



Federico Sopena Ibáñez

Historia Crítica

del

Conservatorio de Madrid

H/ 5052

2 MAY. 1975

7-18



HISTORIA CRÍTICA DEL CONSERVATORIO DE MADRID

KI 50 2

2
MAY. 1975

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

Catedrático de Estética y de Historia de la
música. De la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando



HISTORIA CRÍTICA DEL CONSERVATORIO DE MADRID

↑
Historia crítica (conservatorio)
y del autor



MADRID

1967

R. 158661

© FEDERICO SOPENA IBÁÑEZ

Ministerio de Educación y Ciencia

Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967

DEPÓSITO LEGAL: v. 2.768-1967

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JÁVEA, 30 - VALENCIA (8) - 1967

Al maestro José Subirá

ÍNDICE

	Págs.
PRÓLOGO	11
I LA ENSEÑANZA MUSICAL	13
II LA FUNDACIÓN DEL CONSERVATORIO	19
1 <i>Francia y Nápoles</i>	19
2 <i>Madrid</i>	21
3 <i>El director</i>	21
4 <i>Corte y Conservatorio</i>	22
5 <i>Los adictos facultativos</i>	24
III EL REGLAMENTO Y LA VIDA DEL CONSERVATORIO	27
1 <i>La doctrina</i>	27
2 <i>Declamación</i>	28
3 <i>Gobierno</i>	29
4 <i>Los alumnos</i>	30
5 <i>Enseñanzas</i>	31
6 <i>Influencia en la vida musical</i>	31
7 <i>Los profesores</i>	32
8 <i>Actividades</i>	35
IV ETAPA PIERMARINI (1831-1838)	39
V LA CRISIS (1838-1851)	45
VI LA ÉPOCA DE ISABEL II (1851-1868)	53
1 <i>La Reina y la música</i>	55
2 <i>El Conservatorio en el Real (Eslava)</i>	59
3 <i>La reorganización reglamentaria</i>	63
4 <i>El Conservatorio y los conciertos</i>	67
VII ETAPA EMILIO ARRIETA. Revolución y restauración (1868-1894)	69
1 <i>Panorama</i>	71
2 <i>El director y su obra</i>	75
3 <i>La reorganización reglamentaria</i>	79
4 <i>Extensión del alumnado</i>	83
5 <i>Labor de los profesores</i>	85
VIII ETAPA MONASTERIO (1894-1897)	87
IX ETAPA JIMENO DE LERMA (1897-1901)	93
X TOMÁS BRETÓN. Comisario Regio (1901-1912)	97
1 <i>La madurez de Bretón</i>	99
2 <i>La época</i>	101
3 <i>El esfuerzo</i>	105
4 <i>Profesores y alumnos</i>	109
5 <i>Legados y premios</i>	111
XI PARÉNTESIS RODA (1912-1913)	113
1 <i>Una gestión fugaz</i>	115
XII TOMÁS BRETÓN. Director (1913-1921)	117
1 <i>Una vuelta triunfal</i>	119
2 <i>Profesores y alumnos</i>	123

	Págs.
3 <i>Biblioteca. Musicología</i>	125
4 <i>El Reglamento de 1917</i>	127
XIII PRIMERA ETAPA BORDAS (1921-1931)	131
1 <i>La gran tragedia</i>	133
2 <i>Profesores</i>	137
3 <i>Alumnos</i>	139
4 <i>Actividades especiales</i>	141
XIV SEGUNDA ETAPA BORDAS. La República (1931-1939)	143
1 <i>Al margen de la renovación</i>	145
2 <i>Profesores</i>	153
3 <i>Alumnos</i>	155
XV ETAPA OTAÑO (1940-1951)	157
1 <i>La postguerra</i>	159
2 <i>El director</i>	161
3 <i>El nuevo Conservatorio</i>	163
4 <i>La reforma de la enseñanza</i>	165
5 <i>Profesores</i>	167
6 <i>Alumnos</i>	171
XVI ETAPA SOPEÑA (1951-1956)	173
1 <i>El trabajo en equipo</i>	175
2 <i>La apertura hacia la juventud</i>	179
3 <i>La extensión: conciertos y revista</i>	181
4 <i>La reforma de la enseñanza</i>	183
5 <i>Profesores</i>	185
6 <i>Alumnos</i>	187
XVII LOS ÚLTIMOS AÑOS (1956-1966). Guridi, Cubiles, Halffter ...	189
XVIII BARCELONA	195
XIX FINAL	199
XX INAUGURACIÓN DEL NUEVO EDIFICIO (18 de octubre de 1966).	205
1 <i>Discurso del Ilmo. Sr. Director del Conservatorio</i>	207
2 <i>Discurso del Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes</i>	211
3 <i>Discurso del Excmo. Señor Ministro de Educación y Ciencia</i>	215
APÉNDICES	217
1 <i>Nombres</i>	219
2 <i>Edificios</i>	221
3 <i>Directores honorarios</i>	223
4 <i>Regentes</i>	225
5 <i>Donativos destacados a la Biblioteca</i>	229
6 <i>Legislación</i>	231
7 <i>Efemérides</i>	233
8 <i>Cronología de la Enseñanza</i>	237
9 <i>Antología de premios</i>	251
10 <i>Conservatorio y Academia</i>	259
11 <i>Antología de matrículas</i>	261
ÍNDICE ONOMÁSTICO	271

OBRAS DE FEDERICO SOPEÑA

Dos años de música en Europa	Madrid	1942
Joaquín Turina (2 ediciones)	"	1943-52
Ensayos musicales	"	1944
Joaquín Rodrigo	"	1945
Historia de la Música (3 ediciones)	"	1946-52-62
Escritos de Manuel de Falla	"	1946
La vida y la obra de Franz Liszt	"	1951
La música europea contemporánea	"	1952
Strawinsky	"	1958
Historia de la música española contemporánea (2 ediciones)	"	1958-67
Introducción a Mahler	"	1960
El "Requiem" en la música romántica	"	1964
Teoría del festival	Granada	1967

OBRAS EN PREPARACIÓN

(Seminario de la cátedra de Historia de la Música)

Historia del "lied" romántico

Catálogo de los instrumentos musicales del Museo del Prado (en colaboración con Antonio Gallego Gallego)

PRÓLOGO

He aquí la pequeña historia de una vieja ilusión que creí muchas veces irrealizable. Ya en mis primeros trabajos de crítica había interés y alusiones a la historia del Conservatorio y empezaba también la busca y rebusca entre las tiendas de lance. La ilusión, un poco a veces como capricho, se hizo más honda, distinta, en mis años de Director del Conservatorio, años también de comienzo de labor «oficial» de profesorado en la cátedra de Estética e Historia de la Música: ya entonces pensé en escribir la historia de la Casa y reputé imposible el empeño, no ya por la dispersión de los materiales, sino por la pérdida de tantos de ellos entre mudanzas, incendios y casi catástrofes: del final de esa época es mi «Historia de la música española contemporánea» en la que doy importancia a la historia del Conservatorio.

Seguía el interés por el tema y el acopio de materiales y de recuerdos: tener el precioso ejemplar del primer Reglamento del Conservatorio, apuntar en la memoria datos sobre Eslava que podía recoger de Almandoz, hablar una y otra vez con «antiguos» como Julio Gómez—ese humanista y músico que me daba los recuerdos a través de la más puntual y remansada pasión—repasar una colección de programas conservada por José M.^a Franco. Sin la prehistoria de esos diálogos no hubiera sido posible este libro y por eso ahora es tan intensa mi gratitud. Casi empecé a escribir el libro al pensar en cómo podría y contribuir al homenaje a José Subirá—el documentadísimo, único en verdad historiador de la música de nuestro siglo diecinueve—al cumplir, tan campante por cierto, sus ochenta años. No ha hecho Subirá la historia del Conservatorio, incluso parece como triste y voluntariamente un poco lejano del tema pero ¡nos ha dado tantas cosas en torno! Como digo con frase castiza que está «tan campante» bien puedo dedicarle con mi respeto este libro: si no se hizo para su homenaje fue porque la intención estaba diariamente impedida por el agobio de una vida diaria, de curso y de verano, prácticamente sin huelgo.

La vuelta del Conservatorio al Real, el cariñoso mandato del Director General de Bellas Artes, han sido impulso decisivo. Los seguidores de mi modesta tarea a través de mis libros y de mis ensayos en

revistas culturales —la labor más cuidada y más querida— han notado y me han hecho notar mi silencio. Todo lo que había apilado de ilustración y de datos sobre el Conservatorio ha tomado forma en un año largo de muy intenso trabajo porque a la hora de «verificar» faltaban datos hasta elementales. No pocos testimonios pueden darse por irremparablemente perdidos pero creo haber conseguido dar completa la línea de la historia de nuestra Casa.

El escritor, el musicólogo como se dice con nombre equívoco, puso dos condiciones. Primera: adecuada extensión del libro que permitiera cantidad y variedad de apéndices —lo más trabajoso— para poder hacer historia verdadera, historia de épocas con ese trasfondo sociológico que sale del dato pero que está muy por encima de él. Segunda y más bien inseparable: que la historia, prolongada hasta casi hoy mismo, pudiera ser «crítica», señalando ausencias y defectos tristemente ejemplares para el actual Conservatorio y para el de mañana. La Dirección General de Bellas Artes, el actual Director del Conservatorio, incluyeron cariñosamente estas peticiones como exigencias suyas y pude seguir adelante, siempre espoleado por esa pasión de hacer, típica del Director General, Gratiniño Nieto, secundando iniciativas del Ministro de Educación y Ciencia, Prof. Lora Tamayo.

Corrigiendo pruebas, completando datos, tuvo lugar la inauguración del nuevo Conservatorio: la crónica de su fiesta ha retrasado la aparición del libro pero lo hace mucho más completo. De esa fiesta, y, sobre todo, de mi contacto con los alumnos en conferencias y en el curso han venido correcciones y adiciones hacia un tono de más esperanza. En el centro del trabajo de este libro ocurre la muerte de mi madre, la mayor desventura de mi vida: lo digo porque el trabajo del pasado verano fue ayudado por la soledad de la pena. En la preparación de la cadencia del libro hubo la otra cadencia, la de mi actividad, tan trabajosa y zarandeada, de crítico musical en la prensa diaria, cadencia no perfecta quizás pero sí rotundamente conclusiva: hubo, por fin, para este libro no «horas robadas», sino «horas plenas». Es simbólico también para mí, simbólico y providencial, que coincida su salida con mis cincuenta años, primer «jubileo». Si el libro fuera de madurez por el trabajo y por el juicio y de «soliviantada madurez» por su pasión de fondo, como pedía mi maestro Eugenio d'Ors, no me daría por contento, pero sí tendría cierta paz y, sobre todo, voz plena para querer más cada día a los definitivos destinatarios de este libro: a los alumnos del Conservatorio, a los que ya, cuando era joven, quise tanto como «pater».

I

LA ENSEÑANZA MUSICAL

Aunque históricamente puede decirse muy bien que el Real Conservatorio de Madrid, que la reina María Cristina funda, aparece como calcado de las instituciones de Nápoles, es no menos verdad que lo impuesto por los signos del tiempo es diverso. Es necesario antes de referirnos concretamente a la fundación del Conservatorio hacer un breve panorama de los problemas que en ese tiempo plantea la enseñanza musical, problemas inseparables del nuevo estado social de cosas consecuencia de la Revolución Francesa.

El «público», tal como lo entendemos, comienza a mostrarse con la ópera italiana, pero funciona como protagonista sólo en el siglo diecinueve. En el dieciocho, la vida musical —dejamos aparte todo lo popular— se centra en torno a la música de la Iglesia —riquísima, más bien opulenta en esta época— que participa no poco del paso de «misterio a espectáculo» y de la ostentación social, en torno a la música de Palacio y también en torno de los salones. Esos tres centros explican bastante bien la situación de la enseñanza musical. Una enseñanza musical completa, con todos sus efectos, sólo se da en las grandes instituciones religiosas. Que fuera bastante completa la enseñanza se explica porque las necesidades de un culto «suntuoso» exigían la escolanía, la educación musical suficiente. Monasterios como el de Montserrat y El Escorial, instituciones tan sólidas como la capilla del Palacio Real de Madrid o la misma del Monasterio de la Encarnación, responden bastante bien a esa exigencia, Montserrat de manera excelente. La vida floreciente de los cabildos catedrales, celosos también del esplendor en el culto, supone una realidad «provincial», provinciana a veces, de concreta enseñanza musical. Como el estilo de la música religiosa de entonces no difiere en sus bases del de la profana, la comunidad de enseñanza estaba garantizada.



El auge cada vez mayor de lo que hasta entonces era casi sólo «música de Palacio» —el teatro lírico y el concierto instrumental— la ascensión de una clase que aparece copiando de la de arriba el italianismo pero sintiéndose a su vez empujada por cierta constante «castiza» de la clase artesana, la necesidad de la ópera en «temporada», tiende a separar más lo profano de lo religioso. En el fondo de las farragosas, a veces divertidas, polémicas musicales de la época está el que, muy equivocadamente, vaya unida la buscada mayor «religiosidad» de la música eclesiástica a la permanencia de un escolasticismo en el contrapunto —cosa parecida ocurre en la Teología— de una como farragosa mezcla entre gramática y magia que será fustigada por los espíritus más selectos del tiempo, por un Feijóo, por un Eximeno. Al italianismo reinante no puede bastarle la Academia viva y hasta oficial del teatro dramático o de la comedia. En torno a la ópera como espectáculo ya no sólo esporádico y palaciego van a ir formándose las premisas que obligan a una educación musical «abierta».

La muy floreciente música del «salón» exige de la aristocracia no una psicología de aficionado, sino una técnica de ejecutante, exigencia más viva en España por la filarmonía de los Borbones, pues, salvo Carlos III —y la excepción es importante y triste dada la longitud y la importancia de este reinado—, todos los del dieciocho y singularmente Carlos IV, fueron músicos. El servicio al salón imponía, especialmente en la mujer, el aprendizaje de la música como «clase de adorno», aunque el juego exigiera una enseñanza muy bien dada, como así fue. Ahora bien, esta enseñanza, ya desgajada de las instituciones eclesiásticas, se hace fundamentalmente a través de la clase particular. El crecimiento de los colegios religiosos y de los privados no suponen una enseñanza de la música en el sentido íntegro de la palabra, sino una clase particular «extendida», muy extendida insistimos, pues basta ojear el Sarrailh como resumen o cualquier estudio que sea panorámico de la vida social de entonces para darse cuenta de la presencia de la música.

No cabe duda que la enseñanza para la «clase de adorno» supone una liberación de las viejas fórmulas que hacían de la «ciencia» musical algo inasequible y confuso. Los ejemplos serían inacabables. Basta repasar la letra del villancico cuya música hubo de componerse para las famosísimas oposiciones que ganara Doyagüe en Salamanca y que Artero exhumó del archivo catedralicio:

INTRODUCCIÓN

Qué congojas, qué susto,
 qué fúnebre concepto
 hace aquel que se opone
 a cualquier magisterio;
 Más al de Salamanca
 que pone tanto aprieto.
 Toda el alma se asusta
 en concurso tan serio.

ESTRIBILLO

Pero no, ¡fuera el llanto!
 Conviertan en festejo
 Que con cuatro puntitos
 Está todo compuesto.
 Manos a la obra y lo veremos.
 La prebenda llevará
 Sólo aquel que la merece
 Fácilmente se averigua
 mientras su trabajo muestra
 Resuenen, pues, los clarines
 UT, re, mi, fa, sol, la, si, fa
 Que aquel que mejor lo hiciere
 Etc., etc...

Por otra parte, el gusto «goyesco» por lo popular mete en el salón, junto a la moda por Haydn, el interés por el baile y la canción más o menos populares, capaces de hacerse teatro de salón a través de la tonadilla. Una cosa y otra hacían de la enseñanza buen negocio para los «abates», pero negocio fundamentalmente empírico sobre el que había de montarse la intuición del intérprete aficionado. El excesivo apego a la rutina y la rutina sin tradición son los dos extremos sobre los que gira la enseñanza musical. Más que en obras de la época podemos leer ésto en el novelista más músico de nuestro siglo XIX, en Pérez Galdós, que nos da en el segundo y tercero de sus «Episodios Nacionales» un retrato bien vivo del que se destaca, como punto de especial interés, la diferencia entre el gusto por la música instrumental y el derivado de la escena que, en torno a grandes actores como Maíquez, creaba una escuela viva de Declamación.

No se logra, sin embargo, un nuevo orden suficiente en la enseñanza musical. Ciertas instituciones típicas del siglo XVIII no extienden a ese campo su benéfica influencia. En primer lugar, la Academia. ¡Hasta la primera República española no habrá sección de Música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando! Es muy grave eso en el siglo XVIII, pues la Academia de entonces se creó, fundamentalmente, no sólo como reunión y honor, sino como sistema rector de la enseñanza de las Bellas Artes que, más tarde constituirá mundo aparte de manera plena para la Arquitectura y mundo aparte, pero dentro del mismo edificio y con cierta comunidad «espiritual», para la Pintura y la Escultura. Era la enseñanza con su sistema pero era no menos la proyección «industrial», la apertura hacia los salones e incluso la importantísima, decisiva función del viaje «protegido» para el artista joven y, claro está, a Italia. La Capilla Real, tan importante, decisiva como introductora de una «escuela» instrumental, la Capilla Real, la música en la Corte por la que han pasado hombres como Scarlatti y Boccherini, tampoco «separa» de su actividad un sistema de enseñanza. Más fruto pudo dar una Academia privada estilo de la llevada por el melómano, simpatiquísimo y horrendo poeta que fue Tomás de Iriarte: quizá de no morir tan joven hubiera dirigido un poco las cosas en esa línea. Sí es indudable que en ese afán de organizar la cultura típica de los «ilustrados» del siglo XVIII se crean unas bases —piénsese, por ejemplo, en las «Sociedades de amigos del país»— que luego serán útiles para la enseñanza musical en las provincias.

Esta realidad se prolonga hasta muy entrado el siglo XIX porque la sociedad española de la Restauración, también puede ésto seguirse a través de Galdós, repite con rutina lo anterior: El músico español más importante de esta etapa, el que pudo ser el gran músico de la España decimonónica, el malogrado Juan Crisóstomo de Arriaga, muere, precisamente, en el año 1826, en París: su niñez en Bilbao va amparada por un concepto muy dieciochesco del «salón» temperado, sin embargo, por la seriedad que en lo cultural ponen los «ilustrados» de esas provincias.

España queda al margen de lo que supone la consecuencia fundamental de la Revolución Francesa en el mundo de la música: la creación del Conservatorio como «Academia Nacional de Música y Declamación», creación revolucionaria que, como tantas cosas, recibirá su reafirmación de la incansable y lúcida actividad de Napoleón. Napoleón, no jurista, sabía la base liberal, burguesa, que se creaba en el nuevo Código Civil; Napoleón, nada músico, comprendía la importancia del



DOÑA MARIANA CRISTINA
PRIMERA SEÑORA DEL REAL CONSERVATORIO
DE MÚSICA DE CHALACÁN, CREADO EN
1750 POR DON JUAN DE



SU MAJESTAD FERNADO VII

teatro, de la ópera desde varios puntos de vista. En primer lugar, como gala del Estado; después, como estructuración de un «público» e incluso de lo que en Stendhal será constante: el que la ópera italiana, abierta casi permanentemente al público, era el «más» sentimental que necesitaba la aristocracia y la burguesía salida de la Revolución. Es muy napoleónica la posición de Cherubini, entendiendo por Conservatorio la juntura de enseñanza «abierta», de sistema y «tratado» de enseñanza y de influencia en el concreto hacer de la composición. Centrado todo en la ópera italiana era muy lógico el monopolio ejercido por sus maestros.

II

LA FUNDACIÓN DEL CONSERVATORIO

I. FRANCIA Y NÁPOLES

Los historiadores de esta etapa y el gran Galdós a la cabeza y mejor que nadie, han contado lo que fue la llegada de María Cristina de Nápoles para casarse con el no viejo pero ya caduco, desinflado y casi putrefacto rey Fernando. La graciosa belleza de la reina, su arrulladora simpatía, su clara intervención en una política de relativo apaciguamiento, crean en torno suyo un clima de idolatría encarnada en el cursi lenguaje oficial y literario de la época, muy dependiente todavía del dieciocho. María Cristina cantaba ópera, tocaba el arpa: el colmo ya para que la figura apareciese nimbada con todos los colores celestiales. La fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación que lleva su nombre es uno de los capítulos fundamentales y uno de los más significativos de su popularidad.

María Cristina venía de una ciudad, Nápoles, famosa por sus Conservatorios. Conviene recordar que la palabra, en sí, aparece al principio como sinónima de Hospicio, Asilo, con clara referencia a internado para gentes humildes; así, lo que se llama Conservatorio de Nápoles puede llamarse «Ospedale» en Venecia, mientras que los nombres de «Academia» en Roma y de Liceo en Bolonia tenían una referencia más explícita a la enseñanza. Los cuatro de Nápoles, viejos de más de un siglo —«Sancta Maria de Loreto», «Della pieta dei Turchini», «Dei poveri di Gesu Christo», «Di Sant'Onofrio»— van a unificarse hasta cierto punto bajo el dominio napoleónico de Murat: el «Colegio reale di Musica» fundado en 1808 transforma la institución.

Francia había creado en 1784 la «Ecole Royal de chant et declamation», transformada por la Revolución en «Institut National» (1795) y dos años más tarde en Conservatorio: a pesar del cambio de nombre en la Restauración, el de «Conservatorio» sería ya, bajo

la influencia de Cherubini, signo napoleónico de algo distinto a lo italiano anterior: quería decir, o por lo menos sugerir, respeto y defensa por la tradición, preferencia por las grandes obras lírico-corales-sinfónicas e interés especial por la música religiosa, aparte de que «socialmente» significa, a la vez, un capítulo más de la centralización de la enseñanza y una apertura a las clases medias.

El «Conservatorio» de Nápoles, el que conoció y quiso «importar» María Cristina, girando en torno a la ópera, tenía a través de su ilustre director —Nicola Zingarelli— una clara inclinación al «orden». El régimen era todavía de pensiones y de internado. Véase este testimonio sobre uno de los alumnos más ilustres —Bellini—, que nos da Fragaroli con motivo de un motín en favor de la constitución española de 1812. «Entran cabizbajos en el despacho del rector. Incluso Florimo, el hombre seguro aparenta estarlo menos. El Rector, don Gennaro Lambiace, es un excelente sacerdote, pero realista, borbónico hasta la médula. Les mide de arriba a abajo con mirada severa; luego les echa una seria reprimenda, dejando entrever cárceles, manillas, patíbulo. Vincenzo Bellini está temblando; Francesco algo menos: tiene la impresión de que don Gennaro exagera. ¿El patíbulo? ¡Bah! En efecto: el Rector añade que, no obstante, sin embargo, por especial indulgencia... En fin, concluye con estas palabras: Vosotros sois culpables, muy culpables, pero yo tengo amigos que ocupan altos puestos; puedo interceder en vuestro favor cerca del Príncipe de Canosa, el cual, como sabéis, es Ministro de Policía y puedo hacer de manera con la condición... Es preciso que os arrepintáis... Quizá exista un medio para salvaros. Mañana es la fiesta onomástica de Su Majestad el Rey nuestro Señor y con el fin de que la ciudad pueda demostrarle su adhesión y su júbilo, se dará un gran espectáculo en el teatro San Carlos. Vosotros asistiréis a él. ¿Qué es el castigo? Estad callados y atentos a lo que voy a deciros. Vosotros iréis al San Carlos, os colocarán en lugar visible y cuando el público aplauda, aplaudiréis ruidosamente, exclamando a voz en grito: ¡Viva nuestro Rey consagrado por Dios y por el Derecho! Y haréis de manera que el público se fije en vosotros ¿Comprendido? Comprendido. Pero las órdenes no acababan ahí. Don Gennaro añadió: Además deberíais confesaros en seguida y pedir a Dios perdón de vuestras faltas, de haber consentido en ~~permanecer~~ a una secta enemiga de vuestro legítimo Soberano...».

II. MADRID.

La primera noticia oficial sobre el Real Conservatorio se da en forma de artículo en la Gaceta de Madrid del 23 de junio de 1830. El artículo, farragoso y largo, es típico, a la vez, de la política del despotismo ilustrado y de los tópicos de la Estética musical dieciochesca, con sus resabios mitológicos, con la música como panacea para casi todo. Apenas si hay un atisbo de romanticismo al decir «que la música se ha hermanado tan fuertemente con el espíritu de nuestra edad, sólo apreciadora de la producción, que en ningún otro, si se excluye la más floreciente Grecia, ha logrado tan crecido número de aficionados y de estudiosos». Lo que sí se apunta es un tímido nacionalismo «profesional», pero siempre en torno a la Corte como raíz del espectáculo operístico. Deliciosa es la argumentación: «España, por la semejanza y benigno fuego de su clima, por sus antiguas virtudes caballerescas, por la conformación privilegiada de los órganos para el canto, nitidez y sonoridad de su idioma, está llamada, si no a derribarla —a Italia— de su puesto, a ocupar el asiento inmediato. ¿Quedaría obligada a pagar tan costoso tributo a los extranjeros trayendo a precio subidísimo los cantores y aún los maestros para sus iglesias y teatros, pudiendo servirse a sí mismo y aun ponerlos en contribución? El Gobierno abre esta nueva carrera a los españoles y al placer querido de la música trata sabiamente de unir la utilidad nacional. La Corte de España no mendigará, ni envidiará en adelante, los Conservatorios músicos de Nápoles, de Milán y los Institutos de otras célebres capitales». Termina el artículo con uno de los típicos y tópicos elogios a María Cristina: «¡loor eterno a nuestra adorada Reina, modelo de gracias y de virtudes, que tan poderosamente coopera a los progresos y a la gloria artística de nuestra Patria! Algunos han negado que el nombre de música se derive, como se cree comúnmente, del de Musa, título dado a las deidades del saber y de la armonía: ninguno dudará en adelante que la propagación de este arte divino en nuestro suelo había dimanado de la celestial María Cristina de Borbón, numen tutelar de los españoles».

III. EL DIRECTOR

Se nombra Director a Francesco Piermarini, cantante italiano de ópera. Testigos, historiadores como Soriano Fuertes, critican agriamente

la decisión y ven en ella un comienzo de animadversión para la música española. Señalan a Carnicer y a Rodríguez de Ledesma como posibles directores españoles. Pero justo es reconocer que la italianidad del director era costumbre europea. Ahora bien, en compositores como Cherubini y Salieri, directores en París y en Viena, había una formación, una técnica específica, aparte de que entre compositor y cantante sin más, la diferencia, el desnivel a la hora de dirigir, es muy grande. Realmente apenas que, estando en Madrid un compositor como el napolitano Silverio Mercadante, que luego será director en Nápoles, no se haya contado con él. Sin necesidad de patriotismo retrospectivo podríamos decir que dada la comunicación tan íntima, el puente permanente entre Madrid y Nápoles, el ideal hubiera sido hacer un Conservatorio más «seriamente» napolitano. Los discursos de Piermarini no tienen desperdicio. Valga la muestra: «La música, la bella y noble arte de la música, hasta ahora yacía sumida en casi total abandono; todas sus hermanas han tenido sus templos; la música, casi abochornada de su ser, se estaba escondida en los rincones de pocas casas. La envidia y la calumnia la acusaban de corruptora de costumbres, y ella, envilecida y medrosa, ni valor tenía para disculparse. El augusto Fernando VII la llamó, le dio su regia y piadosa mano, le abrió un templo y le dijo: «Ven, arte encantadora; mira tu laurel despedazado en el suelo; déjale; ciñe tu frente con el nombre de mi amadísima María Cristina y recobra tus justos derechos de nobleza y belleza que toda nación te ha concedido». El mejor comentario es el de Mesoneros Romanos: «Fernando, estimulado por el ejemplo de su esposa, quiso fundar algún establecimiento de institución que respondiera a necesidades de otro género y creó, por aquellos mismos días... la Escuela de Tauromaquia en Sevilla; pero, sin embargo, dejándose fascinar por las gracias y el talento de Cristina, concurría con ella a las funciones del Conservatorio, aunque tal vez lo hubiera hecho de mejor gana a las del liceo taurino de Sevilla».

IV. CORTE Y CONSERVATORIO

Nos interesa de lo anterior señalar cómo el Conservatorio no sólo por el nombre depende realmente de la Corte. Claro que entonces ni siquiera la enseñanza tenía «secretaría» especial, pero, a pesar de ello, la vinculación es muy grande empezando porque la Reina Cristina era música ella misma cantando y tocando el arpa. Se inicia ya, junto

con el proyecto del teatro de Palacio, la idea de construir un teatro oficial de ópera, también dependiente de la Corte.

Interesante y aplicable hoy mismo es la extensión a lo que hoy llamaríamos «socios protectores», que entonces se llaman «adictos de honor». No es artificial porque grandes de España como el Duque de Osuna, el anterior y hermano del pródigo, cantaba ópera y tenía mesa y recepción constante para los artistas. Prácticamente está todo lo elevado de la Corte, de la aristocracia y de la política como puede verse por los nombres cuya enumeración supone curiosa estadística. Los citamos en su orden. «Los serenísimos Sres. Infantes don Carlos María Isidro, doña María Francisca de Asís, don Francisco de Paula Antonio, doña Luisa Carlota, doña María Teresa de Braganza, y don Sebastián. Duque de Alagón, Duquesa de Abrantes, Duquesa de Alba, Marquesa de Alcañices, don José María Alós, don Antonio Allúe y Sesé, Marquesa viuda de Bedmar, Condesa-duquesa de Benavente, Marqués de Francforte, Condesa de Brunetti, don Francisco Tadeo Calomarde, Marqués de Campo Sagrado, Duque de Bailén, Duque de Castroterreno, Condesa de Cervellón, condesa de Eron y Girdelli, Condesa de Corres, don Francisco de Fernández, don Manuel Fernández Varela, Condesa de Floridablanca, don Manuel González Selmón, Duquesa de Gor, Duque de Híjar, Duque del Infantado, Marqués de Lapiela y Monasterio, don Luis López Ballesteros, don Pascual Liñán, Conde de Montealegre, Duquesa de Montemar, Marquesa de Navarrés, Duque de Noblejas, Conde de Ofalia, Duque de Osuna, don José Palafox, Conde de Parcent, Conde de Salazar, Condesa de Salvatierra, Duque de San Carlos, Duquesa de San Fernando, Duquesa de San Lorenzo, Marqués de San Martín, Marqués de Santa Cruz, Conde de San Román, Condesa de Torrejón, Conde del Venadito, Duquesa de Villahermosa, Marqués de Zambrano, Marquesa de Zayas, don Joaquín de Virués y Spínola, don Federico José Sánchez, don Gaspar Remisa, don Antonio Martínez, don Sebastián Hurtado, don Juan Gualberto González, don Fernando Florín, Don Eusebio Dalp, Doña Luisa de Banedito y Virués, don Domingo María Barrafón y don Pedro Alfaro y Remón».

Es casi una guía para salón de la época. Hemos de creer, claro está, que no pocos nombres están por compromiso, que se trata de algo muy «oficial», pero aun así es muy sintomático y, a la distancia de los tiempos, imitable. Porque, pensando en los alumnos, pensando en la vida musical, era y es muy importante una presencia y giro de ese gran mundo en torno al Conservatorio. En una época como aquella,

esos adictos «honorarios» eran los únicos —está la aristocracia de sangre pero también la otra, incipiente— posibles Mecenas, en parte por gusto, en parte por compromiso. La Reina Cristina, en contraste con los años anteriores, venía a restaurar una tradición de los tiempos de Scarlatti y Boccherini en Madrid cuando la afición por el violín del Rey Carlos IV, del infante don Gabriel, obligaba hasta por adulación —la Corte determinó siempre las formas de diversión— a preocuparse de la música en la casa y en el templo, a comprar buenos instrumentos, a disputarse los envíos de Haydn. Gracias a María Cristina pasará lo mismo con Rossini. Hoy mismo, de diversa manera, podrían buscarse los «adictos».

V. LOS ADICTOS FACULTATIVOS

Muy interesante también es la figura del «adicto facultativo». Profesionales de mérito, los más señalados de entonces, se incorporan al Conservatorio. Mientras que los «adictos de honor», señalados como no profesionales pero «protectores», no tienen asiento en la Junta, con estos «facultativos» la cuestión cambia y «como la Nación española, dice el Reglamento, abunda de aficionados de ambos sexos con conocimientos y méritos sobresalientes en la práctica de la música, podía igualmente el Conservatorio obsequiarlos con el título de «Adictos facultativos», en virtud de consulta espontánea y unánime de la Junta facultativa que merezca la aprobación de S. M.; y tomarán, si gustan, parte en la orquesta, en los conciertos públicos del Establecimiento, a los cuales serán convidados. Esta clase no asiste a las Juntas con voto deliberativo, pero sí consultivo». El principio nos parece fecundísimo y tan imitable como el anterior: incorporar a los que viven de verdad la música, a los que forman el núcleo más importante, es acierto de larga vista. Los nombres tienen también valor estadístico para la época: señores don José Álvarez, Manuel Albéniz, Carmen Albudeite, Francisco Andrevi, Pilar Arnao del Campo, Luis Beldrof, Luisa Berberano, Clementina Bonglini de Pizarro, Francisco Brunetti, Indalecio Soriano Fuertes, Petra Campuzano, Isabel Colbrán, Lorenza Correa, Baldomera Cruz, Antonio Frijón Daroca, Manuel Dusmet, Manuel García, Vicente González Delgado, Manuela Larrea de Perales, Mariano Lidón, María Malibrán, José Puig, Manuel Quijano, José Reart, Juan Tárrega, Sra. Tossi, Sra. Trotta, Francisco Vacari, Manuela Velázquez, Josefa Zárate de Monreal.

Más interesante aún, si bien sólo iniciada, es la institución de los llamados «maestros honorarios», que en el Reglamento aparecen unidos a los «adictos facultativos». El enlace permanente del Conservatorio con los grandes músicos será siempre eficaz: aquí lo de «honorario» se nota en la autorización para usar el uniforme. Primer nombrado es, naturalmente, Rossini, ídolo de todos; luego Mercadante, el inexplicablemente no señalado para director. De españoles dos: Manuel Doyagüe, maestro de capilla de Salamanca, primero de los de España entonces, después de muy famosa oposición exhumada por José Artero, y Ángel Inzenga, puente entre dos generaciones, precisamente por su origen italiano.

III

EL REGLAMENTO Y LA VIDA DEL CONSERVATORIO

I. LA DOCTRINA

El Reglamento del recién nacido Conservatorio, el 15 de julio de 1830, publicado el 16 de septiembre, tiene muchísimo interés. Su extensión, sus características tipográficas, la misma sensación de novedad, obligan a examinarlo con detención. Aunque la introducción va firmada por Francesco Piermarini y aunque se llame sólo asociado —por fundamentales razones de lengua— a Joaquín Virués, todo el texto y la introducción, de manera clarísima son de mano de profesor y no de cantante, si bien el estilo es poco lucido. En los centros de enseñanzas artísticas el Reglamento es una pieza fundamental, clave, y mucho más en este caso, cuando en virtud de la incipiente centralización, las enseñanzas de todas clases comenzaban a organizarse sobre otro pie distinto al del pasado siglo.

El prólogo se centra realmente en torno al siglo anterior en lo que podríamos llamar exposición de principios, y lo mejor de él —una cita del P. Feijóo— es la prueba: «La dulzura de la música es el único hechizo permitido que hay en el mundo». Se ve al Conservatorio como la reparación tardía de la exclusión de la música dentro de las Academias fundadas por Felipe V y por Fernando VI. «El benemérito arquitecto no es de hecho ni derecho académico de S. Fernando; ni todo español orador, poeta o anticuario se halla por ello elevado a académico de la Lengua o de la Historia; pero todo académico de la Lengua o de la Historia o de S. Fernando reciben con este título un timbre de justicia que encierra dos relaciones o significaciones distintas: una personal, que es la de su propia eminencia entre la generalidad de los que hacen los mismos estudios y otra personal, que es la del público aprecio que debe y concede la sociedad al objeto de aquellos estudios como medios de la general conveniencia y recreo. Pues si por desgracia, la

música ha padecido hasta ahora entre nosotros el mismo retardo de protección que padecían los demás objetos académicos hasta que el primer Borbón de España los llamó al seno de su paternal auspicio, erigiendo esos Cuerpos a que desde entonces y hasta nuestros días han pertenecido y pertenecen los hombres más eminentes en sus respectivos estudios ¿no era ya tiempo de que cesase su depresión y olvido?».

El siglo nuevo se anuncia a través de su «profesionalidad», buscándose incluso la substitución de los «profesores» por las «profesoras» en los destinos religiosos. He aquí los párrafos más interesantes donde vemos ya establecidos los dos fines cuya unión será causa hasta nuestros días de grandes confusiones: la diferencia entre la «clase de adorno» y la formación estrictamente profesional. «En este colegio, además de los internos alumnos y alumnas de Real nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general de externos, así profesores como aficionados, aquellos para el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino y éstos *para ornato y recreo de las tertulias* y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones. En él se formarán de las alumnas no sólo cantoras y clavecinistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España Profesoras que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los Profesores en la enseñanza de las señoritas. Producirá también este Establecimiento cantoras y cantores para la escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a Italia por sus operistas de ambos sexos».

II. DECLAMACIÓN

Se instaura lo que será tradición casi ininterrumpida hasta 1951: La Declamación como inseparable del Conservatorio. Es un signo y muy importante de cómo se va a centrar todo en torno a la ópera. Sin embargo, la verdad es que, desde el principio hasta la separación, las dos secciones se han mantenido como compartimentos estancos, salvo en los repartos de premios. Ha sido, en verdad, una lástima, y esa es una de las causas de las grandes rutinas escénicas en el Real. En el prólogo al Reglamento no se apunta nada de verdad sobre el trabajo: queda como resumen y como rescoldo toda la polémica moral y frailuna sobre la comedia. «En el Conservatorio se honrará y se enseñará por primera vez con verdaderos principios, el interesante y difícil arte de la decla-

mación o representación escénica, de cuya perfección depende en tan gran parte el legítimo fin útil del espectáculo dramático digno de ese nombre; el cual siendo por su origen y naturaleza una exhortación y escuela representativa de moral, de heroísmo y de todos los vínculos, ornamentos y virtudes sociales, no ha tenido hasta ahora entre nosotros más rudimentos y fianzas que las inspiraciones fortuitas del carácter e ingenio natural de cada actor: inspiraciones a la verdad harto más fecundas en prejuicios que en ventajas, siendo acaso el mayor de aquellos la persuasión en que mantienen a los pocos instruidos e impropriamente escrupulosos, de ser el fin y objeto del teatro una vaga diversión del ocio y lo que es peor, una violenta excitación de pasiones y unos ejercicios de sensibilidad o detestables o inútiles o todo lo más indiferentes».

III. GOBIERNO

Gobierna el Conservatorio su Director en directa dependencia del Rey a través de la Secretaría de Estado y del despacho de Hacienda. Por el carácter especial del alumnado hay en el Reglamento atribuciones para Director y Directora, Subdirector y Subdirectora «que instruye a las alumnas en las labores propias de su sexo y en la Historia Sagrada que las hará leer y analizar». Hay, aparte del Secretario y del Administrador, el Rector espiritual, cuya misión completa no deja de producir extrañeza pues es de su cargo, aparte de cuidar de la Misa y confesiones —se prevé la existencia de un oratorio— «la instrucción de los alumnos en la Geografía e Historia Sagrada y profana, como asimismo en las noticias mitológicas necesarias para su inteligencia».

El Director gobierna junto con lo que hoy llamamos claustro y con la Junta facultativa compuesta por el Director, el Maestro de composición, el de piano y el de violín. Es curiosísimo, en un Conservatorio como éste, tan ceñido al modelo italiano, que falte en esa Junta el profesor de canto. Esta Junta Facultativa tiene como misión principal los dictámenes acerca de métodos y de premios. Realmente, el Gobierno real es el del Director y Directora junto con el Secretario y el Administrador: se regula muy detalladamente desde la presentación mensual de cuentas hasta la inspección por el Tribunal de Cuentas del Reino; están reglamentados incluso los puestos pero la nacionalidad italiana del Director, la dependencia de la Corte y las tradiciones del despotismo

ilustrado no nos hacen concebir muchas ilusiones respecto a la «participación».

IV. LOS ALUMNOS

Hay que considerar el núcleo del primitivo Conservatorio como un Colegio —así se le llama alguna vez—, realmente como un internado de señoritas y el Reglamento, severísimo para trajes, distracciones, estudio y vacaciones lo demuestra. Es también internado de pensionadas, destinado especialmente, como los establecimientos italianos, a hacer «útiles» los fines de beneficencia. El Reglamento, sin embargo, deja la puerta abierta para otras procedencias. Dice así: «Las clases de alumnas del Conservatorio son seis, a saber: gratuitas de ambos sexos, internos o Auxiliados de ambos sexos, externos; pensionistas o contribuyentes de ambos sexos, de toda educación, que sólo pagan alimento y equipo; internos o contribuyentes de ambos sexos; externos». Señalamos datos interesantes y actuales, actuales en polémica y en necesidad de resolución. La edad, primero: «No tener menos de doce años ni exceder de los quince (para la primera) y de no tener menos de quince y más de dieciocho para la segunda». No dejo de hacerme la consideración de que un Conservatorio a la italiana, girando en torno a la ópera, no piensa en que el aprendizaje de instrumentos puede empezar antes. Y la prueba está en otro artículo del Reglamento, exigiendo «certificación de un maestro de música hábil e imparcial que acredite que los aspirantes tienen buena disposición para el canto». Es interesante también la cuantía de la matrícula en los no gratuitos, de 4.800, 2.800 y 1.440 reales anuales según la categoría. Interesante también el dato que nos da la Gaceta de 13 de octubre sobre los agraciados con pensiones: «Con plaza de alumnos internos gratuitos: Juan Gil, natural de Colmenar de Oreja; Narciso Téllez, de Lérida; José María Aguirre, de Málaga; Mariano Joaquín Martín, de Vicálvaro; Antonio Capo González, de Madrid; Antonio Alvarez, de Guadalajara; Tomás Montero, de Madrid; José Oreiro Lema, de Madrid; Manuel Martínez Ramírez, de Madrid; Luis Rodríguez Cepeda, de Madrid; Angel León, de Cabrero; Rafael Galán, de Valladolid. Con plazas de alumnas internas gratuitas: María Dolores García, de Madrid; Florentina Martínez Campo, de Madrid; Ana López, Manuela Oreiro Lema, Adelaida Billar Burtos, María Carmona, Antonia Plañol, María Teresa Villar,

María Dolores Corrales, todas de Madrid; Micaela Villa, de Valladolid; Josefa Pieri, de Barcelona; Escolástica Algobia, de Colmenar».

V. ENSEÑANZAS

Las plazas de dotación para la Enseñanza de la música son las siguientes: composición, piano y acompañamiento, violín y viola, solfeo, violoncello, contrabajo, flauta, octavín y clarinete, oboe y corno inglés, fagot, trombón, trompa, clarín y clarín de llave, arpa, lengua castellana, lengua italiana y baile. Tienen especial categoría dos profesores: el de composición—llamado de contrapunto— y el de piano. Aparte de que ambos pueden substituir al director en caso de ausencia, tiene el de contrapunto la obligación «de dar una idea bastante fundamental de la armonía a todos los alumnos, sean o no gratuitos, y a los auxiliados externos». Tenía también la obligación de componer algunas obras de música instrumental o vocal; también tiene obligación parecida el maestro de piano. Obsérvese que el profesor de composición es llamado de «contrapunto» y al de piano se le llama de «clave». Es importante señalar que, en un Conservatorio tan pendiente de la ópera italiana, «musicalmente» tengan especial categoría esos dos profesores.

Se ordena la creación de una orquesta del Conservatorio y en este sentido puede haber una cierta influencia del de París, pues quedan ligados a ella los alumnos aún después de terminada la carrera. También está en esa línea la obligación de todos los profesores de seguir un método determinado que deberá ser aprobado por el Director.

VI. INFLUENCIA EN LA VIDA MUSICAL

El Reglamento señala el consabido concierto público inseparable del reparto de premios. Pero, al mismo tiempo, se prevén conciertos públicos no gratuitos de profesores de la casa o de artistas forasteros españoles o no. Tiene interés también el siguiente artículo en una época en la que las funciones religiosas eran inseparables de la música como boato, y del tiempo de Fernando VII es la descripción famosa y llena de sal de Galdós en los «Episodios». Dice así el artículo: «Se concederá un concierto público gratuito en el mes de Febrero y otro en el mes de Noviembre a los maestros titulares de Capilla Sacra que

quieran hacer oír por ensayo alguna composición precisamente nueva que preparen para las solemnidades de Cuaresma y Navidad».

Puesta la mirada en la ópera y en la incipiente «ópera nacional» se establece la siguiente recompensa: «El autor de la música de un drama en lengua española que habiendo obtenido la aprobación facultativa del Conservatorio (a cuyo examen lo hubiera sometido el mismo autor) lograra agradar al público en uno de los teatros de esta Corte, tendrá el derecho al título de Maestro compositor honorario del Real Conservatorio español con el uso del uniforme de tal. Si el drama fuera en italiano, tendrá sólo derecho al título».

Importantísimo, lastimosamente incumplido, el artículo que sentó las bases de un archivo nacional de música. Aparte de que «todas las empresas de los teatros de España exhibirán al Conservatorio, siempre que éste lo exija, la partitura de toda composición que ya hubieran hecho oír al público, de todas las obras de música que se impriman o graben en España el autor o editor entregará dos ejemplares en el archivo del Real Conservatorio. El Archivo reunirá cuantas curiosidades musicales antiguas y modernas pueda adquirir sin inútil profusión, pero con toda la diligencia que merezca su presunta utilidad o la gloria que de su conocimiento pueda resultar al nombre español en esta rama del saber».

VII. LOS PROFESORES

Aunque sea Piermarini el Director del Conservatorio, aparece como gran figura la de don Joaquín Virués, persona singular mezcla de hombre de milicia, —general de la Armada—, de hombre de ciencia —Presidente de la Academia Real de Ciencias— y de músico —filarmónico de Bolonia—. Históricamente, la actitud no es difícil de entender y viene desde Rameau la aplicación de un rigor cartesiano a los principios de la música, más bien elementales. Por eso, anteriormente a la adopción de su método, de título tan gracioso —«La Geneuphonia o generación de la bien-sonancia música»— ya había publicado en 1825 una «Cartilla armónica». El método se puso casi a discusión pública con cuatro solistas sin conocimiento de armonía. Virués es un optimista porque, realmente, pasa con la armonía como con los idiomas: que hay un primer empuje en el que lo elemental parece importantísimo. Algunas de las cosas de Virués aparecerán en Fetis y, desde luego, tuvo sus traducciones. Para Virués «hay que entrar en su método con la misma seguridad y confianza que en la de una corta novela».



EL Sr. D. FRANCISCO PIERMARINI.

1.^o Director del Real Conservatorio de Música de María Cristina.

Cesó en 1838.

La edición de la obra es realmente preciosa en todo. A título de curiosidad damos los títulos de los capítulos de la segunda parte dedicada a los maestros «Introducción; del Polotonoganismo; del origen apócrifo de la escala; de la identidad armónica de las octavas; del politonismo de los acordes; del topometro meloharmónico; de la consonancia, la disonancia y la cacofonía en general».

De mis vueltas y revueltas en torno al tratado y a su aplicación puedo sacar la consecuencia de que respetándose «pro forma» el tratado de Virués —inútil pero no dañino— el trabajo verdadero lo realizó don Ramón Carnicer, pues de lo que se trataba era, sobre todo, del servicio a la inspiración operística y era necesario centrarlo en torno a la melodía acompañada. Don Ramón Carnicer nace en Tárrega el 24 de octubre de 1789. Adolescencia y juventud se desarrollan en Barcelona. A él se le debe la creación de una primera empresa seria de ópera en el teatro de la Cruz de Barcelona, donde también estrena sus óperas. En 1827, es traído «manu militari» a Madrid por Fernando VII. Desde la fundación del Conservatorio hasta su muerte el 17 de marzo de 1855, Carnicer ha sido la persona importante de la casa. Sus óperas italianas o a lo más con tema español, su obertura para «El barbero de Sevilla» —insistimos en que no es la que se toca habitualmente, de Rossini—, sus himnos—alguno nacional como el de Chile—, su habilidad para la música religiosa de gran aparato—es famoso en la Jurisprudencia española su pleito para reclamar 50.000 reales por la «Misa de Requiem» interpretada en los funerales del banquero Saffont—, su dedicación plena, el que de su cátedra haya sido el mejor músico español de teatro del diecinueve —Francisco Asenjo Barbieri— le dan una real personalidad en la historia de las primeras etapas del Conservatorio. A través de los discípulos, sin embargo, se nota cómo la enseñanza de Carnicer se limita al «manual» del italianismo en boga. Eso sí, socialmente, tuvo su importancia el que, maestro de composición del Conservatorio, fuera «primer» protagonista como compositor y director en la ópera madrileña anterior al Real.

Simpática, singular e importante es la figura de Baltasar Saldoni, también catalán, de Barcelona, donde nace el 4 de enero de 1807. A los veintinueve años le encontramos ya en Madrid en menesteres operísticos. Nombrado Profesor de solfeo al fundarse el Conservatorio ve aprobado oficialmente su método el 16 de abril de 1831. En el teatro de la Cruz obtiene un éxito muy grande con «Ipermestra»: no ocurre lo mismo con sus obras «españolas» —lengua española para estilo italiano— mientras que sus actividades de profesor le dan cada vez más

nombre. A él le debemos primero, las «Efemérides» (1850) y luego los tres tomos escalonados del «Diccionario biográfico-bibliográfico» (1860, 1880, 1881). Obras desordenadas, difíciles de manejar, discutibles de criterio pero muy meritorias por ser fruto del sacrificio puramente personal, útiles todavía —no tienen tanta peligrosa fantasía como las de Soriano Fuentes— utilísimas en su tiempo aunque sólo fuera para rectificar los datos españoles de las leídasimas de Fetis, pues de libros y diccionarios franceses ha vivido durante mucho tiempo el público español. Hasta la merecida vigencia del método de Eslava, el de Solfeo de Saldoni, para el cual tuvo elogios Rossini cuando nuestro músico estuvo en París en 1838, ha sido bien útil. Muere en Madrid el 3 de diciembre de 1889. Fue una institución simpática y querida en la vida musical madrileña.

Muy simpática y muy interesante es la figura de don Pedro Albéniz, profesor de piano del Conservatorio, nacido en Logroño el 14 de abril de 1795. Hemos consultado su método de piano aprobado por la Junta Facultativa del Conservatorio el 14 de mayo de 1840. La escuela de Albéniz, que se presenta en el método como «novedad desconocida hasta el presente en España» es la traducción del método de Herz; estriba la novedad en que ese método es ya el derivado directamente del piano romántico, entendiéndolo como tal el de la primera etapa, todavía muy pendiente de la ópera italiana pues, dice el prólogo: «entre todos los instrumentos es el más propio para resumir la orquesta y por consiguiente, para ofrecer un recuerdo de las obras dramáticas reproduciendo sus efectos». Los ejercicios mecánicos son interesantes históricamente por lo que tienen de emancipación de las viejas técnicas. En la prosa didáctica de Albéniz hay detalles tan finos de sensibilidad como éste: «no dar a los principiantes sino pianos que guarden la afinación, porque un oído poco ejercitado no debe herirse sino por sonidos justos». Aunque Albéniz cita a Beethoven y a Chopín, la base está en los siguientes nombres: Clementi, Cramer, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, Thalberg. Es muy curiosa la obra pianística de Albéniz: Fantasías de ópera, himnos políticos para celebrar acontecimientos como el de Vergara, piezas «españolas» y títulos tan deliciosos y evocadores para los «Estudios melódicos» como «Rosa, Jazmín, Adelfa, Artemisa, Azucena y Siempreviva». Muere Albéniz en Madrid el 12 de abril de 1855.

