



Carmen RAMÍREZ RODRÍGUEZ
Real Conservatorio Profesional de Música de Almería

Semblanza biográfica, criterios pedagógicos y aproximación al pianismo de Javier Jiménez Delgado (1849-1910)*

El pianista, compositor y profesor, Javier Jiménez Delgado (1849-1910), contribuyó junto a otros músicos decimonónicos al arraigo del piano nacionalista español. Alumno de Manuel Mendizábal, compartió la creación escénico-lírica con la de teclado siendo peculiaridades destacables de su inventiva: la asimilación de elementos rítmicos, melódicos y armónicos de inspiración folclórica y flamenca en géneros románticos intimistas, danzas centroeuropeas e hispanas así como el predominio de dominantes secundarias y texturas contrapuntísticas libres con la superposición de diferentes dinámicas, formas de ataque y percusión de falsas relaciones que originan la conducción cromática de sus voces por movimientos contrarios.

Carente de estudios musicológicos previos, este artículo recupera su trayectoria académico-artística y las propuestas de sus enseñanzas en el Conservatorio de Madrid, cataloga el repertorio e introduce las distintas fórmulas de escritura del legado concebido para el instrumento.

Palabras clave: Javier Jiménez Delgado, piano español, música para piano, pianistas-compositores siglos XIX-XX, profesores de piano, Conservatorio de Madrid.

Together with other nineteenth-century musicians, the composer, pianist and teacher Javier Jiménez Delgado (1849-1910) contributed to the consolidation of the Spanish nationalist piano school. A pupil of Manuel Mendizábal, he combined composing for the stage with keyboard music, some of the most noteworthy features of which being the assimilation of rhythmic, melodic and harmonic elements inspired by folklore and flamenco in intimate Romantic genres, Central-European and Spanish dances, as well as the predominance of secondary dominants and free contrapuntal textures with the superimposition of different dynamics, forms of attack and percussion using false relations, which leads to chromatic voice leading through contrary motion.

This article, the first musicological study of Jiménez Delgado, discusses his academic-artistic career and the teaching methods he employed at the Conservatorio de Madrid, catalogues his works and introduces the different formulas of composition found in his output for the instrument.

Keywords: Javier Jiménez Delgado, Spanish piano, piano music, nineteenth- and twentieth-century composer-pianists, piano teachers, Conservatorio de Madrid.

* La labor investigadora de este artículo ha sido subvencionada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y se ha realizado gracias a la colaboración del Archivo General de la Administración (AGA), la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (BCSMM), la Real Biblioteca de Palacio (RB), el Archivo Canuto Barea de la Biblioteca Provincial de La Coruña (BPC), la Biblioteca Musical Víctor Espinós (BMVE), el Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), la Biblioteca Nacional de España (BNE), el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores (CEDOA), la Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMD), el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) y el Archivo Vasco de la Música (Eresbil), donde se encuentran el expediente académico, los manuscritos originales y partituras impresas de la producción estudiada.

Introducción

Intelectuales e innovadores confirieron a la música primacía manifiesta sobre cualquier otro medio de expresión emocional a lo largo del Romanticismo. En este periodo, los sentimientos humanos vibran junto al deseo por conocer el canto primigenio de cada nación, Andalucía cede a Europa una imagen imaginaria (y a la par seductora) de España erigiéndose musa de manifestaciones artísticas perdurables, la instauración de conservatorios y liceos mengua gradualmente el cometido educativo centenario de las escolanías catedralicias y los músicos redescubren como modelos polifónicos a emular al casi olvidado Bach, a Palestrina y a otras autoridades del pasado.

Los compositores e intérpretes del siglo XIX demostraron que, el instrumento concebido alrededor de 1709 por Cristofori –restringido, hasta ese momento, a la mera función de acompañante– atesoraba, por efecto de la ampliación paulatina de sus dimensiones, la extensión del teclado, la resistencia de sus teclas y los distintos tipos de ataque, insospechados efectos sonoros y múltiples gradaciones dinámicas, capaces de convertirlo en protagonista y transmisor constante de la creación sinfónica, camerística, coral y operística a través de transcripciones, reducciones y arreglos.

La proliferación de aficionados y el creciente nivel técnico de los profesionales fueron decisivos en la súbita evolución organológica. Graf, Érard, Pleyel, Bösendorfer, Klepfer, Broadwood y demás constructores proporcionaron con dialectos diferentes, patentes mecánicas a gran escala, acordes a un nuevo tipo de técnica interpretativa –íntima y brillante al mismo tiempo– e inherente al asentamiento del *freelance* musical, consagrado al ejercicio libre de la composición, docencia e interpretación en cafés, teatros, círculos intelectuales, salones privados y salas de concierto. La participación del pianista-compositor junto a cantantes y formaciones instrumentales mixtas repercutió en el desarrollo del concierto público. De su intervención dependieron los aumentos de remesas del piano utilizado¹, la adquisición de sus composiciones y las peticiones de lecciones particulares. Para encontrar sintonía con la nueva concurrencia, los concertistas más destacados hicieron del virtuosismo su mayor reclamo, y esa espectacularidad, acabó desatando desafíos musicales entre parejas de talentos donde la lectura a primera vista e improvisación a base de variaciones eran elementos imprescindibles², promoviendo, hacia

¹ Tener a un notable pianista como cliente –afirma Mutsumi Fukushima en “Fabricantes de pianos en la Barcelona de 1900”, *Recerca Musicologica*, XVII-XVIII, 2007-2008, p. 280– significaba obtener muchas más oportunidades comerciales. Por este motivo, se desataron ciertos conflictos y competiciones entre los fabricantes de pianos.

² Según documentan las fuentes históricas, Muzio Clementi fue un digno rival de Mozart. Ignaz Pleyel despertaba idénticos miramientos que su maestro, Haydn. Joseph Wölfl, ensombrecía a Beethoven en su etapa temprana. Y Thalberg eclipsó a Liszt en París.

1867³, la irrupción del piano moderno en el mercado a través de las manufacturas estadounidenses, Steinway y Chickering, e incrementando sobremanera las dificultades técnicas de las novedades. La edición de partituras de diversos autores, organizadas de forma progresiva o como resultado de encargos regioes, conmemoraciones oficiales, científicas y deportivas⁴; el interés mostrado por los organistas hacia el pianoforte junto a las transformaciones en la manera de tocar, la impresión de métodos, testimonios e iniciativas didácticas reveladas por los grandes compositores incluso cuando no llegaron a convertirse en aclamados instrumentistas⁵ y la publicación de reseñas y críticas de actuaciones en suplementos filarmónicos y noticieros, corrieron paralelos a la prolijidad de la oferta instrumental, a la sólida repoblación de sus fabricantes en Barcelona, Madrid o Valencia⁶ y al afianzamiento exponencial en Europa central y América.

Al regreso de sus respectivas estancias en París y Londres, Pedro Pérez de Albéniz a través del *Método completo para piano* (1840) y Santiago de Masarnau mediante *El tesoro del pianista* (1845), introdujeron las innovaciones europeas acometidas por Cramer, Hummel, Kalkbrenner, Chopin, Field, Moscheles y Herz⁷, y fundaron dos corrientes diferenciadas de piano romántico español, desarrolladas con posterioridad por Pedro Tintorer, Florencio Lahoz, José Juan Santesteban, Eduardo Compta, Manuel Mendizábal, José Miró, Juan María Guelbenzu, Martín Sánchez Allú, Marcial del Adalid, Adolfo de Quesada, Dámaso Zabalza, Eduardo Ocón, Juan Bautista Pujol, Felipe Pedrell, Teobaldo Power, Roberto Segura, José Espí, Joaquín Malats, José Tragó o Joaquín Larregla, entre otros.

A pesar de la meritoria proyección internacional que Viñes, Cortot, Marshall, Blanche Selva, Arthur Rubinstein, José Cubiles, Gonzalo Soriano, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, Esteban Sánchez, Rafael Orozco, Rosa Torres-Pardo, Guillermo González, Josep Colom, Ricardo Requejo, Marc-André Hamelin, Albert Guinovart, Miguel Baselga, Antonio Soria o Blanca Uribe han brindado a Albéniz, Granados, Turina y Falla en recitales, y a las recientes grabaciones realizadas por Gemma Salas, Ana Benavides, Ana Vega, Patrick Cohen, José Luis Castillo, el dúo Curbelo, Miguel Ángel Castro o Miguel Álvarez-Argudo, con repertorios restablecidos de los compositores decimonónicos aludidos, la producción pianística española de aquella

³ Año de la Exposición Universal de París, a la cual, concurren las dos firmas y recibieron la Medalla de Oro como premio a sus innovaciones.

