Sin embargo, considera que Wagner, en contra de sus presupuestos teóricos, es capaz de utilizar magistralmente la voz humana, mediante melodías que no eran italianas. Por el contrario, cree que el trabajo instrumental, bajo el criterio estético de Wagner, no se convierte en algo prodigioso para el oyente, aún menos para el público meridional, acostumbrado a la música italiana, a no ser al cabo de un gran número de audiciones.

En el último artículo sobre *Los maestros cantores de Núremberg*, aplaude a la empresa por programar las obras de Wagner, una iniciativa que califica de provechosa para la educación musical

³² *Ibidem*.

³³ A. Peña y Goñi: “Teatro Real. *Los maestros Cantores de Nuremberg*”, *La Época*, 19-03-1893, p. 1.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ G. Morphy: “*Los maestros cantores de Nuremberg de Wagner. III*”, *La Correspondencia de España*, 02-04-1893, p. 1.

³⁶ Véase J. I. Suarez: *La recepción wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. III..., p. 1862.

del público madrileño³⁷. De este modo, familiarizado con las representaciones de ópera italiana, se acostumbraría a no juzgar sólo la obra por la habilidad de un cantante:

Todo cuanto sea salir del repertorio italiano, compuesto de una decena de óperas, siempre las mismas, dará vida e interés a las representaciones, y acostumbrará a los aficionados a fijarse más en la perfección del conjunto propio del drama lírico moderno, que no la habilidad del tenor o de la *prima donna*, prescindiendo del asunto y del trabajo musical.

No obstante, se muestra escéptico hacia la capacidad del público español para apreciar las obras del compositor alemán:

La obra es tan interesante que sería de lamentar que el público no tuviese paciencia para estudiarla. Acostumbrado a otro género enteramente distinto y careciendo en general de los conocimientos musicales necesarios para poder apreciar la ciencia y el trabajo del compositor, es natural que encuentre aquella música pálida y monótona. Wagner ha escrito su comedia para un público que vaya siguiendo la acción al entender cuanto dicen los personajes, y que al mismo tiempo vaya apreciando y saboreando las combinaciones del trabajo instrumental. La mayoría del nuestro, si sabe lo que pasa en la escena, será leyendo el libreto; y en cuanto a la instrumentación, no oye más que el conjunto y la variedad de timbres.

Advierte que estamos ante un público latino, que forzosamente habría de aburrirse en un trabajo donde faltaría la melodía, y el valor del trabajo instrumental no sería apreciado: “¿cómo se han de aburrir estos tales con el sistema de Wagner, basado sobre un punto de vista diametralmente opuesto al arte latino y a los instintos de raza. Pero el que esto sea verdad, no es una razón para que pueblos separados material e intelectualmente, no comprendan mutuamente las obras de sus artistas”. Y es que una idea frecuentemente mencionada por Morphy en sus artículos es que el uso del *leitmotiv* no responde a las características propias del arte musical de los compositores de “raza latina”. Recuerda que el propio “Wagner ha hecho su reforma para emancipar el arte alemán de la influencia latina de Francia e Italia”. Y reconoce que, aunque las obras de Wagner no lleguen a ser “sinceramente” populares en los países latinos, sin embargo “la afición a ellas y la moda de ser wagnerista, serán elementos de progreso musical”.

Para finalizar, muestra su admiración hacia la buena interpretación de los artistas pese a la escasez de ensayos, alabando la pericia del director Mancinelli por su profundo conocimiento de la partitura.

El artículo de Morphy es respondido por *Juan de la Cosa* desde *El Heraldo de Madrid*, que se lamenta de algunos de los juicios positivos emitidos por Morphy hacia la obra de Wagner:

El bellissimo y seguramente bien inspirado artículo que ha publicado en *La Correspondencia de España* del 27 del actual el reputado crítico Sr Morphy, me ha causado indecible espanto, y temiendo que el halago del correcto estilo y el profundo conocimiento del arte, que es forzoso reconocer a aquel señor articulista, arrastren a la multitud a una catástrofe, haciéndola caer en peligrosa tentación, quiero yo por mi íntima parte, esforzarme, en la corta medida que me es posible, para librarla de este mal. Amén³⁸.

³⁷ G. Morphy: “*Los maestros cantores de Nuremberg*”, *La Correspondencia de España*, 27-04-1893, p. 1.

³⁸ Juan de la Cosa: “*Los maestros cantores de Nuremberg*”, *El Heraldo de Madrid*, 28-04-1893, p. 2.

Juan de la Cosa ataca la obra con frases como esta: “aquella oleada de acordes y más acordes, y siempre acordes que quieren formar melodías, las cuales *ex profeso*, no llevan pies ni cabeza, enlazándose con otras sucesivas que siguen igual sistema, y así, continuamente sin variar de ritmo ni de compás por espacio de muchas horas. ¡Qué angustia!”. El autor rechaza abiertamente los recursos utilizados por Wagner, enfrentándose a quienes en el fin de siglo ensalzan su obra:

¿Y eso es música, y música selecta? ¿Esto es lo que quiere imponerse en el lugar de aquella otra música que tiene acentos que hablan al corazón, y que se identifican con nosotros hasta el punto de grabarla en nuestra memoria y ahuyentar con ella nuestros dolores o evocar recuerdos? Lo digo con toda mi alma, y sin intención descortés: vaya al diablo la innovación, reforma o revolución del arte que aquello signifique; y si para decirlo es preciso salirse del círculo de las gentes de moda o de fin de siglo, me salgo tan contento y me declaro bárbaro de solemnidad, y a mucha honra³⁹.

Por su parte, Esperanza y Sola desde *La Ilustración Española y Americana* declara no ser de la opinión de “los fervientes admiradores del semidiós de Bayreuth”⁴⁰. Aun admitiendo muchas de sus bellezas, el crítico muestra su desacuerdo con “la excesiva variación de tonalidad y ritmo y la escasez de puntos de reposo en el discurso musical”; asimismo, se muestra desfavorable ante la importancia que Wagner acaba dando a la orquesta en perjuicio de las voces, lo cual “no cabe se acepte como modelo, ni menos como procedimiento adecuado para toda obra lírico-dramática, sea cual fuere el nombre como quiera designarse”⁴¹.

13.3. *La moda de ser wagneriano. Estreno de Tannhäuser (1894) en el Teatro Real*

La representación de *Tannhäuser* en el Teatro Real el 15 de noviembre de 1894, dirigida por el director italiano Leopoldo Mugnone, es comentada por Morphy⁴². La obra llega en un momento de gran exaltación y seguimiento de Wagner, gracias a las programaciones de la Sociedad de Conciertos bajo la dirección de Mancinelli, quien había iniciado una campaña germanizante desde 1891, a favor de Wagner y Beethoven.

Aunque contribuiría también a la promoción de Wagner en el Teatro Real, por sus convicciones artísticas, Morphy se sentía lejos de los wagnerianos, a quienes ataca con dureza al considerar que se dejan llevar por un ciego entusiasmo. Además, seguía convencido de que la imitación del genio alemán perjudicaría la creación de la ópera nacional, al igual que anteriormente había sucedido con el fervor por la ópera italiana. Morphy reconocía el enorme peso de Wagner en la escena musical, pero recordaría a los compositores españoles que debían de producir obras dentro de las características de su propia raza latina. El excesivo protagonismo de la orquesta en la obra de Wagner en detrimento de la melodía, o la elección de asuntos mitológicos se apartaban de los preceptos ideales a seguir, recogidos por Morphy en escritos anteriores.

Morphy no podía estar de acuerdo con las opiniones vertidas en la prensa por críticos como Peña y Goñi o Félix Borrell, cuya veneración hacia la obra de Wagner les hacía clamar a favor de la

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ J. M. Esperanza y Sola: “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, año XXXVII, nº 21, 08-06-1893, p. 378.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. Morphy: “A propósito de *Tannhäuser*”, *La Correspondencia de España*, 27-11-1894, p. 1.

“música del porvenir”. Como ya hemos comentado anteriormente, Borrell encomiaba la presentación de Wagner en Madrid, identificando su obra con la modernidad⁴³. Sin embargo, Morphy consideraba que el furor wagneriano había llegado “muy tarde a Francia, y a remolque o a la zaga de ella ya se sabe que van los españoles, sobre todo en materias artísticas y literarias”⁴⁴. Aunque reconoce haber estado fascinado por la obra de Wagner, afirma que en el presente se siente capaz de juzgar sus obras con imparcialidad. Según sus palabras:

Los que hemos sido wagnerianos hace veinte o treinta años, los que tuvimos la honra de recibir aquellas famosas circulares para la suscripción de acciones destinadas a pagar la construcción del teatro de Bayreuth, tenemos la suerte de haber recobrado nuestro buen juicio y muestra imparcialidad, y no podemos menos de considerar con lástima a la falange de fanáticos franceses y españoles que, unos por ignorancia y otros por pedantería, quieren suponer que el reformador alemán ha borrado el pasado, presente y porvenir de la historia musical qué muchos de sus adeptos desconocen, siendo lo más curioso que hay algunos, sobre todo entre las mujeres, que carecen de la educación musical necesaria para poder leer medianamente una partitura de piano y canto de su ídolo⁴⁵.

Según José Ignacio Suárez, desde 1876 comienza a implantarse en España la idea de que ser wagneriano equivale a ser una persona entendida en música, concededora de las nuevas tendencias europeas, mientras que aquellos que emitían juicios contra el autor alemán serían calificados de ignorantes⁴⁶. Morphy señala, de hecho, cómo en nuestro país existía el temor de expresarse en contra del maestro alemán, ante el temor de ser calificado de retrógrado:

Es moda ser wagneriano y en Francia como en España, no hay quien se atreva a ir contra la corriente, temeroso de incurrir en la nota de inepto o de retrógrado, mientras que, en Alemania, desaparecida la influencia personal del gran maestro, empieza a juzgarse con recto y justo criterio las bellezas y defectos de sus obras. ¿Cómo es probable que personas para quienes la música instrumental de Mozart, Beethoven, Mendelssohn continúa siendo *música sabia*, calificativo equivalente al de logogrifo, puedan apreciar la polifonía instrumental o vocal del ciclo wagneriano?⁴⁷.

Lamenta que muchos críticos hubieran desnaturalizado la idea de drama lírico wagneriano otorgándole un carácter universal y cosmopolita, cuando el mismo Wagner había aspirado a liberar el arte alemán de la influencia latina (francesa o italiana), tal como él mismo confiesa al rey de Baviera en 1865, defendiendo la idea de cantar sus obras en alemán. Por este motivo, para Morphy la obra de Wagner se aleja de la idea de universalidad que le atribuían sus admiradores, ya que “nació en su cerebro con el carácter local alemán y con un fin patriótico”. Por otra parte, Morphy desaprueba el discurso de Wagner en 1873, en el que

se comparó con Jesucristo y nos dijo que, así como el cristianismo había conducido la humanidad a través de las tinieblas de la Edad Media, del mismo modo el arte del porvenir fundado por él, bastaría

⁴³ J. I. Suárez García: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Vol. III, p. 1272.

⁴⁴ G. Morphy: “A propósito de *Tannhäuser*”, *La Correspondencia de España*, 27-11-1894, p. 1.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Véase J. I. Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. 1, p. 570.

⁴⁷ G. Morphy: “A propósito de *Tannhäuser*”, *La Correspondencia de España*, 27-11-1894, p. 1.

para resolver en el siglo XX todos los pavorosos problemas sociales que nos amenazan. ¿Se burlaba del público o estaba chiflado, como decimos por aquí? Yo creo que ambas cosas⁴⁸.

Por último, reprueba la traducción de *Tannhäuser* al italiano que califica como lamentable error: "La traducción italiana de las obras de Wagner resulta insuficiente, y a veces ridícula, y cuanto mejores sean los cantores italianos, más desnaturalizarán la índole de aquella música"⁴⁹. Añade que la interpretación de la obra no satisfizo al público del Teatro Real, incapaz de apreciar los méritos artísticos de la obra, acostumbrado como estaba a aplaudir las habilidades vocales de los cantantes.

13.4. Acerca del estreno de *El buque fantasma en Madrid en 1896*

El 30 de octubre de 1896, Morphy escribe en *La Correspondencia de España* sobre *El buque fantasma* de Wagner, congratulándose de que la empresa del Teatro Real, siguiendo la moda franco-española coetánea, estuviera poniendo al día el repertorio del coliseo, abordando el repertorio wagneriano. Las circunstancias técnicas y la formación de orquesta y coro permiten en 1896 una interpretación mucho más favorable que la de treinta años antes, cuando se estrenó en Madrid *Los Hugonotes*⁵⁰. Sin embargo, Morphy juzga que obras como *Tannhäuser* o *Lohengrin* no permanecerán en el repertorio, más que objeto de estudio para un reducido número de artistas.

El buque fantasma es, en su opinión, el título wagneriano que más se aproxima al repertorio de ópera francesa o italiana habitual en el Real. Su argumento, sin embargo, resulta trasnochado pues "los personajes sobrenaturales víctimas del destino, no interesan en el teatro a nuestro público". Morphy elogia la capacidad descriptiva de la tempestad que posee la música de Wagner, pero, a pesar de las frases grandiosas de la sombría figura del holandés, el carácter instrumental de la partitura ahoga las voces, engendrando la monotonía y causando el aburrimiento del público. No obstante, Morphy aprecia la grandiosa obertura donde el compositor ha "pintado el fondo del cuadro". Además, reconoce en la influencia de Meyerbeer y de los maestros italianos en todo el primer acto. En cuanto a las demandas escenográficas de este acto inicial, con los buques atracando en plena tempestad, las considera inverosímiles e imposibles de realizar dada su complejidad⁵¹. Para el Conde, lo mejor de la partitura es el segundo acto, a pesar del cansancio producido por los dúos.

Para concluir, lamenta que los wagnerianos que defienden *Tristán e Isolda*, *El anillo del Nibelungo*, *Los maestros cantores* y *Parsifal* como "la biblia de la escuela reformadora moderna"⁵², rechacen la obra junto a otras como *Las Hadas*, *Rienzi*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Justamente por es-

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ G. Morphy: "A propósito de *Tannhäuser*", *La Correspondencia de España*, 27-11-1894, p. 1.

⁵⁰ *Les Huguenots* (1836) se estrenó en el Teatro Real de Madrid en 1858. G. Morphy: "*El buque fantasma* de Wagner", *La Correspondencia de España*, 30-10-1896, p. 1.

⁵¹ Sobre estas cuestiones, véanse J. I. Suárez García: "La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid", *Staging Verdi and Wagner*, Naomi Natsumoto (ed.), Turnhout, Brepols, 2015 (*Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts*, 2), pp. 203-232. Y Cortizo y Sobrino: "Luis Paris, director de escena en el Teatro Real de Madrid: de la escenografía iluminada a la creación de una poética de la luz escenográfica (1896-1907)", *Performing Arts and Technical Issues* Edited by Roberto Illiano. Turnhout, Brepols, 2021, (*Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts*, 4), pp. 147-172.

⁵² G. Morphy: "*El buque fantasma* de Wagner", *La Correspondencia de España*, 30-10-1896, p. 1.

ta razón, Morphy afirma que Wagner no ha formado escuela y los que le han seguido, sólo han conseguido perder su propia personalidad artística al imitar “los defectos y extravagancias del modelo, y no sus bellezas”⁵³.

Por otra parte, comenta que el Teatro Real debe pedir al gobierno la reforma del escenario, que considera anticuado e insuficiente, y llama la atención sobre la necesidad de adquirir nuevos instrumentos que la obra de Wagner demanda y que se utilizan en Bayreuth, para lo cual recomienda la consulta del *Tratado de Instrumentación* de Gevaert. De nuevo, deplora que, “cuando la corriente del wagnerismo decrece en Alemania, Austria y demás pueblos del Norte, en Francia y en España empieza el entusiasmo por aquellas doctrinas”⁵⁴.

Finalmente, Morphy se plantea si, una vez estrenadas todas las óperas de Wagner y eliminadas del repertorio las óperas italianas y francesas, se seguirán estrenando obras extranjeras sin tener en cuenta el repertorio español:

Yo supongo que dentro de cinco años se han dado en el Teatro Real todas las obras de Wagner, y pregunto: ¿si damos como muerto el repertorio italiano y francés antiguos, vamos a estar condenados a Wagner *per omnia secula*, o es que vamos a contentarnos con oír la *Gioconda*, *Mefistófele*, *Cavalleria Rusticana*, *Amico Fritz*, etcétera? Y si hemos de hacer representar las óperas nuevas de extranjeros, ¿qué razón hay para que se rechacen las de los españoles, cuando cada país puede vivir de sus propios recursos, sin perjuicio de aprovechar los extraños?⁵⁵.

El 4 de diciembre en 1897⁵⁶, Morphy hace alusión a las críticas recibidas por quienes le consideran enemigo de Wagner, calificándolo de retrógrado y oscurantista. Insiste de nuevo que, en su opinión, el wagnerismo no es una reforma universal de la música, ni ha borrado su historia, ni es siquiera una escuela. Y denuncia que, “la intransigencia de los fanáticos llega a tal punto que, admitiendo que puedan discutirse y censurarse las obras de Beethoven, Bach, Mozart y otros célebres maestros, cuando se trata de hacer lo mismo con su ídolo, ponen el grito en el cielo, como si tocaran al arca santa que guarda los futuros destinos de la música”⁵⁷. Y, antes de pasar a comentar la ópera de Mancinelli a la que dedica el artículo, recuerda que ya se admiten con imparcialidad las obras de Wagner en muchos países, señalando sus logros, pero también sus defectos.

13.5. Sobre el estreno absoluto de Parsifal (1882)

En 1894 Morphy escribe acerca de la casa de Ricardo Wagner, en un artículo publicado en la revista *El bosque*⁵⁸. Asimismo, rememora y detalla los planes de Wagner, quien había formado en 1870 un círculo de simpatizantes para construir un teatro adecuado al drama wagneriano, el Festspielhaus de Bayreuth, concebido por el propio Wagner, donde se estrena *Parsifal*, su última

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ G. Morphy: “El buque fantasma de Wagner”, *La Correspondencia de España*, 30-10-1896, p. 1.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ G. Morphy: “Teatro Real. *Hero y Leandro* de Mancinelli”, *La Correspondencia de España*, 04-12-1897, p. 1.

⁵⁷ *Ibidem*. Parecidas palabras publica en 1899, al hablar sobre *La Walkyria*, al hacer referencia a “las protestas de los wagneristas rabiosos que no admiten censura ni observación para nada que tenga relación con su ídolo”. G. Morphy: “Teatro Real. *La Walkyria* de Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº 111, 22-01-1899, p. 43.

⁵⁸ G. Morphy: “Ricardo Wagner”, *El bosque*, Recorte conservado en el Fondo de Joaquim Pena de la BNC, 1894, pp. 14-15.

ópera. Morphy destaca la planta similar a la de los antiguos anfiteatros, donde la orquesta es invisible; asimismo, la elaboración de decoraciones y de trajes de manera tan pormenorizada que indican “el entusiasmo con que han colaborado todas estas fuerzas artísticas, de manera que estas obras serán las más perfectas que puedan escribirse en los anales del Arte”⁵⁹. Además, en su artículo aporta información sobre la casa de Wagner, describiendo su disposición, adornos y mobiliario, así como del jardín y de la tumba donde reposan sus restos; “quien lea esto y vea la casa por fuera, puede figurarse el interior, porque no se permite la entrada a nadie”, de lo que puede deducirse que Morphy había visitado Wahnfried.

Por último, se refiere al estreno de *Parsifal*, acontecido en Bayreuth el 26 de julio de 1882, recogiendo textualmente los comentarios que en su momento hizo en Alemania la *Revista general de la Música alemana* encargada de transmitir la impresión causada por el larguísimo estreno que, según señala Morphy, comenzaría a las tres de la tarde y se prolongaría más de siete horas. Sobre la obra encontramos el testimonio de Morphy en una de las cartas escritas a Saint-Saëns, en la que no disimula su decepción al calificarla como una fábula:

Quando escuché a *Parsifal* en Bayreuth, el contraste entre el carácter pueril de esta fábula, donde la mezcla de libros de caballerías de cuentos de niños y de cuadros religiosos cristianos (la Magdalena secando los pies de Cristo con su cabello) no sirve más que para mostrar la pobreza del interés dramático de encontrar la lanza de Longinos que se convierte en testigo de oro cristiano (donde Jason sería *Parsifal*) todo esto mezclado con el cisne eterno, la lección pueril y honesta de Gurnemanz y la herida de Amfortas y el hechicero Klingsor con su Kundry, toda esta mezcla heterogénea me parece una miseria literaria, si recuerdo la grandiosa simplicidad y la talla intelectual de Calderón⁶⁰.

13.6. La Walkyria

En 1899 Morphy elogia, desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, la decisión del Teatro Real de poner en escena *La Walkyria* de Wagner, animando a su empresario a programar también *El oro del Rhin*, *Sigfrido*, *El crepúsculo de los dioses* y *Parsifal*. Aprovecha la ocasión para recordar, además, que el escenario, adecuado a la ópera italiana, no reúne las condiciones para la puesta en escena de espectáculos modernos como el del drama wagneriano⁶¹. Como en otras ocasiones, insiste en el interés de conocer la producción del genio alemán, convirtiéndose en uno de sus principales divulgadores e influyendo para que su obra sea representada en España.

Morphy se dirige a los “wagneristas rabiosos que no admiten censura, ni observación para nada que tenga relación con su ídolo”⁶². Insiste en que esta fascinación ha ido en aumento especialmente en los países latinos, convirtiéndose en un asunto de moda, a diferencia de lo que sucede ya en la propia Alemania. Según las noticias publicadas en los periódicos germanos, comenta Morphy, la obra de Wagner será representada en la temporada de verano, mientras que la ópera francesa de Meyerbeer, Auber, Bizet, Gounod y Saint-Saëns se interpretará durante la temporada

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Archivo del Museo Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns. Francia, 25-04-1898.

⁶¹ G. Morphy: “Teatro Real. *La Walkyria* de Wagner”. *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº 111, 22-01-1899, pp. 43-46.

⁶² *Ibidem*, p. 43.

de invierno. Además, la prensa alemana, subraya Morphy, se hace eco de los éxitos de la ópera francesa, considerándola como “ópera europea” al estar escrita por autores de diferentes nacionalidades que se convertirían en “proveedores de la ópera francesa”.

Vuelve a mencionar la idea del cosmopolitismo y del arte universal, a la que Wagner había hecho referencia por primera vez en el prólogo de sus *Quatre poèmes d'opéras*⁶³. Al contrario de la opinión de muchos escritores inteligentes que consideran los escritos de Wagner como sublimes, Morphy considera pueriles su estética y dramática:

Antes de hablar de *La Walkiria*, y en la previsión de que mi juicio sea tachado de reaccionario, debo decir que no cedo a nadie en admiración de todo aquello que hay de hermoso y admirable en la música de Wagner, especialmente en su armonía y en su instrumentación. En cuanto a su estética y su dramática, siempre he creído que tienen bastante de falsa y pueril, y con el más profundo asombro leo juicios, artículos y libros enteros de escritores e inteligentes, considerando como sublime lo que a mí me parece tonto y ridículo⁶⁴.

Desaprueba Morphy utilizar el mito de la antigüedad como asunto para el drama, ya que considera que este no está en línea con nuestro modo de pensar. Morphy coincide con Hegel en las ideas expresadas en su *Estética* cuando afirma que la vida espiritual ha roto con aquel remoto pasado y aquellos dioses que pertenecen a una raza desaparecida. Diferente sería la historia de Jesucristo, la de Roma por pertenecer a nuestras costumbres o vida íntima. Reprocha que Wagner trate de crear una Biblia popular con estos asuntos. De esta manera recuerda que el asunto de que la ópera debe estar en sintonía con nuestra vida interior y con nuestra esencia, sería acorde a nuestra civilización heredera del pensamiento espiritualista cristiano. Todo ello no quita para que afirme que su admiración hacia Wagner se remonta a 1858, año en que adquirió la partitura de *Lohengrin*, pero aclara que esta admiración va dirigida a lo que hay de hermoso en su música, que encuentra en la armonía y en la instrumentación.

Recuerda que el arte musical debe concebirse como un museo donde estén representadas todas las obras maestras:

Comprenderán los wagneristas rabiosos que el wagnerismo es un hombre y no una escuela, que no basta sostener un teatro más que en Bayreuth y por corta temporada, y que, teniendo Wagner un puesto eminente en la historia de la música del siglo XIX, no ha destruido, sin embargo, ni las glorias, ni las obras de los diferentes maestros y escuelas que han escrito con arreglo a las ideas y al gusto de su tiempo, como podrá decirse de Wagner dentro de cincuenta años; pero no por eso sus obras han perdido su mérito, so pena de convertir el arte musical en cuestión de moda, y no considerarla un templo o museo donde deben tener representación las obras maestras de todos los tiempos y de todos los países⁶⁵.

Como crítico, Morphy tuvo un agudo sentido para percatarse de la necesidad de asimilar aquellos procedimientos musicales de Wagner que podían adecuarse al drama lírico español. Su acierto fue adoptar una posición ecuaníme en defensa del repertorio wagneriano sin caer en el ciego en-

⁶³ Richard Wagner: *Quatre poèmes d'opéras*. Paris, Ed. Librairie nouvelle A. Bourdilliat et C éditeurs, 1861.

⁶⁴ G. Morphy: "Teatro Real. *La Walkyria* de Wagner". *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº 111, 22-01-1899, p. 43.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 46.

tusiasmo hacia el genio alemán. Esta postura no siempre fue comprendida por otros críticos o compositores españoles, dando lugar a largas polémicas en la prensa. Muchas de las reflexiones de Morphy hacia la obra y estética de Wagner son perfectamente válidas hoy en día. La herencia de su pensamiento ecléctico, capaz de recoger múltiples influencias, entre ellas, la tradición de la música alemana, las innovaciones en el lenguaje armónico e instrumental, el eclecticismo francés de Saint-Saëns, la herencia del romanticismo historicista en la recuperación de obras legendarias e históricas, y el costumbrismo, se encuentra en los primeros años del siglo XX en el repertorio de música española de Isaac Albéniz, Tomás Bretón, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Enrique Granados y tantos otros jóvenes compositores.

XIV. La ópera francesa

Morphy mantuvo una estrecha relación con Camille Saint-Saëns (1835-1921)¹, sobre todo en la década de los noventa. Para entonces Saint-Saëns, uno de los fundadores de la Sociedad Nacional de Música en 1871, era reconocido como uno de los más grandes compositores franceses, habiendo sido elegido en 1881 miembro de la Academia de Bellas Artes de Francia. Pese a que a finales del siglo XIX sus escritos mostraban una posición conservadora al criticar el auge que iban tomando los métodos modernos y el abandono de la formación clásica, lo cierto es que el compositor francés se había sentido siempre interesado por las innovaciones en el terreno musical siendo considerado un progresista.

En las cartas dirigidas a Saint-Saëns, Morphy muestra admiración hacia su drama lírico, pues considera que, como compositor latino, su obra podría servir de ejemplo a los compositores españoles en un contexto de exaltación del wagnerismo en España. En diciembre de 1897, Morphy, Bretón y Zubiaurre presentan la candidatura de Saint-Saëns como miembro correspondiente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando².

En una carta dirigida a Saint-Saëns al año siguiente, Morphy le confía su *Ensayo sobre la estética del arte español*, que, según deducimos de las palabras del Conde, ha sido elogiado por el maestro galo:

Je ne pourrais vous dire quelle joie j'ai éprouvée à lire vos affirmations si claires et si élégamment écrites répondant à mon sentiment et à mes idées. Merci cher ami. [Ce que] vous avez lu n'est qu'une partie minime du travail préparé pour un *Essai sur l'esthétique de l'Art espagnol*, auquel j'ai travaillé depuis ma jeunesse et que je ne verra jamais la lumière par manque des lecteurs, d'éditeurs et d'intérêt pour des pareil sujets³.

¹ Saint-Saëns tuvo una interesante relación con España, véase Nicolás Díaz-Saavedra de Morales: *Saint-Saëns en Gran Canaria*. Las Palmas, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1985; y J. I. Suárez García: "La primera visita de Saint-Saëns a España en 1880: el descubrimiento del pianista virtuoso", *The many faces of Camille Saint-Saëns*. Michael Stegemann (ed.), Turnhout, Brepols, 2018, pp. 313-344.

² Archivo museo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 07-12-1897.

³ Archivo museo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, Madrid, febrero de 1898. "No podría expresarle la alegría que he experimentado al leer sus afirmaciones tan claras y tan elegantemente escritas acordes a mi sentimiento y a mis ideas. Gracias querido amigo, U. me ha dado una alegría que ningún placer de la tierra me habría podido procurar. Lo que usted leyó es sólo una parte mínima del trabajo preparado para un *Ensayo sobre la estética del Arte español* [el subrayado es del autor], en el cual llevo trabajando desde mi juventud y que jamás verá la luz por falta de lectores, de editores y de interés de semejantes individuos". Traducción de la autora.

Se pueden observar algunas coincidencias entre Morphy y Saint-Saëns. Ambos sienten la necesidad de liberar el arte nacional de la influencia de Wagner. Ya hemos visto cómo Morphy criticaba a los jóvenes compositores italianos por su afán de novedad y su ruptura con la tradición. En cambio, el compositor francés representaría para él la individualidad del genio, creando obras originales de acuerdo a las características de su raza, manteniéndose ajeno a las modas pasajeras. Morphy admiraba la claridad en sus composiciones como un rasgo de identidad propia de los pueblos latinos, y el tratamiento que hacía en su obra de todos los géneros y todas las formas, logrando, mediante un equilibrado uso de voces y timbres, la belleza ideal conforme a los principios estéticos del romanticismo. Tanto Morphy como Saint-Saëns abrazaban el principio del “arte por el arte”, defendido en Francia desde finales de XVIII por escritores como Madame de Staël, y en el XIX, por el escritor Théophile Gautier y el filósofo, ya citado, Victor Cousin. Todos ellos se proclamaban defensores del arte desinteresado, cuyo propósito era la belleza⁴.

También Morphy compartía con Saint-Saëns la atracción por la música del siglo XVI, al considerar que en esta etapa de la historia comenzaba la música moderna con el uso del acorde de séptima de dominante, utilizado ya por Palestrina de forma funcional⁵. Por este motivo el maestro gallo mostraba su interés en la obra de Morphy sobre la música profana española del siglo XVI, pres-tándole su ayuda en la búsqueda de un editor y en la corrección de algunas de sus transcripciones como veremos más adelante⁶. En agradecimiento, Morphy le dedicaría algunos de sus trabajos de música antigua⁷.

Ambos coinciden, además, en los “gustos católicos”⁸; la idea de que el compositor debía seguir su propia inspiración y no las reglas establecidas por los críticos; la admiración por Gounod, al que consideran un educador artístico⁹ –hay que decir que también Gounod comparte la misma admiración hacia Saint-Saëns, en *La Nouvelle revue*¹⁰–; el interés por la mezcla de los estilos francés, alemán e italiano en la música de Meyerbeer¹¹; la opinión de que Wagner se había ido alejando cada vez más de la forma del drama, entrando en serias contradicciones con su estética¹². Y, en relación a esto último, ambos se mostrarían igualmente críticos con el culto hacia la figura de Wagner, y el deseo de imitarle por parte de los jóvenes artistas.

Morphy hace uso de sus influencias para que se programe la obra de Saint-Saëns en España, planeando con el compositor francés el estreno de *Sansón y Dalila* y *Enrique VIII* en el Teatro Real

⁴ Scott Fruehwald: “Saint-Saëns's views on music and musician”, *IRASM*, 15 2, 1984, pp. 159-174.

⁵ *Ibidem*, pp. 163-164.

⁶ Archivo del Museo Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 09-03-1898.

⁷ Algunos de estos trabajos manuscritos se conservan en el Museo Dieppe: *Le psaume 148*, inv 904, CSS.2156, dédicacé à Saint-Saëns; *Fantaisie pour vihuela*, Copie datée de 1897, Madrid, d'une pièce de Milán, ou Luys Milán, 1536, 904.CSS.2161.1; *Tiento pour luth*. Copie d'une pièce de Milan, ou Luys Milán, 1536. 904.CSS.2161.2

⁸ Scott Fruehwald: “Saint-Saëns's views...”, p. 166. “While reading these essays, one discovers that he had catholic tastes, liking something in almost all the composers he mentioned, but that he was also not afraid to criticize any aspect of a composer, even a composer he dearly loved”.

⁹ Véase, por ejemplo, la crítica de Charles Gounod: “M. Camille Saint-Saëns. L'opéra *Henri VIII*”, *La nouvelle Revue* (París), 01-03-1883, tomo XXI, pp. 487-496. Recordemos que Morphy y Gounod habían trabado una amistad durante el exilio del Conde en París.

¹⁰ Charles Gounod: “M. Camille Saint-Saëns. L'opera *Henri VIII*”, *La nouvelle Revue*, pp. 487-496.

¹¹ Scott Fruehwald: “Saint-Saëns's views...”, p. 168.

¹² *Ibidem*, p. 171.

para la primavera de 1898, así como la programación de un concierto en el Conservatorio de Música de Madrid, donde Saint-Saëns dirigiría obras de Mozart y Haydn.

14.1. Admiración por *Samson et Dalila* de Saint-Saëns

Músico prolífico, Saint-Saëns escribió trece óperas, entre las cuales logró fama internacional *Samson et Dalila*, sobre el texto del Antiguo Testamento –capítulos 13 a 16 del Libro de los Jueces–, que se estrena en Weimar en 1877. Tras el éxito del estreno, la obra consigue ser interpretada en Francia, primero en Ruan y finalmente en París en 1890. La Ópera de París finalmente representó la obra el 23 de noviembre de 1892, en una producción desarrollada bajo la supervisión de Saint-Saëns, dirigida por Édouard Colonne.

Samson et Dalila llega al Liceo de Barcelona el 9 de enero de 1897, y por fin, el 16 de enero se programa en el Teatro Real de Madrid. Su puesta en escena contaba con la presencia de la reina regente María Cristina y con la de Morphy, que como ya sabemos había ayudado a Saint-Saëns a materializar este estreno madrileño. Morphy aborda su representación en un extenso artículo publicado en *La Correspondencia de España*, el 20 de enero de 1897¹³.

Tras resumir la historia interpretativa de la ópera, haciendo referencia a su estreno en Weimar en 1877 y su interpretación, quince años más tarde, en 1892, en la Academia Nacional de Música u Ópera de París, como acabamos de mencionar, Morphy expone sus opiniones sobre los problemas que ha sufrido la ópera, cuyas escasas representaciones evidencian que también el Teatro francés cierra sus puertas a quien califica como el primer compositor de Francia y probablemente de la Europa contemporánea. Considera que por la índole del asunto la obra de Saint-Saëns se aproximaría más al género del oratorio de Haendel que al de la ópera.

En opinión de Morphy, el asunto bíblico está tratado de manera admirable por Ferdinand Lemaire, de manera que la puesta en música por el compositor francés habría dado lugar a una de mejores obras del repertorio moderno, recibida con aplauso por parte del público. Su éxito confirma la maestría de Saint-Saëns, al margen de la condición del asunto, capaz de escribir una de las mejores obras de su tiempo, en la que los personajes suscitaban el interés necesario y la música respondía admirablemente a la fábula dramática.

El artículo de Morphy contiene interesantes palabras sobre sus criterios de programación lírica, considerando un absurdo “la teoría de que las óperas pasan de moda para no volver [...] que no tiene más base que la puerilidad o ignorancia del público, sostenidas ambas por la autoridad de literatos aficionados a la música”¹⁴. Al igual que en un museo, en un teatro lírico, insiste Morphy, deberían programarse obras variadas de diferentes épocas. Así, considera que

mientras que no se consiga derribar las rutinarias barreras de la ignorancia y de la superficialidad, abriendo los ojos y el entendimiento al público, a los empresarios, a los artistas, estaremos condenados en España a perpetuar ópera italiana o al repertorio wagneriano, y en Francia al de la *Grande Opéra*, que es tal vez el más reducido de todos¹⁵.

¹³ G. Morphy: “Teatro Real. *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns”, *La Correspondencia de España*, año XLVIII, nº 14229, 20-01-1897, p. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Morphy: “Teatro Real. *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns”, *La Correspondencia de España*...

Para Morphy, Saint-Saëns es un “músico de verdad” que ha estudiado los principios de la gran escuela clásica de Schumann, Mendelssohn, Spohr, Cherubini y tantos otros. Destaca

la belleza y claridad de dibujo musical de la melodía, la elegancia y sobriedad de la armonización, la sencillez y riqueza del acompañamiento instrumental que no sale de su verdadera misión. Combinadas con la variedad del estilo, constituyen una poderosa personalidad musical, tanto más notable cuanto que es la única que ha resistido a la influencia funesta de Wagner que ha agostado tantos talentos en flor¹⁶.