Los otros profesores aparecen en la Real Orden de creación del Conservatorio y la transcribimos íntegra en ese capítulo para dar también la noticia de los sueldos, en verdad altos y cuando no, decentes,

para el nivel de vida de la época: «El Real Conservatorio de Música de María Cristina constará de un Director y Maestro de estilo de canto con 30.000 reales anuales, para cuyo destino ha nombrado S. M. a don Francisco Piermarini; un Administrador con 12.000 reales que lo será don Francisco Minguella de Morales, debiendo satisfacer de su cuenta los auxiliares que necesite; un Rector espiritual con 3.500 reales que lo será don Robustiano Yusta; un Maestro de composición con 20.000 reales que lo será don Ramón Carnicer; un Maestro de piano y acompañamiento con 20.000 rs. que lo será don Pedro Albéniz; un Maestro de violín y viola con 20.000 rs. que lo será don Pedro Escudero; un Maestro de solfeo con 8.000 rs. que lo será don Marcelino Castillo; un Maestro de violoncello con 7.000 rs. que lo será don Francisco Bruneti; un Maestro de contrabajo con 4.800 rs. que lo será don José Venancio López; un Maestro de flauta octavín y clarinete con 6.000 rs. que lo será don Magín Jardín; un Maestro de oboe y de corno inglés con 4.800 rs. que lo será don José Alvarez; un Maestro de fagot con 4.000 rs. que lo será don Manuel Silvestre; un Maestro de trombón con 4.000 rs. que lo será don Francisco Fuentes; un Maestro de trompa con 6.000 rs. que lo será don José de Juan, músico del cuerpo de guardias de la persona de S. M.; un Maestro de arpa con 8.000 rs.; un Maestro de lengua española y Secretario del Director con 8.000 rs., un Maestro de lengua italiana con 6.000 rs. que lo será don Manuel Pieri y un Maestro de baile con 4.500 rs. que lo será don Andrés Beluzzi». El presupuesto general fue de 600.000 reales cuyas dos terceras partes respondían de los gastos y el resto a sueldos y salarios.

VIII. ACTIVIDADES

El Conservatorio inaugurado pomposamente el 2 de abril de 1831, celebró «clase pública» el 6 de mayo de 1832 para festejar el natalicio de la Infanta Luisa Fernanda. Se elige un melodrama lírico español escrito por Félix Castrillo con el título de «Los enredos de un curioso», al que ponen música Carnicer, Albéniz, Saldoni y Piermarini. Se trata, pues, de un «apropósito» sin importancia. Sí es gracioso el discurso de Piermarini como signo de la máxima y de la más cursi adulación, discurso reiterado poco tiempo más tarde con motivo de los primeros exámenes. El hecho de que asistan los Reyes es importante como mantenimiento de la vinculación entre el Conservatorio y la Corte. «Enmudezcan los fantásticos poetas con

sus adulaciones a Apolo y Minerva. Sueños, delirios son esto. Aquí, en este templo, se hallan dichosamente los verdaderos númenes protectores de las bellas artes. ¡Oh! ¿Por qué no puedo yo hacer que esté presente la España toda, la Europa entera a este acto que va a empezar? ¿Podría existir un corazón tan duro que no vertiese lágrimas meras de complacencia al ver al augusto Fernando y a la angelical María Cristina dignarse con sus reales manos animar la aplicación y conducta de estos niños? Hijos míos, venid: postraos a los pies del trono; recibid agradecidos el mayor de los honores; levantad al cielo los vivas más sinceros a nuestros protectores, a nuestros bienhechores; e implorad de la omnipotencia divina, que nos conserve eternos los excelsos padres de la hermosa y deseada María Isabel Luisa».

Es significativo también el programa de lo que se llaman los «ensayos». Capricho sobre temas españoles, compuesto por el maestro Carnicer, a toda orquesta. Rondó para piano sobre un tema del «Crocíato» de Meyerbeer. Aria de Amaltea del «Moisés» de Rossini. Pieza variada de corno inglés. Cuarteto de la ópera «Bianco e Falliero» de Rossini. Segunda parte. Aria del maestro Raimont. Dúo de la ópera «Mahomet» de Rossini. Fantasía para arpa del maestro Bodisa. Aria para clarín de llaves».

Más interesante es el resultado «profesional» entre los alumnos. Como tratándose de nombres propios no cabe la fantasía, podemos citar el resumen de Soriano Fuertes: «El Real Conservatorio de Música español produjo excelentes cantantes italianos como doña Manuela Oreiro Lema, doña Cristina Villó, doña Antonia Campos, don Pedro Unanue, don Carlos Sentiél, don Joaquín Reguer, don Francisco Calvo; sobresalientes instrumentistas como don Pedro Sarmiento, don Ramón Broca y don José de Juan, y celebrados actores como don Julián Romea, don Antonio Capó y don Calixto Boldún; pero el drama-lírico español quedó relegado al olvido, y los compositores nacionales sin el porvenir a que son acreedores».

También tiene interés la opinión de Soriano Fuertes sobre la influencia del Conservatorio en la Corte. Es simpática e interesante la referencia al infante don Sebastián, personaje tan finamente delineado por Galdós como único «ilustrado» en la Corte carlista de Oñate. «En el alcázar de nuestros reyes se acrecentó más la afición a la música desde la creación del Conservatorio y tanto en la cámara real como en las habitaciones de los serenísimos señores infantes de España, eran frecuentes los conciertos y academias, en las que tomaban parte las per-

sonas reales, acompañadas de sus maestros y de los cantantes e instrumentistas de la real cámara. La habitación del serenísimo señor ~~infante~~ don Sebastián, excelente profesor de música, era el centro de los más distinguidos literatos, músicos y pintores, los cuales recibían de S. A. R. las más repetidas pruebas de aprecio y deferencia, así como la más distinguida protección todos los artistas que sobresalían en sus respectivas artes».

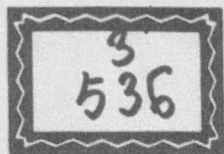


IV

ETAPA PIERMARINI

(1831-1838)

R. 11948
11-3-60.



REGLAMENTO

INTERIOR

aprobado por el Rey N. S.

(R. D. G.)

del Real Conservatorio
de Música

para el gobierno económico y facultativo

del

REAL CONSERVATORIO DE MUSICA

Maria Cristina.



De orden superior.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL.

1831.

Reglamento.



SEÑOR:

La gloria de cumplir con vuestra soberana voluntad es la que me ha guiado en la formación de la obra que tengo el honor de poner á L. R. P. de V. M.

¿Cómo podré yo ensalzar debidamente la sabiduría de V. M., que no olvidando las dificultades que como extranjero yo encontraria para el perfecto uso de la lengua española, me permitió asociarme un sugeto de ilustracion y de práctica en trabajos de esta especie? Señor: encontré reunidas efectivamente estas cualidades, que V. M. deseaba, en D. Josef Joaquin de Virués y Spínola, uno de los españoles que con sus luces honran mas su patria, y que se grangeará una fama europea con la *Geneuphonia*, obra original, admirable y única en su género, que despues de una solemne prueba, se ha adoptado para la enseñanza en el Real Conservatorio. Seria importuno, Señor, si por extenso expresase á V. M. la satisfaccion que ha tenido en admitir este cargo.

Dichoso yo por mi parte si, con el mas ardiente zelo supliendo á la falta de conocimientos, puedo corres-

*ponder á las sabias y paternales in-
tenciones del mejor de los Reyes. Cuya
vida guarde el cielo por dilatados y
felices años para el bien de la Mo-
narquía.*

Madrid 16 de Setiembre de 1830.

SEÑOR:

Á L. R. P. de V. M.

Su humilde y fiel vasallo

Francisco Piermarini.

EXPOSICION.

La dulce y simple verdad de que el fin de todo lo criado es la alabanza y gloria del Criador, impone al hombre la obligacion de cultivar y perfeccionar lo posible el uso honesto y recto de sus potencias y de sus sentidos.

La capacidad de este cultivo y perfeccionamiento es un medio que para aquel fin, no solo se le ha concedido, sino se le ha entregado con cuenta y cargo, como un capital lucrativo, que no debe enterrar, sino poner á ganancias de luces y virtudes con que conocer y glorificar mejor al que se le entregó.

Obrar de otro modo voluntariamente es incurrir en la infelicidad que tan enérgica como simple y tremendamente enuncia la sublime frase de *haber recibido el alma en vano*.

Porque en efecto: si se pudiera negar esta primera verdad, resultaria que debiese el hombre permanecer en el mismo estado de idiotez en que cayó en la cuna hasta caer en el sepulcro, anulando así el dón de capacidad que con el fin contrario se le concedió, y contradiciendo rebelde-

des musicales antiguas y modernas pueda adquirir sin inútil profusion, pero con toda la diligencia que merezca su presunta utilidad, ó la gloria que de su conocimiento pueda resultar al nombre español en este ramo del saber.

20.

Los métodos ó tratados para la enseñanza de cada ramo de la Música en el Conservatorio, se presentarán por cada maestro al Director, sin cuya aprobacion no podrán usarse.

Tales son las ideas principales que S. M. se ha dignado dictar como bases de este Establecimiento en el Reglamento general de su institucion y gobierno facultativo, moral y económico.

En vano nos cansariamos si quisiéramos ponderar debidamente toda la extension de la gratitud que ellas merecen de parte de una nacion, no menos sensible á los halagos de la música, que á las heroicas inspiraciones del valor, de la lealtad y del amor á todas las virtudes, cuyos modelos reverencian en el trono de FERNANDO y CRISTINA. = El Director, Francisco Piermarini.

En torno a María Cristina, a la vuelta del espíritu liberal y a la guerra carlista, al Madrid pequeñito de entonces, vive el Conservatorio su etapa romántica. Galdós y Mesonero Romanos, al pintarnos esa fiebre del primer romanticismo, la hacen inseparable de la ópera italiana, de Bellini, de Donizetti y, sobre todo, de Rossini. Hasta figuras de la banca de entonces, como Alejandro Aguado, aparecen como inseparables de él. En el carnaval de 1831 llegó a Madrid Rossini, acompañado del banquero y hospedándose en esa fonda de Genieys tan conocida a través de Galdós, pues sus «Episodios» de esta época —«Mendizábal», «de Oñate a la Granja»— son la mejor historia viva. Vivía aún Fernando VII, que vio no sin sorna celtibérica el entusiasmo de su mujer por el compositor: quiere la leyenda que el rey diera a Rossini la más pintoresca forma de su agrado dándole a fumar la colilla de su cigarro. Recibimiento cordialísimo tiene en casa del infante don Francisco, en cuyo palacio se hacía música italiana a todo pasto, cantando el mismo infante. Monseñor Fernández Varela, comisario de Cruzada, hombre riquísimo y generoso, ganador de la batalla gastronómica de la alta sociedad en torno a Rossini, encarga y paga a éste el «Stabat Mater».

El romanticismo, con su exaltación amorosa, se veía inseparable de la ópera italiana y del arpa: en la popularidad de la reina María Cristina influyó no poco su buen arte de cantante y su gusto por el arpa. Es curioso el dato siguiente de la «Autobiografía» de nuestra santa del siglo XIX, la vizcondesa de Jorbalán. «Cuando estaba muy triste y sola buscaba modos de distraerme; por la noche tocaba el arpa y se juntaba tanta gente a oírme que llamaba la atención y me aplaudían desde la calle. Tuve que dejarlo.» En los amores de Aura y Fernando del «Mendizábal» de Galdós, Rossini y el arpa aparecen como protagonistas. «En el teatro del Príncipe daban «Norma» cantado por la señora Oreiro de Lema y el señor Unanue» contaba Galdós como dato imprescindible de la crónica social. Se nota ya la necesidad de un teatro oficial pues los venerables del Príncipe y de la Cruz no pueden compararse a los grandes teatros italianos y franceses.

Rossini, claro, visita el Conservatorio, que entonces era sitio, en verdad, «cortesano». Hasta que la guerra civil acaba prácticamente con él, la vida del Conservatorio es tan curiosa como brillante. Para celebrar el segundo aniversario de la entrada de la reina María Cristina en Madrid, se celebran del 11 al 15 de diciembre de 1832 exámenes públicos de los alumnos. Para empezar, catorce alumnos y trece alumnas tienen su examen de doctrina cristiana con arreglo a las preguntas y respuestas del «Catecismo» del P. Ripalda. Veintidós alumnos de solfeo se examinan no solo cantando lecciones del director y de Saldoni sino resolviendo dudas y entonando los intervalos señalados desde el piano. Veintisiete alumnos de la clase de acompañamiento de don Pedro Albéniz se examinan a través de los ciento cincuenta ejercicios compuestos especialmente. Transcribo íntegramente el programa del examen de composición de los dieciséis alumnos: «Todos los alumnos serán examinados teórica y prácticamente de armonía, contrapunto y composición. Uno de los señores examinadores se servirá escribir en el encerado un bajo de ocho a diez compases, sobre el cual los alumnos improvisarán varias clases de contrapunto sobre el tiple y el bajo. Otro de los señores examinadores escribirá en el encerado un bajo continuo o bajete de una nota por compás, en doce o dieciséis compases, introduciendo los accidentales que guste: unos alumnos pondrán la voz de tiple y otros escribirán las voces de contralto, tenor y el bajo fundamental, todo a nota contra nota, lo que concluido se tocará con cinco instrumentos. Después de haber puesto cada alumno en su pauta los retardos y notas de paso que quiera, se volverá a tocar. Se borrará todo menos la pauta del bajete, en la que el maestro añadirá algunas notas para que forme frase en aire de allegro y los alumnos compondrán un himno con la letra del coro «Viva Fernando, Viva Cristina». Diecinueve alumnos y catorce alumnas, discípulos de la clase de Piermarini se examinaron cantando «La dama del lago» de Rossini. Este es el programa del primer día seguido en los siguientes por los exámenes de violoncello, de gramática castellana, de flauta, de lengua italiana, oboe, clarinete, trompa, aritmética, clarín, trombón, contrabajo. Anteriormente, el 26 de marzo, se celebraron los «Primeros ensayos de su aplicación que ofrecen todos los alumnos internos y externos del Real Conservatorio de Música María Cristina en loor de S. A. R. la idolatrada princesa doña María Isabel Luisa». Es interesante notar que el programa, italiano cien por cien, comienza con un «capricho sobre temas españoles compuesto por el maestro Carnicer a

toda orquesta, ejecutado por los alumnos de todas las clases de este Real Conservatorio».

De profesores, después de los nombrados al inaugurarse el Conservatorio, anotamos hasta 1838 los siguientes nombramientos: Felipe Celli y Basilio Basili en canto, Josefa Jordán en arpa, Juan Díez y Luis Welchof en violín, José Nonó y Manuel Moya en solfeo. La Lema —que casaría en 1838 con Ventura de la Vega— y Unanue son los discípulos de este Conservatorio que triunfan en la vida operística madrileña aunque ya en el comienzo notamos el gran mal de la prodigalidad en los premios, pues entre medallas de oro, plata y cobre y menciones honoríficas, prácticamente todos reciben algo.

En los adictos facultativos señalamos en la lista el nombre de Santiago Masarnau; en los de honorarios, no hay nombre especial que nos llame la atención.

V

LA CRISIS

(1838-1851)

Financieramente, la etapa anterior era brillante pero la guerra civil lo hunde todo. El 9 de enero de 1834 la Gaceta de Madrid anuncia la apertura del plazo de matrícula. Se refiere especialmente a la declamación pero «además las hay establecidas de oboe, trompa, clarín, fagot, violoncello, etc. A los alumnos de declamación se les dará clase de letras, religión, literatura, historia, geografía y mitología. Los alumnos destacados recibirán gratuitamente el papel y libros necesarios». Es signo hasta cierto punto optimista, que el «Eco del Comercio», en su número de 17 de octubre de 1835 anuncie que «los profesores don Ramón Carnicer y don Pedro Albéniz ceden el 15 % de sus sueldos para el equipo de las nuevas tropas». El 6 de noviembre, el mismo periódico anuncia que «el director y los alumnos de ambos sexos han pensado dar varias funciones dramáticas de música y verso destinando su producto para los gastos de la guerra de Navarra»; el día 24 se da «Norma» en función benéfica.

El 12 de noviembre de 1835 las Cortes suprimen la partida presupuestaria facultando al Gobierno para que resolviera lo mejor posible la cuestión, quedando reducida la cantidad a 24 mil duros. La prensa se hizo eco de la crisis, comentó el que las clases siguieran, hasta que el 25 de agosto de 1838 se vuelve a consignar en los presupuestos la mitad de la cantidad pero señalando que la dificultad y el retraso en los pagos se debía a las cuantiosas obligaciones de la guerra. En la misma fecha se sustituye al director Piermarini por el conde de Vigo y con el título de viceprotector. Anteriormente, se había anunciado que el Ministerio de la Gobernación iba a crear un colegio de declamación. La prensa no se hizo demasiado eco de la reforma. El testimonio que nos trae Madrid y sus diarios se limita a la siguiente noticia corta y pintoresca: «Con autorización de S. M., el conde de Vigo, viceprotector del Conservatorio, dicta una serie de disposiciones, entre las que figura que las alumnas deberán ir acompañadas hasta el Conservatorio por alguien de su familia». Desde el conde de Vigo hasta Arrieta, salvo, hasta cierto punto el período de Ventura de la Vega, ninguno de los nombrados es del claustro del Conservatorio: se trata de esta figura de político-literato muy frecuente en el mundillo

académico de entonces. Ahora bien: esta prolongación «cortesana» aparta al Conservatorio del proceso de «centralización» y de riguroso profesionalismo en la dirección de la enseñanza, proceso del que fácilmente podemos ver hoy los defectos pero que, entonces, dentro de la desamortización, era inevitable y hasta cierto punto ventajoso.

La reorganización asigna las siguientes cantidades: 199.500 reales de presupuesto distribuidos de la manera siguiente: 155.500 para sueldos de los 19 profesores y de los empleados; 24.000 para gastos de métodos, compra de música, instrumentos, etc. y 25.000 para alquiler de la casa. Lo importante era, además, el cambio de carácter como lo indican los mismos profesores: «sostener el Conservatorio con mucho menos gravamen, dando los mismos resultados, o acaso con ventaja, suprimiendo las plazas de alumnos internos y dejándolo en simple escuela normal. Esta nueva organización ha producido los mejores resultados; el público la acogió con tal ansiedad que en ninguna época ha contado el Conservatorio con un número tan crecido de alumnos como en la presente, pues se acercan a 300 los que se dedican a los distintos ramos de enseñanza, que proporciona este establecimiento, aumentando casi diariamente».

La crisis continúa y es doble: financiera porque no se pagan las cantidades; profesional porque el Conservatorio no termina de ajustarse como centro de enseñanza y no de adorno. El 31 de mayo de 1841 los profesores del Conservatorio elevan una petición a las Cortes en la que con cierto lenguaje trasnochado se adelantan ya ciertas ideas de progreso. En primer lugar, la afición a la ópera italiana tenía ya carácter de «moda social». Dicen los profesores: «Las utilidades que reporta a la Nación el Conservatorio de Música y Declamación son las siguientes: más de 100 jóvenes se hallan disfrutando de los beneficios que les proporcionó la enseñanza de este establecimiento; viven, mantienen sus familias y cubren sus atenciones con los recursos que el arte les proporciona; pues mucho mayor es el número que se halla en la actualidad próximo a salir: y bien, ¿el dar carrera a un crecido número de jóvenes de ambos sexos que por este medio adquieren una profesión y llegan a disfrutar una suerte cual no se podría esperar, atendido su escasa fortuna, no es un beneficio conocido? Pues no es ésto solo: a la par que proporciona carrera y un modo de vivir honroso a la juventud, les inspira también ideas de buena educación, de buenos sentimientos; lleva a la sociedad personas que difícilmente podrán alterar con ella; jóvenes ha recibido el Conservatorio de Música en el

MÉTODO

COMPLETO

de

PIANO

del Conservatorio de Música

OBRA

Fundada sobre el análisis de las mejores obras que se han publicado hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa.

POR D. PEDRO

ALBÉNIZ

Libro de piano del segundo Conservatorio local de la Junta fiscalitativa del mismo y primer Capitanado de la Capilla de S. M.

Cuaderno 1.^o

Precio: 25. 4/8.

MADRID

Almacén de Caucho
Calle del Príncipe 15.

Librería de Newman,
Paseo a las Comendades.

Librería Europea,
Calle de la Herrería 12.

El método de piano de D. Pedro Albéniz aceptado oficialmente por el Real Conservatorio

Dictámen
De la Junta Facultativa
del Conservatorio de Música)

Excmo. Señor

Hemos visto con satisfaccion el primer cuaderno del Método completo de Piano, que publica D. Pedro Albeniz, nuestro digno colega, y que V. E. se ha servido remitirnos para su examen con oficio de 6 del actual; cuya obra está fundada sobre el análisis de los mejores métodos de Piano que se conocen hasta el dia, asi como sobre la comparacion de los diferentes sistemas de ejecucion de los pianistas mas distinguidos de Europa.

La reputacion adquirida por el Sr. Albeniz, tanto en Francia como en España como profesor de Piano, unida á los buenos servicios que con su zelo é interes infatigables por el esplendor del arte ha prestado á este Conservatorio, eran ya motivos muy suficientes para que hubiese merecido por nuestra parte un distinguido aprecio. Mas hoy, que se nos ofrece la favorable ocasion de reconocer un trabajo al que ha debido consagrar mucho tiempo de penosa tarea para comparar unas producciones con otras, estudiar la índole característica de las diferentes escuelas, y formar en fin un método especial que las comprenda todas, conduciendo por grados insensible el mas alto de perfeccion; y cuando su utilidad se dirige á favorecer, principalmente á la juventud de aquella clase que cuenta con mas escasos recursos, no puede la Junta ménos de tributarle el voto mas sincero de estimacion y gratitud.

Entrando, pues, en el fondo de su examen entendemos que, asi las reglas que se establecen en la precitada obra, como los estudios prácticos que les siguen, son los únicos medios que pueden adoptarse con acierto para formar una sólida base de enseñanza; porque, ademas de la parte teorica, sin prévios ejercicios que preparen la fuerza y flexibilidad de los dedos del discípulo, seria inútil emprender el estudio del Piano, que ya no admite medianía ni aun en las clases mas elevadas de la sociedad. Estos objetos se encuentran satisfactoriamente cumplidos en la primera parte de este método que nos ha sido presentada; y no dudamos, segun el plan que nos ha trazado su autor para las que le siguen, que el conjunto de la obra corresponderá á un tiempo al honor del Sr. Albeniz, á los deseos de la Junta y á los del público, que encontrará á su vez mas de un motivo para apreciarle en su justo valor.



mayor abandono de su educación y a poco tiempo de permanecer en él se notaron sus hábitos más regulares, concluyendo por perder los resabios adquiridos en su infancia, pues es un axioma conocido el que la música ejerce una influencia extraordinaria en las costumbres. Otra de las ventajas que reporta este establecimiento a la Nación, lo prueba el crecido número de jóvenes que se apresuran a matricularse para seguir su enseñanza; esto manifiesta que los españoles empiezan a conocer las ventajas del estudio de las artes, siendo un mal que tocamos tan de cerca el abandono de ellas por cifrar su esperanza en obtener algún destino. Aunque el número de artistas sea muy crecido, en nada perjudica a la Nación, porque los que en la Península no tengan colocaciones, sabrán buscárselas en el extranjero: no son pocos los capitales que Italia absorbe por este medio pues hasta hace cinco años que tenemos algunos artistas nacionales, la compañía italiana de Madrid solamente costaba cerca de un millón de reales y hubo año que excedió. No se crea que el deseo que manifiestan los maestros en la conservación de este establecimiento nace de interés particular pues jamás sus escasos sueldos han sido ni medianamente pagados en las dos épocas y esto lo prueba el atraso que sufren de más de tres años pero como artistas no pueden menos de hacer presente las razones en que se fundan y procurar se conserve un establecimiento que lo consideran de utilidad pública y el único elemento para que la música y declamación consigan en España el grado de esplendor a que sus buenos artistas pueden conducirle. Ultimamente no pueden consentir por más tiempo prevalezca la idea que vulgarmente se tiene de que el Conservatorio es un establecimiento de mero gusto y recreo: ¿puede merecer este concepto un establecimiento que presta enseñanza pública, de carrera y educación a la juventud, alimenta un número nutrido de familias y proporciona ahorros a la Nación como queda demostrado? Los que esto digan, que se acerquen al Conservatorio en las horas de clase: públicas son y verán lo penoso que es su enseñanza, que no cede el campo a lo más árido y difícil; concedemos que la música tiene este segundo atractivo para con las clases de la sociedad que no se dedican a ella por recurso pero esta doble circunstancia no debe desvirtuar en nada las ventajas de este establecimiento: en todo caso será un argumento más poderoso en favor de su grande ascendiente para con la sociedad en general». Las Cortes hicieron oídos sordos. Prueba de ello es que en esta época solo podemos señalar el nombramiento de Baltasar Saldoni como profesor de canto el año 1839,

el de Ramón Broca para clarinete y el de Sebastián Iradier para el solfeo.

El fin de la guerra civil, como podemos aprender en Galdós, crea en Madrid afán de reforma, afán de lujo y, dentro de él, como señala un poco la petición de los profesores, un cariño especial hacia la ópera italiana. Cariño excesivo: a pesar de la acogida que se hace a Liszt en el Liceo en 1844, la música instrumental sigue centrada en torno al italianismo. Guelbenzu y Monasterio están todavía en sus etapas de «niño prodigio» y hasta 1850 no podremos certificar los conciertos instrumentales en los «salones orientales» —los que oyó Gevaert— de la calle de la Victoria dirigidos, no se olvide, por un profesor del Conservatorio, don Juan Moelberg. Entre arreglos italianos y fáciles y tópicos «músicas españolas», se desarrolla la música instrumental. Galdós insiste con gracia en cierta moda del arpa, moda unida al gusto por la declamación en los salones.

Lo que el Conservatorio deseaba realizar parece hacerlo más cumplidamente el famoso «Liceo Artístico y Literario». Las clases particulares están todavía en embrión y la pomposa «Academia Filarmónica matritense», que da sus clases y conciertos en la casa del duque de Roca, calle de Toledo, 42, no cubre bien el flanco pedagógico y social. El Liceo, en cambio, es durante toda esta etapa el centro más distinguido de Madrid. Aparte de sus actividades operísticas, en la elegante casa que fuera del duque de Vistahermosa, los directores de música —Rodríguez de Ledesma, Basilio Basili, Carnicer y Espín— realizan una cierta labor pedagógica pero dentro de un ambiente muy vivo en torno a la ópera. Es la época del italianismo: «Cristóforo Colombo» de Carnicer, «Eurico e Clotilde» de Genovés, «Ipermestria» de Saldoni e «Ildegarda» de Arrieta son el símbolo del que incluso no se aparta el Barbieri joven. Títulos españoles como el de «Padilla» de Espín no deben engañarnos.

Sin embargo, estos intentos «españoles» no dejaban de impresionar. Galdós, en su episodio de las «Bodas reales», nos da el siguiente testimonio: «Pero la esfera de las amistades de Tomás O'Lean era vastísima y extendiase a los círculos juveniles más interesantes. Loco por la música, con excelente oído y retentiva prodigiosa, figuraba en la trinca de melómanos (que ya entonces se llamaban «dilettantes») más ruidosa y más inteligente de Madrid. Eran todos chicos de buena familia, que tenían a gala no perder función de ópera y andar siempre entre cantantes italianos, maestros y directores de orquesta. A los estrenos de ruido en teatros de verso iban puntuales, siempre que no

había novedad o atractivo grande en los de ópera. No eran estos jóvenes la más grata compañía ordinariamente, porque a menudo poníanse a disputar sobre los méritos de estos o los otros virtuosos, o las excelencias de tal o cual ópera y como era inevitable agregar los ejemplos a las teorías, cantaban y tataban hasta volver locos a los que tenían la desdicha de asistir a sus reuniones. En el café de Amato, calle de la Montera, donde aquel año ponían los atriles por tarde y noche, ocupando tres mesas, no había quien parara. Conocían el repertorio italiano entonces vigente mejor que el que lo inventó; algunos descollaban de tal modo en la retentiva que decían una ópera desde el coro de introducción hasta el final. Entusiasta del divino arte y amante ardoroso de las glorias patrias, el diletantismo perdía la chaveta cuando algún músico español componía ópera más o menos italiana, aspirando al lauro universal. Desde que la del joven maestro Espín, «Padilla o el asedio de Medina» se puso en ensayo, andaban nuestros melómanos hechos unos orates, alabando sin medida la composición de que sólo retazos conocían, anticipando por calles y cafés tal o cual frase melódica y presagiando el éxito más resonante, feliz».

Lo que aparece como renovador será «Conservatorio» en la etapa siguiente. Eslava es ya en 1847 maestro de la Real Capilla, después de sus éxitos operísticos en «El solitario» y «Las treguas de Ptolemaida». En ese año preside la «España musical» reunión de compositores para realizar lo que años antes desde «La Iberia musical y literaria» había pedido el batallador Soriano Fuertes, es decir, la ópera nacional. Directa repercusión del éxito en Palacio tiene el nombramiento en 1841 de Valldemosa como profesor de canto y también de «las niñas», de Isabel y Luisa Fernanda; cinco años más tarde será nombrado «maestro de la cámara real y del Palacio»: hombre apuesto, finísimo, que había estudiado en París, sirve de puente entre el Conservatorio y la Corte. A Aranalde le sucede en 1848 don Juan José Martínez Almagro. Estamos ya en víspera de una clara intervención de la reina Isabel II. La ópera, que, gracias al mecenazgo de D. José de Salamanca, se da en el teatro del Circo desde 1842, con Verdi ya como novedad, estaba reclamando su sitio.

VI

LA ÉPOCA DE ISABEL II

(1851-1868)

LA REINA Y LA MÚSICA

«Esta noche no canto. Tengo la voz tomada. No pierdes nada con no oírme porque canto muy mal». Estas palabras pone Galdós en boca de la reina en uno de los más finos capítulos de su episodio «Narváez». Cantaría mal la reina, pero cantaba y desde pequeña, en el ambiente de Palacio había vivido la música a través de la afición de su madre por ella, a través de las lecciones de Valldemosa pero, claro, siempre se trata de la ópera italiana. Tan grande era su afición que hace construir un teatro en Palacio, de coste altísimo, de efímera duración —dos años escasos— hasta que, por fin, «personalmente», por acto de imperio bien servido por Sartorius, conde de San Luis, logra que el teatro de Palacio sea el «Teatro Real», el de la Plaza de Oriente, inaugurado solemnemente en la noche del 19 de noviembre de 1850.

No es frase el decir que traslada su teatro porque la noche de ópera, presidida por la reina, es un acto de corte. El historiador de siempre, Galdós, llega a una verdadera cumbre de expresión al hablar en «Los duendes de la camarilla» de la inauguración del Real, cumbre de expresión porque combina realismo y símbolo. La larga descripción se termina con lo que ve la protagonista, Lucila Ansúrez, por un hueco hecho en el telón: «Mi padre no me soltaba. No te vas sin que yo te enseñe el golpe de vista. No verás cosa semejante hasta que ganes el cielo. Esperamos al entreacto y mientras corrían por el escenario dando patadas los que gritan y ponen lienzos, mi padre me llevó al telón que sube y baja y que en aquel momento parecía una pared. Díjome que pusiera el ojo en una mirilla con cruzado de alambres y por ella vi todo el señorío público, que es cosa para quedarse encandilada y trastornada por tres días. ¡Qué lujo Tomín, qué tienda de piedras preciosas, de rasos y terciopelos, de pechos mal tapados, de encajes, de caras bonitas y caras feas, de cruces, bandas y entorchados! Era como una feria, y yo decía: «Parece que todos y todas compran

y venden algo. Enfrente vi a la reina vestida de color de aroma con adorno de plata, guapísima: diadema, collar de perlas, sinfín de diamantes; la Reina madre, hecha un brazo de mar y despidiendo luces a cada movimiento. Mucha gente de Palacio, muchos ministros, generales y mariscalas de campo, y ellos... coqueteando más que ellas. Visto el «golpe de vista», como decía mi padre, ya no me quedaba nada que ver. Me fui a la calle, rompí con trabajo las filas de coches y chapoteando me vine acá». —«Al mirar por el agujero del telón, ¿no viste alguna cara conocida?». —«Vi muchas: Tomín. Madrid, que parece grande, es chico y el que una vez ha visto su gente, la ve luego copiada en todas partes».

El teatro es «Real» y no sólo de título: hay una dependencia clarísima de Palacio, especialmente en las etapas moderadas. Pero es muy típico de la mentalidad de la reina Isabel, que se veía como muy «popular», el deseo de que ese teatro sea el centro de la vida madrileña. Por eso he de insistir en que la influencia es «social», pero abarcando hasta la clase media: un resto —Lucila—, el pueblo bajo, queda como espectador boquiabierto pero curiosamente no rencoroso. Musicalmente, ésta es la etapa del predominio absoluto del italianismo: desde los intelectuales como Castelar hasta el aficionado anónimo, todo gira en torno a la ópera italiana. No olvidemos que el Real está al día, que vive al día la pasión por Meyerbeer, que se anima con los estrenos de Verdi y que trae a Madrid al compositor: el Teatro Real de Madrid cuenta muchísimo en el panorama de la ópera en Europa.

A pesar de que se está en la edad de oro de la zarzuela, el panorama aquí es muy distinto. No se trata de un movimiento nacionalista, no es tampoco el paso hacia una «ópera nacional». Es el gusto de la clase media por un teatro con música sencilla, directa, de cierto «españolismo». Galdós, en los episodios de la niñez de Isabel II, apunta su afición por canciones y bailes españoles, pero nunca creería la reina Isabel que eso era la música como tal y con mayúscula: era un rincón de gusto, en parte «goyesco» por lo popular pero incapaz de ser «socialmente» la obra de arte de la época, con lo que esto supone de creación de un espíritu. Ahí está precisamente el costado amargo de la lucha de esos compositores de zarzuela que eran músicos verdaderos. Galdós cita la zarzuela sólo de pasada y no se le ocurre, no se le puede ocurrir, que la zarzuela pueda figurar como centro, como símbolo de una época.

La inauguración del Real coincide con las primeras manifestaciones «democráticas»: allí pronunció Castelar su primer discurso célebre y

allí comenzó su enorme popularidad. Castelar, muy fino gustador de la música, aunque se siente conmovido por los conciertos de los «Coros Clavé» —Clavé era republicano—, la conmoción es más literaria y política que musical, y, realmente, el Castelar de «Ernesto» escribe, gorjea y trina dentro del italianismo. En el lado opuesto políticamente, Pedro Antonio de Alarcón es el gran detractor de la zarzuela y el admirador entusiasta de Meyerbeer. No olvidemos tampoco que el normal repertorio de la música instrumental, tanto en los conciertos como en los salones, se compone de música italianizante, con «rincones» de «españolada». ¿Cuál es la respuesta del Conservatorio?

II

EL CONSERVATORIO EN EL REAL

Eslova

(1855-1868)

El día 2 de diciembre de 1852 se inaugura el nuevo Conservatorio en el edificio del Real, cambio de local que, si supone una enorme mejoría material, es también símbolo de dos cosas: de la dependencia de Palacio y de la fuerte instalación dentro de la órbita del italianismo. De lo primero es signo el que los regentes del Conservatorio no son músicos, a lo más, como en el caso de Ventura de la Vega, son profesionales de la declamación: sólo al final de esta etapa, como luego veremos, hay un cambio. ¿Qué sentido tendría desde el punto de vista musical hablar de etapa Tabuérniga (1851), de etapa Ferrer (1853), de etapa Ventura de la Vega (1856), de etapa López de Aya-la (1866)? Son en realidad «protectores», puente social entre la corte y el Conservatorio. En el programa de inauguración del «salón-teatro» se dice: «Concedido por la reina Isabel II al Real Conservatorio de María Cristina».

De lo otro, del italianismo, bastan unos botones de muestra. Lo que hay de música española en el programa de inauguración —músicas de Carnicer y de Saldoni—, pertenece al género italianizante. Incluso la cantata «El voto de España», puesta en música por Vall-demosa parte de un texto italiano de Temístocles Solera. Que se cierre el acto con «El desierto», la «oda-sinfonía» de Felicien David, no es afán de novedad, sino de espectacularidad. En la primera distribución de premios que entrega personalmente la reina —27 de noviembre de 1856—, las obras «punta» son el rondó de «Cenerentola» de Rossini, la cavatina de Rigoletto» y la escena final del «Moisés» de Rossini: en esta escena final, como en la de David, está presente el estilo de la

música religiosa de entonces, siempre italianizante. Culmina esto con la función en honor de Verdi, en presencia suya, que se celebra en la noche del 10 de Febrero de 1863 y que termina con el cuarto acto de «El Trovador».

El italianismo se hace «método», seriedad a través de D. Hilarión Eslava, que ingresa en el Conservatorio el año 1855. Ingresaba lleno de gloria «académica» por lo siguiente: El Eslava de la madurez ya no es el compositor de óperas italianas o italianizantes; su música está en esa línea pero es ya sólo música religiosa. Más aún: desde 1852 está publicando su «Lira Sacro-hispana» y más tarde el «Museo orgánico español». La consecuencia es la madurez del pedagogo.

Durante bastante tiempo fue moda desdeñar la obra de Eslava: era moda en mi adolescencia y me llamó mucho la atención el que Adolfo Salazar nadara contra esa corriente. No se trata de defender su obra operística ni siquiera otras obras tan populares como el «Miserere», pero tampoco es posible conformarse con defender al Eslava redescubridor de nuestra vieja música. Eslava es el espíritu del Conservatorio, es el creador de un método nuevo de enseñanza. El punto de partida es el del italianismo pero insisto que desde la especialidad de la música religiosa e insisto en esto porque la música religiosa del italianismo, a pesar de la primacía de lo «cantable», se exigía asimismo, según la tradición heredada de Cherubini, una cierta ambición formal, un manejo muy expeditivo de la fuga y del contrapunto. Los métodos de Eslava son muy buenos como expresión de un estilo y el criterio que rige el de solfeo es valedero siempre: que el aprendizaje de la música sea música verdadera. Muchos recordarán conmigo la belleza italianizante de no pocas de las lecciones de solfeo; nuestros mayores recordaban con cariño la insistencia en lo que Eslava llamara «la fuga bella». Ahora bien, el punto de partida de Eslava nace ya con cierto retraso: recordemos su animadversión hacia el Verdi del «Requiem», ¡por sus atrevimientos armónicos! Más aún: el método de Eslava, como «método de un estilo», se prolonga demasiado tiempo y la prueba es que yo, hace cuarenta y cuatro años, estudié por él. Queda también dicho que la insistencia en el aspecto vocal del punto de partida iba en perjuicio de la composición instrumental. Para el Conservatorio, sin embargo, la existencia de un plan serio, de un método real supuso algo casi «fundacional»; no menos lo fue la autoridad indiscutible, el extraordinario prestigio del Eslava alejado ya de las polémicas operísticas. No olvidemos que Fernández Caballero,

el compositor de zarzuela de mejor escuela, compositor también de música religiosa, fue discípulo predilecto de Eslava.

De la generación de zarzuelistas, se incorpora al Conservatorio Rafael Hernando, uno de los autores de más bullanguero éxito: no así Barbieri, que estará al margen e incluso de frente en algunas ocasiones. Hernando ingresa como profesor de armonía en 1858, a los veintisiete años, pero ya antes, había sido pasante o suplente de Carnicer, teniendo en su clase a Gaztambide y a Barbieri. Hernando, que había trabajado algún tiempo en París, es, desde su clase de armonía y desde la secretaría del Conservatorio, el realizador con iniciativa propia, el organizador, la mano derecha de Eslava. En armonía está también, desde 1852, don Francisco de Asís Gil, discípulo predilecto del grande y pedante Fetis. Miguel Galiana, Vicente Cuenca y José Jimeno completan el cuadro de profesores de esa sección.

En el canto, lo más batallador, hay un buen cuadro de profesores con el veterano Saldoni a la cabeza y con D. Ángel y D. José Inzenga ingresados respectivamente el año 1851 y el año 1860; D. Mariano Martín se incorpora en el 1853. D. José Inzenga había trabajado con Auber; dirigió los coros de la ópera cómica y era excelente pianista: su personalidad, aparte de algún éxito en la zarzuela, es interesante como folklorista y didáctico. Se trata, pues, de una figura muy seria y completa, de gran prestigio académico y social. El grupo de solfeo cuenta también entre sus profesores con buenos músicos como D. Joaquín Espín y Guillén, que ingresa el año 1858.

En esta etapa ya no se nombran «adictos de honor», ni «adictos facultativos», pero nos alegra, en cambio, leer los nombres de Gaztambide, Guelbenzu y Barbieri entre los «honorarios», pero el nombre y la realidad apuntará luego más a la «gratuidad» que al «honor» y de hecho cambia el espíritu del primer Reglamento.

III

LA REORGANIZACIÓN REGLAMENTARIA

A distancia de muy pocos meses —5 de mayo a 14 de diciembre de 1857— se dictan dos diversos Reglamentos del Conservatorio, el primero firmado por Nocedal, el segundo por Salaverria. Es la etapa de las reformas de la enseñanza que se centran en la famosa Ley Moyano de 9 de septiembre de 1857. Aunque el segundo reglamento del Conservatorio sea el definitivo, es oportuna la comparación porque expresa muy bien el cambio y los problemas. Era absolutamente necesaria una reorganización del Conservatorio y a ello impulsaban las advertencias de Eslava y la actividad intensa de Hernando.

En el primero de los reglamentos se establecía que el Conservatorio de Música y Declamación estaba bajo la protección de S. M. la Reina, dependiendo económicamente del Ministerio de la Gobernación y siendo regido por un viceprotector nombrado por la reina y auxiliado por una Junta Consultiva. En el segundo, mucho más racionalmente, la dirección y administración del Real Conservatorio estarán a cargo de un director nombrado por el Gobierno con el sueldo anual de 30.000 reales, bajo la dependencia del Gobierno y del rector. Se conserva lo de la Junta Consultiva compuesta de los profesores de composición, los de historia, los de canto, declamación, órgano y tres representantes de la enseñanza de piano, violín y viento. Hay también Junta general de profesores cuando el director la convoque. Se reúnen los cargos de secretaría y administración en un «secretario contador» nombrado por el Gobierno con la gratificación de 2.000 reales. Ambos reglamentos heredan del Conservatorio inicial los «adictos facultativos» —no profesionales pero aficionados y conocedores de la música— y los «maestros honorarios», artistas de mérito.

En el primer reglamento el nombramiento de los profesores era privativo de la reina, pero aconsejan la oposición salvo en el caso, citamos textualmente, «que la enseñanza cuya plaza esté vacante no

sea susceptible de sujetarse a aquel acto o cuando convenga recompensar con ella a algún artista acreditado». En el segundo reglamento, dada por supuesta la norma de provisión, se dividen los profesores en numerarios y supernumerarios, nombrados éstos por el Gobierno «a propuesta hecha en dos ternas que remitirá el director, una formada por él y otra por la Junta de profesores». No se admiten profesores supernumerarios para las clases superiores —las de composición—, substituyéndose unos a otros.

El reglamento encarna una distinción fundamental: estudios superiores y estudios de aplicación. Los estudios superiores terminan con el título de «Maestro compositor, y se escalonan así: Primer año: melodía y contrapunto. Segundo y tercero: melodía y fuga. Cuarto: estudio de la instrumentación y composición dramática. Quinto: composición religiosa, composición instrumental, composición libre, o sea, del género más análogo a las disposiciones del alumno, historia y literatura del arte dramático y de la música. Se exigían, además, los seis años de estudios previstos por la Ley de Instrucción Pública y el aprobado en piano, acompañamiento y armonía superior. La preferencia, el cuidado que esto supone al reservar el título de «maestro» para la composición es fundamental paso y primera raíz de la «Escuela Superior». Los «estudios de aplicación» —designación realmente desafortunada— comprenden: órgano, armonía, piano y acompañamiento elemental y superior, solfeo preparatorio para canto, solfeo general, lengua italiana, piano, instrumentos de cuerda y de viento. Cada instrumento, como el canto, se hace en seis años, en clase individual y diaria y con obra de texto señalada por el Gobierno a propuesta del director, previa audiencia de la Junta Consultiva.

Los profesores encargados de la composición eran dos, con categoría de catedráticos de Enseñanza Superior y con el sueldo de 16.000 reales. El mismo sueldo y la misma categoría tiene el profesor de Historia y Literatura del Arte Dramático y de la Música. Los restantes, para los «estudios de aplicación» se distribuyen así: uno de órgano con 10.000; dos de armonía elemental y superior con 10.000, uno de acompañamiento elemental y superior con 8.000; dos de solfeo preparatorio para el canto con 8.000; dos profesores de piano con 8.000; dos de violín y viola con 8.000; tres de solfeo general con 6.000 y con la misma dotación los de la lengua italiana, violoncello, contrabajo, arpa, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y cornetín. Detalle curioso: sólo se habla de «profesores» para piano, arpa y solfeo. Se prevé y es útil el nombramiento de un «repetidor» para las clases

Los individuos de la Junta concluyen, pues, manifestando á V.E. que el método que presenta el profesor D. Pedro Albeniz es, bajo todos aspectos, sumamente interesante; así por la novedad del sistema, desconocido hasta el presente en España, como por el buen orden y acertada distribución de todas sus divisiones, que, sin omitir nada de cuanto puede ser útil y sin dejar lugar al desaliento, viene á hacer familiares al discípulo las mas atrevidas dificultades del arte, juntamente con sus mas delicadas bellezas; y por último, Excmo. Sr., que el adoptarle como texto para la enseñanza en la clase de Piano de este Conservatorio, será una verdadera adquisición. Dios guarde á V.E. muchos años. Madrid 14 de mayo de 1840. Ramon Carnicer. = Baltasar Saldoni. = Juan Díez. = Excmo. Sr. Conde de Vigo, Vice Protector del Conservatorio de Música.

ADOPCION.

Visto el dictámen evacuado por la Junta facultativa del Conservatorio, se adopta como texto para la enseñanza, en la clase de Piano del mismo, el método presentado por el profesor D. Pedro Albeniz maestro de la referida clase. Madrid 18 de mayo de 1840. El Conde de Vigo, Vice Protector del Conservatorio de Música, y Presidente de la Junta facultativa del mismo. Wenceslao Muñoz, Secretario.

numerosas, escogido entre los alumnos. Lo que hoy llamamos alumnos becarios eran entonces «alumnos pensionados» con la cantidad de 4.000 reales. A quien esté familiarizado con la época le será fácil darse cuenta que, sin el optimismo del primer Conservatorio, las cifras de sueldos y pensiones tienen cierto decoro.

Esta reglamentación supone un paso importantísimo: dentro del espíritu general de las leyes «moderadas», la centralización, la ligadura con el rector y con Fomento, la división de las enseñanzas, fueron un bien y además un primer paso para la ordenación de la enseñanza en provincias de la que nos ocuparemos en otro lugar. Hay incluso, una clarísima y marcada preferencia hacia la música y, por eso, el verdadero director fue Hilarión Eslava muy bien secundado, insisto, por Rafael Hernando. Esta preferencia viene claramente señalada en las disposiciones complementarias dadas por Ventura de la Vega el 30 de enero de 1861. Se señalan los textos —los típicos de la estructura italianizante— y se señala que el profesor de composición será el inspector general de toda la enseñanza.

Poco antes de la revolución el Ministro Catalina cambió completamente la estructura de la reglamentación del Conservatorio, variando hasta el nombre: como ese cambio va a fructificar dentro de la revolución y por dirección antes e influencia después de la misma persona —López de Ayala—, el capítulo correspondiente pertenece ya a otro período de la vida española y de la vida del Conservatorio.

IV

EL CONSERVATORIO Y LOS CONCIERTOS

Es indudable que la preferencia por el italianismo se marca claramente en la sociedad, en los músicos, en el Conservatorio. Basta pensar lo siguiente: las sinfonías de Beethoven tardan medio siglo en conocerse en Madrid; hasta 1866 no se oye una de ellas completa —la séptima—, dirigida por Barbieri en la «Sociedad de Conciertos». Vemos, sí, en las veladas del Conservatorio el nombre de Haydn, incluso el de Weber, pero no ya la música sinfónica sino la estrictamente instrumental aparece en claro segundo término. Sin embargo, buena parte de lo que se hace es realidad gracias al Conservatorio.

Así como Isabel II es cantante, su marido el rey Francisco, es hombre de exquisita sensibilidad para la música instrumental. Escoge a un pianista «especialista» en Beethoven, a José Guelbenzu como músico de cámara. Galdós resume esto dentro del diálogo que citamos al hablar de la reina Isabel. Dice el rey Francisco: «Es preciso hacer tocar a Guelbenzu las sonatas de ese Beethoven. Oirá usted la mejor música que se ha escrito en el mundo». Es, la verdad, incomprensible que Guelbenzu no formara parte del Conservatorio y fue una lástima y hasta una tragedia, como lo había sido también la no incorporación efectiva de Santiago Masarnau, el amigo de Chopin, el gran pedagogo y sensible pianista, una de las más bellas figuras de nuestro siglo diecinueve. La incorporación de D. Jesús de Monasterio el año 1857 como profesor de violín supone un gran paso, un doble paso hacia dentro en la enseñanza del Conservatorio, hacia afuera como «extensión» partiendo del salón del Conservatorio. Una de las glorias de nuestra casa es la fundación de la «Sociedad de cuartetos». Entusiasmo e ingenuidad significativas rebosan en estas palabras «definitorias» de Castro y Serrano, el «intelectual» de la sociedad de cuartetos. «El galán» es el primer violín. Su alta estatura diapasonica, su voz vibrante, su juvenil frescura, su movilidad, su fuerza, sus recursos, le colocan en el puesto de primer orador y héroe del drama musical. A él está enco-

mendada la exposición del tema; él lleva la voz cantante de aquella discusión incipiente; señala a los otros el camino por donde han de ir; los interrumpe en momentos precisos; les rectifica, les reprende, les ordena y, en una palabra, deja establecido un orden de debate, de cuya claridad no es posible desprenderse. Él también es el que canta, el que llora, el que suspira: su voz insinuante expresa al vivo los afectos de un alma conturbada por la pasión que el músico ha desarrollado. Juguetón y travieso en ocasiones, comienza lo que no acaba y concluye lo que han comenzado otros. Unas veces se asoma con humildad a las armonías en que están entretenidos sus compañeros, murmurando en débiles sonidos alguna queja oculta mientras que otras, irguiéndose con arrogancia incontrastable, sobrepone su acento al acento de los demás y grita y lucha y batalla y despidе torrentes armoniosos a cuyo empuje no pueden menos de ceder sus interlocutores».