⁴ Ana Benavides: *El piano en España: desde su introducción hasta Joaquín Turina*, Madrid, Bassus, 2011, pp. 77-78.

⁵ Véase al respecto Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza, 2001.

⁶ Cristina Bordas: "Piano", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2002, vol. 8, p. 759.

⁷ Gemma Salas Villar: "La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano", *Nassarre*, XV, 1-2, 1999, pp. 43-50.

centuria excede los seis millares de partituras⁸, y gran parte de ella, continúa siendo una parcela inexplorada.

Desprovista de estudios precedentes, la producción del pianista, compositor y pedagogo, Javier Jiménez Delgado, se ausenta en las salas de concierto y apenas tenemos noticias de su existencia. Salazar⁹, Subirá¹⁰ y Gómez Amat¹¹ le silencian en sus respectivas aportaciones a la música instrumental hispana de aquel intervalo. Linton E. Powell no hace alusión en *A History of Spanish Piano Music*¹². Tampoco lo incluye Ana Benavides en su reciente publicación *El piano en España*¹³. Hasta ahora, las fuentes de información se limitan a escasas y esporádicas menciones. Francisco Cuenca insertó en 1927 esbozos académicos a su *Galería de músicos andaluces*¹⁴. Federico Sopena lo anotó en la nómina de profesores que integraron el claustro del Conservatorio madrileño¹⁵. Más adelante, tanto Gloria Emparán¹⁶ como Mariano Vázquez Tur¹⁷, enumeraron sucesiva e individualmente algunas obras para el instrumento objeto de sus estudios recopilatorios sin la emisión de valoraciones críticas. Y M^a Luz González Peña, ha compilado el repertorio de música escénica conservada en los fondos de la Sociedad General de Autores y Editores cuestionándose la identidad o dualidad de este autor con las composiciones pianísticas firmadas por Francisco Javier Giménez Delgado¹⁸.

Todo ello hace que la aproximación a su biografía y obra resulte necesaria para definir al artista, contribuya al enriquecimiento de la historia del piano español y fomente el aprendizaje de su legado en las aulas de conservatorios, universidades y escuelas de música.

⁸ G. Salas Villar: "La difusión del piano romántico en Madrid (1830-1856)", *Imprenta y edición musical en España (siglos XVIII-XIX)*, Begoña Lolo, José Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 409.

⁹ Adolfo Salazar: *La música de España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1953.

¹⁰ José Subira: *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

¹¹ Carlos Gómez Amat: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1988.

¹² Linton E. Powell: *A history of Spanish piano music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

¹³ A. Benavides: *El piano en España...*

¹⁴ Francisco Cuenca: *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, 1927, pp. 143-144.

¹⁵ Federico Sopena: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, p. 239.

¹⁶ Gloria Emparán: *El pianismo español del siglo XIX: fuentes para su estudio*, memoria inédita de becario, Madrid, Fundación Juan March, 1980, vol. II, pp. 76-77.

¹⁷ Mariano Vázquez Tur: *El piano y su música en el siglo XIX en España*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 368-369; íd.: "Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX", *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, p. 6.

¹⁸ M^a Luz González Peña: "Jiménez Delgado, Javier", *Diccionario de la música española...*, vol. 6, pp. 577-578; ead.: "Jiménez Delgado, Javier", *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2006 (2^a ed.), vol. II, p. 8.

Semblanza biográfica

Javier Jiménez Delgado¹⁹ nació el 28 de junio de 1849 en Málaga²⁰. Descendiente de una parentela acomodada en el sureste peninsular español, oriunda de Almería –entre cuyos miembros, recordamos a su hermano, el dramaturgo y poeta, Juan José (1844-1889)²¹– vivió su infancia y primera adolescencia en esta ciudad. En 1862, partió a Madrid, iniciándose en el aprendizaje del piano en el Real Conservatorio bajo la enseñanza de Manuel Mendizábal: discípulo y relevo generacional de Pedro Albéniz y Ramón Carnicer. Compartía el maestro tolosarra magisterio del instrumento en la institución musical con Dámaso Zabalza, Manuel de la Mata y Eduardo Compta, cuando descollaban los discípulos –y luego, representantes del panorama musical de la España finisecular–, Apolinar Brull, Ángel Rubio o Emilio Serrano, junto a quienes, el 26 de junio de 1867, obtuvo el primer premio con Medalla de Oro en el sexto curso²².

Al término de los estudios, algunos pianistas viajaban al extranjero para continuar formándose con maestros consagrados. Otros, conseguían emprender una trayectoria profesional como solistas. Y un nutrido grupo, acababa impartiendo lecciones privadas en sus ciudades natales compartiendo derroteros diferentes con el placer de tocar el piano. A mediados de 1871, Jiménez Delgado se instaló en Almería y comenzó a ofrecer en su domicilio –Calle de las Atarazanas, 2– recitales semanales²³, clases particulares²⁴ y unas academias o foros privados, alentado por el propósito de aleccionar a los inscritos en el estilo de Bach, Bertini, Beethoven y Czerny en una era dominada por repertorios de soberanía operística italiana. Durante su

¹⁹ El compositor añadió en su testamento, formalizado el 31 de diciembre de 1906 en Madrid, ante el notario Juan González Ocampo y Becerra que, “aún cuando su verdadero nombre bautismal es el de Francisco Javier Jiménez Delgado, se le conoce comúnmente con este último nombre y es el que usa y con el que viene firmando todos los documentos oficiales”. Véase, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Protocolo 43102, fol. 3034v.

²⁰ Así consta en el Libro 105 de Bautismos, fol. 4v de la Parroquia de los Santos Mártires, Ciriaco y Paula, de Málaga, poniéndose por nombre: Francisco Javier León María de los Dolores Jesús Ramón Jiménez Delgado. Véase AGA, Expediente 31/14879.

²¹ Concejal y Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Madrid por el Partido Fusionista, emprendió en el periodismo su carrera literaria, escribiendo odas a temáticas de diversa índole. Hijo político del compositor Joaquín Gaztambide, es autor de *Las colas de los vestidos*, *Alfonso XI*, *El eco de mi patria* y las zarzuelas *Crispín* y *Don Crispín*, *Covadonga* y *Florinda*, encarnada por Carolina Franco, musicada, como la anterior, por Pedro Miguel Marqués (1843-1918) y estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 6 de marzo de 1880.

²² Memoria del curso 1866-67. Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Madrid y *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 4-VIII-1867, p. 4.

²³ *La Crónica Meridional*, Almería, 8-II-1874, p. 3.

²⁴ Véase anuncio de “Academia musical” en *La Lealtad*, Almería, 28-XII-1871, p. 4 y *La Crónica Meridional*, Almería, 9-XI-1876, p. 4. Se imparten las asignaturas de Solfeo, Piano, Contrapunto, Fuga, Armonía y Canto, dedicando los lunes, miércoles y viernes, a las alumnas; y, martes, jueves y sábados, a los alumnos. El precio a sufragar por la duración del curso escolar, correspondiente a nueve meses, era de 180 reales, remunerables en tres plazos.

estancia, instruye la asignatura de música en el Colegio de la Purísima Concepción²⁵, dirige el Orfeón almeriense²⁶, la sección de Literatura y Música del Ateneo²⁷ y la escena de la ópera *Martha*²⁸, representada en el Teatro Principal por los asociados a *La Armonía* en julio de 1878²⁹. Acompaña a solistas y celebridades canoras que eventualmente visitan el municipio e interpreta al piano tanto obras de su autoría³⁰ como de Bosisio, Gottschalk, Ascher o fantasías y variaciones sobre motivos operísticos compuestas por Prudent, Herz, Ketterer, Miolan y Sanfiorenzo, en ámbitos afines a las manifestaciones de cámara y versiones sinfónicas para piano a cuatro manos³¹ con la asidua compañía de su alumno, José González de la Oliva (1858-1925)³².