Morphy vuelve a insistir en la necesidad de otorgar un papel principal a la melodía, rasgo distintivo de la tradición lírica latina, alabando que, en la armonía e instrumentación, el compositor asimile los procedimientos expresivos modernos de Wagner:

Saint-Saëns no ha seguido la teoría ni los procedimientos wagnerianos que aplicados al teatro son en mi concepto completamente falsos; como hombre de su tiempo ha aprovechado todo lo que ha encontrado bueno en la armonía y en la instrumentación del coloso de Bayreuth; pero Saint-Saëns es un latino y como tal no podía ni sentir ni creer que el drama está en la orquesta y no en los personajes que lo representan; por eso, a pesar de su ciencia, de su habilidad técnica da a la melodía y a la voz la importancia y el papel que les corresponde en el magnífico dúo de amor entre *Sansón y Dalila*¹⁷.

Pero aclara que la melodía utilizada no es italiana, criticando los “furibundos wagneristas” que así piensan de cualquier idea musical, siendo claras y agradables las melodías alemanas que, por otra parte, son diferentes de las italianas en su contextura como manifiestan las de Haydn, Schubert, Schumann, o las óperas de Weber, que demostrarían “la índole clara, fresca y poética del dibujo musical, de la melodía propia del genio germánico”¹⁸. Arremete de nuevo contra Wagner por el abuso del sistema cromático y del grupeto [italiano] cuando escribe una frase expresiva, lo que demostraría que, en muchas ocasiones, sus maneras de componer no seguían sus preceptos teóricos. En su opinión, a Wagner le ha faltado intuición e instinto para el drama musical, tratando la voz humana de forma instrumental y la ópera como una sinfonía con solos y coros, en contraposición a Saint-Saëns para quien la voz humana, matizada por la orquesta, expresa una variedad infinita de sentimientos. En cuanto al público, felicita su acierto al aplaudir a Saint-Saëns, comprendiendo el mérito de “una obra moderna que se separa del sistema reformista a la moda”¹⁹.

La obra de Saint-Saëns fue bien recibida también por otros críticos, como José María Esperanza y Sola, que valora su vinculación con la tradición²⁰, o Rafael Mitjana, que calificó al maestro francés de compositor modélico, creador de una obra revolucionaria, en la que veía la influencia de Wagner, Berlioz y Liszt, “temperadas y dulcificadas por la severa grandiosidad de Bach, Haendel y Gluck”²¹, añadiendo:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. Morphy: “Teatro Real. *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns”, *La Correspondencia de España...*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. Morphy: “Teatro Real. *Sansón y Dalila* de Saint-Saëns”, *La Correspondencia de España...*

²⁰ M. Sancho García: “Crítica musical y pensamiento estético...”, p. 125.

²¹ R. Mitjana, *Ensayos de crítica musical* (primera serie), p. 224. A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, vol. I, p. 408.

El gran maestro es crítico admirable, escritor consumado, poeta notable, arqueólogo eminente y, ante todo y sobre todo, músico excepcional... Su privilegiada musa se amolda a todos los géneros con sin igual soltura, y en todos los géneros ha escrito obras de primer orden [...] no hay para su talento nada imposible²².

Sin embargo, en una carta dirigida a Pedrell, Mitjana juzga de manera muy diferente a Saint-Saëns tras constatar su desinterés por la ópera *Los Pirineos*: "Tengo correspondencia, pero no sirve para nada; está loco de atar y sólo produce de cuando en cuando. De crítica, sólo divaga. Ya hablé con él de *Los Pirineos* y no contestó ni poco ni mucho"²³. Probablemente Saint-Saëns se sintiera más próximo a la obra de Tomás Bretón, el punto de partida para el drama lírico español, en opinión de Morphy.

14.2. Saint-Saëns en La Ilustración Española y Americana

En noviembre de 1897, Saint-Saëns dirige la Sociedad de Conciertos de Madrid en el Príncipe Alfonso, en dos sesiones que logran el lleno del teatro y el favor del público²⁴. Morphy escribe un artículo titulado "Saint-Saëns y el público de su tiempo", en *La Ilustración Española y Americana*, en cuya portada aparece la imagen del maestro francés²⁵. El artículo recoge el catálogo de las setenta y nueve obras escritas por Saint-Saëns que previamente le había enviado el compositor a Morphy, asimismo, muestra la admiración del Conde por el autor francés, en quien encuentra un modelo a seguir por los compositores españoles. Morphy aplaude el triunfo de la tradición, destacando las facultades creadoras del compositor francés que abarcan todos los géneros de música: "la música instrumental de cámara en sus diversas manifestaciones, el oratorio, la cantata, la ópera, la música de órgano, la canción o *lied*, todo lo ha hecho y lo ha hecho bien"²⁶, confirma.

Al igual que muchos críticos de su época, Morphy critica la ausencia de melodías en las obras modernas o la aparición de maneras nuevas como la melodía infinita de Wagner que considera opuesta a los tipos de carácter diatónico propios del lenguaje universal de la música clásica. Y señala la importancia de la melodía a través de una analogía con la pintura, separando "la melodía o dibujo musical, de la armonía que corresponde al claroscuro de la pintura y de la instrumentación, que puede compararse al colorido"²⁷. Sin romper con la tradición Saint-Saëns ha sabido dar vigor y enriquecer la línea melódica, además, su obra destacaría no sólo por la perfección y belleza de la forma, sino también por la vigorosa expresión y el extraordinario colorido.

Vemos cómo Morphy continúa dando importancia al orden y estructura de las formas clásicas que se convertirán en vehículos adecuados para la expresión de un nuevo contenido. Así, consi-

²² *Ibidem*.

²³ La carta a Felipe Pedrell fechada el 3 de abril de 1892, es citada por A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo...*, vol. II, p. 147.

²⁴ Sobre estos dos conciertos y el que Saint-Saëns dirige a la Sociedad de Conciertos en diciembre de 1897, véase Ramón Sobrino: *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992.

²⁵ G. Morphy: "Saint-Saëns y el público de su tiempo", *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, nº XLIV, 30-11-1897, pp. 323-327.

²⁶ *Ibidem*, p. 323.

²⁷ G. Morphy: "Saint-Saëns y el público de su tiempo", *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, nº XLIV, 30-11-1897, p. 324.

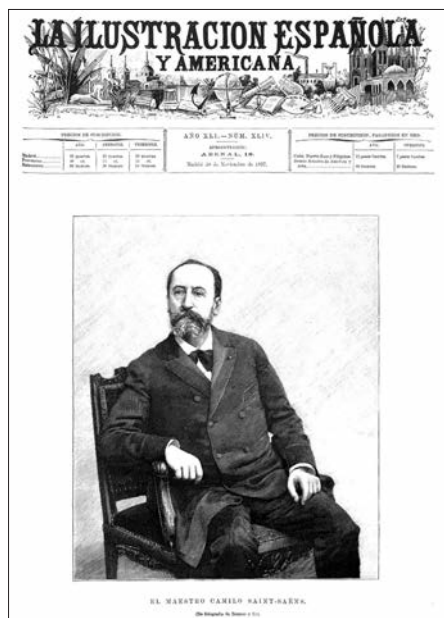


Imagen 14.1. El maestro Camilo Saint-Saëns.
La Ilustración Española y Americana (30-11-1897)

guaje el literato, si además posee imaginación y buen gusto, tiene con esto bastante para crear obras que pasen a la posteridad³⁰.

Morphy admira a Saint-Saëns quien, a diferencia que Wagner, no renuncia a utilizar libremente todos los procedimientos con los que poder alcanzar la expresión de la música, sin sujetarse a un sistema determinado, credo que coincide con el de Morphy, y que es elogiado, años más tarde, en 1922, por el crítico Cecilio de Roda en un discurso pronunciado en el Conservatorio de Madrid, con motivo del fallecimiento del compositor francés:

Criterio de artista, sin preocupaciones de sistema ni prejuicios que sirvan de barreras a la libre aceptación de todos los medios, recursos y elementos que sirvan para intensificar la expresión. Criterio, en fin, de músico sano y optimista que no renuncia a ningún procedimiento sobre el cual crea posible la realización de una obra bella, que este es, a la postre, y siempre ha sido y será eternamente, el deber a cumplir de todo verdadero artista³¹.

²⁸ Se refiere a su *Sinfonía en La m*, interpretada en el primer concierto, celebrado el 21 de noviembre.

²⁹ Saint-Saëns defiende la tesis de que el arte no está al servicio de la moral, sino que esta se encuentra en su camino. Véase C. Saint-Saëns: *Musical Memories*, Boston, Small, Maynard & Company, 1919, pp. 76-82.

³⁰ G. Morphy: "Saint-Saëns y el público de su tiempo", *La Ilustración Española y Americana*, año XLI, nº XLIV, 30-11-1897, p. 326.

³¹ Conrado del Campo: "Breve estudio crítico de la obra del maestro compositor Camille Saint-Saëns, leído en el Real Conservatorio de Música y Declamación por el profesor de armonía de dicho centro D. Conrado del Campo, con motivo del homenaje en honor de aquel excelso artista", *Discursos pronunciado en homenaje a la memoria de Camilo Saint-Saëns*, 27 de diciembre de 1922, Madrid, Casa editorial Orrier, [1922], p. 12.

En su artículo de 1897, Morphy se lamenta de la confusión traída por las nuevas tendencias del arte, al mezclar ciencia y arte:

En los revueltos tiempos que alcanzamos y cuando el espíritu de destrucción tiende a minar las bases en que descansa el templo construido por tantos hombres de genio; cuando se quiere confundir los límites de la Ciencia con los del Arte, creyendo dar más importancia a éste; cuando pasa como autoridad de cosa juzgada, aprobada por hombres de gran talento, que los asuntos mitológicos de una época semibárbara son los más propios para el drama lírico, proscribiendo los históricos del teatro, como si Shakespeare y Schiller no hubiesen probado lo contrario; cuando el entusiasmo de los wagneristas llega hasta no conocer que, cualquiera que sea la magnitud, importancia y trascendencia de la obra wagneriana, el principio sobre que descansa es falso, porque en el teatro la expresión de los afectos pertenece esencial y principalmente a los personajes que aparecen en la escena, y no a la orquesta que acompaña, pues de otro modo no sería música dramática, sino sinfónica, causa sorpresa y veneración ver a un artista independiente que, alejándose de tanto desorden, de tanta ficción y de tanto extravío, sigue impávido su camino sin oír más inspiraciones que la de su conciencia artística³².

Concluye su artículo calificando a Saint-Saëns como el primero de los compositores franceses, “representante de varias generaciones de compositores que en todas las escuelas y géneros han seguido el mismo camino, obedeciendo a los mismos principios, sin necesidad de elementos extraños a su profesión para ensanchar y agrandar el campo de la música”³³.

14.3. El éxito de la tragedia lírica *Deyanira* (1898)

El 15 de septiembre de 1898, Morphy publica una crítica en *La Ilustración Española y Americana* sobre el estreno de *Deyanira* de Saint-Saëns, última de sus óperas inspirada en la tragedia de Sófocles *Las traquinias*, estrenada en la plaza de toros de Béziers, el 28 de agosto de 1898³⁴. La obra respondía a un intento de Saint-Saëns por escribir en el estilo de Gluck, haciendo uso de un tratamiento moderno de la orquesta. Como otros admiradores de Saint-Saëns, Morphy apreciaba de nuevo el estilo elegante y la habilidad técnica que habían hecho famoso al compositor francés. Para Morphy, se trata de un acontecimiento único que pone en evidencia la capacidad del compositor francés “representante del arte clásico de Beethoven y Mozart” para “abrir nuevos horizontes” al drama lírico sin necesidad de imitar a Wagner o de recurrir “al sistema de las mayores extravagancias en busca de la originalidad”³⁵.

En su artículo, realiza un estudio en detalle de todos los aspectos que encerraba la puesta en escena de una obra que traía a la imaginación el ideal de tragedia griega que trataron de recuperar los compositores desde Peri y Caccini hasta Wagner. La obra estaba organizada en cuatro actos y en ella llaman la atención la alternancia del canto con la declamación, muy aplaudida por el público, y la disposición de una orquesta colosal, en la que participaban dos bandas, una orquesta de cuerda, un numeroso grupo de arpas y otro de trompetas, además de doscientos coristas y un

³² G. Morphy: “Saint-Saëns y el público de su tiempo”, *La Ilustración Española y Americana...*, p. 326.

³³ *Ibidem*, p. 327.

³⁴ G. Morphy: “*Deyanira* de L. Gallet. Música de Saint-Saëns”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIV, 15-09-1898, pp. 154-155 y 158.

³⁵ *Ibidem*.



Imagen 14.2. Tarjeta postal con la imagen de Camille Saint-Saëns, dirigiendo en Béziers. Archivos municipales de Béziers.

cuerpo coreográfico compuesto de sesenta bailarinas. Morphy destaca la riqueza y propiedad de los trajes, asimismo, las admirables decoraciones que suponían la pintura a mano de cuatro mil metros de tela. El punto culminante de la obra, la muerte de Hércules, había despertado un entusiasmo frenético y delirante por parte del público.

Morphy subraya el éxito de una obra que había sido aclamada por diez mil espectadores, considerando que podría servir de solución a la creación de un teatro popular al aire libre, estimando los beneficios que de ello podría obtenerse para elevar la educación moral, intelectual y artística del pueblo. Pone de ejemplo algunos dramas de Shakespeare que ganarían con su representación al aire libre, en lugar de representarse en los estrechos límites de un escenario convencional. Reflexiona sobre la idea de poner en escena “obras especiales basadas sobre los muchos episodios pintorescos, dramáticos o populares de la historia o de la tradición española”, que romperían con el monopolio ejercido en España por la afición a los toros y al género chico. Finalmente, transcribe la carta que le dirigió Saint-Saëns comunicándole su satisfacción ante el éxito

obtenido, y destacando la actuación de la banda de Barcelona que participaba en el evento:

Mi querido amigo: El éxito ha superado con mucho mis esperanzas en esta grandiosa y temeraria empresa, que felizmente ha sido una de las más bellas manifestaciones artísticas que es posible imaginar. Trágicos y cantores, todos han estado admirables en la interpretación, y la solidez de la música municipal de Barcelona, dirigida por el maestro Sadurní, ha sido, desde el punto de vista musical, la piedra angular del edificio. El viento nos ha molestado un poco; pero ayer en la segunda representación calmó durante el último acto, y un celaje magnífico, color de sangre, vino a la puesta del sol a aumentar el efecto, armonizándose con los sublimes horrores trágicos de la túnica de Neso y de la hoguera, como si el fuego del cielo quisiera contestar al de la tierra. El entusiasmo ha sobrepujado los límites ordinarios, y, lo que me ha extrañado sobremanera, he observado que las masas populares escuchaban con religioso silencio los versos hasta concluir el sentido de la frase con un interés y atención que jamás me hubiera atrevido a esperar³⁶.

Concluye su artículo sugiriendo realizar un evento similar en Granada en ocasión del aniversario de *La toma de Granada*. La proposición tiene rápida respuesta en la revista *La Alhambra*, dirigida por Francisco de Paula Valladar, en un artículo que muestra el respeto y cariño del que era merecedor Morphy en Granada: “sería de grande importancia, que un hombre de tan claro saber y

³⁶ G. Morphy: “*Deyanira de L. Gallet. Música de Saint-Saëns*”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIV, 15-09-1898, p. 158.

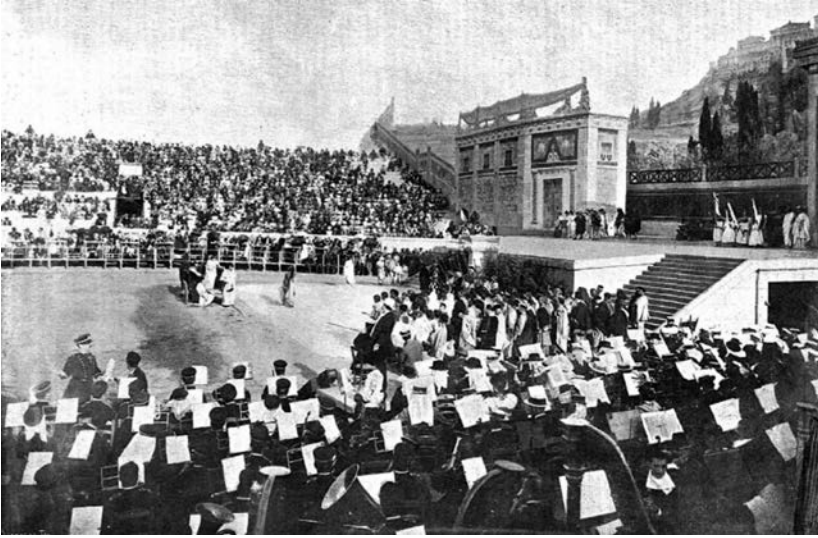


Imagen 14.3. Fotografía de J. Bois Guillot de una representación de *Deyanira* en la Plaza de toros de Béziers. *La Ilustración Española y Americana*, 15-09-1898, p. 149.

de tanta ilustración como el Conde de Morphy, precisara más su docta opinión, que sería acogida con el verdadero afecto que los granadinos profesan a hombre tan eminente, y a quien consideran como paisano, pues aquí se educó y vivió durante muchos años de su juventud³⁷. Un mes más tarde, Morphy en respuesta envía las indicaciones que considera oportunas para llevar a cabo un proyecto similar en Granada:

El ilustre Conde de Morphy, nos honra con expresiva carta, en que promete enviarnos un artículo acerca del modo en que pudiera representarse al aire libre *La Toma de Granada*, como *Deyanira* en Francia, y varias comedias griegas en Cataluña (especialmente en Sitges y Barcelona). Al propio tiempo de enviarle expresivas gracias, le recordamos también las representaciones al aire libre de comedias de moros y cristianos en nuestra provincia. Por cierto, que algunas de esas comedias no son malas, ni mucho menos³⁸.

³⁷ "La tragedia *Deyanira* y la Toma de Granada", *La Alhambra*, año 1, nº 18, 30-09-1898, p. 395.

³⁸ *La Alhambra*, año 1, nº 20, 31-10-1898, p. 448.

CUARTA PARTE

MORPHY MUSICÓLOGO

XV. Últimos años

15.1. Ave María gratia plena

En 1893 Morphy sufre una parálisis que provoca un grave deterioro de su salud. Por este motivo, bajo recomendación médica, se desplaza en los meses de verano a Saint Martin (Sure), Château Laroque o el balneario de Badem en Suiza¹. En diciembre de ese mismo año, Morphy padece un episodio que casi le lleva a la muerte. El destino para mejorar el estado de salud fue, en esta ocasión, un pequeño pueblo llamado Weggis, situado a orillas del lago Lucerna, en Suiza, según nos revela un manuscrito localizado en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, firmado y fechado por Morphy en Weggis, el 1 de septiembre de 1893². Se trata del *Ave María gratia plena* para soprano y coro, con acompañamiento de piano, escrito por Morphy durante su convalecencia. Esta obra de carácter religioso presenta una estructura tripartita ABC. Como suele ser habitual, Morphy da comienzo a la obra con una introducción para piano consistente en una sencilla frase cuadrada de cuatro compases en la tonalidad de Re mayor. Llama la atención el tratamiento de la armonía al servicio del texto, y el empleo de pasajes cromáticos ascendentes que rompen con el lenguaje más tradicional de otras obras anteriores de Morphy. La entrada del *Coro* en la segunda sección da lugar a una música más expresiva, propia del Romanticismo, marcada por el uso de disonancias propiciadas por apoyaturas y notas de paso, así como la utilización de un lenguaje moderno en el empleo de falsas relaciones, dobles sensibles, profusión de acordes de séptima disminuida y escalas cromáticas que encuentran su punto culminante en los compases 31 y 32 de la obra, donde la solista expone la segunda sección del texto, *Sancta María, Mater Dei*:

¹ R. Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...", pp. 61-102.

² RCSMM: *Ave María* Mss de 1893. 1/10966. R^o14534 (23).

Moderato assai

Moderato assai

A ve Ma-ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum Do - mi - nus te - cum

Ejemplo 15.1. Incipits del *Ave Maria* de Morphy.

La tercera sección se inicia con la textura acordal del coro, ahora en la calma de los valores de blancas y negras, con mayor estabilidad tonal propiciada por la tonalidad principal de Re mayor, a excepción de los dos compases correspondientes a *Dominus tecum*, que súbitamente se alejan a las áreas de Mi menor y Fa sostenido menor, retornando de nuevo a la tonalidad principal de Re mayor para concluir.

15.2. Pugnas por liderar la escuela nacional. La polémica con Felipe Pedrell

El 12 de febrero de 1889, tras un intenso debate, tiene lugar uno de los mayores éxitos de la ópera española con el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en el Teatro Real. Durante los meses posteriores, el éxito madrileño se reprodujo en otras provincias españolas.

En marzo, Pedrell escribe una carta a Barbieri, en la que no puede evitar mostrar su animadversión hacia Tomás Bretón y el Conde de Morphy: “he visto el *jaleo* a que ha dado lugar la ópera de Bretón, muchacho que desempeña como un cómico de la legua un importante papel de *víctima*”³. También se refiere a Morphy como “el otro jaleador en tonto, el secretario de *doublé*, músico vergonzante y de los mansos que si no arrastran esquilón es porque ya tienen bastante con lo que se les ha pegado a la cola”, y por si no fuera poco añade: “los dislates y los avances que ha escrito ese señor merecen un correctivo que yo pensaba darle”⁴. Un mes más tarde, Pedrell continúa

³ Véase María Cruz Gómez-Elegido Ruizollala: “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, *Recerca musicològica*, nº 4, 1984, pp. 177-242.

⁴ Carta de Pedrell a Barbieri. Barcelona, marzo 1889. *Ibidem*, p. 199.

mostrando su hostilidad hacia Morphy, quien había publicado sendos artículos defendiendo y explicando la ópera de Bretón, que consideraba el punto de partida del drama lírico nacional: "Siento en el alma que mi estado de ánimo me haya privado de dar una embestida al otro, al de *doublé*, al *barrendero de solfa*, pues, si bien los tengo a los dos atravesados en la boca del estómago, no sé a ciencia cierta quien me carga más"⁵. Estas cartas muestran la batalla que se vivía en España por liderar la escuela nacional y establecer la ópera española. La ambición de Pedrell por proclamarse jefe de la escuela nacional explica su opinión demoledora hacia la ópera *Los amantes de Teruel* en la que encontraba "carencia absoluta de técnica, de ideas de sensibilidad; efectos de orquesta imposibles, porque en toda la obra no hay nada escrito a cuatro voces reales, impotentes desencadenamientos sonoros al servicio de una armonización ramplona, anti-gramatical, e incoherente"⁶.

Años más tarde, Morphy, ajeno a los verdaderos sentimientos de Pedrell, apoyaba su candidatura en la Real Academia de San Fernando para reemplazar a Mariano Vázquez en la cátedra de Conjunto Coral del Conservatorio de Madrid, y le dirigía estas palabras, en búsqueda de una colaboración por el arte nacional:

Me atrevo a darle la enhorabuena esperando que pronto lo veremos en la Academia con su autoridad y sus vastos conocimientos nos ayude a levantar el Arte Patrio que anda por los suelos. Puede Vd. figurarse la satisfacción que he tenido al darle mi voto y el gozo con que le escribo la noticia del nombramiento para el Conservatorio. Estoy escribiendo una revista musical para *La España Moderna* en la que hablaré de su Antología como merece tan importante publicación. Creo que el artículo le gustará porque tenemos la misma manera de ser⁷.

Asimismo, le mencionaba su deseo de que se constituyera una escuela nacional a la que todos debían contribuir:

Es indudable que en los momentos actuales nos hallamos en un periodo crítico de nuestra historia musical. Los viejos desaparecen y el personal del Arte se renueva. Detrás de Vd. y de Bretón empiezan a salir jóvenes compositores que han de formar una Escuela Nacional emancipándose de la influencia italiana y de la alemana. Para que puedan hacer esto con fruto, es preciso que conozcan y sientan nuestra historia, nuestra literatura, nuestro teatro, nuestro Romancero, nuestra música religiosa, y que se formen clara idea de la diversidad de clima, paisaje y costumbres de nuestras provincias y de la variedad de sus melodías populares⁸.

Consciente de los intereses personales que enfrentaban a los músicos, Morphy insistía a Pedrell en la idea del *sursum corda* para alcanzar dicho objetivo: "Esto exige mucho tiempo, mucho trabajo y mucho amor, porque si cada uno guarda lo que sabe para sí, el progreso será lento, y no formando los artistas un núcleo unánime en su aspiración, poca influencia tendrán sobre el Gobierno, que lo puede todo en España"⁹.

⁵ Carta de Pedrell a Barbieri. Barcelona, 20-04-1889. M^a C. Gómez-Elegido Ruizolalla: "La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri"..., p. 201.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Carta de Morphy a Pedrell, Madrid, 23-10-1894, publicada por R. Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época...", p. 99.

⁸ *Ibidem*.

⁹ R. Sobrino: "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista...", p. 100.

En noviembre de 1894, Morphy publica un extenso artículo en la prestigiosa revista *La España Moderna*, elogiando los trabajos realizados por Pedrell en relación a la anotación y transcripción de las obras de música religiosa de Cristóbal de Morales y de Francisco Guerrero. Morphy no escatima elogios al compositor de *Els Pirineus* y califica la biografía de Guerrero como “un prodigio de laboriosidad y de erudición”¹⁰. Un mes más tarde, le dirige otra epístola, invitándole a pronunciar unas conferencias en el Ateneo de Madrid, durante los meses de febrero, marzo y abril de 1895. En la misma, Morphy le participa su intención de dar también algunas charlas sobre la música profana del siglo XVI, investigación a la que, como sabemos, había dedicado parte de su vida¹¹. Por este motivo, la decisión de Pedrell de impartir él mismo una conferencia sobre el mismo asunto, dos meses más tarde, en el Conservatorio de Madrid, organizada por su director Jesús de Monasterio, provocó una dura reacción de Morphy en la prensa. Abandonando su habitual tono comedido, desde *La Correspondencia de España* Morphy increpa a Pedrell por calificar la música profana renacentista de música popular y le echa en cara su ambición desmedida al proclamarse jefe de una escuela nacional. Morphy sostiene la falta de solvencia de Pedrell criticando su falta de rigurosidad, y le acusa de dar “rienda suelta a su elocuencia y a su imaginación *por manera tan admirable* que algunos de los asistentes no pudieron por menos de recordar las cándidas fantasías histórico musicales del buen Soriano Fuertes”¹², quien había sido criticado anteriormente por su amigo Facundo Riaño en sus *Notes on Early Spanish Music*¹³.

Lo cierto es que a Pedrell, defensor de recurrir a las esencias del canto popular y a las músicas históricas españolas del Renacimiento para construir la ópera nacional, le resultaba de utilidad ofrecer un discurso sobre la música profana para vihuela del siglo XVI, destacando su carácter supestamente popular para su campaña en pro de la música nacional¹⁴.

En el mismo artículo, Morphy muestra también su indignación y desagrado por la campaña orquestada en el extranjero por Mitjana para proclamar a Pedrell jefe de la supuesta escuela nacional española. Pedrell es un “compositor catalán, respetable no sólo por sus años y por su amor al trabajo, sino por su patriotismo hispano catalán y por su entusiasmo artístico y actividad regeneradora, que le impulsan a ocupar en nuestra historia musical un papel semejante al de Wagner en Alemania”¹⁵. Pero posee, en opinión de Morphy, una ambición desmesurada, al haber redactado en 1891 el opúsculo nacionalista *Por nuestra música*, donde hace tabla rasa de los esfuerzos realizados por otros colegas en el teatro lírico y se presenta a sí mismo como especialista no sólo de la música religiosa sino también de la profana y popular:

Tanto en su famoso folleto sobre la ópera nacional, como en las correspondencias de algunos periódicos alemanes, aparece el Sr. Pedrell como el único compositor español capaz de aspirar seriamente a

¹⁰ G. Morphy: “Revista musical por Guillermo Morphy, de la Real Academia de Bellas Artes”, *La España Moderna*, Año VI, Tomo LXXI, noviembre 1894, pp. 155-162.

¹¹ Pedrell imparte cuatro conferencias durante los meses de febrero, marzo y abril de 1895.

¹² Guillermo Morphy: “Revista musical. La Sociedad de Conciertos y su interpretación de las sinfonías de Beethoven. Conferencia del Sr. Pedrell”, *La Correspondencia de España*, 27-01-1895, p. 1.

¹³ Juan F. Riaño: *Critical & bibliographical notes on Early Spanish Music*, Londres, Bernard Quaritch, 1887, p. 11. En referencia a la *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* de Soriano Fuertes, Riaño critica su falta de rigor.

¹⁴ La conferencia pronunciada el 23 de enero de 1893 llevaba por título “Carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI”.

¹⁵ G. Morphy: “Revista musical. La Sociedad de Conciertos...”, p. 1.

crear el arte lírico nacional. Mucha ambición es esta; pero si tenemos en cuenta que dicho señor aspira al derecho de ser el único que conoce y puede publicar no sólo la historia y los documentos de la música religiosa española; sino también la profana y popular, preciso será dar gracias a Dios de que genio tan eminente haya venido a instruirnos, de que águila tan caudal haya plegado las alas en nuestro Conservatorio¹⁶.

Morphy recordaba con ironía que mucho antes de que “el ilustre maestro catalán Sr. Pedrell descubriera la desconocida e inexplorada mina llamada carácter y significación de la melodía popular en las composiciones de nuestros músicos del XVI”¹⁷, él mismo había dado conciertos históricos en París los años 1869 y 1870, en espacios públicos y privados, y dedicado una de sus conferencias en el Ateneo de Madrid a la música profana del Renacimiento español.

No sólo Morphy se sintió molesto por la manera en que Pedrell asumía en solitario el papel de líder y padre del nacionalismo, ocupando un lugar que no le correspondía; también Peña y Goñi, desde *La Época*, se mostraba indignado y sorprendido por la reciente publicación del crítico musical francés Albert Soubies en París, en la que se mencionaba la existencia de una escuela nacional española dirigida por Pedrell. Las dieciséis páginas del folleto *Musique russe et musique espagnole* publicadas por Soubies el 1 de enero de 1894¹⁸, son rechazadas por Peña y Goñi, que no oculta su perplejidad al ver mencionado a Pedrell en lugar de Bretón en el fenómeno que “nos coloque al nivel de las primeras naciones líricas del mundo”¹⁹. Peña y Goñi utiliza su habitual tono sarcástico al ver que Soubies define a Pedrell como jefe de la “nueva escuela española”, cuyo credo se refleja en una trilogía, *Los Pirineos*, “que nadie conoce, puesto que no se ha representado aún”²⁰. Peña y Goñi llama la atención sobre dicha ópera, “aún desconocida por el público”, que, a su juicio, no es española por estar escrita en catalán: “Se ha publicado la partitura para canto y piano, de la cual poseo un ejemplar; y por cierto que no ópera *española*, sino ópera *catalana*, debe juzgarse la que se da a luz con texto catalán y versiones *italiana* y *francesa*. ¿Dónde está aquí lo español?”²¹.

En alusión al título de su artículo “Cuatro soldados y un cabo”, Peña y Goñi bromea con la idea de que la mencionada escuela española esté formada por Pedrell, el Padre Eustoquio Uriarte, Rafael Mitjana y Enrique Granados, todos ellos ensalzados en el folleto de Soubies. Y se queja de que no aparecieran en este escrito su nombre, el de Esperanza y Sola y el de Morphy: “Críticos musicales, gente que se haya ocupado aquí de música, no ha habido más que dos seres privilegiados: el Padre Eustoquio Uriarte y el hermano Mitjana. Los demás no hemos existido nunca, ni el Conde de Morphy, ni el Sr. Esperanza y Sola, ni este átomo semoviente que lleva veinticinco años sudando tinta, y ha oído todas las óperas de Bretón”²².

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ G. Morphy: “Revista musical. La Sociedad de Conciertos...”, p. 1.

¹⁸ París, Librairie Fischbacher, 1894.

¹⁹ El folleto de Albert Soubies, publicado en 1894, fue rectificado en su segunda edición de 1896, donde el crítico francés menciona las aportaciones realizadas por Peña y Goñi, y Morphy.

²⁰ A. Peña y Goñi: “Cuatro soldados y un cabo”, *La Época*, 05-05-1895, p. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² A. Peña y Goñi: “Cuatro soldados y un cabo...”, p. 1.

En la correspondencia conservada entre Mitjana y Pedrell se constata como aquél le comunica a Pedrell la labor propagandística emprendida en el extranjero para presentarle como “jefe indiscutible del nuevo movimiento musical español”²³ y propagar esta idea en un artículo en *Pro Patria* que “va a levantar polvareda” en la prensa española, pues presentaba a Pedrell como el indiscutible y único autor de “la nueva escuela española de música”²⁴.

En mayo de 1895, recién publicado el artículo de Peña y Goñi, Mitjana escribe de nuevo a Pedrell calificando a Peña y Goñi de mentiroso, sin embargo considera que la polémica desatada les puede beneficiar “puesto que de este modo llamará la atención del público ignaro sobre el problema de nuestra nacionalidad musical, y cuando este se fije, y vea que efectivamente, *schola hispania habemus*, y *musicus* tenemos, caerá de su burro, y los cuatro soldados, y un cabo del presente, se reforzarán con cuantos artistas tengan dos dedos de sentido común y de patriotismo”²⁵.

En junio de 1895 Mitjana comenta a Pedrell sus planes para divulgar “el movimiento musical pedrelliano”²⁶ y propugnar “la creación de una escuela nacional, en contraposición a la invasión extranjera y wagneriana”. Vincular la escuela nacional a un significado político podía reportarle a Pedrell influentes alianzas en el extranjero, por este motivo, la astucia de Mitjana le lleva a contactar con Auguste-Maurice Barrés, diputado a cortes de las cámaras francesas. Al parecer Barrés era simpatizante de la política descentralizadora y parecía estar inmerso en el movimiento de renacimiento cultural catalán de la *Renaixença* ya que Mitjana menciona su simpatía hacia las “escuelas no sólo nacionales sino regionales”. Hay que recordar que Pedrell había puesto en música *Els Pirineus* de Víctor Balaguer escrita en verso catalán y traducida a prosa castellana. La trilogía, leída el 31 de enero de 1891 en el Centre Català de Barcelona, era considerada la más genuina representación de las aspiraciones de Cataluña, y podía encontrar fácilmente otro aliado en Barrés. En efecto, Mitjana confirma a Pedrell que “Mr. Barrés con su claro talento, comprendió la importancia de la idea y simpatizó al momento con ella”. Consciente de las simpatías que la ópera podría conseguir en el campo del nacionalismo catalán, aconseja a Pedrell que hable “de la escuela antigua, pero principalmente del elemento popular”²⁷.

El opúsculo *Por nuestra música* de Pedrell continuó levantando reacciones en años posteriores, una de las más sonadas, como ha recogido Álvarez Losada, es la de Cecilio de Roda, iniciada en mayo de 1903, a la que posteriormente se incorpora Ruperto Chapí²⁸. Tras ser blanco de las críticas de Pedrell, Chapí publica un artículo en el que se mofa del modelo de ópera española propuesto por el músico catalán. Las críticas contra la “supuesta” escuela nacional de Pedrell se sucedieron entonces en la prensa, siendo la más dura la de Manrique de Lara, que acusa al autor de plagiar las ideas de otros: “el Sr. Pedrell, al hablar de su propia música y al referirse a la obra que debía encerrar su alma entera de artista, obra en la cual cifra su reputación de compositor y de jefe de escuela (¡), acude con plena conciencia de ello a la falsificación de razonamientos ajenos para acomodarlos a su fin”²⁹. Y

²³ Carta de Mitjana a Pedrell, 11-11-1893, en A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921)*...Vol. 2, p. 273.

²⁴ Carta de Mitjana a Pedrell, 27-02-1894, en *Ibidem*, p. 274.

²⁵ Carta de Mitjana a Pedrell, mayo 1895, en A. Pardo Cayuela: *R. Mitjana (1869-1921)*..., Vol. 2, p. 282.

²⁶ Carta de Mitjana a Pedrell, ca. junio de 1895, en *Ibidem*, p. 283.

²⁷ Esta cita y las anteriores del párrafo, *Ibidem*.

²⁸ Cristina Álvarez Losada: *El pensamiento musical de Felipe Pedrell (1841-1922)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017, pp. 272-280.

²⁹ *Ibidem*.

Manrique de Lara³⁰ insiste en la idea de apropiamiento de ideas ajenas aparecidas en el folleto *Por nuestra música*: "Sería tarea interminable perseguir en el folleto del Sr. Pedrell los pensamientos, las frases y hasta las palabras que no le pertenecen más que por su deliberado propósito de apropiárselos, los cuales, en la obscuridad informe de su desmañado estilo, resaltan como trozos de púrpura cosidos en la capa de un pordiosero"³¹. Además, Manrique de Lara hace extensibles sus acusaciones de plagio a las conferencias que Pedrell pronuncia en el Ateneo de Madrid y le insta a presentar los textos "para que la crítica pueda verificar si, al igual del caso de su folleto *Por nuestra música*, se trata de una verdadera mixtificación"³².