Indica lo anterior que, según la época, no hay cuarteto sin primer violín como protagonista, y en este caso es Monasterio. Lo importante es que el 1 de febrero de 1863 el primer concierto del cuarteto —Monasterio, Lestán, Pérez y Castello— con Guelbenzu al piano para la sonata op. 24 de Beethoven, fue un éxito extraordinario, cuya huella palpamos en la prensa y, claro está, en el mismo Galdós. Hay un abono anual con 54 suscripciones iniciales. Deducidos los gastos, los profesores cobran cada uno 718 reales con ochenta céntimos. Gracias a ellos la música de cámara, sin llegar a ponerse de moda, crea, sí, una selectísima minoría de aficionados. Profesores del Conservatorio los cuartetistas —menos Lestán— y tocando en el salón del Conservatorio podemos decir con orgullo que a nuestra casa se debe el cariño inicial por la música de cámara.

También el Conservatorio tiene papel importante en la historia de los conciertos sinfónicos. Ya un profesor del Conservatorio, Moellberg, inició algunos el año 1850. Luego fue Barbieri. Rafael Hernando fundó la «Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos», que, aparte de sus fines benéficos y para ellos mismos se lanza a organizar conciertos empezando por los de música religiosa —Eslava es el presidente— y bajo la dirección de Gaztambide. El primer concierto se verifica en el salón del Conservatorio el 23 de agosto de 1862, con un programa al uso, italianizante. Años más tarde será Barbieri el protagonista al crear en 1866 la «Sociedad de Conciertos», pero es indudable que el primer estímulo ha venido del Conservatorio y que se ve, desde el principio, que de sus clases de cuerda depende esencialmente la vida sinfónica.

VII

ETAPA EMILIO ARRIETA

Revolución y Restauración

(1868 - 1894)

I

PANORAMA

Don Emilio Arrieta, maestro de canto de la Reina Isabel II al suceder a Valldemosa, autor en el 68 de un himno con la consabida letra de «¡abajo los Borbones!», director en la Revolución de la llamada «Escuela Nacional de Música y Declamación» continúa siéndolo muchos años durante la monarquía restaurada. Aparte del pintoresco ejemplo de «flexibilidad» política no rara en el mundo de la música y disculpable por la siempre menesterosa situación de nuestra música, es cierto que, por razones de amistad con personajes de varias situaciones —importantísima razón en la vida española— pero no menos por causas de personal valía y prestigio y por causas sociológicas, la larga etapa de Arrieta acrece la significación del Conservatorio.

Se gana, en primer lugar, en presencia «oficial». En la Revolución, Arrieta tiene el apoyo de un amigo que es casi un hermano y, por tal, ligadísimo al Conservatorio: Adelardo López de Ayala. Recordemos, además, el fino sentido musical de personajes tan conspicuos de la situación como Emilio Castelar. Un poco paradójicamente, la Revolución contribuye a dar orden y «empaque» a la vida social de la música: en esta etapa se crea la Sección de Música de la Academia de San Fernando y se hace también un hueco para la música en la Academia de España en Roma, cuyo decreto de fundación es de la pluma misma de Castelar. Pero es que con la Restauración, el ministro de Fomento, el Conde de Toreno, encarga a Cárdenas la dirección general de Instrucción Pública que respeta y ayuda considerablemente al director. El prestigio personal de Arrieta, su «empaque», contribuyen a que el Conservatorio, desde su «salón-teatro» y desde su presencia en organismo entonces tan importante como el Consejo de Instrucción Pública, adquiera autoridad «social».

Hay, sin embargo, una causa más honda que explica el magnífico crecimiento del número de matrícula en alumnos oficiales y libres. Con

mucho retraso, la paz de la Restauración crea una burguesía tímida-mente parecida a la europea. Esta burguesía que vive buscando, sobre todo, la «seguridad», necesita un suplemento de fácil aventura y ensueño y lo encuentra en la vulgarización, en la «extensión» de los ideales románticos: esto, en España, tiene además una cierta actualidad, pues su más grande poeta romántico —Gustavo Adolfo Bécquer— aparece con retraso. Musicalmente llega como consecuencia una gran extensión de la música como «clase de adorno» en los colegios y en la misma enseñanza libre. Es verdad que el interés de la grande y de la pequeña burguesía seguía girando en torno a la ópera taliana pero, arrinconada el arpa según la rima de Bécquer, el piano se beneficia. No todos tienen voz mientras que, teóricamente, cualquier niño puede aprender el piano. Pero hay una razón más sutil: ese romanticismo de la burguesía va unido a la «seguridad» y en los débiles comienzos de la emancipación de la mujer, el piano es romanticismo y es «carrera con título», una de las pocas «salidas» permitidas a la mujer. El poeta-fotógrafo de este mundo, Benito Pérez Galdós, ha señalado en la familia Samaniego de «Fortunata y Jacinta», en esas dos hijas de viuda que necesitan abrirse paso, cómo una, a la francesa, rige en Pontejos un mundo nuevo de ropa blanca, mientras que la otra, a la española, está dale que dale a la «pieza» para el examen de piano que la convertirá en «profesora». Se acusa este progreso «social» de la música en la modesta pluralidad de las Editoras de música y en las casas de fabricación de pianos.

Insisto en el crecimiento de las Instituciones de enseñanza, de los colegios religiosos para señoritas donde la enseñanza no «profesional» tiene en las clases de adorno un apoyo muy importante: la apertura de la matrícula libre permite transformar, pensando en un mañana eventual, esa clase de adorno en título a través de los exámenes. Los tímidos experimentos de Masarnau no siguen y en lo que respecta a colegios e institutos de varones la formación musical es nula o casi nula. La mayoría de alumnos femeninos en el Conservatorio es un síntoma social no despreciable: la música no aparece como carrera burguesa.

En todos estos capítulos hay una gran excepción. Si hace muchos años, el Instituto Escuela era el único centro de enseñanza donde «todos» sus alumnos hacían música, si la Residencia de Estudiantes tuvo tanta significación como sitio de conciertos «especiales», la causa está en sus fundadores. Convergen todas las líneas: la Institución libre de Enseñanza se preocupa a través de Fernando de Castro en organizar

la emancipación intelectual de la mujer a través de conferencias e instituciones. Si Sanz del Río no pareció especialmente interesado en importar algo de lo que la música significaba en Alemania, su discípulo y «fundador», don Francisco Giner de los Ríos, traía desde sus años de estudiante en Granada, una gran afición por la música. Pedagógicamente, el esfuerzo inicial de las «conferencias-concierto», previo abono en la Institución, tuvo un grandísimo éxito. El aspecto «conferencia» se iría apagando pero ya se ponían las bases para una pedagogía de la música: si los alumnos de la Institución aprendían sin libro de texto, salían de clase para visitar museos y fábricas, la novedad de las excursiones impulsó, de una parte, al canto en común como alegría de esa misma excursión y de otra al interés por la canción popular inseparable del paisaje gozado.

De todo lo anterior puede sacarse el prólogo para examinar los diversos capítulos de esta etapa en la historia del Conservatorio. Que de él hayan surgido los dos nombres que llenan cincuenta años de la música española —Bretón, Chapí— es bien significativo y no lo es menos que de alguna manera, esta etapa en la dirección del Conservatorio tenga al frente un hombre cuya descripción dejamos a Natalio Rivas, no músico pero sí buen cosechero de anécdotas. «Fue su trabajo tan fecundo como glorioso. Sería tarea larguísima ir enumerando sus obras que, salvo alguna excepción, todas fueron aplaudidas por el público y elogiadas por la crítica. Es curioso mencionar que lo mejor que brotó de su inagotable inspiración —la zarzuela «Marina» en la cual esperaba un triunfo— escuchó su representación el público madrileño con absoluta indiferencia, con injustificada frialdad, a pesar de que el maestro Gaztambide escribió a Ayala, que se hallaba en Guadalcanal lo siguiente: «La nueva zarzuela de Emilio, «Marina», es notabilísima; es una verdadera ópera española al alcance del vulgo; gustará mucho, estoy seguro». La profecía falló en Madrid; pero en provincias gustó tantísimo la partitura que volvieron a representarla aquí y la victoria fue clamorosa. Llegó a tal extremo el éxito que el autor la convirtió en ópera y en 1871 estrenada por Enrique Tamberlik, el más insigne tenor de entonces, en el teatro Real, que ya no se llamaba así porque la revolución triunfante lo confiscó llamándole de la ópera. Constituyó un verdadero acontecimiento, tan resonante, que en años sucesivos se representó en casi todos los teatros europeos.

El opulento banquero don José Salamanca, que sentía placer en ayudar a toda la juventud que valía, le encargó la composición de un himno al Pontífice Pío IX, que le pagó con la esplendidez en él

acostumbrada, y fue oído con aplauso en Palacio y en el teatro Circo de la Plaza del Rey, del que era empresario el acaudalado financiero. Y vamos a sus relaciones con la corte. Arrieta era en aquellos días el hombre de moda en Madrid: joven, soltero, buen mozo, elegante y además con la añadidura de haber viajado por Europa, cosa entonces poco frecuente y que, por lo mismo, era un atractivo más que poseía su persona, no es extraño que cautivara la simpatía del elemento femenino. En aquella sazón—hacia el 1848— la Reina, que amaba la música y que deseaba perfeccionar su afición, al necesitar un profesor nombró a Arrieta, al que ya conocía por haberle sido presentado en un sarao celebrado en Palacio.

Las razones que tuviera para preferirle a otros maestros en el arte de Euterpe no he llegado a averiguarlo, aunque lo he procurado; pero la maledicencia, que andaba suelta y mal intencionada, como desgraciadamente seguirá hasta la consumación de los siglos, lo atribuyó a inclinación vituperable. Pero sea ello lo que fuere, ya que no es lícito penetrar en terrenos tan vedados, lo cierto fue que Arrieta tuvo cada día más acceso íntimo en el regio alcázar y que era de las personalidades más distinguidas por la soberana, llevando ésta su protección al maestro hasta el extremo de disponer que en Palacio se hiciera un teatro para que se pudieran representar las producciones del profesor. Se llevó a cabo la obra con verdadero lujo y le nombró director del elegante coliseo palatino. En mi constante rebusca de papeles del siglo XIX encontré el original del referido nombramiento, que ahora por primera vez doy a luz y cuyo texto, seguramente, no ha sido nunca publicado. Dice así: «Hijar: Vengo en nombrar maestro compositor de mi real cámara y teatro, con la prerrogativa de poder dirigir sus composiciones, a don Emilio Arrieta, mi maestro de canto, con el aumento de seis mil reales sobre su sueldo. Lo tendrás entendido y lo comunicarás a quien corresponda. Dado en Palacio a 12 de Diciembre de 1849. Isabel». Como se ve, se dio ella el gusto de escribirlo de su puño y letra y además firmarlo con su nombre. Es de los pocos rarísimos documentos oficiales y he visto muchos donde los Reyes firmaran, porque es sabido que hasta subir al trono don Alfonso XII, los monarcas solamente rubricaban. El duque de Híjar, a quien va dirigida, era el anciano sumiller de corps, de que ha hablado mi viejo amigo el marqués de Valdeiglesias en un precioso e interesante artículo. No tengo datos fijos de la fecha en que cesó Arrieta en sus funciones de profesor de la reina; pero supongo, poniendo en relación unos hechos con otros que conozco, que cuando estalló la revolución de 1854 ya no formaba parte del círculo íntimo de Isabel II.

II

EL DIRECTOR Y SU OBRA

La madurez de Emilio Arrieta (Puente la Reina, 21, X, 1823, Madrid, 11, 2, 1894) se llena con su actividad en el Conservatorio; en los primeros años de su gestión (1871) tiene lugar en el Teatro Real y con éxito inmenso, el estreno de la versión operística de «Marina». Arrieta se había formado en Milán y aunque haya sido muy protagonista de los triunfos de la zarzuela, su estética está absolutamente dentro de la ópera muy melódica a lo Bellini: Arrieta, como Hilarión Eslava, se detiene con cierto susto ante el Verdi más dramático, precisamente por lo que tiene de necesaria ruptura con las normas tradicionales de la melodía operística y de su acompañamiento. Lo «popular» que puede aparecer en «seguidillas» o «habaneras» nada tiene que ver con una «ópera nacional» en el sentido nacionalista de la palabra: es, diríamos en lenguaje escolástico, no elemento constitutivo sino nota de paso o de color y siempre dentro de la máxima corrección. Lo que en Arrieta tiene todo esto de sistema, de «escuela» en línea parecida a la de Eslava ha sido una ventaja y un inconveniente: ventaja porque ha permitido la unidad de estilo en la enseñanza; inconveniente por el retraso en cuanto a Europa y por la barrera que pudo suponer para una auténtica «ópera nacional». Hay ataduras de juventud que luego son muy difíciles de desatar: díganlo Bretón, Chapí, glorias del Conservatorio de Arrieta pero también rémoras a lo que Pedrell empezaba ya a predicar.

Arrieta, cortesano muy cortesano de los tiempos de Isabel II, gran señor en su trato, consigue, fundamentalmente, dar «categoría» al Conservatorio. Sus discursos, un poco ingenuos, copian timidamente la elocuencia de Castelar y de López de Ayala: hay un cierto paternalismo, diríamos hoy, una innegable blandura y una muy marcada preocupación social. Esto, indudablemente, tiene sus ventajas. Típico de Arrieta es su primer gran logro a la vez pedagógico y social anunciado

en la apertura de curso de 1878. «Ya pronto, muy pronto, durante el mismo año escolar que en este instante estamos inaugurando, veremos convertido en realidad lo que nos parecía una quimera, un sueño dorado que en los momentos de exaltación de la fantasía halagaba nuestras aspiraciones y esperanzas: la terminación del gran salón-teatro, obra admirable, de buen gusto y áncora de nuestra salvación, será muy en breve un hecho». Y realmente, ese salón-teatro fue, si no áncora, sí, por lo menos, pieza fundamental del Conservatorio.

Otro rasgo típico y positivo de la dirección de Arrieta, expresado ya en el discurso que comentamos: «Afortunadamente las clases de Declamación torpemente suprimidas han vuelto a abrirse en esta escuela. Una gloria nacional en el arte dramático es una de las distinguidas personas encargadas de regentarlas. Todos la conocen y le habrán tributado mil veces entusiastas aplausos: el público la llama Matilde Díez». Hay una cierta ambivalencia, insisto, y sin prejuzgar el juicio crítico, que no debe ser mío, sobre las enseñanzas de la Declamación, lo teatral, su pasión, tiene un cierto carácter de rémora para otros horizontes cuyo descubrimiento tenía ya carácter de urgencia.

No olvidemos, sin embargo, que esta etapa de Arrieta es una de las más gloriosas vocal y «socialmente» en el teatro Real: son los años de Julián Gayarre discípulo, que es la máxima gloria para el Conservatorio y de Adelina Patti; basta leer al gran testigo, a Galdós, para darse cuenta de cómo estaban al margen los ideales de la ópera nacional y los de la música sinfónica a la que era tan inteligentemente aficionado. Por esto mismo, junto a los conciertos sinfónicos de los que ya hemos hablado, el «salón-teatro» del Conservatorio le sirve a Arrieta, a través de las «veladas», para reunir en torno a homenajes —Sarasate, Gayarre— y a conmemoraciones a lo mejor de Madrid.

Arrieta, a su manera, una manera muy de la Restauración, es hombre europeo: así como Cánovas aprovecha el viaje a los grandes balnearios de moda para demorarse en los sitios vitales de la política, nuestro director del Conservatorio visita los de Europa y precisamente en una época de intensa renovación. No dejaron de causar sensación estas palabras de su discurso más largo. «Después de concluidos los exámenes y verificados los concursos públicos del año escolar que acaba de transcurrir, parto de Madrid con ánimo de realizar una de mis excursiones predilectas por Francia, Suiza, Alemania y Bélgica para visitar las Escuelas y Conservatorios de más nombradía donde se cultiva la música». Me imagino el gesto, el ademán. Sin embargo, el contacto con Bruselas fue muy fructífero. Yo había noticias y bien «reales»: profesores como Compta y Ferrante y, sobre todo, Jesús de Monasterio

habían trabajado allí; Gevaert, el sucesor del pontifical y erudito Fetis, conocía España y será luego gran protector de Albéniz y de Arbós, alumno ya este último del Conservatorio cuando Arrieta pronuncia su importante discurso.

III

LA REORGANIZACIÓN REGLAMENTARIA

Aunque la revolución de septiembre de 1868 disuelva el Real Conservatorio y cree la «Escuela Nacional de Música y Declamación», el cambio es sólo de nombre y lo que hay de cambio es más bien consecuencia de un decreto inmediatamente anterior a esa misma revolución: el de 17 de junio de 1868, firmado por el entonces ministro de Fomento, Severo Catalina. Piénsese en el nombre puente, personaje de la Unión Liberal y de la Revolución y de la Restauración —Adelardo López de Ayala— y llegamos a la conclusión de que el único sacrificado, sacrificio importante, es Hilarión Eslava, cesante con el nuevo mundo y que sólo muy poco tiempo tuvo mando reglamentario de verdadera dirección.

El Decreto de Severo Catalina tiene como fin la inclusión del Conservatorio dentro de un régimen especial aparte de la tan sostenida centralización administrativa: el Conservatorio, dice el Decreto elegantemente, «cuya naturaleza y aplicación artística se aleja tanto de la organización universitaria como difieren y se alejan los vuelos de la imaginación y las creaciones de la fantasía del pausado procedimiento y discurso de la razón serena». La finalidad del Decreto es, primariamente, administrativa y dentro de una política más bien dura de restricciones económicas. «El número de profesores es excesivo: quizá no llegaran a diez en la época de la fundación de la Escuela y hoy son 35; entonces pudieron dotarse con espléndidez, pues 30.000 reales a un profesor de canto y 20.000 a los de piano, composición y acompañamiento en la fecha de 1830, hablan muy alto en pro de la estimación con que entonces se miraban estos servicios; hoy, con ser desproporcionadamente menores los sueldos de los profesores —12.000 reales el máximo— el total exige rebaja».

Con la reforma quedan excedentes trece profesores que seguirán cobrando las dos terceras partes del sueldo y dando clase en el

Conservatorio y adjudicándose la cantidad de la matrícula libre: es patente el absurdo. Se crea el cargo de Comisario Regio con 3.000 escudos y con la misión de reorganizar el Conservatorio. A la cabeza están dos profesores de composición con 1.200 escudos; luego tres de canto con 800 y una profesora con 600 más dos auxiliares y un profesor de lengua italiana con la misma dotación; dos para piano-órgano y violín con 800, y otras cuatro con 600 para los instrumentos más necesarios. El reajuste era absurdo —basta leerlo— y con la Revolución se plantea la necesidad del cambio.

Por Decreto y Reglamento del 15 y 22 de diciembre de 1868 se crea la Escuela Nacional de Música y con sus bases se va a regir el Conservatorio prácticamente durante toda la etapa de la Restauración. El preámbulo, como todos los documentos de la época revolucionaria, está estúpida e ingenuamente escrito. Firmando como ministro de Fomento don Manuel Ruiz Zorrilla, se dice que el fin de la casa es «suavizar las costumbres y cultivar en sentido provechoso a los fines morales del espíritu del hombre». El director será uno de los profesores más antiguos y con el sueldo de 200 escudos. Los dos profesores de solfeo, los dos de piano, el de «violín y violoncello» (!) cobran 800 escudos; contrabajo, flauta, oboe y fagot, 600. Quedan aparte uno para la composición y otro para la armonía con 1.200, y lo mismo el canto: sigue el absurdo.

Por fin, el mismo Ruiz Zorrilla, ministro con don Amadeo, hace un nuevo Reglamento que es el definitivo para años. El director cobra 4.000 ptas. Hay un profesor de composición con 4.000; dos de armonía, pero de grado diferente cobrando 3.000 y 2.000 ptas. respectivamente. Los dos de canto, los tres de piano, los dos de solfeo, el de violín, cobran 2.000, y 1.500 los de contrabajo, flauta, clarinete y fagot. Se crean seis auxiliares a 1.000 ptas y cinco a 750. Aparece una deliciosa clase pero que no se incorpora como tal al cuadro de profesores: «mímica aplicada al canto». Para entender el apéndice es necesario recordar que el Reglamento exige un sustituto para cada profesor y da a éste la posibilidad de repetidores. El nombramiento es por oposición o concurso; para los auxiliares el nombramiento es directo, pero a propuesta de la Junta de Profesores. En 1884 se reformó lo referente al solfeo alternando la oposición con el concurso restringido entre auxiliares.

Como se ve, la organización deja mucho que desear, los sueldos son bajos para la época y, por lo tanto, dado el crecimiento de la matrícula libre, la apertura hacia las clases particulares y hacia las re-

comendaciones queda plenamente abierta como abierto *está* a través de honorarios, repetidores y sustitutos el problema de las «*interinidad*des», que será agobio constante. De aquí las continuas *reclamaciones* y el desasosiego, y sólo la habilidad de Arrieta *logrará*, más o *menos* reglamentariamente, la aplicación de sucesivos «*parches*» e *incluso* la dotación de nuevas enseñanzas como claramente puede verse en el apéndice.

IV

EXTENSIÓN DEL ALUMNADO

En el apéndice puede verse el crecimiento grande de la matrícula. Hay, incluso una gran novedad: la normalización de la enseñanza libre regida por disposiciones del 22 de noviembre de 1883 y 3 de febrero de 1888. Pongamos esto en relación con el panorama general que hemos señalado y se verá su valor como índice sociológico. No es fácil indicar con exactitud la procedencia social del alumnado. La «clase de adorno» se hace fundamentalmente en los colegios religiosos, la apertura «profesional», tanto desde el punto de vista vocal como instrumental no era bien vista en las capas altas de la sociedad e incluso en las medias; es interesante señalar que casi todos, más bien todos los artistas españoles, han procedido de la pequeña clase media y, en muchos casos, del mundo artesano. Pero es necesario señalar también —estamos ya en la época de enorme extensión de la fotografía como recuerdo y como documento—, la rápida ascensión hacia el señorío en la distinción, en el porte, en la misma palabra que se nota en cuanto el éxito llega.

La apertura profesional está casi por entero limitada a los varones salvo la de las clases particulares; de aquí el que, al combinarse la enseñanza en el Conservatorio con los exámenes libres, el afán de «titulación» se extienda. Las «salidas» profesionales para el varón giran, en primer lugar, en torno al teatro; ser «profesor» de la orquesta del Real, maestro interior, regente, repasador, suponía una cierta seguridad económica y un prestigio social. Añadamos que no sólo el teatro de la Zarzuela necesitaba de músicos con una cierta preparación. La vida sinfónica estaba todavía en mantillas y no podía garantizar nada estable.

Tiene grandísima importancia desde un punto de vista profesional, el mundo de los cafés. También aquí el Galdós de «Fortunata y Jacinta» es el gran testigo y el tierno cantor: hasta en los cafés de barrios más apartados hay, al menos, el pianista. Merece la pena reproducir los siguientes párrafos, describiendo un café de barrio: «En tanto sonó

el piano, que se alzaba sobre una tarima, en medio del café, con la tapa triangular levantada para que hiciera más ruido; y empezó la tocata que era de piano y violín. La música, los aplausos, las voces y el murmullo constante del café formaban un runrún tan insoportable, que el buen don Evaristo creyó que se le iba la cabeza y que caería en redondo al suelo si permanecía allí un cuarto de hora más». «Al pianista le daba el cafetero siete reales y la cena. Por el día se dedicaba a afinar. Era casado y con ocho de familia. Tocaba piezas de ópera y de zarzuela como una máquina, con ejecución fácil aunque incorrecta, sin gusto ni sentimiento. A pesar de esto, en ciertos pasajes muy naturalistas, en los que imitaba una tempestad o las campanadas de incendios que da cada parroquia, le aplaudía mucho el público y a última hora le pedían siempre habaneras».

Los cafés de más categoría aparecen ligados con la presencia de los músicos en saraos y veladas. La vida social, intensísima en esta época, exigía música no sólo para el baile sino incluso durante la comida; el testimonio de un cronista de sociedad como Escobar, marqués de Valdeiglesias, basta. De ninguna manera debe olvidarse desde un punto de vista profesional, la abundancia de música religiosa especialmente durante la Cuaresma y la Semana Santa: la pompa social, «mundana» que se despliega en estos actos, su longitud con arreglo al «tempo» característico de la época exigen formaciones estables. A la cabeza de su línea y no sin muy frecuente contacto con el Conservatorio tenemos la venerable institución de la Capilla Real.

V

LABOR DE LOS PROFESORES

Del director Emilio Arrieta ya hemos hablado: junto con Eslava, presidente, y Monasterio, forman la «Asociación para el planteamiento de la ópera española», uno de tantos intentos para abrir las cerradas estructuras del teatro Real que, como decimos, pasa por una de las épocas de mayor delirio en el italianismo. Realmente, es la generación que sigue, la de Bretón y Chapí en Madrid y Pedrell en Barcelona, la que planteará el problema en toda su descarnada agudeza.

La figura es, indudablemente, la de Jesús de Monasterio, en el Conservatorio desde jovencísimo, desde 1857. Precisamente esta época de la Restauración es la época cumbre de Monasterio en muy diversos aspectos. Se centra su labor como profesor de violín pasando al final como profesor de perfeccionamiento —lo que hoy llamaríamos virtuosismo— y de música de cámara. Ya aparece como discípulo Enrique Fernández Arbós, que en sus «Memorias» nos da un muy vivo retrato del maestro. «Era don Jesús de Monasterio, en aquella época, de aspecto atrayente y distinguido, bajo de estatura y menudo de cuerpo. Extremadamente vivo e inquieto, no conocía el reposo, y su gesto, que superaba en intensidad a la palabra, apenas lograba traducir cuando hablaba —a pesar de su extraordinaria movilidad— las diversas modalidades de un temperamento siempre en ebullición y dominado por los nervios. Su cabeza, coronada de negra y encrespada cabellera, era fina y atractiva: nariz aguilena, mirada chispeante, boca y barbilla de trazo firme ornadas respectivamente de bigote y mosca, tales eran los rasgos más característicos de aquel rostro que inspiró a Madrazo uno de sus más bellos retratos». Cristianísimo, amigo de Masarnau, director con él de las Conferencias de San Vicente, dirige realmente el Conservatorio desde el punto de vista instrumental.

De 1869 a 1876 Monasterio sucede a Barbieri como director de orquesta en la Sociedad de Conciertos: esa labor, llevada con mucho

éxito y la de cuartetos, amplían la del Conservatorio y puede decirse que en esa época se ponen las bases de lo que luego serán las espléndidas orquestas madrileñas. Téngase en cuenta que la aparición de Víctor Mirecki, gran violoncellista polaco, completa la labor de cuerda en el Conservatorio. La estrella de Monasterio como violinista se apaga un tanto con los éxitos de Pablo de Sarasate, que es especialmente festejado en el Conservatorio. En todo caso, Monasterio da un enorme prestigio al Conservatorio, pues en el mundo social y académico es figura respetadísima.

Dentro del mundo del piano, aparte de la simpática figura de Dámaso de Zabalza, ya Arrieta, en uno de sus discursos, señala los trabajos y los triunfos de José Tragó, que va a renovar la enseñanza de piano en el Conservatorio. En solfeo vemos a D. José Pinilla, cuya escuela fue célebre hasta muy entrado el siglo. Más tarde se introducirá la cátedra de órgano y la de conjunto y la de Historia de la Música, cuya ausencia ya en esta época causa extrañeza aunque haya intentos casi logrados como el de incorporar al crítico de más prestigio, a don Antonio Peña y Soñi. Sí es curioso al repasar los Anuarios, ver lo «normal» que es el orden y el escalafón dentro de las condecoraciones entonces en vigor.

Señalamos, para terminar, que no se renuevan los nombres de los «profesores adictos» pero, en cambio, es continua la noticia, año tras año, de los regalos y entregas de instrumentos, y de manuales de libros. Al fondo de la Biblioteca del Conservatorio, proveniente de Uclés, se agregan estos donativos con los que el año 1952 pudo hacerse una muy interesante exposición retrospectiva.

VIII

ETAPA MONASTERIO

(1894 - 1897)

Don Jesús de Monasterio es director de 1894 a 1897. Breve etapa, por lo tanto. De las noticias, de los libros y de los recuerdos que recojo puede deducirse la «provisionalidad» de esta etapa: el mismo hecho de que Monasterio, contra toda costumbre, no pronuncie todos los discursos rituales en las ocasiones de solemne tradición confirma lo dicho. Nadie con mejores títulos de antigüedad, sabiduría y prestigio social, pero pocos también más perezosos para la dura labor de mandar.

Se trata, sin embargo, de una etapa breve pero significativa. El discurso que pronuncia Monasterio contiene afirmaciones y proyectos. Afirma valientemente la inferioridad del centro madrileño. «Sabido es de todos, que ni los reiterados esfuerzos de cuantos en este sitio precedieron a Arrieta, ni el exquisito celo desplegado por tan esclarecido maestro, en pro de esta Escuela, lograron elevarla a la altura en que se hallan los principales Conservatorios de Música del extranjero. Dificultades originadas, unas veces por los vaivenes de la política y otras por motivo de orden económico, fueron causa de que los loables propósitos de tan insignes varones no llegaron a realizarse en toda la extensión por ellos tan justamente anhelado».

Ya antes del discurso, Monasterio había logrado a través de una Real Orden de 8 de junio de 1894, la creación de una Comisión encargada de la reforma de la enseñanza, comisión en la que están Núñez de Arce, Tamayo y Baus, el conde Morphy, Bretón, Gabriel Rodríguez y Balart. La verdad es que la «provisionalidad» en la que se siente Monasterio hubiera sido quizá vencida de haberse logrado una mayor eficacia en esa reforma. Toca también Monasterio otro asunto que es de los permanentes para la vida del Conservatorio y lo toca con firme delicadeza. «Los fueros de la verdad exigen reconocer que en este Centro docente, acaso más que en otro alguno, existen vínculos de cariño entre maestros y discípulos y tal vez por esto notábase en los exámenes y en los concursos de oposición a premios, exceso de benevolencia que, si por el momento halagaba el amor propio de unos y otros, a la larga venía siendo funesto (permítaseme la frase) para el nombre de esta Escuela, no menos para los que de ella salían con un título del que, en realidad y en más

de un caso, no eran completamente merecedores. Bastaron algunas consideraciones que, en una junta convocada al efecto, tuve el honor de exponer a todos mis dignos coprofesores para que, acogiéndolas éstos unánimemente, con una deferencia que jamás olvidaré, tratasen de poner el oportuno remedio, iniciando en los exámenes y concursos del último año académico, un saludable rigor nacido de un verdadero interés y de un cariño, mejor entendidos, sin que les arredrasen en sus nobles propósitos no haber de luchar con harto arraigadas costumbres, ni el temor de que, traduciendo de modo equivocado su proceder, se viera en él otro móvil que el bien de los alumnos, único y exclusivo fin de sus esfuerzos y trabajos».

Desde el punto de vista de profesores nos encontramos con algo fundamental: la incorporación de Felipe Pedrell. En 1890 empieza su trilogía. «Los Pirineos», toma decisiva de conciencia como fundador de un auténtico nacionalismo musical; para poder trabajar mejor en su monumental «Hispaniae Scholae Musica Sacra» fija su residencia en Madrid y, gracias a Monasterio, se incorpora al Conservatorio: el prestigio de su obra, la elección como académico, las famosas conferencias en el Ateneo, hacen de estos años, años decisivos. Aunque comience como profesor de «Conjunto vocal», su presencia se nota inmediatamente: da gloria ver cómo en los actos públicos de las grandes solemnidades comienza a oírse la vieja música española y es simpática la pedantería de que en el Anuario aparezcan como ejemplos las dedicatorias de las obras de Cabezón y de los grandes polifonistas.

Una nueva generación aparece entre los profesores: Emilio Serrano, músico palaciego, será desde su cátedra uno de los paladines de la «ópera nacional»; Felipe Pedrell dará un gran paso como didáctico; pero, sobre todo, en el piano y en el violín dos músicos jóvenes, José Tragó y Enrique Fernández Arbós, llegados de Francia y de Alemania, hacían escuela «europea» en sus clases si bien la línea tradicional, preciosista y mecánica, se prolongará a la muerte de Zabalza a través de Joaquín Larregla. Es muy interesante la disposición de horarios establecida por la nueva dirección: los turnos a través del día son un índice «social» de la importancia que está adquiriendo la música.

La gloria fundamental de estos años de Monasterio es tener como discípulo a Pablo Casals. Llega a Madrid en 1894, a los diecisiete años; recibe la protección de la Reina Regente, el estímulo constante del conde de Morphy y es discípulo, no de la clase de vio-

loncello en el Conservatorio, sino de la que Monasterio rige para la música de cámara. En sus «Memorias» dialogadas, Casals dice lo siguiente: «Recuerdo a Monasterio con una profunda admiración y un profundo reconocimiento. He dicho frecuentemente que Monasterio era el maestro que se podía soñar y fue una verdadera bendición para mí recibir su enseñanza en un período tan crucial de mi formación. Mis inquietudes artísticas y mis tendencias más personales, al coincidir con sus convicciones —afirmadas por una larga experiencia y por una cultura musical de primer orden— encontraron un singular estímulo. Yo tenía, por ejemplo, una constante preocupación por la justeza, bien desdeñada en esa época y por la acentuation musical; como ocurría lo mismo en Monasterio, eso me estimulaba comprometiéndome a perseverar en ese camino. Y luego, la música en Monasterio no tenía nada que ver con una diversión mundana, con un pretexto para la exhibición. Este inolvidable profesor sabía ganarse la devoción porque su arte y su enseñanza iban guiados en él por un ideal de noble grandeza».

IX

ETAPA JIMENO DE LERMA

(1897 - 1901)

EL DIRECTOR

El 11 de marzo de 1892 fue nombrado don **Isidoro Jimeno de Lerma**, profesor de órgano del Conservatorio; el 11 de enero de 1897, director. Llega a las dos cosas con años (*Madrid 19, III, 1842; Madrid 16, XI, 1903*) y prestigio detrás. Jimeno de Lerma, organista, musicólogo, académico, es figura un tanto al margen de la vida musical madrileña, al margen, precisamente, por su dedicación a la música religiosa. A finales de siglo hay, tímidamente, un movimiento de regeneración de la música religiosa que incluso interesa a compositores tan teatrales como Barbieri; críticos de prestigio como Esperanza y Solá, el grupo de agustinos de El Escorial, ayudan eficazmente. Para la dirección del Conservatorio, Jimeno de Lerma, hombre probo, tenía la ventaja de la independencia, mucho más oportuna dado que la dimisión de Monasterio se había producido al sentirse eludido por el Ministerio a la hora de la aplicación de las reformas. Aunque realmente la coordinación presupuestaria de 1896 y 1897 había contribuido a regular más eficazmente los sueldos, el desastre del 98 y el plan de economías a rajatabla corta en flor muchas de las ambiciones.

Con retórica a veces insoportable, el nuevo director examina los males del Conservatorio que centra en dos capítulos: el excesivo número de alumnos y no menos la política de recomendaciones. Merece la pena transcribir el párrafo que en tiempos se hiciera famoso. «Número excesivo de alumnos tenemos en determinadas clases y como corolario, número excesivo de profesores a ellas consagrados y aún así no bastan; número muy excesivo en las recompensas de exámenes y concursos; supraexcesivo en las recomendaciones, funesto fantasma que nos sigue, que nos acerca, que nos asedia, que nos ahoga durante dos meses en la cátedra y en la casa, en la mesa, en el lecho, en la vía pública, en el teatro, en el templo, dondequiera; día y noche, tarde y mañana, cual si la atmósfera no se compusiera más que de átomos y partículas de alados endriagos recomendantes; número archiexcesivo en fibras débiles y sensibles para atender y complacer a tan fiero ejército, que

pone sitio a nuestra conciencia artística y, finalmente, número intra y extraexcesivo de cantidades de perjudicial indulgencia en nuestros juicios para la calificación de los exámenes y concursos de los alumnos que (me complazco en consignarlo) son, en su mayoría, como alumnos, de excelentes condiciones intelectuales, como me apena tener que confesar que no corresponde a éstas, en general, su afán por el estudio».

Hay, en el mismo estilo y en los discursos de los años siguientes, la inevitable retórica referencia a «los males de la Patria» y a su directa consecuencia presupuestaria. Importa señalar que ya cerca de los cincuenta años, ni Bretón ni Chapí, auténticas figuras de la música española, no estén ni de cerca ni de lejos implicados en la labor del Conservatorio; el mismo papel de Felipe Pedrell parece descender un poco y se nota en los apéndices y en los ejercicios públicos. Señalamos, en cambio, el que en esta etapa da ya su clase de piano, de vuelta de París, Pilar Fernández de la Mora, que, en muy ardiente y hasta áspera emulación con Tragó, formará la «escuela» que llega hasta nuestros días a través de Cubiles, de Lucas Moreno, de Julia Parody.

Son años grises también para la vida musical madrileña; no olvidemos que la repercusión musical del desastre del noventa y ocho tiene su clave en el género chico de «La Marcha de Cádiz»; no olvidemos tampoco las ambiciones frustradas de Bretón y de Chapí. La respuesta más auténtica, la de Albéniz con «Iberia» va a producirse más tarde pero desde París. Años, pocos es verdad, tristes y torpes en los que el bueno de don Ildelfonso Jimeno de Lerma, a cuestas con su bondad, su rutina y sus preocupaciones, intenta ampararse en los políticos y en el hermano de Cánovas del Castillo.

X

TOMÁS BRETÓN, COMISARIO REGIO
(1901 - 1912)

I

LA MADUREZ DE BRETÓN

Llega Bretón a regir el Conservatorio en la madurez de su vida y yo creo que esa misión llega muy a tiempo para que la madurez no se convirtiera en definitivo desencanto. A los cincuenta años, el objeto decisivo de la lucha en Bretón puede darse por fracasado: la ópera nacional. Ni los políticos, ni la alta sociedad, ni la alta y pequeña burguesía que giran en torno al Real, se interesan por lo español, aunque hayan aplaudido obras como «La Dolores»: se trata, siempre, de éxitos sin pasado mañana. Hay un drama además en el mismo hacer de compositores como Bretón y como Chapí. En primer lugar, la técnica aprendida para manejar el mundo sinfónico, el mundo de la música de cámara, no pasa de escolar, a lo que se añaden ciertas gotas de popularismo imitadas más bien de lo francés: piénsese, por ejemplo, en la respectiva contribución de Bretón y de Chapí al «alhambrismo». Una ópera nacional, como reacción contra el italianismo, sólo podía hacerse amparada en la tradición sinfónica y liederística que explica la aparición del wagnerismo no por generación espontánea, sino como consecuencia. Hay otro enemigo insidioso: los treinta, los cuarenta años de Bretón coinciden con el auge del verismo que fácilmente podía verse como ayuda teatral a un cierto «nacionalismo rural», el que late, sin duda, en «La Dolores». No olvidemos, sin embargo, que, en cada país, y pueden servir de modelo Rusia y la misma Bohemia, la «ópera nacional» ha surgido de la tensión entre dos corrientes: la asimilación de la música europea romántica y la afirmación —cultural, política y hasta religiosa— de la nacionalidad. En España, precisamente hasta 1900, la asimilación de la música europea sólo es activa en torno al italianismo; en lo sinfónico, el mismo don Jesús de Monasterio, tan fino, tiene radicalmente a Mendelssohn como preferido. Por otra parte, el sentido de la nacionalidad española, muy vivo como recuerdo y como retórica —de las dos cosas es claro signo Menéndez y Pelayo—

está en descenso como realidad y sólo será especialmente vivo como «crítica» en torno al desastre colonial. Añádase a esto el poquísimo interés musical de nuestras grandes figuras intelectuales.

Bretón obtiene un éxito perdurable, artístico y económico con «La verbena de la Paloma» (1892). El éxito que más le duele, porque él se lamenta siempre de que lo único apreciado de los músicos españoles sea el «género chico». Bretón, castellano, no tiene la picardía, el ingenio de Chapí para labrarse con buen oficio, mucha labia y mejor influencia, un consuelo y hasta una satisfacción para la vanidad. De no ser por el Conservatorio, la madurez, insisto, hubiera sido radical desengaño, pues hasta menesteres de buen éxito y de alcance económico y social como la dirección de orquesta reclamaban batutas más europeas y más jóvenes.

Ya es absurdo que Bretón haya tenido que esperar a la cincuenta y a una propicia circunstancia política —las buenas intenciones renovadoras del conde de Romanones, del partido liberal en general— no ya para dirigir sino para «enseñar» en el Conservatorio. Bretón, más allá de una ruda superficie, era hombre de muy buena y sólida cultura —baste recordar, por ejemplo, su correspondencia con Unamuno—, de un áspero pero cierto humanismo y, sobre todo, de una experiencia musical vastísima que va desde el atril de zarzuela hasta la dirección de orquesta y coros; sólo esa experiencia explica que, en poquísimo tiempo, haya podido componer una obra maestra como «La verbena de la Paloma». Todo eso, unido a la permanente voluntad de ayudar a los jóvenes, explica el tono de entusiasmo que se nota en los primeros discursos del Comisario Regio: ya iremos viendo cómo cada uno de los capítulos del desengaño luchan por su capítulo de esperanza. Hay, sobre todo, hasta físicamente, la impresión de noble seriedad moral, de auténtica autoridad que surge de las palabras de Bretón.

Una de las cosas pintorescas y tristes de nuestro salón del Conservatorio es contemplar las cabezas en escultura no de Bretón, no de Monasterio —hay sus retratos, sí, pero no presidiendo como las esculturas de Higuera—, sino de los que como Barbieri y Chapí estuvieron al margen y aun fueron hostiles a la casa. Sí se le pasarían ganas a Chapí, ya lo creo, de regir el Conservatorio, pero echaría sus cálculos de levantino astuto, miraría el pobre horizonte presupuestario y el muy abastecido de disgustos para no cambiar muy a gusto honores —que no le faltaban— por seguridad, sin perjuicio, claro —escribo con recuerdos de otro pero bien veraces— de poner las inevitables chinitas en el camino del compañero.

II

LA ÉPOCA

A pesar de los esfuerzos de Bretón, que luego detallaremos, el Conservatorio queda al margen, cuando no en frente, de una vida musical madrileña que parece despertar con el siglo. Bretón, positivamente, ha sido de los pocos músicos madrileños que, tempranamente, ha querido que Albéniz fijara su residencia y enseñanza en Madrid. En los recuerdos cosechados por Ruiz Albéniz leemos lo siguiente y refiriéndose a tiempos anteriores a la entrada de Bretón en el Conservatorio, concretamente al otoño de 1894. «Bretón coge del brazo a Isaac y le lleva por todos los parrasos y cenáculos artísticos de Madrid. Albéniz no se creía tan popular. Guervós le ha explicado el secreto. La Casa Dotesio ha lanzado nuevas ediciones de la «Suite española»; Tragó en el Conservatorio, Guervós en sus lecciones particulares, Clementina en las suyas, María Landy y Navas en sus numerosas actividades mercantiles-artísticas (venta y alquiler de pianos con frecuentes conciertos íntimos para acreditar las marcas «Ronisch», «Alard», «Bechstein», «Steinway») toca y hace tocar con frecuencia algunas de las piezas de la «edad de oro» de su insigne amigo». «El pilotazgo» de Bretón —Arbós no está en Madrid— acaba por dar sus frutos... hipotéticos. Don Tomás cree seguro que Albéniz conseguirá una cátedra de perfeccionamiento de piano en el Conservatorio de Madrid. Albéniz conserva siempre cariño, gratitud, interés por la obra de Bretón. En una postdata de carta de septiembre de 1907 le dice a su sobrino: «Te suplico vayas con tu hermana a ver a mi ilustre amigo Bretón; le dirás que la enfermedad de Fauré le ha impedido el darle las más expresivas y oficiales gracias por el asunto «Delgado Pérez»; dile también que los protegidos del finado del Conservatorio de París no saben nada todavía oficialmente de la decisión de S. A.; dile que creo sería conveniente recordárselo a la Marquesa de Nájera; dile

que me mande las «escenas andaluzas» y dile por último que se le quiere, venera y respeta». Pero Albéniz tenía que quedarse en París.

El mismo o mayor cariño tenía por Granados y con esperanzas porque el músico catalán sentía gran interés por Madrid. Bretón le hace justicia y le halaga realizando una idea que bien pudiera ser resucitada: que la obra de concurso para primer premio sea la que, previo concurso también, salga premiada entre compositores españoles. Lo hace Bretón, aguanta las recomendaciones e intrigas pero sale premiado en 1903 el precioso «Allegro de concierto» de Enrique Granados. Sin embargo, Granados no puede instalarse en Madrid, mucho menos abierto que Barcelona para una auténtica enseñanza musical.

Hay un drama en estos primeros años, drama de graves consecuencias: en 1905 Felipe Pedrell deja el Conservatorio, deja Madrid. Que en esta marcha hay su tanto de culpa para el mismo maestro, hombre superdifícil para el trato, fácil al resentimiento, es indudable, pero es no menos indudable que hay en el ambiente «oficial» madrileño una rebeldía hacia lo que significa Pedrell como maestro del «nacionalismo musical». La prueba es bien clara: Falla en Madrid, ganador del premio Ortiz-Cussó en 1905, querido y admirado por Bretón que preside el jurado, que presidirá también el que le otorgue el premio por «La vida breve», no encuentra el ambiente, no ve a Bretón como maestro pero sí a Pedrell. Hay otro testimonio e importantísimo que yo puedo transmitir directamente: cuando yo trabajé junto a Joaquín Turina, también en Madrid durante esos años, le oí explicar cómo no siéndole simpático Pedrell ni viendo claro en sus ideas no podía ver el camino en las directrices señaladas por Bretón. La verdad es que Bretón sigue fiel a un concepto de la «ópera nacional» ya pasado y si bien bajo su mandato aparece Debussy en algún ejercicio escolar, la renovación que suponía el mensaje de París no la entendía: su meta sigue siendo la organización artística y financiera de la ópera y de la zarzuela española, y, realmente, el viaje a América en el año 1910 con Pedrell y Emilio Serrano funciona un poco como reparación tardía. Pero es que la línea que comienza en otro sentido, la de Conrado del Campo, la que se fija en Wagner y Strauss puede respetar pero no ser discípula de Bretón. Reconozcamos, sin embargo, que el teatro era entonces el centro de todos los campos de batalla: nada podía conmover tanto como un estreno triunfal de la dimensión que tuvo el de «Las Golondrinas» de Usandizaga.

Al comenzar el siglo se fundan las Sociedades Filarmónicas, esfuerzo extraordinario que logra aclimatar en España la gran música de

cámara, el «lied», pero esfuerzo que una y otra vez rechaza la contribución española y aparece hasta como con cierta reticencia ante Albéniz y Granados. Bretón, en sus discursos del Conservatorio, se ha dolido de esto, como se ha dolido del desprecio del Real por lo español y ha hecho cumplir la cláusula que permitía la actuación en el Real de los premios de canto. En cambio, aun haciendo historia muy crítica, ¿puede olvidarse, como tantos lo olvidan, que la floreciente vida orquestal madrileña prolongada a provincias, gracias a la Sinfónica y a la Filarmónica, que la buena orquesta del Real, que la misma Banda Municipal que se crea en 1906 hubieran sido imposibles sin las cátedras, más, sin la auténtica «escuela» instrumental del Conservatorio? Hacer justicia a eso es tocar también un problema de la más viva actualidad.

III

EL ESFUERZO

El nombramiento de Comisario Regio es, a la vez, una supervivencia y una doble necesidad cuando se produce en el caso de Bretón. Una supervivencia de los viejos tiempos cuando el Conservatorio, como todavía el Real, dependía hasta presupuestariamente de la Cámara Real. Una doble necesidad por no ser Bretón profesor del Conservatorio y, además, para indicar que el puesto tenía especiales poderes de reforma. Aunque no sea fácil encuadrar a los músicos dentro de la línea cultural de las «generaciones», Bretón, especialmente sensible y culto, puede ser un capítulo no del noventa y ocho, sino de la llamada generación «regeneracionista»: baste recordar el eco que encuentra en sus cartas la «predicación» de Joaquín Costa, eco que leemos en el primer discurso de Bretón en el Conservatorio cuando dice que «después de los últimos desastres de España, repiten sin cesar nuestros labios esa palabra —regeneración— como penitencia de graves culpas..., pero al propio tiempo, en la conducta que generalmente observamos, parece como si pusiéramos en acción la aguda frase —«justicia y no por mi casa»— y cada uno pedimos al vecino que se regenere, creyendo que nosotros hacemos bastante con aconsejarlo».

Bretón, como prelude a las reformas, logra que se apruebe el Reglamento con fecha del 14 de septiembre de 1905. Se busca, sobre todo, la limitación del número de alumnos en las clases. En sus primeros discursos, el Comisario Regio ataca, una vez más, el vicio heredado de la no exigencia por una parte y de la prodigalidad en los premios por otra; la no exigencia aparece cada día más grave porque la titulación intenta abrirse camino «profesional» a través de las clases particulares y porque no hay, como en Barcelona, la autocrítica y la noble emulación de las Academias privadas bien organizadas. En este capítulo, Bretón mismo ha de confesar su lucha, año tras año. Quizá en

ningún otro centro de enseñanza habrá sido la recomendación algo tan público y tan ligado a combinaciones sociales y económicas. A los tres años dice: «En los discursos que con la misma ocasión que éste he tenido el honor de leer otros años, me he ocupado con alguna extensión de lo referente a notas y premios en exámenes y concursos, haciendo varios escarceos por el campo de la estadística. No puntualizaré ahora como otras veces los casos, porque cualquiera puede verificar la marcha de unos y otros. Si observaré que en cuanto a lo primero —los exámenes— vamos ganando muy sensiblemente con notoria ventaja de nuestro nivel artístico. Ya no entran en el Conservatorio todos los que a él vienen, ni triplica la nota de sobresaliente el número de todas las notas inferiores. Respecto de los premios, en alguna asignatura no hemos ganado absolutamente nada; sigue reinando el primero con todo su engañoso espejismo, el segundo molesta y el tercero agravia. Esto no puede continuar así; imponiéndose la limitación de premios, ya que no la supresión, si han de significar la debida excelencia. Es preciso que los alumnos y los profesores y el público, por la enorme presión que ejerce, vengan a la realidad. Que los primeros, dediquen al estudio la fuerza y el empeño que gastan en obtener un diploma para lisonjear su vanidad la mayor parte de las veces; que los segundos, recobren su alta independencia tranquilos en el ejercicio de su deber y que el público confíe en la serenidad y justicia de nuestros juicios, poniendo enmienda al vicio de la recomendación, que tantos males causó a todas las manifestaciones de la vida nacional. Conservatorio hay en el que no se dan premios, expidiéndose sólo al fin de carrera certificados de capacidad. Tampoco existe la recomendación; ni el público recomienda para acreditar talento a un estudiante ni los jurados lo consentirían. Esto es lo sano y a esto debemos aspirar». ¡Esfuerzos casi baldíos, generadores de la intriga, de la desconfianza y del desánimo en hombre tan animoso como Bretón!