Sin embargo, Almería no saciaba las aspiraciones de Jiménez Delgado. Era una capital incomunicada por tierra, convivía con las infortunadas secuelas de las inundaciones de 1879 y, a comienzos de los ochenta, adolecía de dinamismo cultural. De regreso a Madrid, fue testigo del apogeo del género chico en alternancia con las nuevas primicias de los Bufos emitiendo desde las rotativas sus consideraciones artísticas³³. Participa en la empresa escénica de Francisco Arderius, constituida en septiembre de 1881, al reclamo de implantar un teatro que potenciara simultáneamente la creación

²⁵ “El acreditado colegio”, *La Crónica Meridional*, Almería, 8-IX-1874, p. 3.

²⁶ Mariano Soriano Fuertes: *Calendario histórico musical para el año 1873*, Madrid, Antonio Romero, p. 63.

²⁷ *Revista de la Sociedad de Estudios Almerienses*, 1-VI-1910, pp. 6 y 8.

²⁸ Ópera cómico-romántica en cuatro actos con libreto de Friedrich Wilhelm Riese y música de Friedrich von Flotow.

²⁹ Carmen Ramírez Rodríguez: *El teatro lírico almeriense durante la época de la Restauración*, tesis doctoral, Universidad de Almería, 2006, p. 149.

³⁰ En mayo de 1872 interpreta junto a Laureano Campra Mosquera y Juan Robles un dúo de violín y violoncello con acompañamiento de piano titulado *Sur el Lido*, producto de su inspiración. Sobre ella, el número 418 del periódico almeriense *La Lealtad* señala: “Tiene algunos pasos de sabor clásico. Está bien concebida y mejor trabajada en la exposición del pensamiento con la riqueza de modulaciones que generalmente caracterizan las obras del señor Jiménez”.

³¹ El 23 de junio de 1876, *La Crónica Meridional* de Almería reseña: “En muchas ocasiones hemos tenido la satisfacción de admirar los talentos artísticos del señor Jiménez Delgado, del cual, opiniones más autorizadas se ocuparon en distintas ocasiones tributándole siempre merecidos y entusiastas elogios; tiene formada su reputación de artista y ocupa un lugar de distinción entre los compositores españoles”.

³² Académico y profesor de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, obtuvo el primer premio de Piano en junio de 1880, siendo alumno de Dámaso Zabalza. Continuó sus estudios en París bajo la dirección del organista, pianista y compositor Émile Bernard (1843-1902). Socio fundador en 1899 de una Sociedad de Cuartetos en Madrid junto a José Hierro, Manuel Sancho, Julio Francés, Víctor Mirecki, Fabián Furundarena, y de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de esta ciudad, promovió y participó en conciertos y conferencias musicales entre 1885 y 1888. Fue redactor y colaborador de la revista *El Ateneo* y, con posterioridad, crítico musical de *El Gráfico*, *La Correspondencia de España*, *Revista Musical Hispano-Americana* y *El Radical*. El 2 de julio de 1910 fue nombrado profesor interino de la cátedra de Piano en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, vacante, a la muerte de Jiménez Delgado; y, por Real Orden, expedida el 27 de diciembre de 1910, pasó a ser profesor numerario.

³³ J. Jiménez Delgado: “La verdad en su lugar”, *Crónica de la Música*, Madrid, 1-III-1882, pp. 3-5.

hispana y la formación musical de sus estudiantes, consistente en el estreno de óperas españolas en un acto. En compañía de Antonio Llanos y Tomás Fernández Grajal, aceptó la dirección y concertación de la orquesta de la compañía que actuó en el Apolo durante el último trimestre del año en cuestión, cuando Ruperto Chapí y Ricardo Morales abordaron aquel proyecto artístico renovador, frustrado por la escasa asistencia³⁴. Se incorpora a la naciente sociedad de profesores y aficionados a la música y, en colaboración con Benito Zozaya, el actor Manuel Catalina (1820-1886), Emilio Serrano y el dramaturgo Gaspar Núñez de Arce (1834-1910), emprendió una intensa actividad difusora³⁵ e interpretativa, cosechando ovaciones y elogiosas críticas “por su pulsación segura y sentimiento digno de la fama que posee en el mundo artístico”³⁶ en las actuaciones del Conservatorio, el auditorio de la Casa Zozaya, la Sociedad de Escritores y Artistas, los teatros del Príncipe Alfonso, de la Princesa, la Comedia, la Zarzuela, la Alhambra y el Salón Romero³⁷, donde compartió cartel con Enrique Fernández Arbós³⁸, Joaquín Larregla³⁹, Pablo Barbero (1847-1904)⁴⁰, José Tragó, Isaac Albéniz y Manuel Guervós⁴¹.

Según testimonian las fuentes hemerográficas examinadas, entre 1866 y 1896 el repertorio del artista era extenso, mostraba una marcada predilección por las obras de Chopin en contraste con las ocasionales presentaciones de producciones españolas⁴². Solía incluir a Beethoven, Mendelssohn y a compositores ausentes en los escenarios contemporáneos como Prudent, Redon, Ketterer, Sanfiorenzo, Ascher, Bériot, Gottschalk, Heller, Herz, Le Beau, Miolan, Thalberg o Rafael Aceves (1837-1876). La siguiente disposición en tres partes lo ejemplifica:

³⁴ Luis G. Ibern: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, pp. 117, 120.

³⁵ *La Discusión*, Madrid, 21-IX-1884, p. 3.

³⁶ *Escenas contemporáneas*, nº 2, Madrid, 1883, p. 319.

³⁷ El clarinetista, Antonio Romero y Andía, regentó desde abril de 1884 el Salón Romero, emplazado en la Calle de Capellanes, con aforo para cuatrocientos cincuenta espectadores, y fue durante lustros el principal local de conciertos de la capital. Benito Zozaya había instalado un año antes la Sala Zozaya, acogedora de una dinámica vida musical.

³⁸ El 23 de mayo de 1883 Jiménez Delgado interpreta junto al violinista Enrique Fernández Arbós la sonata op. 75, nº 1 para violín y piano de Camille Saint-Saëns. Véase “En el Salón Zozaya”, *La Época*, Madrid, 25-V-1883.

³⁹ *La Correspondencia de España*, Madrid, 4-I-1886, p. 2.

⁴⁰ *La Correspondencia de España*, Madrid, 17-VI-1881, p. 3.

⁴¹ *El Globo*, 23-V-1883, p. 3, refiriéndose al concierto celebrado la noche anterior en los Salones de la Asociación de Escritores y Artistas, apunta: “Con pulsación segura y con sentimiento digno de alabanza tocó al piano el señor Jiménez Delgado el cuarteto de *Rigoletto*, transcrito por Liszt y un scherzo de Mendelssohn”.

⁴² La prensa destaca la interpretación de un scherzo del que es autor en el círculo valenciano *La Sènera*. Citado en *La Iberia*, Madrid, 7-XI-1896, p. 2.

Tabla 1. Programa de Jiménez Delgado en el Salón Romero, 30 de marzo de 1886⁴³

PRIMERA PARTE	
Melodía	A. Rubinstein
Fuga y Scherzo	F. Mendelssohn
Minueto y Rondo	L.V. Beethoven
Andante y Scherzo	C. M. Weber
SEGUNDA PARTE	
Scherzo	F. Chopin
Polonesa, op. 53	F. Chopin
Polonesa, op. 40 n° 1	F. Chopin
Impromptu	F. Chopin
Berceuse, op. 57	F. Chopin
Mazurca	F. Chopin
Vals en la bemol	F. Chopin
Vals en la menor	F. Chopin
Vals, op. 70 n° 3	F. Chopin
TERCERA PARTE	
Serenata de <i>Mephisto</i> (transcripción)	E. Redon
<i>Promenades d'un solitaire</i> , op. 80, n° 1, 6 y 15	S. Heller
<i>Soledad</i> , meditación	R. Aceves
Marcha de las bodas de <i>Lohengrin</i> (transcripción)	R. Wagner
<i>Dans les bois</i> . Estudio de concierto	F. Liszt
Serenata española	E. Ketterer
<i>Crine dorato</i> , vals-capriccio	L. Sanfiorenzo

El Blear apunta que llegó a interpretar hasta veintiséis composiciones sin apenas descanso⁴⁴. Sobre el éxito del concierto⁴⁵, los críticos subrayaron “sus facultades de pianista reputado”⁴⁶, “dotado de mucha agilidad”⁴⁷, y que “vence dificultades que parecen insuperables”⁴⁸.

En Europa, los compositores e intérpretes galardonados en los centros oficiales de enseñanza musical acostumbraban a continuar su vinculación con ellos profesando una ocupación docente que prometiera estabilidad a sus existencias. Tres años y medio después de haber enviudado⁴⁹, el 9 de

⁴³ *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-III-1886, p. 3.