Losada reconoce la falta de rigurosidad en Pedrell en sus textos y considera que la ausencia de referencias bibliográficas podría responder a las prisas por su publicación o la falta de un sistema de citación estandarizado en la época. También menciona que durante su vida Pedrell incurrió en la repetición de artículos en medios diferentes y, en sus últimos años, recurrió a la publicación de sus artículos anteriores³³. Lo cierto es que Pedrell utilizó de manera interesada las ideas de otros autores, entre ellos las del propio Morphy, para erigirse jefe de una escuela nacional cuando aún no contaba con el reconocimiento de su entorno, una apropiación ilícita que le acarrió a Pedrell el no ser querido en Madrid. Finalmente, el reconocimiento internacional conseguido a través de Mitjana, y de sus propios alumnos, que perpetuaron la idea del liderazgo de Pedrell, empobreció la perspectiva del nacionalismo español, condicionándolo a la aceptación de cierta creación artística que se considera vinculada solamente a los postulados de Pedrell, y dejando de lado otra.

Las consecuencias del reconocimiento de Pedrell como creador de una escuela nacional a finales del siglo XIX, aún pesan en la historiografía al minusvalorar o dejar sin reconocimiento la labor de otros críticos musicales y de artistas que ya anteriormente trabajaban en la renovación del repertorio español y, dentro de este, en la producción de la ópera española, así como las actuaciones reformistas que poco a poco ponían en contacto a España con Europa, en las que Morphy tuvo un papel de enorme relevancia.

15.3. *Proposiciones de reforma: el Teatro Real y el Conservatorio de Madrid*

En la década de los noventa, Morphy aprovecha el poder de la prensa para reivindicar mejoras en el Teatro Real: deplora el modo en que está organizada la empresa del coliseo, cuya explotación la deja el gobierno a un particular; considera necesaria la protección del gobierno en las artes, tal y como se venía reclamando desde hacía tiempo y era habitual en otros países europeos, y definiendo la extensión de los teatros a las ciudades más importantes de España, de manera que en cada capital existiera un teatro de ópera y zarzuela permanente durante un determinado período del año. Se lamenta, además, del empeño del Teatro Real por conservar la antigua ópera italiana, género belcantista que había sido ya sustituido por el drama lírico en los escenarios europeos.

³⁰ Sobre este tema, véanse también Luis G. Iberní: "Felipe Pedrell y Ruperto Chapí", *Recerca musicològica*, 11-12, 1991, pp. 335-344; y Diana Díaz González: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Madrid, Sociedad Española de Musicología 2015, pp. 339 y ss.

³¹ C. Álvarez Losada: *El pensamiento musical de Felipe Pedrell...*, pp. 272-280.

³² *Ibidem*, p. 279.

³³ C. Álvarez Losada: *El pensamiento musical de Felipe Pedrell...*, pp. 279-280.

El 3 de abril de 1894, Morphy critica de nuevo a la empresa por lo que califica de "absurda organización"³⁴. Denuncia el estado lastimoso del establecimiento, cuyos precios doblaban los del Príncipe Alfonso y recoge una serie de proposiciones para su reforma:

- 1º. El Estado no puede ni debe considerar el Teatro Real como cuestión de lucro, y no debe, por tanto, sacarlo a subasta como si se tratara del suministro de patatas o de calzado para el ejército, sino a concurso y teniendo muy en cuenta no sólo el crédito financiero del concurrente, sino sus condiciones de formalidad y de inteligencia artística.
- 2º. El momento actual presenta una ocasión favorable para la reorganización del Teatro Real, y si éste no se aprovecha y se echa un remiendo a la situación, habrá que aguardar otros cuatro u otros ocho años para poder hacer algo.
3. Existe en el ministerio de Fomento un expediente relativo a una comisión mixta de literatos y músicos, cuya misión era formular las bases de un proyecto por el cual el Estado, sin recargo alguno para el presupuesto, pudiera tener la intervención y alta inspección del Teatro Real y del Teatro Español, organizados ambos por el estilo en que lo están sus similares en París, Viena, Berlín, etcétera, etc.³⁵.

La primera reivindicación de Morphy es escuchada por el Ministerio de Fomento que, tras negar la prórroga del arriendo al empresario Conde de Michelena, saca la empresa a concurso. Morphy aplaude la iniciativa en el artículo *Delenda est Cartago* publicado en *La Correspondencia de España*, donde se dirige al ministro de Fomento Alejandro Groizard en estos términos:

Delenda est Cartago, aplicado al teatro Real, quiere decir únicamente que ha llegado el momento de que el Gobierno piense en dar a dicho espectáculo una organización más conforme con el decoro del arte nacional y con los intereses del público y de los artistas españoles que la que actualmente tiene, y que la opinión unánime considera como absurda o incapaz de sostener por más tiempo el carcomido edificio de la Opera concierto³⁶.

Las condiciones publicadas por el Ministerio de Fomento en el nuevo pliego de arriendo del Teatro Real recogen el estreno de una ópera de autor español en tres o más actos, asimismo, la incorporación de un cantante español que hubiera sido premiado en la Escuela Nacional de Música para desempeñar un papel principal en una ópera de repertorio. Por último, se debe estrenar en cada temporada una ópera extranjera que no fuera conocida por el público español³⁷. Estas medidas no parecen satisfacer a Morphy, quien vuelve a insistir en la reorganización del Teatro Real, apoyado por las numerosas cartas recibidas, que le autorizarían, según sus palabras, a hablar en nombre de una gran mayoría de artistas y aficionados españoles. El conde muestra su preocupación por los precios elevados que se pagaban a los artistas y el coste de las localidades. Ya hemos visto anteriormente, cómo Morphy, movido por su deseo de hacer llegar la música clásica a todas las capas sociales, había logrado el abaratamiento de las localidades durante su presidencia de la Sociedad de Conciertos. Sus demandas se dirigen ahora al Teatro Real, poniendo de ejemplo la campaña emprendida en el Príncipe Alfonso en favor de los precios populares³⁸.

³⁴ G. Morphy: "Revista musical. Más sobre *Falstaff*", *La Correspondencia de España*, 03-04-1894, p. 1.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ G. Morphy: "*Delenda est Cartago*", *La Correspondencia de España*, 22-04-1894, p. 1.

³⁷ J. I. Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. III, p. 1903.

³⁸ G. Morphy: "*Delenda est Cartago*", *La Correspondencia de España*, 22-04-1894, p. 1.

También se refiere Morphy a las ventajas de programar obras de autores españoles, y contratar artistas españoles por la empresa del Real, señalando los beneficios materiales que aportarían a nuestro país:

Queremos que, siendo el Teatro Real un centro oficial dependiente del Estado, ayude, como es su misión y su deber, al desarrollo de la cultura musical del país, auxiliando el trabajo artístico e intelectual y fomentando las industrias nacionales que de la música dependen y con ella se relacionan. Como consecuencia de esto, deseamos que, en cuanto sea posible, haya dos cuartetos de primeras partes, coros y orquesta compuestos de españoles, sin perjuicio de contratar artistas extranjeros por temporadas. De este modo los millones no van a Italia en sueldos de cantantes. En el caso de que el público por falta de patriotismo y por incultura le pareciera *cursi*, el gobierno que tiene el deber de educarlo haga cantar las obras del repertorio ordinario en español durante dos o tres meses, para que no haya necesidad de vender el libreto de la ópera en español, y para librarnos del italiano macarrónico y disparatado³⁹.

Tampoco se olvida Morphy de la reivindicación fuertemente defendida por Tomás Bretón de cantar en español la ópera nacional, expresando la incoherencia de su traducción al italiano. Esta era una de las doctrinas que no serían acatadas por el Teatro Real y que provoca que, el 16 de marzo de 1895, Bretón estrenase la ópera *La Dolores* en el Teatro de la Zarzuela.

Otras medidas expuestas por Morphy tienen que ver con la reducción de los espectáculos a una periodicidad de dos representaciones por semana durante la temporada de invierno, y la necesidad de fijar precios más moderados para que el mismo público pudiera también asistir al Teatro Español. Por último, pide reformas en el escenario, la maquinaria y las habitaciones de los artistas. Señala la necesidad de adquirir instrumentos propios para la orquesta requeridos en las óperas de Wagner. Y vuelve a insistir en que se haga realidad el ejercicio de una comisión para dar cuenta de los trabajos en ambos teatros cuyo dictamen es importante.

Por otra parte, Morphy comenta la polémica condición de arrendamiento del Teatro Real que dictaminaba en su punto tercero que "la orquesta se compondrá por lo menos de 100 profesores; tendrá dos maestros directores de reconocida autoridad artística, uno de los cuales ha de ser español"⁴⁰, también se refiere a "la humillación de exigir forzosamente un director de orquesta italiano, como si no hubiera en España quien pudiera ocupar dignamente aquel puesto"⁴¹. El artículo provocó días más tarde las críticas de Peña y Goñi, quien adoptaba su habitual tono irónico y su particular humor al referirse en *La Lidia* al Conde de Morphy, poniendo en duda que su solicitud fuera estimada⁴². Llevado de su animosidad personal contra Bretón y Morphy, acusa a éste de "megalomanía protectora" y de lanzar "un ultraje a la Empresa del Real, al público y al mismo Gobierno". Insinúa que a Morphy y a Bretón les mueven intereses mutuos y acusa a Morphy de querer traer a Hermann Levi para dirigir *Lohengrin* en el Teatro Príncipe Alfonso. Pero la polémica no acaba aquí, el 27 de mayo de 1894, Peña y Goñi vuelve sobre el mismo asunto en un artículo publicado en *La Lidia* con el título "No hay peor sordo"⁴³, en el que se dirige a Morphy en este tono: "Así,

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ G. Morphy: "Delenda est Cartago", *La Correspondencia de España...*, p. 1.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. Peña y Goñi: "La verbena del Real o el conde y su protegido y la nada entre dos platos", *La Lidia*, año XIII, nº 6, 29-04-1894, p. 68.

⁴³ A. Peña y Goñi: "No hay peor sordo", *La Lidia* año XIII, nº 10, 27-05-1894, p. 2.

clarito. ¡Cualquiera diría que hay algún director italiano que hace mucha sombra al Sr. Conde, y que éste desearía ver al frente de la orquesta del regio coliseo a algún protegido de sus entrañas artísticas⁴⁴.

El 14 de junio de 1894, Luciano Rodríguez de Isasi se pone al frente del Teatro Real, tras haber sido denegada la prórroga a Michelena. Desde *La España moderna* Morphy, atento a los cambios que podrían venir con el nuevo empresario, se dirige a este para advertirle del peligro de volver a contratar estrellas de primer orden para la puesta en escena del repertorio belcantista de compositores como Donizetti y Bellini, debido a sus elevados precios⁴⁵. Morphy sigue considerando que la “ópera-concierto” italiana es un género obsoleto e insiste en poner en escena el drama lírico moderno, que requeriría del público un esfuerzo para entender la unidad del conjunto, acostumbrado como estaba a “la prodigiosa habilidad de la garganta del ídolo popular”⁴⁶. Considera necesarios “buenos músicos, lectores a primera vista, buenos actores y dotados además de voces robustas y capaces de luchar con las sonoridades de la orquesta y con el rudo trabajo de los ensayos”⁴⁷. De este modo, las óperas bien interpretadas en su conjunto contribuirían al progreso del buen gusto y de la cultura musical española.

Crítica nuevamente al gobierno por no dotar de ayudas a la empresa. Enumera a los empresarios del Teatro Real, señalando que “todos han salido si no arruinados, escarmentados de la aventura cuando no les ha costado la vida como a Michelena y a Rodrigo”. Y explica las causas de esta situación en la que el público se convierte en la única garantía del negocio:

El gobierno no sólo no ha otorgado subvención, sino que ha mantenido durante muchos años en principio el derecho a cobrar alquiler, y los empresarios han visto crecer cada día las exigencias de los cantantes, teniendo que subir los precios de las localidades, viniendo como consecuencia a colocarse el problema en tal situación, que ni la empresa puede pagar a los cantantes, ni el público puede pagar a la empresa los precios que pide. En Madrid, la ópera está sostenida por los abonados, circunstancia ventajosa para el empresario; pero en cambio falta el público de extranjeros y transeúntes, que se renueva todas las noches en otras grandes ciudades, y en estos últimos años se ha visto que el que quiere y puede ir al teatro Real, se abona; pero, como dicen los empleados de la casa entra muy poco por la taquilla⁴⁸.

Insiste en la idea de que en España se debe seguir el ejemplo del resto de Europa creando un Teatro lírico nacional que esté subvencionado directa e indirectamente. Concibe el fin cultural de la música, en su aspecto educativo, como un museo, de manera que se pudiera presentar al público obras de todas las épocas y escuelas. Vuelve a insistir en la necesidad de no sólo contratar a artistas célebres y de ampliar el público con la venta de localidades a precios más populares.

En 1896 Morphy vuelve a manifestar su descontento hacia la protección de la música lírica italiana en detrimento de la española en el Teatro Real:

¡Qué se diría si el Gobierno y la aristocracia española protegieran un teatro dedicado al arte dramático italiano, donde sólo por favor se admitiera al año una sola obra española! ¿Pues qué diríamos de una

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Morphy: “Revista Musical”, *La España Moderna*, año VI, tomo LXXI, noviembre de 1894, p. 157.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ G. Morphy: “Revista Musical”, *La España Moderna*, año VI, tomo LXXI...

⁴⁸ *Ibidem*, p. 157.

Exposición de cuadros o de esculturas en semejantes condiciones? El absurdo no puede ser más evidente y, sin embargo, pocos lo ven hoy; porque la tupida venda del error ciega su vista con estas tres afirmaciones: no hay más ópera que la ópera italiana; los españoles no pueden escribir más que zarzuelas; el cantar en español es cursi⁴⁹.

Considera la necesidad de establecer el Teatro Nacional de la Ópera como medida eficaz para proteger la obra de los compositores españoles:

Lo que se desea es el establecimiento del Teatro Nacional de la Ópera, no el del Teatro de la Ópera Nacional. Como ya habéis oído, el primero existe ya hace muchos años en todas las grandes capitales europeas, y allí, en la lengua del país, y con elementos propios, se ejecutan obras de varia nacionalidad, tiempo y estilo. El segundo, es decir, el Teatro que solo ha de admitir las composiciones indígenas, no existe, ni puede existir en ninguna parte, ni creo que nadie lo desee ni lo pida para España. Tranquilízense, pues, los fanáticos de la Ópera italiana que temen no volver a oír la adorada *Gioconda* [...]. Lo que deseamos es que la música merezca del Gobierno español la misma consideración e interés que las demás artes sus hermanas, y que los españoles abran al fin los ojos y comprendan, que con los dineros que se han llevado de España los cantores italianos desde el tiempo de Farinelli, habría plata bastante para la estatua ecuestre del ministro que nos libre de tan larga y penosa tutela⁵⁰.

Morphy vuelve a exponer sus propuestas para la reforma del teatro lírico en España:

Un Teatro de Ópera organizado artística, industrial y materialmente, como lo están sus semejantes en otras grandes capitales, conservando todo aquello en que nuestra organización sea superior a la extranjera, teniendo en cuenta el gusto y costumbres del público, sin convertirse por esto en esclavo del mal gusto y de la falta de cultura y de cortesía, con dos o tres cuartetos de buenos artistas que puedan cantar alternativamente los papeles o partes correspondientes a su voz, cobrando precios moderados que estén en armonía con el bolsillo del público, suprimiendo los asientos muy baratos, para que desaparezca la anomalía de que, siendo éste un espectáculo de lujo, sean los que pagan una peseta los que juzguen las obras y los cantantes; esto es lo que pedimos, y lo que seguramente obtendremos, si la opinión, el público y el Gobierno nos ayudan⁵¹.

Otro asunto que demanda la atención de Morphy y que tiene lugar en fechas similares es la proposición de reformas por parte del gobierno en referencia al Conservatorio de Madrid. En 1894 se publica una Real Orden por la que se nombra una comisión compuesta por el Conde de Morphy, Núñez de Arce, Tamayo y Baus, Balart, Monasterio y Bretón, para que informen acerca de los cambios que deberían de acometerse en el reglamento de la Escuela de Música y Declamación⁵². De esta manera, se trataba de dar respuesta a las numerosas quejas vertidas en la prensa sobre la necesidad de acometer reformas en el centro tras la muerte en febrero de su anterior director, Emilio Arrieta.

Morphy escribe en *La España moderna* un artículo en el que podemos conocer las razones por las que se muestra escéptico ante la misión que le habían encomendado⁵³. Profundo conocedor de

⁴⁹ Tomás Bretón: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896. Contestación del Excmo. Sr. Conde de Morphy*. Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazcal, 1896, p. 58.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁵¹ T. Bretón: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, pp. 68-69.

⁵² *La Iberia*, 17-06-1894, p. 2.

⁵³ G. Morphy: "Revista Musical", *La España Moderna*, año VI, tomo LXXI, noviembre de 1894, p. 156.

los conservatorios extranjeros por su propia experiencia vital, considera que el Conservatorio de Madrid cumple principalmente el desempeño de ser un centro de divulgación musical. En este aspecto, valorando la situación española donde es evidente el atraso respecto a otros países en la organización de una red de escuelas de música que pudieran dar respuesta a la creciente demanda de aficionados, el conservatorio vendría a contribuir de manera aceptable a este propósito. En palabras de Morphy: “como vulgarizador y apóstol del Arte músico, el Conservatorio ha llenado perfectamente su fin, creando los elementos de la vida musical española actual, notable por la cantidad más que por la calidad”⁵⁴. Ahora bien, el Conde es consciente de los buenos deseos del ministro de fomento Alejandro Groizard pero también de las dificultades de enorme calado que en España implicaría organizar el Conservatorio como una escuela de perfeccionamiento, y propone una serie de pautas basándose en su conocimiento de otros centros similares en Bélgica, Alemania, Austria y Francia que sorprenden por su actualidad:

- Organización de la primera enseñanza musical en las escuelas primarias; de esta manera se formaría a jóvenes estudiantes que estarían en situación de acometer un bachiller en música, encaminando sus estudios hacia el conservatorio.
- Realización de un examen de acceso sobre los contenidos del bachiller de música para el acceso a enseñanzas de perfeccionamiento.
- Organización de las enseñanzas dentro del Conservatorio con un número de profesores limitado que recibiría una retribución justa y acorde a su desempeño.
- Contratación de profesionales extranjeros en aquellas disciplinas que difícilmente pudieran ser cubiertas entonces en España.

Sin embargo, Morphy se muestra escéptico acerca de la implantación de este programa en España, un país donde “los músicos invierten grandes esfuerzos en una carrera profesional que los aboca a la miseria, un gobierno previsora debe evitar en lo posible que esa multitud de jóvenes, que hallarían honrado porvenir en una oficina o un taller, después de haber costado grandes sacrificios a su familia, vayan a parar a un hospital o un asilo, cuando no se mueren de hambre”⁵⁵. Resume así en pocas palabras la difícil situación que vive el músico en España, tratando de despertar la conciencia sobre una transformación a una escala lejos de llevarse a cabo. Sus palabras finales en dicho artículo muestran su escepticismo hacia una posible reforma: “De todos modos, felicitamos al señor ministro de Fomento por su buen deseo”⁵⁶.

15.4. Últimos proyectos compositivos

Conocemos por la prensa el interés de Morphy por el teatro español. Morphy no sólo asistía asiduamente a funciones teatrales en Madrid, sino que también llevó a cabo arreglos musicales para algunas obras de teatro. Así, por ejemplo, en 1897 colaboró con el Teatro Español arreglando música antigua para la comedia *El desdén con el desdén* (1654), de Moreto, que se representaría con

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ G. Morphy: “Revista Musical”, *La España Moderna*, año VI, tomo LXXI, noviembre de 1894, p. 156.

⁵⁶ *Ibidem*.

gran aplauso en Alemania con el título de *Doria Diana*. Sus aportaciones a la obra le valieron la Gran Cruz de la Orden Ernestina por parte del duque de Sajonia Meiningen.

Morphy sigue muy de cerca en estos últimos años de su vida, como hemos visto, los progresos del arte musical, al mismo tiempo que continúa estrechando contactos con Planté y Saint-Saëns, quienes servirán de ayuda a los compositores españoles en el extranjero. Gracias a una carta dirigida a Albéniz, conocemos sus planes para pasar dos semanas en casa del pianista Francis Planté, en octubre de 1895, movido, según sus palabras, por “razones psicológicas y utilitarias. Con el tiempo explicaré mis palabras”⁵⁷. No sabemos exactamente a qué se refiere Morphy, pero podría estar relacionado con la presencia de Planté en el Congreso celebrado en Bilbao para la restauración de la música religiosa, llevado a cabo por las asociaciones de países de raza latina, en la que se encontraba también su protegido Tomás Bretón⁵⁸.

En los últimos años de su vida, Morphy sigue ampliando relaciones con otros compositores extranjeros, tal es el caso del compositor austriaco Richard Strauss, quien –según Tomás Bretón– pasaría veladas en el domicilio de Morphy en Madrid antes de actuar meses más tarde al frente de la Sociedad de Conciertos, dirigiendo obras de Beethoven y Wagner, además de las propias⁵⁹. En una carta dirigida a Saint-Saëns en 1898, Morphy coincide con este en la impresión poco favorable hacia el compositor: “Dans une première je vous dire tout ce qui s’est passé avec Mr. Strauss et sa musique! Que vous aviez raison! J’ai tenu a avoir des longs entretiens avec lui sur l’Art et la musique! Quel cerveau maladif! Quel contraste avec la connaissance du métier et la pauvreté d’imagination et de sentiment du beau!”⁶⁰. Un juicio que se repite en otra carta escrita a Albéniz:

Aquí tenemos ahora a Ricardo Strauss, el jefe de la escuela modernista alemana, declarado único sucesor de Wagner por Levy, Muck, Kogel, etc., etc., según me dicen ellos mismos en las cartas en que me lo recomiendan. Strauss considera a D’Indy y demás reformistas franceses como rutinarios atrasados. Como Vd. comprenderá, he tenido el mayor empeño en intimar con él para ver lo que tenía dentro. Dice el refrán español “Mucho ruido y pocas nueces”. El ruido lo he oído en sus composiciones, pero lo que es la nuez no la he visto ni del tamaño de una lenteja. Su terreno predilecto es el poema sinfónico, y su gran preocupación la instrumentación. En los dos poemas *Don Juan* y *Don Quijote* se imitan toda especie de ruidos, incluso el balido de las ovejas heridas por la lanza de D. Quijote; pero el autor no conoce el drama de Tirso ni ve en el hidalgo manchego más que un personaje ridículo. Respecto al *D. Juan* de Mozart, opina que el autor del libreto, Lorenzo da Ponte, hizo muy bien en clasificarlo de *dramma giocoso*. Y sin embargo está persuadido de que ha hecho progresar el Arte. A esto no se me ocurre más contestación que una palabra sevillana que no tiene traducción, ¡¡¡Sarasa!!!⁶¹.

Lo cierto es que, como explica Leon Plantinga, a mediados de la década de 1880-1890 Strauss, bajo la influencia de un wagneriano como Alexander Ritter, se convierte en sucesor de Wagner en

⁵⁷ Carta de G. Morphy a Albéniz, 01-10-1895. Vid. R. Sobrino: “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...”, p. 83.

⁵⁸ “El congreso de música religiosa en Bilbao”, *La Dinastía* (Barcelona), 29-08-1896, p. 1.

⁵⁹ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, 01-09-1897, p. 1.

⁶⁰ Museo-archivo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 25-04-1898. Trad. “En cuanto tenga ocasión, le contaré todo lo sucedido con el Sr. Strauss y su música. ¡Cuánta razón tenía! ¡He mantenido largas conversaciones con él sobre el Arte y la música! ¡Qué cerebro enfermizo! ¡Qué contraste con el conocimiento de la profesión y la pobreza de la imaginación y del sentimiento de la belleza!”.

⁶¹ Carta de G. Morphy a Albéniz, fechada el 11-03-1898. Vid. R. Sobrino, “El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...”, p. 94.

el nuevo curso que tomaría la ópera alemana. Por ello, a finales de los noventa, cuando Morphy escribe estas palabras, se siente en comunión estética con Saint-Saëns criticando una corriente que venía a alejarse del idealismo (el arte bello) para proclamar un arte nuevo que se desarrollaría dentro del camino marcado por Wagner. Las opiniones negativas respecto a Strauss eran compartidas por muchos otros músicos que deploraban la magnitud de sus obras, y de su orquesta y el discurso de autoalabanza de Strauss⁶².

En 1895 Morphy habla a Albéniz de la realización de una obra de envergadura: "Yo estoy concluyendo de instrumentar mi Testamento musical, la oda de fray Luis de León, *Noche serena*, para dejársela a Bretón. Después de que yo cambie de domicilio y no estorbe a nadie, tal vez encontrarán algo que aplaudir"⁶³. Puede que se trate del poema sinfónico mencionado por Salvans, a raíz del fallecimiento de Morphy, una obra póstuma que guardaba en un "grueso cuaderno de música"⁶⁴. Pero este poema sinfónico no fue el último proyecto de Morphy, quien también centró sus esfuerzos en la realización de una obra de carácter religioso, un oratorio o drama lírico sacro. La correspondencia dirigida a Saint-Saëns muestra el fervor de Morphy por la figura de Calderón de la Barca, quien era considerado junto a Shakespeare, autor de una obra universal que trascendía el tiempo y el espacio. Ya hemos visto anteriormente el interés de Morphy por el drama del Siglo de Oro. Morphy ensalza a Calderón como escritor de profunda fe cristiana, capaz de resolver nuestros problemas filosóficos y religiosos poniéndolos de manera magistral al alcance del pueblo⁶⁵. En la obra de Calderón, Morphy encuentra ideas y valores propios y nacionales.

En 1898 confía a Saint-Saëns su veneración por los *Autos Sacramentales* de Calderón, dirigiendo su atención hacia *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la sepultura* que, a su entender, exponían de manera clara y sencilla "el problema de la vida humana desde el punto de vista cristiano y católico". Y se pregunta Morphy si es exagerado considerar su obra *El mágico prodigioso* precursora del *Fausto* de Goethe:

Creo haberle anunciado en una de mis cartas que había emprendido un trabajo con la intención de dedicárselo. Este trabajo es el arreglo del más bello de los *Autos Sacramentales* de Calderón, *El gran teatro del Mundo* o *La cuna y la Sepultura*, de manera que pudiera ser representado como drama religioso o canto y representado como Oratorio. Léala atentamente, mi querido maestro y amigo; creo que como yo encontrará que la obra es bien superior al *Fausto* de Goethe y que nada puede comparársela en ninguna literatura. Me atrevo a expresarme así porque he tenido gran cuidado en no poner nada de mi parte, limitándome a suprimir lo que evidentemente era demasiado, sobre todo en el estilo del siglo XVII y que en Calderón como en Shakespeare perjudica a la idea y al conjunto⁶⁶.

Morphy explica a Saint-Saëns el significado de los *Autos sacramentales* y compara la profundidad de la obra con la simplicidad de los asuntos utilizados por Wagner:

⁶² Leon Plantinga: *La música romántica* [traducción del texto original *Romantic Music*, Pennsylvania, W. W. Norton, 1984], Madrid, Ediciones Akal, 1992, pp. 478-481.

⁶³ Carta de G. Morphy a Albéniz, fechada el 2-05-1895. Vid. R. Sobrino, "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical...", p. 78.

⁶⁴ A. Salvans: "El Conde de Morphy", *La Música Ilustrada Hispano Americana*. Año II, nº 18, 10-09-1899, pp. 3-4.

⁶⁵ G. Morphy: *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo...*, p. 21.

⁶⁶ Museo-archivo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 25-04-1898. Los subrayados son del original.

Durante más de treinta años he releído esta obra diciéndome que se podía hacer un hermoso oratorio, pero sin atrever a tocarlo. Cuando escuché a *Parsifal* en Bayreuth, el contraste entre el carácter pueril de esta fábula, donde la mezcla de libros de caballerías de cuentos de niños, y de cuadros religiosos cristianos (la Magdalena secando los pies de Cristo con su cabello) no sirve más que para mostrar la pobreza del interés dramático [...] toda esta mezcla heterogénea me parece una miseria literaria, si recuerdo la grandiosa simplicidad y la talla intelectual de Calderón⁶⁷.

Demasiado cansado para llevar a término la obra, confía el proyecto a Saint-Saëns, a raíz de la puesta en escena en Francia de la ópera *Samson et Dalila*, con la que el autor habría obtenido grandes éxitos desde 1890. Con este propósito le pasará la refundición del texto en el que ha trabajado durante años: “he tenido gran cuidado en no poner nada de mi parte, limitándome a suprimir lo que evidentemente era demasiado, sobre todo en el estilo del siglo XVII y que en Calderón como en Shakespeare perjudica a la idea y al conjunto”. En cartas posteriores, Morphy insistirá en el valor de la obra, que ya había comenzado a interpretarse en Austria:

¿Cuándo leerá *El Gran Teatro del Mundo*? No puedo esperar a escuchar el efecto que le produce. ¡Estoy tan convencido de la belleza única del trabajo de Calderón! Nadie en Francia tendrá dudas sobre la existencia de tales tesoros. Los vieneses ya han comenzado a representar los Autos Sacramentales de Calderón en el gran patio del Ayuntamiento. El éxito ha sido grande⁶⁸.

También responderá a las dudas que le plantea Saint-Saëns sobre el asunto y su representación:

En cuanto a lo que usted llama mi trabajo, es decir, el misterio o el *Auto sacramental* de Calderón, comprendo muy bien su preocupación y sus dudas, e incluso le diré que esperaba su reacción de la manera que ha venido. Entiendo, leyendo su última carta, que ha abandonado París, ávido de descanso, de luz y de tranquilidad y es seguro que con la vida y el trabajo que tiene sobre usted, es imposible que el espíritu tenga el reposo para penetrar en el fondo de una alegoría tan profundamente católica como la de Calderón, cuyo lenguaje, aunque muy claro y muy bello, ofrece cierta dificultad para ser entendido, incluso para extranjeros que dominan el español. Me pregunta cuál es mi idea de cómo presentar la obra al público. Como respuesta, le diré que creo que he dispuesto la cosa en el escenario del mismo modo que *Sansón y Dalila* o *Parsifal*, y en cuanto al nombre puede llamarlo Oratorio, Misterio, Drama sacro, Drama alegórico o simplemente Auto Sacramental, que es el nombre dado por el autor. Creo que en esta vasta composición se deben emplear todos los sistemas y todas las formas musicales a condición de que siempre se escuche música. No es una razón que el trémolo de los violines en el melodrama se vuelva ridículo para que, en ciertos pasajes, no se puedan obtener efectos admirables de la palabra declamada con el acompañamiento orquestal, por una parte, prefiero este sistema al de Wagner en sus últimas obras. Desde mi punto de vista se puede introducir coros invisibles de hombres y mujeres, e incluso el elemento cómico puede encontrar su lugar en los diálogos entre la felicidad y la pobreza. En cuanto a la traducción, hay que ser cauto porque sería una profanación. Es necesario observar los versos de Calderón como la prosa religiosa de la misa y de los salmos, y U. conoce mejor que yo lo que los maestros han hecho con ellas. Si se representa fuera de España sería necesario dar la traducción en el idioma del país⁶⁹.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Museo-archivo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 10-06-1898.

⁶⁹ Museo-archivo de Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 22-01-1899.

Llama la atención que sitúe en plano de igualdad *Samson et Dalila* y *Parsifal*, obra que había escuchado en su estreno en Bayreuth, añadiendo: “encuentro muy extraño que un protestante como Wagner para quien la Reforma de Lutero es la luz religiosa filosófica y artística, haya caído al final de su vida sobre un misterio católico que no ha entendido y ha transformado en una mezcla de cuento infantil y de libro de caballería”⁷⁰.

Lamentablemente, ocho meses más tarde moría Morphy sin haber visto cumplido su sueño sobre la representación de los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca. Desconocemos los motivos por los que Saint Saëns no acometió el encargo. Habrá que esperar a 1927 para que, en ocasión de las fiestas del Corpus Christi, se represente en Granada el auto sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, en cuya recuperación participaron Antonio Gallego Burín, Hermenegildo Lanz y Ángel Barrios. Manuel de Falla tuvo a su cargo la composición de la música incidental para tal empeño.

15.5. Su muerte en Baden (28-08-1899). Testimonios en prensa

El 28 de agosto de 1899, cuando fallece Morphy, la prensa señala la próxima campaña musical en el Teatro Real llena de buenas intenciones. Parece abrirse paso el arte elevado, defendido por la doctrina espiritualista, con la ópera *Zara* del Maestro Espino, tomada de una leyenda árabe; la ópera *Raquel* de Bretón, inspirada en los tiempos del Cid Campeador, o la obra del maestro Vives titulada *Euda de Uriach*, basada en un arreglo de la obra *Les Monjes de Sant Aymant* de Ángel Guimerá⁷¹.

Dos meses antes, el 12 de junio, Morphy solicitaba como en ocasiones anteriores a Luis Moreno, intendente General de la Real Casa, la anticipación de los sueldos para poder afrontar los gastos del Balneario de Baden, en Suiza, donde solía acudir a tomar las aguas medicinales, aconsejado por su médico⁷². No sospechaba entonces que este sería su último viaje a Baden, donde le sorprendería la muerte el 28 de agosto, con sesenta y tres años, a las diez y cuarto de la mañana, acompañado por su esposa e hija y por el doctor Lavin.

A pesar de los intentos de la Condesa de Morphy por trasladar su cuerpo a España, Morphy acaba siendo enterrado en el cementerio Bruggerstrasse de Baden⁷³. Leyendo la correspondencia conservada en el Archivo de Palacio, se constata que hubo un malentendido en los telegramas intercambiados entre la Condesa de Morphy y Palacio. Al mes del fallecimiento de Morphy, se celebra una ceremonia religiosa íntima en Baden a la que asiste la Condesa de Morphy y su hija, rodeadas de la familia.

En una carta fechada el 3 de septiembre, dirigida a Alfonso Aguilar, la condesa de Morphy relata los trágicos acontecimientos vividos en Baden:

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Enrique Mercader: “De Madrid. La ópera española”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año II, nº 18, 10-09-1899, p. 7.

⁷² AGP: Guillermo Morphy. Caja 719, Exp. 10.

⁷³ Hoy, el cementerio de esta localidad suiza es un parque público con un patio de juegos integrado. El jardín comunitario fue renovado y mejorado en 2013. El resultado es una mezcla única de cementerio, cultura de jardín y espacio abierto urbano en una atmósfera encantada, en el que aún quedan en pie losas y lápidas sepulcrales. El paso del tiempo ha hecho que resulte prácticamente imposible identificar dichas tumbas.

Mi distinguido amigo; después de haber salido de Baden el miércoles 30/8 al llegar a París acompañadas por el Doctor Lavin que ha llegado a Baden llamado por Guillermo, justo una hora antes de morir, tenía la intención de salir enseguida para Madrid, pero la familia en París nos aconsejaba quedar algún tiempo con ellos en Laroque; el Doctor Lavin encontraba muy necesaria para Crista algún reposo y vida de campo porque la pobre está muy quebrantada de salud, de la temporada en Suiza donde, desde nuestra llegada que fue el 17 de julio, no hemos salido del hotel durante 6 semanas y los últimos 15 días no nos hemos acostado ni una noche. Así que aceptaba eso con vista por mi hija y también que necesitaba algún reposo para poder volver y entrar en casa donde nos esperaban emociones grandes, para poder arreglar nuestra vida nueva y tan diferente de la que llevábamos hasta ahora. Aun me parece un sueño todo lo que pasó desde hace 8 días. Si quiere comunicar a S. M. la marcha de la enfermedad y causa de la muerte del pobre Guillermo (q.e.p.d.) adjunto le remito copia de la certificación del médico de Baden en la cual verá S. M. los múltiples males que se han reunido para minar la salud de nuestro querido ser. El mismo consuelo que nos queda en tan cruel pena es que el enfermo no se daba cuenta de su gravedad hasta el último momento al contrario estuvo siempre esperanzado en volver y por eso llamó al Doctor Lavin para acompañarnos a la vuelta porque se sentía muy débil y comprendía que en el viaje necesitábamos alguien para ayudarlo. La llegada del Doctor Lavin le tenía muy contento. Conversó media hora con él y entonces sobrevino el ataque cardíaco que le asfixió, pero sin lucha ninguna y no dándose cuenta de nada murió como un santo y lo fue de bueno y noble que siempre era.

Estamos en Menatan a una hora de París aguardando que la familia Lambert se traslade al Chateau Laroque donde iremos a reunirnos a ellos en cuanto nos avisen. He preferido estar aquí con la familia Palter y Pablo Casals, personas que adoraban a Guillermo y así pasamos muchos días hablando y recordando de él. Si nos escribe, dirija las cartas a París, Hotel Alejandra, de donde me envían la correspondencia.

Enviamos nuestros afectuosos saludos a su señora, así como a Vd. y créame suya afma.

Cr. Morphy⁷⁵.