En 1905 consigue reformar el local del Conservatorio. Es interesante recordarlo al detalle porque en su tiempo causó impresión. «El local del Conservatorio ha ganado considerablemente merced a la nueva distribución. Esto responde a las necesidades del Instituto cuanto lo consiente la periferia del edificio a él destinada. No es un local modelo de Conservatorios, porque es imposible que lo sea; pero desde luego se echa de ver si comparamos su antigua forma a la traza y disposición actuales, que aquélla, aparte del espléndido salón-teatro, —necesitado ya, por cierto, de una mirada piadosa— tenía el carácter de un local aprovechado accidentalmente para las exigencias de la Escuela de Mú-

sica y Declamación, mientras que ahora se advierte y delata al primer golpe de vista el cuidado especial y detenido estudio que las presidió. En el primer piso ha quedado el mismo número de aulas que antes sin embargo de prescindir de un espacio que nunca debió utilizarse para tan delicada misión y que servirá en lo sucesivo para almacén de trastos viejos. Dobles tabiques aislan hoy convenientemente dichas aulas. La instalación de las oficinas es amplia, independiente y comodísima para el público, que antes tenía que atravesar forzosamente casi todo el área que ocupa el Conservatorio para hacer la más insignificante consulta. La Secretaría era una habitación de paso; la Comisaría o Dirección servía de lo mismo y de aula además. Hoy cuentan sendos y elegantes despachos y se ha ganado un hermoso Salón de Juntas, mayor que la antigua Dirección, al par Museo y Biblioteca que como tal podría ser utilizado no sólo por los señores profesores, sino por los alumnos y el público, una vez que para esos efectos se organice, contando con el indudable apoyo de nuestros jefes y de los Mecenas a quienes andando el tiempo se acudirán. En el segundo piso contábanse antes cuatro aulas; hoy se cuentan nueve, no todas iguales pero muy capaces todas. Se extiende luego en su ilusión por tener un gran órgano Cavallé-Coll y un gran piano de cola. Tienen mucha, muchísima importancia, estas reformas materiales porque, a su tiempo, crearon un cierto ambiente de señorío y dignidad.

Bretón luchó muchísimo para que la exigencia en los exámenes fuera unida a una defensa de la titulación. El año 1905, comentando el Decreto sobre provincias dice: «Tomando como base la práctica que los profesores de orquesta emplean para el ingreso en su diversión grupos de nuevos individuos, el señor don Fermín Ruiz Escobés, eminente profesor de este Claustro, secundado por todos sus compañeros, ha iniciado un movimiento del que yo he tenido el honor de hacerme eco e intérprete en el Consejo con ocasión de uno de los expedientes antes citados, merced al cual nos proponemos acudir a los departamentos de Instrucción Pública, Guerra y Gracia y Justicia, a fin de que para la provisión y ejercicios de admisión a la multitud de puestos que el arte de la música hace indispensables, como profesores de enseñanza, músicos mayores y de primera del Ejército, de Alabarderos y Bandas Provinciales, maestros de Capilla, organistas y cantores de Basílicas y Colegiatas posean títulos expedidos por el Conservatorio oficial, en relación con la plaza a que se aspira ocupar; así desaparecerá todo empirismo que pueda haber en el arte, toda influencia malsana, elevando al par nuestro nivel al puesto que demandan el buen nombre de

España y el amor propio de aquellos a quienes está confiada en el orden pedagógico la dirección artístico-musical. Por éste débil reflejo, al que pudiera añadir trabajos y propósitos no menos importantes que en la actualidad estudia y gestiona la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se vendrá en conocimiento de lo que en breve podía ser la carrera de música; del mayor valor que alcanzarán los títulos que el Conservatorio expida y cómo el porvenir de los que al arte se dediquen, modesto sin duda, pero risueño comparado al presente, impone a los que presiden y dirigen la enseñanza un ideal muy alto y un saludable cambio en las costumbres.

Muy grande es el esfuerzo hacia los alumnos. En los Ejercicios públicos se nota, como indicamos, la inclusión de Debussy y un cariño especial a lo español. El crítico más serio de entonces, Cecilio de Roda, escribe el 5 de mayo de 1906: «No creo que se haya dado en el Conservatorio paso artístico de mayor trascendencia que el de ayer: presentar a una alumna tocando una obra moderna (la señorita Muñoz que ejecuta al piano «Dos arabescos» de Debussy) y hacer estudiar a los discípulos de canto en vez del «Non torno», «Aprile» y demás tonterías, obras de pura raza española, resucitando allí nuestro antiguo teatro lírico. No todo han de ser censuras al Conservatorio. Cuando llega un caso de estos, no sólo no se debe pasar en silencio, sino que todo elogio, todo aplauso parece insuficiente para celebrar iniciativa tan feliz y tan artística». Si Bretón lucha por transformar la clase de conjunto en auténtica orquesta del Conservatorio es para dar la alegría de que —1907— se toquen seis obras de alumnos de composición. En 1908, amparándose en la cláusula siete del contrato de arrendamiento del Real, logra que un premio de canto —Felisa Fernández Orduña— cante «Aida» en función normal. He escogido entre tres ejemplos porque los tres —modernización de los Ejercicios, orquesta del Conservatorio, salidas «profesionales»— tienen hoy mismo valor de actualidad.

IV

PROFESORES Y ALUMNOS

Bretón, al ser nombrado Comisario Regio, no era profesor del Conservatorio. Lo fue en realidad de clase de conjunto y no menos, en los consejos, en las directrices, de composición, pues su horizonte era mucho más amplio que el de don Emilio Serrano. Era importante ese horizonte desde la muerte de Monasterio en 1903. No me resisto a publicar parte de la semblanza que de Monasterio hiciera Bretón en el discurso necrológico, no me resisto, primero porque es silueta muy fiel y, segundo, porque da una buena medida de la sensibilidad de quien hace el elogio. «Ocupábamos los dos un palco de los últimos pisos en el teatro Español, una tarde que celebraba concierto la moderna Sociedad Filarmónica; a un punto de la conversación que manteníamos, me preguntó si me había referido... no sé qué... algo que convenía al tema de que trataba. Los artistas iban a continuar su labor, y quizás por esta circunstancia muy principalmente, yo le contesté: «No recuerdo bien pero si me lo ha contado usted». «Hombre, repuso muy sorprendido, ¿pues cómo si no lo recuerda usted, afirma al propio tiempo que se lo he dicho?. Yo entonces le respondí: «Querido don Jesús, no se ofenda usted, pero como tantas y tantas veces me lo ha dicho usted todo, aunque ahora no lo recuerde estoy cierto de que ya le he oído lo que me iba a contar». ¡Otro se hubiera incomodado!... a él le produjo una explosión de risa que me dio la medida de su bondad extremada. El arte ha perdido en don Jesús de Monasterio uno de sus preclaros representantes, España uno de sus más ilustres hijos y el Conservatorio un compañero y profesor insigne cuyo vacío será difícil de llenar. Aquí ejerció la enseñanza muy cerca de cuarenta y seis años; corrió a su cargo la dirección por espacio de tres, y como profesor y director, cuando joven y hasta el último día que asistió a clase o a los tribunales de exámenes y concursos, no le abandonó el más generoso entusiasmo y el más acendrado cariño por el arte, por los

alumnos y por los que eran sus amigos y compañeros». Enrique Fernández Arbós, que viene ya de la etapa anterior, José del Hierro que ingresa el 2 de enero de 1904 y Antonio Fernández Bordas que lo hace el 12 de diciembre del mismo año, garantizan la continuidad en la enseñanza del violín y, por lo tanto, la continuidad para las orquestas sinfónicas. La incorporación de Julio Francés, excelente violinista, de José Moreno Ballesteros en órgano, de Ignacio Tabuyo y de José María Guervós y Benito García de la Parra son los acontecimientos más señalados. En cambio, sin Pedrell, no hay enseñanza de la historia y no hay tampoco lo que su presencia significa.

Es muy interesante repasar entre el número impresionante de premios, los nombres de los que, premiados en muy primer lugar, van a ser después, dentro y fuera del Conservatorio, representantes de una generación. Es interesante leer que nuestro gran musicólogo José Subirá obtiene en 1901 premio de piano; de Falla, premio Ortiz Cussó el año 1905, discípulo antes del Conservatorio a través de la enseñanza de don José Tragó, ya hemos hablado. El año 1904 vemos los primeros premios del violinista Telmo Vela, del pianista José Baeza, del compositor —premio también de piano— Julio Gómez y de García de la Parra en Armonía. Al año siguiente, Julia Parody, de la escuela de Tragó, en piano y Luisa Pequeño, elemento fundamental en la orquesta Sinfónica, con premio de piano, arpa y armonía. El año 1905 un hijo de Bretón, Abelardo, obtiene el premio de Armonía y en el mismo curso Luisa Menarguez gana el de arpa y el de piano. Un compositor de zarzuela, Severiano Soutullo, gana el premio de composición. El susto ante la ruptura que podía suponer la despedida de Mirecki se transforma en esperanza cuando Juan Antonio Ruiz Casaux gana brillantemente el primer premio de violoncello en el concurso de 1908. Por fin, en el mismo año, son premio de composición Julio Gómez, Benito García de la Parra y el pianista Francisco Fúster.

V

LEGADOS Y PREMIOS

De esta época nos viene el legado más importante: Pablo de Sarasate, el gran violinista, al morir cede al Conservatorio uno de sus Stradivarius y el capital de 100.000 francos, para constituir con su renta el premio anual que lleva su nombre, destinado a los que terminan la carrera de violín en el Conservatorio de Madrid. La donación tiene un cierto vicio de origen: que el premio no pueda quedar desierto salvo que en el curso correspondiente no hubiera ninguna nota de sobresaliente. Más tarde ese vicio quedó paliado al llamar «Premio extraordinario Sarasate» al que de verdad merezca esa calificación. En la historia de la concesión de este premio, precisamente, por el vicio de origen, ha habido disgustos y hasta recursos de alzada. De todas maneras, ese fue el primer legado de categoría —no es posible olvidar, sin embargo, el problema que plantea la desvalorización de la moneda— para el Conservatorio. Bretón hizo un muy bello discurso conmemorativo y organizó una gran velada funeraria.

Los regalos de instrumentos se convierten en ocasión de muy importantes concursos. Las casas Erard de París y Estela de Barcelona, regalaban anualmente un piano vertical de trabajo; la de Ortiz y Cussó un gran piano de concierto: es el concurso que Falla gana. Por recuerdos que me transmiten sé las continuas gestiones y esfuerzos del Comisario Regio no sólo por consolidar y ampliar este capítulo sino también por dar seriedad y empaque a los ejercicios. Él expresó el deseo, que sólo se cumplió en otra etapa posterior, de que las votaciones para los premios fueran públicas.

Es interesante dar una ojeada a la Biblioteca acondicionada materialmente gracias a la ya citada reforma de Bretón. Aparte de los envíos anteriores, señalamos en esta época una muy importante donación de partituras de los herederos de don Jesús de Monasterio y otras de José María Esperanza y Solá, el conocido crítico musical; de don

Cecilio de Roda, de don Rogelio de Eguisquer y de don Francisco González, aparte de envíos interesantes de los editores Leduc y Bertrand. Falta hacían estos envíos porque la consignación para adquirir partituras y libros es bien exigua. Como muestra baste el ejemplo de uno de los años. Se adquiere por suscripción: «El libro de la Cruz Roja» (tomo 2.º), «Obras completas de Eusebio Blasco» (!!), y las revistas «Nuestro tiempo», «Revista contemporánea», «Fidelio», «Música e musicisti», «Gaceta de Madrid», «Le Menestrel» y «Paleographie musicale».

XI
PARÉNTESIS RODA
(1912 - 1913)





I

UNA GESTIÓN FUGAZ

Don Cecilio de Roda y López llega a la Dirección del Conservatorio —ya no se llama Comisario Regio sino director y con el haber anual de 7.500 ptas., cantidad modesta pero digna en aquellos tiempos— cuando Bretón dimite. Los biógrafos de Bretón —Salcedo, Montillano— equivocaron la fecha y causas de esta dimisión. Ya en 1906 Bretón presentó la dimisión a consecuencia de un intento de inspección no acordado a instancia suya. Hubo después, durante el viaje a Buenos Aires, el caso Malats, el ilustre pianista catalán que fue nombrado profesor de órgano, nombramiento absurdo del que protestó el Claustro: este molesto suceso, intrigas posteriores, hicieron obligada la dimisión. Téngase en cuenta no sólo, como dicen, el carácter más bien adusto de Bretón sino también y fundamentalmente la lucha diaria. Bretón, absurdamente, no es profesor de la casa, y lo es cuando tiene ya sesenta años: por eso, las medidas restrictivas en calificaciones y en premios, la lucha permanente con la administración para mejoras económicas, el vallador continuo contra los nombramientos interinos, quebraron su paciencia. Dejó el cargo con dolor pues a él se aferraba con ilusión tenaz. Dimite el 25 de noviembre de 1911 y el 29 del mismo mes el entonces Subsecretario de Instrucción Pública regenta interinamente el Conservatorio como Comisario Regio. El día 1 de enero de 1912, se nombra Director a Enrique Fernández Arbós, el profesor de más prestigio del Conservatorio. Por su carácter, por su misma labor en Madrid y, sobre todo, por sus viajes, Arbós no podía aceptar a pesar de que ya el nombramiento apareció como de director. El día 24 de enero de 1912 se le acepta la dimisión y ese mismo día se nombra a don Cecilio de Roda.

El año de mando de Roda explica el título de «paréntesis» que pongo a este capítulo. El mismo se ve en la interinidad y él es quien primero añora a Bretón de quien era muy amigo. Sin embargo, en

su discurso anuncia el propósito de trabajar de firme. La muerte de Roda fue un drama para el Conservatorio porque llegaba a la dirección aureolado con todos los prestigios. Primer prestigio: la independencia, porque Roda, hombre de fortuna, estaba al margen de cualquier compromiso, no necesitaba «socialmente» el cargo. Segundo prestigio: aunque el menester fundamental de Roda fuera el de la crítica en «La Epoca», aunque su formación, como la de todos los críticos «no profesionales» fuera de autodidacta, sus estudios, sus documentadísimos trabajos en los programas de mano de la Sociedad Filarmónica indican un muy hondo conocimiento de las formas musicales. Más aún: desde la marcha de Pedrell a Barcelona no había historiador de la música en el Conservatorio y Roda, aparte de sus trabajos críticos, había publicado muy buenas cosas sobre antigua música española. Todo eso se frustra.

De esta breve etapa, es curioso señalar cómo una mejora material que Roda empecinadamente consigue—instalar la calefacción— se liga con una casi «declaración de principios». «Gracias a la calefacción podrá intentarse una labor colectiva duradera y constante, instrumental y coral, labor que es la característica de todo Conservatorio bien organizado que es, en último término, lo que separa y distingue un Conservatorio de una reunión de profesores». En esa línea está el proyecto de nuevo reglamento: en alguna ocasión Cecilio de Roda había comentado la importancia enorme que daba Schumann al trabajo de los pianistas en la orquesta y en el coro del Conservatorio. Novedad de esta breve etapa es la serie de conferencias para alumnos: Miguel Salvador—hermano del Ministro y político liberal—, Francisco Martínez de Aguirre, Manuel Dorda y Estrada, María Rodrigo, Luis Reina y Luisa Pequeño hablaron, respectivamente, sobre Bach, el minué, la sonata, el clasicismo y el scherzo. También hay la novedad de cantar a cuatro voces los trabajos de armonía.

Se aprueba el reglamento para otorgar los premios Sarasate y se crearon dos clases de premios, uno extraordinario de 4.000 ptas. y en su defecto, premios ordinarios en cantidades variables. El primer «extraordinario» que se otorga es a Fermín Fernández Ortiz. José Cubiles, primer premio de piano, gana el premio Estela. El mismo Cubiles y Enrique Aroca ganan el premio de Armonía y el de composición María Rodrigo. Vemos en la Biblioteca la adquisición de todos los reglamentos del Conservatorio y la aparición de la Revista Musical de Bilbao y la Revista musical catalana.

XII

TOMÁS BRETÓN, DIRECTOR

(1913 - 1921)

I

UNA VUELTA TRIUNFAL

En la historia de nuestra Casa no hay nada semejante a la vuelta de Bretón a la dirección del Conservatorio. Nada más morir don Cecilio de Roda, los profesores del Conservatorio, por unanimidad, solicitaron del Ministro el nombramiento de Bretón. Después, desde Salamanca, se inicia una campaña que se hace pronto nacional. Hay cosas curiosas como las que nos cuenta Montillana: «Como el tiempo pasaba y nada se resolvía, una comisión de la Sociedad de Dependientes de comercio de Salamanca se traslada a Madrid, entrevistándose con el entonces Presidente del Consejo, Conde de Romanones, quien les manifiesta: Bien está que Salamanca se interese por Bretón, que todo lo merece. Pero tengan ustedes en cuenta que Bretón es mi mejor amigo. Yo le quiero». Como primer paso y a petición del Claustro el 12 de enero de 1913 se le nombra profesor en substitución de Fernández Grajal. El colmo es la manifestación popular en Salamanca el 23 de enero: «Desde las clases más modestas y humildes, hasta las más elevadas, formaron filas en aquellos compactos grupos de miles y miles de personas, que sin temor al frío se lanzaron resueltamente a la calle, movidos por una misma idea y por una sola aspiración». Hay la consabida petición de escritores y, por fin, el nombramiento el 15 de febrero de 1913. Al día siguiente, el mismo Bretón resume el proceso: «S. M. el Rey se ha dignado firmar el nombramiento de Director del Conservatorio de Música y Declamación a mi favor. Esta merced me colma de contento y alegría porque sobre el grande honor que en mí recae, viene a calmar la impaciencia y satisface de modo tan extraordinario el deseo de los innumerables amigos a quienes apasionó el asunto. Aunque a todos he mostrado mi sincera y honda gratitud, no he dado a la publicidad hasta ahora ni una frase, por temor de que no fueran bien interpretadas mis palabras. Juzgo interesante recordar

en este momento que antes de resolver lo relativo a la dirección del Conservatorio, los dignos profesores que constituyen su Claustro, unánimemente elevaron una moción al Excmo. señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, moción que considero como uno de mis timbres más preciados, para que se me nombrase profesor de música de cámara y que, tramitada la moción al Consejo de Instrucción Pública y a la Academia de San Fernando con igual fortuna, así que el actual Ministro tuvo la bondad de nombrarme profesor de la citada asignatura, me apresuré a tomar posesión. Más no satisfechos del todo mis amigos de Madrid, de Zaragoza, de Granada, de Barcelona, de Pamplona, de Bilbao, de Valladolid, de Santander, de Coruña y de... media España, reiteraron y redoblaron sus esfuerzos y peticiones a los poderes públicos para que fuese repuesto en el cargo que por espacio de algunos años desempeñé otra vez. En esta efervescencia, surge la noble, la augusta Salamanca, con todos sus cariños y energías, todos sus representantes y ciudadanos y realiza, la memorable, asombrosa manifestación del 23 de enero, que tal vez no tiene precedente, para honor y obligación míos, conmoviendo a España entera y enterneciendo mi alma hasta un punto indecible. Decimos ahí: «Más vale onza de sangre que arroba de amistad». ¡Y bien lo ha testificado Salamanca! A todos debo gratitud: Desde el joven y ya glorioso Monarca, el Consejo de Ministros que preside el insigne Conde de Romanones; nuestro paisano de adopción, el sabio, ilustre y elocuentísimo señor Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, hasta el más modesto amigo mío; pero lo que debo a mi ciudad natal no tiene límites, estimando, sin el más leve asomo de halago ni adulación, que si hubo dificultades que vencer para llegar a este resultado, el acto tiernísimo de Salamanca fue decisivo, allanándolas todas amorosamente. ¡Gracias, Salamanca! Hasta que en abril bese tu tierra».

Realmente, ningún músico español alcanzó este prestigio y esta popularidad y jamás tampoco se dio tal importancia a la dirección del Conservatorio. El crecimiento de alumnos es considerable, se logra, por fin, aprobar un Reglamento concorde, vigente todavía hoy, aprobado el 25 de agosto de 1917. Como veremos en el capítulo dedicado a los profesores, una nueva generación entra en la casa y entra llena de ambiciones y de proyectos. Desde un punto de vista instrumental, la etapa es importante y Bretón, asegurado en su puesto, brilla y hace brillar. Esta quiere ser, sin embargo, una historia crítica y hemos de señalar graves defectos. En primer lugar, la enseñanza se nos aparece como muy empírica, a falta de sistema en unos años en los que en Europa está

cristalizando, está haciéndose escuela y técnica especialmente en el mundo instrumental. En segundo lugar, y más importante: el Conservatorio queda al margen de otra generación, precisamente la que está llamando a renovar de raíz la música española. ¿Puede olvidarse que durante esta etapa, precisamente durante ésta, Falla triunfa en Madrid y pudo quedarse en Madrid?; ¿puede olvidarse que se instala en Madrid Joaquín Turina, que pudo haber enseñado viniendo como venía preparado desde la Schola?; ¿sale del Conservatorio algo parecido a la «Enciclopedia abreviada de la Música»?; ¿no da pena ver a Esplá, que se siente llamado al magisterio, intentar sin fruto trabajar en el Conservatorio de Madrid? Precisamente en el comienzo de esta etapa, en 1914, aparece en la vida musical madrileña el nombre de Adolfo Salazar que se acostumbra, ya desde joven—había nacido en Madrid en 1890— a no contar con el Conservatorio.

II

PROFESORES Y ALUMNOS

Conviene hacer un punto de parada al hablar de los profesores porque su clasificación no corresponde a la actual. Los profesores numerarios —los catedráticos de hoy— lo eran por oposición, por concurso o por nombramiento directo a propuesta del Claustro y con la conformidad del entonces Consejo de Instrucción Pública y de la Real Academia de San Fernando. Los profesores llamados supernumerarios corresponden, en parte, a los actuales «especiales» y en parte a los auxiliares: son de nombramiento directo y casi todos pasaron antes por el amplio escalafón de la interinidad. Bretón consigue en esta etapa el escalafón para las dos primeras categorías. Se plantea siempre, dado el sueldo reducido, el problema de las clases particulares: lo malo del problema es que esas clases particulares, dada la lenidad de los exámenes, la amplitud en las calificaciones y la golosina del título, giran, precisamente, en torno a los profesores del Conservatorio. Ha sido y es una desdicha para la música en Madrid, que la enseñanza libre no haya encontrado como en Barcelona, un auténtico sistema de «Academia».

Desde arriba, esta etapa conoce la incorporación de profesores muy importantes. Bretón, enseña de lleno contrapunto y fuga y composición: lleno de experiencia, sí, pero no de apertura a las corrientes renovadoras —Debussy, Ravel, Strawinsky, Bartok, el mismo Falla— que Madrid conoce a través de la Sociedad Nacional de Música, fundada en 1915, con Salazar como alma y que celebra sus conciertos en los salones del hotel Ritz. Es importante, en la línea de la composición, que las clases de armonía cuenten con Pérez Casas, que hace muy lucido papel al lado de Conrado del Campo y de García de la Parra: de estos tres profesores de armonía nacerá en este tiempo el proyecto de la «Sociedad Didáctico Musical». La clase de conjunto instrumental, que siempre irá coja, está entonces a cargo de Arturo Saco del Valle, excelente director, indispensable como montador o como

substituto en las óperas del Teatro Real. Extraña, en cambio, que pianista tan caracterizado como Joaquín Larregla lleva la clase de conjunto vocal. Un gran organista —Bernardo Gabiola— da impulso a su clase. En el piano, Cubiles pasa rápidamente de alumno premiado —en 1914 obtiene el primer premio del Conservatorio de París— a interino y luego a supernumerario. Se incorpora a esta etapa una de las figuras más serias, más nobles, de mejor formación de músico: Manuel Fernández Alberdi, a quien conocí personalmente y casi mejor a través de las referencias constantes de Argenta, su discípulo predilecto. La «escuela» de Mirecki, fundamental para las orquestas madrileñas, se continúa y se moderniza a través de Juan Antonio Ruiz Casaux. José M.^a Guervós y Rogelio del Villar organizan respectivamente la clase de acompañamiento y lo que se llama todavía «música de salón».

Nombres muy importantes y algunos especialmente significativos encontramos repasando las actas de premios. En 1914, tiene premio de canto la que luego será figura importante: Fidela Campiña. En el mismo año, José Garijo, gran flautista. En 1917, Jacinto Guerrero, discípulo de Conrado del Campo, obtiene el primer premio de armonía; al año siguiente, Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, mientras que los Halffter trabajan al margen del Conservatorio. Iniesta y Sedano —1918, 1919— en el violín y Zubizarreta en el órgano, completan el panorama de «premiados-figuras». Sigue sin haber clase de Historia de la Música pero eso merece capítulo aparte aunque sea breve: el que será su titular, José Forns, gana el premio de composición el año 1919.

III

BIBLIOTECA. MUSICOLOGÍA

La desamortización dio al Conservatorio un interesante fondo de nuestra gran música, fondo que procedía del arrumbado monasterio de Uclés. En la primera parte de este trabajo he señalado cómo en la fundación del Conservatorio se busca el crear a través de la Biblioteca del Centro un archivo nacional de la música: desgraciadamente la falta de continuidad frustró el proyecto. Tampoco llegó a ser realidad el museo instrumental: cuatro cosas guardadas, ni de lejos se parecen a un museo, no ya riquísimo como los ingleses, pero al menos «funcional» como el de la Escuela Municipal de Barcelona. Menos mal que las espléndidas donaciones de la Infanta Isabel en libros y en fotografías de artistas constituyen un simpático fondo. Sigue siendo la Biblioteca del Conservatorio indispensable en su manejo para el historiador de la música española, pero ese manejo es el que da, precisamente, tristeza.

En esta etapa se nota en la Biblioteca un gran aumento y un mayor cuidado. Es sintomático que en el cuadro directivo del Centro figure por vez primera el nombre del Bibliotecario: Domingo Julio Gómez. Hasta casi su vejez, don Julio Gómez, por la ley de incompatibilidades, no pudo ser profesor del Conservatorio. Admirador de Tomás Bretón, Julio Gómez obtiene con sus obras sinfónicas—recordemos la «suite en la»—éxitos muy grandes que le hacen desde joven protagonista de la vida musical madrileña. Desde muy joven también, escribe y pelea apasionadamente en la crítica musical y desde periódico tan popular como «El Liberal».

Sin ser profesor de la Casa, Julio Gómez, desde 1915 es, desde su puesto de bibliotecario, protagonista. Archivero-bibliotecario, refinado humanista, excelente escritor, era el hombre destinado a regir en sus tiempos lo que hoy llamamos «extensión cultural»: poco le dejaron hacer pero mucho hizo con su presencia en la Casa.

Sigue sin haber enseñanza organizada de Historia de la Música y de Estética, lo cual es el colmo del absurdo. Un absurdo explicable hasta cierto punto. La labor de Barbieri fue labor de autodidacta, de descubridor pero sin esa formación general, universitaria capaz de crear una escuela. De quedarse Pedrell en Madrid hubiera tenido discípulos como en Barcelona pero no debemos olvidar que, aparte del desorden y de las singularidades de su carácter, su magisterio, su ilusión fundamental era el de la composición. Sin embargo, en esta etapa ya se adivinan otras posibilidades: la cita de Subirá y de Forns lo indica. Debo citar también que Oscar Esplá ya en este tiempo, junta su labor de compositor a muy nobles preocupaciones de Estética: una vez más lamentamos que Esplá, y otros, queden al margen de la labor del Conservatorio.

IV

EL REGLAMENTO DE 1917

Merece capítulo aparte el examen del Reglamento de 1917 porque ha determinado el espíritu y la forma de enseñar —queda aparte la Escuela Municipal de Barcelona— y de hecho está muy vigente hoy mismo. Más que «Reglamento» de régimen interior es mezcla de eso y de ordenación de enseñanzas. El prólogo, de muy defectuosa redacción, define así el fin del Conservatorio: «Crear verdaderos artistas dentro de las tendencias modernas». Aparte de la equívoca vaguedad del enunciado, no se plantea de verdad la distinción entre la profesionalidad y la clase de adorno. En realidad, una gran parte de los alumnos, de alumnas sobre todo, buscaban un título pero con psicología de estudiantes de clase de adorno. Es verdad que la estructura del Reglamento está muy pensada por Bretón dentro de la profesionalidad, pero el espíritu fue muy otro, y como índice de «tono» merece recordarse este párrafo del preámbulo al hablar de la enseñanza de la esgrima, a la que concurrían los alumnos de canto: «Su conveniencia es innegable dado el verismo hoy predominante en la escena, que tiende a presentar las obras con su entero carácter y contando como contamos en España con un genuino teatro nacional, que por algo ha venido a llamarse vulgarmente de capa y espada».

En el Reglamento se decía que tanto el director como el subdirector —el director prácticamente de la sección de Declamación—, «sería nombrado libremente por el Ministro de Instrucción Pública, pudiendo recaer el nombramiento en persona que no pertenezca al profesorado de dicho Centro docente o en uno de sus profesores». Aunque prácticamente la cuestión no tiene importancia, porque la Administración puede siempre crear de manera circunstancial «Comisaría», «Delegaciones», el hecho es que tal artículo fue mal recibido. Por ello el 16 de abril de 1920 se modifica el artículo y se exagera la nota, quedando

el ministro sin iniciativa legal. Dice así: «El Gobierno y representación del Conservatorio estará a cargo de un Director nombrado por el Ministro de Instrucción Pública, a propuesta del Claustro, debiendo recaer este nombramiento en uno de los profesores numerarios de dicho Centro docente».

Respecto a los profesores hay un paso importantísimo que reproducimos literalmente del preámbulo: «Actualmente existen en el Real Conservatorio de Música y Declamación dos clases de Profesores que sólo se diferencian en el nombre: numerarios y supernumerarios. Su labor es la misma, con idéntico carácter permanente. No se reduce, como en otros Centros docentes, a suplir ausencias y enfermedades de los Catedráticos, sino que coadyuvan con ellos en la obra común y con idéntica intensidad, no gozando, sin embargo, de los beneficios de los Profesores de número a pesar de su paridad de deberes. A suprimir tal desequilibrio tiende el propósito de que no subsista sino una clase de profesores, pero contando el Conservatorio con buen número de supernumerarios dignísimos y avezados a la enseñanza, y que regentan sus plazas en virtud de un derecho adquirido, se impone la necesidad de que la unificación de cátedras se realice sin perjuicio suyo, y aun mejorando, como se merece su situación, ofreciéndoles el medio de pasar de la condición de Supernumerarios a Numerarios, en público y prestigioso concurso».

Respecto al nombramiento de profesores se consagra como general la obligatoriedad de la oposición, salvo en los siguientes casos de provisión por concurso de méritos en los que intervenían la Real Academia, el Consejo de Instrucción Pública y el propio Conservatorio: «Composición, Canto, Declamación lírica, Conjunto vocal e instrumental, Música de salón, Declamación práctica e Historia antigua y moderna de la esgrima». La delimitación es netamente arbitraria y hubiese bastado ya entonces que el «concurso-oposición» pudiera ser sólo concurso, añadiendo lo que es tradicional: el nombramiento —respaldado por toda clase de asesoramientos— de las llamadas «personalidades relevantes». El Reglamento, desde el punto de vista administrativo, es de excelente factura al encajar bien las funciones de los cargos, del Claustro, de la Junta Económica: es de especial interés la inclusión entre los cargos rectores del bibliotecario, que debe pertenecer al Cuerpo de Archiveros. La batallona cuestión de las clases particulares queda planteada elegantemente aunque la práctica haya sido bien distinta: «Los Profesores del Conservatorio no podrán dar lección particular ni de repaso de la asignatura de que son titulares a ninguna clase de

LA GENEUPHONIA.

6

GENERACION DE LA BIEN-SONANCIA MÚSICA.

DEDICADA A S. M.

La Reina nuestra Señora

DOÑA MARÍA CRISTINA DE BORBON (Q. D. G.)

POR

DON JOSEF JOAQUIN DE VIRUÉS Y GINELA,

Capellán de las Ordenes nobles y señores de Calatrava y San Juan; condecorado con diferentes Cruces de distinción civil y militar; Académico de la Real de Música; Académico de Honor de las Reales Españolas; Individuo de las Reales Sociedades económicas de Madrid y San Sebastian de Biscaya; Académico de honor de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando de Madrid; Académico de las tres clases del Real Conservatorio de Música; Individuo de la Academia Filarmónica de Bolonia en la clase de Maestros de Capilla de Honor, &c.

Impreso por el Real Conservatorio de Música para usarse en todos los teatros de España, América y Filipinas.



DE ORDEN DE S. M.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL.

AÑO DE 1831.



Canon a 4: voci

And. aff.

André il 21 Feb. 1831 P. P. P.

*(Vase esta composicion en partitura y con el Cifrado y modo -
Digno-tipométrico de la Genuphonia en la última Lámina de esta obra)*

alumnos que hayan de examinarse de ella en el Conservatorio. Sólo podrán dedicarse a la enseñanza privada con autorización del Director General de Bellas Artes y previo informe del Director del Conservatorio de aquellas materias en que no concurra esta circunstancia, poniendo el nombre del alumno en conocimiento de esta última autoridad». Aunque la línea de cumplimiento haya ido por otro camino, creo que los profesores que no dimos nunca clases particulares —por razón de la asignatura o por concepto distinto de dicha enseñanza—, hemos proclamado siempre que la clase particular, tantas veces necesaria, jamás ha sido negada a alumnos de verdadero mérito sin recursos, empleándose a fondo e incluso con ayuda económica.

En el preámbulo se dice que el defecto fundamental del anterior plan consistía en la falta de «especialidad». Lógica, muy ajustada «profesionalmente», es la división entre composición, canto e instrumentos, pero tiene el defecto de que, prácticamente, el espíritu general del «músico» decae: en realidad todas las clases de «conjunto» han vivido como accesorias, siendo realmente fundamentales. Recordemos también la discusión sobre la eficacia «musical» del primer curso de armonía. La «especialidad» origina también, en el espíritu del Reglamento, la más que discutible división en años, impuesta, hasta cierto punto, por el número y por la paridad de los alumnos libres, paliada en espíritu por la posibilidad del «paso» dado por el profesor dentro de los años de cada grado. A la larga el problema no estará en el Reglamento sino en los «textos» y aun dentro de ellos, en el espíritu de sus autores: en su momento, la labor de Conrado del Campo, de Pérez Casas y de García de la Parra fue muy eficaz. También depende de la práctica el intento «reglamentario» de limitar el número de premios. Es muy realista la posibilidad reglamentaria de que el director pueda conceder quince días de permiso: no se olvide que en el Conservatorio debe de haber artistas, concertistas cuyas ausencias se compensan y mucho por el acrecentamiento de la experiencia y del prestigio.

XIII

PRIMERA ETAPA BORDAS

(1921 - 1931)

LA GRAN TRAGEDIA

De esta etapa mucho puedo ya escribir a través de recuerdos personales. He vivido, como varias generaciones, la tragedia de un Conservatorio sin casa, echado literalmente a la calle al cerrarse el teatro Real. En las casas, en tiendas de música, en un piso-pensión de la plaza de Pontejos, en estancias casi cabareteras del teatro Alcázar, el alumno se sentía paria. Parece mentira que esto haya ocurrido durante años y años, pero así es: era como la vergüenza pequeña y pegadita a la gran vergüenza de un Madrid sin ópera.

La historia triste la resume el mismo Bordas y es necesario dar la cita entera. «El 14 de noviembre de 1925, se dictó por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, una Real Orden en la que por el estado de ruina en que se encontraba el edificio del Teatro Real, ocupado en parte por el Conservatorio, se ordenaba la suspensión de las clases. ¡Para qué deciros la impresión dolorosísima que tal mandato causó en nuestro ánimo! Nos privaban del contacto con el alumnado, del que habrían de salir los artistas del mañana, para gloria del arte español y no se nos ofrecía como compensación solución alguna inmediata en relación con nuestro posible albergue. Por otra parte, nos veíamos imposibilitados de celebrar nuestra fiesta anual. De momento nos sentimos desolados, pero la reacción fue tan rápida como hermosa: todo el profesorado desfiló por el despacho del Director para manifestar su sentir. Puesto que por causas de fuerza mayor fueron suspendidas las clases, podían los profesores esperar tranquilos en sus casas, hasta tanto que el conflicto presentado se hubiera resuelto por quien correspondía, pero nadie se resignaba a la pasividad, ya que tantas pruebas se habían dado por todo el profesorado de su amor al arte y a la enseñanza. Había comenzado el curso, iban celebradas buen número de clases y se pensó más que en sí propio en el enorme perjuicio que se infería al alumno. Era preciso poner remedio a tal estado de cosas.

¿Cómo?, primero visitando el Claustro en pleno al Ministro ante quien expusimos la gravedad de los hechos con toda claridad. Pero el señor Ministro, por la falta absoluta de locales adecuados, no pudo resolver de momento el conflicto y entonces el Claustro, sin que uno de sus miembros discrepara, recabó de aquel la autorización correspondiente para celebrar las clases donde y como se pudiera. Unos profesores las darían en sus propios domicilios y otros, los que habitasen en viviendas que no reunieran condiciones de capacidad para ello, en edificios que diferentes entidades particulares tuvieron la bondad de ofrecernos y que cito aquí para testimoniarles una vez más el sincero y profundo reconocimiento del Conservatorio. Ofrecieron sus locales, siendo utilizados los de la casa Aeolian, Unión Musical Española, Campos, Fuentes, Matamala y Rodríguez, facilitando además el material necesario. La clase de órgano se ha venido celebrando en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos, gracias a la gentileza del entonces Comisario Regio de aquel establecimiento. Fechada en 16 de enero se recibió en el Conservatorio una Real Orden en la que la Superioridad, de acuerdo con lo solicitado por el Claustro, autorizaba la prosecución de las clases donde buenamente pudieran tener lugar; es decir, que el Conservatorio habría de desenvolverse por sí mismo. Resuelto el problema que había impuesto la carencia de locales para que pudieran tener lugar las clases, se presentaba otro no menos difícil de vencer, el de la celebración de exámenes y concursos. Carecíamos de edificio en condiciones de viabilidad y, por otra parte, era preciso examinar a más de mil alumnos oficiales y a varios núcleos de alumnos libres, que tanto de Madrid como de provincias acuden a nuestro Conservatorio con el objeto de revalidar sus estudios hechos privadamente. Nuestra comunicación con el Ministerio, era, más que frecuente, constante y siempre en demanda del tan indispensable local. El tiempo transcurría y la Sección de Construcciones civiles a que competía este asunto no daba solución alguna al número de comunicaciones enviadas por esta Dirección. Por último, se anunció en la «Gaceta» un concurso para oferta de edificios, al que únicamente acudieron los propietarios de dos de ellos. Por una Comisión nombrada al efecto, fueron rechazados los inmuebles de referencia, pero como la época de exámenes y de concursos era ya inminente, había que realizar un nuevo esfuerzo y buscando local todos los días, se pudo hallar uno deficientísimo en la calle de Pontejos que si bien no llenaba ni en mucho una parte de las más estrictas necesidades del Conservatorio, podía resolver la situación por el pronto y permitimos esperar».

Creo con toda sinceridad que, en parte, fue culpa de la dirección, temerosa siempre de un obligado enfrentamiento con el poder público. Piénsese en que don Antonio Fernández Bordas, fue director del Conservatorio con el régimen constitucional, con la Dictadura, con la Monarquía agonizante y con toda la etapa republicana: caso único, realmente, de flexibilidad, de acomodación pero ¿a costa de cuántos silencios, de cuántas renunciaciones? Es cierto que una dirección del Conservatorio no es un puesto político pero sólo hasta cierto punto y mucho menos en etapas en las que por decisivos cambios políticos, las posibilidades de renovación son muy grandes.

En esa casi pleamar de la vida sinfónica tiene su intervención, ya lo creo, el Conservatorio: basta recordar lo que ha significado para la cuerda el magisterio en la madurez de Bordas, de Arbós, de Hierro y de Ruix Casaux y recuerdo también qué figura de músico, qué justificado terror era para los alumnos libres el trompeta Coronel. En cambio, el Conservatorio no interesa, y no le interesa al Conservatorio, a su dirección, lo que estaba pasando en la música española con Falla, con Turina, con Esplá y con la misma crítica musical de Adolfo Salazar.

Falla para hacer historia de esta época, aparte de lo perdido entre los carros de mudanza, el discurso anual del director. No hay salón de actos, no hay «extensión cultural», no hay «relaciones públicas», términos de hoy pero realidades de siempre, sin las que la vida de un centro se consume en la rutina. El Conservatorio no interesa, pero al interesar la batalla interior por las notas, por los premios, se empequeñece y se acibara. Yo he vivido en esa época en la que parecía absurdo, imposible, presentarse a examen sin recomendación escrita, que estaba allí mismo, visible, en cartas y tarjetas. También el uso y el abuso de las clases particulares muy «cotizables» es del dominio público. Sólo quien ha recibido y soportado parte de esa herencia sabe el enorme perjuicio que trajo consigo.

En segundo lugar, fue inconveniente el que la dirección, como en las largas etapas de Arrieta y de Bretón, no estuviera al margen de la polémica instrumental. Bordas, hombre de cortés y venerable presencia, acentúa los vicios de las recomendaciones, es directamente protagonista en las luchas por los premios. No hago historia ebriosa sino que relato recuerdos perfectamente verificables. Excelente profesor de violín, gran señor de las apariencias, no fue, en verdad, el director del Conservatorio que necesitaba una época de tantas crisis. Luego insistiremos en ello.

El cierre del Real afectó profundamente a la «profesionalidad» que debería preparar el Conservatorio y en su permanente síntoma de abandono, de desdén. La verdad es que no se comprende cómo la Dictadura, teniendo en su mejor cabeza civil —Calvo Sotelo— un buen aficionado a la música no resolviera este problema con criterio parecido al de los pantanos y las carreteras. Este tiempo, esta época son, sin embargo, eminentemente positivos en otro aspecto: si la zarzuela llega a la cumbre en lo que respecta al entusiasmo del público con el éxito de «Doña Francisquita» (1923) y desde ahí comienza un claro declive, la vida sinfónica se apodera del gran público: Arbós en el Monumental, con la Sinfónica, Pérez Casas en el Price con la Filarmonía, hasta que sea «viva» la orquesta de Cámara que dirige José María Franco, son el símbolo de esta conquista. A ella hacía referencia Bordas en su primer discurso inaugural del día de Santa Cecilia de 1921. Apuntaba claramente que sin Conservatorio el crecimiento de la vida musical estaría viciado. Animaba al trabajo: había sido nombrado director a propuesta unánime del Claustro.



II

PROFESORES

Poco más de un año—de 29 de agosto de 1922 a 10 de noviembre de 1923—es profesor de composición Amadeo Vives, cuya excedencia aparece externamente justificada por un viaje a América, internamente por su manera de ser, no poco también por la rebeldía de ciertos ambientes contra el teatro e incluso porque quizás Vives, como profesor, a pesar de su extraordinaria experiencia y singular cultura, no era muy apto para el rigor escolástico: hasta nuestros días llega el eco de ciertas licencias—faltas dirían no pocos—en sus realizaciones armónicas. Afortunadamente y previo consenso unánime del Claustro, el 10 de noviembre de 1923 Conrado del Campo pasa de armonía a composición.

Ya en esta época resulta incomprensible que Conrado del Campo no sea «directivo» del Conservatorio. Su cátedra es la más importante, por ella van a desfilarse prácticamente todos los que luego serán compositores. Más aún: el Anuario del Conservatorio se convierte, gracias a él, en una casi revista musical donde se comenta la actualidad musical: al lado de un espléndido trabajo de homenaje a Saint-Saens hay también un lúcido y pormenorizado elogio a «El Remolco de Maese Pedro» de Falla. En la madurez de los cuarenta años, representando además una línea que por su alianza con la tradición germánica era como pintiparada para el Conservatorio, Conrado del Campo debió ver con mucha amargura el desmoche de tantas ilusiones. Siendo yo estudiante de primeros cursos recuerdo la impresión que me hiciera una charla de don Conrado sobre Brahms.

Muerta Pilar Fernández de la Mora continúa su escuela José Curbiles que, después de obtener el Premio de París, de estrenar las «Noches en los jardines de España» de Falla, alterna su actividad de concertista con las clases del Conservatorio y las particulares, en el Conservatorio, ya profesor numerario. Muerta doña Pilar, jubilado

don José Tragó, aunque siga como profesor particular, es una nueva generación la que viene porque Antonio Lucas Moreno, discípulo también de doña Pilar Fernández de la Mora, ingresa brillantemente el año 1929.

A punto ya de terminarse esta primera etapa de la dirección de Bordas, ingresa por concurso como profesor de composición Joaquín Turina. Sólo se nos ocurre el siguiente comentario: ¡Ya era hora! Ha tenido que esperar Turina a casi los cincuenta años para ocupar esa plaza. Brillantísima fue, ya lo hemos dicho, la labor de Conrado del Campo, pero Turina representaba desde su vuelta de París otra línea y siempre es bueno que en las cátedras de un Conservatorio, y no sólo en la enseñanza instrumental, se pueda escoger. Conviene señalar también que así como Falla rechazó siempre la pedagogía de «clase», Turina, que procedía de la *Schola Cantorum*, había publicado en 1917 el antecedente directo de su tratado de composición: la «Enciclopedia abreviada de la música». Joaquín Rodrigo ha contado cómo cuando eran ellos jóvenes ese libro fue la primera apertura «ordenada» hacia la vieja y hacia la nueva música. No es edad de viejo la que Turina tiene al entrar en el Conservatorio, pero ha recibido ya los primeros golpes de una enfermedad incurable y mis recuerdos de entonces le sitúan ya como hombre inclinándose.

La labor de Conrado del Campo, de Rogelio del Villar se nota no sólo en el «Anuario», casi revista musical, sino en los actos, algunos de verdadera categoría como el homenaje a Saint-Saens ya citado y la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven. Todo ésto se corta o se tuerce con la desdicha del cierre del Real.

III

ALUMNOS

Hasta el cierre del Real menudean los conciertos y audiciones. La pauta conservadora es parecida pero en el curso 1923 Cubiles da en conferencias-concierto, prácticamente toda la música francesa desde los clavecinistas hasta el grupo de «los seis»; también es notable la actividad de Rogelio del Villar en la música de salón y nos da alegría ver que muy madrugadoramente, en los concursos de 1927, se pone como obra obligada la sonata de Esplá que, cinco años antes, había aparecido en un ejercicio público dirigido por el mismo profesor. Tiene que inclinarse al lado de los llamados «clásicos fáciles» la labor de la clase de conjunto instrumental que dirige Arturo Saco del Valle.

En el concurso de armonía de 1922 encontramos premiado a José Moreno Gans. En el de 1924, a Javier Alfonso en piano. En 1926, Pedro Meroño en música de cámara; en violín, repartido con Albina Madinaveitia, a Ángel Muñoz Toca, el que hasta hace pocos años dirigía el Conservatorio de Oviedo y la Orquesta Sinfónica de Asturias por él creada. El mismo año José Muñoz Molleda, discípulo de Conrado del Campo, obtiene el premio de Armonía. En 1923, la que hoy es una de nuestras primeras organistas, María Josefa Valverde, obtiene premio de piano y Rafael Martínez —instrumentista famoso en cuartetos y como concertino de orquesta— el de violín. En 1928, José Moreno Gans es premio de composición. Se crea en 1930 el Premio «María del Carmen» de piano, que obtiene Teresa Alonso Parada; en el mismo año Argenta gana el de música de salón, y al año siguiente el de Nelson para piano. Se ha creado también para el canto el de «Lucrecia Arana». En el de 1932, Victorino Echevarría, Ángel Martín Pompey ganan el de armonía, y Ángel Arias el de composición.

Se comprende inmediatamente que no se trata de una relación exhaustiva sino que voy señalando los nombres más destacados en el

mundo de conciertos o para el futuro del Conservatorio. Hay nombres que nos entristecen: Eduardo del Pueyo, por ejemplo, que aparece pero que se va y no vuelve, haciendo fuera de España su espléndido magisterio. Otras ausencias nos asombran: Luis Galve no aparece entre los «premios». Apenas si uno sólo de los componentes de nuestras orquestas sinfónicas habrá dejado de ganar su premio, primer grado de su escalafón. En esta época todavía debemos señalar dos cosas pero apuntando hacia la decadencia: la música como salida casi normal de las señoritas, con una gran proporción de clase alta —¡cuántas «premiadas» a las que ahora hablamos de su premio y nos dicen que luego se olvidaron!— que indica una cierta permanencia de la música en los salones. Ya anciana, la Infanta Isabel sigue «presidiendo»; los hijos del Infante don Fernando de Baviera, especialmente don José Eugenio, continúan la tradición. En el artículo que Rogelio del Villar escribe en honor de doña Pilar Fernández de la Mora encontramos esa realidad y esa decadencia: «Dejó un plantel de discípulos que le honran, entre los que se encuentran las hijas de las aristocráticas familias de Montellano, Güel, Bermejillo, Tovar y otras cuando en los palacios se rendía culto a la buena música, Pilar era la predilecta, la famosa profesora fue en su tiempo artista de moda».

IV

ACTIVIDADES ESPECIALES

En la fiesta de reparto de premios de noviembre de 1922 ocupa la presidencia don Javier García de Leaniz, director general de Bellas Artes; en la del año siguiente, a poco del golpe de Estado del general Primo de Rivera, don Manuel Díez y Más. Pronuncian sus discursos, puramente protocolarios. Quiero señalar que, salvo excepciones, cuando en política artística se habla de «Dirección General de Bellas Artes», prácticamente sólo se incluyen las artes plásticas: pasa lo mismo en la Universidad, en la Facultad de Letras. Es un dato no desdeñable sobre el que llamo la atención dada incluso la diferencia de actividad legislativa.

No hago aquí historia de la sección de Declamación pero en esta etapa, después del golpe de Estado de 1923, se produce la dimisión de Jacinto Benavente, nombre que en la subdirección daba grandísima categoría al Conservatorio. Se debe observar también que la diferencia entre el número de alumnos de una y otra sección es enorme. No sin humor destacamos que se organice también para los alumnos de música un curso de «Historia de la esgrima» a cargo de Ángel Lancho que será secretario y secretario muy influente del centro.

La psicología de Bordas se nota en su comentario a la concesión oficial del Conservatorio de Córdoba. La concesión, ciertamente, es con arreglo al decreto de 16 de junio de 1905, pero no se exigía en ella lo que el Reglamento del Conservatorio exigía para Madrid. Bordas señala ésto, señala también, empujado por Conrado del Campo, una reforma del Reglamento que era, hasta cierto punto, una reforma de la enseñanza. No se logra.

En la Biblioteca del Conservatorio hay dos espléndidas novedades. Una de ellas, del año 1922, la cuenta el mismo Bordas: «El Conservatorio acaba de ser objeto de una gran distinción por parte de la Sociedad de Autores españoles que, con un desprendimiento que

agradecemos en lo muchísimo que vale, ha donado a este Centro y con destino a la Biblioteca Musical, todas las reducciones para piano y canto de las obras litografiadas hasta el día por la Sociedad de referencia. El número de volúmenes asciende a la respetable cifra de quinientos». Importantísima es también la adquisición de todo el archivo de la vieja Sociedad de Conciertos: todavía hasta hace pocos años las orquestas madrileñas necesitaban de ese archivo.

Bordas hace referencia, y con razón, a la fundación de la Biblioteca Musical circulante, creada por el inolvidable Víctor Espinós, y que tanto en partituras como en instrumentos, ha sido de indudable utilidad para los alumnos del Conservatorio.