⁴⁴ *El Blear*, Palma de Mallorca, 5-IV-1886, p. 1.

⁴⁵ “El auditorio le tributó muchos aplausos cuyo éxito ha venido a confirmar la reputación del notable pianista”, *El Día*, 30-III-1886, p. 3.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, Madrid, 31-III-1886, p. 2.

⁴⁷ “Salón Romero. Concierto por el Sr. Jiménez Delgado”, *La Época*, Madrid, 30-III-1886, p. 2.

⁴⁸ *La Unión*, Madrid, 1-IV-1886, p. 2.

⁴⁹ El 12 de noviembre de 1881 muere su esposa, Carmen Alcaraz y Puig-Samper. Recibe sepultura en el Cementerio de la Patriarcal dos días después. Citado en *La Correspondencia de España*, Madrid, 13-XI-1881, p. 4

abril de 1885, Jiménez contrae segundas nupcias con María Loá Montant, en la madrileña parroquia de San José⁵⁰. Paralelamente, realiza pruebas en la Escuela de Música y Declamación, entre 1882 y 1885, concediéndosele el número uno en la lista de mérito relativo y, en virtud de oposiciones realizadas durante el mes de enero de 1886, desempeñó plaza de profesor auxiliar de Piano, a partir del 17 de enero de 1887, con el sueldo anual de mil quinientas pesetas. A propuesta del claustro de profesores, en marzo de 1894, se encarga interinamente de la cátedra de Piano, vacante cuando Dámaso Zabalza perece, compaginando el ejercicio público con el privado en el matritense Paseo del Prado, después, en el número 20 de la calle María Bárbara de Braganza. El 12 de diciembre de 1896, toma posesión como profesor supernumerario y, desde el 1 de marzo de 1904⁵¹, lo hace en calidad de numerario⁵² percibiendo el haber de tres mil pesetas cada año⁵³.

Junto a José Tragó, Pilar Fernández de la Mora, Natalia del Cerro, Teresa Sarmiento, José María Guervós, Enriqueta Dutrieu, Sofía Salgado, María Peñalver, Saturnino Sainz, Robustiano Montalbán o Andrés Monge, la labor pedagógica de Javier Jiménez Delgado fue decisiva para la difusión del piano en el Conservatorio de Madrid y, a juzgar por los datos que compendian las memorias anuales del centro, algo más de una treintena de sus pupilos, entre los que se encuentran, María Teresa Ballesteros, José Franco Bordons, Adela García Duque, Antonia Moya Cusó, Concepción Sala Alemán, Pilar Elías Herrando, Carmen Rodríguez Trelles, Filomena Purkis, Carmen Lacasa, Luz Rubio, Ángeles y Luz Corredor Pagés, obtuvieron medallas.

Al concluir el curso escolar, se celebraban concursos, facultando a los que obtenían la calificación de sobresaliente la posibilidad de recabar el Premio Fin de Carrera. Para ello, debían repentizar una obra e interpretar otra contemporánea de firma foránea, impuesta por la institución⁵⁴. En el constante afán por instaurar un arte patrio a través de la ópera, modernizar y profesionalizar la instrucción del principal centro docente musical del país, siendo director Tomás Bretón, lo dotó de cuantiosas mejoras:

⁵⁰ *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-IV-1885, p. 2.

⁵¹ *Gaceta de Madrid*, nº 61, 1-III-1904, p. 867.

⁵² En el Conservatorio había profesores numerarios y supernumerarios. A las plazas de número se accedía por oposición, a excepción de las especialidades de Composición, Canto y Conjunto Vocal e Instrumental, que el ministro designaba libremente. Los supernumerarios eran nombrados por el Ministerio de Instrucción Pública, a propuesta del claustro de profesores, entre los que hubiesen obtenido premio. Cuando sobrevenía una vacante de supernumerario, el claustro proponía al Ministerio los individuos que debían ser nombrados para su desempeño. Estos, tenían a su cargo los alumnos de los cuatro primeros cursos, pasando a partir del quinto curso con un profesor numerario.

⁵³ AGA, Expediente 31/14879.

⁵⁴ Artículo 33 de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861, pp. 12-13.

reformó el local, renovó los ejercicios públicos, acondicionó materialmente la biblioteca, aminoró el excesivo número de estudiantes que frecuentaban sus aulas en aras de alcanzar un mayor aprovechamiento y calidad en el aprendizaje musical, aprobó un nuevo Reglamento y, desafiando a la costumbre, el 1 de octubre de 1903, anunció un concurso al objeto de que el *Allegro de concierto* seleccionado para piano, compuesto en “proporciones semejantes a los de los modelos clásicos”⁵⁵, colmara en la convocatoria de 1904 el vacío hispano habitual en aquellos exámenes. Se presentaron veinticuatro manuscritos, entre ellos los de José María Guervós, Jacinto Ruiz Manzanares, Manuel de Falla, Luis Leandro Mariani y Cleto Zavala. El 30 de enero, Enrique Granados obtuvo por unanimidad el galardón y el tribunal, integrado por Emilio Serrano, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora, Tomás y Manuel Fernández Grajal, concedió mención honorífica a la composición de Jiménez Delgado⁵⁶ que participó bajo el lema de “Roma”⁵⁷.

Desde 1893, asumió el secretariado de la Liga Madrileña contra la ignorancia, presidida por Eduardo Vicenti, cuyo objeto era el fomento de la instrucción pública entre los huérfanos y clases populares⁵⁸. Condecorado con la Cruz de Caballero de la Real Orden de Carlos III, era requerido con asiduidad para intervenir como miembro de diferentes jurados en certámenes⁵⁹ y oposiciones. En colaboración con los hermanos Fernández Grajal, José Falcó (1840-1898), Ignacio Agustín Campo (1834-1915), Antonio Llanos y Juan Cantó (1856-1903), fue autor de obras didácticas para piano y solfeo, adoptadas como texto por la Sociedad Didáctica Musical. De igual forma, al género lírico-teatral en boga tributó algunas de sus producciones bajo los títulos de *El capitán Carlos*⁶⁰, *La casa de Don León*⁶¹, *La Barretina*⁶²,

⁵⁵ *Gaceta de Madrid*, n° 275, 2-X-1903, p. 19.

⁵⁶ Archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Memoria del curso 1903-04, pp. 6-7. A falta de una catalogación completa de sus fondos, esta composición no se ha podido localizar, tal vez, porque fue destruida en el centro, o bien permaneció inédita y no se difundió. Véase al respecto, “Concurso musical. Acta del jurado”, *Gaceta de Madrid*, n° 35, 4-II-1904, p. 493.

⁵⁷ *Gaceta de Madrid*, n° 56, 25-II-1904, p. 790.

⁵⁸ “Sociedades y conferencias”, *El Día*, Madrid, 17-V-1893, p. 1.

⁵⁹ *La Época*, Madrid, 16-XI-1891, p. 3; *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-XI-1891, p. 2 y *El Globo*, Madrid, 16-XI-1905, p. 2.

⁶⁰ Juguete lírico en un acto, original de Ramón Guerrero de Luna, estrenado en el Teatro Principal de Almería, el 8 de mayo de 1874. Constituyeron los números musicales: dos romanzas, una de tenor y otra de tiple, un dúo de tiple y barítono y dos coros, uno de introducción, y otro, al final. Cf. C. Ramírez Rodríguez: *El teatro lírico almeriense...*, pp. 117-120.

⁶¹ Juguete cómico-lírico, estrenado el 20 de mayo de 1890, en el Teatro de la Zarzuela.

⁶² Zarzuela en prosa y en dos actos de Calixto Navarro y Julián García Parra, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 19 de octubre de 1889, con un reparto encabezado por Leocadia Alba y Servando Cebón. La prensa ensalzó, entre sus números musicales, el *Himno de la Victoria*, bisado por Cándida Folgado, que representó a la Condesa del Valle. El 20 de octubre de 1889, *La Monarquía*, insertó en sus columnas: “Al terminar este bellissimo número, el compositor tuvo que presentarse repetidas veces en el palco escénico”.

*Señor de horca y cuchillo*⁶³, *¡Era un regalo!*⁶⁴, *Por irradiación*⁶⁵ y la ópera *Sagunto*⁶⁶.