En efecto, Pablo Casals que se encontraba veraneando en la finca que la cantatriz Emma Nevada y su marido el doctor Palter tenían en Pierrefonds, al enterarse de que el conde estaba gravemente enfermo en una clínica en Baden, dispuso el viaje hacia Suiza, pero le sorprende aún en París la noticia de la muerte de su protector. La noticia conmocionó al violonchelista, quien, sintién-



Imagen 15.1. La Condesa Viuda de Morphy y su hija Crista de luto, en Madrid, diciembre de 1899⁷⁴.

⁷⁴ La dedicatoria dice así: "A nuestro querido Pablo en recuerdo y sincero afecto y cariño de sus buenas amigas. Cristina Morphy y Crista". ANC: 154882-1996.

⁷⁵ Archivo General de Palacio. Doc. 22.

dose desamparado, fue a buscar refugio en un hotelito de Montmartre para estar solo con su dolor. Allí vinieron a socorrerle unos amigos al percatarse de su estado de postración, donde, según cuenta el propio Casals, se pasaba días enteros en la cama⁷⁶.

La muerte de Morphy tuvo una amplia repercusión en la prensa española. Los testimonios publicados aportan nuevos detalles de su personalidad como músico, y muestran respeto y admiración. Así *La Ilustración Artística* publica un grabado de Morphy, a quien considera “una de las figuras más notables y simpáticas de la aristocracia madrileña”. Como “hombre de trato amenísimo, de exquisita cultura, y de vasta ilustración, era estimadísimo lo mismo en el mundo del arte que en la vida de la sociedad”⁷⁷, destacando su labor como “mecenas y entusiasta propagandista de la ópera española”, habiendo realizado numerosas composiciones, artículos de crítica y una obra teórica sobre la música y la ópera española.

Dominaba la técnica musical, tocaba magistralmente el piano, era compositor inspirado y crítico distinguido, poseía vastos conocimientos en lo que podemos llamar el arte de los sonidos, y había hecho grandes y provechosos estudios, así de los clásicos más eminentes, como de la música popular de algunas regiones de España⁷⁸.

Otros periódicos y revistas recogen de modo similar la noticia de su muerte, haciendo referencia a su amplia cultura musical y, en ocasiones, reprochándole su excesiva modestia:

¡Morphy!... el compositor musical que amó y admiró, detenido en el límite de su modestia, cuanto noble y genial producían los demás; siendo así que sus propias creaciones hubiesen bastado a cualquier otro, para no dar importancia a lo ajeno, para engreírse, para endiosarse [...] agraciado con multitud de títulos académicos y dotado por la naturaleza de gran talento artístico, Morphy era mantenedor de cuanto nuevo, grande o exquisito se producía en el mundo musical⁷⁹.

Sin duda, su excesiva modestia fue un obstáculo para la divulgación de sus obras, la mayoría de ellas inéditas. El silencio voluntario al que condenó su corpus compositivo, tras el fallecimiento de Alfonso XII, propició el consecuente olvido de su faceta como compositor. No obstante, algunos periódicos como *Nuevo Mundo*, recuerdan sus logros en este terreno:

Desde muy joven se consagró al estudio divino del arte de Mozart, llegando a ocupar uno de los primeros puestos entre los compositores españoles como compositor. Sus obras son, por desgracia, poco conocidas, pues su carácter modesto le impidió adquirir la popularidad de que era merecedor. ¡Descanse en paz el ilustre músico!⁸⁰.

En la misma línea se expresa también uno de los periódicos más importantes de la época, *El Imparcial*, que le dedica un sentido artículo en primera plana:

⁷⁶ J. M. Corredor: *Casals: Biografía ilustrada*. Barcelona, Ed. destino, 1967, pp. 32-33.

⁷⁷ “El Conde de Morphy”, *La Ilustración Artística*, año XVIII, nº 924, 11-09-1899, p. 9.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ “Mario y Morphy”, *Álbum Salón, Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte* (Barcelona), año III, nº 37, 1-03-1899, p. 255.

⁸⁰ “El Conde de Morphy”, *Nuevo Mundo*, año VI, nº 296, 6-09-1899, p. 3.

Lástima que Morphy no llevara al teatro los frutos de su talento; pero nadie pudo persuadirle de que acometiera la difícil prueba. Dicen que tiene tres óperas terminadas que nunca salieron de sus repletos estantes al lado de otras composiciones admirables acogidas con aplauso unánime por el público⁸¹.

Este periódico utiliza la biografía de Saldoni para realizar un rápido recorrido por su vida como músico, haciendo también referencia a las circunstancias de su muerte en el Grand Hotel de Baden. Recuerda su pasión por la música a edades tempranas y cómo más adelante Morphy “jamás se mezcló en las intrigas de la política, ni en las luchas y manejos de la corte, no obstante, de haber desempeñado durante largos años los cargos de más confianza cerca del Rey D. Alfonso y de la Reina regente”⁸². Menciona sus veladas musicales por donde pasarían los maestros españoles más inminentes, recibiendo los sabios consejos y advertencias de este protector de las artes. También menciona uno de los trabajos inéditos de Morphy, una gran obra didáctica sobre la música y la ópera española, a la que se consagraría desde 1885 hasta pocos meses antes de su muerte. Por último, recuerda su relevante discurso como académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, «Naturaleza y medios de expresión de la Música», que sería objeto de grandísimas controversias y de animadas discusiones.

La revista de música, literatura y teatros *La Música Ilustrada*, de la que Morphy era colaborador, dedica su portada a Morphy, presentando una imagen suya orlada con los nombres de los compositores Chopin, Liszt, Rubinstein y Beethoven. De especial interés es el emotivo escrito de su director Agustín Salvans, quien expresa así su admiración:

El Conde de Morphy

¡Pobre Conde!... Así le llamábamos los que nos honramos con su amistad.

No hace mucho tiempo que me dijo, con el acento cariñoso de un hermano:

–Salvans, esta es mi obra póstuma-, mostrándome un grueso cuaderno de música en el cual iba el maestro escribiendo sus notitas.

Aquel original, aquel poema que iba componiendo, ha sido verdaderamente su última obra.

El Conde de Morphy presentía su muerte. No obstante ese fatal presentimiento, el malogrado amigo trabajaba cuanto podía, cuanto le permitían las fuerzas de aquella existencia que tan útil ha sido en España para nuestro arte. No hay duda alguna que, para el arte músico español, la desaparición perpetua del Conde de Morphy ha sido una verdadera desgracia. Díganlo si no la mayoría de los compositores y concertistas nuestros. Díganlo si no, Granados, Bretón, Albéniz, Guervós, Casals, Arbós y otros, que le querían como a sí mismos por la decidida protección y apoyo que directa e indirectamente han encontrado en el Conde, y más por ese aliento que les ha infiltrado en el que hoy llora el arte español. El Conde de Morphy ha sido tan músico como secretario. Las numerosas obras que deja, bien las firmarían infinidad de eminencias que en nuestro arte brillan. A mí me dijo, cierto día, que para él era una desgracia el no poder dedicarse a la música tal cual él deseaba y sentía.

Era un corazón noble y generoso. Su patria, su familia y el arte eran sus sueños dorados.

Morphy hubiera podido ser hombre rico, hubiera podido brillar mucho o tanto como el que más, por merecer una confianza ilimitada de D. Alfonso XII, siendo su secretario; pero nuestro amigo no era ambicioso, no deseaba otra riqueza que un bienestar modesto, las caricias de su esposa e hija y la satisfacción y afecto que le profesábamos los buenos amigos y admiradores.

Cosas íntimas sé de Morphy que demuestran en él un carácter y una honradez bastante raras en nuestros días. [...]

⁸¹ “El Conde de Morphy”, *El Imparcial*, 29-09-1899, p. 1.

⁸² *Ibidem*.

Ha escrito artículos muy notables de crítica musical en *La América*, *La Gaceta Literaria*, etc., etc., y tiene guardado un interesante libro sobre la música popular española. Guarda en cartera tres óperas inéditas.

Las conferencias teórico-prácticas que celebró el señor de Morphy, en el Ateneo de Madrid, con la cooperación de la orquesta del Maestro Bretón, y en la última con la del eminente pianista M. Francis Planté, le hubieran bastado para darle un nombre y una reputación si no la tuviese ya bien cimentada nuestro biografiado, que con tantos y sólidos conocimientos, fruto de profundos estudios y larga experiencia, trató en las citadas conferencias, con brillantez suma, de la personalidad musical del gran Beethoven. No cabe duda alguna que este trabajo es uno de los más notables que se cuentan en la vida artística del señor Morphy.

En pago de su constante protección al arte, y en recompensa a su preclaro talento músico, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo el acierto de proclamarle individuo numerario de la misma; hecho que honró tanto al señor Conde de Morphy como a la citada corporación artística.

A. SALVANS⁸³.



Imagen 15.2. El Conde de Morphy, *La música Ilustrada*, 10-09-1899.

Otra prestigiosa revista, *La Ilustración Española y Americana*, dedica su portada al Conde de Morphy con la publicación de la fotografía de M. Huerta, rindiendo un sincero homenaje al que consideran artista y escritor distinguido, además de compañero⁸⁴. El periódico detalla la vida de Morphy, remitiéndose a la semblanza biográfica realizada por Mariano Vázquez en 1892⁸⁵, y señala su honestidad: “su lealtad y sus altas dotes le dieron gran ascendiente en Palacio; pero de su gran prestigio no se ha aprovechado para medro personal ni influencia política, sino para la protectora y cariñosa amistad a los artistas, que en él tenían un padre”⁸⁶.

Igualmente, *El Mundo Naval Ilustrado* reproduce la fotografía del Conde de Morphy en su portada y le dedica dos columnas en las que hace referencia al “profundo sentimiento” que causó su muerte⁸⁷. “Era un notable artista, y, como tal, desprendido y dadivoso en extremo [...] sus aficiones a las artes, y especialmente a la música, le habían granjeado alta esti-

mación entre los hombres de mérito”, destacando “sus trabajos periodísticos sobre Wagner y la escuela de este famoso compositor”⁸⁸.

⁸³ A. Salvans: “El Conde de Morphy”, *La Música Ilustrada*..., pp. 3-4.

⁸⁴ C. C.: “El Conde de Morphy”, *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, nº XXXIII, pp. 133-134.

⁸⁵ Nos referimos a Mariano Vázquez: “Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez”, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid: Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892.

⁸⁶ C. C.: “El Conde de Morphy”, *La Ilustración Española y Americana*...

⁸⁷ “El Conde de Morphy”, *El Mundo Naval Ilustrado*, año III, nº 58, 15-09-1899, p. 356.

⁸⁸ *Ibidem*.

Por su parte, *El Heraldo de Madrid* le dedica un extenso texto que aborda su muerte, la noticia de la proclamación del rey, su casa de Madrid y sus amigos⁸⁹, describiendo también su casa familiar, situada en la calle de Mendizábal, número 43:

Es uno de los más antiguos hoteles construidos en aquella populosa barriada, en la que buscó descanso a raíz de la muerte de D. Alfonso XII su fiel secretario. Está hoy a cargo de los porteros, un matrimonio joven que no se cansa de ensalzar las bellas prendas de carácter de su difunto amo y la nobleza de sentimientos que su corazón atesoraba.

—Era muy bueno y ha hecho mucho bien en este mundo, dicen a los que acuden a interesarse por la familia del Conde.

El hotel es, más que la aristocrática morada de un personaje que ha ejercido influjo soberano en los supremos asuntos de Estado, una modesta casa de burgués aficionado a las artes, singularmente a la música, y coleccionador entusiasta de objetos raros. Por todas partes por donde se tiende la mirada se hallan preciosidades antiguas y manifestaciones de gusto.

El señor Conde era de costumbres sencillas y austeras, sobre todo desde hace seis años, en que fue víctima de una traidora parálisis, que le imposibilitaba para dedicarse a más ejercicios que a sus aficiones artísticas.

Al entrar al hotel, antes de llegar a la escalera que conduce a las habitaciones superiores, hay un pequeño cuarto, pobre en luz, pero rico en valor artístico, que es donde se pasaba las horas D. Guillermo. Entre el hueco de las ventanas, hace años que guarda dentro de una amplia vitrina dividida en dos departamentos infinidad de recuerdos del rey D. Alfonso XII [...]. También encierra unos cuadernos, todos iguales, cuyo contenido debe estar relacionado con la historia del difunto monarca. Frente a este mueble hay una librería atestada de libros y papeles de música, pasión favorita del Conde. Allí guardaba las obras que componía y que sólo conocen sus íntimos. La mesa en que trabajaba es antiquísima, y por su mecanismo resulta de un mérito extraordinario.

Hasta hace poco estuvo el despacho adornado con infinidad de instrumentos músicos de todos los países y de todas las formas; pero ahora no quedan allí más que dos violines. En la casa hay cuatro pianos: dos de cola, uno horizontal y uno chino.

En el salón hay profusión de cuadros, que adquirió de la testamentaria del gran pintor Rosales. Tampoco están ahora en la casa los seis hermosos tapices que adornaban el salón y el comedor, dos de los cuales trató de adquirirlos tiempo atrás un prendero por 6.000 duros. Están ahora en la Real Fábrica de Tapices [...].

Sus amigos. Lo eran todos los que cultivaban la música, y por su casa han desfilado todas las notabilidades españolas y extranjeras que han visitado la corte. Entre los que más frecuentaban la morada del conde, recordamos a los notables artistas Granados, Arbós, Guervós, Bretón, Blanquer y Albéniz. Éste, sobre todo, era el favorito del ex-secretario de D. Alfonso. Había tal amistad y tal cariño entre ellos, que el notable maestro le llamaba padre al Conde⁹⁰.

Por último, *La Época* reproduce en sus páginas la biografía de Morphy y finaliza con loables palabras sobre su figura: "Hombre de trato aménisimo, de exquisita cultura y de muy vasta ilustración, era estimadísimo lo mismo en el mundo del arte que en la vida de sociedad. Su casa fue el centro por donde desfilaron los maestros españoles más eminentes, que oyeron de sus labios buenos consejos y hallaron en él siempre franca y decidida protección"⁹¹.

⁸⁹ "El Conde de Morphy", *El Heraldo de Madrid*, 29-08-1899, p. 2.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ "Muertos ilustres. El Conde de Morphy", *La Época*, 29-08-1899, p. 2

XVI. Obra musicológica

16.1. Su obra póstuma Les Luthistes espagnol du XVIe siècle (1902)

La publicación de *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle* en dos volúmenes por la editorial Breitkopf und Härtel en 1902 reportaría a Morphy el reconocimiento póstumo internacional como musicólogo¹. No era para menos, ya que la obra constituía la primera antología de música de vihuela, en la que se mostraba el enorme trabajo de recopilación y transcripción realizado por Morphy durante treinta años, de autores como Luis de Milán, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana o Esteban Daza, entre otros. La obra contó con la colaboración de dos de los más destacados musicólogos coetáneos, François-Auguste Gevaert y Hugo Riemann², y con el consejo e implicación en su publicación de Camille Saint-Saëns. Gevaert había tomado bajo su protección a Morphy y le había confiado los primeros manuscritos que obraban en su poder. En España, era especialmente admirado por Jesús de Monasterio y otros artistas debido a su colosal *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* (1875-81)³. La publicación de la obra en el extranjero fue acogida con expectación, obteniendo críticas positivas de influyentes figuras como el crítico e historiador Albert Soubies, quien señala la importante contribución de Morphy a la historia de la música⁴. En España, fue el historiador Facundo Riaño quien destacó la competencia de Morphy como musicólogo en los estudios de música antigua⁵. Hoy en día, la obra de Morphy aparece en 82 bibliotecas de todo el mundo⁶.

Morphy no sólo fue pionero en mostrar las primeras transcripciones de tablatura, sino que además añadía interesantes observaciones sobre esta música, e incorporaba una exhaustiva bibliografía sobre el género, fruto del largo trabajo acometido en bibliotecas y archivos europeos. Para la publicación de los dos volúmenes de música de vihuela, Morphy se inspiró en el modelo de publicación realizado por Gevaert en su *Traité général d'instrumentation* (1863).

¹ G. Morphy: *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle*. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902; reimpr. Nueva York, Broude Brothers, 1967. El manuscrito de la obra, donado por la Condesa de Morphy a la BNE en 1903 ha sido localizado recientemente por María Teresa Delgado. Sig. MSS/20252.

² Hugo Riemann: *Dictionnaire de Musique*, Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913 (2ª ed.), p. 680.

³ Mónica García Velasco: *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio...*, p. 50.

⁴ Albert Soubies: *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*. Paris: Ed. Flammarion, 1900, p. 104.

⁵ J. Facundo Riaño: *Notes on Early Spanish Musiclans...*, p. 12.

⁶ Hemos constatado su amplia difusión a través del catálogo WorldCat.

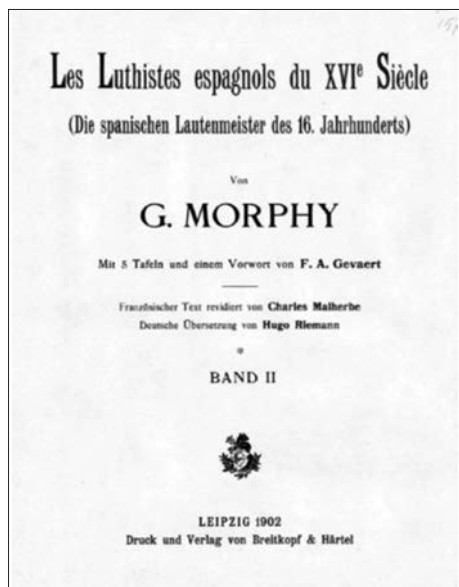


Imagen 16.1. *Les luthistes espagnols du XVIe Siècle*

Tras la finalización de su obra en 1897, vendrían los problemas con su publicación, derivados de la rareza y escasez de este tipo de publicaciones que demandaba una editorial especializada y conllevaba elevados costes de producción. La edición finalmente se llevó a cabo gracias a la intervención de importantes personalidades, como Saint-Saëns, que entendieron el valor de la misma. Como se constata en la correspondencia de Morphy con el maestro francés, aquel le mantiene al corriente de los pasos dados para la edición, al mismo tiempo que le pide consejo sobre algunas cuestiones de música antigua. También envía a Saint-Saëns algunas transcripciones en notación moderna de algunas *fantasías* de Luis Milán y *villancicos* de Juan Vázquez⁷. En agradecimiento el artista francés interpreta en Madrid un arreglo sobre una de las piezas de música del siglo XVI transcrita por Morphy⁸.

La carta de Morphy a Saint-Saëns, fechada el 28 de diciembre de 1897, constata el interés del músico francés por la edición de la obra y su ofrecimiento para servir de intermediario con Calmann Levy, que gestionaba una de las más exitosas casas editoriales europeas. Asimismo, Morphy le haría partícipe de la idea de impulsar la suscripción de la obra a través de un sistema que hoy llamamos microfinanciación colectiva o *crowdfunding*, que sería impulsado por Gevaert:

Comment vous remercier de l'intérêt que vous voulez bien prendre pour mon travail? Je vois d'après de votre lettre que vous n'avez pas lu toute la note que je vous ai envoyée. Je dis là que je me charge de trouver les souscriptions nécessaires pour payer des frais de la publication et que l'édition ne commencera qu'après, mais pour avoir ces souscriptions il faut la propagande et pour celle-ci il faut bien une circulaire pour envoyer partout et je demande même si l'on devrait envoyer des échantillons facsimilés. Je ne vous dirais pas que mon français soit précisément du Molière premier classe; mais je crois qu'il suffit pour faire comprendre ce que je veux dire. Relisez donc la note avec attention et dites-moi votre avis de nouveau. L'idée de vous adresser à Calmann Levy me semble excellente et j'attends avec grand espoir le résultat de votre démarche⁹.

⁷ Archivo Museo Dieppe: Carta de Morphy a Saint-Saëns, febrero de 1898. Hemos localizado en los fondos musicales de Dieppe una *Fantasia* de Luis de Milán y un *Villancico* de Juan Vázquez arreglados por Morphy.

⁸ Cecilio de Roda: "Saint-Saëns en el Ateneo", *La Época*, 05-12-1897, p. 2.

⁹ Archivo Museo Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns. Madrid, 28-12-1897. "¿Como agradecerle el interés que se toma por mi trabajo? Veo, según su carta, que no ha leído toda la nota que le he enviado. En ella digo que me encargo de encontrar las suscripciones necesarias para pagar los gastos de la publicación y que la edición comenzará sólo después de ello, pero para tener estas suscripciones hace falta la propaganda y para ésta, hace falta una circular que se envíe a todas partes y me pregunto si se deberían incluso enviar las muestras facsimiles. No le diré que mi francés sea precisamente el de Molière de primera clase; pero creo que es suficiente para dar a entender lo que quiero decir. Relea pues la nota con atención y dígame su opinión de nuevo. La idea de dirigirse a Calmann Levy me parece excelente y espero con gran esperanza el resultado de su gestión". [Traducción de la autora].

El prospecto de propaganda (*Prospectus de Propagande*) de Gevaert para captar suscriptores se encuentra entre la correspondencia enviada por Morphy a Saint-Saëns. Consta de tres hojas impresas con anotaciones manuscritas de Morphy, en las que le detalla los pormenores de la edición de la obra, que en ese documento es titulada *Chanteurs espagnols au luth au seizième siècle*. Morphy y Gevaert mostraban su entusiasmo ante el descubrimiento de una música que venía a arrojar luz sobre un periodo de la historia de la música poco conocido, que anunciaba ya la expresión y tonalidad de la música moderna en sus obras, mucho antes de que lo hicieran los músicos florentinos de principios del XVII:

Le livre offert aux amateurs de musique et de l'histoire de l'Art en général vient jeter de la lumière sur une période de l'Histoire musicale qui n'est pas assez connue. On sait que les maîtres flamands ont créé au Moyen-Age la polyphonie vocale et le contrepoint, non seulement par la musique religieuse, mais aussi par la profane dont les compositions étaient écrites à plusieurs parties et sur la tonalité du plain-chant, et l'on a cru pendant longtemps que les deux éléments de la musique moderne, l'expression et la tonalité, étaient l'oeuvre des musiciens florentins Caccini, Peri, Monteverde et ses successeurs. Cette erreur est le résultat de l'ignorance de l'Histoire de la monodie et surtout de la mélodie populaire avec accompagnement des instruments à cordes pincées: luth, chitarrone, guitare, theorbe, etc., etc.¹⁰.

Además, Gevaert creía que la publicación de Morphy serviría de revulsivo para la publicación de otras obras del mismo género en diferentes países de Europa. Gevaert destaca cinco aportaciones de la obra de Morphy:

1. La presentación en notación moderna de monodia acompañada por instrumentos, anteriores a las ya conocidas del siglo XVII
2. La clave para entender la transformación de la tonalidad diatónica del canto litúrgico en tonalidad moderna, con sus dos modos mayor y menor
3. La prueba de que estos músicos españoles habrían encontrado la expresión de la modulación con anterioridad a lo establecido por los estudiosos y sin necesidad de hacer uso de la armonía disonante
4. Su valor como fuente transmisora de la música antigua, utilizada en las antiguas poesías del Romancero español
5. Su interés literario al recuperar poesías, villancicos o canciones populares, que habían quedado en la oscuridad por espacio de dos siglos

En marzo de 1898, sabemos por otra carta dirigida a Saint-Saëns, que Morphy le envía transcripciones de la obra de Luis de Milán. Asimismo, hace referencia al estado de las conversaciones con las casas editoriales francesa y alemana y las dificultades para su edición. Por un lado, la Mai-

¹⁰ *Ibidem*. "El libro que se ofrece a los amantes de la música y de la historia del arte en general, arroja luz sobre un período de la historia musical poco conocido. Sabemos que los maestros flamencos crearon la polifonía vocal y el contrapunto en la Edad Media, no sólo en la música religiosa, sino también en la música profana, cuyas composiciones estaban escritas en varias partes y en clave de canto llano, y durante mucho tiempo se creyó que los dos elementos de la música moderna, la expresión y la tonalidad, fueron obra de los músicos florentinos Caccini, Peri, Monteverdi y sus sucesores. Este error es fruto del desconocimiento de la historia de la monodia y en especial de la melodía popular con acompañamiento de instrumentos de cuerda pulsada: laúd, guitarrone, guitarra, tiorba, etc". [Traducción de la autora].

son Didot rechaza una publicación de estas características por falta de material y personal adecuado; y, por otro, Calmann Levy declina la proposición porque este tipo de publicaciones no son su especialidad, recomendándole dirigirse a la Casa editorial francesa Fischbacher. Gracias a la mediación de su amigo el director de orquesta Kogel, Morphy recibe una interesante proposición de la Maison Breitkopf de Leipzig. Sin embargo, el hecho de no incluir la traducción al alemán del texto, unido al elevado coste de la misma, hicieron desestimar a Morphy su ofrecimiento¹¹.

Morphy contó también con la ayuda de Jean Baptiste Théodore Weckerlin, compositor, coleccionista y bibliotecario del Conservatorio Nacional de París. Se daba el caso que Weckerlin había logrado reunir una biblioteca de aproximadamente 6000 volúmenes sobre música antigua y canciones populares de toda Francia, publicando en 1887 la obra *L'ancienne Chanson populaire en France, XVIe et XVIIe siècles* (1887)¹². En su carta Morphy comenta los pormenores de la publicación que quiere llevar a cabo, e insiste en el sentido moderno de la música de tablatura recopilada, que abarca desde 1536 hasta 1800. Por su interés, transcribimos a continuación la carta recibida por Weckerlin:

Estimado Sr. Weckerlin

Al recibir esta carta y ver la firma, creará que un fantasma del otro mundo le está escribiendo. Afortunadamente, sigo vivo, aunque estuve muy cerca de hacer el gran viaje hace tres años, después de haber sufrido un ataque de parálisis reumática periférica que fue puramente muscular y nerviosa y sin llegar a afectar los principales centros de la vida, cerebro, corazón y estómago, restaurados tan bien que me permiten a mis 61 años de edad venir a pedirle un consejo.

Recuerda mis trabajos en la tablatura. He traducido a notación moderna la música profana y popular de los libros de tablatura desde 1536 hasta 1800. Hace más de treinta años que trabajo en ello. Mi querido maestro y amigo F. A. Gevaert me ha prometido escribir el prólogo y no me gustaría ir a un mundo mejor sin haberlo publicado, pero se trata de encontrar un editor. ¿Cree que podré encontrarlo en París?

La importancia de esta publicación para la historia de la música me parece grande, porque el acompañamiento instrumental del laúd o la guitarra a las piezas de la canción demuestra claramente que el instinto ya había encontrado y practicado los modos de mayor y menor, así como las modulaciones que constituyen el tono moderno, mucho antes de Monteverdi, y el uso de la séptima dominante. Además, las canciones y las melodías son a veces encantadoras y expresan muy bien el sentimiento de la poesía de las letras.

Mi idea sería hacer un volumen de 4 capítulos de 300 a 400 páginas que contenga 1º Prólogo de Gevaert, 2ª su predominio en la traducción a la notación moderna, etc. etc., 3º texto musical, piezas instrumentales y vocales. Esta parte más importante se volvería demasiado costosa en tablas grabadas y sería mejor usar los caracteres móviles, 4º Biografía sucinta de algunos músicos, 5º Bibliografía de libros de tablaturas franceses, italianos y alemanes que he visto y aquellos de que solo tengo noticia o anotación facsímil. El precio de venta del volumen podría ser unos 25 fr (una guinea) y creo que mis relaciones en Europa me permitirían colocar varios ejemplares en bibliotecas, museos, conservatorios, etc., lo cual que cubriría más o menos el coste de edición que no debe exceder 500 copias. En cuanto a la distribución, si no puedo encontrar compradores, estoy dispuesto a aceptar una cantidad de copias. Esta es mi idea y mi consulta. ¿Tendrá el tiempo y la paciencia para responderme? Tengo muy

¹¹ Archivo Museo Dieppe. Carta de Morphy a Saint-Saëns, 9-03-1898.

¹² Paris, Garnier Frères, 1887. Véase, además: Henry Carnoy: *Dictionnaire biographique international des écrivains*, Vols. 1-4, Zürich, Georg Olms Verlag, 1987, pp. 94-95.

buenas esperanzas y, mientras tanto, le pido querido señor Weckerlin que crea en mis sinceros sentimientos de amistad y consideración.

El Conde de Morphy
Mendizábal 43, Madrid¹³

Pese al deseo de Morphy de publicar la obra en vida, esta no vería la luz hasta 1902, publicada finalmente por la casa Breitkopf & Härtel. Tras la muerte de Morphy en el balneario de Baden en 1899, la Condesa de Morphy, que poseía una amplia cultura además de dotes de intérprete, retoma las acciones oportunas para la edición de la obra, ayudada por su hija Crista, Hugo Riemann y Charles Malherbe, quienes también colaboran en la publicación realizando la traducción al alemán de los textos (Riemann) y la revisión del texto francés (Malherbe). Por su parte, Gevaert lleva a cabo la voluntad de Morphy, firmando el prefacio de la misma, donde repite ideas similares a las ya tratadas en su prospecto de propaganda, e incorpora información sobre los acontecimientos que acompañaron a Morphy en el proceso de transcripción de las tablaturas, a la que nos hemos referido en un capítulo anterior.

No puede eludirse el papel desempeñado por Gevaert en la promoción de la obra y en el respaldo a Morphy señalando la relevancia que para la historia de la música tenían las investigaciones musicológicas del Conde, que había demostrado que los orígenes de la polifonía instrumental o del arte sinfónico se remontan un siglo antes de la *Nuove musiche* de Caccini, publicada en 1602¹⁴. Gevaert menciona, además, otro de los logros alcanzados por Morphy, al haber sido capaz de desentrañar la criptografía extraña de la tablatura, que se presentaba ininteligible para los músicos coetáneos debido a sus numerosas variantes, según el instrumento para el que había sido notado; motivo por el cual –recordaba Gevaert– la mayoría de la música del siglo XVI había permanecido como “letra muerta”. También señala el arduo trabajo que supone la transcripción nota a nota de la notación de tablatura, empresa que pocos musicólogos se hubieran atrevido a acometer. Además, considera que Morphy ha sido capaz de cubrir con esta publicación una “laguna enorme” en la historia de la música instrumental, ofreciendo estos tesoros de música histórica escritos sesenta años antes de que aparecieran las más antiguas piezas de clavecín. Destaca, asimismo, la riqueza de una antología que recoge todos los géneros de música practicados hasta entonces en España: preludios o tientos, fantasías, aires de danza, canciones monódicas acompañadas, romances viejos y cantos épicos de la Edad Media.

Las contribuciones de los dos volúmenes publicados en *Les luthistes espagnols* de Morphy son diversas, desde la transcripción de nueve libros, en los que destaca la obra de Luis de Milán, que evidencian una rica práctica instrumental durante los reinados de Carlos V y Felipe II; hasta el desvelamiento de un repertorio de obras tanto de música puramente instrumental como monodias con acompañamiento, que muestran la presencia de tendencias armónicas modernas, que precienten ya las cadencias tonales, con tentativas de modulación, todavía en fase de experimentación, precursoras de la tonalidad; o el frescor y calor de las melodías del repertorio transcrito, cuya eufonía es del gusto del oyente moderno gracias al ingenio de los diseños melódicos.

¹³ Correspondencia Morphy/Weckerlin, Biblioteca Nacional de Francia, Carta de Morphy a Weckerlin, 20-01-1897.

¹⁴ Estas líneas serán utilizadas por Mitjana en su artículo sobre la publicación de la obra.

Para Gevaert, las aportaciones más relevantes a la historia de la música española del pasado están recogidas en la *Lira sacro hispana*, antología religiosa del maestro Hilarión Eslava; el *Cancionero de Palacio* de Asenjo Barbieri, rico tesoro de cantinelas polifónicas de estilo profano y, por último, en los *Luthistes* de Guillermo Morphy, antología de incunables de la música instrumental y de la música cantada con acompañamiento. Gevaert añadía sentirse orgulloso de su amistad personal con estos autores capaces “de sacar a la luz la parte importante que ha ocupado en la creación de la música moderna, la heroica y magnánima nación a la que me unen algunos de los más preciados y queridos recuerdos de mi juventud”¹⁵.

El trabajo de Morphy, publicado en dos volúmenes, está dedicado “A. S. M. La Reine regente d’Espagne. Hommage respectueux de l’auteur”. En la tabla adjunta se detalla la estructura de los dos volúmenes.

LES LUTHISTES ESPAGNOLS	
VOLUMEN I	
1ª PARTE	2ª PARTE
Prefacio de F. A Gevaert	Una figura de guitarra y facsímiles de • <i>Durandarte y Pavana</i> , de Luis de Milán • <i>Passeavase el Rey</i> , de Diego Pisador • <i>De Antequera sale el moro</i> , de Miguel de Fuenllana 45 transcripciones a notación moderna de las siguientes piezas: • <i>El Maestro</i> (1536), de Luis Milán • <i>Delfín para vihuela</i> (1538), de Luis de Narváez
Notas biográficas	
Explicación de la tablatura	
Ejemplos de tablatura de vihuela y guitarra (1536-1677)	
Observaciones generales	
Abreviaturas	
Bibliografía	
VOLUMEN II	
Transcripciones de las obras: • <i>Tres libros de música en cifras</i> (1546) de Alonso de Mudarra • <i>Silva de Sirenas</i> (1547) de Enriquez de Valderrábano • <i>Libro de música de vihuela</i> (1552) de Diego Pisador • <i>Orphenica Lira</i> (1554) de Miguel de Fuenllana • <i>Copla de Jorge Manrique</i> (1557) de Venegas de Hinestrosa • Algunas piezas de Esteban Daza (1576)	

En el primer volumen, Morphy se refiere a los criterios editoriales y musicológicos seguidos en la edición de la música, mostrando su preocupación a este respecto. Así, justifica su decisión de transportar algunos fragmentos de música para facilitar la ejecución del canto, ante el resultado absurdo obtenido de una transcripción rigurosa, pese a que treinta años antes le hubiera parecido un crimen acometer semejante acción. También explica que, en ciertas piezas, tanto instrumentales como vocales, se había visto forzado a reducir los valores de longas, breves y semibreves que no se adaptaban al carácter de un tiempo vivo. Por lo demás, Morphy habría corregido ciertas faltas de impresión, indicando las dudosas con un *sic*. Pese a que el trabajo muestra la rigurosidad

¹⁵ El párrafo completo original dice así: J'éprouve un vif sentiment de fierté, en pensant que trois hommes dont je fus l'ami personnel ont eu l'honneur de mettre en lumière la part importante qu'a prise dans la création de la musique moderne l'héroïque et magnanime nation à laquelle me rattachent quelques-uns des plus précieux et des plus chers souvenirs de ma jeunesse". Prefacio de F. A. Gevaert en G. Morphy: *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle*. Vol. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, p. XII.

con el que se acometió, Morphy no deja de advertir sobre la presencia de posibles fallos en una labor realizada durante más de treinta años, en diferentes lugares de Madrid, Viena, Londres y París, pidiendo la comprensión del lector.

Por último, Morphy expresa sus agradecimientos a F. A. Gevaert, Mariano Vázquez, José Inzenega y Asenjo Barbieri:

En terminant, je dois remercier d'abord mon illustre ami et vénéré maitre, F. A. Gevaert, qui m'a guidé par ses conseils dans mon travail, et qui, en dépit de l'âge et des événements a rédigé la préface qu'il m'avait promise. Je dois remercier aussi ceux qui m'ont prêté des livres, et fourni des renseignements: mes amis Vázquez, Inzenega, Barbieri surtout qui a mis à ma disposition sa magnifique bibliothèque. Ces derniers, hélas! Sont tous morts; mais je n'en dois pas moins remplir un devoir si cher à mon cœur. Je souhate que d'autres suivent mon exemple, et que ce livre allume en eux le désir d'étudier les livres de tablature où se trouve l'histoire de la musique profane et populaire de tous les pays¹⁶.

16.2. Recepción de *Les luthistes*. Cuestionamiento de la crítica de Mitjana y Pedrell

En septiembre de 1902, con motivo de la publicación de la obra de Morphy, aparece en *La Época* el artículo "Los vihuelistas españoles del siglo XVI" escrito por Rafael Mitjana¹⁷. Pese al enorme valor de la publicación y el respaldo de musicólogos reputados, la crítica de Mitjana resulta sorprendentemente ambigua, ya que, aunque no niega el valor de la publicación, repitiendo algunas de las observaciones vertidas por Gevaert en el prefacio, pone en tela de juicio el trabajo realizado por Morphy.