XIV

SEGUNDA ETAPA BORDAS

(La República)

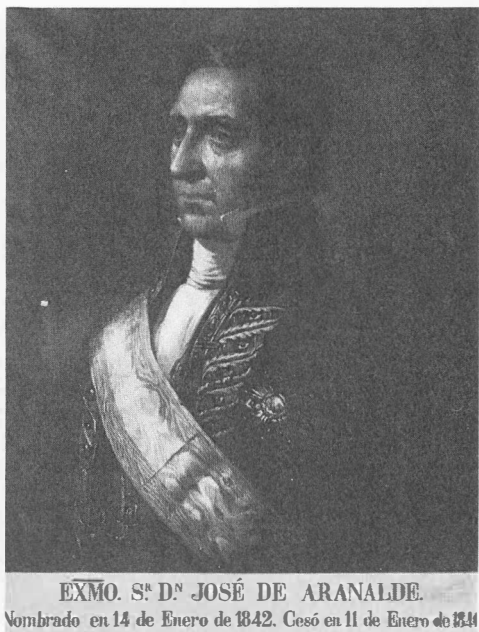
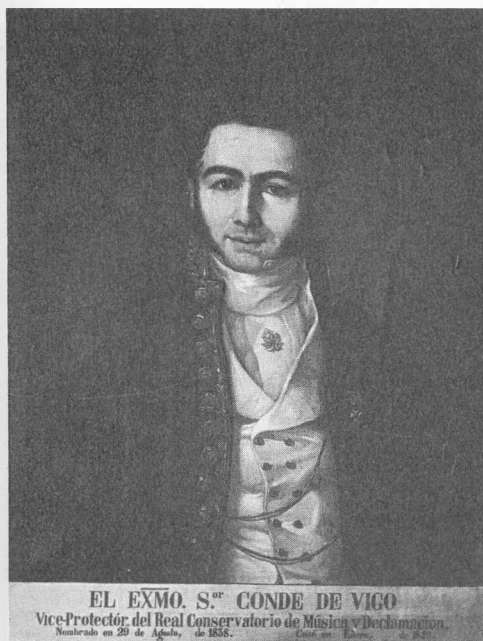
1931-1939



El tenor Rubini por Esquivel

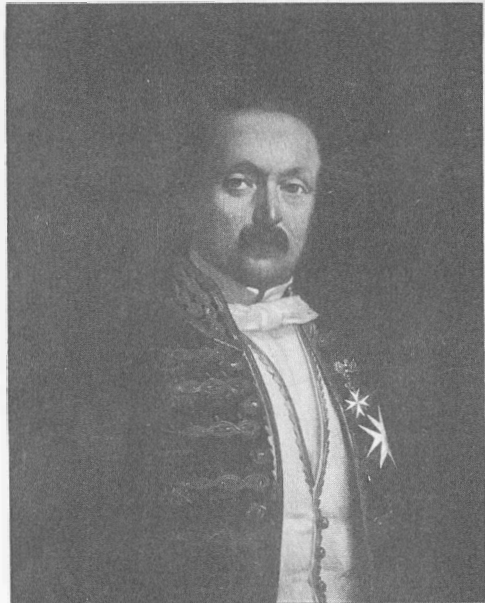


Manuela Oreiro por Esquivel





EXMO. S.^o D.^o JUAN FELIPE MARTINEZ ALMAGRO
Nombrado en 12 de Mayo de 1846. Cesó en 23 de Marzo de 1855



EL EXMO. SR. MARQUÉS DE TABUERNIGA.
Vice-Protector del Real Conservatorio de Música y Declamación.
Nombrado en 13 de Marzo de 1835. Cesó en 20 de Noviembre de 1855



EL EXMO. S.^o D.^o JOAQUIN MARIA DE FERRER
Vice-Protector del Real Conservatorio de Música y Declamación
Nombrado en 21 de Noviembre de 1853. Cesó en 24 de Octubre de 1856



EL EXMO. S.D. VENTURA DE LA VEGA Y CÁRDENAS.
DIRECTOR DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN.
NOMBRADO VICE-PROTECTOR EN 24 DE OCTUBRE DE 1856. DIRECTOR
EN 14 DE DICIEMBRE DE 1857. CESÓ EN 30 DE NOVIEMBRE DE 1864

I

AL MARGEN DE LA RENOVACIÓN

Don Manuel García Morente, músico además de primerísimo profesor de Filosofía, siendo subsecretario de uno de los Gobiernos anteriores a la República, le pidió a Adolfo Salazar una especie de informe de lo que llamaremos «política musical». Era la base de lo que después se intentó en la primera etapa de la República. Todo el proyecto giraba en torno a la necesidad de una Junta Nacional de Música. Erróneamente se dejaba al margen la enseñanza musical, puesto que esa Junta proyectada tenía cuatro misiones fundamentales: Teatro Lírico Nacional, Orquesta Nacional de Conciertos, Concursos Nacionales, Edición Nacional de Música». Adolfo Salazar, cuyo elogio sobra por tan repetido, no se plantea como crítico, como musicólogo, el problema de la enseñanza musical hasta más tarde. Es una pena, pero no debe extrañarnos: él vivía dentro de lo que hoy llamaríamos un «grupo de presión» —el de Falla, los Halffter— hecho, precisamente, al margen del Conservatorio. Fue una lástima que ese grupo, tan importante, no tratase de organizar un cierto sistema: claro que la lejanía de Falla en Granada y su manera de ser, era gloria con su parte de rémora.

Cito casi por entero el informe de Salazar que dice así:

«El arte musical en España, como en ninguna otra nación de Europa o América, no es remunerativo más que enfocado como profesión o comercio, y, en este caso, en proporción inversa a su categoría. Si desde el punto de vista cultural la música es una de las artes de más vasto y penetrante alcance, es, en cambio, la más desorganizada y la que se ve en mayor orfandad de apoyo o protección oficiales. En España, donde la afición y las necesidades musicales de una gran masa culta presentan notoria vitalidad y altura de ideales, apenas puede intentarse algo favorable a este arte que no resulte en pura pérdida. Aun la manifestación «oficial» de la música, que todos los Estados

cuidan con el mismo interés que la pintura o la arquitectura, la ópera, ha sido abandonada en estos últimos años de tal modo, que hace ya seis temporadas que no se representan en Madrid óperas, con notorio perjuicio, a causa de la desorganización que este cese de las temporadas del teatro Real ha producido en lo que constituye la base de nuestra cultura musical: en el teatro, en las orquestas y en las series de conciertos .

Es urgente y de primera necesidad encauzar todos los esfuerzos que individualmente se hacen y aun los que el mismo Estado realiza en beneficio de este sector de la cultura nacional. Si se lograra reunirlos en una entidad única, sólidamente apoyada por la autoridad del Estado, podría alcanzarse un primer aspecto de organización, que no resultaría para el presupuesto más oneroso de lo que actualmente suponen las partidas dedicadas al teatro Real, subvenciones, concursos, etc.

En este supuesto, y convencidos de que una entidad oficial que reuniese en su seno todos los esfuerzos dispersos, entidad compuesta por personalidades relevantes en la sociedad y en el arte y con firme prestigio en todas las esferas colocadas fuera de las alternativas políticas y puesta bajo la presidencia de una personalidad que garantizase el interés que por esta entidad habría de sentirse en las altas esferas, creemos que sería factible organizar de un modo práctico y sistemático cuanto se refiere al arte musical en España (fuera de su aspecto pedagógico, que concierne directamente a la Dirección de Enseñanza).

Esta entidad podría denominarse Junta Nacional de Música; tendría a su cargo los aspectos siguientes de la vida musical en España:

- a) Teatro Lírico Nacional.
- b) Orquesta Nacional de Conciertos.
- c) Concursos Nacionales.
- d) Edición Nacional de Música.

Para llegar a este programa máximo sería menester partir del actual estado de cosas y actuar paulatinamente del modo siguiente:

- a) Intervención inmediata en las obras del teatro Real y preparación de las temporadas futuras mediante un sistema que se detallaría oportunamente, salvando al teatro Real de los intereses privados de empresarios, ejerciendo en los planes artísticos una intervención y dirección constantes hasta llegar a la organización «oficial» de las temporadas, sin necesidad de intermediario alguno y considerando

el Teatro Real como Teatro Lírico Nacional; es decir, como entidad oficial de cultura pública.

La antigua Comisaría Regia del Teatro Real quedaría fundida automáticamente en la Junta Nacional de Música.

b) Antes de llegarse a la fundación de la Orquesta Nacional de Música (que representaría para el Estado lo que la Banda Municipal para el Municipio), habría que pasar por diferentes fases de preparación, a fin de reunir en una sola organización orquestal las primeras figuras entre los profesores de orquesta españoles. Esta Orquesta Nacional sería la encargada de las funciones del Teatro Lírico Nacional, tanto como de la celebración de conciertos sinfónicos, y su constitución es indispensable, primero, para que su labor tenga el grado necesario de excelencia, merced a la situación independiente económicamente de sus componentes; segundo, para evitar que la orquesta del Teatro Real, que es la base de la vida orquestal de Madrid, esté a merced de los empresarios o de la predilección por determinadas agrupaciones.

En tanto llegara a constituirse la Orquesta Nacional de conciertos, la Junta Nacional de la Música se encargaría de distribuir equitativamente las subvenciones que figuran en el presupuesto, cuidando de que la cuantía de ellas dependa de la importancia de los planes artísticos que las diferentes orquestas piensen realizar, del cumplimiento de estos planes y del grado de notabilidad con que lo hayan hecho. Es decir, que la Junta debe vigilar y conseguir que el apoyo del Estado recaiga íntegramente en beneficio del arte y de la cultura.

c) El resultado de los concursos nacionales debe ir ligado a la actuación de las orquestas, para lo cual es menester normas en este sentido, tanto en lo que se refiere a la organización de los concursos, hoy arbitraria, como a su resultado práctico: es decir, a la interpretación de las obras premiadas

d) Edición Nacional de Música. Una de las cosas más urgentes e importantes consiste en poner las obras de reciente creación en condiciones de ser ejecutadas y aun de poder ser enviadas al extranjero como difusión de nuestro arte nacional. Para ello el antiguo Comité Sinfónico de la Sociedad de Autores Españoles pensó útil y decoroso emplear cierta parte de la recaudación habida por concepto de dominio público en la copia de materiales de orquesta de obras nuevas, que cedía en calidad de préstamo a las orquestas. Hay naciones que considerando que el dominio público no debe recaer en provecho de

particulares, sino del arte y del público en general, administran los ingresos, bastante crecidos, que se recaudan por tal concepto y los dedican a intensificar la acción cultural de donde proceden. Sería importante estudiar desde un punto de vista jurídico la posibilidad de la administración del dominio público de obras líricas o sinfónicas por parte del Estado, encomendando esta administración a la Junta Nacional de Música, bien con destino a la Edición y Archivo Nacionales de Música, bien como sumando que añadir a los anteriores apartados.

La Junta Nacional de Música estaría compuesta por dos comités, uno ejecutivo, de quien parte la iniciativa, su puesta en práctica y la administración general, y otro, consultivo, que dictaminaría acerca de la validez y mérito de las obras que hubieran de ejecutarse, y que en constante contacto con el comité ejecutivo informaría a éste acerca del resultado práctico y de los medios de proceder a la ejecución de los proyectos.

El comité ejecutivo estaría compuesto por:

Un presidente permanente (o perpetuo).

Un secretario permanente (o perpetuo).

Un vocal permanente (o perpetuo).

Dos vicepresidentes reelegibles.

Un número a fijar de vocales reelegibles.

La reelección podría verificarse cada tres o cuatro años, y los cargos serían provistos por el ministro de Instrucción Pública a propuesta de la Junta.

El comité consultivo estaría compuesto exclusivamente por personalidades relevantes en la profesión musical de esta manera:

Un presidente permanente (o perpetuo).

Un secretario permanente (o perpetuo).

Un vocal permanente (o perpetuo).

Un número a fijar de vocales reelegibles.

Los vocales podrían ser reelegidos por tercera o cuarta parte cada tres o cuatro años, y la elección o reelección se haría a propuesta del comité de la Junta.

Los cargos burocráticos estarían a cargo de oficiales del Ministerio de Instrucción Pública, en relación directa con el presidente, secretario y vocal permanente del comité ejecutivo.

ADICIONAL: Como este memorándum se limita a la exposición de las líneas generales del proyecto, se advierte que cada uno de los distintos apartados sería objeto de un reglamento especial, que se confeccionaría tan pronto fuese creada oficialmente la Junta y sus

comités. Su actuación más inmediata consistiría en hacerse cargo de las diferentes organizaciones, como Comisaría Regia del Teatro Real, subvenciones y concursos; vigilar su funcionamiento durante el resto del año en curso y preparar la labor futura, como queda expuesto».

Ya en la República, Adolfo Salazar hace la siguiente amarga crítica de la enseñanza musical en España: «Refiriéndome de un modo concreto a la enseñanza de la música, me es necesario comenzar diciendo que toda ella se dedica a la parte técnica, nada a la ciencia: es decir, que sólo se suministran en España enseñanzas elementales y de grado medio, mientras que no existe el menor rastro de enseñanzas superiores, fuera de las instrumentales. Forzoso será señalar las excepciones individuales. En nuestros Conservatorios existen profesores excelentes, capaces de proveer a sus alumnos más exigentes de cuanto puede enseñarse en la mejor cátedra extranjera. Pero esto no hace más que acentuar el matiz individual, la iniciativa privada en el profesor y en el discípulo. El hecho de que cada individuo aislado pueda proporcionarse por sí solo una cultura superior no quiere decir que haya que cerrar las Universidades y escuelas especiales. Mas, en todo caso, aun las enseñanzas privadas más avanzadas se fundan en métodos extranjeros. Es, pues, un movimiento natural el éxodo de nuestros mejores estudiantes, quienes, después de agotar lo que aquí se les ofrece, van a continuar una extensión de la asignatura allí donde aquellas es una enseñanza normal. Tras de cien años de existencia, nuestro Conservatorio Nacional (y lo pongo como ejemplo por ser la entidad pedagógica más eminente) ha demostrado que, mientras puede crear buenos instrumentistas, ningún compositor que aspire a cierto grado de notabilidad puede pasarse sin ir a otros países donde la música y su enseñanza son funciones normales y espontáneas. Nuestras escuelas son como farmacias donde se expende embotellada cierta agua mineral, Vichy o Carlsbad y el paciente termina yendo a la fuente natural. ¿No existen en España establecimientos termales, se dirá? Sí, pero hay que confesarlo, son demasiado pueblerinos. Ni en el terreno instrumental ni en el de la composición existen hoy métodos de enseñanza que equivalgan a los que del buen (y grande) Eslava significaban en su tiempo. Un método supone la asimilación de una cultura. En Eslava era italiana. Después, lo alemán, lo francés, lo ruso, han entrado atropelladamente. No ha habido tiempo de que sedimenten estos aluviones. Existen manualitos, ensayos didácticos. Nada personal que acredite una escuela. Ni un tratado original de armonía, ni, naturalmente, de contrapunto y fuga, ya que lo que se ofrece en algunas escuelas no

pasa de ser algo como los apuntes que se suministran en Institutos o Universidades. Nuestros profesores, con muy buen deseo, procuran incorporarse novedades didácticas de aquí y allá: pero ninguno ha logrado dar en un método propio una visión de conjunto. Nuestra primera escuela musical, ya centenaria, carece enteramente de personalidad y no ha logrado presentar una serie de músicos que acrediten su común entronque con ella, seguramente porque, apenas aprendidas allí las enseñanzas elementales y de grado medio, marcharon cada cual adonde le pareció mejor. O bien emigraron al reino de las partituras, bebiendo en ellas lo que sus medios económicos no les permitieron beber al natural. La dispersión en el modo de adquirir sus conocimientos es la causa de este fragmentarismo y de esta falta de personalidad de nuestra pedagogía musical. Nuestros mejores músicos, bien enterados en tal o cual materia del oficio, carecen, casi normalmente, de un concepto científico e histórico de su arte. El arte entero de la música, en lo histórico, en lo especulativo, en lo técnico, en lo estético, no se les aparece como un conjunto unido y orgánico. Al contrario, cada uno de esos aspectos del gran todo se les presenta como cosas aisladas, más o menos sin importancia y todos los casos en que no se trata de enseñanzas estrictamente técnicas les parecen, con inmensas probabilidades, como pasatiempos propios para aficionados. Es muy probable que cuando se intente un buen día la creación de una Escuela Superior de música, los propios músicos y entre ellos muchos muy destacados hoy, sean los primeros asombrados y aunque los aspectos más elevados de la ciencia musical no despierten en ellos más que una sonrisa desconfiada. Si no se atreven a tildarlos de «camelos» es porque un buen sentido intuitivo les advierte que semejante opinión es más propia de un salvaje que de un hombre civilizado. Todavía se asombrarían más si se les dijera que esa escuela no debería comenzar abriendo *ipso facto* sus puertas al estudiante de la calle, sino que habría que convertir en estudiantes a los hoy maestros, para capacitarles mejor en las disciplinas superiores. Ni un buen manual de historia de la música en España, ni un tratado de técnica armónica que derive sus procedimientos tanto de la observación personal y directa del fenómeno armónico como que oriente a los compositores hacia un estilo nacional por el examen interno de nuestra música popular (el famoso folklore). Pero ¿cómo? ¡Si ya el fenómeno armónico parece una cosa rara y no se tiene una idea remota de la evolución interna de la música, como causa de la forma y los estilos exteriores! No hace falta ir tan lejos. En el mejor aspecto de nuestras escuelas, en el de la enseñanza instrumental, no se

ha conseguido crear una escuela española para ninguna de sus ramas: el piano y la flauta, el violín o la trompa. El Conservatorio de Leipzig, el de Milán, el de París, el de Bruselas inclusive, han creado estilos propios en distintos aspectos de su actividad. ¿Y en España?»

La crítica anterior es globalmente justa pero con ciertos matices. Creo con toda sinceridad que, dentro de muchas limitaciones, Bretón intentó dar al Conservatorio un sello, un ambiente y una técnica. Cuando éste pudo renovarse, abrirse, ocurrió la doble desgracia del cierre del Real y de la dirección en manos de Bordas. Siento decirlo tan duramente pero Bordas acentúa, no ya la política de lenidad y de capear con todos los cambios políticos sino, además, el de limitarse a lo instrumental. No es enteramente justo Salazar al hablar de la enseñanza instrumental y lo que él más estima y quiere —las orquestas madrileñas— han sido buenas, especialmente buenas en su cuerda, gracias al Conservatorio, buenas y con una línea. Pero, repito, la crítica, globalmente, es justa.

Llega la República. Se crea la Junta Nacional de Música, se intenta una reforma de la enseñanza musical, Conrado del Campo y Joaquín Turina, profesores del Conservatorio, eran miembros de esa Junta. Nada se hace en el Conservatorio: yo, como alumno de entonces, recuerdo nuestra pena. Bordas, que no pronunció una sola palabra de cálido republicanismo, capea el temporal. Se aprovecha de que en la Junta Nacional de Música hay discordia desde el principio, consiente contentísimo en que Cipriano Rivas Cherif, cuñado de don Manuel Azaña —uno de los pocos políticos españoles que, como La Cierva y Calvo Sotelo, tuvieron fina sensibilidad para la música— sea subdirector del Centro para la sección de Declamación. En la segunda etapa de la República, Bordas estaba más que seguro por su cercanía a Santiago Alba, presidente del Congreso. No, nada se hizo cuando, aparte o si se quiere dentro de las dos circunstancias políticas, mucho pudo hacerse. Con la República, en su primera etapa era en la hora de Conrado del Campo. En la segunda etapa, en la radical-cedista un político e historiador de finísima sensibilidad para la música, Jesús Pabón, orientó su necesario y buen caciquismo —él me entenderá y me disculpará la palabra— hacia la ayuda, precisamente, al grupo Falla-Halfpfer pero en Sevilla y en su Conservatorio. Una pena, una verdadera pena, porque era la gran oportunidad —aparte de lo político— para crear de verdad la auténtica Escuela Superior de Música.



II

PROFESORES

Lo más importante en teoría, lo más discutido, fue el nombramiento de Oscar Esplá como profesor de «Folklore en la composición». Lo más importante en teoría: Oscar Esplá es el compositor español mejor preparado intelectualmente desde puntos de vista muy diversos que van desde la especulación estética hasta los trabajos de muy estricto corte científico sobre acústica. Esplá estaba entonces en la gran madurez de los cuarenta años. Aunque el nombramiento, por el carácter «extraordinario», causó un revuelo que llegó hasta los mismos alumnos, no desconocía Bordas su posible importancia práctica ya que Esplá, podía tener influencia muy directa en los medios gubernamentales. La verdad es que en ninguno de los aspectos el nombramiento de Esplá tuvo consecuencias apreciables: reservas, rutinas de viejas estructuras, e incluso la misma indeterminación de la enseñanza a dar, con del Campo y Turina nada menos como profesores de composición, convirtió en inane lo que tanto revuelo causara.

Importantísimo es el nombramiento del gran folklorista español, Eduardo Torner, como profesor de prácticas de folklore. Merece la pena detenerse un poco en ciertas realidades que hay en torno a esta figura tan respetable y respetada. En capítulo anterior, en el de la época de Arrieta, hemos hecho referencia al cuidado especial que por la música demuestra la Institución Libre de Enseñanza. Cuando fracasan los intentos de «Universidad libre» y se centra la labor de la Institución Libre de Enseñanza en torno a la enseñanza primaria y a la media, cuando el Instituto Escuela se convierte en el mejor, en el más moderno centro pedagógico, la música ocupa un papel muy importante. Durante muchos años, una figura muy simpática de la vida musical madrileña, el maestro Rafael Benedito, enseña a muchas generaciones la canción popular española. Sobre esa base, Eduardo Torner trabaja en serio en los dos frentes: en el de la investigación

y en el de la divulgación. En las «Misiones pedagógicas» que tanto protegiera un político socialista de fina sensibilidad, amigo de Falla —Fernando de los Ríos— la música ocupa, como «música viva» un papel importantísimo. Otro de los aciertos clarividentes de la Institución fue la Residencia de Estudiantes: recuerdo de mis años mozos qué ambiente perfecto encontrábamos allí cuando oíamos al hijo de Strawinsky, cuando en sus viajes a Madrid Pilar Bayona, siguiendo la línea del gran Viñes, estrenaba toda la música. La entrada de Torner en el Conservatorio pudo ser fundamental como apertura y no fue ni supuso nada: la etapa de Bordas se caracterizó por la sorda resistencia a cualquier innovación. Solo desde la casa, concretamente desde lo más vivo, desde la cátedra de Conrado del Campo, donde mucho se hacía, pudo hacerse más pero desde la dirección. Fue también una pena que por la ley de incompatibilidades, Julio Gómez, compositor, musicólogo, crítico de un periódico muy significativo en la República —«El Liberal»— no pudiera trabajar directamente. Lo triste es que este capítulo de profesores señala, una vez más, el mayor de los defectos del Conservatorio: su aislamiento de la vida musical.

Importante es la incorporación a la enseñanza de piano de Enrique Aroca, después de una brillantísima oposición. En 1934 se nombra profesor interino de canto a Eladio Chao, casado con la cantante alemana Carlota Dahmen. Poco antes de la guerra civil es nombrado profesor de canto Miguel Fleta: paso efímero porque morirá antes del fin de la guerra. A José María Franco, director de la orquesta Clásica, se le encarga en 1935 la clase de conjunto y, ¡por fin!, también muy poco antes de estallar la guerra, la guitarra entra en el Conservatorio a través del nombramiento de Regino Sainz de la Maza.

III

ALUMNOS

Aunque el Conservatorio, por su índole, por la mayoría femenina, por los muchos niños, ha estado muy al margen de la vida universitaria, algo de las revueltas de aquellos años se pegaba, algo solo, y yo que conocía los dos mundos podía notar perfectamente la diferencia. La división se notaba en que había orquesta juvenil de los Estudiantes Católicos y orquesta juvenil de la F. U. E. pero sin que llegara la sangre al río. Se intentó una cierta animación con motivo del Congreso de la S. I. M. en la primavera de 1936 pero eran demasiado caóticas las circunstancias. Lo que tenía el Conservatorio de paréntesis, de «oasis», como dijera su director, era solo consuelo a medias.

De los nombres significativos que vemos en las actas destacamos los premios de Jesús Leoz y José Muñoz Molleda el año 1931; el mismo año gana el premio de canto Laura Nieto, que si centró casi toda su actividad en la zarzuela y con muy buen éxito, tuvo el honor de cantar y de grabar obra tan importante como las «canciones playeras» de Esplá. En 1933 gana Victorino Echevarria el premio de composición; en 1934, en uno de los concursos más brillantes, Pedro Lerma gana el de piano; en violín del mismo año, Angeles Velasco; en armonía Enrique Massó; en composición José Moreno Bascuñana. En 1935, encontramos en el piano los nombres de Antonio Iglesias y de su mujer, el de Vivó en música de cámara y el de Manuel Parada en composición. Ya por decreto se obligaba a las Orquestas Sinfónica y Filarmónica a interpretar en concierto las obras premiadas en el concurso oposición. De esta época es también un fallido intento para reformar los premios de violín y de canto para que pudieran ser declarados desiertos.

Recordando, precisamente, las afirmaciones de Adolfo Salazar sobre la enseñanza en el Conservatorio, es éste el momento de examinar el fruto de los métodos de la Sociedad Didáctico Musical. Lo que dice

Salazar de Eslava es cierto y no menos cierto es para ahora lo que recordamos la ausencia de un estilo común. Que era necesaria una labor de recopilación, de guía, pensando sobre todo en los alumnos libres, es indudable. Dejando aparte lo incompleto pero que es lo mejor hecho, sin duda alguna—el tratado de armonía—señalando la ausencia de un tratado de contrapunto y fuga y de formas musicales, resumiré lo que ya en otras ocasiones he dicho al referirme a la enseñanza instrumental. Hay un defecto de origen: el anonimato, aunque más que defecto de origen podría hablarse de lo contrario pues los nombres «iniciales» con Pérez Casas y Conrado del Campo a la cabeza suponían una perfecta garantía. Su aplicación es fundamental para el alumnado libre y en este aspecto no puede dudarse de la eficacia.

El defecto de fondo en lo que a enseñanza de piano se refiere—ya comentaremos los tímidos pero bien dirigidos aspectos de la reforma en la enseñanza del solfeo—defecto examinado por mí largamente y antes por Tomás Andrade y Teresa Alonso, viene de su doble inactualidad: la preferencia del «estudio» sobre la «pieza» que aparece como paréntesis y que la misma técnica de los «estudios» supusiera ya, en el momento de salir, un estancamiento, un retraso. Una vez más debemos recordar que el tratado no puede caminar con la lengua afuera detrás de las novedades pero ya puede recoger como «escuela» lo que veinte años antes era novedad. En ésto, como en tantas cosas, la suspirada y anhelada Escuela Superior de Música pudo resolver muchas cosas.

XV

ETAPA OTAÑO

(1940-1951)

LA POSTGUERRA

Al terminarse la guerra, se inicia un período de reajuste, de renovación y de entusiasmo en la vida musical madrileña. No nos ocupamos de la etapa de la guerra pues aparte de la forzada inactividad los mismos nombramientos oficiales carecían de eficacia e incluso no eran aceptados: si en ambos lados hay cosas interesantes como propaganda o como «proyecto», guerra y enseñanza son incompatibles. No se inventa nada: la Comisaría de Música, la creación de la Orquesta Nacional, de la Agrupación de Música de Cámara, el intento de unificar la vida musical a través del Consejo de la Música —organismo consultivo— y de la Comisaría —organismo ejecutivo—, todo eso no es sino volver a empezar lo que el informe de Salazar el año 1930 había señalado a D. Manuel García Morente. Hay una gloria y un drama en esta unidad de la renovación: la presencia y la enfermedad casi permanente de Joaquín Turina. Gloria: Turina, por edad, prestigio, sabiduría y bondad inauguró en la vida musical española el «patriarcado», sabiendo incluso superar viejas injusticias y amarguras, pues bajo su patriarcado se cuida como nunca en Madrid el cariño por la persona y por la música de don Manuel de Falla, y Ernesto Halffter va y viene desde Lisboa a Madrid. Drama: yo, que trabajé en estos años bajo el mandato y el cariño de Turina, sé cómo estaba herido de muerte, cómo él lo sabía y cómo tantas veces faltaba energía para imponer lo necesario.

La Comisaría de Música, tripartita al principio, después de un período de provisionalidad —Turina, Otaño, Cubiles— queda, por fin, solo bajo la dirección de Turina. Hubo un intento al principio —de todo ello he sido testigo y protagonista no pocas veces— de que el Conservatorio fuera parte muy activa del proceso de renovación pero por el peso de lo anterior, por celos personales, por inercias, la verdad es que el esfuerzo hecho por el Conservatorio en esta etapa va muy

solo por sus caminos: pocas, poquísimas veces tuve que ir al Conservatorio a cumplir obligado menester de crítico musical. Turina, comisario de Música, daba su clase en el Conservatorio como un profesor más, influía en algún importante nombramiento de «interino» y pare usted de contar. Cuando el año 1951 un grupo de amigos y de discípulos colocamos en el jardín del Conservatorio el busto de Turina hecho por Higuera, recordábamos en homenaje de nostalgia su tantas veces forzada ausencia.

Los condicionamientos sociales que señalábamos en otras etapas apenas servirían ahora. La apertura profesional disminuye, pues la Orquesta Nacional, desde un punto de vista presupuestario, es muy poca cosa todavía, aunque a partir del concurso-oposición de 1942 la estabilidad administrativa está ganada, lo que no es poco. Las dos orquestas madrileñas trabajan pero cada vez con más dificultades. La crisis agudísima del teatro lírico, la agonía rápida de la música en los cafés, acibara el panorama aunque ya se vislumbran dos grandes horizontes profesionales: la música de cine y las grabaciones de discos. La mayoría femenina a la busca de un título, sigue dando su carácter fundamental al Conservatorio de Música. Es grande el número de alumnos y crece aún más cuando se inaugura el nuevo local.

Las anteriores «constantes» permanecen hasta mucho más allá de los años de la postguerra, casi hasta hoy mismo cuando tantos cambios económicos causan una crisis que puede ser de reajuste y de crecimiento. Muy al principio de esta etapa, siendo Bordas todavía director, en situaciones de mucha esperanza, se intentó a través del S. E. U. —en ello anduve con mucha pasión— una incorporación estudiantil a la «comunidad» universitaria. No sin emoción recuerdo y recordarán muchos conmigo, que en la vida musical madrileña, al reanudarse después de la guerra, tuvieron simpática importancia aquellos conciertos del S. E. U. del Conservatorio en el Instituto Cardenal Cisneros, en el Círculo de Bellas Artes: hubo hasta orquesta funcionando que dirigió el entrañable maestro Francisco Calés Pina. Pero la verdad es que hubo prisa por parte del Conservatorio en que todo volviera a su cauce «normal» (¿podía permitirse una huelga de estudiantes porque un profesor de la casa estrenara en el teatro Martín?), y cada uno se fue por su lado, como en mi caso, para trabajar a su manera, en esa forma de autodidactismo que si puede ser, a la larga, satisfacción personal, colectivamente es un desastre.

II

EL DIRECTOR

Bordas siguió como Director hasta su jubilación, rematando así uno de los mayores prodigios de flexibilidad en nuestra vida administrativa. Fue nombrado director el P. Nemesio Otaño. No desconocido, no, pero sí lejano de la vida musical madrileña, el P. Otaño centra en sí parte de la vida musical en la zona nacional. Al terminar la guerra se instala definitivamente en Madrid. Tenía en su haber esa anterior lejanía llamada a ser garantía de independencia. Traía una historia de luchador que si podía parecer un poco al margen por ser lucha en el campo de la música eclesiástica, llegaba también dorada por una preocupación por los problemas generales y por una amistad muy honda con los grandes protagonistas de la música sinfónica. Era hombre, además, de muchos viajes, de muy buena cultura, excelente escritor —es lástima que ese aspecto quede hoy olvidado— con mucha influencia política y social, de nobilísima apostura física un poco a lo Liszt, de arrolladora simpatía al proponérselo, e incluso con una expeditiva libertad en la actuación, que se resume en la siguiente frase oída por mí al aprobarse un necesario «cambalache» de justificación de fondos: «Si alguno va a la cárcel sería yo, y como yo no voy a ir...». Creo con toda sinceridad que a la altura de sus sesenta años, el P. Otaño vio el Conservatorio como la obra de su vida, pues los otros dos grandes caminos de su vocación musical —la obra de compositor y la investigación folklórica— habían quedado fragmentados, con capítulos brillantes, eso sí, pero con una falta de continuidad confesada por él mismo, explicando en qué circunstancias tan «movedizas» se había desarrollado su vida.

La designación, recibida con no disimulado mal humor por muchos de la casa, era lógica y casi inevitable y el venir de fuera era un bien. Muerto Arbós, viejo ya Pérez Casas, imposible Turina por su cargo de comisario, quedaba, sí, Conrado del Campo, pero aunque hemos de

reconocer con alegría que la «depuración» entre los músicos no fue encarnizada, había restos que, desgraciadamente, impidieron esa solución. Los del Conservatorio se preguntaron y nos preguntamos durante muchos años qué hubiera sido la casa dirigida por D. Conrado. Había también el factor de la edad. Quedaba sacrificado también otro profesor que, por su timidez, sólo a sí mismo se confesaba la ambición de dirigir, ambición muy explicable: me refiero a D. Benito García de la Parra, que como secretario primero y como subdirector después, sólo cosechó respeto y cariño en la casa. Cubiles, que por tantas razones pudo serlo, estaba en el apogeo de su labor como concertista. Como graciosamente pudo decir Eugenio d'Ors, el nombramiento del P. Otaño era inevitable.

Tuvo en contra algo muy grave: los años y la salud. Todavía entonces pasar de los sesenta era sentar plaza de anciano, pero es que además, el P. Otaño estuvo siempre acechado por largas, graves y hasta terribles crisis de salud sobre las que se volcaba hasta el exceso su preocupación. Empezó, ya lo creo, con decisión, poder y garbo, pero la decadencia fue, en verdad, muy rápida. Algo tan importante, tan querido empecinadamente por él como la inspección de los Conservatorios de provincias, quedó en el papel por su mala salud. En su primera etapa del Conservatorio fue el P. Otaño, precisamente por su garbo, figura popularísima y discutida. Tuvo, entre los músicos y entre los padres de la Compañía, afectos incondicionales y conmovedores, porque su capacidad de sugestión era extraordinaria. Al final, cuando realmente se arrastraba para andar, aquello era el sueño de una sombra. Yo, como tantos, fui destinatario de sus cariños y no menos de sus cóleras, pero siempre me perdonaba por lo que otros no querían perdonarme: por mi juventud. Vamos a pasar revista a los capítulos fundamentales de esta etapa, revista más despaciosa porque el Conservatorio casi se renovó por entero.

III

EL NUEVO CONSERVATORIO

La vida musical en esta etapa, la madrileña especialmente, sufre de una culpable desgracia: la permanente ruina del Teatro Real. Escribo lo de la culpabilidad porque yo viví cómo se estrellaron todos los afanes y esfuerzos en una época en la que reconstruir este Teatro Real hubiera sido un capítulo más de aquella marea constructiva a la que debemos la Ciudad Universitaria, los edificios suntuosos del Consejo de Investigaciones Científicas, ¡todo un mundo hecho no sólo con holgura, sino con la típica ostentación «triumfalista»!

Paradas o casi paradas las obras del Real, no se podía pensar en él como sitio para el Conservatorio; lo de la Ciudad Universitaria hubiera sido lógico, de hacer la Escuela Superior, pero imposible era pensar en que allí fuera todo ese mundo infantil y adolescente del que se nutría el Conservatorio. Vuelto el edificio de los Luises a su legítimo dueño, vuelto y con prisa, quedaban las estancias cabareteras del teatro Alcázar y el teatro María Guerrero para los concursos: un desastre.

De 1940 a 1943, el P. Otaño derrocha paciencia, cóleras, influencias para conseguir, primero el local y luego su adecentamiento y reforma. Ahora puede parecernos que la compra para el Conservatorio del palacio de los Bauer fue un error. El sitio, en plena calle de San Bernardo, es de los más ruidosos de Madrid; el interior, interesante y hasta bonito en su parte de «representación» —un salón precioso decorado por Mérida, un jardín interior bellísimo del que escribió con agudeza Mariano Rodríguez Rivas— es, por esencia, antipedagógico. Sin embargo, no puede argumentarse que había otras posibilidades: yo, que me interesé mucho por el problema, que tuve mis peloteras con el P. Otaño, reconocí que el mal venía, como siempre, de lo exiguo del presupuesto cuando llegaba la hora de la música. El P. Otaño, con toda su influencia, no podía conseguir que el Estado tuviera para el

Conservatorio el mismo celo, la misma generosidad que podía tener, por ejemplo, para la Escuela de Estomatología. No había otra solución.

Comparada con la etapa de Bordas, aquello, al inaugurarse oficialmente en 1943, parecía la gloria y, además, parecía un poco de la época de su fundadora. Todo lo «representativo» —salón y despachos de dirección— fue muy bien montado. No diremos lo mismo del material escolar, ni de la Biblioteca, ni de los gastos de «extensión». El salón, bonito como decimos, resultó claramente pequeño a pesar de la reforma: intentó el P. Otaño sacrificar el jardín para ampliarlo hasta hacer de él gran «salón de conciertos», pero no lo consiguió, ni realmente era aconsejable, dada la estrechez de las calles en torno. La verdad es que lo barato es caro: todo se hizo pronto viejo, apollillado, costosísimo de llevar y sin consignación para llevarlo bien. Tenía, sí, una ventaja, algo que era como un signo de dirección: estar al lado de lo que entonces era la «Universidad Central». Si el edificio de los Bauer hubiera sido sólo para la soñada Escuela Superior, otro gallo nos hubiera cantado.

IV

LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA

La reforma de 1942 fue un paso importante de una manera especial en lo que se refiere a la regulación de los Conservatorios de provincia. Primer vicio de origen: no plantearse de lleno la realidad de una Escuela Superior de Música, o de dos, que la Escuela Municipal de Música de Barcelona sobrados méritos tenía para ello. Que no nos engañe la diferencia entre los Conservatorios «superiores» de Madrid y de Barcelona y los «profesionales»: ni siquiera llegaron a dotarse todas las cátedras previstas por la reforma. Prueba a la vez de la necesidad y de la pequeñez de la reforma en ese sentido la tenemos en la eficacia de lo único «superior» creado: las cátedras de virtuosismo del piano y de violín, que, durante años y con tan buenos resultados, ha desempeñado José Cubiles y Enrique Iniesta hasta su marcha a Chile.

Otro radical vicio de origen, denunciado tantas veces hasta por los minimamente «especialistas», es la cerrada división en años, el práctico monopolio de un solo método. Si el sistema puede suponer una prima para los peor dotados es, en realidad, una continua rémora desde un punto de vista pedagógico. Yo, entonces, cuando ni pensaba ni soñaba dirigir el Conservatorio, iba una y otra vez de Turina al P. Otaño con toda la pasión y con toda la pedantería de mis años jóvenes, repleto de citas para impedir lo que en el fondo era permanencia de los peores defectos artísticos y económicos de la vida del Conservatorio. Una pena de la que todavía estamos pagando las consecuencias, una pena que obliga a nuestros buenos alumnos de piano y de violín a ver su «final» de carrera como un principio obligado de marchar al extranjero. No olvidemos que en esta época la técnica instrumental llega en Europa a su cumbre.

El sistema vigente no deja amplia posibilidad para lo que en toda enseñanza es importante, pero mucho más en la artística: la contratación del profesor «extraordinario», con tiempo y con materia especiales,

eso que no hubiera hecho insoluble el caso, por ejemplo, de Joaquín Rodrigo. Por vez primera, bendito sea Dios, el profesor del Conservatorio podía llamarse «catedrático», como los de Universidad e Instituto. Los auxiliares, lógicos en el papel para «auxiliar» al catedrático en la marcha de toda la enseñanza desde el comienzo al fin, en la práctica han sido y son, casi sin excepción, profesores independientes, absurdo pedagógico, creador, además, de una situación de injusticia permanente, puesto que en algunos casos el auxiliar, por la cantidad de alumnos y por la enorme responsabilidad que suponen los primeros años, tiene, y lo sabe, una misión primordial. Se crean los «profesores especiales» para solfeo e instrumentos de viento, situación también extraña, peyorativa, que pudo resolverse de otra manera.

La reforma, además, no fue acompañada de las dotaciones necesarias: cátedras sin cubrir, ausencia de flexibilidad para su aumento, desproporción —catedrático de provincias hubo sin alumnos, y en Madrid pasó lo mismo con la flamante cátedra de Historia de la Música y de la Musicología española— y, sobre todo, corta retribución económica, precisamente en una etapa de gran protección a los catedráticos de Instituto, por ejemplo. Muy corta también, lo sé por experiencia, la cantidad para otros gastos que pueden ser la sal y la levadura en la vida del Conservatorio: el P. Otaño intentó, en vano, ampliar los horizontes de la revista «Ritmo», iniciar un capítulo de publicaciones, ampliar muchas cosas. Algo se hizo y el comienzo —basta leer los discursos— tuvo ambición muy noble.

V

PROFESORES

Por fuerza este capítulo ha de ser un poco más largo porque en esta etapa se renueva más de la mitad del profesorado del Conservatorio. Se renueva y, además, coincidiendo con la inauguración del nuevo local, y aun antes, se nota una interesante actividad en conferencias y actividades culturales, y escribo que antes porque en los primeros tiempos de la etapa de Otaño, todavía en el Teatro Alcázar, tuvimos muchos la alegría de escuchar a Higinio Anglés una espléndida conferencia sobre las Cantigas. Entonces le pedimos que partiera residencia y trabajo entre Barcelona y Madrid, es decir, que la espléndida labor que iniciaba el Instituto de Musicología dentro del Consejo de Investigaciones Científicas, se hiciera muy en contacto con el Conservatorio; no se logró, desgraciadamente, ni siquiera en esa forma de «unión personal» que, en no pocos casos, ha unido al Consejo y a la Universidad. Aunque la secretaría del Instituto de Musicología se fijara en Madrid, realmente el acento se ponía en Barcelona y ni siquiera la elección de Anglés como académico—difícil según el Reglamento de entonces— pudo atraerle hacia Madrid. No digamos después de ser nombrado director del Instituto de Música Eclesiástica en Roma.

Hubo necesidad, después de la guerra, de nombrar muchos interinos. Los compositores exilados no habían tenido tarea en el Conservatorio, salvo en el caso de Esplá, al que se da como «desaparecido» en el primer anuario. Antes de marchar Falla a América, en el otoño de 1939, se pensó en traerle al Conservatorio, pero él nunca se sintió llamado a esa tarea. Ernesto Halffter, profesor del Conservatorio de Sevilla, arregló muy cómodamente su situación administrativa, agregándose al Instituto Español en Lisboa. En la primera lista de interinos aparece, en primer lugar, Joaquín Rodrigo, nombrado, un poco absurdamente, para «prácticas» de folklore: aunque fuera absurda la

designación, era un síntoma el recoger para la casa a la personalidad más destacada y más sugestiva de la música española de entonces. Es cierto que un sistema de profesores «extraordinarios» hubiera hecho más fácil la solución pero lo cierto y positivo es que, con el pretexto de la ceguera y por razones puramente personales, el P. Otaño nada hizo por retener en el Conservatorio a un hombre que, además de músico, tenía amplísima cultura. Lo que el Conservatorio dejó fue recogido, para gloria suya y del músico, por la Universidad de Madrid. Uno de los mayores peligros del Conservatorio, no lo olvidemos, es estar al margen de la vida musical, especialmente de los compositores que llegan a su madurez.

Muy lógica y oportuna es la incorporación de Jesús Guridi; hasta la muerte de Gabiola, subdirector y profesor de órgano, Guridi «interina» la cátedra de armonía. Guridi cambia su domicilio a Madrid al terminar la guerra: venía de Bilbao y con gran fama como compositor y organista. No sólo estaba en su plenitud, sino apuntando hacia nuevos caminos. De esta etapa es su mejor obra orquestal —«Diez melodías vascas»— y sus mejores canciones, las castellanas. Entre otros nombres que se incorporan tenemos a Leopoldo Querol, que deberá dejar su puesto pronto por incompatibilidad con su cátedra de francés en el Instituto Ramiro de Maeztu; en el violín, Enrique Iniesta, primerísimo. La generación que quedó como «premiada» al terminar la guerra, aparece representada por Moreno Bascuñana y Victorino Echevarría. Tarde, muy tarde, y es una lástima, se incorpora hombre tan especializado en la enseñanza como Francisco Calés Pina: no olvidemos que durante muchos años la ley de incompatibilidades impedía el que, por ejemplo, Calés fuera, a la vez, músico mayor y profesor del Conservatorio. Importantísimo es el nombramiento interino para canto de Lola Rodríguez de Aragón, discípula de Elisabeth Schumann, cantante que en esos años realiza en el concierto lo que más tarde será la primera escuela de canto del Conservatorio.

En el curso 1942-1943, también con carácter de interinidad, se incorpora Pedro Meroño y Luis Antón en el violín que, con Iniesta y Casaux, habían formado en el Ateneo lo que luego sería la Agrupación Nacional de Música de Cámara, bajo la directa dependencia de la Comisaría de Música. Cabe el honor a esta etapa del P. Otaño de haber vuelto a la tradición de los «cuartetos» del Conservatorio, albergando en el salón de los Bauer a la Sociedad de Música de Cámara, bien viva hoy mismo. Insisto en esto porque tiene importancia extraordinaria para el Conservatorio. En el mismo año se nombran

interinos a Cristóbal Altube para el canto y a Teresa Alonso para el piano. El simpatiquísimo, buen músico pero asaz pintoresco, Juan Tellería, desempeña interinamente lo que sigue llamándose «música de salón».

En el curso siguiente se proveen ya por oposición las cátedras vacantes de piano. Sin juzgar a posteriori hemos de lamentar, primero, que no se haya intentado traer, al menos para cursillos, a pianistas como Iturbi o del Pueyo. Hubiera sido difícilísimo, lo reconozco, pero, en cambio, no se hizo algo tan sencillo como incorporar a Ricardo Viñes. Ocupan las cátedras Teresa Alonso, Francisco Fúster y Pedro Lerma, que luego, como Iniesta, pedirá la excedencia para marchar a América. El nombramiento de García de la Parra como subdirector —una vez más estuvo a la puerta Conrado del Campo— lleva interinamente a la secretaría a Francisco Calés.

En el curso 1944-1945 se proveen definitivamente plazas muy importantes. Lola Rodríguez de Aragón y Cristóbal Altube en canto, Meroño, Antón e Iniesta en viola y violín, Massó en armonía. La cátedra de Historia de la Música y de la Musicología española, ganada por Aníbal Sánchez Fraile, es ineficaz desde el principio, y se explica: la voluntariedad, la lejanía del profesor, la falta de ligadura con las otras cátedras, el programa de la oposición hacen de ese paso algo completamente inútil.

Del mismo curso es la provisión definitiva de las plazas de «profesores especiales» de solfeo. Basta decir los nombres —Lloret, Plá, Moraleda, Camacho, Mingote—, recordar algunos de los auxiliares —Remedios de la Peña, Francisco Calés Otero— para darnos cuenta de que esa sección, desde entonces, se compone de músicos verdaderos, compositores en activo o muy especializados en Pedagogía.

En el curso 1946-1947, se añade José Luis Lloret a las clases de canto. Por fin la guitarra tiene su cátedra con Regino Sainz de la Maza. Curiosa y simpática es la incorporación, tan tardía, de Julio Gómez pero a través de la recién creada clase de cultura, ineficaz realmente, eficaz sólo para quienes voluntariamente quisieron aprovecharse de la cultura y de la experiencia del catedrático. En el curso de 1948-1949 Calés es ya profesor de solfeo, junto con Milagros Porta y Arturo Dúo Vital. Al año siguiente pide la excedencia Enrique Iniesta para marchar a América; desgracia para muchas cosas. Al final

de esta etapa, por la muerte de Turina y la jubilación de Conrado del Campo, queda como único catedrático de composición Julio Gómez, previo concurso. Se cierra la etapa, ya dimitido Otaño, con la oposición de la que sale nombrado para piano Javier Alfonso.

VI

ALUMNOS

En el primer concurso de después de la guerra, Calés gana el premio de solfeo junto con Daniel Bravo. Aparecen también en música de salón y violoncello, nombres tan significativos como José Cecilia Tordesillas y Enrique Correa; al año siguiente, Ricardo Vivó en violoncello y Jesús García Leoz, tardíamente, en composición. En 1943 y 1944, vemos el nombre en piano y en música de cámara del actual director de Valencia, Francisco León Tello. En 1944 Antonio Iglesias gana el premio de composición, y Jesús Corvino, el Stradivarius extraordinario. En 1945, Consuelo Rubio, en canto, y Antonio Iglesias, en virtuosismo. Importante año para el canto el del concurso 1947: María Morales, premio «Lucrecia Arana», Blanca Martínez Seoane en canto y Teresa Berganza ¡en solfeo! En 1948, una gran figura del piano de hoy, gana su premio: Esteban Sánchez Herrero; en el mismo año, Félix Lavilla gana el premio de virtuosismo y Carmen Pérez Durías, el «Lucrecia Arana». En 1949 aparece el nombre de Odón Alonso entre los premiados de piano y de música de cámara; ya está el nombre de Cristóbal Halffter entre los de armonía. En 1950, Enrique García Asensio gana su premio en solfeo, junto con Víctor Martín; es memorable el premio de virtuosismo que gana Joaquín Achúcarro. Por fin, en 1951, junto a los premios de piano, que ganan Pedro Espinosa y Genoveva Gálvez, una nueva generación se presenta con signos de clara afirmación: Cristóbal Halffter, y Francisco Calés se reparten el premio de composición.

Por éste y el anterior capítulo se ve claramente que ésta es una etapa desigual pero bastante viva, especialmente en los primeros años del nuevo local. Debo advertir, sin embargo, que ocurre lo de siempre: la prodigalidad en las notas altas, en los premios. ¡Si publicáramos todos los nombres de premiados, la lista sería interminable! El S. E. U. trabajó bastante, pero sin llenar muchos capítulos de apertura. Piénsese

que esta época es la de oro de los Colegios Mayores que, en parte, quisieron seguir la ruta de la Antigua Residencia de Estudiantes; comienzan también los cursos de verano y un esfuerzo extraordinario como el que hace, por ejemplo, Pilar Bayona en los cursos para extranjeros de Jaca cae en el vacío.

XVI

ETAPA SOPEÑA

(1951-1956)

I

EL TRABAJO EN EQUIPO

Puede imaginarse el lector mi embarazo ahora: debo hablar de la etapa en que he dirigido el Conservatorio. A la vista está la diferencia entre lo proyectado y lo hecho para que me haya sido fácil decidirme por no pasar de largo sino hacer de esta etapa historia y a la vez un poco de autobiografía. En toda la historia del Conservatorio nadie llegó tan joven —34 años— a su dirección. Como posteriormente y para otras personas he defendido su juventud, puedo también defenderla ahora porque en esa casa, como en casi todos los centros españoles de enseñanza, la tradición está tan trabada con la rutina, hay tal mezcla de escepticismo para lo grande y de pasión para lo pequeño, que una etapa de poner las mesas patas arriba sigue pareciendo necesaria. Dos cosas debo recordar no como descargo, sino como explicación. Primera: los últimos años de mi antecesor fueron años de cansancio, de abatimiento, de defenderse no molestando, de ampararse en ese no molestar para que no molestasen, mucho más habiendo cumplido la edad de la jubilación. Segunda: mi juventud de años tenía ya cierta larga historia, empezada en la niñez, del Conservatorio de Bilbao, en la adolescencia del de Madrid, en su S. E. U. luego, en una tarea durante años de crítico autodidacta pero pendiente siempre de la juventud, atenta inclinación que el sacerdocio entre universitarios hacía como más obligatoria. En mis años de seminarista en Vitoria y Salamanca yo intentaba, aprovechando viajes o forzándolos, que los jóvenes de entonces, especialmente los que venían del Conservatorio —Tordesillas, Correa, Carmen Pérez Durías— me tuvieran como el puente siempre tendido entre el crítico excedente y el escritor de libros.