Aquejado de una prolongada afección bronquial⁶⁷, fue trasladado el 28 de junio de 1910⁶⁸ a la Sacramental de San Justo, tras fallecer un día antes en Madrid⁶⁹.

Criterios pedagógicos

Jiménez Delgado agrupó unas reflexiones a modo de herramienta funcional para el desempeño de su magisterio en las memorias presentadas al concursar a las vacantes referidas de la institución madrileña, en julio de 1886 y enero de 1895⁷⁰.

Conocedor del *Méthode des Méthodes* –impreso en 1837, traducido al castellano y de generalizada difusión en Madrid⁷¹–, de los postulados teóricos de autoría española de Albéniz, Compta, Aranguren o Montalbán y de las costumbres interpretativas que le habían precedido, era reacio a un procedimiento fijo y, en la línea de Fétis, negaba una única y correcta manera de tocar el piano. Sus palabras lo dejan entrever cuando al repasar los diferentes hábitos de colocar la mano y movimientos del brazo, argumenta:

[...] por más que algunos autores opinen respecto a la colocación de la mano que ésta debe caer por sí misma naturalmente, quedándose los dedos casi tendidos y haciendo estos poco movimiento para herir las teclas, al paso que otros preceptúan que, quitando fuerza a los dedos la forma elíptica, deben recogerse para que obren con mayor energía y que se muevan con toda desenvoltura, comunicando a las manos un impulso más fuerte. Todas estas opiniones como las de que para efectuar una serie de octavas se use tan sólo una libre articulación de la muñeca o haciendo tomar parte en ella al antebrazo, sólo sirven para variar la forma de los métodos, pero no constituye ni puede constituir un sistema⁷².

⁶³ Disparate cómico-lírico en un acto, original de Calixto Navarro (1847-1900), estrenado, el 21 de enero de 1891, en el Teatro Martín de Madrid.

⁶⁴ Juguete cómico-lírico en un acto, original de Eduardo Navarro Gonzalvo (1847-1902), estrenado en el Teatro Moderno de Madrid, el 8 de junio de 1894.

⁶⁵ “Jiménez Delgado, Javier”, M^a Luz González Peña: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares (dir.), Madrid, ICCMU, 2003, vol. II, p. 62.

⁶⁶ *Crónica de la música*, Madrid, 17 de junio de 1880, p. 4.

⁶⁷ “Paisano enfermo”, *El Radical*, Almería, 21 de noviembre de 1906, p. 3.

⁶⁸ *Heraldo de Madrid*, 27 de junio de 1910, p. 6.

⁶⁹ Así consta en la sección 3^a del tomo 128-3, folio 341, número 505 del Registro Civil de Madrid.

⁷⁰ AGA, Expediente 31/14879.

⁷¹ Laura Cuervo Calvo: *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 147.

⁷² Memoria elaborada por Javier Jiménez Delgado para los ejercicios de oposición a la clase de piano, vacante en la *Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, julio de 1886.

Estudiaba la individualidad de cada alumno y enseñaba en función de sus características físicas y psicológicas tanto en lo que atañe al repertorio como a la ejercitación técnica contemplando la posibilidad de resolver diferentes dificultades por medio de prácticas personalizadas. Sostenía en lo referente a esto:

No somos enemigos de los métodos: de lo que somos enemigos es de la aplicación que suele hacerse de ellos, empezando por la primera página y siguiendo invariablemente el orden de ellas. Entendemos que el plan de la obra debe reformarse por el profesor en relación a las aptitudes de cada discípulo. Lo mismo decimos respecto a los demás estudios, cuyo orden numérico, sea el que fuere, no puede ser progresivo igualmente para todas las disposiciones⁷³.

Diseña un programa “como un punto de partida, reservándonos el derecho de alterarlo siempre que lo creamos conveniente”⁷⁴.

Tabla 2. Proyecto de enseñanza pianística distribuida por cursos

Cursos	Contenidos y repertorio
PRIMERO	Libre elección de método: C. Ph. E. Bach, Marpurg, Adam, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Herz, Albéniz, Aranguren, Compta o Montalbán. Ejercicios preparatorios de independencia e igualdad de dedos de A. Schmitt. Ejercicios de posición fija y libre, de cambios por elisión y sustitución, terceras ligadas y destacadas, escalas y arpeggios. Adecuada colocación de la mano y ejecución lenta pero correcta de todas las escalas mayores y menores y de todos los arpeggios en sus tres posiciones. Si las facultades del alumno lo permiten, el estudio de Las Letras de Bertini.
SEGUNDO	Continuación del método adoptado. Escala en terceras y sextas y arpeggios en séptimas hasta donde buenamente pueda llegar el alumno. Bertini, estudios, op. 100, para los alumnos cuya mano no alcance la octava. Bertini, estudios, op. 29, para los que la alcancen con alguna comodidad. Dos o tres fuguetas de Haendel. Tres sonatinas de Clementi.
TERCERO	Ampliación de los mecanismos con <i>El Pianista Virtuoso</i> de Hanon. Escala en terceras y sextas dobles. Arpeggios en notas dobles. Práctica de los signos de expresión. Continuación de los estudios de Bertini op. 29. Quince estudios de la Pequeña velocidad, op. 636 de Czerny. Alguna sonatina de Dussek.

⁷³ J. Jiménez Delgado: *Memoria presentada a las oposiciones de cátedra de número de piano vacante en la Escuela Nacional de Música y Declamación*, Madrid, enero de 1895, pp. 40-41.

⁷⁴ *Ibidem*.

<p>CUARTO</p>	<p>Ejercicios sueltos de mecanismo cuya designación y orden quedan a criterio del profesor según la aptitud del alumno. Dieciséis estudios de la velocidad op. 299 de Czerny a movimiento lento. Seis invenciones de Bach, a dos voces. Algún estudio de género para aplicar los ejercicios practicados respecto a la expresión como la <i>Introducción a El Arte de Frasear</i> de Heller. Una sonata de Dussek, Mozart o Clementi.</p>
<p>QUINTO</p>	<p>Ocho o diez estudios de Clementi, <i>Gradus ad Parnasum</i>, cuyo orden numérico lo establecerá el profesor. Catorce estudios de Cramer, continuación de los del año anterior. Repeticón y ampliación hasta veinte de los estudios de Czerny op. 299 tocados el año anterior y a mayor velocidad. Tres fugas de Bach a tres voces. Algún tiempo de los menos difíciles de Beethoven y de Hummel. Una sonata de Haydn y algún estudio de género. Ejercicios de lectura a primera vista.</p>
<p>SEXTO</p>	<p>Ocho o diez estudios de Clementi, <i>Gradus ad Parnasum</i>, continuación de los del año anterior. Otras tres fugas de Bach a tres voces. Algún preludio de Bach. Una obra de Mozart. Un andante de Beethoven y algún número de Weber. Continuación de la práctica de la lectura a primera vista. Si el alumno tuviera aún tiempo y facultades sería conveniente hacerle tocar los seis primeros estudios de los veinticuatro de Moscheles.</p>
<p>SÉPTIMO</p>	<p>Chopin, Estudios op. 10. Cuatro fugas de Bach a cuatro y cinco voces. Preludios de Bach. Una fuga de Czerny. Los veinte estudios de la velocidad practicados en los años anteriores a movimiento más aproximado posible al marcado. Obras de Beethoven, Mendelssohn y Weber, alternando con las de los clavicinistas a juicio del profesor. Ejercicios difíciles de lectura.</p>
<p>OCTAVO</p>	<p>Chopin, Estudios, op. 25 y Estudios Sinfónicos de Schumann. Grandes fugas de Bach y de Mendelssohn. Los veinte estudios de Czerny, tocados a rigor de metrónomo. Perfeccionamiento del repertorio hecho y su ampliación con obras de Chopin y Schumann. El alumno deberá haber aprobado el primer año de armonía, por lo menos, antes de terminar la enseñanza del piano.</p>

La enseñanza elemental afronta una técnica esencialmente digital en el ámbito del entrenamiento muscular y abarca desde la familiarización de las manos con el teclado hasta la perfecta ejecución de ejercicios de posición fija y libre, las escalas mayores y menores, en terceras, sextas, décimas y movimientos contrarios aparte de los arpeggios en todas sus posiciones. Para ello, propone el estudio de la escuela de Bertini, con los 25 estudios op. 100 para manos pequeñas, y los 48 de la op. 29, cuya segunda mitad prepara a los de Cramer, Czerny, con sus opus 299, 636, 365, 740, el *Gradus ad Parnassum* de Clementi y sus sonatinas, así como los ejercicios de Aloys Schmitt, *Le Pianiste Virtuose* de Hanon, los *Doce estudios de Mecanismo* de Dámaso Zabalza y los *Daily Studies* de Tausig.