Mitjana inicia el escrito refiriéndose a la atención dispensada por los extranjeros al pasado musical de España y aprovecha la ocasión no sólo para destacar las cualidades de su amigo Pedrell, sino también para hacer propaganda de su exitosa publicación por la Casa editorial Breitkopf und Härtel de Leipzig de las obras completas de Tomás Luis de Victoria: "sabiamente ordenadas y compiladas por el ilustre Pedrell, quien con tanta facilidad escribe una ópera admirable como realiza una pieza de erudición musical". A continuación, señala la publicación de "otra obra de gran importancia y extraordinario interés, debida a la pluma de un músico español y destinada a dar a conocer las glorias de nuestro pasado artístico"¹⁸, refiriéndose a los dos volúmenes de *Les luthistes espagnols du XVI siècle*, que califica como "erudita compilación formada por el conde de Morphy, con una paciencia a toda prueba, y publicada con texto francés y alemán, y un prólogo del docto musicógrafo Gevaert". Mitjana reconoce el valor de la obra que venía a llenar un vacío en este tipo de estudios sobre la música instrumental y recurre a palabras de Gevaert para afirmar que se trata de conocer "los principios de la polifonía instrumental, es decir, de la sinfonía, situando la obra de los vihuelistas españoles como antecesores de Frescobaldi, Merulo, William Byrd y Conrado Pauman".

¹⁶ G. Morphy: *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle*. Vol. I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. Texto en español: "Para terminar, debo agradecer en primer lugar a mi ilustre amigo y venerado maestro, F. A. Gevaert, quien me orientó con sus consejos en mi trabajo, y quien, a pesar de la edad y los acontecimientos, escribió el prólogo que me prometió. También debo agradecer a quienes me prestaron libros y me brindaron información: mis amigos Vázquez, Inzenega, Barbieri sobre todo, que ha puesto a mi disposición su magnífica biblioteca. Estos, ¡ay! están todos muertos; pero debo, no obstante, cumplir con un deber de mi corazón. Espero que otros sigan mi ejemplo y que este libro encienda en ellos el deseo de estudiar los libros de tablaturas donde se encuentra la historia de la música profana y popular de todos los países". Traducción de la autora.

¹⁷ Rafael Mitjana: "Los vihuelistas españoles del siglo XVI", *La Época*, 7-09-1902, p. 1.

¹⁸ *Ibidem*. Todas las citas de este párrafo se refieren al mismo artículo.

Sin embargo, se muestra menos propicio a ensalzar el propio trabajo de transcripción realizado por Morphy, aduciendo en su contra que “la colección presenta muchos puntos vulnerables”, aunque reconoce la dificultad de la tarea, pues, en sus palabras, es “menos que imposible llegar a un conocimiento, no diré completo, sino aproximado de las obras de nuestros vihuelistas”. Mitjana, de hecho, acaba calificando el trabajo de “discreta tentativa”, más que “estudio definitivo”, y “obra de buena voluntad y mejor deseo”.

La parte más controvertida aparece cuando Mitjana comenta “el ensayo de bibliografía de Morphy” que aunque reconoce “interesante”, está, en su opinión, “muy lejos” de ser completo. Para el autor malagueño, muchos de los libros que cita Morphy le resultan desconocidos, y “apenas si concede importancia al importante libro *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes* (1586), de Juan Carlos Amat, que Mitjana califica como “una de las obras más interesantes y curiosas que existen sobre la materia”¹⁹. El malagueño se refiere a una obra que era objeto de interés para Pedrell, cuya ausencia en la bibliografía de Morphy le da la oportunidad de criticarle, señalando, además, que había olvidado citar algunas tan relevantes como las referidas a Antonio de Cabezón (1598), Velasco (1610), Correa de Araujo (1626) o Diego Ortiz (15534), entre otras muchas “que sería prolijo nombrar”. Para terminar, retoma el tono inicial del artículo, repitiendo afirmaciones leídas en el prólogo de Gevaert, al considerar el trabajo de Morphy, el “mejor monumento que podía levantarse a la memoria del conde de Morphy”.

Pues bien, hemos podido comprobar que Morphy no sólo cita en su bibliografía, que reúne hasta 156 autores y títulos, a Francisco Correa de Araujo, Diego Ortiz, Nicolás Velasco y Antonio de Cabezón, sino que incluye también una pequeña reseña de los más destacados de estos compositores²⁰. Todo ello, nos hace pensar que Mitjana no había tenido tiempo de leer la obra, y empujado por su animosidad hacia Morphy, tal y como se constata en su epistolario con Pedrell, se habría precipitado a escribir una crítica que perseguía restar valor a la reciente publicación. Además, sabemos que Pedrell se sentía interesado por la música profana, acometiendo la transcripción de estas piezas y trataría en sus publicaciones posteriores de desautorizar la obra de Morphy, como hemos podido comprobar en su *Cancionero musical popular español* (Barcelona, E. Castells Valls, 1917-22).

Paradójicamente, años más tarde Mitjana, en su texto “La Musique en Espagne”, escrito para ser incorporado a la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (París, Delagrave, 1927), editada por A. Lavignac y L. de la Laurencie, reconoce el interés de la bibliografía manejada por Morphy, pero, siguiendo a Pedrell, Mitjana acusa a Morphy de confundir el laúd con la vihuela: “Aunque interesante desde el punto de vista bibliográfico, la obra del Conde de Morphy: *Los tañedores de Laúd españoles del siglo XVI* no es en absoluto recomendable. El autor parte de una base falsa ya que asimila el laúd a la *vihuela* y podría inducir al lector a una lamentable confusión”²¹

¹⁹ La obra estaba recogida en Facundo Riaño: *Notes on Early Spanish Music...*, p. 98.

²⁰ Morphy en persona, visitaría diversas bibliotecas de Europa, recogiendo una exhaustiva lista de autores y títulos relacionados con el género. Según podemos leer en su obra, había consultado las bibliotecas de Portugal (del Rey Juan IV), Bruselas (Real), Viena (Imperial), París (Nacional, Conservatorio) y España (Nacional, Escorial, Barbieri, Real).

²¹ Rafael Mitjana: *La música en España (Arte religioso y profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993, p. 117.

En el artículo de Mitjana en *La Época* de 1902, el malagueño se refiere ya a la relación del laúd árabe con la vihuela, un asunto que centraría una de las polémicas con Pedrell. Para Morphy el laúd había servido de base a la tablatura de vihuela usada por los maestros españoles. Esta hipótesis planteada por Morphy se fundamentaría en el contacto entre castellanos, aragoneses, y musulmanes. Los primeros habrían aprendido el uso del laúd (*l'Eoud*) de los musulmanes, quienes lo introducen en la Península Ibérica. Y los instrumentistas cristianos elaboran su tablatura a imitación de los musulmanes, adaptando a las cuerdas del instrumento árabe las armonías polifónicas de la música occidental. Mitjana considera plausible esta hipótesis en base al manuscrito árabe *Tratado de laúd*, conservado en la Biblioteca Nacional, en el que él mismo comprueba que el dibujo del instrumento, con sus cuerdas y trastes correspondientes, indicaba la altura de los sonidos por medio de número arábigos, de manera similar a la cifra usada por Luis Milán, en su libro *El maestro* (1535)²².

Morphy fue el primero en proponer la hipótesis de la vinculación del laúd árabe con la vihuela española, una aportación que sin duda suma valor a su obra al incluir un estudio musicológico en el que somete a discusión cuestiones de vital importancia sobre esta música, posteriormente retomadas. Pese a que la obra de Morphy continúa apareciendo en las referencias de algunos autores, resulta sorprendente que sus observaciones apenas sean mencionadas, cuando forman parte de las polémicas del siglo XX²³.

Veintitrés días después del artículo de Mitjana en *La Época*, Pedrell publicó en *La Vanguardia* otro severo texto, "La vihuela y los vihuelistas"²⁴, comentando la obra de Morphy. Como mencionamos anteriormente, el autor de *Els Pirineus* muestra interés por este género de música profana en 1893, cuando pronuncia una conferencia en el Conservatorio de Madrid provocando fuertes críticas de Morphy en la prensa ante lo que consideraba una injerencia en su investigación²⁵. Posteriormente, en el *Cancionero musical popular español* (1917-22), Pedrell incluye piezas de Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Bermudo y Daza, entre otros²⁶.

En su artículo de *La Vanguardia*, Pedrell destaca el desafortunado empleo, a su juicio, de la palabra *Luthistas*, en vez de *vihuelistas*²⁷. Pedrell afirma que los cultivadores españoles de cuerda pulsada "sólo usaron la vihuela y no el laúd, y sólo para dicha vihuela escribieron sus libros de cifra de tañido que, dicho sea de paso, no es tampoco la guitarra usual, aunque así se traduzca dicho término en la obra en que me ocupó, confundiendo lastimosamente la naturaleza y uso de ambos instrumentos". Considera que dado que no hay en francés ni en alemán nombre que equivalga al genuino español, "clásico por excelencia, debería haberse dejado con el nombre original de *vihue-*

²² Manuela Cortés García se refiere a este asunto en el que menciona a Mitjana, reconociendo que la cuestión aún hoy presenta "serias lagunas pendientes de resolver". Véase: "Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca", *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, vol. 38, 2007, pp. 9-41.

²³ *Ibidem*.

²⁴ F. Pedrell: "Quincenas Musicales: La vihuela y los vihuelistas", *La vanguardia*, 30-09-1902, p. 4.

²⁵ La conferencia pronunciada el 23 de enero de 1893, llevaba por título "Carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI".

²⁶ Véase E. Pujol: "El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1973, pp. 47-59. Emilio Pujol hacía alarde del esfuerzo de Pedrell en favor de la divulgación de este repertorio.

²⁷ Morphy, al igual que Riemann o Gevaert, emplea los términos franceses de "luth" y "luthistes" en vez de vihuela y vihuelistas porque los términos españoles eran desconocidos en el extranjero.

listas". Pedrell no desaprovecha la ocasión para proclamar su conocimiento en el asunto al mencionar "las distintas ocasiones que he hablado de la *vihuela* en publicaciones extranjeras, sin exponerme a que el lector lo confundiera con el laúd, o, lo que es peor, con la guitarra". Además, afirma que, tras el reinado de la vihuela, aparece el de la guitarra, con la "obrita" de Juan Carlos Amat y, al igual que Mitjana, critica la omisión de la misma en la bibliografía publicada por Morphy. A partir de aquí todo el artículo de Pedrell se convierte en un ataque a las hipótesis planteadas por Morphy en relación a la música para vihuela con la de los andalucistas, y a exponer sus propios criterios sobre el género.

No podemos subestimar la innegable influencia ejercida por Pedrell en la recepción de la obra de Morphy en España. A raíz de las críticas de Pedrell y Mitjana, la obra de Morphy fue citada durante años como fuente confusa y por tanto no recomendable. A pesar de ello, el interés hacia el trabajo de Morphy resurge con figuras como Adolfo Salazar y Emilio Pujol, quienes restan importancia a las acusaciones hechas por Pedrell, Mitjana o Cecilio de Roda por el empleo del término *luthistas* en el título de la obra. Este último autor fue otra figura muy crítica con la obra de Morphy. Solamente tres años después de la publicación de *Les luthistes espagnols* y casi veinte después de las conferencias de Morphy en el Ateneo sobre la música del siglo XVI, Cecilio de Roda pronunciaba dos conferencias en el Ateneo de Madrid los días 1 y 13 de mayo de 1905, con ocasión del tercer centenario de la publicación del Quijote. En una de ellas, no sólo no reconoce la importancia de la antología realizada por Morphy, sino que además juzgaba sus propias transcripciones muy superiores a las de Morphy:

Los tres ejemplos los he traducido del libro de vihuela de Esteban Daza; los dos últimos no han sido publicados; el primero lo fue por el Conde de Morphy, pero su traducción hecha con mejor deseo que fortuna, adolece de tantos errores, que creo poder asegurar que la que os ofrezco es completamente nueva. Entre otras cosas, al Sr. Morphy se le escapó el sentido polifónico de las obras de nuestros vihuelistas; no vio más que los sonidos simultáneos en el ataque, no su prolongación, resultando de aquí una falta de técnica tan grande, que en la escritura aparece como música bárbara lo que puede presentarse como modelo de corrección y de saber²⁸.

Cecilio de Roda continuaría impartiendo conferencias sobre la música de este periodo, hablando sobre la vihuela y su repertorio en el siglo XVI²⁹. Posteriormente, se publica el *Cancionero popular musical español* de Pedrell, al que ya nos hemos referido, que incorpora algunas piezas de este repertorio. Es en este momento también cuando Eduardo Martínez Torner publica la *Colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI* (1923), una edición de obras de *Los seys libros del Delphín* de música de cifra para tañer vihuela, de Luis de Narváez (1538). Pero será Emilio Pujol, quien de verdad llama la atención sobre la importancia del género, con la interpretación de esta música, manifestando su reconocimiento a la obra de Morphy. Según John Griffith, Emilio Pujol

comenzó a editar e interpretar transcripciones de vihuela para guitarra desde finales de la década de 1920; entonces, dio un paso más allá realizando una copia de la vihuela descubierta en el Museo Jac-

²⁸ Cecilio de Roda: *Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905, p. 45.

²⁹ Un ejemplo es la titulada "La música profana en el reinado de Carlos I", publicada en la *Revista musical*, año IV, nº 7, 1912, pp. 165-170.

quemart André de París. En 1933, efectuó la primera grabación de música para vihuela incluyendo tres de las pavanas de Luis Milán en una de los registros pioneros de la historia de la música, *L'Anthologie Sonore*, bajo la dirección del distinguido musicólogo alemán Curt Sachs³⁰.

Por su parte, en 1923, José Subirá también critica las transcripciones de Morphy, calificándolo de gran "amateur", al considerarlas "versiones materiales" de "pernicioso ejemplo", en vez de exquisitas "refundiciones espirituales"³¹. Para Subirá, aunque Morphy contribuye a despertar el interés por nuestros vihuelistas, deja "casi dormido el interés estético, porque, al desarticular con la mejor buena fe la verdadera constitución de la polifonía, desfiguró el alma de la música que deseaba divulgar". Por el contrario, considera que Hugo Riemann realiza "traducciones literales" de mérito, "donde las notas tienen el puesto y la duración debidas", ignorando Subirá que Hugo Riemann conocía y apreciaba la obra de Morphy, a la que había dedicado reseñas positivas en su *Musiklexikon* (1ª edición: Leipzig, 1882) y en su *Dictionnaire de Musique*, segunda edición francesa del *Musiklexikon*, publicado en 1913³². Subirá defiende la introducción de "ciertas modificaciones que modernicen la presentación del texto primitivo sin alterarlo en su esencia", norma que dice haber seguido en sus propios trabajos de transcripción sobre música de vihuela, bien alargando sonidos que dieran de esta manera sentido a la línea melódica, bien reduciendo el valor de las figuras por caer "en desuso longas y breves en nuestra notación contemporánea", e incluso llegando a cambiar el compás original binario a tres por cuatro. El empleo por parte de Subirá de criterios tan poco rigurosos desautoriza sus críticas a las transcripciones de Morphy.

Subirá defiende también una interpretación actual de esta música que tilda de "primitiva", refiriéndose a las interpretaciones adaptadas "a nuestros gustos", que por entonces estaban de moda. Pone de ejemplo la "refundición espiritual", realizada por Edmund Horace Fellowes, al transcribir la obra del compositor y laudista inglés Dowland, que viene acompañada de una transcripción paleográfica, para que nadie le acuse de "caprichoso fantaseador de viejos textos musicales". Según Subirá "Acomódase aquí al lenguaje del piano el característico del laúd; se modifica el acompañamiento dándole mayor amplitud e interés, y se añade un breve ritornelo utilizando el material suministrado por el laudista primitivo". Lógicamente la defensa de estas libertades por Subirá, nos hacen comprender su reticencia a aceptar el esfuerzo de Morphy por mostrar una "versión lo más próxima al momento de su creación"³³.

En varios de los artículos publicados en *El Sol* por el influyente crítico Adolfo Salazar ya en la década de los treinta, este se refiere de manera más ecuánime a Morphy, a quien define como "el estudioso de nuestra música de vihuela"³⁴, señalando la confusión creada en el uso de la nomenclatura instrumental, en clara referencia a Pedrell³⁵.

³⁰ John Griffiths: "Los dos Renacimientos de la vihuela". *Vihuela*, 2011, Blog del guitarrista Nacho Bellido. <http://www.laguitarra-blog.com/2011/04/11/los-dos-renacimientos-de-la-vihuela/>

³¹ José Subirá: "Nuestra literatura vihuelística: su notación y su transcripción", *La Alhambra*, año XXVI, nº 564, 30-06-1923, p. 148.

³² H. Riemann: *Dictionnaire de Musique*. Lausanne, París, Librairie Payot & C., p. 680.

³³ J. Subirá: "Nuestra literatura vihuelística: su notación y su transcripción..."

³⁴ A. Salazar: "Pablo Casals y Madrid. Casals en la orquesta sinfónica", *El Sol*, 17-12-1935, p. 4.

³⁵ Adolfo Salazar: "El «cancionero de la Residencia» y los músicos de la época de Lope de Vega. III", *El Sol*, 2-02-1936, p. 4.

Por su parte, en 1928, Lionel de La Laurencie (1861-1933) se muestra firme respecto a la polémica suscitada en su día por Pedrell, defendiendo a Morphy a quien no se le podía reprochar el uso de la palabra *luthistes*:

Au sud de l'Europe, durant le XVI^e siècle, l'Espagne connut une glorieuse lignée de vihuelistes qui, bien que ne jouant pas du luth proprement dit, peuvent être incorporés dans la grande famille des luthistes. En effet, la *vihuela* espagnole, apparentée à la guitare, montée et accordée comme le luth, possède de une littérature de tous points comparable à celle de ce dernier, et on ne peut reprocher à Morphy d'avoir appelé les vihuelistes "les luthistes espagnols"³⁶.

En esa misma polémica suscitada por Pedrell por sus afirmaciones sobre la naturaleza de los instrumentos antiguos, laúd, guitarra y vihuela, interviene Adolfo Salazar, pronunciando una conferencia en la Residencia de Estudiantes también en 1928. En ella, traza la genealogía de estos instrumentos, indicando el nacimiento de la vihuela y las modificaciones sufridas por el contacto con la polifonía flamenca, durante el reinado de Felipe el Hermoso. Asimismo, menciona la decadencia de la vihuela y el auge de la guitarra, que relegada a lo popular se apropiaría de su técnica, reuniendo en sí misma lo que había significado el arte del laúd, de la vihuela y de la misma guitarra. Salazar cuenta con la colaboración de Andrés Segovia en la ilustración musical, tocando diversas obras de estos instrumentos³⁷.

Todavía en 1936, Adolfo Salazar menciona a Morphy en referencia a la confusión que durante largo tiempo hubo en referencia a la vihuela y su relación con el laúd:

No creo que haya hoy quien me reproche por este contacto entre "vihuelista" y "lutenista", conforme lo hicieron el pobre y gran Morphy por titular de "luthistes" a los vihuelistas. La deficiente información y la confusión en la nomenclatura instrumental han hecho creer hasta hace muy poco tiempo (yo creo haber sido el primero en denunciar el error) que la "vihuela" era un instrumento especial. Resultaba muy extraño que no quedase ninguno ni para muestra, y que los tratadistas que hablaban de la vihuela y la describían, como Bermudo o Narváez, pintasen taxativamente una guitarra³⁸.

Por su parte, Emilio Pujol había comenzado en 1925 a editar obras de vihuela en la *Bibliothèque de Musique Ancienne et Moderne pour Guitare*, publicada por la casa Max Eschig³⁹.

En 1943 se creaba el Instituto Español de Musicología, dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, bajo la dirección del musicólogo catalán Higinio Anglés, discípulo de Pedrell⁴⁰. Por iniciativa de Emilio Pujol, se iniciaba en 1945 la publicación de las obras de los vi-

³⁶ Lionel de La Laurencie: *Les luthistes*, Paris, Librairie Renouard, 1928, p. 68. En el sur de Europa, durante el siglo XVI, España contaba con una gloriosa estirpe de vihuelistas que, aunque no tocaban el laúd como tales, pueden incorporarse a la gran familia de los laudistas. En efecto, la vihuela española, emparentada con la guitarra, montada y afinada como el laúd, tiene una literatura comparable en todos los aspectos a la de este último, y no se puede reprochar a Morphy haber llamado a los vihuelistas "los laudistas españoles". Traducción de la autora.

³⁷ A. Salazar: "La vida musical. Conferencia-concierto", *El Sol*, 27-11-1928, p. 5.

³⁸ A. Salazar: "El «cancionero de la Residencia» y los músicos de la época de Lope de Vega. III", *El Sol*, 2-02-1936, p. 4.

³⁹ Sobre las publicaciones de Pujol en París editadas por la casa Max Eschig, véase: Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol Estudio comparativo, Catálogo y edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 101.

⁴⁰ José Subirá y Miguel Querol forman parte de su personal y entre sus colaboradores se encontraban Francisco Baldelló, José Antonio de Donostia, Marius Schneider y Emilio Pujol. Véase Fabián Edmundo Hernández Ramírez: *La obra compositiva de Emilio Pujol...*, p. 99.

huelistas españoles transcritas a notación moderna. El resultado sería la publicación de las obras siguientes: *Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer* (Valladolid, 1538), de Luys de Narváez, publicados en 1945; *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), de Alonso Mudarra, publicados en 1949; y el *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) de Enríquez de Valderrábano, publicado en 1965. Pero el interés de Pujol por recuperar la música de vihuela, guitarra y laúd del Renacimiento español abarcaba otras editoriales y actividades como las conferencias-concierto que nos recuerdan a aquellas realizadas por Morphy en París y Madrid. Cabe destacar la publicación de Pujol, *Hispanae citharae ars viva: Antología de obras para vihuela de autores españoles del siglo XVI* (Mainz, Schott s and Söhne, 1954), donde aparecen algunas piezas de Milán, Narváez y Valderrábano. Pujol también impartiría conferencias-concierto relacionadas con el tema, como la titulada "Ciencia y espíritu de nuestros vihuelistas. Vihuela y vihuelistas del siglo XVI", impartida en 1949 en la Biblioteca de Cataluña (Barcelona), con la soprano Teresa Fius⁴¹, y otras muchas, relacionadas también con la guitarra, a la que dedicaría numerosas publicaciones.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 67 y 101.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola: *Diccionario de Filosofía*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1963, (décima edición 1993).
- Alarcón, Pedro Antonio de: *Últimos escritos de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Imp. y Fundación de M. Tello, 1891.
- Alarcón y Meléndez, Julio: *Un gran artista. Estudio biográfico por SAJ*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1910.
- Allen Randolph, Donald: *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, University of North Carolina at Chapel Hill, nº 115, Valencia, Artes gráficas, 1972.
- Alonso, Celsa: "Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto", *Recerca Musicológica* XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.
- _____. "Las 'melodías de Álvarez': un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español", *Revista de Musicología*, vol. 15, nº. 1, 1992, pp. 231-279.
- _____. *Canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- _____. "La música española y el espíritu del 98", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, 1998, pp. 79-108.
- _____. "La música Isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso", *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (coord.), Madrid, Marcial Pons, 2004.
- Alonso Pérez-Ávila, Beatriz: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2015.
- Altavilla, Ramiro: *Método completo de canto*, Madrid, Sucesores de Hernando, 1906
- Álvarez Losada, Cristina: *El pensamiento musical de Felipe Pedrell (1841-1922)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Angulo Díaz, Raúl: *La historia de la cátedra de Estética en la Universidad española*, Oviedo, Pentalfal Ediciones, 2016.
- Antología de poetas almerienses*, Almería, Imprenta Belver, 1935.
- Arnao, Antonio: *Ecos del Tader. Cantos poéticos*, Madrid, Imp. Nacional, 1857.
- _____. *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, Imp. de Don Juan Aguado, 1873.

- _____. *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imp. y fundición de M. Tello, 1878.
- _____. "Discurso de Antonio Arnao, académico de número, en contestación a D. Manuel Cañete", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imp. y Fundición de M. Tello, 1880.
- Asensio y Toledo, José María: *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente 'El libro de descripción de verdaderos retratos ilustres y memorables varones', que dejó inédito*, Sevilla, Imprenta, Litografía, Librería Española y Extranjera de José M. Geofrin, 1867.
- "Aspects de la vie musicale et culturelle à Bruxelles dans les Mémoires d'Enrique Fernández Arbós", *Revue de la Société liégeoise de Musicologie* 28, 2009, pp. 9-74.
- Aullón del Haro, Pedro: "Sobre Milá y Fontanals y la Estética en España", Prefacio a M. Milá y Fontanals, *Principios de Estética o de Teoría de lo Bello*, Madrid, Verbum, 2013.
- Aymes, Jean-René: "Romanticismo español y espiritualismo: afinidades y antinomias", Lissorgues, Yvan y Soberano, Gonzalo (coords.), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX, Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel: "Leopoldo Augusto de Cueto", Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico electrónico <<https://dbe.rah.es/biografias/5591/leopoldo-augusto-garcia-de-cueto-y-lopez-de-ortega>>.
- Beaumont, Édouard de; Davillier, Baron; Dupont-Auberville, A.: *Atelier de Fortuny*, Paris, Imprimerie de J. Claye, 1875.
- Benjamin, Walter: "Sur le concept d'histoire", *Écrits français*, Paris, Folio-Gallimard, 1991.
- Blanco Álvarez, Nuria; Encina Cortizo, María; Sobrino Sánchez, Ramón (editores): *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo (Hispanic Music Serie 3), 2020.
- Blanco White, José María: *Cartas de España*. Biblioteca de El Sol, vol. 48, Madrid, 1807.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás: *Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo, Perthes y Besser, vol. 1, 1827.
- Böker-Heil, Norbert: "Lied", *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.), Oxford University Press, 2001, vol. 10, p. 830.
- Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año I, nº 8, 1881.
- Bretón, Tomás: *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Gregorio Juste, 1885.
- _____. *Diario (1881-1888)*, Jacinto Torres Mulas, ed., Madrid, Acento Editorial, 1995.
- _____. "Barbieri. La ópera nacional", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Sr. D. Tomás Breton, 14 de mayo de 1896*, Imp. de los hijos de José M. Ducazcal, 1896.
- _____. *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899.
- Bruna, José C. Alfonso: *Impresiones de un viaje a Andalucía con S. M. el Rey Alfonso XII*, Madrid, Imp., Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.^a, 1877.
- Burkholder, J. Peter; Grout, Donald J.; Palisca, Claude V: *Historia de la música occidental*, (octava edición), Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- Cacho Casal, Marta P.: *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Madrid, Fundación Focus Abengoa, Marcial Pons Historia, 2011.

- Campo, Conrado del: "Breve estudio crítico de la obra del maestro compositor Camile Saint-Saëns, leído en el Real Conservatorio de Música y Declamación por el profesor de armonía de dicho centro D. Conrado del Campo, con motivo del homenaje en honor de aquel excelso artista". *Discursos pronunciado en homenaje a la memoria de Camilo Saint-Saëns*, 27 de diciembre de 1922, Madrid, Casa editorial Orrier, 1922.
- Camps y Soler, Oscar: *Estudios filosóficos sobre música*, 2ª edición, Palencia, Est. tipográfico de J. M. de Herran, 1864.
- _____. *Teoría Musical Ilustrada*, Madrid, Antonio Romero Editor, (ca. 1870).
- Canti popolari toscani, Raccolti e annotati de Giuseppe Tigri*, Florencia, Barbera, 1856.
- Cañete, Manuel y Asenjo Barbieri, Francisco: *Teatro completo de Juan del Encina*, Est. tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- Cañete, Manuel: *Obras completas de D. Ángel de Saavedra, duque de Rivas*, Tomo I, Madrid, Imp. de la Biblioteca Nueva, 1854, p. XXIX.
- _____. *Poesías de D. Manuel Cañete de la RAE*, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, 1859.
- _____. *Tragedia llamada Josefina sacada de la profundidad de la Sagrada Escritura y trobada por Micael de Carvajal*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.
- _____. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Manuel Cañete*, Madrid, Imp. y Fund. de M. Tello, 1880.
- Capdepón Verdú y Comín, Pastor (editores): *Beethoven desde España: estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanch, Humanidades, Colección Euterpe, 2021.
- Capdepón Verdú, Paulino: "Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX", *Hispania Sacra*, LXXI, 2019, pp. 641-658.
- Capellán de Miguel, Gonzalo y Ajenjo Bullón, Xavier: "Masonería y Krausismo", J. A. Ferrer Benimeli (co-ord.), *La masonería española en el 2000; una revisión histórica. IX Symposium Internacional de Historia de la Masonería española*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deportes, 2001, vol. II, pp. 593-602.
- Carnoy, Henry: *Dictionnaire biographique international des écrivains*, vols. 1-4, Zürich, Georg Olms Verlag, 1987.
- Carrasco Vázquez, Fernando: *Vicente Mañas Orihuel. Aproximaciones a su vida y obra*, Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de México, 2010.
- Carreras, Juan José: *Historia de la Música en España e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XIX*, vol. 5, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri*. Vol. I. *El hombre y el creador*, Vol. II. *Escritos*. Madrid, ICCMU, 1994.
- _____. "La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales", *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González editores, Universidad de Oviedo, Servicios de Publicaciones, 1995.
- _____. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación*, Madrid, ICCMU, 2019, vol. II.
- Cascudo, Teresa (editora): *Un Beethoven Ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada, Ed. Comares, 2021.
- Castro, Fernando de: *Memoria testamentaria del Señor D. Fernando de Castro, fallecido el 5 de 1874*, Madrid, Imprenta y Librería de Eduardo Martínez, 1874.
- Castro y Serrano, José: *Discursos leídos ante la RAE en la recepción pública de Don José Castro y Serrano*, Madrid, Est. Tipográfico sucesores de Rivadeneyra, 1889.
- Chasca, Edmund de: "La forma cómica en el sombrero de tres picos", *Hispania*, vol. 36, nº 3, 1953, pp. 283-288.

- Cierva, Ricardo de la: *La otra vida de Alfonso XII*, Madrid, ed. Fénix, 1994.
- Clark, Walter Aaron: *Isaac Albéniz, retrato de un romántico*, Madrid, Turner música, 2002.
- C. M.: *Biografía artística de Anselma (1861-1905)*, París, Librería de Garnier Hermanos, 1908.
- Corredor, J. M.: *Casals: Biografía ilustrada*, Barcelona, Ed. destino, 1967.
- _____. *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, ed. Juventud, 1975.
- Cortés García, Manuela: "Reflexiones sobre los trabajos españoles en torno al patrimonio musical andalusí-magrebí (ss. XIX-XXI): nuevos objetivos y planteamientos", *MEAH, Sección Árabe-Islam* 56, 2007, pp. 21-49.
- _____. "Poesía, música y danza en la Granada musulmana y morisca", *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, vol. 38, 2007, pp. 9-41.
- Cortès i Mir, Francesc: "La Música escénica de Felip Pedrell: *Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau*", *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, pp. 63-97.
- _____. "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, pp. 27-45.
- Cortizo, María Encina y Sobrino, Ramón (editores): "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 8-9, 2001, pp. 11-16.
- _____. "Luis París, director de escena en el Teatro Real de Madrid: de la escenografía iluminada a la creación de una poética de la luz escenográfica (1896-1907)", *Performing Arts and Technical Issues* Edited by Roberto Illiano. Turnhout, Brepols, 2021, (Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts, 4), pp. 147-172.
- Cortizo, María Encina: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.
- _____. "Alhambriismo operístico en *La conquista de Granada* (1850) de Emilio Arrieta. Mito oriental e histórico en la España romántica", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 609-632.
- Cos-Gayón, Don Fernando: *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas Reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862, escrita de orden de Su Majestad la Reina*, Madrid, Imprenta Nacional, 1863.
- Croze, Austin de: *La cour d Espagne intime*, Paris, editeur Félix Juven, 1898.
- Cousin, Victor: *De lo verdadero, lo bello y lo bueno* (1853), traducido al español por Manuel Mata y Sanchís, Valencia, Librería Pascual Aguilar, 1873.
- Cuervo Calvo, Laura: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Cueto, Leopoldo Augusto de: "El realismo y el idealismo en las artes", *Discursos leídos ante la Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- De la Rosa Jiménez, Juan Luis: "La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz", *Música Oral del Sur*, nº 11, 2014, pp. 246-273.
- Del Campo, Conrado: "Breve estudio crítico de la obra del maestro compositor Camile Saint-Saëns, leído en el Real Conservatorio de Música y Declamación por el profesor de armonía de dicho centro D. Conrado del Campo, con motivo del homenaje en honor de aquel excelso artista", *Discursos pronunciado en homenaje a la memoria de Camilo Saint-Saëns*, 27 de diciembre de 1922, Madrid, Casa editorial Orrier, 1922.
- Delgado Criado, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", *Historia de la educación en España y América*, vol. 3, ediciones SM, 1994.
- Delgado García, Fernando: "El sauce y el ciprés. Muerte y memoria de Martín Sánchez Allú", *Revista de Musicología*, vol. 38, nº 2, 2015, pp. 595-62.

- Del Pino, Rafael: *Los conciertos en la Alhambra 1883-1952*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada y Centro de Documentación de Andalucía, 2000.
- Díaz-Saavedra de Morales, Nicolás: *Saint-Saëns en Gran Canaria*, Las Palmas, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1985.
- Domínguez, José María: "El Teatro Real de Madrid durante la gestión del empresario Ramón de Michelena (1882-94)", *Acta Musicologica*, vol. 87, nº 2, 2015, pp. 217-232.
- Dorello, Adolfo: *Cultura Cubana (La provincia de Matanzas y su evolución)*, La Habana, Imp. Seoane y Fernández, 1919.
- Doutrepoint, Aug.: "Stappers, Christian-Adolphe", *Biographie Nationale*, Tomo 23, the Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1923, pp. 631-640.
- Durán, Agustín: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, Madrid, Imp. de Ortega y Compañía, 1828.
- Egido, Aurora: "Rivas y Verdi: las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La forza del destino*", *Revista de Literatura*, tomo 74, nº 147, 2012, pp. 249-276.
- Ellis, Katherin: *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et gazette musicale de Paris 1834-80*, 1995, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Espadas Burgos, Manuel: *Alfonso XII y los orígenes de la Restauración*, Madrid, CSIC, 1990.
- Esperanza y Sola, José M.: *Treinta años de crítica musical*, Tomo 2, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1906.
- Espín Templado, Pilar: "El texto dramático y literario fuente de inspiración del teatro musical", *Teatro Lírico Español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*. Espín Templado, Pilar; Vega Martínez, Pilar de; Lagos Gismero, Manuel (coords.), Madrid, UNED, 2016.
- Estatutos del Instituto Filarmónico*, Madrid, Imprenta de José M. Ducacal, 1884.
- Estatutos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el gobierno de la República el 3 de diciembre de 1873*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874.
- Etzion, Judith: "Música sabia: The reception of Classical Music en Madrid.1830s-1860s", *International Journal of Musicology*, nº 7, 1998, pp. 185-232.
- Faber, Frédéric: *Histoire du Theatre français en Belgique*, T. I, Bruxelles, Fr. J. Olivier, Libraire-Éditeur, 1878.
- Faivre d'Arcier, Catherine: "Lovenjoul et Théophile Gautier: de l'érudition à la collection", conferencia dans l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris, 2012, pp. 95-96.
- Falero, Francisco J.: *La teoría del Arte del krausismo español*, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- Fernández Arbós, Enrique: *Memorias de Arbós (1863-1904)*, José Luis Temes editor, Madrid, Editorial Alpuerto S. A, 2006.
- Fernández Álvarez, Emilio: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Tesis doctoral inédita, Universiad Complutense de Madrid, 2015.
- Fétis, F. J.: *Manual de compositores, directores de orquesta, maestros y músicos mayores o sea Tratado metódico de la armonía de los instrumentos, de las voces y todo cuanto tiene que relación con la composición, dirección y ejecución de la música*, Madrid, Ed. Casimiro Martín, ca. 1851, segunda edición.
- Figuroa y Torres, Álvaro: *Memoria del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid, Establecimiento tip. de Ricardo Álvarez, noviembre de 1889.
- Fiorentino, Giuseppe: "La pavana ternaria de Luis Milán", *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 0, diciembre 2007, pp. 36-43.
- Fiori, Ángela y Piras, Marcello: "Musica e follia agli albori del romanticismo tedesco: 'der besuch im irrenhause' di friedrich rochlit". *Rivista Italiana Di Musicologia*, V. 40, nºs. 1/2, 2005, pp. 227-248.