La razón fundamental de mi nombramiento era la posibilidad de un trabajo en equipo. Durante mis años romanos, como vicerrector de la Iglesia española, como escritor siempre preocupado por la actualidad musical, trabajé muy cerca de Joaquín Ruiz Giménez. Quede

para otro el hacer historia de lo que esa etapa supuso, en su ambición y en su fracaso, de profético señalamiento de «aperturas»: para mí valía el que, quizás por vez primera era posible planear una «política musical». Yo, que me sentía jovencísimo para ocupar ese puesto de Comisario de Música, apto para el patriarcado, para la jubilación dorada —Turina, Pérez Casas— no pedí ni había imaginado —sigue habiendo testigos— pero acepté con preocupado entusiasmo lo más difícil, lo peor pagado —quinientas pesetas con descuento que todo debe ser dicho—: la dirección del Conservatorio. Recuerdo la emoción, las cábalas, las embozadas protestas —ese «tole-tole» del que hablaba un director general— y el cariño entusiasta de unos pocos, poquísimos. Aunque años más tarde tuve que pelearme casi públicamente con Argenta, entonces fue el más expresivo, el más desinteresado en la enhorabuena: me llevó a su Segovia para decirme sus penas y sus ilusiones de viejo alumno del Conservatorio.

Por vez primera, quizá, un director del Conservatorio, no sólo tenía audiencia fácil, tuteo con un director general y con el ministro, sino que, lo que es más importante, puesto permanente para el trabajo en equipo. Creo, además, que a nadie calificado usurpé la ambición legítima: Conrado del Campo estaba jubilado, García de la Parra muy enfermo, Cubiles tocando. Había, además, el propósito de que no fuera director uno de la casa, precisamente por las dificultades: el nombramiento de «Delegado en los Conservatorios» era como una vuelta, a la primera etapa de Bretón; al contar con alguien muy de afuera, muy aparte de intereses directamente profesionales, tenía un antecedente en la etapa de Cecilio de Roda, desgraciadamente frustrado por la muerte prematura. Un sacerdote, vocación tardía, sucedió a un jesuita: era como una casi secularización. Al aceptar sabía que entregaba los mejores años de mi vida, que allí señalaría las primeras canas de la cabeza y del corazón y que allí también no «desensotantar» mi vida sería empresa especialmente difícil. Era penoso, sí, ya lo creo, ver la muy honda tristeza del P. Otaño que no solo dejaba puesto sino casa: recuerdo la impresión que me hizo el ver cómo a los pocos días de marcharse se morían dos canarios que él tenía en su despacho-estudio. Debo decir, porque es mérito y elegancia de Gallego Burín, que no teniendo el P. Otaño derecho a jubilación y aun no pareciendo necesaria dada su vida de religioso, la tuvo equivalente en forma de subvención. Y que fue «director honorario»: mi cariño real y la burocracia cuidaron de que el relevo no pareciera ni marcha forzada ni ingratitud. El P. Otaño, en mi toma de posesión, pronunció uno de

los discursos más salados y más personales de su historia —«me voy a San Sebastián que es una ciudad sin cuevas», «me sucede un joven a quien quiero mucho porque es un conquistador... de realidades»—; siguió una temporada en mi despacho y creo que me quiso de veras.

II

LA APERTURA HACIA LA JUVENTUD

Quise que, junto al director general de Bellas Artes presidiera mi toma de posesión, Pedro Laín Entralgo, rector de la Universidad. Entre tantos inconvenientes fácilmente anotables en el viejo caserón de San Bernardo, había una ventaja, difunta también hoy: estar al lado, en frente de la Universidad. Para mí, tan universitario como músico, era aquello todo un programa. Más aún: quiso Laín que ciertas misas de domingo y ciertas conferencias «espirituales» para catedráticos las diera yo precisamente en la absurda pero simpática capilla del Conservatorio. El contacto en espíritu y en realidades concretas con la Universidad se hizo, en Madrid y en provincias, impulsando, en primer lugar, la creación o la mayor vida de cátedras o departamentos de música: ya existía en Madrid, la de «Manuel de Falla» con Joaquín Rodrigo y pronto se trabajó en Barcelona, Valencia y Sevilla. La creación de un pequeño departamento de música moderna en el Consejo de Investigaciones Científicas garantizaba otra importante cabeza de puente. Fue, sobre todo, el que llamáramos a los universitarios a las faenas de que hablaré ahora: pensé y sigo pensando que la «extensión cultural» del Conservatorio y de la Escuela de Bellas Artes, debe consistir en dar, sí, la tradición de la gran música pero no menos la versión «ordenada» de la actualidad. En una palabra: en ese «studium generale» de la Universidad como formación del que tanto y tan bien se habló en los tiempos de Laín, el Conservatorio debía tener su palabra. Me acuerdo con verdadera emoción de lo que fueron las conferencias y los cursillos de música contemporánea, algunos a mediodía —para ellas preparó Cubiles su «fantasía bética» de Falla— cruzando los estudiantes de Derecho y de Ciencias la calle para mezclarse con los alumnos del Conservatorio especialmente con los de la clase de virtuosismo, brillantísima en los nombres y en el número. Era esto último lo que yo principalmente buscaba y especialmente para los

alumnos mayores del Conservatorio: sacarlos de su timidez, de tantos complejos de inferioridad para meterles en una vida de más exigencia. Me irritaba especialmente, me irrita aún, esa tonta y heredada y fácil apariencia de «artista» que consistía en una serie de cosas —pañillas, pelambarrera, descuido, desorden— que unidos a la pobreza forman el conjunto más desgraciado que pueda pensarse.

El puente permanente estaba en el interés por la juventud. Uno de mis propósitos logrados fue el de apoyar a las Juventudes Musicales, que hoy son poca cosa pero que entonces, se presentaban en toda Europa como capítulo decisivo de humanismo musical: desde mi tiempo están instaladas en el Conservatorio. El puente era fácil porque me encontré con una generación de músicos terminando o a punto de terminar sus estudios, generación que yo resumía en los nombres de Cristóbal Halffter y Francisco Calés, que fue estimulada desde el Conservatorio. Recuerdo grandes, inmensas alegrías de esa etapa. Primera: el estreno glorioso de la «Antifona pascual» de Halffter, su primera obra orquestal, en la que, después de años, un músico joven, sin haber estudiado fuera de España, era heredero de sus maestros pero más avanzado que ellos, cosa natural pero que en la música española era novedad pues desde hacía años estaba ocurriendo lo contrario. Segunda: el día de la votación para la cátedra de contrapunto y fuga, ganada por Francisco Calés Otero. Y también el día en que Lazare Levy, oyendo Debussy a Carra, dijera la frase de nuestro orgullo —«más espiritual que Giesecking»— y el día en que el entonces patriarca de «los duros» en la crítica europea, Aloys Mooser, dijo aquellas cosas fabulosas sobre Esteban Sánchez.

III

LA EXTENSIÓN: CONCIERTOS Y REVISTA

Recuerdo con especial cariño lo que fueron los «Conciertos del Conservatorio». La pequeñez de la sala tenía ventajas, porque la acústica era bellísima y el oír muy grato, como en familia, pero tenía el grave inconveniente de los altos precios pues yo quería que los «Conciertos del Conservatorio» fueran rigurosamente excepcionales. Pagó bien la gente y pagamos incluso los profesores y poquísimo o nada en ciertos casos los estudiantes del Conservatorio y los estudiantes en general. Los programas de estos conciertos apuntaban a varias direcciones. Era necesario, sigue siéndolo, una «cura de Bach»: con éxito sorprendente, Jorge Demus interpretó en su integridad «El clavecín bien temperado» y, aunque hiciera luego su Schubert y su Schumann, lo de Bach era decisivo para demostrar muchas cosas a los alumnos. Que era necesario se prueba con la siguiente anécdota de uno de mis primeros exámenes como profesor de Estética e Historia de la Música. «Señorita: ¿puede una obra de arte expresar lo feo?». «Sí, señor, me respondió». «Póngame un ejemplo». —«Las fugas de Bach». Rigurosamente cierto y de la anécdota pueden dar fe mis compañeros de Tribunal. Después, la apertura a lo contemporáneo pero a través de obras en las que el alumno, especialmente el de armonía superior y composición pudieran palpar la «forma», es decir, lo moderno pero hecho ya «orden», capaz de ser enseñado: de ahí mi interés en la sonata de Alban Berg con Badura Skoda, en la «suite lírica» con el cuarteto húngaro y, sobre todo, —noches inolvidables para el Conservatorio— en la ejecución íntegra —estreno como totalidad— de los seis cuartetos de Bela Bartok por el cuarteto Vegh. En el medio, el repaso al repertorio: recuerdo con orgullo lo que fueron los cinco conciertos con todos los cuartetos de Beethoven interpretados por el húngaro. La gente, lo más selecto del público, respondió muy reque-
tebién; Julián Uceda y Felicitas Keller —entonces en la Agencia

Daniel— nos ayudaron mucho y el Conservatorio no necesitó de presupuesto especial para unos conciertos que, entonces, suponían para la vida musical madrileña el encuentro con artistas del más sólido prestigio internacional. Cuando me fui estaba en tratos seguros con Weissenberg y con muy grandes esperanzas de tener a Wilhelm Backhaus para todas las sonatas de Beethoven.

Creo que fue muy importante la creación y el mantenimiento, durante estos años, de la revista «Música», dirigida desde el Conservatorio pero en colaboración con el Instituto de Musicología y editada por la sección de publicaciones del entonces Ministerio de Educación Nacional. Alternando aspectos de número monográfico con noticia crítica de la actualidad, la revista aspiraba en primer lugar, a llenar un hueco que nos avergonzaba —el ejemplar esfuerzo de «Ritmo» no podía bastar— a unir y a hacer respetar a los Conservatorios y no menos a lograr a través del intercambio una buena comunidad en el mundo entero. Tenía ante mis ojos no ya las venerables revistas europeas y norteamericanas, sino el ejemplo, en verdad admirable y convincente, de la «Revista Cultural Chilena». Ahora mismo, todavía puedo ver en los Conservatorios europeos nuestra revista y ahora mismo se consulta, ya para una discografía de Strawinsky ya para una historia de las bibliotecas musicales. Mucho me ayudó como secretario el profesor Antonio Ramírez Ángel y mucho me alegré de contar también con la colaboración de mis antiguos compañeros de crítica tanto en Barcelona como en Madrid.

Debo destacar especialmente la colaboración de Radio Nacional para nuestros conciertos: bajo la dirección técnica del crítico musical Enrique Franco, realizador de las famosas, ejemplares «Semanas de música española», la sala del Conservatorio fue muchas veces local lleno de intimidad y de pasión para el estreno.

IV

LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA

Una primera medida, necesaria y elemental, era separar las enseñanzas de declamación en bien de ellas mismas, siempre capitivadas frente a las de música. Aparte de eso, de la necesidad imperiosa de una reforma en esas enseñanzas, la unión no era lo tradicional sino lo rutinario y la comunidad era puramente ficticia. La separación fue amistosa, a gusto de todos, con local aparte y bueno en la calle del Pez y con grandes esperanzas en hombre tan experimentado y batallador como Guillermo Díaz Plaja, director del Instituto del Teatro de Barcelona. Lo que debe de haber de enseñanza escénica dentro de las clases de canto del Conservatorio puede y debe tener su sistema propio.

Reforma real fue también la labor de inspección-delegada a través de provincias. En primer lugar, el permanente contacto con Barcelona, especialmente con la Escuela Municipal de Música. Tuvimos la bien significativa alegría de que el curso 1952-1953 se inaugurara oficialmente en Barcelona y con un discurso espléndido del ministro Ruiz Giménez. La alegría que habíamos tenido en Madrid impulsando desde el Conservatorio ese escalafón de recompensas que era muy buena tradición de los viejos tiempos —condecorados, a la cabeza Pérez Casas, Rodrigo, Cubiles, Guridi, García de la Parra, Argenta— se renovó en Barcelona, primero con Eduardo Toldrá, luego con Joaquín Zamacois. Realidades a medias fueron las ampliaciones de Valladolid y de Oviedo —enseñanza completa pero con la obligación de reválida en Madrid— y ahora realidad completa, gracias a Fernando Remacha, el magnífico Conservatorio de Navarra. Es posterior lo hecho por Oscar Esplá en Alicante y por Antonio Iglesias en Orense. Aun sin vía burocrática formal, se liga también la inspección con la visita y el aliento a Conservatorios Municipales como los de San Sebastián y Bilbao.

En todos estos viajes de inspección se formaba la base real para una reforma de la enseñanza, apoyada por otra parte en el decreto, luego letra muerta, que imponía como obligatoria pero «sui generis» no la enseñanza pero sí la música viva en el grado medio, en el Bachillerato. Ya lo hacían, admirablemente, institutos como el «Ramiro de Maeztu» y el de Pontevedra —a Madrid trajimos su coro espléndido, hijuela de la Polifónica de Iglesias Villarelle—, empezaron a hacerlo colegios privados y algunos como el de «Los Rosales» de Madrid, con examen especial para los alumnos en el mismo Conservatorio. Más que disposiciones legales o al menos como prólogo para que no fueran normas en el vacío, se trataba de crear un espíritu. En la revista «Música» está la crónica detallada de estas actividades. La Sociedad Didáctico-Musical hizo una muy importante reforma de su método de solfeo. Y creo que también en esta época Pérez Casas compuso admirables trabajos para esos métodos.

PROFESORES

En los días de mi comienzo de trabajo en el Conservatorio tomó posesión de una de las cátedras de piano Javier Alfonso. Él y Andrade de Silva han publicado trabajos, libros sobre la moderna enseñanza del piano. Algo más tarde, Pedro Lerma, que había pedido la excedencia para vivir en América, volvió a Madrid y a su cátedra: no así Enrique Iniesta, desgraciadamente y a pesar de las llamadas y de la organizada lentitud para convocar la cátedra vacante. En la provisión de cátedras hubo que suspender las convocadas para ajustarse a la ley general que establecía un necesario automatismo, frente al nombramiento de tribunales a voluntad, típico de la etapa anterior. En plaza de auxiliar de piano tuvimos una importante incorporación, después de muy lucido certamen: la de Conchita Rodríguez.

Al año de mi gestión murió, de repente, profesor tan caracterizado como el de Estética e Historia de la Música: José Forns. Personaje singular, de fabulosa memoria, compositor de cine y de música ligera, puntualísimo en su clase pero mucho más interesado en los aspectos jurídicos de la gestoria en la Sociedad de Autores, a la que representó brillantemente en todas partes, hasta en la Academia de San Fernando, pues su discurso de ingreso versó sobre ese tema jurídico.

Con grandísima satisfacción de mi parte, incorporé inmediatamente como interino a Manuel García Matos, no gran folklorista sino folklorista «único» en nuestra tierra. Lo que publicó en la revista «Música» sobre la base popular en las obras de Falla sigue siendo un trabajo de antología: me daba orgullo incorporarle al Conservatorio y era un puente más e importantísimo con el Consejo de Investigaciones Científicas. La lentitud burocrática en las convocatorias de oposición me privó del gusto de presidir su brillantísima oposición. Poco antes había yo ingresado definitivamente en el claustro para suceder a Forns.

Por vez primera se hizo la experiencia de «profesor extraordinario». La reforma de 1942 preveía una cátedra de dirección de orquesta, pero

ni entonces ni en mis tiempos fue posible arrancar al Ministerio de Hacienda la dotación necesaria. Me decidí a proponer al insigne Pérez Casas, jubilado de su cátedra de armonía desde 1943, a que diera un cursillo de dirección de orquesta: aceptó después de resolver las infinitas dudas y escrúpulos de su singular carácter y allí le tuvimos explicando en la sala de profesores, rodeado no sólo de alumnos sino de músicos y de la crítica en pleno. Su muerte, duelo para toda la música, lo fue muy especialmente para el Conservatorio. Pérdida y muy grande fue la muerte, muy poco antes de su jubilación, de García de la Parra, enfermo ya mucho tiempo, pero que arrastraba su enfermedad para ir al Conservatorio donde había puesto el más noble afán de su vida. Con él, con Conrado del Campo, con Pérez Casas se iba toda una época. Para la cátedra vacante llamé con prisa a Jesús Arámbarri, director ya de la Banda Municipal de Madrid, preparadísimo como pocos y abierto también como pocos a las novedades.

También por vez primera tuvimos un curso abierto, a la europea, curso para pianistas jóvenes y para oyentes encomendado a una de las más grandes autoridades europeas en la enseñanza del piano: Lazare Levy. Ya anciano, pero lleno de brío y de vida, estuvo horas y horas oyendo y corrigiendo sobre el piano. Fue tal el interés que solo con lo sufragado por la matrícula de alumnos oyentes fue suficiente para que el curso, organizado a medias con el Instituto de Musicología, no costase ni un céntimo al Conservatorio pero dándole mucha gloria. La clausura, con un concierto del mismo Lazare Levy fue uno de los actos más bellos que recordamos.

El curso público que en la clase de canto de Lola Rodríguez de Aragón diera el ilustre y simpatiquísimo musicólogo italiano Domenico de Paoli sobre la historia de la ópera, me lleva de la mano a detenerme en lo que esa cátedra ha supuesto y supone para el Conservatorio. La ópera y el lied tienen en esa cátedra una escuela y un estilo cuya importancia y celebridad rebasan los marcos nacionales. Me detengo en mi época porque, aparte de ese curso de Paoli, aparte de la brillante resurrección de las tonadillas, de esos años fue alumna nada menos que Teresa Berganza, como antes lo había sido María Morales. Pero el año en que Teresa Berganza terminó fue famoso en los anales de los premios pues hubo que crear otro de la misma cantidad, llamado «María Barrientos» para Isabel Penagos. La escuela de canto de la cátedra Rodríguez de Aragón, si es famosa en el mundo entero por nombres como esos, supone, dentro de la música española, una permanente garantía de eficacia y de estilo.

VI

ALUMNOS

En esta época, los exámenes y concursos, sin esperar al deseado cambio del Reglamento, variaron de procedimiento y aun de estructura, ampliando la feliz iniciativa de la etapa anterior con los «Premios Conservatorio», creados por impulso de Moreno Bascuñana. Una primera reforma, que ha permanecido, es la de no limitar los premios al final de la carrera: cada año, desde el primero, el premio se da previo ejercicio público. Se acostumbra así al alumno al ejercicio de la memoria, a la presencia delante del público y también—lo más importante— a la desaparición del fetichismo de los «estudios». Otra reforma fue la de exigir en todos los concursos no una obra sino dos para que siempre hubiera música española. Se celebró incluso un concurso especial de piano en recuerdo y homenaje a Ricardo Viñes cuyo concurso llevaba en el programa las obras cumbres de la música española de piano. Fue derogado después —salvo para el premio «Lucrecia Arana»— una importante reforma: que en junio tuviera lugar el concurso para diplomas y de los elegidos, previo y más difícil concurso se otorgasen en otoño los premios, coincidiendo con la tradicional fiesta de Santa Cecilia. Es una pena que ésto no siga pues el inconveniente fundamental en el alumnado —la falta de repertorio por el exceso de «estudios»—, la proyección hacia afuera y la brillantez de los Ejercicios salían ganando. Se intensificaron mucho las audiciones públicas de los alumnos destacando, como ya he señalado antes, el curso de historia de la ópera explicado por Domenico de Paoli con alumnos de la cátedra Rodríguez Aragón. Fueron también en especialmente importantes las audiciones de la cátedra de virtuosismo y de Julia Parody. Tuvimos la gran alegría de que el Conservatorio inaugurase algo tan fundamental como la discoteca, prácticamente inexistente hasta entonces: a la muerte del gran aficionado Alfonso Muñoz Rocatallada, Pedro Masaveu—discreto y generoso Mecenas

de tantas cosas musicales— compró y regaló al Conservatorio una selectísima colección de microsurdos. La condesa de Yebes, hermana de Alfonso Muñoz, regaló un espléndido tocadiscos que todavía hoy presta sus servicios en la cátedra de Historia de la Música. La discoteca nos fue útil para el trabajo dentro de casa pero no menos para los cursillos y conferencias.

Una importante novedad del final de esta etapa fue el conseguir bolsas de viaje, modestísimas primero para el festival de Granada —eran bolsas también para universitarios con el fin de fomentar la convivencia— y luego hacia las provincias. Se logró el último año un sueño dorado: la presentación en el extranjero de los premios extraordinarios. Recuerdo con orgullo los conciertos en Lisboa, Tetuán y Tánger de Teresa Berganza —acompañada ya por Felix Lavilla— y de Antonio Rodríguez Baciero. Estos nombres, junto al de Isabel Penagos —premio «Barrientos» creado para ella y de la misma cantidad que el «Lucrecia Arana»— y al de Rosa Calvo Manzano en el arpa representan lo más importante y alegre de esta etapa en la que se buscó crear un «ambiente» especial de emulación entre el alumnado. En los premios de composición, dos importantes compositores de hoy terminan su carrera en esta etapa: José Peris y el P. Miguel Alonso, premios del año 1954.

La ingenua creencia en una pronta solución del problema del teatro Real llevó a organizar una primera etapa de los futuros coros a través de las clases de canto. También se inició un cursillo de especialización para quienes deseaban orientarse hacia el profesorado de música en la Enseñanza Media. Labor realizada con lúcido entusiasmo por el profesor Roberto Plá, director de música del colegio «Los Rosales» que incluso hizo examinar privadamente a sus alumnos en el Conservatorio.

XVII

LOS ÚLTIMOS AÑOS

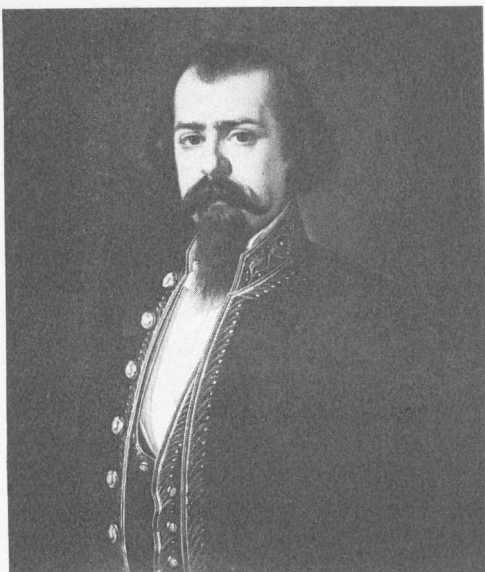
(1956-1966)

Curidi, Cubiles, Halfter

Quiere ser esta historia del Conservatorio una historia crítica pero no polémica: están demasiado cerca nombres y sucesos para poder dar una perspectiva serena. Tanto Jesús Guridi como José Cubiles llegan a la dirección del Conservatorio muy cerca de la jubilación, añadiéndose en el segundo la singular calidad de ser la cabeza del escalafón: en época de crisis lo más sencillo es apoyarse en los nombres indiscutibles como una garantía de estabilidad. Esta etapa es de crisis porque se plantean ya como ineludibles los graves problemas de la reorganización de la enseñanza y de contar, por fin, con un edificio adecuado. En tiempos de Guridi y llevado muy personalmente por el subdirector, José María Franco, se inician las dos cosas: el primer proyecto de reforma de la enseñanza y los primeros pasos para la vuelta al edificio del Teatro Real. Durante el breve mandato de Cubiles, dos cursos, hay notables mejoras en la retribución, mejoras «adicionales», sucedáneos pero indicio, al fin, de una real preocupación en la Superioridad en contraste con los años anteriores. De la etapa de Guridi son dos premios para profesionales pero que constituyen importante escalafón: el premio «Isabel Castelo» de canto —especialmente importante por la cuantía y por los premiados— y el «Gyenes» para violín. Hemos de apuntar en estos años algunas altas muy significativas en el cuadro de profesores. Figura a la cabeza, en mayo de 1958, la transformación en propiedad, mediante oposición, de la cátedra de folklore: el profesor Manuel García Matos, figura de extraordinario relieve, el único que después de Torner merece en nuestro tiempo el calificativo de «maestro» en el folklore, con todo el rigor científico de la palabra, es hoy, en su madurez, una gloria para el Conservatorio de Madrid y un permanente y eficazísimo enlace con el Consejo de Investigaciones Científicas. A los veinte días ingresó, también por oposición, una muy ilustre figura del canto en España: Ángeles Oteín que al poco tiempo pidió la excedencia para ejercer la docencia en Puerto Rico y allí ha cumplido la edad de la jubilación. Poco antes se había jubilado ese músico cuyo nombre ha hecho tantas veces compañía a esta historia: Julio Gómez, jubilado como profesor de composición y como bibliotecario. Siguiendo una interesante tónica aparece un compositor joven tan lleno de prome-

sas como Antón García Abril, en el cuerpo de Auxiliares de Solfeo desde mayo de 1957. En junio de 1959, Ángela Velasco gana la cátedra de violín; en ese curso se jubila Luisa Menárguez, que con tanto trabajo y cariño llevó la cátedra de Arpa; le sucede, en abril de 1960, una discípula suya, María Luisa Robles Bonilla, aplaudidísima ya en los conciertos pero que, desgraciadamente, pedirá la excedencia al casarse y vivir en Inglaterra, y a la que sucederá con el tiempo otra artista de brillantísima carrera: María Rosa Calvo Manzano. Anotemos también en ese curso la jubilación de Juan Antonio Ruiz Casaux, patriarca de una auténtica escuela de violoncello, al que sucederá, al año siguiente, Ricardo Vivó. La muerte de Jesús Arámbarri, duelo en toda la música española, fue duelo especial en el Conservatorio. La cátedra de armonía será cubierta, mediante oposición ganada por Ángel Arias, ligadísimo a la vida de nuestro Centro. La vacante creada por la jubilación de Guridi en órgano será cubierta interinamente por un organista admirado en la vida musical española por su inquietud, por la renovación en los programas: María Josefa Valverde. Jovencísimo, Rafael Solís, cuyo nombre está en todos los premios de la carrera, ingresa como auxiliar, junto con Wladimiro Martín en junio de 1961. La jubilación de Julia Parody fue una verdadera desgracia porque pocas cátedras han sido llevadas con más tensión, con más brillantez; basta recordar entre los nombres de sus alumnos el de Esteban Sánchez. En 1962, en febrero y junio respectivamente, dos nombres de catedráticos destacan, el uno por su juventud, la otra por una brillantísima carrera en la música de cámara: Cristóbal Halffter en composición y Carmen Diez Marín en piano. En Noviembre de 1962 se otorga por oposición a Milagros Porta la primera de las cátedras de cuarto año de solfeo, previstas por la reforma de la enseñanza. El pianista Manuel Carra, figura sobresaliente de la generación hecha en la anterior etapa, aparece como auxiliar y ayudará de manera continua en la cátedra de virtuosismo de su maestro Cubiles.

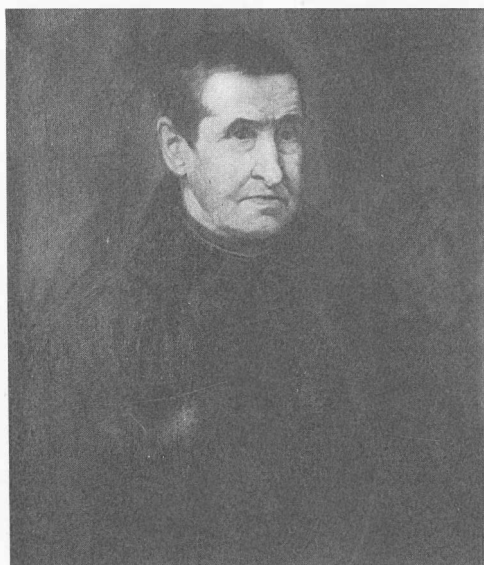
Permanecen en esta época los concursos de cada año y obligado es mencionar que especialmente en la etapa de José M.^a Franco como director accidental, hay una interesante permanencia de los «Conciertos del Conservatorio»: Demus, la Orquesta de Israel, la Agrupación Coral de Cámara y, sobre todo, el homenaje a Debussy —¡con orquesta de estudiantes!—, son los más bellos acontecimientos en esa línea. De alumnos premiados, cito los nombres de quienes hoy ya son nombres de concertistas en nuestra vida musical: Enrique García Asensio, José Luis García Asensio, Luis Izquierdo, Ana María



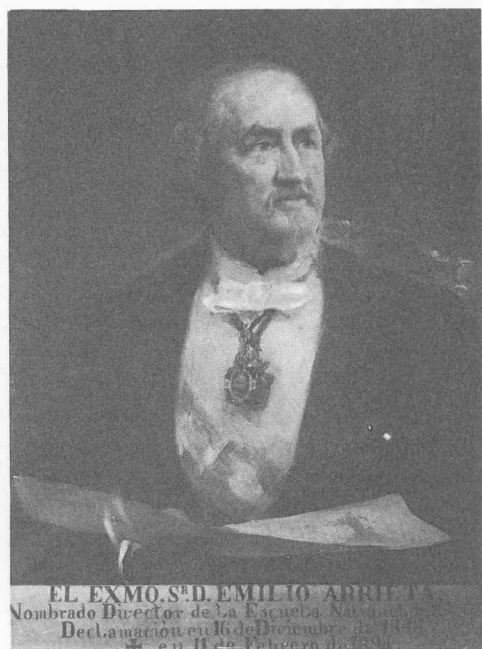
DE ADELARDO LOPEZ DE AYALA.
 Fué Nombrado Director del Real Conservatorio,
 el Dia 5. de Diciembre de 1865. y Cesó el Dia 25. de Agosto de 1866



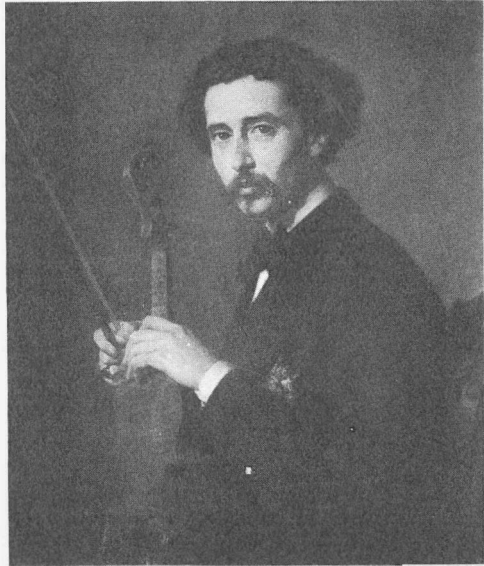
EL SR. D. JULIAN ROMERA.
 DIRECTOR DEL REAL CONSERVATORIO, ESCUELA ESPECIAL DE MUSICA Y DECLAMACION, NOMBRE EN
 AGOSTO DE 1866 Y COMISARIO REGIO EN 22 DE JUNIO DE 1868.
 Cesó en lo. de Agosto de 1868.



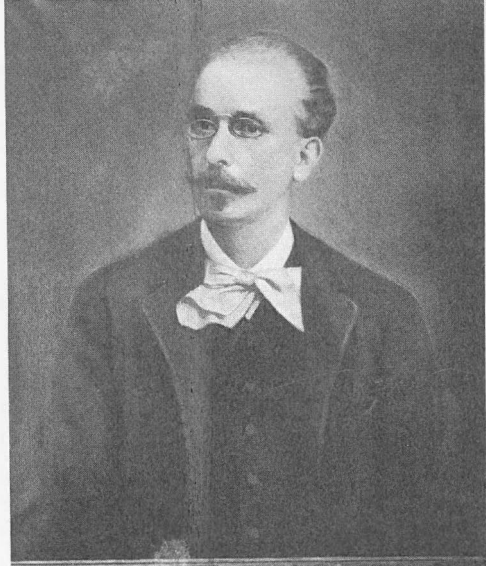
EXMO. SR. D. HILARIÓN ESLAVA Y ELIZONDO.
 Ilustre profesor de Composición é Inspector de estudios del
 REAL CONSERVATORIO de MUSICA Y DECLAMACION
 Nació en Buriada (Asturias) el 21 de Octubre de 1807
 Murio en Madrid en 24 de Julio de 1878



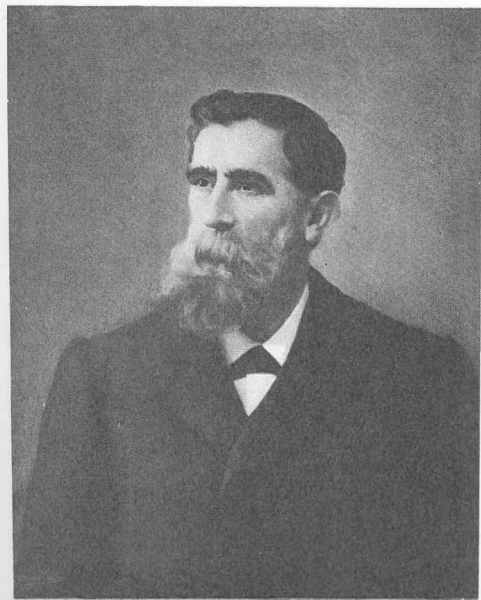
EL EXMO. SR. D. EMILIO ARRIETAS.
 Nombrado Director de la Escuela Nacional de
 Declamacion en 16 de Diciembre de 1868
 Cesó en 11 de Febrero de 1869.



El Excmo. Sr. D. J. JESUS de MONASTERIO y AGÜEROS
 Nombrado Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación
 en 27 de Febrero de 1894. Cesó en 16 de Enero de 1897.



ILTMO. SR. Don ILDEFONSO GIMENO DE CEBALLOS
 TOMÓ POSESION DEL CARGO DE DIRECTOR EL 26 DE ENERO
 DE 1896. CESÓ EL 16 DE SEPTIEMBRE DE 1897.



ILTMO. SR. DON TOMÁS BRETÓN HERNANDEZ.
 TOMÓ POSESION DEL CARGO DE COMISARIO REGIO EL 15 DE SEP-
 TIEMBRE DE 1904, CESANDO EL 9 DE DICIEMBRE DE 1910. C. O.
 DIRECTOR TOMÓ POSESION EL 16 DE FEBRERO DE 1911. CESÓ EL 16 DE FEBRERO DE 1912.



D. Antonio Fernández Bordas

Martini, José Antonio Pérez Ruiz, Benito Lauret, Miguel Zanetti, Ruben Antón, Teresa Tourné, Dolores Cava, Carmen Arias, Luis Rego, Caridad Casao, Rosa Calvo Manzano, Joaquín Vidacchea, Luis Villarejo, Ángel Oliver, Enrique Pérez de Guzmán, Jesús López Cobos, Ana María Higuera.

Brevisísima, curso y medio, fue la etapa de Cristóbal Halffter, cuyo nombramiento fue acogido por unos con entusiasmo, por otros con recelo, pues se trataba no sólo del catedrático más joven sino también del compositor más característico de la vanguardia. En su discurso de despedida, Cristóbal Halffter dejó a un lado pequeñas crisis para exponer que veía como incompatible una doble y «plena» dedicación: al Conservatorio y a su labor de compositor. Durante su etapa señalamos un espléndido enriquecimiento de partituras de música contemporánea, expuestas con motivo del festival de la S. I. M. C. e incorporadas a nuestra Biblioteca, una invasión, como en masa, de pianos de cola—expedición de la casa Steinway—lograda con un crédito habilitado desde la etapa anterior por la dirección general de Bellas Artes. Los «Conciertos del Conservatorio» tuvieron dos capítulos de importancia realmente excepcional: la audición íntegra de las «Partitas» de Bach por Alexis Weissenberg y el concierto a violín solo del concertista y profesor español Agustín León Ara. Anotemos también que durante la breve intervención de Roberto Plá como secretario de la casa, se hizo un reajuste, vigente hoy, del funcionamiento interior a través de diversas comisiones centradas en una permanente.

Dos grandes acontecimientos de estos últimos años son final de esta historia y abren grandes panoramas que debemos examinar aparte. En primer lugar, el reajuste de los sueldos de funcionarios permite, por vez primera en la historia del Conservatorio, dejar la pluma constantemente plañidera en lo económico. Después, el traslado al Teatro Real, viaje de vuelta que parecía imposible con tanta peregrinación entre pobreza, incomodidad y hasta cochambre, hace de estos años próximos etapa decisiva. Aunque ambas realidades requieren un examen que es el final de este libro, algo así como la «moralaja» de esta historia, deben figurar aquí como «dato» que es cifra de recuerdo amargo y de esperanza grandísima.

XVIII
BARCELONA



Nos parece indispensable dar un muy apurado resumen de la historia musical en Barcelona, paralela hasta cierto punto a la de Madrid y digo hasta cierto punto porque el paralelismo sólo es evidente en una línea: la del Conservatorio del Liceo. Lo que en 1838 es «sociedad Filarmónica, de María Cristina» —es curioso ver en toda esta documentación la figura de don Juan Donoso Cortés como Secretario— había sido un año antes «Sociedad Filarmónica de Montesión» en el convento del mismo nombre. En 1847, se traslada al Liceo y allí sigue: se centró, más aún que el Conservatorio de Madrid, en el canto y en la Declamación, aunque después se asimilara el cuadro normal de las enseñanzas.

El paralelismo se rompe con la creación de la Escuela Municipal de Música, fundada en 1886 como el «departamento base» de la Banda Municipal, dirigido por Lladó y Roderedo —autor del famoso «Virelai» montserratino— pero que en 1896 al ser director una figura como la de Antonio Nicolau y aun antes de la separación de la Banda Municipal —1915— se hace centro de enseñanza de gran categoría: coincide esto con un singularísimo florecimiento de la pedagogía musical que se inaugura en nuestro país y con un empaque sorprendente. Pensemos también en la presencia de Felipe Pedrell. En realidad, la Escuela Municipal de Música, que en 1928 tendrá su actual y magnífico edificio de la calle del Bruch, dirigido desde 1930 por Luis Millet estará en el nudo, en el centro de la espléndida vida musical de Barcelona.

Es interesante señalar algo que tampoco tiene paralelo con Madrid: el extraordinario, el espectacular florecimiento de la enseñanza privada como «Academia», de la que es símbolo la famosa Academia «Granados», hoy Academia «Marshall». Este florecimiento no ha interrumpido en manera alguna la marcha de la enseñanza oficial. Tampoco está aparte, hasta cierto punto, la Escuela Municipal de Música, del otro admirable florecimiento: el de la musicología a través de los discípulos de Pedrell, con Anglés a la cabeza, que encuentra en la Diputación —la obra cultural de Prat de la Riva— la base «funcional» integrada hoy en el Instituto Español de Musicología, cuya sede oficial sigue siendo Barcelona. No olvidemos tampoco el otro no paralelismo con

Madrid, desgraciadamente: el espléndido y eficaz Museo instrumental anejo a la Escuela Municipal de Música.

El año 1944 se creó el «Conservatorio Superior de Música de Barcelona» entidad de vida casi sólo jurídica pues, aún abarcando los dos Conservatorios, cada uno de ellos vive su trabajo de manera distinta y claramente distante. Es indudable que la reorganización de las enseñanzas musicales deberá tener en cuenta esa ficticia organización: un oportuno criterio «descentralizador» ordenaría, por ejemplo, la enseñanza superior de la musicología en torno al Instituto de Musicología de Barcelona. En todo caso hemos de señalar que en la etapa de 1951-1956 el diálogo Madrid-Barcelona fue efectivo y que la más solemne apertura del curso académico tuvo lugar allí: en la actualidad se ve también el deseo de intensificar ese diálogo.

XIX
FINAL

Cuando se termina esta historia el Conservatorio ha vuelto al Real. No es una vuelta sin más: se vuelve a un edificio renovado, renovado con lujo tangente con la ostentación y funcional hasta con «aglomeración», lleno de sueños «que se desensueñan y se encarnan» —hermosos pianos, aparatos de proyecciones, copistería permanente, biblioteca enjoyada con la «donación Roda»— colocado materialmente a la cabeza de los Conservatorios europeos. Está en el mismo edificio en que se ha hecho realidad otro sueño: la sala de conciertos del teatro Real, la sede de ensayos y de actuaciones de la Orquesta Nacional. Más aún: coincide su inauguración con el Decreto que pone las bases para la reorganización de los Conservatorios dentro del plan de reforma de las enseñanzas artísticas. Esas realidades, junto con la historia que hemos creído «crítica» nos ayudan a las siguientes consideraciones finales.

No puede ser solo fórmula el calificativo de «superior». Lo que en el mundo universitario ha ido desapareciendo de nombre y de significación —el calificativo de «central» para la Universidad de Madrid— está, en cambio, lleno de sugerencias para el Conservatorio. La música como espectáculo está dentro de esa característica «urbana» de concentración que es uno de los signos de nuestro tiempo: baste pensar lo que supone la situación «central» de la Radio-Televisión. Lo mismo ocurre con la ópera y los conciertos. Los Conservatorios tienen una jerarquía que viene determinada por la situación artística y profesional de la vida musical. Por eso, de igual manera que las dos orquestas oficiales son «nacionales» a través más de la Televisión que de los viajes, el calificativo de «superior» debería suponer en muchos casos el de «nacional» y ese era el sentido que buscó la palabra en el siglo pasado. Con esto nada se dice en contra de Barcelona sino todo lo contrario: en la vida musical, en el panorama profesional, en la programación radiotelevisada, Madrid y Barcelona tienen que ser no rivales sino «polos de atracción» si bien es verdad que para ello es necesario resolver de una vez esa dualidad formularia y avejentada —medianamente valedera ayer y sólo por razones políticas— de un Conservatorio Superior con dos centros —Escuela Municipal y Liceo— que nada tienen que ver entre sí.

Lo de «superior» como contenido de «nacional» indica la necesidad de un engranaje real, vivo, construido en espíritu y en realidad desde Madrid, espíritu y realidad que exigen lo que solo ha funcionado de manera provisional, breve: la inspección de Conservatorios en la que solo es una parte la labor fiscalizadora y que postula un cierto organismo con la estabilidad de la Sección de Enseñanzas Artísticas pero con la libre, promotora acción personal. Hace dos años, con motivo del centenario del nacimiento de Paul Dukas, señalaba, cómo, tantas veces, no el director del Conservatorio sino el Dukas profesor de composición, cogía sus bártulos todas las primaveras para hacer una inspección por los Conservatorios de provincias. La descentralización inteligente solo es garantía de vida si sobre el reajuste administrativo se crea, trabajando, un espíritu común.

El calificativo de «superior» lleva también anejo la real, no teórica, primacía en el cuidado, en el interés y en los signos de «extensión» de los estudios de composición: hablamos más de espíritu que de legislación recordando, sin embargo, lo que intentó Eslava. Ya no se trata hoy de formar a compositores en abstracto pues, si por una parte, su formación exige todo un aparato que, pensando en la música electrónica bien podríamos llamar de laboratorio, las cada día más lógicamente amplias «salidas» —pensemos en las grabaciones, en la Televisión— justifican el orden complejo de una primacía, primacía que debe lograrse de una manera primordial hacia dentro, balanceando el interés demasiado extremo de que se ven rodeados los concursos de canto o los instrumentales. Madrid, con Televisión, con sala de conciertos, con ópera estable bien pronto, necesita de la primacía de la composición como síntoma permanente de buena salud musical.

A través de la ganada y real «superioridad» debe verificarse el contacto con la Universidad. Dos tareas fundamentales incumben al Conservatorio. Hacia dentro, construir el puente entre los estudios de Musicología y los de la Facultad de Letras: es la única manera de que la solitaria labor de los musicólogos, demasiado paleográfica y archivera, se convierta en auténtica labor de «historiadores». Hacia el estudiante en general, la necesaria labor de «extensión cultural» tiene que crear y llenar ese capítulo musical de lo que en términos tradicionales llamaríamos «studium generale» de la Universidad. Este permanente contacto con lo universitario, con su espíritu y con su técnica permitirá crear el espíritu y la técnica para que desde la «superioridad» del Conservatorio se prefigure y se realice esa entrada en serio de la música en los diversos grados de la enseñanza, única manera de ligar la música con la vida y de hacer del aficionado un verdadero luchador

en sí mismo y en grupo contra la pasividad creciente en la música como espectáculo. Lo que Arrieta quería hacer más allá del heredado plan de Eszlava, lo que se ha dejado de intentar consiste en esto: juntar en espíritu tres órdenes de enseñanza que partiendo del «maestro» y pasando por una rigurosa formación profesional, no sea obstáculo sino ayuda para un serio trabajo de formación del no profesional, del aficionado de excepción. Cursos, cursillos, conferencias y, sobre todo, «vida» en el Conservatorio son la garantía de esa labor. El señor Ministro, en la fiesta de inauguración, habló del Conservatorio como «casa de la música»: la comunidad de edificio con la gran sala de conciertos es ya una realidad de ventura inicial y de exigencia para el futuro.

El calificativo de «superior» corre el peligro de dar sentido peyorativo al de «elemental». En un plano riguroso no cabe ese sentido peyorativo porque en toda enseñanza, más en la artística, los primeros años son decisivos y no hay auténtica pedagogía que no se plantee desde ellos pero es que, además, plantea tales problemas no sólo la formación musical sino la «cultural» de la niñez y de la adolescencia que, cada día más, el Conservatorio «elemental» ha de ser visto como centro importantísimo, aparte, con dirección especial, con su «jardín de infancia», con su escuela adjunta, con su mundo, en una palabra. Así como el Conservatorio «superior» es el único puente posible con el mundo universitario, el Conservatorio «elemental» podría ser el centro de regulación y de iniciativas para algo tan fundamental como la enseñanza de la música en las escuelas y en los colegios: se necesita crear, pues, todo un sistema que realice entre nosotros lo que significan hoy métodos como el de Orff. Toca, puede tocar el Conservatorio «elemental», lo más decisivo: de igual manera que la base para una posterior educación estética al contemplar el paisaje reside en que al pequeño, desde muy niño, le sea necesario «fisiológicamente» el parque, el jardín; de igual manera que no habrá posibilidad de auténtico deporte si éste no comienza con la gimnasia, la única garantía de un grupo verdaderamente «selecto» de aficionados en el mañana es un aprendizaje, un juego, una educación para la «música viva» desde la niñez. Por eso, la separación material impuesta por el local puede ser el punto de partida para un «nuevo», distinto Conservatorio «elemental». Sólo una Ley de enseñanzas artísticas no es solución del problema: tiene que ser uno de los capítulos de todo un planteamiento de la presencia de la música en la enseñanza.

A través de la historia del Conservatorio la referencia a los estudiantes del centro no suele salir de los tópicos, salvo cuando se plantea la continuada epidemia de la blandura en los exámenes y de la abun-

dancia generosísima de los premios. El Conservatorio, más si es «superior», debe vivir con arreglo a la tradicional versión de lo universitario como «corporación de maestros y de estudiantes». Dado el predominio de lo visual entre españoles, no debe extrañarnos que el grupo de estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando acuse más su presencia en el mundo de los estudiantes pero la situación hoy ha cambiado y ya no sólo por los llenos del Monumental o por la moda de las grabaciones: la dirección viva, la corrección incluso de la manera cómo viven los estudiantes la música, incluida la ligera, tiene que ser obra de la presencia rectora de los estudiantes del Conservatorio.

Ahora, afortunadamente, el Conservatorio puede «recibir» en su casa. Se ha retrasado un poco la edición de este libro para que junto a la historia pudiera presentarse la alegría de un presente lleno de esperanzas en lo material. Estamos instalados de una manera rigurosamente «insoñable»: en mis tiempos de director parecía mentira poder comprar dos pianos de media cola y de segunda mano y prolongábamnos mucho más allá de la edad la «jubilación» del gran Bechstein del salón. Lo de hoy, el verse uno en clase con dos pianos nuevos, con aparato de proyecciones, con todo, parece rigurosamente un sueño. Pero ese sueño, si es un gran beneficio es no menos una tremenda exigencia, una ineludible responsabilidad, tanto que dentro de no muchos años deberemos tener la obligación de escribir «otra» historia del Conservatorio con un primer capítulo: de la inauguración del Colegio Mayor para estudiantes de Música.

XX

INAUGURACIÓN DEL NUEVO EDIFICIO

(18 de Octubre de 1966)

I

DISCURSO DEL ILMO. SR. DIRECTOR DEL CONSERVATORIO

EXCMO. SR. MINISTRO; ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL; PROFESORES Y ALUMNOS DE ESTE REAL CONSERVATORIO; SRAS. Y SRES.:

Decía yo hace unos meses, en las palabras que hube de pronunciar con motivo de mi toma de posesión como Director de esta casa, que con el próximo traslado del Centro a su definitiva instalación en el edificio del Teatro Real, la vida de nuestro Conservatorio iba a entrar en una fase de insospechadas perspectivas. Y hablaba yo así, entonces, porque el volver al Real era condición indispensable para que el Conservatorio madrileño reanudara una tradición desde la cual —y sólo desde ella— cabría operar en su día el auténtico renacimiento de nuestro primer instituto de enseñanza musical.

Siempre he creído que remover al Conservatorio de este sitio fue como desenraizarlo dolorosamente; desaparecida la sombra protectora del viejo Teatro Real y coincidiendo puntualmente con lo que yo llamo su doloroso desenraizamiento, inició el Conservatorio de Madrid aquel desazonado peregrinaje, aquel inquieto vagar de instalación en instalación cada vez más precaria, cada vez más pintoresca.

El que ya tradicionalmente se viene llamando viejo caserón de San Bernardo le dio albergue en los primeros años de la postguerra. No había conocido el Conservatorio, desde los años del Real, mayor decoro ni mejor aposento; pero yo dudo que nunca en él llegase a rescatar enteramente cuanto había perdido en varios años de adversa fortuna: entre otras cosas, la confianza en sí mismo; y, tal vez, la esperanza de recobrarla.

Al volver hoy al Real, nuestro Conservatorio vuelve a encontrar la resonancia de su voz antigua; es como si renaciera... Pero con ser sobremanera importante volver al Real, parecía discreto preguntarse:

«¿Y cómo vuelve? ¿Y con qué espíritu?» Porque volver al Real por puro sentimentalismo, por puro afán de que las cosas vuelvan un día a estar donde estuvieron, hubiera constituido, fácilmente un gesto inútil. Mas, ya estáis viendo cómo vuelve el Conservatorio al Real, y cuando después de este acto pasemos a visitar la casa, comprenderéis hasta qué punto el día de hoy es, para nosotros, día de fiesta mayor.