En la enseñanza superior, estima indispensable el estudio de las fugas de Mendelssohn, Czerny y Bach, las composiciones de los clavecinistas, los 24 estudios de Moscheles, algunos de Kalkbrenner, la op. 10 y, particularmente, la op. 25 de Chopin, complementados con las obras de Haendel, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Rubinstein o Saint-Saëns.

Fundamenta el arte de tocar el piano en un movimiento digital inherente a su dimensión expresiva asequible mediante la consecución de los siguientes principios:

I) El mecanismo, compuesto por dos elementos opuestos:

1. Fuerza.

Las sonatas de Beethoven –revela– concentran las condiciones idóneas de vigor y sonoridad que proporcionan a la mano la fuerza y energía necesarias para dominar las dificultades del teclado.

2. Agilidad.

Para adiestrarla, estima primordial el estudio de:

a) La fuga y la tradición contrapuntística. El teclado está dividido por igual entre las dos manos y a través de este procedimiento –análogo al que sugirió Power⁷⁵– el alumno trabaja la independencia de dedos y adquiere la perfección en el *legato*. Para su aprendizaje, sugiere:

- Aprender cada una de las partes respetando metódicamente la digitación.
- Dedicar mayor concentración a las voces interiores porque su interpretación se verifica con la alternancia de ambas manos.
- Si la fuga es a cuatro o más voces, unir primero las interiores y después con cada una de las extremas.
- Trabajar a un tempo lento durante el proceso.

⁷⁵ Óliver Curbelo González: *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*, Almería, Círculo Rojo, 2012, p. 60.

b) Como Chopin, era particularmente firme a la hora de postular la trascendencia de la digitación. “No es posible un buen pianista sin un buen *doaté*”⁷⁶. Se rige por reglas invariables estrictamente en los estudios elementales. Reivindica la necesidad de adoptar aquella numeración que permita según la configuración de cada mano adaptarse a las exigencias específicas del pasaje. Considera el pulgar el dedo más importante y le confiere un tratamiento diferenciado por ser el eje sobre el cual giran los demás. Su paso contiene una de las dificultades más significativas, pues de él depende el progresivo desplazamiento de la mano y la mayor o menor igualdad en ciertos fragmentos.

II) La expresión. A una declarada voluntad de respetar el espíritu de cada composición incorpora la conveniencia de hacer que el alumno observe con rigor desde la iniciación los signos de expresión, consintiendo a la mano organizar todos sus movimientos en función del fraseo y “advirtiéndole que las diferentes articulaciones de que dispone mecánicamente son a la mano lo que las inflexiones de la voz a la garganta”⁷⁷.

El pianismo de Jiménez Delgado

A raíz de las partituras analizadas, podríamos aseverar que su creación pianística, publicada entre 1865 y 1894⁷⁸, por Benito Zozaya, Antonio Romero, Faustino Fuentes y Manuel Giménez, constituye el alma y germen de la escritura idiomática de otras obras hológrafas carentes también de número de opus, datos de litografía y difícilmente de fechar con exactitud que José Campo y Castro y la Sociedad Didáctico Musical publicaron. En ella⁷⁹, apreciamos la configuración de un pianismo que emerge de:

a) La fusión de recursos técnicos y estilísticos de tradición europea con elementos vernáculos y folclóricos de inspiración popular andaluza y flamenca en obras de carácter nacionalista haciendo uso de:

- La alternancia de secuencias instrumentales y coplas vocales.
- Comienzos de frase téticos.
- Ritmos ternarios o binarios compuestos en compases de 3/8, 3/4 y, fundamentalmente, 6/8.
- Melismas vocales y elasticidad métrica del cante andaluz en ámbitos reducidos del registro medio del piano.
- Elección de timbres brillantes para las extensas cadencias de elaboración improvisada con fermatas.

⁷⁶ J. Jiménez Delgado: *Memoria presentada a las oposiciones...*, p. 32.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁸ Algunas de las composiciones musicales de Jiménez Delgado aparecen insertas en *La Melodía*, publicación de periodicidad mensual, adscrita al *Centro Musical* de José Campo y Castro, y *La Correspondencia Musical*, semanario artístico y biblioteca musical publicada por el editor Benito Zozaya.

⁷⁹ Véase el catálogo de la obra para piano en Apéndices.

- Combinación de centros modales y tonales en La y Mi.
- Armonías estáticas sostenidas por el *Basso di Murky* a modo de fanfarria con funciones introductorias.
- Silencios como recurso expresivo.
- Salto de cuarta ascendente desde la nota dominante hacia la tónica en comienzos de frases o células motívicadas.
- Ostinatos rítmico-armónicos en acompañamientos.
- Posiciones, diseños melódico-rítmicos y técnicas interpretativas de la guitarra.
- Acordes de séptima disminuida en marcha secuencial sobre patrones rítmicos de notas a contratiempo aportando ausencia de polaridad tonal y reconocimiento de dominantes secundarias.
- Texturas polifónicas libres con la superposición de diferentes dinámicas, formas de ataque, percusión de falsas relaciones y choques de acordes aumentados y disminuidos resultantes que originan la conducción cromática de sus voces en direcciones contrarias.
- Ambigüedad del III grado.
- Inflexiones al relativo mayor.
- La fórmula cadencial del modo menor: vi^7-v^7 del $ii-v-i$.
- Reposos melódicos y descensos cadenciales sobre la dominante.

Particularmente revelador en este sentido resulta el tratamiento pianístico que otorga a *Almería*: una fantasía característica –como él la califica– compuesta en 1878. Escrita en un compás de 6/8 con hemiolias puntuales que combinan acentuaciones binarias y ternarias, adopta la disposición del fandango abandonao malagueño sobre una estructura externa tripartita y la forma interna alternante de preludio-ritornello con predominio de bajos *ostinati*, fraseo simétrico en unidades de cuatro compases para las secuencias vocales y una armonía bimodal con arreglo al siguiente esquema y distribución de compases: [A] (cc. 1-74). La menor. [B] (cc. 75-125). Fa mayor con inflexiones a Fa frigio mayorizado, Do frigio mayorizado, Do menor y Do mayor. [A'] (cc. 126-192). La menor-La mayor.

A lo largo de la sección A observamos ciertos parámetros de mimetismo hacia lo flamenco cuando, en pasajes de rítmica libre y ámbitos de la melodía sin acompañamiento que no exceden de la quinta, maneja intervalos de segunda disminuida o notas conjuntas alusivas a “ayeos” u otras sílabas representativas de preparación de la voz al cante sobre la tonalización modal frigida de la dominante de La menor con prominencia del Mi como nota de comienzo y reposo (Ejemplo 1a) y una voluntad imitativa de la guitarra clásico-romántica popularizada en su doble función de acompañante y solista que plasma por mediación de diseños melódico-rítmicos específicos del instrumento (Ejemplo 1b), disonancias, falsetas, llamadas, rasgueados (Ejemplo 1c) y punteados (Ejemplo 3a, cc. 3-4).



Ejemplo 1a. J. Jiménez Delgado: Almería, c. 12



Ejemplo 1b. J. Jiménez Delgado: Almería, cc. 47 y 50



Ejemplo 1c. J. Jiménez Delgado: Almería, cc. 16-21

Una entonación sobre la dominante del VI grado (Fa mayor) prepara en el inicio de la sección B una copla confiada a la escala hispano-árabe o escala menor gitana sobre Fa (Ejemplo 2a) con aditamento de una segunda sensible ascendente hacia la dominante y sus consecuentes intervalos de segunda aumentada, de inconfundible sonido oriental, al bemolizar Re y Sol.



Ejemplo 2a. J. Jiménez Delgado: Almería, cc. 83-87

marcato il canto

Ejemplo 2b. J. Jiménez Delgado: Almería, c. 105-108

En el compás 94 la composición adquiere los rasgos representativos de la técnica ornamental del género de la fantasía melodramática, de la variación y de la herencia pianística de Chopin. Precedida de una *cadenza* en Do mayor con tres fermatas sobre la tónica –que aumenta en extensión melódica (Do₁-Do₆), tamaño y dificultad a la sucesión anterior de notas rápidas *ad libitum*– homenajea a “las tres manos” de Thalberg al superponer en tres planos sonoros el diseño melódico de la copla expuesta con arpeggios rápidos y variados que requieren de los desplazamientos laterales de la mano para compensar la asimetría de los intervalos, del uso del pedal de resonancia y de una técnica digital desenvuelta a través de extensas escalas cromáticas ascendentes (Ejemplo 2b).