- Flitter, Derek: "La misión regeneradora de la literatura: del romanticismo al modernismo pasando por Krause", Richard A. Cardwell; Bernard McGuirk (eds.), *¿Que es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, University of Colorado at Boulder, Society of Spanish and Spanishamerican Studies, 1993, pp. 217-146.
- _____. *Teoría y crítica literaria del romanticismo español*, traducción del original *Spanish Romantic literary and criticism*. (1ª edic. 1992), Madrid, Ediciones Akal, 2015.
- Galán, Vicente E.: *Pintores del romanticismo andaluz*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- García, Sancho: "Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M^a Esperanza y Sola (1834-1905)", *Anuario musical*, n.º 70, enero-diciembre 2015, pp. 117-130.
- García-Álvarez de la Villa, Beatriz: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, vol. XL, n.º 2, 2017, pp. 449-487.
- _____. "Sofía Vela Querol", en *Diccionario biográfico electrónico*. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/sofia-vela-querol>
- _____. "El Conde de Morphy (1836-1899) en la Corte de los Borbones. Historia de una familia irlandesa en España (ss. XVIII-XIX)", *Estudios irlandeses*, n.º 14, 2019, pp. 51-69.
- _____. Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, *el conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2019.
- _____. "La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica". *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 33, enero-diciembre 2020, pp. 121-159.
- _____. "Asociacionismo en el Madrid de la década de 1880: la Sociedad del Instituto Filarmónico (1883) y el Círculo Artístico Literario (1886)". *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Blanco, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, (Hispanic Music Series 3), 2020, pp. 197-214.
- García de la Puerta López, Vicente: *Lorenzo Pagans "el cantante español" de los salones de París*, Madrid, Edarcon, 2003.
- García Fernández, Eva: «Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical», Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2011.
- García García, Adriana C. : "Los compositores Manuel Tomás Fernández Grajal y su afán por instaurar un género operístico español", *El canto de la musa*, n.º. 7, abril de 2012.
- García González, Juan A.: *Después de Husserl. Estudios sobre la filosofía del siglo XX*, Buenos Aires, libros en red, 2006.
- García Laborda, José María: *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración de su repertorio*, Madrid, ed. Academia del Hispanismo, Biblioteca de Investigación y Patrimonio Musical, 2012.
- García Vázquez, Milagros: "San Agustín y la estética del Romanticismo alemán", *Pensamiento*, vol. 76, n.º 292, 2020, pp. 1425-1449.
- García Velasco, Mónica: "La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, pp. 149-194.
- _____. *El Violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2003.
- Garratt, James: *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Gascue, Francisco: *Origen de la música vascongada: boceto de estudio*, Paris, Honoré Champion, 1913.
- Gautier, Teófilo: *Viaje por España*, Tomo II, Trad. Enrique de Mesa, Madrid, Tipografía Renovación, 1920.

- GEAS: *España en sociedad: las asociaciones a finales del s. XIX*, Colegio Humanidades, Universidad Castilla-La Mancha, 1998.
- Gevaert, F. A.: *Traité général d'instrumentation: exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares*, Bruselas, V. et C. Gevaert et fils, 1863.
- _____. "Le Conservatoire de Bruxelles depuis 1833 jusqu'en 1871", *Annuaire du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles, 1877*, Bruxelles: C. Muquardt, Merzbach et Falk, Editeurs, 1877.
- _____. "*Traité d'harmonie Théorique et Pratique*", I, Paris-Bruelles, Henri Lemoine, 1905.
- Gies, David T.: *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis Books Limited, 1975.
- Giménez Rodríguez, Francisco J. y Bordes García, Sonia: "El Liceo artístico y Literario de Almería. Un impulso de ilustración en el s. XIX", *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, nºs. 11-12, 1992-1993, pp. 191-227.
- Giménez Rodríguez, Francisco J.: "Del Romanticismo pintoresco a la tendencia historiográfica: una aproximación al concepto de *andalucismo* en la música española", *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. F. Giménez Rodríguez; J. López González; C. Pérez Colodrero (eds.), Granada, Universidad de Granada y CDMA, 2008.
- Giner de los Ríos, Francisco: *Estudios sobre artes industriales*, Madrid, Librería José Jorro, 1892.
- Gómez Díez, Francisco Javier: "Menéndez Pelayo y su intervención en la política española", *Mar Oceana, Revista del Humanismo español e hispanoamericano*, nº 31, 2012, pp. 41-51.
- Gómez Molleda, Dolores: *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, CSIC, 1981.
- Gómez y Montes, Fanny: "Musiciens espagnols en Belgique, musiciens belges en Espagne: Albéniz, Arbós, Crickboom", *Revue de la Société Liégeoise de Musicologie*, nº 29, 2010, pp. 1-162.
- Gómez-Elegido Ruizolalla, María Cruz: "La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri", *Recerca musicològica*, nº 4, 1984, pp. 177-242.
- González Díaz, Diana: *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). Militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015.
- _____. "*La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial*", *Crítica, polémica y propaganda (Música y prensa)*. E. Encabo (ed.). Valladolid, Ed. Difácil, 2016, pp. 153-182.
- González Peña, M^a Luz: "Sinesio Delgado o la lucha por la libertad", *Cómo nació la Sociedad de Autores. Mi Teatro de Sinesio Delgado*. Madrid, SGAE, 1999, pp. 11-76
- Guereña, Jean-Louis: "La sociabilidad en la España Contemporánea", *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa (coords.), GEAS (Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 14-43.
- Guerra y Alarcón, Antonio: *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente artista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886.
- Guglia, Eugen: *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Viena, Anton Schroll, 1912.
- Hagen, August: *Norica: das sind Nürnbergische Novellen aus alter Zeit*, Breslau, Josef Marx, 1829.
- Hernández Ramírez, Fabián Edmundo: *La obra compositiva de Emilio Pujol (1886-1980). Estudio comparativo, Catálogo y edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- Higueras Castañeda, Eduardo: *Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895). Liberalismo radical, democracia y cultura revolucionaria en la España del s. XIX*, Tesis doctoral, Universidad de Castilla la Mancha, 2014.
- Ibèrni, Luis G.: "Felipe Pedrell y Ruperto Chapí", *Recerca musicològica*, nºs. 11-12, 1991, pp. 335-344.

- _____. "El problema de la ópera nacional española en 1885", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. 26, 1995, pp. 219-228
- _____. *Ruperto Chapí, memorias y escritos*, Madrid, ICCMU, 1995.
- _____. "Guillermo (Conde de Morphy) Morphy Ferris", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Vol. 7, Madrid, SGAE, 2002, pp. 827-828.
- Kahn, Albert Eugene: *Reflexions de Pau Casals*, Barcelona, Antoni Bosch, 1970.
- Kelkel, Manfred: *Naturalisme, verisme et realisme dans l'opera: de 1890 a 1930*. Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1984.
- Jiménez Landi, Antonio: *Los orígenes de la Institución: La institución Libre de Enseñanza y su ambiente, I*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- Juretschke, Hans: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951.
- Labra, Rafael M. de: "El Fomento de las Artes", *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, tomo I, Madrid, Imp. Campuzano, 1888, pp. 64-75
- Lacal, Luisa, , *Diccionario de la música* (2º ed.), Madrid, Est. tip. de San Francisco de Sales, 1900.
- Lacárcel, José Antonio: *Soriano Fuertes y la prensa musical española del siglo XIX*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2016.
- Lario González, Mª Ángeles: "La muerte de Alfonso XII y la configuración de la práctica política de la Restauración", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Hª Contemporánea, vol. 6, 1993, pp. 139-176.
- Laurencie, Lioner de la: *Le goût musical en France*, Paris, A. Joanin et Cie, éditeurs, 1905.
- _____. *Les luthistes*, Paris, Librairie renouard, 1928.
- Lauser, Wilhelm: *Aus Spaniens Gegenwart*, Leipzig, Brodhaus, 1872.
- López, Begoña: "L'activitat concertística d'Isaac Albéniz a Barcelona (1874-1895). Aportació documental i estudi", *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), pp. 251-277.
- López-Calo, José: "Cecilianismo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 3, pp. 459-462.
- López Galarza, Carlos: *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, 2012.
- López Gómez, Santiago: "Vida y obra del académico murciano Antonio Arnao", *Estudios románicos*, nº 3, 1981-1986, pp. 123-149.
- López, Mariano: "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *Bulletin Hispanique*, T. 81, nºs 1-2, 1979, pp. 51-74.
- López Martínez, María Isabel: "La poesía andalusí en la lírica española contemporánea: Romero Murube", *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVIII, 2005, pp. 163-179.
- Lozoya, Marqués de: *La Familia Zuloaga*, Segovia, Imprenta Gabel, 1950.
- Llano, Samuel: *El hispanismo y la cultura musical de París: 1898-1931*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- Marín, Miguel Ángel: "Haydn en la iglesia: cuartetos de cuerda en instituciones eclesiásticas españolas", *Revista de Musicología*, vol. 44, nº 1, 2021, pp. 107-64.
- Martínez Martínez, Mª Luisa: *La Infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio artístico y folklórico*, Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016.
- Martínez Plaza, Pedro: "La colección artística de Josefa Marín (1807-1871), Condesa viuda de Velle", *Ars Bilduma*, nº 7, 2017, pp. 153-163.
- Martínez Romero, Josefa: *Instituciones culturales en el siglo XIX almeriense*, Editorial Universidad de Almería, 2002.

- Masarnau, Santiago de: *Tesoro del pianista: colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte escogidas esmeradamente y publicadas por D. Santiago de Masarnau*, Madrid Almacenes de Carrafa y Lodre, ca. 1831.
- _____. *Programa del examen público a que se presentan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, Madrid, Imp. de Alegría y Charlain, 1842.
- _____. *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras, sito en esta Corte, calle de Alcalá número 27, bajo la dirección del Dr. D. Vicente Santiago de Masarnau: dando principio el día 16 de septiembre del presente año*, Madrid, Imp. de Alegría y Charlain, 1844.
- _____. *Programa del examen público a que se prestan los alumnos del Colegio Preparatorio para todas las carreras*, Madrid Imp. de J. Martin Alegría, 1850.
- Mata, Manuel de la: *Método de Piano*, Madrid, Ed. Pablo Martín, 1871.
- Memorias del Instituto Filarmónico*, Madrid, Imp. Ducazcal, (1883-1886).
- Menéndez Pelayo, M.: *Historia de las ideas estéticas en España*, v. 5., Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.
- _____. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, vol. V, Santander, Aldus, 1941.
- _____. *Orígenes de la novela*, IV, Santander, Universidad de Cantabria, 2017.
- Milá y Fontanals, Manuel: *Obras completas de don Manuel Milá y Fontanals*, vol. V, Barcelona, Librería de Álvaro Verdager, 1893.
- Miranda Valdés, Javier: *Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.
- Mitjana, Rafael: *La música en España (Arte religioso y profano)*, Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993.
- Molins, Marqués de: *Bretón de los Herreros, recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imp. y Fundación de M. Tello, 1883.
- Montero, Josefa: "El concierto sacro: de la iglesia a los salones y teatros", *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 31, 2018, pp. 107-130.
- Morales Villar, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2008.
- _____. "El marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): La escuela lírica francesa en España", *Música Oral del Sur*, nº 10, 2013, pp. 46-76.
- Morphy, G.: *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la junta general celebrada por la Sociedad de Conciertos de Madrid, el 31 de diciembre de 1884, al tomar posesión como Presidente de la misma*, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1885.
- _____. "El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias". *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Imp. y Fund. de Manuel Tello, 1886.
- _____. "Beethoven y sus obras. Velada literario-musical dada por el Presidente de la Sección, en la noche del 28 de enero último", *El Ateneo. Revista Científica, Literaria y Artística*, Tomo II, Madrid, oficinas plaza del Biombo, 1889, pp. 85-106.
- _____. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, Conde de Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.
- _____. *Les Luthistes espagnols du XVIe Siècle*. 2 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902; reimpr. Nueva York, Broude Brothers, 1967.

- Moscheles, Ignaz: *The life of Beethoven including his correspondence with his friends*, London, Henry Colburn, publisher, 1841.
- Muñoz Rey, Eulalia: "El Instituto de Segunda Enseñanza de Almería", *Almería hacia el 2005: Lengua, Historia, Arte, Economía y Turismo Actas XXXV (AEPE)*, 2001, pp. 283-291.
- Museo Biblioteca de Ultramar en Madrid. *Catálogo de la Biblioteca*, Madrid, Imp. de la sucesora de M. Miñesa de los Ríos, 1900.
- Nagore, María: "Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales", *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vols. 8-9, 2001, pp. 211-225.
- _____. "Pablo Sarasate, el violín de Europa", *Príncipe de Viana*, año nº 70, nº 248, 2009, pp. 517-551.
- _____. "Francia como modelo, España como inspiración. Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el s. XIX", *Revista de Musicología*, año XXXIV, vol. 1, 2011, pp. 135-166.
- _____. "Santiago de Masarnau, precursor del movimiento coral en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vols. 25-26, 2013, pp. 247-264.
- _____. *Sarasate, el violín de Europa*, Madrid, ICCMU, 2013.
- Navarro Lalandá, Sara: "Entorno político-musical de la infancia de Isabel II y la Infanta Luisa Fernanda de Borbón villancicos reales de Pedro Albéniz (1795-1855) y Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)", *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Actas del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas*, 2009, pp. 637-652.
- Nietzsche, Friedrich: "The Case of Wagner", *The Works of Friedrich Nietzsche*, Trans. Alexander Tille, London, H. Henry and Co, 1896.
- Nombela, Julio: *Impresiones y recuerdos*, Tomo cuarto, Madrid, Casa Editorial *La última moda*, 1911.
- Nordau, Max: *Dégénérescence*, París, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie, 1894.
- Obras completas del P. Donostia*, Tomo 1, Artículos, Preparación y prólogo del P. Jorge de Riezu, Bilbao, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, 1983.
- Obras completas de don Ramón de Campoamor, revisadas y compulsadas con los originales autógrafos, Tomo tercero, Polémicas filosóficas y literarias*, Madrid, Felipe González Rojas, 1902.
- Olmos, Víctor: *Agora de la Libertad: Historia del Ateneo de Madrid (1820- 1923)*, Madrid, La esfera de los libros, 2015.
- Ossorio y Bernard, Manuel y Santa Ana, Manuel María de: *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imp. y litografía de J. Palacios.
- Ovilo y Otero, Manuel: "El Caballero Morphy", *Escenas Contemporáneas*, tomo II, Madrid, Tip. de Manuel G. Hernandez.
- Pacheco, Francisco: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, B. Eslava Imprenta de Santos Lanxé, 1868.
- _____. *El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición facsimilar, Sevilla, Librería Española y Extranjera de D. Rafael Tarasco, 1886.
- Pardo Cayuela, A.: *R. Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 2013.
- Parson, James: "The eighteenth-century Lied", *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parson (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Pedraza Jiménez, F. B.: *El drama rural, metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Peña y Goñi, Antonio: *Estudio crítico de Los amantes de Teruel: drama lírico en un prólogo y cuatro actos: letra y música de Tomás Bretón*, Madrid, Imp. de José Ducazal, 1889.

- _____. *Los Maestros Cantores de Núremberg de Ricardo Wagner*, Madrid, Impr. José M^a Ducazcal, 1893.
- Perandones, M.: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, editor Boileau, 2016.
- _____. "Revisión biográfica y compositiva de la etapa madrileña de Enrique Granados (1894-1895) a través del epistolario familiar y de su relación con Felipe Pedrell", *Inter-American Music Review*, 18 (1-2), 2019, pp. 323-335.
- Pérez Alonso, Jorge: "Ramón María Narváez: biografía de un hombre de estado. El desmontaje de la falsa leyenda del espadón de Loja", *Historia Constitucional*, nº 14, 2013, pp. 533-551.
- Pérez Galdós, Benito: *La de los tristes destinos*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1907.
- Pérez Martínez, José V.: *Anales del teatro de la música (1883-1884)*, Madrid, Librería Gutenberg, 1884.
- Plantinga, León: *La música romántica* (1984), Madrid, Ed. Akal, 1992.
- Poulat, E.: *La crisis modernista. Historia, dogma y crítica*, Madrid, Taurus Ediciones, 1974.
- Puiggarí i Llobet, José: *Monografía histórica del traje*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886.
- Pujol, Emilio: "El maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1973, pp. 47-59.
- Queipo Gutiérrez, Carolina: *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en La Coruña de La Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*, Tesis doctoral inédita, Universidad de la Rioja, 2016.
- Ramírez Rodríguez, Carmen: *Luis Iribarne (1868-1928) Un cantante en la escena lírica universal*, Almería, Instituto de estudios almerienses, 2010.
- Real Apolo, Carmelo: "La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: Legislación educativa y pensamiento político", *Campo Abierto: Revista de educación*, vol. 31, nº 1, 2012, pp. 69-94.
- Reglamento del Ateneo de Madrid*, Madrid, Imprenta Central, 1884.
- Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1874.
- Regueiro Salgado, Begoña: *La poética del segundo romanticismo español*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Rey, Pepe: "Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el s. XIX". I, Madrid, *Roseta: revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, nº 3, julio del 2009, pp. 26-45.
- Riaño, Juan F.: *Critical & bibliographical notes on Early Spanish Music*, London, Bernard Quaritch, 1887.
- Riemann, Hugo: *Dictionnaire de Musique*, 2^a ed., Lausanne, Librairie Payot & Cie, 1913 (2^a ed.).
- Riessauw, Anne-Marie: "F. A. Gevaert", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 7, Macmillan Publishers, 2004, pp. 325-326.
- Ríos Muñoz, Miguel Ángel: "Un Escenario para las élites: La Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su Producción Sinfónica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.
- Roda, Cecilio de: *Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones. Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Imp. y Litografía de Bernardo Rodríguez, 1905.
- Rodríguez Salvà, Lluís: *Isaac Albéniz (1860-1909) el músico y el hombre a través de sus escritos*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2021.
- Rosen, Charles, *Formas de sonata*. Traducción de Luis Romano Haces. Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1987.
- Rubio Celada, Abraham: "La fábrica de cerámica de la Moncloa en la época de los Zuloaga (1877-1893)", *Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº. 7, 2005, pp. 223-252.
- Rubio Gil, Luis: *Doña María Josefa Martín y San Martín, condesa viuda de Velle (1805-1870)*, Madrid, De-dinfort, 2020.
- Sáenz de la Calzada, Margarita: *"La Residencia de estudiantes. Los residentes"*, Madrid, Acción Cultural Española, 2011.
- Saint-Saëns, Camille: *Musical Memories*, Boston, Small, Maynard & Company, 1919 .

- Salas Villar, Gemma: "Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 197-222.
- _____. *El piano romántico español*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1997.
- Salcedo Olid, Manuel: *Ramón María Narváez (1799-1868)*, Madrid, Homo Legens, 2012.
- Salcedo Ruiz, Ángel: *La Literatura Española. Resumen de Historia Crítica*, Tomo IV, (primera edición en 1917), Madrid, Tipografía Artística, 2ª ed., 1927.
- Saldoni, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Tomo II, Madrid: Imp. de D. Antonio Perez Dubrull, 1880.
- Salón Romero. Almanaque musical*, Madrid, Ediciones Romero, 1885
- Sánchez Carrión, José María: "Establecimiento del definitivo escalafón del Cuerpo de Ingenieros de Marina de la Real Armada (1770-1827)", *Revista de Historia Naval*, año XXXVIII, nº III, 2010, pp. 49-79.
- Sánchez de Andrés, Leticia: "El pensamiento estético del krausismo español y su proyección en la investigación musicológica y la crítica musical", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, pp. 961-976.
- _____. *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, SEDEM, 2009, pp. 512-551.
- _____. "Francisco Giner y la recepción del pensamiento estético Krausista", *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador*, José Manuel Vázquez-Romero (coord.), Marcial Pons Ediciones de Historia, 2009, pp. 199-249.
- Sánchez Martínez, María Almudena: "La Sociedad de Música Clásica di Camera", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8-9, 2001, pp. 195-210.
- _____. "Las sesiones de música clásica de piano. Salón Romero 1894-1895", *Inter-American Music Review*, vol. 18, nºs 1-2, 2019, pp. 305-321.
- Sánchez Sánchez, Víctor: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.
- _____. *Verdi y España*, Madrid, ediciones Akal, 2014.
- Enrique Sanchis: *Los amantes de Teruel: contestación a un folleto*, Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 1889.
- Santiago, Rodrigo A. de: "Comentario biográfico", *Marcial del Adalid: Vals brillante, Improvisación, Elegía y Andantino con variaciones para piano*, La Coruña, ed. Real Academia Gallega, 1965.
- Sanz García, Laura: "Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París a través del género epistolar", *Anuario musical*, LXV, 2010, pp. 111-132.
- Scott Fruehwald: "Saint-Saëns's views on music and musician", *IRASM*, 15/2, 1984, pp. 159-174.
- Serrano y Ruiz, Emilio: "Estado actual de la música en el Teatro", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilustrísimo Señor D. Emilio Serrano y Ruiz, 3 de noviembre de 1901*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1901.
- Sobrinho, Ramón y Cortizo, María Encina: "Interpreting Beethoven in Spain in the 19th century: the arrival of his Symphonic Music to a nascent concert life", en *Beethoven the European: Politics, Reception, Interpretation*, William Kinderman and Malcolm Miller (eds.), Turnhout, Brepols, 2022, pp. 123-153.
- Sobrinho, Ramón: "Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid". *Anuario Musical*, nº 45, 1990, pp. 235-296.
- _____. "José Inzenga", *Cuadernos de música*, SGAE, 1992, pp. 35-56.
- _____. *El sinfonismo español en el s. XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1992.
- _____. *Música sinfónica alhambrista. Monasterio, Bretón, Chapí*, (Música Hispana 4), Madrid, Publicaciones del ICCMU, 1992.
- _____. "El Conde de Morphy (1836-1899), protagonista musical de una época. Epistolarios a Albéniz y Pedrell", *Cuadernos de música iberoamericana*, Ed. ICCMU, Vol. 7, 1999, pp. 61-102.

- _____. "Espino, Casimiro", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Vol. 4, Madrid, SGAE, 1999, p. 779.
- _____. "Mercé y Fondevila, Antonio", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. general), Vol. 7, Madrid, SGAE, 2000.
- _____. "La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 8-9, 2001, pp. 125-148.
- _____. "Joaquín Gaztambide (1822-1870), director de orquesta", *Príncipe de Viana*, año 67, nº 238, 2006, pp. 633-653.
- _____. "Andalucismo y alhambrismo sinfónico en el siglo XIX", *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Giménez Rodríguez; López González; Pérez Colodrero (eds.), Granada, Universidad de Granada y CDMA, 2008.
- _____. "The Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903) and the Unión Artístico-Musical (1877-1891): From the Reception to the Creation of a Symphonic Repertoire in Spain", *Symphonism in Nineteenth Century Europe*, R. Sobrino & J. I. Suárez (eds.), Turnhout, Brepols, 2020, pp. 233-276.
- _____. "«Si por casualidad llegaran a manos de otro estos apuntes...», Reescribiendo la historia y la intrahistoria de los Conciertos Sacros dirigidos por Barbieri en Madrid en 1859", *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Suárez, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020, pp. 57-132.
- Sojo, Patricia: "Libro de viaje del compositor Valentín M^a de Zubiaurre", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 21, 2011, pp. 12-82.
- Sol, Manuel del y Servén, Antonio: "Un 'Concierto notable' para piano y orquesta de Emilio Serrano (1850-1930)", *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, coord. por C. Alonso, C. J. Gutiérrez y J. Suárez Pajares, Madrid, ICCMU, 2008, pp. 261-271.
- Sonia María Rodríguez Bermejo: *Discovering Isaac Albéniz as a song composer*, PhD. Diss., University of Cincinnati, 2010.
- Sopeña, Federico: *El Lied romántico*, Madrid, Moneda y Crédito, 1963.
- _____. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Soler, 1967.
- _____. *El nacionalismo musical y el 'lied'*, Madrid, Real Musical, 1979. Soto Viso, Margarita: "La Serenade pour instruments à cordes de Marcial del Adalid", *Revista de Musicología*, vol. 13, nº 1, 1990, pp. 255-277.
- _____. "Marcial de Torres, Adalid (1816-1890)", *Anuario musical*, CSIC, nº 45, 1990, pp. 189-234.
- Soubies, Albert: *Musique russe et musique espagnole*, Paris, L. Fischbacher, 1894.
- _____. *Histoire de la Musique. Espagne. S. XIX*. Paris, Ed. Flammarion, 1900.
- Suárez García, José Ignacio: *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.
- _____. "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, 2005, pp. 71-95.
- _____. "Liberalismo y wagnerismo en Madrid en el Sexenio Revolucionario", *Delantera de Paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, C. Alonso, C. J. Gutiérrez y Suárez-Pajares (coords.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 353-368; y "Krausoinstitucionismo y wagnerismo", *Nasarre*, vol. 25, nº 1, 2009, pp. 57-72.
- _____. "La puesta en escena de los estrenos wagnerianos en Madrid", *Staging Verdi and Wagner*, Naomi Natsumoto (ed.), Turnhout, Brepols, 2015 (Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts, 2), pp. 203-232.
- _____. "Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid", *Journal of Music Criticism*, vol. 1, March 2017, pp. 1-15.

- _____. "La primera visita de Saint-Saëns a España en 1880: el descubrimiento del pianista virtuoso", *The many faces of Camille Saint-Saëns*. Michael Stegemann (ed.), Turnhout, Brepols, 2018, pp. 313-344.
- Subirá, José: *Historia de la Música Teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945.
- _____. *Historia de Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Salvat, S.A., 1953.
- _____. "La Sección de música en nuestra Academia: actuación durante el decenio (1873-1883)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 4, segundo semestre de 1954, pp. 335-378.
- Taboada y Mantilla, Rafael: *La Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.
- Titos Martínez, Manuel: *Memorias del Conde de Benalúa duque de San Pedro de Galatino*, Vol. 1. Madrid, Blass, 1924.
- Torres, Jacinto: "La obra vocal de Isaac Albéniz: *Songs, Mélodies* y canciones", *Revista de Musicología* XXII, nº 2, 1999, pp. 165-219.
- Triviño Cabrera, Laura: "La pintora «Anselma», Alejandrina Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907) como escritora: su Autobiografía *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real* (1841-1850)", *Revista de Literatura*, 2016, julio-diciembre, vol. LXXVIII, nº 156, pp. 425-444.
- Turina, Joaquín: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Valera, Juan: "A Marcelino Menéndez Pelayo". *Correspondencia* (1888-1894). Vol. V, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Editorial Castalia, 2006.
- Valladar, Francisco de Paula: *Apuntes para la 'Historia de la música en Granada': desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*, Granada, Tip. Comercial, 1922.
- Valverde-Flores, Tamara: "Enrique Granados y Joaquín Nin: dos formas complementarias de concebir e interpretar la historia", *Revista de Musicología*, Vol. XLI, nº 2, 2018, pp. 567-590.
- Vázquez-Romero, José Manuel. *Tradicional y moderados ante la difusión de la filosofía krausista en España*, Ed. UPCo, 1998, pp. 421-517.
- Vázquez, Mariano: "Contestación del Excmo. Sr. D. Mariano Vázquez", *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Guillermo Morphy, el día 18 de diciembre de 1892*, Madrid, Imp. y fund. de Manuel Tello, 1892, pp. 42-62.
- Veintimilla Bonet, Alberto: *El Clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2002.
- _____. "Antonio Romero y Andía: Asociacionismo con fines sociales y comerciales en el siglo XIX", *Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales*, Blanco, Cortizo y Sobrino (eds.), Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2020, pp. 275-295.
- Villacorta Baños, Francisco: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, Imprenta Taravilla, 1985.
- Virgili Blanquet, María Antonia: "La reforma de la música sacra en España", *La musique entre France et Espagne I (1870-1939)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- _____. "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología*, nº II, 2004, pp. 181-202
- Wagner, Richard: *Quatre poèmes d opéras*. Paris, Ed. Librairie nouvelle A. Bourdilliat et C éditeurs, 1861.
- Weber, Gottfried: *Theory of Musical Composition*, Boston: Wilkins, Carter, and Co., 1846.
- Weber, William: *The great transformation of musical taste: concert programming from Haydn to Brahms*. Nueva York, Cambridge University Press, 2008.
- Weldon, Georgina: *Autobiographie de Charles Gounod, et articles sur la routine en matière d'art*, Londres, Weldon, Tavistock House, 1875.
- Zamudio, José: *Heinrich Heine en la literatura chilena. Influencia y traducciones*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1958.

Apéndice

I. CATÁLOGO DE OBRAS MUSICALES

MÚSICA ESCÉNICA

Un mariage à Seville. Baile en dos actos (1870).

Parte musical: no localizada.

Parte literaria: Bibliothèque de l'Institut de France.

Mudarra. Ópera, (ca. 1870). No localizada.

Lizzie. Ópera en tres actos (ca. 1883). No localizada.

Los amantes de Teruel. Ópera (1883).

Sólo se ha localizado la transcripción de la *Danza morisca* publicada en Berlín por Ries & Erler. Archivo del RCSMM.

MÚSICA PARA ORQUESTA

Dos Oberturas (anteriores a 1869). No localizadas.

Dos de mayo, Obertura dramática (ca. 1884). No localizada.

Nuit d'hiver. Nuit d'été, Esquisses symphoniques (1884). No localizada.

La Pavana (1884) No localizada.

Marcha militar para el regimiento de huranos (1884). No localizada.

Noche serena. Oda de Fray Luis de León (1895). No localizada.

MÚSICA CORAL A CAPPELLA, CON PIANO U ORQUESTA

Cántico de Moisés. Orquesta y coros (1864). Bruselas, Royal Library, Fondo S. Gudula.

O salutaris. Solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas (1864). Bruselas Royal Library, Fondo S. Gudula.

Beatriz García Álvarez de la Villa

Sérenade espagnole, para coro (1863). No localizada.

Salve Regina, Soprano, coro a tres voces y orquesta (1869). No localizada.

Misa a cuatro voces, coro y orquesta (anterior a 1869). No localizada.

I. *Prière du matin*. II. *Prière du soir*, coro masculino (ca.1864). No localizada.

Los almogávares, coro masculino (1863). No localizada.

Los trapenses, coro masculino (1863). No localizada.

Motete (1864). No localizada.

A prima, a voces solas (1884). (No localizada).

Motete a 4 voces (1886). Archivo del RCSMM

Coplas de Jorge Manrique, a voces solas (1887). Archivo del RCSMM

Ave María. Soprano y coro con acompañamiento de piano (1893). RCSMM

VOZ Y PIANO

Canzone. Poesía popolare. "Noche arrivata" (ca. 1866). FJM

Canzone. Poesía popolare. "La luna" (ca. 1866). FJM

Hier au soir. V. Hugo (ca. 1866). RAG: Fondo Adalid; fondo privado de la autora

Rapelle-toi. Paroles de A. de Musset (ca. 1866). Fondo Adalid; fondo privado de la autora

Au printemps. V. Hugo (ca. 1866). Fondo Adalid; fondo privado de la autora

Adieux du chatelain de Coucy. Paroles de Coupigny (ca. 1866). RAG: Fondo Adalid

Chanson pastorale. V. Hugo (ca. 1866). RAG: Fondo Adalid

Sais-tu pourquoi? V. Hugo (1867). RCSMM

La novia del cautivo. Romance viejo español (1869). RCSMM

Villancico viejo a tres, adaptación de Esteban Daza (1869). M-BMM.

Serenata española (1869). Publicada en París, E. Gérard et Cie., Imp. Thiébaux. Localizada en FJM; BNE

Lorelei. Poesía de H. Heine (1884). RCSMM

Trähnen. Poesía de H. Heine (1884). RCSMM

La despedida del Cid. Romance viejo español para voz de bajo (1884). Arxiu Municipal de San Felíu de Guíxols (Gerona)

PIANO SOLO

Cánones y fugas instrumentales (ca. 1866). No localizadas.

Andalucía (1869). RCSMM y BNE.

Sonatina española para cuatro manos o Aires españoles (1869). RCSMM.

in título. *Andante mosso* (1880). Biblioteca del Palacio Real.

Al amor de la lumbre (1881). No localizada.

Fantasías (anterior a 1886). No localizada.

Música de cámara

Cuaderno con duetos, tríos y cuartetos de cámara (ca. 1866). No localizado.

Primera Sonata para piano y violín (1869). RCSMM.

II. DISCURSOS Y ENSAYOS

Ensayo sobre la estética del arte español. No localizado.

Historia de la música española o Anales de la música española e italiana. No localizado.

Trabajo sobre *Farinelli* (estudio realizado en el Monasterio de El Escorial). No localizado.

Discurso sobre la ópera española. No localizado.

El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias. Ateneo de Madrid (1886). Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1886.

Discurso sobre la música profana del siglo XVI. Ateneo de Madrid (1887). No localizado.

Naturaleza y medios de expresión de la Música (1892). *Real Academia de BB.AA. de San Fernando*. Madrid, Imp. de Manuel Tello, 1892.

III. ARTÍCULOS EN PRENSA

FECHA	PUBLICACIÓN	TÍTULO
24-04-1862	<i>La América</i>	Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación
28-07-1870	<i>La América</i> ¹	El Arte en general. Escuelas alemana e italiana. <i>Freischütz</i>
25-05-1871	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	De la ópera española. Carta dirigida a don José de Castro y Serrano
22-03-1874	<i>Revista Europea</i>	Ricardo Wagner. Estudio Fisiológico. <i>Revista Europea</i> ²
01-03-1883	<i>Notas Musicales y Literarias</i>	Carta del Excmo. Sr. Conde de Morphy al director de esta Revista
04-03-1889	<i>El Imparcial</i>	<i>Los amantes de Teruel</i>
08-03-1889	Reproducido en <i>La Época</i>	
11-03-1889	<i>Los Lunes de El Imparcial</i>	<i>Los amantes de Teruel</i> . II. La música y la ejecución
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, II</i>	Beethoven y sus obras
1889	<i>El Ateneo. Revista científica, literaria y artística, III</i>	Veladas musicales
01-1890	<i>La España Moderna</i>	El año musical en España
1890	<i>Ilustración Artística</i>	Los teatros de Madrid
17-02-1890	<i>Los Lunes de El Imparcial</i>	La música <i>di camara</i>
28-04-1890	<i>El Imparcial</i>	El Teatro Real y la ópera italiana
21-12-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	La exposición músico-teatral de Viena
27-12-1891	<i>La Correspondencia de España</i>	El centenario de Mozart en el Conservatorio
17-01-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de la ópera
15-02-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	El público de los conciertos
09-12-1892	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Pagliacci</i> . Ópera en dos actos.
2-III-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg I</i>
19-03-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg II</i>
02-04-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg III</i>
27-04-1893	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Los maestros cantores de Nuremberg IV</i>
02-04-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. Más sobre <i>Falstaff</i> . La ópera italiana en el teatro del Príncipe Alfonso
22-04-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>Delenda est Cartago</i>
03-05-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. Variaciones sobre el mismo tema
1894	<i>El bosque</i>	La casa de Ricardo Wagner
11-1894	<i>La España Moderna</i>	Revista musical. El Conservatorio y el Teatro Real. Bibliografía musical. <i>Les Musiciens neerlandais en Espagne du douzième au dixhuitième siècle. Charles Quint musicien</i> , por M. Edmond Van der Straeten. Antología de música religiosa española, por D. Felipe Pedrell
12-12-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La <i>Manon Lescaut</i> de Puccini. Nuevos cuartetistas
29-12-1894	<i>La Correspondencia de España</i>	Porvenir de los compositores españoles
27-01-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La Sociedad de Conciertos y la interpretación de las sinfonías de Beethoven. Conferencia del Sr. Pedrell
24-02-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	En el Salón Romero [Sobre Granados]

¹ Aunque no se indica la autoría del artículo, podría tratarse de un artículo escrito por Guillermo Morphy.

² Mi agradecimiento a José Ignacio Suárez García por haberme aportado esta información.