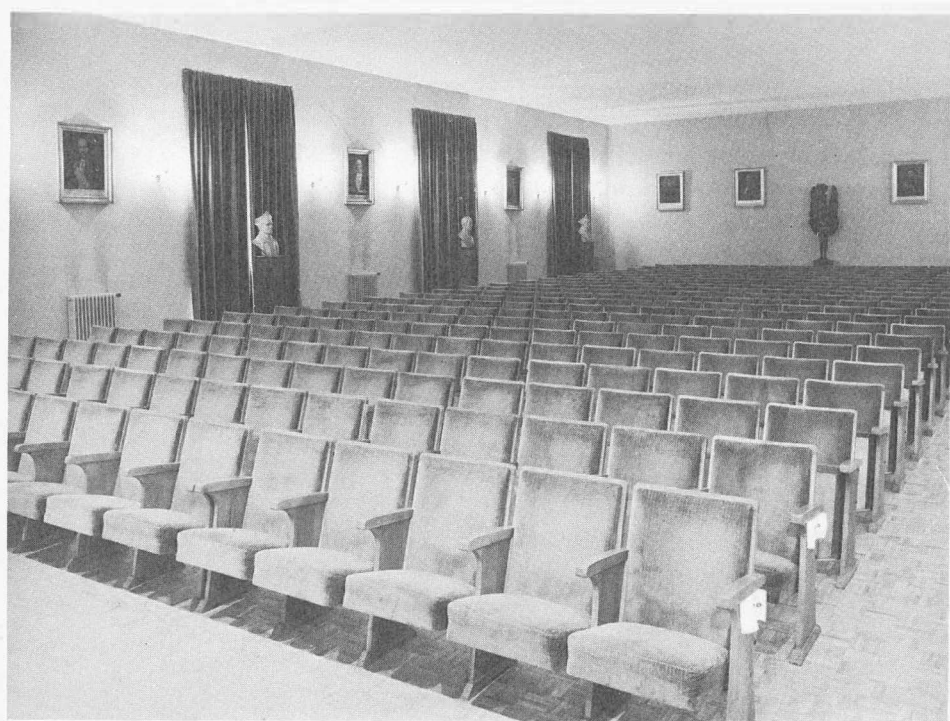
Yo sospecho que no soy el orador que esta ocasión necesita, y dudo mucho que sepa echar al vuelo las campanas de una retórica florida y grandilocuente, aprovechándome de que en estos momentos cualquier exceso verbal puede ser excusado y hasta apetecido... pero sí puedo decir, en cambio, que a lo largo de varios meses y de muchas, muchísimas horas de pensar en esta casa, de estar atento a su latido y de hacerme problema de cuanto en ellas se iba gestando, por mínimo que fuese, he aprendido a quererla como un ser vivo, palpitante. Por eso, y porque la siento como muy mía, experimento ahora un íntimo pudor que me impide cantarla y exaltarla.

En cuanto al espíritu con que el Conservatorio vuelve al Real, ¿cómo puede ser, sino óptimo? Este es ya el Conservatorio, renovado pero tradicional, que durante tantos años hemos soñado hasta la obsesión. Si me preguntarais que cómo entiendo yo esa aparente antítesis de lo tradicional y lo renovado, os diría que yo veo lo tradicional en el fondo institucional de las enseñanzas que nosotros impartimos; institucionalidad que, sutilmente calibrada, constituirá siempre el hondo estrato de un tradicionalismo inseparable de la función pedagógica. Pero, ¿y lo renovado, diréis? Lo renovado, claro, ha de provenir de la puesta al día en la información, de la actualización de los métodos de enseñanza y de la inteligente utilización de los modernos medios de trabajo, sí; pero sobre todo —y aquí quiero llamar vehementemente vuestra atención—, pero sobre todo, lo renovado ha de provenir de un *talante* y un *estilo* nuevos que acertemos a imprimir a nuestra tarea diaria y a nuestra diaria convivencia.

Ese nuevo *estilo* y ese *talante* nos llevarán a entender la misión del Conservatorio como la propia y específica de un centro destinado a producir no algunos genios junto a muchas mediocridades, sino un elevado y regular contingente de músicos expertos, perfectamente capacitados para ejercer dondequiera y con plena dignidad profesional, una determinada función. Ese *talante* y ese *estilo* nuevos nos llevarán, también, a hacer del Conservatorio lo que genuinamente debe ser: la casa de la música y para la música; la casa de la sensibilidad, no de la susceptibilidad; la casa de la suprema elegancia... y del orden, y



El nuevo Conservatorio en el restaurado edificio del Real



El nuevo Conservatorio: Salón de actos



El nuevo Conservatorio: la clase de Estética y de Historia de la Música



El nuevo Conservatorio: Salón de actos



Falla por Vázquez Díaz, cuadro que preside el aula «Manuel de Falla» en el nuevo Conservatorio

del sentido de la responsabilidad—gravísima responsabilidad— de cada cual en su respectivo cometido.

Y ahora oidme bien, queridos alumnos: no puede concebirse un Conservatorio renovado sin que correlativamente crezca la presión de nuestra exigencia sobre vuestro quehacer. Yo sé que de vuestro entusiasmo cuanto se pida y espere parece poco; pero acaso no estáis del todo acostumbrados a apurar hasta lo último la fuente de vuestras facultades. Y ved que no son posibles ese *estilo* y *talante* nuevos que yo antes postulaba si en cada uno de vosotros no se encrespa, como un torrente, la voluntad de forzar al máximo vuestra capacidad de entrega y rendimiento.

No puedo acabar sin antes deciros —y os lo digo entrañablemente— que al inaugurar esta casa tengo mis cinco sentidos clavados en vosotros, queridos alumnos; y creo que todos mis compañeros podrían decir lo mismo, pues la verdad es que, como acontece a los buenos padres, lo mejor de nuestras ilusiones está puesto a conseguir el logro de las vuestras. Por eso, en nombre de todos, quiero agradecer al Excmo. señor Ministro de Educación y Ciencia el inestimable regalo que hoy nos hace, con ruego expreso de que trasmita a S. E. el Jefe del Estado el rendido testimonio de nuestro reconocimiento.

Yo, particularmente, hago pública protesta de mi personal gratitud al Ministerio y de manera especial a la Dirección General de Bellas Artes por el interés, el desvelo y la providente solicitud que ha puesto en allanar el camino que hasta aquí nos ha traído. Quiera Dios que nuestro gozo en esta hermosa hora de estreno se vea colmado con la gloria de saber vivir nuestra casa, día a día, con tanto respeto, tanto amor y tanta ilusión como hoy ponemos en recibirla.

II

DISCURSO DEL EXCMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

EXCMO. SEÑOR MINISTRO:

Después de las palabras pronunciadas por los Directores del Real Conservatorio Superior de Música y de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, las mías serán breves pero obligadas, para poner de relieve aquí, en esta fecha, que sin duda marcará un hito en los estudios de Música y de Arte Dramático, mi agradecimiento personal y el de todos los Profesores que imparten enseñanzas en estos Centros, por el interés y atención que habéis dedicado y dedicáis, señor Ministro, a sus problemas.

Interés que se reflejó hace unos años en las importantes cantidades que se consiguieron en el I Plan de Desarrollo para Centros docentes de Bellas Artes y, concretamente, para Conservatorios y Escuelas de Arte Dramático, las cuales han hecho posible la realidad a que asistimos hoy y la total renovación de los Conservatorios y Escuelas de Arte Dramático de Córdoba, Sevilla y Valencia, cuyas nuevas instalaciones estarán también pronto dispuestas para ser inauguradas.

Atención que, tan pronto como fue posible, se dedicó a solucionar la difícil situación en que se encontraba el profesorado, situación hoy notablemente mejorada con la clasificación que para ellos se ha conseguido.

Atención e interés que en otros proyectos ha plasmado en el reciente Decreto por el que se estructuran los estudios impartidos en los Conservatorios, atención y aliento que ha hecho posible la brillante inauguración de la Gran Sala de Conciertos y el funcionamiento de la Sala de Ensayos de la Orquesta Nacional, instalaciones que, unidas a las que hoy inauguramos, hacen de este edificio centro y eje de la vida musical española.

Hace 41 años salió de aquí el Real Conservatorio de Música y Declamación como entonces se llamaba; desde aquella fecha hasta que se instaló en la calle de San Bernardo ha vivido de prestado, pero no por ello ha cesado en su ilusionada actividad docente y los Profesores y alumnos formados en sus aulas han cosechado y siguen cosechando triunfos y lauros en reñidas competiciones internacionales y en las actuaciones que tienen en los Centros musicales de mayor prestigio de España y de fuera de ella. A pesar de todo, el Real Conservatorio Superior de Música y la Escuela Superior de Arte Dramático, añoraban volver a su viejo solar; y esta antigua ilusión la ven hoy felizmente realizada en esta fecha, que es una efemérides más que añadir a la que tuvimos la satisfacción de vivir el pasado día 13 al ser inaugurada la Gran Sala de Conciertos del Teatro Real, acto cuya importancia subrayó S. E. el Jefe del Estado al prestigiarle con su presencia.

Los Centros cuyas puertas se abren hoy a la docencia, vienen a cumplir una sentida necesidad y a colmar una vieja aspiración. Ello justifica sobradamente la satisfacción que flota en el ambiente.

Se han terminado las clases incómodas y totalmente inadecuadas, se ha terminado una etapa en que profesores y alumnos luchaban para el cumplimiento de su respectiva misión con un material más que deficiente, ya que no se había renovado desde los tiempos fundacionales.

Hoy, tanto el Conservatorio como la Escuela de Arte Dramático empezarán a funcionar en este nuevo ambiente y con un material cuya calidad, cantidad y modernidad puedo afirmar que no tiene par en Europa. Con ello será posible atender debidamente a la formación de los 2.000 alumnos oficiales que anualmente acuden a sus cátedras.

Pero no termina aquí nuestra aspiración ni la de los Profesores que componen el claustro del Conservatorio y de la Escuela de Arte Dramático. En la nueva etapa que se inicia aspiramos a que uno y otra sean organismos activos e influyentes en las respectivas esferas en que les corresponde actuar. Aspiramos a que el Conservatorio y la Escuela se conviertan en Centros de donde salgan directrices, normas y orientación tanto en el campo musical como en el del Teatro y para ello se ha dotado a ambos Centros de cuantos elementos técnicos de trabajo pueden necesitar, hasta el punto de que podemos afirmar que el teatro experimental con que se ha dotado a la Escuela de Arte Dramático cuenta entre los más modernos de España por lo que se refiere a mecánica escénica y dispositivos de alumbrado y el Conservatorio de Música dispone de un material didáctico totalmente renovado, contando entre él 30 nuevos pianos que mañana empezarán a ser utilizados por

Profesores y alumnos, aparte de los aparatos de reproducción de sonido que se han instalado en la mayor parte de sus aulas y de su selecta biblioteca, notablemente incrementada con el valioso donativo que han hecho los herederos del Profesor Roda, Director que fue de esta Casa. Instalaciones y servicios que esperamos se vean pronto completados con la instalación de un órgano en este salón y de un laboratorio de electrónica, montado de acuerdo con las más rigurosas exigencias.

Dado el sentido dinámico que tienen las enseñanzas que se imparten en estos Centros, figura también entre nuestras aspiraciones fundamentales la de intensificar la participación en las tareas docentes y de interpretación de Profesores y profesionales extranjeros, cuyos conocimientos y experiencia deben ser conocidos y asimilados por nuestros alumnos. La organización periódica de conciertos y representaciones teatrales, tiene que figurar también en el programa de actividades a desarrollar por cuanto significa desde el punto de vista didáctico y a fin de que a nuestros Conservatorio y Escuela de Arte Dramático lleguen todas las tendencias estéticas, desde las más clásicas y tradicionales hasta las más avanzadas y modernas.

La instalación del Conservatorio y de la Escuela en su nueva sede llega en un momento sumamente oportuno.

Coincide con el instante en que en este mismo edificio se ha instalado la Sala de Ensayos de la Orquesta Nacional y la Gran Sala de Conciertos de la que ciertamente nos sentimos satisfechos, y si hasta ahora el Conservatorio ha hecho posible el desenvolvimiento de la Orquesta Nacional y la de la TV, como en otros tiempos hizo posible el de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, en estos momentos tiene que seguir siendo cantera de los Profesores que nutran los principales conjuntos orquestales de España y este es, señor Ministro, el compromiso que contrae hoy al reintegrarse a este gran palacio de la Música que con toda solemnidad fue hace unos días inaugurado por S. E. el Jefe del Estado.

Por toda la preocupación que habéis tenido y tenéis por las enseñanzas de Bellas Artes y especialmente por las de la Música, señor Ministro, muchas gracias.



III

DISCURSO DEL EXCMO. SR. MINISTRO DE EDUCACIÓN

Después de las palabras que habéis oído no me queda más que decir otras, muy breves, antes de abrir el curso académico en nombre de S. E. el Jefe del Estado. Pocas palabras que se resumen en dos. La primera es, sencillamente, ésta: gracias. Al Director General de Bellas Artes, a los directores de estos centros, al arquitecto, a ese ejemplar equipo que ha trabajado contra el reloj para tener a punto todo. Junto a la gratitud, la segunda palabra: la esperanza. Yo quisiera que, profesores y alumnos hicieran de este Conservatorio la «casa de música» que si hacia el público es la sala de conciertos, hacia dentro, hacia la juventud tiene que ser la casa de estudio y no menos la casa que abra la música a los universitarios.

El jueves pasado asistíamos con emoción, que era difícil disimular, a la reapertura de la antigua sala del Real convertida en magnífica sala de conciertos, la primera que tiene Madrid y plenamente digna de su capitalidad: en ella, la Orquesta Nacional es la primera protagonista, pero su pasado y su futuro aparecen inseparablemente ligados al Conservatorio. Hace más de un siglo, el Conservatorio vino al edificio del teatro Real; la ruina de éste le hizo peregrinar con varia fortuna hasta volver a su sitio natural, vuelta que da a la solemnidad de hoy carácter de especial fiesta en la familia de los músicos.

Hace ya muchos años, cuando aún estaba en pie el viejo Real, yo asistí a una solemne apertura de curso universitario celebrada precisamente en el salón-teatro del antiguo Conservatorio. Recuerdo que sobre el escenario campeaba la palabra «Armonía» festoneada de adornos dorados. Pienso en este momento en esa palabra que si es «signatura» del Conservatorio puede ser también lema del trabajo de todos nosotros. Mucho queda todavía por hacer, pero es simbólico en alto grado que la inauguración del nuevo edificio coincida con la promulgación

de la ley reorganizando las enseñanzas musicales. Al dar las gracias a todos, al saludar con especial cariño a los profesores y estudiantes de estos centros, les pido que sean ante el mundo de la enseñanza, ante el mundo universitario, ejemplo de esa «armonía».

APÉNDICES

I

NOMBRES

- 1830. Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- 1856. Real Conservatorio de Música y Declamación.
- 1868. Escuela Nacional de Música y Declamación.
- 1900. Conservatorio de Música y Declamación.
- 1910. Real Conservatorio de Música y Declamación.
- 1931. Conservatorio Nacional de Música y Declamación.
- 1939. Real Conservatorio de Música y Declamación.
- 1952. Real Conservatorio de Música.
- 1963. Real Conservatorio Superior de Música.



II

EDIFICIOS

1830. Plaza de los Mostenses.
Calle Isabel la Católica núm. 25.
1852. Teatro Real.
1925. Casa Acolian.
Unión Musical Española.
Casa Campos.
Casa Fuentes.
Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos.
Escuela Superior de pintura.
Calle de Pontejos núm. 2.
Teatro Cómico (oposiciones y premios).
1933. Edificio de la Congregación de los Luises (Zorrilla, 2).
Teatro María Guerrero.
1939. Teatro Alcázar.
1942. Palacio Bauer (S. Bernardo, 44).
1966. Teatro Real.

III

DIRECTORES HONORARIOS

P. Nemesio Otaño	1951
José Cubiles	1964





El nuevo Conservatorio: La Biblioteca



El nuevo Conservatorio: La clase de percusión

IV

REGENTES

Francesco Piermari- ni	(15 de julio de 1830)	Director
Conde de Vigo	(29 de agosto de 1838)	Vice-protector
José Aranalde	(14 de enero de 1842)	Vice-protector
Juan J. M. Almagro	(12 de mayo de 1848)	Vice-protector
Marqués de Tabuér- niga	(13 de mayo de 1855)	Vice-protector
Joaquín M. ^a Ferrer	(27 de noviembre de 1855)	Vice-protector
Ventura de la Vega	(24 de octubre de 1856)	Director
Adelardo López de Ayala	(5 de diciembre de 1865)	Director
Julián Romea	(30 de agosto de 1866)	Director
Emilio Arrieta	(16 de diciembre de 1868)	Director
Jesús de Monasterio	(27 de febrero de 1894)	Director
Ildefonso J. de Ler- ma	(16 de enero de 1897)	Director
Tomás Bretón	(15 de septiembre de 1901)	Comisario Regio
Cecilio de Roda	(24 de enero de 1911)	Director
Tomás Bretón	(15 de febrero de 1913)	Director
Antonio F. Bordas	(21 de enero de 1921)	Director
P. Nemesio Otaño	(17 de julio de 1940)	Director
P. Federico Sopeña	(6 de octubre de 1951)	Delegado del Go- bierno
Jesús Guridi	(30 de marzo de 1956)	Director
José Cubiles	(19 de septiembre de 1962)	Director-Delega- do
Cristóbal Halffter	(11 de junio de 1964)	Director
Francisco Cales Ote- ro	(13 de febrero de 1966)	Director

SUBDIRECTORES

(Sección de música)

Bernardo Gabiola	1941
Benito García de la Parra	1944
José M. Bascuñana	1953
José M.ª Franco	1956
José M. Bascuñana	1962
Antonio L. Moreno	1964

SECRETARIO-CONTADOR

Francisco Minguella	1830
Rafael Hernando	1852
Manuel de la Mata	1868
Pedro Fontanilla	1893

CAJERO-CONTADOR

Tomás G.ª López	1923
José M. Bascuñana	1940
Javier Alfonso	1954
José Luis Lloret	1962

SECRETARIO

Sérvulo Calleja	1901
Antonio F. Bordas	1910
Ángel Lancho	1920
Benito G.ª de la Parra	1940
Francisco Calés Pina	1944
Francisco Fúster	1944
Francisco Calés Otero	1962
Roberto Pla	1964
José Luis Lloret	1966

VICESECRETARIO

Francisco Calés Otero	1954
-----------------------	------

BIBLIOTECARIOS

Pedro Fontanilla	1885
Domingo Julio Gómez	1914
Hortensia Lo Cauxio	1958

V

DONATIVOS DESTACADOS A LA BIBLIOTECA

Viuda de Inzenga	1895
Amalia de León	1895
Jesús de Monasterio	1895
Felipe Pedrell	1896
Rafael Mitjana	1896
José M.ª Esperanza y Solá	1896
José M.ª Benaiget	1897
Tomás Bretón	1902
Rogelio de Egusquiza	1903
Francisco González	1904
Jesús de Monasterio (herederos)	1904
José M.ª Esperanza y Solá	1906
S. A. R. I. Isabel de Borbón	1906
Cecilio de Roda	1907
Heinz Zimmerman (editores)	1909
Noel (editores)	1909
Leduc (editores)	1910
Torlirasi (editores)	1910
Leduc (editores)	1911
Bertrand (editores)	1914
García Maseda	1914
Novello (editores)	1914
Real Academia de S. Fernando	1921
Sociedad de Autores	1922
José Bernades	1923
Sociedad de Autores	1926
Joaquín Turina	1932
Sociedad de Autores	1933
Ministerio de Instrucción Pública	1933
Francisco González	1933

Junta adquisición de libros	1934
Jaime Pahissa	1935
Leduc (editores)	1935
Herederos de D. José Roda	1966
Herederos de S. A. R. don José Eugenio de Baviera y Borbón	1967

VI

LEGISLACIÓN

- | | |
|-------------------------------|---|
| 15 de julio de 1830: | Creación del Conservatorio. |
| 16 de septiembre de 1830: | Reglamento. |
| 29 de agosto de 1838: | Reajuste presupuestario. |
| 1 de septiembre de 1853: | Reajuste y ampliación del Reglamento. |
| 5 de marzo de 1857: | Reglamento. |
| 14 de diciembre de 1857: | Reglamento orgánico. |
| 15 de junio de 1868: | Reforma del Conservatorio. |
| 15 y 26 de diciembre de 1868: | Creación de la Escuela Nacional de Música. |
| 15 y 22 de diciembre de 1868: | Reglamento. |
| 2 de julio de 1871: | Reglamento. |
| 22 de febrero de 1879: | Adopción del diapasón normal para las clases. |
| 15 de mayo de 1884: | Provisión de cátedras. |
| 19 de noviembre de 1887: | Ordenación estadística. |
| 21 de mayo de 1889: | Real Orden prohibiendo las recomendaciones. |
| 8 de junio de 1894: | Comisión para la reforma de la enseñanza. |
| 11 de diciembre de 1896: | Ordenación presupuestaria. |
| 8 de agosto de 1897: | Ordenación presupuestaria. |
| 16 de junio de 1905: | Conservatorios de provincias. |
| 6 de febrero de 1911: | Provisión de cátedras. |
| 17 de marzo de 1911: | Reglamento del premio «Sarasate». |
| 12 de julio de 1911: | Reglamentación de Inspectoras de alumnas. |
| 28 de agosto de 1917: | Reglamento. |
| 28 de agosto de 1917: | Apertura de los premios a los alumnos libres. |
| 14 de noviembre de 1925: | Suspensión oficial de las clases por el cierre del teatro Real. |

- 16 de enero de 1926: Reanudación de las clases.
30 de mayo de 1933: Orquestas subvencionadas y premios del Conservatorio.
15 de junio de 1942: Reorganización general de la enseñanza.
6 de octubre de 1951: Separación de las enseñanzas de Declamación.
10 de septiembre de 1966: Reorganización general de la enseñanza.

VII

EFEMÉRIDES

- | | |
|------------------------------------|---|
| 2 de abril de 1831: | Inauguración oficial del Conservatorio. |
| 6 de marzo de 1832: | Estreno de «Los enredos de un curioso», melodrama lírico español con música de Piermarini, Carnicer, Albéniz y Saldoni. |
| 26 de marzo de 1832: | Ejercicio público de los alumnos. |
| Del 11 al 29 de diciembre de 1832: | Exámenes públicos. |
| 31 de mayo de 1841: | Exposición a las Cortes de los profesores. |
| 29 de noviembre de 1852: | Inauguración del salón-teatro en el Real. |
| 10 de febrero de 1863: | Velada-homenaje a Verdi en presencia del compositor. |
| 5 de diciembre de 1879: | Inauguración del nuevo salón-teatro. |
| 19 de marzo de 1880: | Homenaje a Sarasate. |
| 23 de mayo de 1881: | Homenaje a Calderón de la Barca. |
| 24 de febrero de 1884: | Ejercicio lírico de autores españoles. |
| 23 de marzo de 1885: | Homenaje a Gaztambide. |
| 1 de mayo de 1886: | Homenaje a Eslava. |
| 25 de mayo de 1889: | Homenaje a Arriaga. |
| 1 de junio de 1890: | Homenaje a Gayarre. |
| 5 de abril de 1891: | Música religiosa de autores españoles. |
| 23 de diciembre de 1891: | Homenaje a Mozart. |
| 31 de enero de 1892: | Homenaje a Ángel Inzenga. |
| 29 de enero de 1895: | Primera conferencia histórico-musical de Felipe Pedrell. |
| 28 de mayo de 1896: | Homenaje a Ramón de la Cruz. |
| 9 de mayo de 1903: | Homenaje a Planté. |
| 18 de mayo de 1905: | Homenaje a Cervantes. |
| 5 de mayo de 1907: | Tonadillas. |
| 15 de marzo de 1908: | Ejecución por la orquesta del Conservatorio de obras de los alumnos. |

- 13 de marzo de 1910: Homenaje a Sarasate.
 27 de abril de 1915: Recepción al primer congreso de doctores.
- 23 de marzo de 1919: Homenaje a Manén.
 22 de diciembre de 1922: Homenaje a Saint-Saëns.
 Del 17 al 27 de marzo de 1927: Conmemoración del centenario de Beethoven.
 Del 21 al 27 de diciembre de 1931: Conmemoración del primer centenario del Conservatorio.
 22 de junio de 1934: Primer concierto de la orquesta Filarmonica con obras premiadas.
 12 de diciembre de 1935: Homenaje a Lope de Vega.
 30 de noviembre de 1940: Conferencia de H. Anglés sobre las Cantigas.
 28 de enero de 1941: Sesión dedicada a la vihuela.
 16 de mayo de 1943: Inauguración oficial del nuevo Conservatorio.
- Del 16 al 26 de febrero de 1944: Primer cursillo de canto gregoriano.
 Del 12 al 15 de abril de 1944: Asamblea general de Conservatorios.
 Del 15 al 20 de diciembre de 1944: Conferencias por el Director y los profesores.
 21 de abril de 1945: Homenaje al Conservatorio «Manuel de Falla» de Buenos Aires.
 7 de noviembre de 1951: Conmemoración de Bretón y Chapí.
 11 de diciembre de 1951: Homenaje a Joaquín Rodrigo.
 3 de enero de 1952: Homenaje a Joaquín Turina.
 4 a 15 de febrero de 1952: Curso del profesor Lazare Levi del Conservatorio de París.
 11 de marzo de 1952: Homenaje a Muñoz Molleda.
 21 de mayo de 1952: Homenaje a Jesús Guridi.
 3 de julio de 1952: Homenaje a Andrés Segovia.
 30 de agosto de 1952: Primer número de la revista «Música».
 29 de enero de 1953: Inauguración del Seminario de Música Contemporánea.
 21 de febrero de 1953: Cursillo de Dirección de orquesta del Maestro Pérez Casas.
- 20 a 25 de abril de 1953: Semana Beethoven.
 23 de abril de 1953: Homenaje a Gerardo Gombau.
 15 y 17 de junio de 1953: Audición íntegra de los cuartetos de Bela Bartok.
 8 de octubre de 1953: Homenaje a Conrado del Campo.
 24 de octubre de 1953: Homenaje a Esteban Sánchez.
 27 de febrero de 1954: Homenaje a José Cubiles.

- 4 a 7 de marzo de 1954: Audición íntegra del «Clavecín bien temperado», por Jorge Demus.
- 7 a 17 de mayo de 1954: Semana Strawinsky.
- 25 de mayo a 8 de junio: Curso por Domenico de Paoli.
- 17 de octubre de 1954: Prólogo al Congreso Nacional de Música Sagrada.
- 21 de noviembre de 1954: Concierto Dallapiccola-Cassadó.
- 6 de marzo de 1955: Quinteto de viento francés.
- 8 de mayo de 1955: Estreno de la «Sonata para dos pianos y percusión» de Bela Bartok.
- 20 a 27 de mayo de 1955: Serie completa de los cuartetos de Beethoven por el Cuarteto Húngaro.
- 2 de diciembre de 1955: Quinteto de Viento de Madrid.
- 22 de noviembre de 1956: Conmemoración de Schumann.
- 28 de abril a 6 mayo 1958: Curso dedicado a Debussy por Gerald Kaemper.
- 26 de marzo de 1960: «Mozarteum» de Salzburg.
- 22 de noviembre de 1961: Homenaje a Julia Parody.
- 18 de diciembre de 1961: Jorge Demus.
- 22 de diciembre de 1961: Agrupación Coral de Cámara.
- 27 de marzo de 1962: Orquesta de Israel.
- 29 de mayo de 1962: Conmemoración de Debussy.
- 12 y 15 de mayo de 1965: «Partitas» de Bach por Alexis Weissenberg.
- 16 de octubre de 1966: Inauguración del nuevo edificio.



VIII

CRONOLOGÍA DE LA ENSEÑANZA

COMPOSICIÓN

Ramón Carnicer	(numerario)	1830
Hilarión Eslava	(numerario)	1855
Emilio Arrieta	(numerario)	1857
Tomás F. Grajal	(auxiliar)	1868
Emilio Serrano	(numerario)	1895
Tomás F. Grajal	(numerario)	1896
Tomás Bretón	(numerario)	1913
Amadeo Vives	(numerario)	1922
Conrado del Campo	(numerario)	1924
Joaquín Turina	(numerario)	1931
Julio Gómez	(numerario interino)	1949
Julio Gómez	(numerario)	1951
Francisco Calés	(numerario)	1954
Ángel M. Pompey	(numerario interino)	1961
Cristóbal Halffter	(numerario)	1962

ARMONÍA

Francisco A. Gil	(numerario)	1852
Rafael Hernando	(numerario)	1858
Miguel Galiana	(numerario)	1861
Vicente Cuenca	(numerario)	1868
Antonio Aguado	(numerario)	1865
José Jimeno	(numerario)	1861
Agustín Campo	(auxiliar)	1870
José Aranguren	(numerario)	1887
Pedro Fontanilla	(honorario)	1888
Valentín de Arin	(numerario)	1889
Juan José Rivera	(sustituto)	1890

Agustín Cantó	(numerario)	1896
Juan Cantó	(supernumerario)	1896
Pedro Fontanilla	(supernumerario)	1900
Dolores Rodríguez	(supernumerario)	1900
Pedro Fontanilla	(numerario)	1903
Miguel Santonja	(supernumerario)	1904
Benito García de la Parra	(interino)	1909
Bartolomé Pérez Casas	(numerario)	1911
Benito García de la Parra	(supernumerario)	1911
Benito García de la Parra	(interino)	1913
Conrado del Campo	(numerario)	1915
Abelardo Bretón	(interino)	1917
Abelardo Bretón	(numerario)	1918
Benito García de la Parra	(numerario)	1918
Emilio Alonso Valdés	(supernumerario)	1931
Jesús Aroca	(interino)	1933
Emilio Alonso	(numerario)	1934
Modesto Rebollo	(supernumerario)	1934
Julián Bautista	(numerario)	1936
Jesús Guridi	(interino)	1939
Victorino Echevarria	(interino)	1939
Modesto Rebollo	(supernumerario)	1939
Jesús Guridi	(numerario)	1944
José M. Bascuñana	(numerario)	1944
Victorino Echevarria	(numerario)	1944
Enrique Massó	(numerario)	1945
Ángel Arias	(auxiliar)	1945
Daniel Bravo	(auxiliar)	1945
Antonio R. Ángel	(auxiliar interino)	1945
Antonio R. Ángel	(auxiliar)	1948
Jesús Arámbarri	(numerario interino)	1953
Ángel Arias	(numerario)	1961
Antonio Barrera	(auxiliar interino)	1961
Emilio López	(auxiliar interino)	1961
Antonio Barrera	(auxiliar)	1961

PIANO

Pedro Albéniz	(numerario)	1830
José Miró	(numerario)	1854
Manuel Mendizábal	(numerario)	1857
Martín S. Allú	(numerario)	1858
Eduardo Comte	(numerario)	1865
Dámaso Zabalza	(numerario)	1868

Baldomero Escobar	(interino)	1869
Apolinar Brull	(honorario con clase)	1872
Clemente Santamaria	(honorario con clase)	1873
Antonio Sos	(interino)	1873
Manuel F. Grajal	(auxiliar)	1874
Francisco Samaniego	(auxiliar)	1874
Fernando Aranda	(honorario con clase)	1874
Natalia del Cerro	(interina)	1876
Rosa Izquierdo	(honorario con clase)	1876
Antonio L. Almagro	(interino)	1877
Robustiano Montalbán	(honorario con clase)	1881
Saturnino Sáinz	(honorario con clase)	1884
Antonio Sos	(numerario)	1885
José Tragó	(numerario)	1886
Javier J. Delgado	(auxiliar)	1887
Sofía Salgado	(honorario con clase)	1887
Paula Lorenzo	(honorario con clase)	1887
Antonia Cobeña	(honorario con clase)	1887
María Peñalver	(honorario con clase)	1887
Melacio Brull	(honorario con clase)	1890
Andrés Monje	(auxiliar)	1891
José Mondéjar	(interino)	1893
Elisa A. Madurga	(honorario con clase)	1893
Enriqueta Dutrieu	(honorario con clase)	1893
José Mondéjar	(auxiliar)	1894
Pilar F. de la Mora	(numerario)	1896
Enriqueta Dutzrieu	(auxiliar)	1896
Manuel F. Grajal	(numerario)	1896
Francisco Samaniego	(supernumerario)	1896
Natalia del Cerro	(supernumerario)	1896
Javier J. Delgado	(supernumerario)	1896
Andrés Monje	(supernumerario)	1896
Salvador S. Bustamante	(supernumerario)	1896
José Mondéjar	(supernumerario)	1896
Enriqueta Dutrieu	(supernumerario)	1896
Robustiano Montalbán	(supernumerario)	1896
Saturnino Sáinz	(supernumerario)	1896
Paula Vallejo	(supernumerario)	1896
Sofía Salgado	(supernumerario)	1897
María Peñalver	(supernumerario)	1897
Soledad López	(interino)	1897
Adela García	(interino)	1897
Purificación Maciá	(interino)	1897
Socorro Otuna	(interino)	1897
Mariana Grelet	(interino)	1897

Emilia Palmera	(interino)	1897
Pilar Muniz	(interino)	1897
Antonia Cobeña	(interino)	1897
Concepción Garriga	(interino)	1898
Lucila Moltó	(auxiliar)	1898
Dolores Rodríguez	(supernumerario)	1899
José Guervós	(supernumerario)	1902
Javier J. Delgado	(numerario)	1904
Antonio Cardona	(supernumerario)	1906
José Robles	(supernumerario)	1910
José G. de la Oliva	(interino)	1910
Joaquín Malats	(numerario)	1910
José G. de la Oliva	(numerario)	1911
Manuel F. Alberdi	(numerario)	1914
María Abelloa	(interino)	1915
A. José Cubiles	(supernumerario)	1916
Joaquín Larregla	(numerario)	1917
A. José Cubiles	(numerario)	1926
Andrés Monje	(numerario)	1929
Antonio Lucas Moreno	(numerario)	1930
Purificación Lago	(supernumerario)	1931
Venancio Monge	(numerario)	1932
Enrique Aroca	(numerario)	1933
Julia Parody	(numerario)	1934
Federico Quevedo	(supernumerario)	1934
Isabel Castro	(supernumerario)	1934
Esther Conde	(supernumerario)	1934
Leopoldo Querol	(interino)	1939
Pilar Torregrosa	(supernumerario interino)	1939
Antonia Garraus	(supernumerario interino)	1939
Vicenta Figueras	(supernumerario interino)	1939
Federico Contreras	(supernumerario interino)	1939
Josefina Toharia	(supernumerario interino)	1939
Teresa Alonso	(interino)	1943
Teresa Alonso	(numerario)	1944
Francisco Fúster	(numerario)	1944
Pedro Lerma	(numerario)	1944
Carmen D. Martín	(auxiliar)	1945
Amparo Fúster	(auxiliar)	1945
Josefina Toharia	(auxiliar)	1945
Pilar Torregrosa	(auxiliar)	1945
Vicenta Figueras	(auxiliar interino)	1947
Carmen Pardo	(auxiliar interino)	1948
Gabriel Vivó	(auxiliar interino)	1948
Javier Alfonso	(auxiliar)	1949

Teresa Fúster	(auxiliar)	1949
Vicenta Figueras	(auxiliar)	1949
Gloria Bertolá	(auxiliar)	1949
María Matas	(auxiliar interino)	1949
Javier Alfonso	(numerario)	1951
Concepción Rodríguez	(auxiliar)	1952
Federico Quevedo	(auxiliar)	1954
Rafael Solís	(auxiliar)	1961
Pedro Espinosa	(auxiliar interino)	1961
Carmen Díez Martín	(numerario)	1962
Manuel Carra	(auxiliar)	1963
Carlos G. de Lara	(auxiliar interino)	1964
Francisco Roig	(auxiliar interino)	1964
Francisco Roig	(auxiliar)	1965
Julián L. Gimeno	(auxiliar)	1965

CANTO

Francisco Piermarini	(numerario)	1830
Felipe Celli	(numerario)	1833
Basilio Basili	(numerario)	1835
Baltasar Saldoni	(numerario)	1839
Francisco Valldemosa	(numerario)	1841
Ángel Inzenga	(numerario)	1851
Mariano Martín	(numerario)	1853
Lázaro M. Puig	(numerario)	1858
José Inzenga	(numerario)	1860
Jorge Ronconi	(numerario)	1875
Carolina Casanova	(numerario)	1892
Justo Blasco	(numerario)	1892
Adela Cristóbal	(honorario)	1893
Antonio Moragas	(numerario)	1893
Ignacio Tabuyo	(interino)	1909
Adelaida Blasco	(interino)	1910
Antonio Vidal	(interino)	1910
Salvadora Abella	(numerario)	1911
M. ^a Luisa G. ^a Rubio	(supernumerario)	1915
Leandro Pla	(interino)	1915
M. ^a Luisa G. ^a Rubio	(numerario)	1917
Ignacio Tabuyo	(numerario)	1920
Miguel Fleta	(numerario)	1936
Dolores R. Aragón	(supernumerario interino)	1939
Cristóbal Altube	(interino)	1943
Dolores R. Aragón	(numerario)	1944

Cristóbal Altube	(numerario)	1944
José Luis Lloret	(numerario)	1947
Mercedes G. ^a López	(auxiliar)	1948
Blanca M. Seoane	(auxiliar)	1948
Laura Nieto	(auxiliar interino)	1949
Sofía Pérez Santos	(auxiliar)	1951
Angeles Oteín	(numerario)	1958
Francisco Navarro	(numerario interino)	1962
Fernando Navarrete	(numerario)	1964

VIOLÍN

Pedro Escudero	(numerario)	1830
Juan Díez	(numerario)	1833
Luis Weldroff	(numerario)	1833
Jesús de Monasterio	(numerario)	1857
Pedro Urrutia	(numerario)	1873
Rafael Pérez	(auxiliar)	1874
Avelino Fernández	(auxiliar)	1881
Tomás Lestán	(auxiliar)	1884
Enrique F. Arbós	(numerario)	1888
José del Hierro	(sustituto)	1891
Avelino Fernández	(supernumerario)	1896
Tomás Lestán	(supernumerario)	1896
Julio Francés	(auxiliar)	1898
Antonio F. Bordas	(numerario)	1903
José del Hierro	(numerario)	1904
Julio Francés	(supernumerario)	1910
Salvador Tello	(supernumerario)	1913
José C. R. Sedano	(supernumerario)	1931
Ivonne Canale	(supernumerario)	1931
Julio Francés	(numerario)	1934
José C. R. Sedano	(numerario)	1934
Enrique Iniesta	(interino)	1939
Federico Senén	(supernumerario)	1939
Salvador Tello	(numerario)	1943
Luis Antón	(interino)	1943
Enrique Iniesta	(numerario)	1945
Luis Antón	(numerario)	1945
Ángela Velasco	(auxiliar)	1945
Ángela Velasco	(numerario)	1959
Isabel S. Moreno	(auxiliar interino)	1961
Wladimiro Martín	(auxiliar)	1961
Hermes Kriales	(auxiliar)	1962

VIOLA

Pedro Meroño	(interino)	1943
Pedro Meroño	(numerario)	1945

VIOLONCELLO

Francisco Brunetti	(numerario)	1830
Felipe García Hidalgo	(numerario)	1830
Juan Antonio Rivas	(numerario)	1830
Manuel Ducasi	(numerario)	1839
Julián Aguirre	(numerario)	1844
Juan Moelberg	(numerario)	1860
José A. Campos	(numerario)	1868
Ramón Castellanos	(numerario)	1870
Victor Mirecki	(numerario)	1874
Juan A. Ruiz Casaux	(numerario)	1920
Ricardo Vivó	(numerario)	1961

CONTRABAJO

José Venancio López	(numerario)	1830
José Puig	(numerario)	1852
Manuel Muñoz	(numerario)	1857
Vicente Carvajal	(interino)	1892
Raimundo Torres	(numerario)	1904
Lucio González	(interino)	1932
Sebastián R. Pardo	(interino)	1939
Emilio M. Lluna	(profesor especial)	1946

FLAUTA

Magin Jardín	(numerario)	1830
Pedro Sarmiento	(numerario)	1857
Joaquín González Ramos	(numerario)	1882
Emilio González Val	(interino)	1882
Francisco González	(numerario)	1888
Gumersindo Iglesias	(interino)	1931
Gumersindo Rodríguez	(interino)	1935

Manuel Garijo	(profesor especial)	1946
Francisco Maganto	(profesor esp. interino)	1958
Francisco Maganto	(profesor especial)	1960

OBOE Y CORNO INGLÉS

José Álvarez	(numerario)	1830
Pedro Broca	(numerario)	1830
Carlos Grassi	(numerario)	1858
Fermín Ruiz	(numerario)	1888
Luis Torregrosa	(interino)	1918
Luis Torregrosa	(numerario)	1920
Servando Serrano	(profesor especial interino)	1946
Servando Serrano	(profesor especial)	1948

FAGOT

Manuel Silvestre	(numerario)	1830
Camilo Mellier	(numerario)	1846
Manuel Rodríguez	(interino)	1875
Manuel Rodríguez	(numerario)	1883
Pascual Fañanás	(interino)	1899
Pascual Fañanás	(numerario)	1905
Antonio Romo	(numerario)	1927
Inocente López	(profesor espec. interino)	1954
Francisco Vialcanet	(profesor especial)	1958

CLARINETE

Ramón Broca	(numerario)	1839
Antonio Romero	(numerario)	1852
Teodoro Rodríguez	(interino)	1876
Enrique Fischer	(numerario)	1879
Manuel González	(numerario)	1883
Miguel Yuste	(numerario)	1910
Aurelio Fernández	(profesor especial)	1946
Leocadio Parras	(profesor especial interino)	1955
Leocadio Parras	(profesor especial)	1958

TROMPA

José de Juan	(numerario)	1830
Manuel Sacristán	(numerario)	1851
Luis Font	(numerario)	1883
Eduardo Camero	(interino)	1911
Valeriano Bustos	(numerario)	1913
Álvaro Mont	(interino)	1939
Salvador Norte	(profesor especial)	1946

TROMPETA

José de Juan	(numerario)	1830
Tomás G. Coronel	(numerario)	1888
Tomás G. López	(interino)	1916
Tomás G. López	(numerario)	1918
Julio Molina	(profesor especial interino)	1944
Julio Molina	(profesor especial)	1946

TROMBÓN

Francisco Fuentes	(numerario)	1830
Domingo Broca	(numerario)	1830
Nicasio Muñoz	(numerario)	1883
José Valderrama	(interino)	1888
Nicolás García	(interino)	1897
Nicolás García	(numerario)	1904
Bernardo García	(interino)	1908
Bernardo García	(numerario)	1911
Leopoldo Cuesta	(interino)	1939
Leopoldo Cuesta	(profesor especial)	1946

ARPA

Celestina Boucher	(numerario)	1830
Josefa Jardín	(numerario)	1838
Teresa Roaldés	(numerario)	1858
Dolores Bernis	(auxiliar)	1877
Vicenta Tormo	(numerario)	1904
Juana Calvo	(interino)	1931
Luisa Menarguez	(numerario)	1932
María Luisa Robles	(numerario)	1960

María G. Arangoa	(numerario interino)	1962
María Rosa Calvo	(numerario)	1965

ÓRGANO

Ramón Jimeno	(numerario)	1857
Ignacio Ovejero	(numerario)	1876
Teresa Sarmiento	(auxiliar)	1883
Ildefonso J. de Lerma	(numerario)	1892
José Moreno Ballesteros	(interino)	1904
Bernardo Gabiola	(numerario)	1911
Jesús Guridi	(numerario)	1944
M. ^a Josefa Valverde	(numerario interino)	1961
José M. ^a Mancha	(numerario)	1965

GUITARRA

Regino Sáinz de la Maza	(interino)	1935
Regino Sáinz de la Maza	(numerario)	1947
Pedro Moreno	(auxiliar interino)	1954
Pedro Moreno	(auxiliar)	1964

PERCUSIÓN

José M. M. Porras	(profesor especial interino)	1965
José M. M. Porras	(profesor especial)	1966

ACOMPAÑAMIENTO

José Guervós	(numerario)	1917
Concepción G. ^a de la Garma	(interino)	1939
Gerardo Gombau	(numerario)	1945
Camilo Williard	(auxiliar interino)	1961
Camilo Williard	(auxiliar)	1963

MÚSICA DE CÁMARA

(antes de salón)

Jesús de Monasterio	(numerario)	1887
Rogelio del Villar	(numerario)	1919
Juan Tellería	(interino)	1939
Tomás Andrade	(numerario)	1946

CONJUNTO INSTRUMENTAL

Valentín Zubiaurre	(numerario)	1891
--------------------	-------------	------

CONJUNTO VOCAL

Felipe Pedrell	(numerario)	1894
Joaquín Larregla	(numerario)	1914

CONJUNTO VOCAL E INSTRUMENTAL

Arturo Saco del Valle	(numerario)	1914
María Rodrigo	(interino)	1932
José M. ^o Franco	(numerario)	1935
Julián García de la Vega	(auxiliar interino)	1958
Vicente Spiteri	(numerario interino)	1966

ESTÉTICA E HISTORIA DE LA MÚSICA

José Forns	(numerario)	1921
Federico Sopeña	(numerario interino)	1953
Federico Sopeña	(numerario)	1955

HISTORIA Y FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Felipe Pedrell	(numerario)	1900
----------------	-------------	------

HISTORIA DE LA MÚSICA Y DE LA MUSICOLOGÍA
ESPAÑOLA

Aníbal Sánchez Fraile	(numerario)	1945
-----------------------	-------------	------

FOLKLORE

a) *Folklore en la composición:*

Oscar Esplá	(numerario)	1932
P. Nemesio Otaño	(interino)	1939
P. Nemesio Otaño	(numerario)	1943

b) *Prácticas de Folklore:*

Eduardo M. Torner	(interino)	1932
Joaquín Rodrigo	(interino)	1939

c) *Folklore:*

Manuel G. ^a Matos	(interino)	1951
Manuel G. ^a Matos	(numerario)	1958

SOLFEO

Marcelino Castilla	(numerario)	1830
Baltasar Saldoni	(numerario)	1830
José Nonó	(numerario)	1833
Manuel Moya	(numerario)	1835
Sebastián Iradier	(numerario)	1839
Juan Castellano	(numerario)	1851
Juan Gil	(numerario)	1852
Pablo Hijosa	(numerario)	1852
Joaquín Espín	(numerario)	1858
Encarnación Lama	(numerario)	1868
Justo Moré	(numerario)	1868
José Gaínza	(auxiliar)	1870
José Reventós	(auxiliar)	1873
Emilio Serrano	(auxiliar)	1873
Antonio Llanos	(auxiliar)	1875
José Pinilla	(numerario)	1875
José Falcó	(auxiliar)	1876
Natalia del Cerro	(auxiliar)	1876
Laura Ronda	(auxiliar)	1881
Pablo Hernández	(auxiliar)	1882

Antonio Sos	(numerario)	1885
Antonio Llanos	(numerario)	1890
Salvador J. Bustamante	(auxiliar)	1892
Sagrario Dueñas	(numerario)	1892
Soledad S. Román	(repetidor)	1893
Socorro Otunea	(repetidor)	1893
Carmen Alcaide	(repetidor)	1895
Guadalupe Gallud	(repetidor)	1895
Antonio G. Jiménez	(repetidor)	1896
José Falcó	(numerario)	1896
Pablo Hernández	(numerario)	1896
Laura Romeo	(numerario)	1899
Matilde Torregrosa	(supernumerario)	1906
Matilde Torregrosa	(numerario)	1910
Rafacla González	(interino)	1910
América Peñaranda	(supernumerario)	1911
Alfredo Hernández	(interino)	1913
Rafaela González	(supernumerario)	1914
Dolores Salvador	(supernumerario)	1915
María Abella	(supernumerario)	1917
Concepción Martín	(supernumerario)	1917
Gloria Keller	(supernumerario)	1920
M. ^a Luisa Chevalier	(supernumerario)	1920
Pilar Blasco	(supernumerario)	1922
Alfredo Hernández	(supernumerario)	1922
Isabel Castro	(interino)	1935
Francisco Calés	(interino)	1939
Facundo de la Viña	(interino)	1939
José M. Bascuñana	(interino)	1939
Fernando Moraleda	(interino)	1939
Arturo Camacho	(supernumerario interino)	1939
Adela Espallasgas	(supernumerario interino)	1939
Roberto Pla	(profesor especial)	1945
José L. Lloret	(profesor especial)	1945
Fernando Moraleda	(profesor especial)	1945
Arturo Camacho	(profesor especial)	1945
Ángel Mingote	(profesor especial)	1945
Remedios de la Peña	(auxiliar)	1945
Domingo Uranga	(auxiliar)	1945
Francisco Calés	(auxiliar)	1945
Manuel Angulo	(auxiliar)	1946
Antón G. Abril	(auxiliar)	1946
Gabriel Vivó	(auxiliar)	1946
Milagros Porta	(auxiliar interino)	1946
José Ibarra	(auxiliar interino)	1946

Antonio Gorostiaga	(auxiliar interino)	1946
Milagros Porta	(profesor especial)	1947
Francisco Calés	(auxiliar)	1947
José Ibarra	(prof. especial interino)	1948
Antonio Gorostiaga	(prof. especial interino)	1948
Emilio Lemberg	(prof. especial interino)	1948
Pilar Zubizarreta	(prof. especial interino)	1948
Francisco Calés	(profesor especial)	1949
Milagros Porta	(profesor especial)	1949
José Ibarra	(profesor especial)	1949
Arturo Duo Vital	(profesor especial)	1949
Antonio Gorostiaga	(profesor especial)	1949
Carlos Cambroneró	(prof. especial interino)	1954
José Álvarez Cantos	(profesor especial)	1955
Carlos Esbrí	(profesor especial)	1955
Manuel M. Buendía	(profesor especial)	1955
Manuel Angulo	(auxiliar)	1956
Antón G. Abril	(auxiliar)	1957
Gabriel Vivó	(auxiliar)	1959
Gregorio S. Maqueda	(prof. especial interino)	1961
Ana M. ^a Navarrete	(prof. especial interino)	1964
Ana M. ^a Navarrete	(profesor especial)	1965
Julián Perera	(profesor especial)	1965
Ángel Oliver	(profesor especial)	1965
José Fernández	(profesor especial)	1965

SOLFEO SUPERIOR

Milagros Porta	(numerario)	1962
----------------	-------------	------

CULTURA

Julio Gómez	(profesor esp. interino)	1943
Julio Gómez	(profesor especial)	1947
Federico Sopeña	(profesor esp. interino)	1951
Ana M. ^a Cartes	(profesor esp. interino)	1953
Ana M. ^a Cartes	(profesor especial)	1958

IX

ANTOLOGÍA DE PREMIOS

Música de cámara

Pablo Casals	1895
--------------	------

Composición

Manuel F. Caballero	1856
Tomás Bretón	1872
Ruperto Chapí	1872
Vicente Arregui	1895
Conrado del Campo	1899
José Luna	1901
José Subirá	1904
Reveriano Soutullo	1906
Francisco Fuster	1908
Julio Gómez	1908
Benito G. ^o de la Parra	1908
Abelardo Bretón	1910
Francisco Calés	1910
María Rodrigo	1911
Emilio Alonso	1915
José Forns	1919
José A. A. Cantos	1924
José Moreno Gans	1928
Jesús Romo	1929
Ángel Arias	1931
Ángel Martín Pompey	1931
José Muñoz Molleda	1932
Victorino Echevarría	1933
José Moreno Bascañana	1934
Manuel Parada	1935
Emilio Lemberg	1935
Enrique Casals	1936