La originalidad de su producción radica en su peculiar contemplación de la tradición. Para el pianista malagueño, la modernidad no estaba reñida con la antigüedad y su práctica polifónica. Aconsejaba una ponderada asimilación, basándose en el convencimiento de que para comprender el presente, había que conocer el pasado. De esta forma, en el retorno no literal a la sección A, entre los compases 130-134 (Ejemplo 3b), se aprecia un interesante procedimiento de renovar el material musical con una concepción fortepianística del instrumento donde la textura adquiere plena entidad en un pasaje inspirado en diferentes posiciones de la emisión guitarrística por mediación de progresiones armónicas con funciones tonales secundarias en Re mayor, Do mayor, Re menor y Mi menor (Ejemplo 3a,

cc. 5-6). La superposición de cuatro planos sonoros diferenciados que comparten un mismo ámbito sobre la célula motívica originaria en la escala de La menor mixta, proporciona sobriedad, diversidad de ataque –*legato, staccato* y *portato*– y peculiares choques armónicos provenientes de la utilización de retardos así como de las falsas relaciones resultantes del VI y VII grados elevados y sin alterar cuando suenan simultáneamente las octavas disminuidas por movimiento contrario (Ejemplo 3b). Frente a la quietud precedente tanto del brazo como de la mano y la diferencia de ataque en la que el peso desempeña un papel determinante, la reexposición de secuencia vocal en la tonalidad homónima mayor, la presencia de octavas a lo largo de la extensión del teclado y grandes saltos con participación del brazo incorporan distintivos del pianismo romántico y concluyen la composición.

Ejemplo 3a. J. Jiménez Delgado: Almería, cc. 1-6

Ejemplo 3b. J. Jiménez Delgado: Almería, cc. 130-134

b) La adopción de estructuras tripartitas o reexpositivas con dos temas bien diferenciados, los cuales se relacionan por pasajes de transición o secciones codales, ritmos de boleros, fandangos, jotas y zapateados, las armonías y determinados giros melódicos del lenguaje de la música nacionalista española, aislados o combinándolos entre sí, en géneros intimistas y danzas centro europeas.

El *Scherzo* que, en 1894 dedicó a su compañero, Dámaso Zabalza, obedece a la siguiente disposición formal: [A]: (a¹) cc. 1-29, (a²) cc. 30-46, (a¹) cc. 46-64; [B]: (b¹) cc. 65-110, (b²) cc. 111-124; [A']: (a¹) cc. 125-153.

Andantino

p scherzando

cresc.

Ejemplo 4. J. Jiménez Delgado: Scherzo, cc. 1-5

Dicha disposición corresponde a la de un *lied* ternario, en el que encontramos un primer motivo en Mi menor (Ejemplo 4) construido sobre una variante de la fórmula cadencial andaluza con textura a tres partes, donde, la voz intermedia, conduce una melodía en descenso cromático hacia la dominante e incorpora una segunda aumentada al sensibilizar el VII grado sin resolver en la tónica, combinaciones de acentos binarios y ternarios superpuestos en los compases 17 y 18, la imprecisión tonal que suscita la fórmula cadencial $v^{6/4}-v$ del $v-v$ del homónimo mayor-i, intercambio de modos entre secciones, armonizaciones coloristas de la progresión descendente andaluza al insertar dominantes secundarias (Ejemplo 5: vi-ii-vii⁷ del $v-v$) y la reproducción de la copla de una jota aragonesa entre los compases 111 y 118.

rit.

Ejemplo 5. J. Jiménez Delgado: Scherzo, cc. 80-82

Otro modelo significativo lo hallamos en la polonesa. Integrada por una introducción (cc. 1-8), la propia danza con sus repeticiones (cc. 8-48), un trío (cc. 49-77), un *da capo* a la primera parte (cc. 78-134) y una coda (cc. 135-144), donde Jiménez Delgado, valiéndose del paralelismo con el esquema rítmico del bolero, confirió al carácter marcial que Chopin imprimió a esta danza originariamente procesional, *fioritures* y cadencias melódicas agregando un estribillo o llamada instrumental sobre el I y V grado de Do sostenido menor entre los compases 94-98 y 115-118 (Ejemplo 6).

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical elements such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system features a forte (*f*) dynamic. The second system includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system has a piano (*p*) dynamic. The fourth system also features a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes a fortissimo (*f*) dynamic and a fermata over a measure.

Ejemplo 6. J. Jiménez Delgado: Polonesa, cc. 107-120

c) El hecho de haber consagrado su actividad al magisterio del piano desde su juventud, contribuyó a moldear el esquema compositivo de prácticas instrumentales con una intencionalidad marcadamente didáctica donde, de modo atractivo y estilizado, el alumno afronta diferentes tipos de ataque, posiciones musculares y dificultades técnicas y expresivas a base de notas dobles, notas a contratiempo en la mano izquierda (*Andante*), planos sonoros con movimientos oblicuos de las voces (*Hoja de álbum*, cc. 16–20), octavas partidas y simultáneas (*Consuelo*, cc. 57–74; *Apunte musical*, Balada, Primera dolora, *Una lágrima*), trinos, escalas, cadencias (*Elena*, cc. 53–55; *Aurora*, c. 64; Polonesa, c. 114; Estudio-impromptu, c. 47), independencia de manos en toda la extensión del piano (Estudio-impromptu) e imitaciones orquestales con alusiones pianísticas al *pizzicato* de la cuerda (*Capriccio-minuetto*, cc. 36–40), pasajes de flautas en terceras (*Mazurca n.º 3*, Sociedad Didáctico Musical, cc. 58–61), el empleo generalizado del pedal de resonancia o la búsqueda de efectos tímbricos con anotaciones de “pedal una corda” y “sordina” (*Scherzo en Sol mayor*, cc. 59–88).

Conclusiones

A tenor de las fuentes y testimonios expuestos, al interrogante planteado en la introducción acerca de la división o coincidencia de autoría entre las obras lírico-teatrales y pianísticas referidas de Javier Jiménez Delgado y Francisco Javier Giménez Delgado, resolveríamos aseverando su identidad.

Es ciertamente difícil, establecer un posible seguimiento en el tiempo de su obra y no hemos podido determinar épocas o períodos de expresión pianística a lo largo de su vida, dado que sus partituras no contienen número de opus alguno y tanto criollismo, andalucismo como romanticismo se suceden y combinan en composiciones manuscritas e impresas sin atender a criterios cíclicos de clasificación.

Vino al mundo en la segunda mitad del XIX, creció bajo la dominación de la ópera italiana, asimiló una técnica pianística heredada del romanticismo centroeuropeo en el Conservatorio de Madrid y llegó a ser, a semejanza de Granados y en contraste con Albéniz, un intérprete, pedagogo y creador arraigado a una ciudad. Sin despreciar la zarzuela, compartió con otros compositores nacionales e internacionales la necesidad de aprovechar elementos estructurales del patrimonio de la música tradicional española y concibió un pianismo personal haciendo del uso preponderante de las dominantes secundarias una señal de identidad eludida en el lenguaje compositivo de Eduardo Ocón. Valiéndose —como Albéniz— de la estética de la música flamenca, del uso estilizado de la voz en el cante, los diferentes toques de las cuerdas de la guitarra y del baile, renunció al impresionismo musical parisino, la extensión, complejidades técnicas y cruzamiento de

manos que abrumaron las páginas del catalán, en favor de un contrapunto no imitativo a base de varias líneas melódicas independientes, transmisoras de un color armónico sobrio resultante del choque de las falsas relaciones ocasionadas al discurrir cromáticamente sus voces por movimientos contrarios.