25-02-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Manon Lescaut</i> de Massenet
1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Sarasate
17-03-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	<i>La Dolores</i> de Bretón en el Teatro de la Zarzuela
18-03-1895		
22-03-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>L'amico Fritz</i> de Mascagni
02-04-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Concierto wagneriano
03-04-1895		
06-05-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Emma Nevada
24-05-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Una ópera nueva en Barcelona [Sobre <i>Henri Clifford</i>]
02-06-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	El coro ruso de Slaviansky
02-06-1895	Reproducido en <i>La Época</i>	
30-11-1895	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. Teatro Real. <i>Don Pasquale</i> y <i>Cavalleria rusticana</i>
29-03	<i>La Correspondencia de España</i>	Gustavo Kogel, como director de orquesta
	<i>España en fin de siglo. Tomo II: provincias</i>	España musical
21-04-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	El Cuarteto Crickboom
24-05-1896	<i>La Correspondencia de España</i>	Salón Romero. El cuarteto Crickboom
30-10-1896	<i>La Ilustración española y americana</i>	Arqueología culinaria. Al Dr. Thebussem
20-01-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Sansón y Dalila</i> de Saint-Saëns
12-05-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La música en Madrid en 1897
30-09-1897	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Saint-Saëns y el público de su tiempo
12-11-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La Sociedad de Conciertos. M. Bauer
04-12-1897	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro Real. <i>Hero y Leandro</i> de Mancinelli
04-01-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La Música en Madrid
16-01-1898	Álbum salón (Barcelona)	Curiosidades musicales. El cuarteto de cuerda.
15-02-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	Revista musical. La Sociedad de Conciertos y el arte músico español
01-03-1898	Álbum salón (Barcelona)	Antonio Rubinstein. Recuerdos personales
27-04-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	Teatro del Príncipe Alfonso. <i>La Bohème</i> de Puccini.
16-06-1898	Álbum salón (Barcelona)	Notas musicales [<i>Parsifal</i>]
15-09-1898	<i>La Ilustración Española</i>	<i>Deyanira</i> de L. Gallet. Música de Saint-Saëns
12-10-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	La próxima temporada del Teatro Real
22-11-1898	<i>La Correspondencia de España</i>	Crítica musical. <i>La María del Carmen</i> de Feliú y Codina,
25-11-1898	<i>El Diario de Murcia</i>	música de Enrique Granados
22-01-1899	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Teatro Real. <i>La Walkiria</i> de Wagner
26-01-1899	<i>La Correspondencia de España</i>	La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real
09-02-1899	<i>Bellas Artes</i>	Teatro Real. Tercera Sociedad de Conciertos. El maestro Zumpe. Porvenir de la música en España

IV. ESTRENOS DE LAS OBRAS DE GUILLERMO MORPHY

FECHA	LUGAR	OBRAS DE MORPHY	NOTAS
17/02/1864	Bruselas: Sala Ducal Palacio Real	<i>Cántico de Moisés</i> [Éxodo, 15], Salmo para voces. <i>Serenata española</i> para coros y orquesta.	A beneficio de las víctimas terremoto de Manila.
27/03/1864	Bruselas: Santa Gudula	<i>Motete</i>	La obras de Morphy se interpretaron durante 15 años es esta catedral.
29/06/1869	París: Sala Hertz	<i>Sonata</i> para piano y violín. <i>Tres motivos españoles en forma de sonatina para piano a cuatro manos</i> . <i>Serenata española</i> para canto y piano. <i>Melodía italiana</i> . Obras del XVI de música de vihuela	Primer concierto histórico de música profana española del siglo XVI; Intérpretes: Albert Lavignac (piano y clave), Antonio Sighicelli (violín), Pagáns, Coujas y Oliveres (canto).
23/03/1877	Cádiz: Gran Teatro	<i>Sonatina española para piano a cuatro manos</i>	Interpretada con éxito por Rafael Tomasi y Josefa Fernandez del Coro.
30/03/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical.	<i>Danza morisca</i> . I acto de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Por la Unión Artístico Musical, dirigida por Casimiro Espino.
25/10/1881	Madrid: Palacio Real	<i>Al amor de la lumbre Andalucía</i>	Concierto de Godefroid ante la reina Isabel II.
24/04/1883	Berlín y Amsterdam. Concerthaus	<i>Danza morisca</i> de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Director Benjamin Bilse
3/02/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical	Esquisses Symphoniques. <i>Nuit d'hiver. Nuit d'été</i>	La autoría de la obra se desveló tras ser aplaudida por el público que pidió su repetición
10/02/1884	Madrid: Teatro Apolo. Unión Artístico Musical	<i>Pavana</i>	Publicada por Durand y Romero
30/03/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical	<i>Danza morisca</i> . I acto de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i>	Por la Unión Artístico Musical, dirigida por Casimiro Espino
13/04/1884	Madrid: Teatro Príncipe Alfonso. Unión Artístico Musical	Esquisses Symphoniques. <i>Nuit d'hiver y Nuit d'été. Zambra morisca</i>	Esperanza y Sola elogia las obras. Buena acogida por el público que pidió su repetición
29/12/1884	Madrid: Salón Romero. Orquesta bajo la dirección de Tomás Bretón	<i>La despedida del Cid</i> romance viejo español para voz de bajo; <i>A prima</i> , para voces solas	A cargo del Instituto Filarmónico que preside Guillermo Morphy. Asisten las infantas D ^a Isabel y D ^a Eulalia.
04/05/1886	Conciertos organizados por la Asociación de profesores de música y aficionados	<i>Motete</i> a cuatro voces	Álbum ofrecido a la Reina Regente por la Asociación de profesores de música y aficionados.
16/03/1887	Madrid: Ateneo	<i>Coplas de Jorge Manrique</i> y música de vihuela del siglo XVI (transcripciones)	Segundo concierto histórico de G. Morphy en ocasión de su conferencia sobre "La música profana del siglo XVI".

V. ORGANIZACIÓN DEL INSTITUTO FILARMÓNICO

NOMBRES/AÑOS EN QUE SE NOMBRAN	CARGOS	ASIGNATURAS
Conde de Morphy	Presidente	
Emilio Serrano y Ruiz 1884,1885	Vicepresidente/Profesor	Composición
Apolinar Brull 1884	Tesorero/Profesor	Piano
Ruperto Cancio 1884, 1885, 1886	Contador/Profesor	Armonía
Carlos Saco del Valle 1884, 1885	Secretario/Profesor	Francés
Natividad Cabañas 1884 Pilar Vecín de Saco 1884,1885 Rosario Mendizábal 1884 Ricardo Oyanarte 1884,1885,1886 Cayetano Fernández 1884 Enrique Calvist 1884 Luis Lucientes 1884 Florencio Larrauri 1886	Profesor	Solfeo
Antonia Fernández y Pulem 1884,1885 Isaac Albéniz 1884,1885,1886 Apolinar Brull 1884-1886 Angel Quílez 1884 Peña 1885 Antonio Trueba 1885,1886 Cruz Cerezo 1884, 1885,1886 Melecio Brull 1884, 1885,1886	Profesor	Piano
Enrique Fernández Arbós 1884 Manuel Pérez 1884 Pedro de Urrutia 1884, 1885,1886	Profesor	Violín
Agustín Rubio 1884,1885	Profesor	Violoncello
Juan de Castro 1884,1885,1886	Profesor	Contrabajo
Vicenta Tormo 1886	Profesor	Arpa
Francisco González 1886	Profesor	Flauta
José Campra 1886	Profesor	Clarinete
Fermín Ruiz de Escobés 1886	Profesor	Oboe
Manuel Lucientes 1886	Profesor	Fagot
Alfonso Sotillo 1886	Profesor	Trompa
Antonio Duque 1884, 1885, 1886	Profesor	Cornetín
José Valderrama 1886	Profesor	Trombón
Napoleón Verger 1884,1885,1886,1887,1888	Profesor	Canto
José Erviti	Profesor	Armonía
Casimiro Espino	Profesor	Composición
Carlos Saco del Valle 1884,1885 Francisco Amato 1886	Profesor	Francés
Casto Vilar 1884 Francisco Amato 1884 Tito Verger 1886	Profesor	Italiano
Joaquín Valverde 1884,1885,1886	Profesor	Literatura musical
Justo Blasco 1884 Antonio Oller y Fontanet 1884	Profesor	Clase popular

VI. CONCIERTOS EN LA CORTE. GRANDES CEREMONIAS DE PALACIO

FECHA	PROGRAMA
29.11.1883	<p><u>Primera parte:</u> Aria de la ópera <i>Simón Bocanegra</i> de Verdi, por el Sr. Nannetti Dúo de la <i>Forza del destino</i> de Verdi, por los Sres. Massini y Battistini Aria de la ópera <i>Gioconda</i> de Ponchielli, por la Srta. Theodorini Dúo de <i>Don Giovanni</i> de Mozart, por la Sra. Gargano y Sr. Battistini Romanza de <i>Giuramento</i> de Mercadante, por el señor Massini Terceto de <i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, por la Srta. Theodorini y los Sres. Massini y Nannetti</p> <p><u>Segunda parte:</u> <i>I Marinari</i> de Rossini, por los Sres. Massini y Nannetti Romanza de <i>Don Sebastiano</i> de Donizetti, por el Sr. Battistini Bolero de <i>Vespri Siciliani</i> de Verdi, por la señora Gargano Dúo de <i>Romeo é Giulietta</i> de Gounod, por la señorita Theodorini y Sr. Masini; Cuarteto de <i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, por la Sra. Gargano y los Sres. Masini, Battistini y Nannetti” Al piano Guelbenzu</p>
09.05. 1889	<p><u>Primera parte:</u> 1. Primer tiempo del <i>Trio en Si bemol</i> de Schubert, por Tragó, Arbós y Rubio 2. <i>Il Giuramento</i> de Mercadante, por Gayarre 3. <i>Rapsodia húngara</i> de Liszt, por Tragó 4. <i>Il pescatori di perle</i> de Bizet, por Gayarre 5. <i>Nocturno</i> de Chopin, por Arbós 6. <i>Aires bohemios</i> de Sarasate, por Arbós</p> <p><u>Segunda parte:</u> 1. <i>Reverie</i> de Schumann, por Rubio 2. <i>Gavote de Filtrauhagen</i>, por Rubio 3. <i>Preghiera</i> de Gordiniani, por Gayarre 4. <i>Leyenda</i> de Wieniawsky, por Arbós 5. <i>Zapateado</i> de Sarasate, por Arbós 6. <i>Berceuse</i> de Chopin, por Tragó 7. <i>Ave María</i> de Gounod, por Gayarre y Arbós</p>
14.12.1890	<p><u>Primera parte:</u> 1. <i>Cavatina</i> de Raff, por Arbós 2. <i>Jota aragonesa</i> de Sarasate, Arbós 3. Romanza de <i>I Lituani</i> (Sr. Uetam), Ponchielli 4. Dúo del <i>Barbero</i> (señora Sembrich y señor Verger), Rossini 5 Romanza de <i>Un ballo in maschera</i> (señor Verger), Verdi 6 Aria de <i>Sonámbula</i> (señora Sembrich), Bellini</p> <p><u>Segunda parte:</u> 1 Romanza de <i>Don Carlo</i> (Sr. Uetam), Verdi 2 <i>Frü hlingszeit</i>, Becker 3. <i>Das Veilchen</i>, Mozart 4. Mazurca <i>Seize ans</i> (señora Sembrich), Chopin 5. A Nocturno, Chopin 6. Habanera (Sr. Arbós), Sarasate 7. <i>Perla, wals</i> (señora Sembrich), Arditi Al piano Vázquez</p>
11.11.1892	<p>1. <i>Idéale</i> (melodía) de Tosti, por Verger 2. <i>A suon de bani</i> de Baldelli, por Verger 3. Plegaria de <i>Tannhauser</i> de Wagner, por la Sra. Tétrazzini 4. <i>Nocturno</i> de Chopin, por Tragó 5. <i>Vals cromático</i> de Godard, por Tragó 6. Andante con variaciones de la <i>sonata Kreutzer</i> de Beethoven, por Monasterio y Tragó 7. <i>Fier che langue</i> de Rottoli por De Marchi 8. <i>Povera mamma</i> de Tosti, por De Marchi 9. <i>Apri amor mió</i>, serenata de Tosti, por Baldelli 10. <i>Passegiata</i> de Cortesi, por Baldelli 11. <i>Rondó</i> de Monasterio 12. <i>Leyenda</i> de Wieniawski, por Monasterio. 13. <i>Vals brillante</i> de Matiozzi, por la Sra. Tétrazzini 14. <i>Rapsodia húngara</i> de Liszt, por Tragó 15. Dúo de <i>La Favorita</i>, de Donizetti, por Tétrazzini y De Marchi Al piano Campanini</p>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbagnano, Nicola: 225
Aceña, Enriqueta: 167
Adalid, Marcial del: 30, 68, 73, 79, 81, 83, 84
Adams, María: 213
Aguado, Dionisio: 37
Aguado, Miguel: 239
Ajenjo Bullón, Xavier: 225
Alarcón, Pedro Antonio de: 26, 27, 104, 125, 127, 173, 252, 304
Alarcón y Meléndez, Julio: 212
Albareda y Sezde, José Luis: 204
Albéniz, Adrienne L. de: 132
Albéniz, Isaac: 15, 30, 58, 73, 74, 95, 133, 138, 140, 142, 151, 152, 153, 154, 157, 163, 167, 168, 171, 176, 183, 185, 186, 188, 195, 212, 213, 220, 221, 236, 238, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 267-270, 279-282, 288, 297, 316, 341, 342, 347, 349, 385
Albifiana, Salvador: 194
Alcalá Galiano, Antonio: 224
Alcalá Galiano, Emilio: 33
Aldao: 169
Alfonso, Príncipe [posteriormente, Alfonso XII]: 11, 23, 28, 67, 68, 81, 105, 109, 116-119, 121, 123, 196, 255
Alfonso XII, Rey: 12, 15, 55, 58, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 140, 141, 142, 143, 157, 167, 172, 177, 183, 193, 196, 198, 200, 212, 228, 241, 243, 245, 247, 248, 249, 251, 255, 268, 346, 347, 349
Alfonso XIII, Rey: 169, 255
Alfonso y Casanova, Luis: 103
Almaviva: 142
Alonso, Celsa: 16, 28, 73, 74, 172, 180, 182, 183, 217, 241, 263
Alonso Pérez, Luis: 58
Alonso Pérez-Ávila, Beatriz: 149, 216
Altavilla, Ramiro: 167
Álvarez Losada, Cristina: 334
Álvarez Mediavilla, Fermín María: 73, 176, 246
Álvarez Robles, Mariano: 28
Alzola, Pablo: 198
Amat, Juan Carlos: 358, 360
Amato, Francisco: 152, 154, 385
Angenot, Laurent: 258
Anglés, Higinio: 362
Angulo Díaz, Raúl: 224, 225
Anselma: *vid.* Gessler: Alejandrina de
Anselmo Clavé, José: 240
Aponte, Araceli: 172
Aranda, Fernando: 58, 60
Aranguren, José de: 161
Archiduque Federico: 122
Arín, Valentín: 152, 162
Arnao, Antonio: 48, 50, 68, 71, 72, 115, 127, 218, 219, 229, 230, 264
Arnau: 288
Arriaga, Juan Crisóstomo de: 57, 182, 187, 188, 212
Arrieta y Corera, Emilo: 28, 29, 42, 44, 49, 52, 110, 119, 127, 130, 142, 157, 158, 159, 161, 165, 170, 171, 173, 193, 194, 206, 210, 211, 217, 218, 219, 220, 221, 343, 244, 249, 251, 278, 279, 282, 306, 339
Artagnan: *vid.* Marqués de Altavilla
Artigana: 167, 170
Ascher, Joseph: 92
Asenjo Barbieri, Francisco: 30, 31, 34, 42, 47, 52, 68, 74, 85, 86, 110, 111, 127, 130, 142, 158, 161, 165, 171, 173, 175, 180, 202, 206, 210, 211, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 240, 248, 251, 275, 278, 279, 301, 330, 331, 356, 357
Asensio y Toledo, José María: 130, 131
Asquerino, Eduardo: 69
Astigarraga, Antonio: 167, 169, 172

- Auber, Daniel-François: 182, 314
Aullón de Haro, Pedro: 224
Ávalos, Simeón: 219, 239
Avrial y Flores, José María: 219
Aymes, Jean-René: 72
Aza Álvarez—Buylla, Vital: 173, 265
Azcarate, Gumersindo de: 194, 203, 204
Bach, Johann Sebastian: 30, 53, 168, 181, 182, 188, 207, 313, 320
Bakunin, Mijail: 236
Balaguer, Víctor: 334
Baldelli, Antonio: 169
Baldomero, Espartero: 41
Balmes, Jaime: 34, 49
Bannelier, Charles: 88, 89, 90
Baralt, Rafael María: 48, 49, 52
Barbieri: *vid.* Asenjo Barbieri, Francisco
Baronesa de Seyringer: *vid.* Hagyi, Cristina
Barrantes, Vicente: 48
Barrès, Auguste-Maurice: 334
Bärwolf, Louis: 67
Basili, Basilio: 34
Bassecour de Chacon, Ysabel: 75, 79
Bauer, Harold: 383
Beaumont, Edouard: 103
Beck, Carlos: 127, 213
Bécquer, Gustavo Adolfo: 46, 51, 73, 74, 76, 77, 168, 170, 214, 249
Beethoven, Ludwig von: 30, 35, 36, 40, 41, 52, 53, 55, 63, 71, 81, 90, 98, 99, 101, 113, 119, 121, 134, 169, 175, 179, 181-190, 203-209, 212-215, 232, 234, 235, 238, 248, 267, 275, 299, 310, 311, 313, 323, 332, 341, 347, 348, 382
Bellido, Nacho: 361
Bellini, Vincenzo: 25, 71, 75, 100, 101, 113, 169, 239, 289, 291, 306, 338
Benito, Cosme J. de: 161
Benjamin, Walter: 15
Bergerat, Emile: 103
Bériot, Charles-Auguste de: 39, 58, 60, 182,
Berlioz, Hector: 138, 139, 182, 185, 320
Bermudo, Juan: 86, 362
Bernareggi, Francisco: 103
Bertini, Henri Jérôme: 92
Beruete, Aureliano: 239
Bezars, Rafael: 167
Bilse, Benjamin: 134, 384
Bismarck, Otto von: 236
Bizet, Georges: 105, 135, 297, 314
Blanc, Charles: 81
Blanco Álvarez, Nuria: 29, 147, 173
Blanco White, José María: 21, 22
Blanquer: 247, 349
Blasco, Justo: 78, 142, 152, 155, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 202, 221, 265, 385
Bocherini, Luigi: 182
Bofarull, Antonio de: 89
Bogaraya: *vid.* Marqués de Bogaraya
Boildieu: François-Adrien: 182
Boito, Arrigo: 292
Böhl de Faber, Juan Nicolás: 34, 51, 78
Böker-Heil, Norbert: 75
Bolzoni, Giovanni: 182,
Bonaparte, Napoleón: 108
Bonventura, Arnaldo: 303
Borbón, Eulalia de [Infanta]: 135, 136, 137, 384
Borbón y Borbón-Dos Sicilias, Francisco de Asís de [Rey consorte]: 84, 88
Borbón, Isabel de [Infanta]: 18, 47, 48, 58, 126, 135, 136, 137, 169, 184, 212, 216, 239, 241-243, 255, 256-257, 259, 384
Borbón, Luisa Fernanda [Infanta]: 119
Borbón-Dos Sicilias, María Cristina de: 30, 42, 83, 119, 242
Borbón y Braganza, Sebastián Gabriel (Infante): 52
Borbón y Borbón, Paz de [Infanta de España y Princesa de Baviera]: 272
Bordes García, Sonia: 28
Borja Queipo de Llano, Francisco de: 149
Borrell, Félix: 306, 310, 311
Borrell, José: 306
Bossuet, Jacques-Bénigne: 208
Brahms, Johannes: 98, 150, 175, 188, 212, 215
Brassin, Louis: 58, 251
Bremon, José María: 51
Bretón, Tomás: 25, 48, 49, 73, 74, 108, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 130, 133, 134, 142, 148, 150-153, 157, 158, 160-165, 168, 170-174, 176, 177-180, 182, 183, 185-192, 195, 203, 207, 210, 212-216, 218, 221-223, 236, 237, 238, 242-244, 246-251, 255, 256, 264, 265, 267-280, 282-288, 294-298, 316, 317, 321, 330, 331, 333, 337, 339, 341, 342, 344, 347-349, 383
Bretón de los Herreros, Manuel: 25, 48, 49
Brisson, Frédéric: 139
Bruch, Max: 182, 183, 184, 187
Bruckner, Anton: 150

- Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899)
- Brull, Apolinar: 116, 134, 142, 151-154, 157, 160, 162, 163, 173, 182, 248, 278, 280, 288, 385
- Brull, Melecio: 151, 152, 385
- Bruna, José Carlos: 128, 129
- Bueno, Ángel: 303
- Buonarroti, Miguel Ángel: 36, 209, 228
- Burkholder, J. Peter: 175, 180
- Bustamante, Ramón: 130
- Bustamante, Salvador S.: 152, 162
- Byrd, William: 357
- Caballero: *vid.* Fernández Caballero, Manuel
- Cabañas, Natividad: 151, 385
- Cabezón, Antonio de: 358
- Cabrera, Ramón [General]: 123
- Caccini, Giulio: 239, 353
- Cacho Casal, Marta P.: 131
- Calasanz, San José de: 31
- Calderón de la Barca, Pedro: 45, 112, 114, 115, 118, 126, 131, 210, 228, 314, 342-344
- Calvist, Enrique: 152, 153, 385
- Calvist, Ernesto: 153
- Calvo, Manuel: 190
- Camacho O'Neal, Marcos: 21
- Campoamor, Ramón de: 48, 49, 52, 111, 161, 173, 203, 226, 246
- Campra, José: 152, 154, 385
- Camps y Soler, Óscar: 55, 69-72, 176, 197, 224, 233
- Campo Zabaleta, Conrado del: 322
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier: 119
- Cancio, Ruperto: 151, 153, 154, 161, 385
- Candi, Cándido: 240
- Cano, Alonso: 115, 131
- Canora y Moreno, Eugenio: 157, 166
- Cánovas del Castillo, Antonio: 52, 109, 111, 121, 125, 128, 130, 140, 149, 173, 193, 198, 203, 204, 207, 208, 212, 241, 246, 266, 291
- Cantó, Juan: 142
- Cañete, Manuel: 17, 45-52, 61, 69, 72, 78, 90, 91, 102, 103, 105, 106, 108, 111, 117, 126, 132, 177, 186, 219, 220, 221, 226, 228, 229, 230, 233, 246, 248
- Capellán de Miguel, Gonzalo: 225
- Capdepón Verdú, Paulino: 64, 203
- Cárdenas, José de: 110, 127, 128, 200, 246
- Cardona: 167
- Cardwell, Richard A.: 226
- Carlos III: 123, 128, 253, 259
- Carlos V: 190, 355
- Carmena y Millán, Luis: 264, 306
- Carnero, Guillermo: 265
- Carnicer, Ramón: 29, 34, 53
- Carnoy, Henry: 354
- Carrasco Vázquez, Fernando: 163
- Carreras, Juan José: 17, 267
- Carsi y Osorio, Francisco: 155
- Carvajal, Rafael: 173
- Casals, Pablo: 58, 66, 132, 133, 196, 212, 213, 242-244, 246, 247, 250, 251, 255-259, 268, 288, 345-347, 361
- Casares, Emilio: 11, 15, 30, 32, 59, 64, 85, 110, 172, 180, 217, 241, 263, 264
- Casares, José [Pepe] M^º: 73, 75, 84
- Casas: *vid.* Pérez Casas, Bartolomé
- Cascudo, Teresa: 203, 267
- Casella, Cesar Augusto: 243, 244
- Castaño, José: 38
- Castelar, Emilio: 217, 265, 266
- Castro, Juan de: 385
- Castro y Serrano, Adolfo: 115
- Castro y Serrano, José de: 68, 109, 110-116, 127, 130, 176, 221, 229, 230, 264, 382
- Castro, Adolfo de: 48, 114, 115, 151, 153, 154, 221, 227
- Castro, Fernando de: 197
- Cavalli, Francesco: 239
- Cavia, Mariano de: 194
- Cazottes, Gisèle: 265
- Cerezo, Cruz: 151, 154, 160, 162, 168, 385
- Cervantes, Miguel de: 210, 244
- Cervantes, Esmeralda: 244
- Chacón Núñez del Castillo, Juan Francisco: 75
- Chapí, Ruperto: 116, 130, 133, 134, 157, 158, 164, 173, 174, 182, 188, 191, 212, 218-220, 240, 248, 278, 280, 282, 288, 299, 306, 334, 335
- Chasca, Edmund de: 104
- Cherubini, Luigi: 55, 63, 182, 320
- Chevalier, María Luisa: 168, 212, 252
- Chopin, Frédéric: 30, 100, 101, 169, 181, 182, 183, 184, 186, 188, 212-215, 248, 347
- Chueca, Federico: 173, 280
- Cierva, Ricardo de la: 141
- Cimarosa, Domenico: 169
- Cinna, Óscar de la: 183, 152
- Clark, Walter Aaron: 251, 253
- Clemente de Alejandría: 224
- Clementi, Muzio: 92
- Coello, (Señoras y señoritas de): 88, 126
- Cole, William: 258
- Colonne, Édouard: 180, 319

- Collantes, Esteban: 130
Comba, Juan: 142
Compta, Eduardo: 58, 60, 127
Conde de Benalúa: 105, 122
Conde de Campoalegre: 75
Conde de Cheste: 110
Conde de Michelena: *vid.* Michelena, Ramón de
Conde de Peñalver: 176, 280
Conde de San Luis: 48
Conde de Venadito: 23
Conde de Velle: 88
Conde y Corral, Bernardo: 72
Condesa de Morphy: *vid.* Cristina Hagyi
Condesa de Velle [Josefa Marín]: 246
Correa de Araujo, Francisco: 358
Corredor, José María: 66, 242, 255, 346
Cortadellas, Francisco: 163
Cortés García, Manuela: 42, 359
Cortés i Mir, Francesc: 237
Corti: 169
Cortizo, María Encina: 29, 52, 53, 130, 147, 173, 203, 312
Cosa, Juan de la: 309, 310
Cosens, Frédéric William: 131
Costa, Joaquín: 291
Cotes Villena, Ambrosio: 143
Coujas: 88, 384
Coupigny, Juan de: 380
Courbet, Jean-Gustave: 109, 229
Cousin, Victor: 30, 32, 43, 72, 114, 208, 223, 224, 227, 232, 235, 302, 318
Cramer, Johann Baptist: 92
Crickboom, Mathieu: 58, 177, 280, 258, 383
Croze, Austin de: 247
Cruzada Villaamil, Gregorio: 52
Cuéllar, Antonio: 153
Cuenca, Vicente: 17, 69, 86, 176, 197
Cuervo Calvo, Laura: 37
Cueto, Leopoldo Augusto de [Marqués de Valmar]: 43, 46, 126, 127, 130, 247, 228
Cueto y Rivero, Manuel: 106
Cuspina y Oller, Clemente: 166
Cuyás, Vicente: 29
Czerny, Carl: 92
D'Albert, Eugen: 183, 188, 215
D'Albert, Max: 188
D'Indy, Vincent: 268, 341
Daniel, Salvador: 42
Daniel Campalans, Eusebio: 58
Dante Alighieri: 34, 228
Darwin, Charles: 229
David, Félicien: 53, 63, 81, 82, 88, 90, 138, 276
Davillier, Charles: 103
Daza, Esteban: 86, 351, 356, 359, 360, 380
Delgado, José Antonio: 33, 38, 134, 152, 153
Delgado, María Teresa: 351
Delgado, Sinesio: 174
Delgado Criado, Buenaventura: 31
Delgado García, Fernando: 60
Delibes, Léo: 81
Descartes, René: 208, 228
Di Franco, Aquiles: 110
Díaz González, Diana: 294, 295, 297, 335
Dietrich, August: 254
Díez-Saavedra de Morales, Nicolás: 317
Doctor Thebussem [seudónimo de Mariano Pardo de Figueroa]: 383
Domingo, Isabel María: 242
Dominguez, José María: 306
Domínguez, Manuel: 239
Donizetti, Gaetano: 29, 75, 100, 101, 113, 169, 170, 214, 239, 289, 291, 306, 338
Donostia, Padre [José Antonio]: 133, 362
Donoso Cortés, Juan: 34, 46, 49, 224
Doré, Gustave: 81, 84, 103
Dorello, Adolfo: 163
Doutrepoint, Auguste: 63
Ducazcal, Felipe: 173, 174, 177, 280
Ducazcal, José María: 151, 153
Dumas, Alexandre: 81
Dunkler, Emile: 182
Dupont, Auguste: 58, 60, 103
Dupont, Joseph: 251
Duque de Alba: 110
Duque de Bailén: 68
Duque de Montpensier: 109
Duque de Rivas [Ángel Saavedra]: 46, 48, 78, 112, 126, 127, 173, 230, 246
Duque de San Pedro de Galatino: 105
Duque de Sesto: 110, 130, 179
Duque, Antonio: 152, 153, 154, 385
Duquesa de Hija: 110
Durán, Agustín: 32, 46, 78, 111, 112, 195, 196, 302
Dusseck, Jan Ladislav: 92
Echevarría de Aguirre, Isabel: 213
Egido, Aurora: 126
Egido, Concepción: 167
Ellis, Katherine: 43

- Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899)
- Encabo, Enrique: 294
 Encina, Juan del: 47
 Erviti, José: 152, 154, 385
 Eschig, Max: 362
 Escobar, Alfredo: *vid.* Marques de Valdeiglesias
 Escosura, Patricio de la: 34, 48
 Eslava, Hilarión: 29, 31, 44, 53-55, 58, 61, 64, 68, 70, 110, 115, 169, 161, 217, 218, 239, 263, 356
 Espadas Burgos, Manuel: 109
 Esperanza y Sola, José María: 68, 136, 138, 142, 212, 222, 264, 291, 294, 298, 310, 320, 333, 384
 Espín Templado, María del Pilar: 290
 Espín y Guillén, Joaquín: 29, 52, 74, 263
 Espino, Casimiro: 134, 135, 137, 152, 153, 154, 288, 344, 384, 385
 Espinosa de los Monteros, Josefa: 106
 Estarrona, José: 152
 Estremera, José: 157, 173
 Etzion, Judith: 35, 37, 205, 241
 Eulate de Valcárcel, Irene María: 75
 Liáns, Eulalia de: *vid.* Fanny Garrido
 Faber, Frédéric: 60
 Faivre d'Arcier, Catherine: 103
 Falero, Francisco J.: 224, 225, 227
 Falla, Manuel de: 93, 96, 104, 133, 255, 267, 316, 344
 Fanny: *vid.* Garrido, Fanny
Farinelli [Carlo Broschi]: 223, 339, 381
 Fauré, Gabriel: 214
 Feijas, Salvador: 153
 Felipe I de Castilla, el Hermoso: 362
 Felipe II: 86, 130, 355
 Feliú y Codina, José: 283, 286, 287, 383
 Fellowes, Edmund Horace: 361
 Fereal: 98
Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber]: 49, 51
 Fernández, Cayetano: 152, 385
 Fernández, Josefa: 129, 384
 Fernández, Ramón: 78
 Fernández, Ricardo: 152, 153
 Fernández Álvarez, Emilio: 158, 159, 210, 216
 Fernández Arbós, Enrique: 58, 74, 151, 152, 162, 171, 176, 183, 185, 187, 188, 212, 213, 236, 243, 244, 246-248, 251, 253, 256, 279-282, 347, 349, 385
 Fernández Bordas, Antonio: 210, 213, 244, 288
 Fernández Caballero, Manuel: 127, 130, 173, 212, 280, 288
 Fernández de Córdoba, María Encarnación: 75
 Fernández de la Mora, Pilar: 17, 183, 185, 244, 246
 Fernández de Valderrama, José María: 221
 Fernández Duro, Cesáreo: 223
 Fernández Espino, José: 46, 48, 224
Fernanflor [seudónimo de Isidoro Fernández Flores]: 272, 273
 Fernández Guerra, José: 46
 Fernández Grajal, Manuel: 110, 116, 134, 173, 280
 Fernández Grajal, Tomás: 110, 116, 134, 173, 182, 185, 190, 271, 280
 Fernández Guerra, Aureliano: 48, 68, 69, 106, 110, 126, 130
 Fernández Jiménez, José: 239
 Fernández Shaw, Carlos: 255
 Fernández Villaverde, Enrique: 204
 Fernández y González, Francisco: 225
 Fernández y Pulem, Antonia: 385
 Fernando VII: 22, 33, 128
Fernanflor: *vid.* Fernández Flores, Isidoro
 Ferrer Benimeli, José Antonio: 225
 Ferriz de Guzmán y Martí, Rosa: 23, 24, 69, 103, 106
 Ferriz de Guzmán, Pedro: 24
 Fétis, François Joseph: 32, 39, 42-44, 57, 58-60, 61, 62, 64, 65, 69, 70, 84, 87, 98, 114, 115, 161, 201, 203, 228, 252, 302
 Feuerbach, Ludwig: 236
 Fidiás: 209, 228
 Figueroa y Torres, Álvaro: 208
 Fiorentino, Giuseppe: 139
 Fiori, Angela: 35
 Fischer: 63
 Fiscowich, Florencio: 174
 Fius, Teresa: 363
 Flitter, Derek: 16, 34, 45, 46, 48, 49, 226
 Flórez, María: 202
 Fontanilla, Pedro: 194, 206
 Fontseré, José: 240
 Forcaud, Louis de: 292
 Fortuny, Mariano: 84, 103, 104, 274
 Francés, Julio: 213
 Franenlo, Heinrich: 307
 Fray Luis de Granada: 130
 Fray Luis de León: 130, 379
 Frescobaldi, Girolamo: 357
 Frígola, Buenaventura: 240
 Frontera de Valldemosa, Francisco: 29, 119
 Fruehwald, Scott: 318
 Fuenllana, Miguel de: 86, 89, 93, 201, 351, 356,
 Gal, Amparo: 256, 257
 Gallet, Louis: 323, 383
 Galvany, María: 167

- Gálvez, Rafael: 153, 212, 258
García, José Ramón: 27
García, Manuel: 74, 153
García Álvarez de la Villa, Beatriz: 111, 118, 128, 173, 177, 186, 187, 212, 239, 240, 243, 255, 258
García de la Concha, Víctor: 265
García de la Puerta López, Vicente: 88
García Fernández, Eva: 30, 83
García García, Adriana C.: 110
García González, Juan A.: 230
García Laborda, José María: 213
García Luna, Tomás: 224
García Vázquez, Milagros: 36
García Velasco, Mónica: 40, 62, 83, 86, 175, 212, 351
Gardeta, Fidela: 210
Gardoni, Italo: 166
Garibaldi, Giuseppe: 108, 109
Garrat, James: 54
Garrido, Fanny: 81, 83, 84
Gascué y Murga, Francisco: 42
Gautier, Théophile: 24, 25, 26, 81, 103, 104, 116, 117, 223, 318
Gayarre, Julián: 167, 206, 244, 273, 305, 386
Gaztambide, Joaquín: 30, 31, 44, 53, 54, 176
Gessler, Alejandro de: 107
Gessler de Lambert, Anselma: *vid.* Gessler y Shaw, Alejandrina de
Gessler y Shaw, Marie Aurore Marguerite E.: 107
Gessler y Shaw, Alejandrina de [Madame Anselma]: 95, 107
Gevaert, François Auguste: 39, 58, 61, 64, 81, 82-90, 95, 98, 102, 103, 252, 313, 351-359
Gies, David T.: 46
Gil de Zarate, Antonio: 32, 48
Gil, Francisco de Asís: 41, 42, 43, 44, 58, 60, 68, 114, 176, 203, 266, 302
Giménez, Gerónimo: 173, 216
Giménez Rodríguez, Francisco: 28, 95
Giner de los Ríos, Francisco: 111, 198, 225, 226, 231, 235, 288
Gisbert, Antonio: 69
Gluck, Christoph Willibald: 113, 115, 182, 187, 237, 238, 239, 287, 303, 320, 323
Godard, Benjamín: 182, 215
Godefroid, Félix: 92, 134, 244, 384
Goethe, Johann Wolfgang von: 83, 118, 126, 209, 342
Goicoerrea, Eulalia: 176, 246
Goldmark, Károly: 182
Gómez, Esteban: 158, 176, 280
Gómez de la Serna, Pedro: 225
Gómez-Elegido Ruizolalla, María Cruz: 330, 331
Gomis, José Melchor: 74
Goizueta, José María: 54, 83
Gómez de Avellaneda, Gertrudis: 48
Gómez Díez, Francisco Javier: 226
Gómez Molleda, Dolores: 197, 227
Gómez y Montes, Fanny: 58
González, Juan Gualberto: 31, 39, 40
González, Ricardo: 296
González de la Oliva y Cardona, José: 194, 210, 215, González de Molada, Ramona: 167
González Maestre, Francisco: 152, 153, 154, 162, 385
González Páramos, José María: 130
González Peña, María Luz: 174
González Serrano, Urbano: 197
Goñi, Andrés: 153
Gorrio, Tobia [Arrigo Boito]: 299
Gottschalk, Louis Moreau: 30, 169, 182, 183, 186, 212
Goudimel, Claude: 89
Goula, Juan: 166, 240
Gounod, Charles: 29, 39, 54, 55, 81, 82, 88, 90, 110, 114, 134, 139, 169, 170, 182, 295, 314, 318
Grajal: *vid.* Fernández Grajal
Granados, Enrique: 11, 140, 168, 202, 203, 215, 244, 246, 247, 255, 256, 257, 258, 267, 287, 333, 347, 349, 382, 383
Granados, Francisco: 167
Grieg, Eduard: 213, 282
Griffiths, John: 360, 361
Grout, Donald Jay: 175, 180
Guelbenzu, Juan María: 30, 39-41, 49, 52, 68, 69, 73, 81, 83, 84, 119, 127, 130, 175, 183, 217, 243, 244, Guerra, María Luisa: 215
Guerra y Alarcón, Antonio: 252
Guerrero, Francisco: 43, 130, 143, 201, 206, 218, 332
Guereña, Jean-Louis: 147
Guervós, Manuel: 288
Guervós, José María: 212, 247, 288, 347, 349
Guglia, Eugen: 117
Guizot, François: 223
Gutiérrez, Carmen Julia: 16, 183
Gutiérrez de la Vega, José: 51
Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia: 69
Haendel, George Friedrich: 181, 182, 238, 319, 320
Haes, Carlos de: 69, 246
Hagen, August: 307
Hagyi, Cristina [Condesa de Morphy / Baronesa de Seyringer]: 45, 73, 93, 103, 131-133, 139, 170, 207, 249, 258, 281, 344, 351