Joaquín Reyes	1940
Jesús G. Leoz	1941
Carmen Fernández	1941
Margarita Muñoz	1941
José Olmedo	1942
Mario Medina	1943
Joaquín Gascón	1943
José M. ^a Alcacer	1943
Esteban Vélez	1944
Francisca Velerda	1944
Antonio Iglesias	1944
Gerardo Gombau	1945
Manuel G. Fuentes	1946
César de la Fuente	1947
Benigno Iturriaga	1947
Antonio Gordillo	1947
Pedro Arévalo	1947
Daniel Bravo	1949
Francisco Calés	1951
Cristóbal Halffter	1951
José Peris	1954
Miguel Alonso	1954
Ildefonso G. Ribes	1956
Manuel Angulo	1957
Pedro Ballestero	1957
Pilar San Antonio	1957
Carmelo Alonso	1958
Carmen Santiago	1958
Carmen Arias	1959
Miguel Grove	1961
Alberto Castillo	1961
Bernardino Gil	1961
Santiago Navarro	1962
Ángel Oliver	1965
Ángel Hernando	1965

VIOLÍN

Enrique F. Arbós	1877
Antonio F. Bordas	1881
Salvador Tello de Meneses	1894
Julio Casares	1896

VIOLÍN

(Premios «extraordinarios» Sarasate desde 1911)

Fermín Ortiz	1911
Rafael Muguero	1915
Enrique Iniesta	1918
José Carlos R. Sedano	1919
Juan José Gallástegui	1923
Jaime Figueroa	1928
Luis Antón	1929
Eduardo H. Asiain	1936
Jesús Corvino	1944
Adoración Sebastián	1952
Victor Martín	1956
José A. Pérez Ruiz	1957
Luis G. Asensio	1960
Enrique Santiago	1961

CANTO

Fidela Campiña	1914
----------------	------

CANTO

(Premio «Lucrecia Arana» desde 1931)

Ángel Gascón	1931
Laura Nieto	1933
Natalia G. Rojas	1934
Mercedes Valentín	1940
Consuelo Suárez	1944
Marimí del Pozo	1945
Celia Langa	1946
María Morales	1947
Carmen P. Durías	1948
María A. Sánchez	1949
Fuensanta Sola	1950
Inés Rivadeneira	1951
Victoria Climens	1952
Amelia Ruiz	1953
Teresa Berganza	1954

Conchita Domínguez	1955
Cecilia Kunie	1956
Amparo Azcón	1957
Teresa Tourné	1958
Estrella Fuertes	1959
Concepción Arroyo	1960
Bartolomé Catalá	1961
Josefá Ruiz	1962
Ana Higuera	1963
Dulce Orán	1964
Carmen Ramírez	1965
Purificación Martínez	1966

CANTO

(Premio «María Barrientos»)

Isabel Penagos	1954
----------------	------

PIANO

José Tragó	1870
Joaquín Larregla	1882
Manuel F. Alberdi	1898
Manuel de Falla	1899
Julio Gómez	1904
Julia Parody	1905
Luisa Pequeño	1905
Francisco Fúster	1905
José Balsa	1906
María Rodrigo	1906
Luisa Menárguez	1907
Tomás G. ^a de Terán	1909
José M. ^a Franco	1910
José Cubiles	1911
Antonio L. Moreno	1918
Eduardo del Pueyo	1919
Daniel de Nueda	1922
Federico Quevedo	1923
Javier Alfonso	1924
Federico Contreras	1928
Alfredo Romero	1928
Carmen Montero	1930

Ataúlfo Argenta	1930
Josefina Toharia	1930
Pedro Lerma	1934
Paloma Pardo	1935
Antonio Iglesias	1935
Ángel Brage	1936
Carmen Ledesma	1940
José C. Tordesillas	1940
Gabriel Vivó	1944
Francisco J. León Tello	1944
Ramona Sannuy	1946
Matilde Urteaga	1947
Esteban Sánchez	1948
Odón Alonso	1949
Ana M. ^a Gorostiaga	1950
Manuela Caro	1951
Pedro Espinosa	1951
Genoveva Gálvez	1951
Antonio R. Baciero	1954
Mercedes S. Borja	1954
M. ^a Luisa Villalba	1954
Elena Laredo	1954
Javier Ríos	1954
Miguel Zanetti	1954
Rogelio R. Gavilanes	1955
Montserrat Sannuy	1956
Rafael Solís	1958
Ana M. Martini	1960
Rosa Calvo	1960

Virtuosismo del piano

Antonio Iglesias	1945
Rafael Vázquez	1945
Elena Pol	1946
Francisco G. Carrillo	1946
Josefa Pallavicini	1947
Agustina Pallavicini	1947
Félix Lavilla	1948
Mercedes Goicoa	1948
Luisa Ferrer	1949
Nora Schaermen	1949
Yolanda Dionís	1949
Joaquín Achúcarro	1950
Adela Téllez	1950

Manuel Carra	1951
Lucy Rivero	1951
Carlos G. Roig	1951
Stella Bonelli	1953
Rosario Valls	1953
Josefina G. Mamelli	1954
Ernesto Lejano	1954
Francisco Gorostola	1954
Matilde Urteaga	1955
Jacinto Matute	1955
Begoña Uriarte	1955
Carmen Vázquez	1955
Horacio Socias	1955
Clotilde Ortiz	1955
Araceli Calabuig	1956
Elisa Ibáñez	1956
Encarnación F. Ortega	1957
Angeles Rentería	1957
Luis Izquierdo	1957
Mario Valdivia	1957
Miguel Zanetti	1958
Mercedes S. Borja	1958
Carlos Calamita	1958
Jesús Cluch	1959
Luis Rego	1959
Concepción Lebrero	1959
Aida González	1959
Carmen Pérez	1960
Rafael Quero	1960
Rafael Solís	1960
Angeles Romero	1961
Carlos González	1961
Rafaela Aguado	1962
M.ª Luisa Villalba	1963
Juana Montiel	1963
Julián L. Gimeno	1963
Rafael Orozco	1964
Jesús G. Alonso	1964
Carmen Calomarde	1964
Rogelio G. Gavilanes	1965
Fernando de Lera	1966
Flor Melguiza	1966

Viola

Pedro Meroño	1936
--------------	------

Violoncello

Luis Villa	1895
José A. Ruiz Casaux	1908
Rafael de Mirecki	1917
Alfredo de Larrocha	1928
Enrique Correa	1940
Ricardo Vivó	1941
Joaquín Vidaechea	1960

Contrabajo

Sebastián R. Pardo	1901
Lucio González	1926
Emilio M. Lluna	1944

Arpa

Luisa Menárguez	1906
Luisa Pequeño	1914
Milagros García	1922
Carmen Alvira	1930
Lola Higuera	1940
María L. Robles	1953
Rosa Calvo	1957
Ana M. Martini	1960

Guitarra

Pedro Moreno	1949
Alirio Díaz	1951

Órgano

Miguel Echeveste	1918
Víctor de Zubizarreta	1920
Benigno Iturriaga	1944
Josefa Valverde	1953
Ángel Oliver	1964

Flauta

Manuel Garijo	1916
Francisco Maganto	1927
Vicente Spiteri	1949

Clarinete

Julián Menéndez	1918
Miguel Yuste	1919
Leocadio Parras	1926

Oboe

Servando Serrano	1930
------------------	------

Fagot

Antonio Romo	1906
--------------	------

Trompa

Valeriano Bustos	1899
Salvador Norte	1944

Trompeta

Tomás G. López	1896
Ramón Corell	1930
Julio Molina	1942

X

CONSERVATORIO Y ACADEMIA

Profesores del Conservatorio en la Real Academia de San Fernando

(La Sección de Música fue creada el 8 de mayo de 1870)

Hilarión Eslava	1873
Emilio Arrieta	1873
Jesús de Monasterio	1873
Baltasar Saldoni	1873
Rafael Hernando	1873
Ildefonso Jimeno de Lerma	1879
José Inzenga	1879
Tomás Bretón	1894
Felipe Pedrell	1894
Emilio Serrano	1900
Tomás F. Grajal	1903
José Tragó	1904
Cecilio de Roda	1905
Joaquín Larregla	1906
Valentín Arín	1909
Pedro Fontanilla	1913
Antonio F. Bordas	1914
Enrique Arbós	1922
Bartolomé Pérez Casas	1924
Conrado del Campo	1931
Joaquín Turina	1935
Antonio José Cubiles	1940
P. Nemesio Otaño	1940
José Forns	1944
Jesús Guridi	1945
Benito G. ^a de la Parra	1949
Julio Gómez	1953

Oscar Esplá	1953
Regino Sáinz de la Maza	1956
Federico Sopena	1958
Juan A. Ruiz Casaux	1959

XI

ANTOLOGÍA DE MATRÍCULAS

Curso 1875-1876

ARRIETA

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	789	429
Presentados junio	582	234
Sobresalientes	134	59
Notables	193	67
Aprobados	210	88
Suspensos	15	25
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	22	3
Sobresalientes	1	0
Notables	13	1
Aprobados	5	2
Suspensos	3	0

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Presentados	53	39
Sobresalientes	0	1
Notables	3	0
Aprobados	36	23
Suspensos	14	13
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Presentados	20	10
Sobresalientes	0	1
Notables	2	0
Aprobados	13	5
Suspensos	5	4

Premios

Composición	1	sobre	20	matriculados
Armonía	2	»	148	»
Canto	3	»	42	»
Piano	39	»	358	»
Violín	2	»	54	»
Contrabajo	1	»	4	»
Clarinete	2	»	9	»
Solfeo	25	»	453	»

Curso 1894-1895

MONASTERIO

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculadas	1.114	597
Sobresalientes	244	122
Notables	223	93
Buenos	189	84
Aprobados	95	93
Suspensos	13	16
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	676	54
Sobresalientes	139	14
Notables	141	6
Buenos	104	7
Aprobados	100	1
Suspensos	9	0

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	3	0
Notables	1	1
Buenos	2	1
Aprobados	17	19
Suspensos	1	1
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Sobresalientes	62	4
Notables	39	7
Buenos	29	6
Aprobados	24	13
Suspensos	6	0

Premios

Composición	2	sobre	47	matriculados
Armonía	13	»	243	»
Canto	5	»	68	»
Piano	47	»	629	»
Violín	3	»	120	»
Violoncello	1	»	12	»
Trompa	1	»	9	»
Fagot	1	»	4	»
Clarinete	1	»	23	»
Contrabajo	3	»	8	»
Arpa	2	»	19	»
Solfeo	36	»	346	»

Curso 1897-1898

JIMENO DE LERMA

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	1.123	594
Sobresalientes	412	148
Notables	189	95
Buenos	99	60
Aprobados	37	41
Suspensos	2	6
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	1.023	104
Sobresalientes	498	37
Notables	186	19
Buenos	101	8
Aprobados	43	2
Suspensos	4	3

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	8	2
Notables	2	1
Buenos	1	1
Aprobados	11	6
Suspensos	1	2

	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Sobresalientes	158	13
Notables	28	10
Buenos	0	3
Aprobados	2	4
Suspensos	3	1

Premios

		sobre		matriculados
Composición	3		143	
Armonía	25	»	159	»
Piano	69	»	613	»
Violín	4	»	96	»
Violoncello	1	»	9	»
Trompa	1	»	9	»
Trombón	1	»	10	»
Cornetín	2	»	15	»
Clarinete	2	»	29	»
Contrabajo	2	»	11	»
Arpa	2	»	16	»
Órgano	2	»	10	»
Armonium	1	»	6	»
Solfeo	51	»	361	»

Curso 1904-1905

BRETÓN

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	836	487
Sobresalientes	464	208
Notables	155	59
Aprobados	46	48
Suspensos	0	5

	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	1.678	156
Sobresalientes	1.013	98
Notables	412	34
Aprobados	196	16
Suspensos	17	2

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	19	5
Notables	5	5
Aprobados	8	7
Suspensos	0	1
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Sobresalientes	334	115
Notables	147	28
Aprobados	98	30
Suspensos	10	3

Premios

Armonía	2	sobre	32	matriculados
Piano	49	»	548	»
Violín	1	»	72	»
Arpa	3	»	26	»
Oboe	1	»	12	»
Solfeo	47	»	208	»

Curso 1926-1927

BORDAS

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	1.048	438
Sobresalientes	128	49
Notables	48	6
Aprobados	612	220
Suspensos	0	0
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	4.087	382
Sobresalientes	458	37
Notables	258	15
Aprobados	2.902	273
Suspensos	150	16

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	0	0
Notables	0	0
Aprobados	19	8
Suspensos	0	0
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	1.188	288
Sobresalientes	151	30
Notables	96	6
Aprobados	1.043	239
Suspensos	31	9

Premios

Armonía	7	sobre	313	matriculados
Canto	4	»	43	»
Piano	9	»	319	»
Violín	3	»	124	»
Música de salón	7	»	61	»
Clarinete	1	»	14	»
Contrabajo	1	»	7	»
Solfeo	33	»	198	»

Curso 1944-1945

OTAÑO

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	1.001	500
Sobresalientes	402	187
Notables	158	49
Aprobados	96	47
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	1.154	346
Sobresalientes	543	190
Notables	297	74
Aprobados	173	42

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	30	15
Notables	5	5
Aprobados	14	9
No presentados	297	187
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	388	214
Sobresalientes	208	139
Norables	132	56
Aprobados	77	28
No presentados	111	32

Premios

Composición	1	sobre	6	matriculados
Armonía	4	»	31	»
Canto	2	»	23	»
Piano	6	»	57	»
Violín	2	»	17	»
Música Cámara	2	»	61	»
Flauta	1	»	2	»
Fagot	1	»	2	»
Trompeta	1	»	1	»
Solfeo	6	»	193	»

Curso 1951-1952

SOPEÑA

Convocatoria de junio

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Matriculados	1.908	1.059
Sobresalientes	571	381
Notables	299	141
Aprobados	291	94
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	2.986	847
Sobresalientes	827	292
Notables	697	176
Aprobados	758	156

Convocatoria de septiembre

	<i>Alumnas (oficiales)</i>	<i>Alumnos (oficiales)</i>
Sobresalientes	12	11
Notables	16	17
Aprobados	14	11
No presentados	706	405
	<i>Alumnas (libres)</i>	<i>Alumnos (libres)</i>
Matriculados	643	383
Sobresalientes	213	185
Notables	233	109
Aprobados	347	98
No presentados	555	213

Premios

Composición	1	sobre	3	matriculados
Armonía	3	»	23	»
Canto	4	»	16	»
Piano	9	»	27	»
Virtuosismo del Piano	2	»	8	»
Violín	2	»	10	»
Música Cámara	3	»	20	»
Arpa	1	»	2	»
Oboe	1	»	1	»
Flauta	1	»	1	»
Guitarra	1	»	1	»
Solfeo	9	»	123	»

OBRAS DE FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

(Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio de Madrid)

La música en Europa	Madrid 1942
Joaquín Turina	Madrid 1943 (dos ediciones)
Ensayos musicales	Madrid 1945
Joaquín Rodrigo	Madrid 1946
Historia de la música	Madrid 1947 (cuatro ediciones)
«Escritos» de Falla	Madrid 1948 (tres ediciones)
La música europea contemporánea	Madrid 1952
La obra y la vida de Franz Liszt	Madrid 1952
Strawinsky	Madrid 1957
La música en la vida espiritual	Madrid 1958
Historia de la música española contemporánea	Madrid 1958 (dos ediciones)
Introducción a Mahler	Madrid 1960
Atlántida	Madrid 1962
El Requiem romántico	Madrid 1965

Trabajos del Seminario de Historia de la Música
(próxima publicación)

Forma e inspiración en el «lied» romántico.

Los instrumentos musicales en los museos madrileños.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abella (María), 240, 249
 Abella (Salvadora), 241
 Abrantes (Marquesa de), 23
 Aguado (Antonio), 237
 Aguado (Rafaela), 256
 Aguado (Alejandro), 41
 Aguirre (Julián), 243
 Aguirre (José M.^a), 30
 Alagón (Duque de), 23
 Alarcón (P. Antonio), 57
 Alba (Santiago), 151
 Alba (Duquesa de), 23
 Albéniz (Clementina), 101
 Albéniz (Isaac), 77, 96, 101
 Albéniz (Manuel), 24
 Albéniz (Pedro), 34, 35, 42, 47, 233, 238
 Albudeite (Carmen), 24
 Alcaide (Carmen), 249
 Alcañices (Marquesa de), 23
 Alcácer (José M.^a), 252
 Achúcarro (Joaquín), 171, 255
 Alfaro (Pedro), 23
 Alfonso (Javier), 170, 185, 226, 240, 241, 254
 Alfonso XII, 61, 74
 Algotia (Escolástica), 31
 Allúe y Sesé (Antonio), 23
 Almagro (Juan), 225
 Almandoz (Norberto), 11
 Alonso Bernaola (Carmelo), 252
 Alonso (Emilio), 238, 251
 Alonso (Teresa), 139, 156, 169, 240
 Alonso (Miguel), 188, 252
 Alonso (Odón), 171, 255
 Alós (José M.^a), 23
 Altube (Cristóbal), 241, 169, 242
 Álvarez Cantos (José), 250, 251
 Álvarez (José), 24, 35
 Álvarez (Antonio), 30

Alvira (Carmen), 257
 Amadeo I, 80
 Andrade (Tomás), 156, 185, 247
 Andrevi (Francisco), 24
 Inglés (Higinio), 167, 197, 234
 Antón (Luis), 168, 242, 253
 Angulo (Manuel), 249, 250, 252
 Arambarri (Jesús), 186, 192
 Aranda (Fernando), 239
 Aranalde (José), 225
 Arangoa (María), 246
 Aranguren (José), 237
 Arbós (Enrique F.), 77, 85, 90, 101, 110, 115, 135, 136, 161, 252, 259
 Arévalo (Pedro), 252
 Argenta (Ataúlfo), 124, 139, 176, 183, 255
 Arias (Carmen), 193, 252
 Arias (Ángel), 251, 139, 192, 238
 Arín (Valentín de), 237, 259
 Arnao (Pilar), 24
 Aroca (Jesús), 238
 Aroca (Enrique), 240, 116, 154
 Arregui (Vicente), 251
 Arrieta (Emilio), 9, 47, 50, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 81, 85, 89, 135, 153, 203, 225, 237, 259, 261
 Arriaga (Juan Crisóstomo), 16, 233
 Arroyo (Concepción), 254
 Artero (José), 14, 25
 Asiain (Eduardo H.), 253
 Azaña (Manuel), 151
 Azcón (Amparo), 254

B

Bacarisse (Salvador), 124
 Bach, 181, 235
 Backhaus (Wilhem), 182
 Badura Skoda, 181
 Baeza (José), 110

- Bailén (Duque de), 23
 Balart (Federico), 89
 Ballestero (Pedro), 252
 Barberano (Luisa), 24
 Barbieri (Francisco A.) 33, 50, 61,
 68, 85, 95, 126
 Barrafón (Domingo), 23
 Barrera (Antonio), 238
 Bartok, 123, 181, 234, 235
 Basili (Basilio), 43, 50, 241
 Bautista (Julián), 238
 Baviera (D. José Eugenio), 140
 Baviera (D. Fernando), 140
 Bayona (Pilar), 154, 172
 Bécquer (Gustavo A.), 72
 Bedmar (Marquesa de), 23
 Beethoven, 34, 67, 138, 181, 234,
 235
 Beldroff (Luis), 24
 Bellini, 20, 75
 Beluzzi (Andrés), 35
 Benavente (Condesa-Duquesa), 23
 Benavente (Jacinto), 141
 Benedito (Luisa de), 23
 Benedito (Rafael), 153
 Berg, 181
 Berganza (Teresa), 171, 186, 188, 253
 Bernis (Dolores), 245
 Bielar (Adelaida), 30
 Blasco (Eusebio), 112
 Blasco (Pilar), 249
 Blasco (Justo), 241
 Boccherini, 16, 24
 Boldún (Calixto), 36
 Bonelli (Stella), 256
 Boucher (Celestina), 245
 Bonglini (Clementina), 24
 Brage (Angel), 255
 Brahms, 137
 Bravo (Daniel), 171
 Balsa (José), 254
 Bretón (Tomás), 9, 73, 75, 85, 89,
 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103,
 105, 106, 109, 111, 115, 117, 119,
 120, 123, 125, 135, 176, 225,
 234, 237, 251, 259, 264
 Bretón (Abelardo), 110, 238, 251
 Broca (Pedro), 244
 Broca (Ramón), 36, 50, 244
 Broca (Domingo), 245
 Brull (Melacio), 239
 Brull (Apolinar), 239
 Brunetti (Condesa de), 23
 Brunetti (Francisco), 24, 35, 243
 Bustamante (Salvador), 249
 Bustos (Valeriano), 245, 258
- G**
- Cabezón, 90
 Calabuig (Araceli), 256
 Calamita (Carlos), 256
 Calderón de la Barca, 233
 Calés Otero (Francisco), 226, 237,
 249, 250, 251, 169, 171, 180,
 225
 Calés Fina (Francisco), 160, 168, 169,
 226, 249, 251
 Calomarde (Tadeo), 23
 Calomarde (Carmen), 256
 Calvo (Francisco), 36
 Calvo (Juana), 245
 Calvo (Rosa), 255, 257
 Calvo Sotelo (José), 136, 151
 Calleja (Sérvulo), 226
 Camacho (Arturo), 169, 249
 Cambronero (Carlos), 250
 Camero (Eduardo), 245
 Campiña (Fidela), 253
 Campo (Conrado del), 102, 123, 124,
 129, 137, 138, 141, 151, 153, 154,
 156, 161, 162, 169, 170, 176,
 186, 234, 237, 238, 251, 259
 Campo (Agustín), 237
 Campo Sagrado (Marqués de), 23
 Campos (Antonia), 36
 Campos (José A.), 243
 Campuzano (Petra), 24
 Canale (Ivone), 242
 Canosa (Príncipe de), 23
 Cánovas (Antonio), 76
 Cantó (Juan), 238
 Cantó (Agustín), 238
 Capo (Antonio), 30, 36
 Cardona (Antonio), 240
 Carlos M.^a Isidro, 23
 Carlos III, 14
 Carlos IV, 14, 24
 Carmona (María), 30

- Carnicer (Ramón), 22, 33, 35, 36, 42,
 47, 50, 59, 61, 233, 237
 Caro (Manuela), 255
 Carra (Manuel), 180, 192, 241, 256
 Cartes (Ana M.^a), 250
 Carvajal (Vicente), 243
 Cassadó (Gaspar), 235
 Casals (Enrique), 251
 Casals (Pablo), 90, 91, 251
 Casanova (Carolina), 241
 Casares (Julio), 252
 Casao (Caridad), 193
 Castelar (Emilio), 56, 57, 71, 75
 Castelo (Isabel), 191
 Catalina (Severo), 79
 Castellanos (Ramón), 243
 Castellanos (Juan), 248
 Castilla (Marcelino), 35, 248
 Castillo (Alberto), 252
 Castrillo (Félix), 35
 Castro (Fernando de), 72
 Castro (Isabel), 240, 249
 Castro y Serrano (E.), 67
 Castroterreno (Duque de), 23
 C.atalá (Bartolomé), 254
 Cava (Dolores), 193
 Celli (Felipe), 43, 241
 Cerro (Natalia del), 239, 248
 Cervantes, 233
 Cervellón (Condesa de), 23
 Cierva (Juan de la), 151
 Clavé, 57
 Clementi, 34
 Climens (Victoria), 253
 Cluch (Jesús), 256
 Cobeña (Antonia), 239, 240
 Colbrán (Isabel), 24
 Compta (Eduardo), 76, 238
 Conde (Esther), 240
 Contreras (Federico), 254, 240
 Corell (Ramón), 258
 Coronel (Tomás), 135, 245
 Corrales (Dolores), 31
 Correa (Lorenza), 24
 Correa (Enrique), 171, 175, 257
 Corres (Condesa de), 23
 Corvino (Jesús), 171, 253
 Costa (Joaquín), 105
 Cramer, 34
 Cristóbal (Adela), 241
 Cruz (Baldomera), 24
 Cruz (Ramón de la), 233
 Cubiles (José), 10, 116, 124, 137, 139,
 159, 162, 165, 179, 183, 191, 192,
 223, 234, 240, 254, 259
 Cuenca (Vicente), 61, 237
 Cuesta (Leopoldo), 245
 Czerny, 34
- CH**
- Chao (Eladio), 154
 Chapí, 73, 75, 85, 96, 99, 100, 234,
 251
 Cherubini, 17, 20, 22
 Chevalier (M.^a Luisa), 249
 Chopin, 34, 67
- D**
- Dahmen (Carlota), 154
 Dalp (Eusebio), 23
 Dallapiccola, 235
 David (Felicien), 59
 Debussy, 102, 108, 123, 180, 192,
 235
 Delgado (Javier), 239, 240
 Demus (Jorge), 181, 192, 235
 Díaz (Alirio), 257
 Díaz-Plaja (Guillermo), 183
 Dicz (Juan), 43, 242
 Díez (Matilde), 76
 Díez Martín (Carmen), 192, 240
 Díez Mas (Manuel), 141
 Dionís (Yolanda), 255
 Domínguez (Conchita), 254
 Donnizetti, 41
 Donoso Cortés (Juan), 197
 Dorda (Manuel), 116
 D'Ors (Eugenio), 12, 162
 Doyagüe (Manuel), 14, 25
 Ducasi (Manuel), 243
 Dueñas (Sagrario), 249
 Dukas, 202
 Dúo Vital (Arturo), 169, 250
 Durías (Carmen P.), 253
 Dusmet (Manuel), 24
 Dutrieu (Enriqueta), 239

E

- Echevarría (Victorino), 139, 155, 168, 238, 251
 Echeveste (Miquel), 257
 Eguisquer (Rogelio), 112
 Esbrí (Carlos), 250
 Escobar (Baldomero), 239
 Escudero (Pedro), 35, 242
 Eslava (Hilarión), 11, 51, 59, 60, 61, 63, 65, 75, 79, 85, 149, 156, 202, 203, 233, 237, 259
 Espallargas (Adela), 249
 Esperanza y Solá (José M.^a), 95, 111
 Espín (Joaquín), 50, 51, 61, 248
 Espinós (Victor), 142
 Espinosa (Pedro), 171, 255
 Eslá (Óscar), 121, 126, 135, 139, 153, 155, 167, 183, 248, 260
 Eximeno (Antonio), 14

F

- Falcó (José), 248, 249
 Falla (Manuel de), 102, 110, 111, 121, 123, 137, 135, 138, 145, 151, 154, 159, 167, 254
 Fañanás (Pascual), 244
 Fauré, 101
 Feijóo, 14-27
 Felipe V, 27
 Fernández (Aurelio), 244
 Fernández (Avelino), 242
 Fernández (Francisco de), 23
 Fernández (Carmen), 252
 Fernández (José), 250
 F. Alberdi (Manuel), 240, 254
 F. Bordas (Antonio), 9, 10, 131, 133, 135, 136, 141, 142, 143, 151, 160, 161, 225, 226, 242
 F. Caballero (Manuel), 60, 251
 F. Grajal (Manuel), 239
 F. Grajal (Tomás), 119, 237, 259
 F. de la Mora (Pilar), 96, 137, 140, 239
 F. Orduña (Felisa), 108
 F. Ortega (Encarnación), 256
 F. Ortíz (Fermin), 116
 F. Varela (Manuel), 23, 41

- Fernando VI, 27
 Fernando VII, 19, 22, 31, 33, 41
 Ferrer (Joaquín M.), 59, 225
 Ferrer (Luisa), 255
 Fetis (José), 32, 34, 61
 Figueras (Vicenta), 240, 241
 Figueroa (Jaime), 253
 Fischer (Enrique), 244
 Fleta (Miguel), 154, 241
 Florín (Fernando), 23
 Floridablanca (Condesa de), 23
 Font (Luis), 245
 Fontanilla (Pedro), 226, 227, 237, 238, 259
 Forns (José), 124, 126, 185, 247, 251, 259
 Fragaroli, 20
 Francés (Julio), 110, 242
 Franciforte (Marqués de), 23
 Francisco de Asís, 61
 Francisco de Paula (Antonio), 23
 Franco (José M.^a), 11, 136, 154, 247, 254
 Franco (Enrique), 182
 Frijón (Antonio), 24
 Fuente (César de la), 252
 Fuentes (Francisco), 35, 245
 Fuertes (Estrella), 254
 Fuster (Amparo), 240
 Fuster (Francisco), 110, 226, 240, 251, 254
 Fuster (Teresa), 241

G

- Gabiola (Bernardo), 124, 168, 226
 Gabriel de Borbón, 24
 Gaínza (José), 248
 Galán (Rafael), 30
 Galiana (Miguel), 61, 237
 Galve (Luis), 140
 Gálvez (Genoveva), 171
 Gallástegui (Juan José), 253
 Gallego Burin (Antonio), 176
 Gallup (Guadalupe), 249
 García (Adela), 239
 García (Dolores), 30
 García (Manuel), 24
 García (Milagros), 257

García (Nicolás), 245
 García Abril (Antón), 192, 249, 250
 García Alfonso (Jesús), 256
 García Asensio (Enrique), 171-192
 García Asensio (Luis), 192, 253
 García Carrillo (Francisco), 255
 García Coronel (Tomás), 245
 García de la Garma (Concepción), 246
 García Hidalgo (Felipe), 243
 García Jiménez (Antonio), 249
 García de Lara (Carlos), 241
 García Leaniz (Javier), 141
 García López (Tomás), 226, 258, 245
 García López (Mercedes), 242
 García Mamelli (Josefina), 256
 García Matos (Manuel), 185, 191, 248
 García Morente (Manuel), 145, 159
 García Oliva (José), 240
 García de la Parra (Benito), 110, 123, 129, 162, 169, 176, 183, 186, 226, 238, 251, 259
 García Roig (Carlos), 256
 García Rojas (Natalia), 253
 García Rubio (Luisa), 241
 García Terán (Tomás), 254
 García de la Vega (Julián), 247
 Garijo, (José), 124
 Garijo (Manuel), 244, 258
 Garriga (Concepción), 240
 Garraus (Antonia), 240
 Gascón (Joaquín), 252
 Gayarre (Julián), 76, 233
 Gaztambide (Joaquín), 61, 68, 73
 Genovés (Tomás), 50
 Gevaert, 50, 77
 Gieseking (Walter), 180
 Gil (Francisco de Asís), 61, 237
 Gil (Bernardino), 252
 Gil (Juan), 30
 Giner de los Ríos (Francisco), 73
 Goicoa (Mercedes), 255
 Gombau (Gerardo), 234, 246, 252
 Gómez (Julio), 11, 110, 125, 154, 169, 170, 191, 227, 237, 250, 251, 254, 259
 González (Aida), 256
 González (Carlos), 256
 González (Francisco), 112

González (Guadalberto), 23
 González (Lucio), 243, 257
 González (Manuel), 244
 González (Rafaela), 249
 González Delgado (Vicente), 24
 González Ramos (Joaquín), 243
 González Selmón (Manuel), 23
 González Val (Emilio), 243
 Gor (Duquesa de), 23
 Gordillo (Antonio), 252
 Gorostiaga (Ana M^a), 255
 Gorostiaga (Antonio), 250
 Gorostola (Francisco), 256
 Granados (Enrique), 102, 103
 Grassi (Carlos), 244
 Grelet (Mariana), 239
 Grove (Miguel), 252
 Guelbenzu (José), 50, 61, 68
 Guervós (José), 101, 110, 124, 240, 246
 Guerrero (Jacinto), 124
 Guridi (Jesús), 10, 168, 183, 189, 191, 234, 246

H

Halffter (Cristóbal), 10, 171, 180, 189, 192, 193, 225, 237, 252
 Halffter (Ernesto), 145, 151, 159, 167
 Haydn, 24, 67
 Hernández (Alfredo), 249
 Hernández (Pablo), 248
 Hernando (Rafael), 61, 63, 65, 68, 226, 237, 259
 Herz, 34
 Hierro (José del), 110, 135, 242
 Higuera (Ana), 193, 254
 Higuera (Jacinto), 100, 160
 Higuera (Lola), 257
 Hija (Duque de), 23-74
 Hija (Pablo), 248
 Hummel, 34
 Hurtado (Sebastián), 23

I

Ibáñez (Elisa), 256
 Ibarra (José), 249, 250
 Iglesias (Antonio), 155, 171, 183, 252, 255

- Iglesias (Gumersindo), 243
 Iglesias Villarelle (Antonio), 184
 Infantado (Duque del), 23
 Iniesta (Enrique), 124, 165, 168, 169,
 185, 242, 253
 Inzenga (Ángel), 25, 233, 241
 Inzenga (José), 61, 259
 Iradier (Sebastián), 50, 248
 Iriarte (Tomás), 16
 Isabel II, 9, 53, 56, 67, 74, 75
 Isabel de Borbón, 125, 140
 Iturbi (José), 169
 Iturriaga (Benigno), 252, 257
 Izquierdo (Luis), 192, 256
 Izquierdo (Rosa), 239
- J**
- Jardín (Josefa), 245
 Jardín (Magín), 35, 243
 Jimeno (José), 61, 237
 Jimeno de Lerma (Ildefonso), 93, 95,
 225, 246, 259, 263
 Jimeno (Ramón), 246
 Joaquín (Mariano), 30
 Jorbalán (Vizcondesa de), 41
 Jordán (Josefa), 43
 Juan (José de), 35, 36, 245
- K**
- Kalbrenner, 34
 Keller (Felicita), 181
 Keller (Gloria), 249
 Kriales (Hermes), 242
 Kunnie (Cecilia), 254
- L**
- Lago (Purificación), 240
 Laín (Pedro), 179
 Lambiace (Genaro), 20
 Lama (Encarnación), 248
 Lancho (Ángel), 141, 226
 Langa (Cecilia), 253
 Lapiela (Marqués de), 23
 Laredo (Elena), 255
- Larrea (Manuela), 24
 Larregla (Joaquín), 90, 124, 240, 247
 Larrocha (Alfredo), 257
 Lauret (Benito), 193
 Lavilla (Félix), 171
 Ledesma (Carmen), 255
 Lejano (Ernesto), 256
 Lemberg (Emilio), 250, 251
 León Ara (Agustín), 193
 León (Ángel), 30
 León Tello (Francisco), 171, 255
 Leoz (Jesús G.), 155, 171, 252
 Lera (Fernando de), 256
 Lerma (Pedro), 155, 169, 185, 240
 Lestán (Tomás), 242
 Levy (Lazare), 180, 186, 234
 Lebrero (Concepción), 256
 Lidón (Mariano), 24
 Liñán (Pascual), 23
 Liszt, 50, 161
 Lo Cauxio (Hortensia), 227
 López (Antonio A.), 239
 López de Ayala (A.), 59, 65, 71, 75,
 79, 225
 López Ballesteros (Luis), 23
 López (Emilio), 238
 López Gimeno (Julián), 241, 256
 López Cobos (Jesús), 193
 López (Inocente), 244
 López (José Venancio), 243
 López (Soledad), 239
 Lope de Vega, 234
 Lora (Manuel), 12
 Lorenzo (Paula), 239
 Lucas Moreno (Antonio), 96, 138,
 226, 254
 Luisa Carlota Borbón, 23
 Luisa Fernanda de Borbón, 35
 Luna (José), 251
- LL**
- Llanos (Antonio), 248, 249
 Lloret (José Luis), 169, 226, 242, 249
 Lluna (Emilio), 243
 Lluna (Emilio M.), 257

M

- Maciá (Purificación), 239
 Madinaveitia (Albina), 139
 Madrazo (Federico), 85
 Madurga (Elisa), 239
 Maganto (Francisco), 244, 258
 Maíquez (José), 15
 Malats (Joaquín), 115, 240
 Malibrán (María), 24
 Mancha (José M.), 246
 Manén (Juan), 234
 Maqueda (Gregorio S.), 250
 M.^a Cristina de Borbón, 13, 19, 20, 21, 22, 24, 41, 42
 M.^a Teresa de Braganza, 23
 M.^a Francisca de Asis, 23
 Martín (Concepción), 249
 Martín (Mariano), 61, 241
 Martín (Victor), 171
 Martín (Wladimiro), 192, 242
 Martín Pompey (Angel), 139, 237, 251
 Martínez Seoane (Blanca), 171, 242
 Martínez (Antonio), 23
 Martínez (Rafael), 139
 Martínez de Aguirre (Francisco), 116
 Martínez Almagro (J. J.), 51
 Martínez (Florentina), 30
 Martínez (Manuel), 30
 Martínez (Purificación), 254
 Martini (Ana M.), 193, 255, 257
 Mata (Manuel), 226
 Matas (María), 241
 Matute (Jacinto), 256
 Masarnau (Santiago), 43, 67, 72, 85
 Melida (Arturo), 163
 Masaveu (Pedro), 187
 Massó (Enrique), 155, 169, 238
 Medina (Mario), 252
 Meeerber, 36, 56, 57
 Melquiza (Flor), 256
 Mellier (Camilo), 244
 Menárguez (Luisa), 110, 192, 245, 257
 Mendelssohn, 99
 Mendizábal (Manuel), 238
 Menéndez (Julián), 258
 Menéndez Pelayo (Marcelino), 99
 Mercadante (Silverio), 22, 25
 Meroño (Pedro), 139, 168, 243, 257
 Mesonero Romanos (Ramón), 22-41
 Millet (Luis), 197
 Mingote (Angel), 169, 249
 Minguella (Francisco), 226
 Mirezcki (Victor), 86, 110, 124, 243, 257
 Miró (José), 238
 Moelberg (Juan), 50, 68, 243
 Molina (Julio), 258
 Molina (Julio), 245
 Moltó (Lucila), 240
 Monasterio (Jesús), 9, 50, 67, 68, 76, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 95, 99, 100, 109, 111, 225, 242, 247, 262
 Mondéjar (José), 239
 Monje (Andrés), 239, 240
 Monje (Venancio), 240
 Mont (Alvaro), 245
 Montalbán (Robustiano), 239
 Montealegre (Conde de), 23
 Montemar (Duquesa de), 23
 Montero (Carmen), 254
 Montero (Tomás), 30
 Montiel (Juana), 256
 Montillano, 115, 119
 Mooser (Aloys), 180
 Moragas (Antonio), 241
 Moraleda (Fernando), 249
 Morales (María), 253
 Moré (Justo), 248
 Moreno Ballesteros (J.), 110, 246
 Moreno Bascuñana (José), 155, 168, 187, 226, 238, 249, 251
 Moreno Buendía (Manuel), 250
 Moreno Gans (José), 139, 251
 Moreno (Isabel), 242
 Moreno (Pedro), 246-257
 Morphy (Conde de), 89, 90
 Moscheles, 34
 Moya (Manuel), 43, 248
 Mozart, 233
 Muguero (Rafael), 253
 Muñiz (Pilar), 240
 Muñiz Toca (Angel), 139
 Muñoz (Alfonso), 187, 188
 Muñoz (Margarita), 252

Muñoz Molleda (José), 139, 155,
234, 251
Muñoz (Manuel), 243
Muñoz (Nicasio), 245
Murat (José), 19

N

Nájera (Marquesa de), 101
Napoleón, 16, 17
Navarrete (Ana M.^a), 250
Navarrete (Fernando), 242
Navarro (Francisco), 242
Navarro (Santiago), 252
Navarrés (Marquesa de), 23
Nicolau (Antonio), 197
Nieto (Gratiniano), 12
Nieto (Laura), 155, 253, 242
Noblejas (Duque de), 23
Nonó (José), 43, 248
Norte (Salvador), 245, 258
Nueda (Daniel), 254
Núñez de Arce (Gaspar), 89

O

Ofalia (Condesa de), 23
Oliver (Ángel), 193, 250, 252, 257
Olmedo (José), 252
Orán (Dulce), 254
Oreiro (José), 30
Oreiro Lema (Manuela), 30, 36, 41,
43
Orff, 203
Orozco (Rafael), 256
Ortiz (Clotilde), 256
Ortiz (Fermín), 253
Osuna (Duque de), 23
Otaño (Nemesio), 10, 157, 159, 161,
163, 164, 165, 167, 168, 170, 176,
223, 225, 248, 259, 266
Oteín (Ángeles), 191, 242
Otuma (Socorro), 239, 249
Ovejero (Ignacio), 246

P

Pabón (Jesús), 151
Palafox (José de), 23
Palmera (Emilia), 240

Pallavicini (Josefa), 255
Pallavicini (Agustina), 255
Paoli (Domenico de), 186, 187, 235
Parada (Manuel), 155, 251
Parcent (Conde de), 23
Pardo (Carmen), 240
Pardo (Paloma), 255
Pardo (Sebastián R.), 243-257
Parody (Julia), 96, 110, 187, 192,
235, 240, 254
Parras (Leocadio), 244, 258
Patti (Adelina), 76
Pedrell (Felipe), 75, 85, 90, 96, 102,
110, 116, 126, 197, 247, 259
Peña (Remedios), 169, 249
Peña y Goñi (Antonio), 86
Penagos (Isabel), 186, 188, 254
Peñalver (María), 239
Peñaranda (América), 249
Pequeño (Luisa), 110, 116, 254, 257
Perera (Julián), 250
Pérez Casas (Bartolomé), 123, 129,
136, 156, 161, 176, 184, 186, 234,
259
Pérez (Carmen), 256
Pérez de Guzmán (Enrique), 193
Pérez Galdós (Benito), 15, 16, 19, 31,
36, 41, 50, 55, 67, 68, 72, 76, 83
Pérez Durias (Carmen), 171, 175
Pérez (Rafael), 242
Pérez Ruiz (José A.), 193, 253
Pérez Santos (Sofía), 242
Peris (José), 188, 252
Pieri (Josefa), 31
Pieri (Manuel), 35
Piermarini (Francesco), 9, 21, 22, 27,
32, 35, 39, 233, 241
Pinilla (José), 86, 248
Pla (Leandro), 241
Pla (Roberto), 169, 188, 193, 226,
249
Plañol (Antonia), 30
Pol (Elena), 255
Porras (José M.), 246
Porta (Milagros), 169, 192, 249, 250
Pozo (Marimi del), 253
Prat de la Riva (Enrique), 197
Pueyo (Eduardo del), 140, 169, 254
Puig (José), 24, 243
Puig (Lázaro), 241

Q

Quero (Rafael), 256
 Querol (Leopoldo), 168, 240
 Quevedo (Federico), 240, 241, 254
 Quijano (Manuel), 24

R

Ramírez Ángel (Antonio), 182
 Ramírez (Carmen), 254
 Ravel, 123
 Reart (José), 24
 Rebollo (Modesto), 238
 Rego (Luis), 193, 256
 Reguer (Joaquín), 36
 Remacha (Fernando), 124, 183
 Reina (Luis), 116
 Remisa (Gaspar), 23
 Rentería (Ángeles), 256
 Reventós (José), 248
 Reyes (Joaquín), 252
 Ribes (Ildefonso G.), 252
 Ríos (Javier), 255
 Ripalda (P.), 42
 Ríos (Fernando de los), 154
 Rivadeneira (Inés), 253
 Rivas (Juan Antonio), 243
 Rivas (Natalio), 73
 Rivas Cherif (Cipriano), 151
 Rivera (José), 237
 Rivero (Lucy), 256
 Roaldés (Teresa), 245
 Robles (José), 240
 Robles (M.^a Luisa), 192, 245, 257
 Roda (Cecilio), 9, 108, 112, 113, 115,
 116, 119, 176, 225, 259
 Rodrigo (Joaquín), 138, 166, 167,
 179, 234, 248
 Rodrigo (M.^a), 116, 247, 251, 254
 Rodríguez (Gabriel), 89
 Rodríguez (Conchita), 185, 241
 Rodríguez (Dolores), 238, 240
 Rodríguez (Gumersindo), 243
 Rodríguez (Luis), 30
 Rodríguez (Manuel), 244
 Rodríguez (Teodoro), 244
 Rodríguez Aragón (Lola), 168, 169,
 186, 187, 241

Rodríguez Baciero (Antonio), 188,
 255
 Rodríguez Gavilanes (Rogelio), 255
 Rodríguez de Ledesma (Mariano), 22,
 50
 Rodríguez Rivas (Mariano), 163
 Roig (Francisco), 241
 Román (Soledad S.), 249
 Romanones (Conde de), 100, 119, 120
 Romea (Julián), 36, 225
 Romero (Alfredo), 254
 Romero (Ángeles), 256
 Romeo (Laura), 249
 Romo (Antonio), 244, 258
 Romo (Jesús), 251
 Ronconi (Jorge), 241
 Ronda (Laura), 248
 Rossini, 24, 25, 34, 36, 41, 42, 59
 Rubén (Antón), 193
 Rubio (Consuelo), 171
 Ruiz (Amelia), 253
 Ruiz (Fermín), 107, 244
 Ruiz (Josefa), 254
 Ruiz Albéniz (Victor), 101
 Ruiz Casaux (Juan A.), 110, 124,
 135, 168, 192, 243, 257, 260
 Ruiz Giménez (Joaquín), 175, 183
 Ruiz Pardo (Sebastián), 257
 Ruiz Zorrilla (Manuel), 80

S

Saco del Valle (Arturo), 123, 139,
 247
 Sacristán (Manuel), 245
 Sáinz de la Maza (Regino), 154, 169,
 246, 260
 Saint-Saëns, 137, 234
 Sáinz (Saturnino), 239
 Salamanca (José), 51, 73
 Salazar (Adolfo), 60, 121, 123, 135,
 145, 149, 151, 155, 156
 Salazar (Conde de), 23
 Salcedo (Ángel), 115
 Saldoni (Baltasar), 33, 34, 35, 49, 50,
 233, 241, 248, 259
 Salgado (Sofía), 239
 Salieri, 22

- Salvador (Dolores), 249
 Salvador (Miguel), 116
 Salvatierra (Condesa de), 23
 Samaniego (Francisco), 239
 San Antonio (Pilar), 252
 San Carlos (Duque de), 23
 San Luis (Conde de), 55
 Sánchez (M.^a A.), 253
 Sánchez Allú (Martín), 238
 Sánchez Borja (Mercedes), 256
 Sánchez Bustamante (Salvador), 239
 Sánchez (Esteban), 171, 180, 192, 234, 255
 Sánchez Fraile (Anibal), 169
 San Fernando (Duquesa de), 23
 San Lorenzo (Duquesa de), 23
 San Martín (Marqués de), 23
 Sannuy (Montserrat), 255
 Sannuy (Ramona), 255
 Santa Cruz (Marqués de), 23
 Santamaria (Clemente), 239
 Santiago (Carmen), 252
 Santiago (Enrique), 253
 Santonja (Miguel), 238
 Soutullo (Severiano), 110
 Sanz del Río (Julián), 73
 Sarasate (Pablo), 76, 86, 111, 233, 234
 Sarmiento (Pedro), 36, 243
 Sarmiento (Teresa), 246
 Scarlatti (Domenico), 16
 Schaermen (Nora), 255
 Schubert, 181
 Schumann, 116, 181, 235
 Schumann (Elisabeth), 168
 Sebastián (Adoración), 253
 Sebastián de Borbón, 23, 36
 Sedano (José C. R.), 124, 242, 253
 Segovia (Andrés), 234
 Senén (Federico), 242
 Sentiel (Carlos), 36
 Serrano (Emilio), 102, 109, 248, 259, 237
 Serrano (Servando), 244, 258
 Silvestre (Manuel), 35, 244
 Socías (Horacio), 256
 Sola (Fuensanta), 253
 Solera (Temístocles), 59
 Solís (Rafael), 192, 241, 255, 256
 Sopena (Federico), 10, 173, 225, 247, 250, 260, 267
 Soriano Fuentes (Mariano), 21, 34, 36, 51
 Soriano Fuertes (Indalecio), 24
 Sos (Antonio), 239, 249
 Soutullo (Reveriano), 251
 Spiteri (Vicente), 247, 258
 Stendhal, 17
 Strauss, 102
 Strawinsky, 123, 182, 235
 Suárez (Consuelo), 253
 Subirá (José), 7, 11, 110, 126, 251
- T**
- Tabuérniga (Marqués de), 59, 225
 Tabuyo (Ignacio), 110, 241
 Tamayo (José), 89
 Tárrega (Juan), 24
 Tellería (Juan), 169, 247
 Téllez (Adela), 255
 Téllez (Narciso), 30
 Tello de Meneses (S.), 252
 Tello (Salvador), 242
 Thalberg, 34
 Toharia (Josefina), 240, 255
 Toldrá (Eduardo), 183
 Tordesillas (José), 171, 175, 255
 Toreno (Conde de), 71
 Tormo (Vicenta), 245
 Torner (Eduardo), 153, 154, 191, 248
 Torregrosa (Luis), 244
 Torregrosa (Matilde), 249
 Torregrosa (Pilar), 240
 Torrejón (Condesa de), 23
 Torres (Raimundo), 243
 Tourné (Teresa), 193, 254
 Tragó (José), 86, 90, 96, 110, 138, 239, 254, 259
 Turina (Joaquín), 102, 121, 135, 138, 151, 153, 159, 160, 161, 165, 170, 176, 234, 237, 259
- U**
- Uceda (Julián), 181
 Unamuno (Miguel), 100

Unanue (Pedro), 36, 41, 43
 Uranga (Domingo), 249
 Uriarte (Begoña), 256
 Urteaga (Matilde), 255, 256
 Urrutia (Pedro), 242
 Usandizaga (José M.^a), 102

V

Vacari (José), 24
 Valdeiglesias (Marqués de), 84
 Valderrama (José), 245
 Valdivia (Mario), 256
 Valentin (Mercedes), 253
 Valldemosa (Francisco), 51, 59, 71,
 241
 Vallejo (Paula), 239
 Valls (Rosario), 256
 Valverde (M.^a Josefa), 139, 192, 246,
 257
 Vázquez (Carmen), 256
 Vega (Ventura de la), 43, 47, 59, 225
 Vegh (Sandor), 181
 Vela (Telmo), 110
 Velasco (Ángela), 155, 192, 242
 Velázquez (Manuela), 24
 Venancio (José), 35
 Venadito (Conde del), 23
 Verdi, 51, 56, 60, 75, 233
 Vialcanet (Francisco), 244
 Vidaechea (Joaquín), 193, 257
 Vidal (Antonio), 241
 Vigo (Conde de), 47, 225
 Villa (Luis), 257
 Villa (Micaela), 31
 Villahermosa (Duquesa de), 23
 Villalba (M.^a Luisa), 255, 256
 Villar (Rogelio del), 124, 138, 139,
 140, 247

Villar (Teresa), 30
 Villarejo (Luis), 193
 Villó (Cristina), 36
 Viña (Facundo de la), 249
 Viñes (Ricardo), 154, 169, 187
 Vistahermosa (Duque de), 50
 Vives (Amadeo), 137, 237
 Vivó (Gabriel), 240, 249, 250, 255
 Vivó (Ricardo), 155, 171, 192, 243,
 257
 Virués (Joaquín), 23, 27, 32, 33

W

Wagner, 102
 Weber, 67
 Weissenberg (Alexis), 182, 193, 235
 Weldroff (Luis), 242
 Williard (Camilo), 246

Y

Yebe (Condesa de), 188
 Yusta (Robustiano), 35
 Yuste (Miguel), 244, 258

Z

Zabalza (Dámaso), 86, 238
 Zamacois (Joaquín), 183
 Zambrano (Marqués de), 23
 Zanetti (Miguel), 193, 255, 256
 Zárata (José), 24
 Zayas (Marquesa de), 23
 Zingarelli (Nicola), 20
 Zubizarreta (Pilar), 250
 Zubizarreta (Victor), 124, 257

ESTE LIBRO TERMINÓ DE IMPRIMIRSE
EN LOS TALLERES DE ARTES GRÁFICAS
SOLER, S. A., DE VALENCIA, EL DÍA
1 DE OCTUBRE DE 1967