En un intento de satisfacer a la industria musical madrileña, Jiménez Delgado supo complacer y acomodarse satisfactoriamente a la creciente demanda de literatura pianística dirigida, en gran medida, al placer o a la educación y que, a precios asequibles, consumaron la doble función de aportar ingresos y confiar a la posteridad testimonios de su actividad creadora. Consideró el estudio de la digitación, la técnica pianística y la dinámica conceptos definitivamente inseparables para abordar el aprendizaje del piano, al cual, a través de formas musicales breves y la recreación de estados anímicos, personajes cotidianos⁸⁰, nombres de féminas o escenas poéticas extramusicales⁸¹ enunciadas en el título⁸², destina a alumnos en prácticas instrumentales. En este sentido, la producción y aportaciones de otros profesores coetáneos a la composición pianística desenvuelta en el ejercicio de la docencia, conforman un capítulo que, por su interés, requiere de especial atención futura.

⁸⁰ Dedicó una polka humorística al protagonista de una de esas historias en las que participó todo Madrid. Paco era un perro vagabundo que se refugiaba cada noche en las cocheras del tranvía y al que rehuían hasta que, en 1879, se topa con un aristócrata burlón invitándole a cenar en el Café Fornos. La broma de esta primera cita la repiten otros noctámbulos y el perro se convierte en comensal habitual. De ahí pasa a tener butaca en los teatros madrileños y asiento en la plaza de toros. Durante una corrida, en mayo del 82, salta inesperadamente al ruedo y el estoque de un novillero, crispado en una faena difícil por la presencia perruna, le alcanza en herida de muerte.

⁸¹ En esta línea, compone *Una lágrima*. Meditación para piano, inspirándose en un poema de Ramón de Campoamor que expresa: "Sin que nadie a menguar pueda, las lágrimas ¡ay! que llora, cómo se queda el que queda, cuando al que se va adora".

⁸² Los nombres que llevan determinadas piezas en el Romanticismo español fueron añadidos, en su mayor parte, por los editores.

Apéndice. Catálogo de la obra para piano

Nº	Título	Subtítulo	Dedicatoria	Páginas	Editor	Nº de plancha	Año	Fuente
1	<i>A orillas del Guadalquivir</i>	Serenata andaluza para piano	“A S. M. la Reina” [María de las Mercedes de Orleans]	12	Música manuscrita		1878	RB
2	<i>Almería</i>	Fantasia característica	“A S. M. el rey Alfonso XII”	12	Música manuscrita		1878	RB
3	<i>Álbum cubano</i>	Tanda de habaneras para piano a cuatro manos	“A mi querido amigo José Conde”	12	Antonio Romero	A.R. 1220-1224	[1870] ⁸³	BNE, SGAE/CEDOAs ⁸⁴ , BPC (nº 1, 2, 3 y 5)
4	<i>Allegro de concierto</i>				Música manuscrita		1904	Obra no localizada ⁸⁵
5	<i>Andante</i>			2	Sociedad Didáctico Musical			BCSMM
6	<i>Ansiedad</i>	Romanza sin palabras nº 4	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	5	José Campo y Castro		[1875]	BNE
7	<i>Apunte musical</i>			2	Sociedad Didáctico Musical			BCSMM
8	<i>¿A quién amaré?</i>	Vals	“A la Srta. D ^a . Adela López Aguader”	3	Antonio Romero	1	1865 ⁸⁶	BNE
9	<i>Aurora</i>	Segundo nocturno		5	Antonio Romero	A.R. 644	[1867]	BNE
10	Balada		“A la Srta. D ^a . Carmen Alcaraz Puig-Samper”	7	José Campo y Castro		[1876]	BNE
11	Bolero de concierto		“A Isaac Albéniz”	16	Antonio Romero	A.R. 7024	[1887]	BNE
12	<i>Capriccio-Minuetto</i>		“A la Srta. D ^a . Francisca Zulueta”	3	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.2		BCSMM CDMA
13	<i>Consuelo</i>	Tercer nocturno		5	Antonio Romero	A. R. 645	[1867]	BNE

⁸³ Las fechas, citadas entre corchetes, están tomadas de *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*, Nieves Iglesias Martínez (dir.), Madrid, BNE, 1997 y de Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, AEDOM, 1995.

⁸⁴ Véase al respecto Yolanda Acker, M^a de los Ángeles Alfonso, Judith Ortega y Belén Pérez Castillo: *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, SGAE, 2000, p. 319.

⁸⁵ Véase nota 56.

⁸⁶ Fecha extraída de *El Contemporáneo*, Madrid, 24-V-1865, p. 3.

14	<i>El chiquitín de la casa</i>	Vals fácil para piano	“A mi querida discípula Pepita Yepes y Rosales”	2	Faustino Fuentes	SAE 516		SGAE/ CEDOA
15	<i>Dos danzas fáciles para piano</i>	Nº 1. <i>Concha</i> Nº 2. <i>Adela</i>		2	Antonio Romero	A.R. 398	[1866]	BNE
16	<i>Elena</i>	Primer nocturno		5	Antonio Romero	A.R. 643	[1867]	BNE, SGAE/ CEDOA
17	<i>Esperanza</i>	Romanza sin palabras nº 5	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	3	José Campo y Castro		[1874]	BNE
18	<i>Estudio-Improptu</i>		“A mi querido amigo y compañero Manuel Fernández Grajal”	4	Sociedad Didáctico Musical			BCSMM BMVE CDMA
19	Fantasia de aires nacionales		“A mi querido amigo D. Manuel Giménez”	15	Casa Dotesio	Z 1888 Z	[1870]	BNE, BCSMM, BMVE, SGAE/CEDOA
20	<i>Flores marchitas</i>	Tanda de vals	“A la Srta. D ^a . Dolores Roda de Bover”	7	Benito Zozaya	B.Z. 549	1882	BNE, SGAE/CEDOA, BPC, BMVE
21	<i>Hoja de álbum</i>	Melodía para piano		1	José Campo y Castro			BPC
22	<i>Inocencia</i>	Romanza sin palabras nº 1	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	3	José Campo y Castro	<i>La Melodía</i> , 36	[1872]	BNE
23	<i>Marcha fúnebre a Joaquín Gaztambide</i> ⁸⁷				Almacén de Lodre		1870	Obra <i>no localizada</i>
24	<i>Oración</i>	Romanza sin palabras nº 2	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	3	José Campo y Castro	<i>La Melodía</i> , 52	[1874]	BNE
25	<i>Perro Pao</i>	Polea popular y humorística		6	Benito Zozaya	Z. 624	[1882]	BNE
26	Polonesa brillante de salón		“A mi discípula la Srta. D ^a . Julia Gómez”	8	Manuel Jiménez Benito Zozaya	M.G.5 Z 1803 Z	[1871]	BNE, SGAE/ CEDOA
27	<i>Primera Dolora</i>		“A la Srta. D ^a . Rosa Boinader”	2	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.4		BCSMM CDMA
28	<i>Romanza sin palabras</i>		“A mi querida discípula la Srta. D ^a . Pura Pleguezuela”	3	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.7		BCSMM, BPC, BMVE, CDMA

⁸⁷ Obra consagrada a la memoria del compositor Joaquín Gaztambide. Véase “Música” en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-IV-1870, p. 3.

29	<i>Scherzo</i>	Romanza sin palabras n.º 6	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	6	José Campo y Castro		[1875]	BNE, BPC
30	<i>Scherzo</i>		“A mi queridísimo y respetable amigo D. Dámaso Zabalza”	6	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.80	[1894]	RABASF, BNE, BMVE, BPC
31	<i>Scherzo</i>			5	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.11		BCSMM, BMVE, BPC, CDMA
32	<i>Serenata</i>	Romanza sin palabras n.º 3	“A mi querido profesor D. Manuel Mendizábal”	4	José Campo y Castro		[1875]	BNE
33	<i>Tres mazurcas de salón</i>		“A la Srta. D.ª. Aurora Benemejís”	8	Antonio Romero	A.R. 7072	1888	SGAE/ CEDOA
34	<i>Tres mazurcas para piano</i>		“A la Srta. D.ª. Angustias Ustariz”	8	Benito Zozaya	Z 1277 Z	[1887]	BNE, BPC, BMVE, ERESBIL (n.º 1)
35	<i>Tres mazurcas</i>			6	Sociedad Didáctico Musical	S.D.M.18, 21, 24		BCSMM, BPC, BMVE, CDMA (n.º 3), CDMD (n.º 3)
36	<i>Una lágrima</i>	Meditación para piano	“A la memoria de mi querida amiga la Srta. Dolores López Guijarro”	3	José Campo y Castro		[1876]	BNE

Recibido: 02.09.2013

Aceptado: 04.07.2014