- Halanzier, Olivier: 116
 Habsburgo, Rodolfo de: 122
 Habsburgo-Lorena, María Cristina de [Reina regente]:
 11, 12, 15, 30, 72, 76, 83, 132, 133, 137, 142,
 199, 221, 242, 244, 255-257, 319
 Hanslick, Eduard: 236
 Hanssens, Charles-Louis: 67
 Hartsenbusch, Juan Eugenio: 48, 51, 52, 112, 246,
 271, 274,
 Haydn, Joseph: 35, 36, 40, 41, 100, 101, 168, 175,
 181, 182, 213, 232, 234, 235, 245, 319, 320
 Hegel: 231, 232, 274
 Heine, Heinrich: 72, 76, 77, 380
 Heller, Stephen: 215
 Herder, Johann Gottfried von: 43, 46, 114, 195, 226
 Hernández, Isidoro: 73
 Hernández Ramírez, Fabián Edmundo: 362
 Hernando, Rafael: 26, 30, 53, 54, 217, 219, 264
 Herrán, Miguel: 38
 Herrera, Fernando: 130
 Herreros Tejada, Feliciano: 239
 Herz, Henry: 30, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 166, 167, 184
 Higuera Castañeda, Eduardo: 140, 141
 Hinebrota: *vid.* Venegas de Hinebrota, Luis
 Hirsch, Gaston: 119
 Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus: 35, 40, 75
 Hofmann, Heinrich: 182
 Homero: 209
 Hüe, G: 182
 Hummel, Johann Nepomuck: 37
 Iberní, Luis G.: 11, 15, 16, 158, 164, 173, 174, 183,
 264, 335
 Illiano, Roberto: 312
 Infanta Isabel: *vid.* Borbón, Isabel de
 Infanta Eulalia: *vid.* Borbón, Eulalia de
 Inzenga, José: 30, 42, 45, 53, 68, 74, 115, 127, 130,
 142, 217, 219, 264, 357
 Iradier, Sebastian: 74
 Iribarne, Luis: 167
 Irving, Washington: 25
 Isabel II: 23, 24, 26, 28, 30-33, 38-40, 49, 51, 58, 67,
 69, 74, 80, 81, 83, 84, 88, 93, 95, 105, 117, 119-
 121, 183, 212, 223, 242, 256, 257, 384
 Janacek, Leos: 150
 Jannequin, Clément: 89
 Jiménez, Manuel: 153
 Jiménez, Jerónimo: 134, 153, 288
 Jiménez Delgado, Javier: 152
 Jiménez Fraud, Alberto: 133
 Jiménez Landi, Antonio: 111
 Jimeno de Lerma, Ildefonso: 115, 264
 Jorge de Inglaterra, Príncipe: 170
 Juanes, Juan de: 269, 290
 Jungmann, Josef Andreas: 224
 Juretsche, Hans: 46
 Kähler, Karl Martin August: 231
 Kalkbrenner, Friedrich: 30
 Kant, Immanuel: 208
Kasabal [seudónimo de José Gutiérrez Abascal]: 246
 Katto, Jean-Baptiste: 61
 Kaulbach, Wilhelm von: 228
 Kelkel, Manfred: 290
 Klopstock, Friedrich Gottlieb: 274
 Kindermann, William: 203
 Kögel, Gustavo: 341, 354, 383
 Krause, Karl Christian Friedrich: 111, 116, 197, 224,
 225, 226, 232
 Labra, Rafael M^a de: 147, 173
 Lacal, Luisa: 167
 Lacárcel, José Antonio: 263
 Lachner, Franz: 182
 Lack, Theodore: 215
 Lagos Gismero, Manuel: 117, 290
 Lalo, Édouard: 182, 183, 184, 185, 213
 Lambert de Sainte-Croix, Charles: 107, 108, 109, 345
 Landowska, Wanda: 133
 Lara, Manuel Manrique de: 294, 295, 297, 335
 Lario González, M^a Angeles: 140
 Larrauri, Florencio: 151, 152, 153, 385
 Lastra, Salvador: 173
 Laurencie, Lionel de la: 114, 358, 362
 Laurent, Jean: 129
 Lauser, Wilhelm: 124, 125
 Lavignac, Albert: 88, 90, 358, 384
 Lavin [doctor]: 344, 345
 Ledesma, Antonio: 27
 Leduc, Alphonse: 161
 Leibniz, Gottfried Wilhelm: 116, 208
 Leisring: 55
 Lemaire, Ferdinand: 215, 319
 Lemmens, Jacques-Nicolas, 58, 60
 León XIII [Papa]: 140
 Leoncavallo, Ruggero: 266, 269, 289, 290, 291
 Leopoldo de Bélgica, Rey: 60, 132
 Lerma, Matilde de: 167, 172
 Lestán, Tomás: 40, 212
 Letamendi, José de: 302
 Levi, Hermann: 337

- Levy, Calmann: 352
Lillio: 167, 170
Linares Rivas, Manuel: 130
Lista, Alberto: 34, 46, 224, 230
Liszt, Franz: 30, 132, 133, 134, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 212, 214, 215, 320, 347, 386
Llano, Samuel: 253
Llano y Persi, Manuel de: 141, 173
Llanos y Alcaraz, Adolfo: 173
Lope de Vega, Félix: 131, 210, 361, 362
López, Begoña: 253
López, Mariano: 228, 283
López Almagro, Antonio: 142
López-Calo, José: 64
López Calvo, Manuel: 161
López de Ayala, Adelardo: 48, 69, 125
López Galarza, Carlos: 74, 75
López González, Joaquín: 95
López Gómez, Santiago: 50
López Guijarro, Salvador: 173
López Martínez, María Isabel: 94
López Morán: 167
López Peñafiel, Ana: 167, 170, 202
Lord Byron [George Gordon Byron]: 27, 126
Lozano, Isidoro: 52
Lucena, Eduardo: 139
Lucientes, Luis: 152, 153, 385
Lucientes, Manuel: 152, 153, 154, 385
McGuirk, Bernard: 226
Madame de Staël [Anne-Louise Germaine Necker]: 46, 223, 318
Madrazo y Kuntz, Juan de: 33, 246
Madrazo, Federico de: 34, 92, 219, 239, 246
Madrid, Pedro de: 37, 38, 48, 128, 130, 219, 246
Magesté, Emilio: 153
Mahler, Gustav: 150
Malebranche, Nicolas: 208
Malherbe, Charles: 355
Mancinelli, Luigi: 135, 182, 185, 186, 237, 266, 289, 290, 299, 306, 308, 309, 310, 313, 383
Manrique de Lara, Manuel: 15, 99, 186, 294, 295, 297, 334, 335
Mañas Orihuel, Vicente: 152, 163
Marín, Josefa: 246
Marín, Miguel Ángel: 36, 246
Mario (Giovanni Matteo de Candia): 166, 305, 346
Marqués, Pedro Miguel: 127, 130, 182, 186, 188, 190, 222,
Marqués de Alcañices: 128
Marqués de Alquibra: 118
Marqués de Altavilla: 214, 286
Marqués de Auñón: 230
Marqués de Cubas: 219
Marqués de Benemejís de Sistallo: 128
Marqués de Beramendi: 246
Marqués de Bogaraya: 126, 148, 176, 177, 246, 280
Marqués de Figueroa: 173
Marqués de Heredia: 128
Marqués de Lozoya: 128
Marqués de Molíns: 48, 49, 118, 173, 246
Marqués de Monistrol: 219
Marqués de Morante: 38
Marqués de San Román: 130
Marqués de Santa Cruz [Francisco de Borja y Silva]: 75
Marqués de Sardeal: 130
Marqués de Valdeiglesias: 127
Marqués de Valmar: *vid.* Cueto, Leopoldo Augusto del
Marqués de Villa Antonia: 122
Marqués de Pidal: 130
Marqués de Ysasi: 75
Marqués del Saltillo (VII): 49, 51
Marqués, Miguel: 127, 186, 190, 222
Marquesa de Aguiar: 246
Marquesa de Bolaños: 74
Marquesa de Portugalete: 79
Marquesa de Santa Cruz: 243
Marqués de Bogaraya: 110, 126, 148, 176, 177, 179, 246, 280
Marqueses de Campoverde: 88
Marqueses de Martorell: 88, 110, 176, 246
Marqueses de Puente y Sotomayor: 170
Marquesa de Ysasi [Joaquina de Silva]: 75
Marsillac, Joaquim: 264, 302
Martí, Concepción: 23, 24
Martín Salazar: 142, 166
Martín y Gester, María: 243, 244
Martí y Seguí, Salvadora: 22, 23
Martín, Casimiro: 64
Martín, Pablo: 161
Martín y San Martín, María Josefa: 246
Martínez, María Luisa: 18, 242
Martínez, Pantaleón: 151
Martínez de Baños Carrillo, Fernando: 166
Martínez Imbert, Claudio: 240
Martínez Martínez, María Luisa: 18
Martínez Plaza, Pedro: 246
Martínez Romero, Josefa: 28

- Martínez Torner, Eduardo: 360
 Martos, Cristino: 52, 203
 Marx, Berthe: 17, 152, 183-185, 244, 246,
 Marx, Carl: 229
 Masarnau, Santiago de: 30, 32-38, 42-46, 54, 55, 69,
 70, 74, 98, 176, 197, 210, 228, 239, 240, 252,
 263, 266
 Mascagni, Pietro: 265, 266, 289, 290, 291, 297, 298,
 383
 Masini, Angelo: 169, 305, 386
 Massé, Victor: 81
 Massenet, Jules: 81, 134, 135, 137, 138, 182, 186,
 214, 283, 294, 295, 297, 299, 383
 Mata, José: 174
 Mata y Sanchís, Manuel de la: 72, 92, 208,
 Mateos, Gregorio: 155, 157, 162, 164, 165, 166,
 Maupassant, Guy de: 229
 Maura, Bartolomé: 239
 Medina, Eduardo: 264
 Méhul, Etienne Nicolas: 182
 Mejía: 172
 Mérida, Arturo: 239
 Menasci, Guido: 290
 Mendelssohn, Félix: 30, 40, 75, 129, 169, 175, 181,
 182, 183, 184, 186, 188, 189, 207, 212, 213, 215,
 235, 248, 299, 311, 320, 322
 Mendizábal, Rosario: 152, 153, 385
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 32, 126, 148, 194, 197,
 198, 204, 206, 209, 210, 211, 224, 226, 231, 246,
 266
 Mercader, Enrique: 344
 Mercé y Fondevilla, Antonio: 31, 32, 44
 Merchán, Salud: 167
 Merimée, Prosper: 24, 105
 Merulo, Claudio: 357
 Mesa, Enrique de: 24
 Mesa, Pedro de: 130
 Meyerbeer, Giacomo: 29, 39, 53, 110, 114, 115, 116,
 170, 182, 214, 238, 271, 272, 275, 277, 303, 312,
 314, 318
 Michelena, Leopoldo de: 194
 Michelena, Ramón de [Conde de Michelena]: 150, 151,
 164, 218, 292, 303-306, 336, 338
 Milá y Fontanals, Manuel: 32, 78, 224, 227
 Milán, Luis de: 86, 87, 90, 97, 139, 201, 318, 351, 352,
 353, 355, 356, 359, 361
 Miller, Malcolm: 203
 Millet, Luis: 288
 Millet, Jean François: 229
 Guillermo Morphy, el Conde de Morphy (1836-1899)
 Miranda Valdés, Javier: 68, 106, 110
 Mirecki, Victor: 167, 212, 213, 244, 247
 Miró, José: 129
 Miry, Paul: 258
 Mitjana, Rafael: 42, 279, 294, 297, 298, 320, 321, 332-
 335, 355, 357-360
 Molière [Jean-Baptiste Poquelin]: 352
 Monasterio, Jesús de: 30, 31, 39, 40, 53, 58, 60, 62,
 63, 68, 69, 83, 85, 127, 130, 133, 142, 148, 161,
 167, 175, 179, 180, 182, 183, 185-187, 190, 210,
 212, 214, 216, 217, 219, 222, 223, 243, 244, 256,
 321, 332, 339, 351
 Money-Coutts, Francis B.: 282
 Montero Ríos, Eugenio: 149, 155
 Monteverdi, Claudio: 239, 353, 354
 Mora, Pilar de la: *vid.* Fernández de la Mora, Pilar
 Mora, José Joaquín de: 48, 185, 244, 246
 Morales, Cristóbal de: 35, 43, 70, 201, 206, 210, 218,
 332
 Morales, Pascual: 33
 Morales Jimeno, Juan: 116
 Morales Villar, María del Coral: 32, 166, 214
 Morales y Serrano, Juan de: 115, 116, 132
 Moreno Leante, José: 167, 170
 Moreno, Amparo: 169, 202
 Moreno, Luis: 344
 Morera, Enric: 253, 254, 288
 Moret, Segismundo: 204
 Morphy Porro, Juan: 21, 22
 Morphy y Martí, José: 23, 24, 26-29, 38, 41, 57
 Morphy, Crista: 103, 132, 133, 254, 345, 355
 Moscheles, Ignaz: 119, 203, 205
 Moya, Miguel: 250
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 34, 35-37, 40, 41, 55, 81,
 90, 100, 101, 113, 114, 132, 134, 169, 170, 175,
 181, 182, 186, 189, 206, 207, 210, 212, 215, 232,
 234, 235, 238, 245, 269, 275, 277, 283, 284, 293,
 294, 303, 311, 313, 319, 323, 341, 346, 382
 Mudarra, Alonso: 86, 108, 201, 356, 359, 363, 379
 Mugnone, Leopoldo: 298, 310
 Muñoz Rey, Eulalia: 28
 Murillo, Bartolomé Esteban: 45, 115, 131
 Murphy Elliot, John: 21
 Murphy Martí, Salvadora: 21
 Murphy, Tomás: 21
 Musset, Alfred de: 24, 380
 Nagore Ferrer, María: 33, 37, 38, 87, 184, 240
 Nannetti, Augusto: 386
 Narváez, Luys de: 356, 359, 360, 362, 363

- Narváez, Ramón María de: 28, 31, 51
Natsumoto, Naomi: 312
Navarro Lalanda, Sara: 119
Nevada, Emma: 345, 383
Nieto, Manuel: 173, 174, 288
Nietzsche, Friedrich: 236
Nin, Joaquín: 258
Nocedal, Cándido: 48, 50, 246
Noguera, Ramón: 190, 191
Nobela, Julio: 27, 123, 124
Nordau, Max: 236, 237, 254, 269, 270
Núñez de Arce, Gaspar: 173, 194, 203, 204, 339
O'Donnell, Leopoldo: 41, 51
Ochoa, Eugenio de: 34, 48, 78, 110
Offenbach, Jacques: 109
Oliva: 167, 169
Oliveres, Antonio: 88, 142, 384
Oller y Biosca, Antonio: 166
Oller y Fontanet, Antonio: 152, 155, 164, 165, 166, 385
Olmeda, Federico: 42
Olmos, Víctor: 203
Orihuela del Castillo, Pedro: 28
Orleans, Luis Felipe de: 108
Ortega Munilla, José: 174, 273
Ortí y Lara, Juan Manuel: 224
Ortiz, Diego: 358
Ossorio y Bernard, Manuel: 265
Oudrid, Cristóbal: 26, 74, 113
Ovejero Ramos, Ignacio: 142, 218, 219
Ovilo y Otero, Manuel: 23, 24, 41, 42, 50, 51, 57, 58, 68, 82, 103, 106, 107, 108, 116, 117, 119
Oyanarte, Ricardo: 151, 153, 385
Ozanam, Federico: 36
Pacheco, Francisco: 130, 131
Pacheco, Joaquín Francisco: 224
Paganini, Niccolò: 182, 183, 187
Pagans, Lorenzo: 88, 384
Palacio Valdés, Armando: 194
Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 43, 45, 54, 55, 64, 66, 70, 201, 318
Palisca, Claude: 175, 180
Palmaroli, Vicente: 69, 246
Palter [doctor]: 345
Paoli, Amalia: 167, 170, 172, 202
Parada y Barreto, José: 17, 58-60, 69, 70, 111, 115, 176, 197, 239
Pardo Bazán, Emilia: 83, 266
Pardo Cayuela, Antonio A.: 294, 297, 298, 320, 321, 334
Paris, Gaston: 79
Paris, Luis: 312
Parson, James: 75
Pasqua [contralto]: 169
Pastor, Ildefonso: 38
Pastor Comín, Juan José: 203
Pauman, Conrado: 357
Pawlowski, Alexander von: 118
Paz, Narciso: 74
Pedraza Jiménez, Felipe B.: 290
Pedrell, Felipe: 11, 15, 16, 73, 74, 113, 158, 194, 195, 202, 206, 216, 222, 240, 249, 252, 257, 258, 279, 288, 292, 301, 321, 330-335, 357-362, 382
Pena, Joaquim: 302, 313
Penco, Rosina: 166
Peña y Aguirre, Cándido: 152
Peña y Goñi: 15, 116, 127, 134, 135, 137, 138, 158, 171, 189, 212, 222, 240, 249, 264, 272, 274, 275, 278-280, 284-286, 287, 291, 296, 298, 304, 305, 308, 310, 330, 333, 334, 337
Peña, Cándido: 152, 154, 169
Perandones Lozano, Miriam: 256, 257, 258
Perea, Juan: 38
Pérez, Bibiana: 162, 167, 170, 171, 172
Pérez, Elvira: 168
Pérez, Manuel: 68, 152, 154, 169, 385
Pérez, Rafael: 39, 212
Pérez Albéniz, Pedro: 30, 34, 119
Pérez Alonso, Jorge: 51
Pérez Brey: 141
Pérez Casas, Bartolomé: 288
Pérez Colodrero, Consuelo: 95
Pérez de Guzmán, Margarita: 74
Pérez Dubrull, Antonio: 41, 42, 198, 213, 240, 279
Pérez Galdós, Benito: 69, 173, 272
Pérez Garzón, Juan Sinisio: 28
Pérez Martínez, José: 135, 138
Pérez Mirabal, Francisco: 258
Peri, Jacopo: 353
Pidal, Pedro José: 27
Pidal y Mon, Alejandro: 149, 204
Pina Domínguez, Mariano: 173
Pino, Rafael del: 190
Piras, Marcello: 35
Pío X: 55
Pisador, Diego: 86, 351, 356
Planté, Francis: 17, 127, 183, 185, 186, 188, 203, 207, 215, 220, 221, 244, 246, 248, 341, 348
Plantinga, León: 175, 229, 236, 302, 341, 342

- Platón: 36, 208, 209, 223, 224, 231, 232
 Plotino: 224
 Polignoto: 228
 Pome: 169
 Ponte, Lorenzo da: 269, 341
 Popper, David: 120, 213
 Poulat, Émile: 267
 Power, Teobaldo: 127, 182
 Prévost, Hippolyte: 90
 Príncipe Alfonso: *vid.* Alfonso XII
 Príncipe Rodolfo: *vid.* Rodolfo de Habsburgo
 Puccini, Giacomo: 265, 266, 283, 289, 294-297, 382, 383
 Puente, Fermín de la: 130
 Puiggarí y Llobet, José: 128
 Pujol, Emilio: 359, 360, 362, 363
 Pyat, Félix: 109
 Queipo Gutiérrez, Carolina: 84
 Querol Gavaldá, Miguel: 362
 Quesada, Adolfo: 68
 Quílez, Ángel: 153, 385
 Quintana, Manuel José: 78
 Quiroga Vázquez, Vicente: 130
 Rada y Delgado, Juan de Dios de la: 128, 223
 Rafael: *vid.* Sanzio, Rafael
 Raff, Joaquim: 182
 Ramayón, Pascual: 58
 Ramírez de Losada, Nicolás: 72, 224
 Ramírez de Saavedra y Cueto, Enrique: 230
 Ramírez Rodríguez, Carmen: 167
 Ramos Ávila: 186
 Ramos Carrión, Miguel: 173, 174, 265
 Ramos, Luis: 151
 Randolph, Donald Allen: 45, 46, 230
 Rapp, Giuseppe: 169
 Real Apolo, Carmelo: 149
 Reart, José María de: 34
 Regueiro Salgado, Begoña: 16
 Reinhold, H.: 182
 Revilla, Manuel de la: 49, 116
 Rey, José [Pepe]: 97, 201
 Reyer, Ernest: 88, 90
 Riaño, Juan Facundo: 186, 198, 219, 223, 332, 351, 358
 Ribera, Carlos Luis de: 69, 115
 Ricart, Armet: 240
 Riemann, Hugo: 351, 355, 359, 361
 Riessau, Anne-Marie: 85
 Riezu, Jorge de: 133
 Rillé, Laurente de [François Anatole Laurent de Rillé]: 240
 Ríos, Amador de los: 46, 48, 52, 130, 198, 204, 226
 Ríos Muñoz, Miguel Ángel: 176, 211
 Rivas [empresario]: 110
 Robles, Teodoro: 127
 Rocabruna, Josep: 258
 Rocamora, Francisco: 243, 244
 Rochefort, Henri: 109
 Rochlitz, Johan Friedrich: 35
 Roda, Arcadio: 130
 Roda, Cecilio de: 352, 360
 Rodrigo, Joaquín: 96, 140
 Rodríguez, Gabriel: 73, 193, 194, 201, 206, 209, 210, 213
 Rodríguez, Manuel: 130
 Rodríguez, Matilde: 163
 Rodríguez Bermejo, Sonia María: 74
 Rodríguez Castellanos, Ramón: 40, 68
 Rodríguez de Alcántara, Melchor: 240
 Rodríguez de Isasi, Luciano: 338
 Rodríguez de Ledesma, Mariano: 34, 53, 74
 Rodríguez Grande, María Dolores: 215
 Rodríguez Rubí, Tomás: 34, 48
 Rodríguez Salvá, Lluís: 251
 Roig, Ramón: 240
 Romaguera, Amparo: 167, 202
 Romero y Andía, Antonio: 31, 44, 53, 72, 73, 74, 91, 92, 130, 155, 161, 167, 168, 173, 177, 181, 188, 211, 217, 218, 247, 264, 384
 Romero Robledo, Francisco: 173
 Rosa Jiménez, Juan Luis de la: 129
 Rosales, Eduardo: 246, 274, 349
 Rosen, Charles: 101
 Rossini, Gioachino: 29, 33, 52, 53, 70, 71, 80, 88, 114, 129, 169, 184, 206, 239, 289, 291, 306
 Rovira, José Fernando: 305
 Rubinstein, Anton: 81, 82, 121, 150, 162, 179, 181, 182, 183, 185-188, 213-215, 220, 244-246, 248, 347, 383
 Rubio, Agustín: 17, 151, 152, 154, 185, 212, 244, 246, 247, 253, 282, 385, 386
 Rubio Celada, Abraham: 84, 128
 Rubio Cremades, Enrique: 265
 Rueda Quintanilla, Antonio: *vid.* Marqués del Saltillo (VII)
 Ruffin, Antonio: 58
 Ruiz Albéniz, Víctor: 255
 Ruiz Escobés, Fermín: 152, 154, 162, 385

- Ruiz de Alarcón, Juan: 304
Ruiz de Apodaca, Juan: *vid.* Conde de Venadito
Ruiz de Henares, Bernabé: 191
Ruiz Zorrilla, Manuel: 109, 140-142
Rummel, Franz: 251
Saavedra, Ángel: *vid.* Duque de Rivas
Sabater, Emilio: 215
Saco del Valle, Carlos: 72, 151, 154, 155, 157, 166, 288, 385
Sadie, Stanley: 75
Sáenz de la Calzada, Margarita: 133
Sagasta, Práxedes Mateo: 33, 140, 142, 155, 173
Saint-Saëns, Camille, 17, 116, 132, 139, 143, 179, 182, 183, 184, 189, 190, 196, 214, 215, 223, 227, 231, 244-246, 253, 258, 266, 268, 269, 294, 299, 314, 316-324, 341-343, 351-354, 383
Sainz de Robles, Francisco: 132
Salas, Francisco: 52
Salas Villar, Gemma María: 30, 33
Salazar, Adolfo: 360, 361, 362
Salazar, Martín: 142, 166
Salcedo Ruiz, Ángel: 49
Saldoni, Baltasar: 26, 28, 29, 36, 41, 44, 57, 61, 66, 72, 89, 98, 119, 130, 142, 205, 217, 219, 347
Salmerón, Nicolás: 27, 269, 270
Salvans, Agustín: 247, 342, 347, 348
Samaniego, Luis, 151
San Agustín de Hipona: 36, 43, 208, 209, 224, 229
San Basilio: 224
San Pablo de Tarso: 143
San Vicente de Paul: 30, 33, 34, 38
Sánchez Allú, Martín: 60
Sánchez Carrión, José María: 24
Sánchez de Andrés, Leticia: 16, 111, 226, 235, 236
Sánchez de Castro, Manuel: 148
Sánchez Martínez, Almudena: 168, 212
Sánchez Pastor, Emilio: 174, 280
Sánchez Pérez, Antonio: 265
Sánchez Sánchez, Isidro: 147
Sánchez Sánchez, Víctor: 73, 126, 157, 164, 165, 170, 171, 172, 272
Sanchís, Enrique: 279
Sancho García, Manuel: 291, 294, 298, 320
Santa Ana, Manuel María de: 265
Santamaría, Antonio: 172
Santesteban, José Antonio: 58, 60
Santiago, Rodrigo Alfredo de: 68
Santo Tomás de Aquino: 27, 67, 224
Santoja Cantó, Miguel: 139
Santos y Mingo, Antonio: 161
Sanz del Río, Julián: 49, 224-226
Sanz García, Laura: 253, 255
Sanzio, Rafael: 34, 228
Sarasate, Pablo: 152, 183-188, 212-214, 220, 244, 246, 383
Sarmiento, Pedro: 37
Sauer, Emil von: 120, 132, 133
Scarlatti, Domenico: 206, 213
Schack, Adolf Friedrich von: 52
Schelling, Friedrich: 231
Schiller, Friedrich von: 118, 126, 209, 323
Schlegel, August Wilhelm y Friedrich: 34, 46, 70, 111, 112, 114, 118, 195, 208, 226, 232
Schneider, Marious: 362
Schopenhauer, Arthur: 232, 307
Schubert, Franz: 30, 75, 102, 181, 182, 184, 212, 213, 299, 320
Schumann, Robert: 30, 75, 132, 134, 175, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 213, 215, 235, 248, 320, 322
Segovia, Andrés: 133, 217, 362
Seijas Patiño, Francisco de Paula: 33
Selgas, José de: 48, 49, 51, 69, 230, 246
Sentenach, Narciso: 194, 198, 206, 209, 210, 211,
Serrano de la Pedrosa, Francisco: 173
Serrano y Ruiz, Emilio: 115, 116, 149, 151-154, 157, 158, 161, 163-165, 172, 182, 183, 186, 194, 206, 209, 210, 214, 216, 238, 248, 255, 268, 278, 282, 288, 385
Servais, Adrien-François: 58, 60, 127
Servén, Antonio: 182, 216
Shakespeare, William: 118, 126, 199, 209, 276, 292, 293, 323, 324, 342, 343
Shaw de Murphy, María Aurora: 107
Sidorowitch, Constantin de: 127
Sighicelli, Antonio: 90, 92, 383
Silva, Francisco de Borja de: 75
Silva, Joaquina de: *vid.* Marquesa de Ysasi
Silvestre, Armand: 83
Skoczdzopole, Juan Daniel: 53
Sobrino, Ramón: 12, 15, 16, 29, 32, 45, 52, 53, 95, 115, 117, 133, 136, 137, 147, 173, 175, 176, 177, 181, 186, 190, 191, 195, 196, 203, 222, 253, 254, 268, 269, 270, 312, 321, 329, 331, 341, 342
Sócrates: 208, 209, 223, 224, 231
Sojo, Patricia: 116
Sol, Manuel del: 183, 216
Solera, Temistocle: 28
Sonzogno, Edoardo: 290

- Sopeña, Federico: 73, 111, 153, 162
 Sor, Fernando: 74
 Soriano Fuertes, Mariano: 29, 42, 74, 89, 263, 332
 Soriano Murillo, Benito: 130, 219, 244
 Sorolla, Joaquín: 74
 Sotillo, Alfonso: 152, 153, 154, 385
 Soto Viso, Margarita: 83, 84
 Soubies, Albert: 264, 333, 351
 Spencer, Herbert: 193, 229
 Spoelberch de Lovenjoul, Charles: 104
 Spohr, Louis: 36, 320
 Stappers, Christian-Adolphe: 62, 63
 Stegemann, Michael: 317
 Straeten, Edmond van der: 382
 Strauss, Richard: 246, 268, 269, 341
 Strauss, Eduard: 116, 120
 Suárez García, José Ignacio: 16, 70, 114-116, 177, 272, 301, 302, 306, 308, 311, 312, 317, 336, 382
 Suárez-Pajares, Javier: 183
 Subirá, José: 29, 42, 157, 158, 206, 217, 218, 220, 361, 362
 Svendsen, Johan: 138, 182, 187
 Swetenham, Richard: 21
 Taboada y Matilla, Rafael: 160, 288
 Tabuyo, Ignacio: 167
 Tácito: 209
 Tamayo y Baus, Manuel: 48, 69, 106, 112, 126, 246, 339
 Taparelli, Padre: 224
 TargioniTozzetti, Giovanni: 290
 Tejada: 244
 Temes, José Luis: 171
 Teodorini, Elena: 169, 386
 Terraza de Vesga, Carlos: 243, 244
 Thalberg, Sigismund: 30, 215
 Thiers, Adolphe: 108, 109
 Thomas, Ambroise: 81, 82, 116, 179, 182
 Thomson, Cesar: 183, 187
 Timothy O'Morphy, 21
 Titos Martínez, Manuel: 105, 117, 122
 Tyrrell, John: 75
 Tolstoi, León: 230
 Tomasi, Rafael: 129, 384
 Tormo, Vicenta: 152, 154, 162, 244, 385
 Torre, Alfonso de la: 193
 Torres Adalid, Marcial de: 84
 Torres Mulas, Jacinto: 74, 142
 Tragó y Arana, José: 16, 17, 168, 212, 220, 221, 236, 244, 246, 247, 255, 386, 387
 Tragó y Arana, Nicolás: 248
 Trahdorf, Karl Friedrich Eusebius: 231
 Triviño Cabrera, Laura: 107
 Trueba, Antonio: 151-154, 161, 170, 385
 Turina Pérez, Joaquín: 96, 140, 316
 Turina Gómez, Joaquín: 171
 Umbert, Ramona: 167
 Unamuno, Miguel de: 266
 Urrutia, Pedro de: 151-154, 160, 162, 168, 169, 172, 385
 Valcárcel y Valdés, Adrián: 75
 Valderrábano, Enrique de: 86, 140, 202, 258, 356, 359, 363
 Valderrama, José: 152, 153, 154, 162, 385
 Valera, Juan: 125, 204, 228, 246
 Valero, Fernando: 172
 Valladar, Francisco de Paula: 24, 26, 190, 324
 Vallejos, Genaro: 183, 185
 Valverde-Flores, Tamara: 202, 258
 Valverde Durán, Joaquín: 152, 153, 155, 173, 385
 Varela, Ignacio: 167
 Varela, José María: 152
 Vargas, Luis de: 130
 Vaspín: 167
 Vázquez, Juan: 87, 90, 352
 Vázquez, Mariano: 57, 67, 68, 84, 85, 86, 119, 120, 127, 130, 148, 176, 177, 179, 186, 206, 209, 217, 219, 220, 221, 222, 231, 239, 244, 248, 306, 331, 348, 357, 386
 Vázquez Romero, José Manuel: 49, 235
 Vecín de Saco, Pilar: 151, 153, 385
 Vega, Ricardo de la: 173, 285
 Vega, Ventura de la: 48, 49, 52
 Vega Martínez, Pilar de: 117, 290
 Vela, Sofía: 39, 50, 59, 68, 75, 92, 98
 Velasco, Juan: 122
 Velasco, Nicolás: 358
 Velaz de Medrano, Eduardo: 52
 Velázquez, Diego: 131, 210, 229, 233
 Velázquez Rayón, Raquel: 178
 Venegas de Hinestrosa, Luis: 86, 356
 Veintimilla Bonet, Alberto: 44, 45, 53, 165, 167
 Verdi, Giuseppe: 28, 29, 113, 114, 116, 126, 169, 170, 210, 214, 239, 265, 266, 271, 272, 283, 289, 290-294, 298, 299, 304, 306, 386
 Verger, Amadeo: 166
 Verger, Juan Bautista: 166
 Verger, Napoleón [Tito]: 17, 88, 151, 154, 155, 157, 160, 161, 163-167, 169-172, 202, 214, 220, 221, 244, 385, 386

- Véronge de la Nux, Paul: 90
Vicens y Gil de Tejada, Benito: 33
Vicente Galán, Eva: 228
Vico, Antonio: 126
Victor Hugo: 24, 75, 76, 108, 380
Victoria, Tomás Luis de: 35, 43, 142, 174, 218, 357,
Vidal y Llimona, Andrés: 127,130
Vidal, Francisco: 153
Vieuxtemps, Henry: 58, 88, 127, 183, 184, 187, 188,
Vilar, Casto: 152, 155, 385
Villacorta Baños, Francisco: 215
Villar, Rogelio: 183
Villaespesa, Francisco: 27
Villamar: 167, 169, 170
Villena Espinosa, Rafael: 147
Virgili, María Antonia: 64
Virgilio: 209
Vischer, Friedrich Theodor: 231
Vives, Amadeo: 288, 344,
Vives de Fábregas, Elisa: 251, 255, 256
Vizconde Spoelberch de Lovenjoul: 103
Vizcondesa de Armero: 88
Volpini: 167
Wagner, Richard: 70, 81, 112-114, 116, 121, 172, 175,
182, 183, 187-190, 210, 231, 236-238, 254, 265,
266, 268-270, 272-276, 283, 287, 289, 291-294,
297-299, 301-316, 318, 320-323, 332, 337, 341-
344, 348, 382, 386
Wallace, William Vincent: 182
Weber, Carl María von: 36, 38, 62, 71, 92, 138, 176,
182, 215, 238, 320
Weber, William: 175
Weckerlin, Jean-Baptiste: 88, 90, 205, 354, 355
Weldon, Georgina: 82
Wetge, Gustavo: 240
Wieniawski, Henryk: 182, 183, 184, 187, 188
Widor, Charles-Marie: 81
Wilder, Victor, 81, 82
Willaert, Adrian, 90
Wolf, Hugo, 150
Yvan y Sobejano, Gonzalo: 72
Zabala Arambarri, Cleto: 182
Zabalza, Dámaso: 92, 106, 127, 142, 153, 162, 169,
185
Zamudio, José: 77
Zarco del Valle, Manuel: 106
Zarco del Valle, Manuel Remón: 33, 40, 50, 69, 84,
102, 106, 132
Zarycki, A.: 182
Zemlinsky, Alexander von: 150
Zola, Émile: 109, 229, 230, 269, 290
Zorn, Anders Leonard: 132
Zorrilla, José: 47, 191, 203
Zozaya, Antonio: 130
Zubiaurre, Valentín: 110, 111, 113, 116, 130, 217,
219, 222, 271, 280, 317
Zumpe, Hermann: 383
Zuloaga, hermanos: 84, 128, 170
Zuloaga, Plácido: 172
Zurbarán, Francisco de: 115
Zurrón, Vicente: 288

Hispanic Music Series ERASMUSH
Group University of Oviedo Spain

OBRAS PUBLICADAS

1. José Ignacio Suárez García, Ramón Sobrino, María Encina Cortizo (editores):
Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela
2. Julia María Martínez-Lombó Testa:
*Evaristo Fernández Blanco (1902-1993):
música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*
3. Nuria Blanco Álvarez, María Encina Cortizo, Ramón Sobrino (editores):
Microhistoria de la música española (1839-1939): sociedades musicales
4. Tania Perón Pérez:
*La compositora asturiana María Teresa Prieto (1895-1982):
creación y añoranza en el México del siglo XX*
5. Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez (editoras):
Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Esta monografía, fruto de la Tesis Doctoral de la autora sobre la figura de Guillermo Morphy, el Conde de Morphy, recupera la memoria de uno de los personajes imprescindibles en el rico contexto cultural de la España de fines del siglo XIX. Morphy se convierte en una referencia para el nacionalismo hispánico y la creación de una escuela española, en una vía que le aleja de Barbieri, y encuentra oposición en Pedrell y el crítico musical Peña y Goñi. Siempre comprometido con los debates estéticos de su época, propicia la difusión del drama musical wagneriano, reconociendo su enorme trascendencia; rechaza el *verismo* italiano y defiende la obra de Verdi, Mancinelli y Saint-Saëns por aspirar a lo universal sin renunciar a su identidad latina. Y, como mediador de la Corona, protege a músicos como Isaac Albéniz, Pablo Casals, Enrique Fernández Arbós, Enrique Granados y Tomás Bretón. En este estudio, reconstruimos su trayectoria vital y su pensamiento estético, a través de sus facetas como compositor, crítico musical y musicólogo, poniendo así de manifiesto su contribución a la música española en la Restauración Borbónica.



ISBN: 978-84-18324-55-0



9 788418 324550