



LETICIA SÁNCHEZ DE ANDRÉS

Universidad Complutense de Madrid

Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles

El presente artículo pretende aportar una visión global de la actividad y el pensamiento musical del krausismo y el institucionismo españoles. Se realizará un análisis unitario del ideario estético, pedagógico y social de ambos movimientos intelectuales así como de su actividad en el ámbito musical. Los krausistas e institucionistas practicaron una historiografía y crítica musical seria y científica, procuraron divulgar la cultura musical entre los españoles a través de conferencias y conciertos, defendieron la gestación de una música nacional de aspiraciones universales y se preocuparon especialmente por integrar la música en todos sus proyectos educativos, todo ello en conexión directa con su ideario filosófico.

The present article aims to provide an overview of the musical activity and thought accompanying Spanish Institutionism and Krausism. A unitary analysis of the aesthetic, pedagogical and social ideas of both intellectual movements, as well as their music-related activity, will be carried out. Followers of these movements practised serious and academic musical criticism and historiography. They sought to propagate musical culture in Spain through lectures and concerts, defending the gestation of national music with universal aspirations. They were especially concerned that music should form part of all educative projects, all of which was directly connected with their philosophical ideology.

En este artículo pretendemos aportar una visión global y panorámica de la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles, resumiendo las aportaciones de nuestra Tesis doctoral defendida recientemente en la Universidad Complutense de Madrid¹.

El krausismo español y su continuación institucionista tuvieron una vida muy extensa (1854–1936) y una gran influencia en la sociedad y el mundo cultural del país, alcanzando a todas las esferas del arte (incluida la música). Su presencia e importancia se dejó sentir no sólo en los discípulos de Giner de los Ríos y Sanz del Río sino en todo un grupo muy numeroso de intelectuales y centros culturales que se integraron en la órbita krausista e institucionista, simpatizando con su espíritu de religiosidad pietista, conciencia democrática, culto a la ciencia, defensa de la liber-

¹ Leticia Sánchez de Andrés: “La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo españoles”, Tesis doctoral, directora María Nagore Ferrer, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Arte III (Contemporáneo), Historia y Ciencias de la Música, UCM, Madrid, 2006.

dad de conciencia y libre examen, anhelo de modernización y europeísmo, inquietud por la regeneración del país a través de la cultura y la educación, reformismo social, optimismo posibilista y austeridad ética y moral. Si bien algunas de estas inquietudes son propias de la época, toda la acción krausista e institucionista está motivada y fundamentada en su ideario filosófico, por lo que existe una coherencia permanente y una articulación clara entre su praxis y pensamiento, que diferencian las actuaciones de sus miembros y simpatizantes de las de otros intelectuales del periodo.

En este artículo emplearemos los testimonios de algunos de los intelectuales más destacados del grupo krausista e institucionista y sus colaboradores más directos. Entre ellos: Francisco y Hermenegildo Giner de los Ríos, Riaño, Altamira, Cossío o Gabriel Rodríguez. Entre la pequeña burguesía de alma intelectual que se identifica con los principios citados también hay destacados músicos que, aún sin ser miembros ortodoxos de esta corriente, se adhieren claramente con ella y participan en sus actividades de forma comprometida y directa. Entre ellos podemos citar a Barbieri, Inzenga, Mariano Vázquez, Pedrell, Chapí, Subirá, Fernando Carnicer, Martínez Torner o Benedito.

Principios generales del pensamiento krausista e institucionista

El krausismo español fue una modalidad filosófica derivada directamente del pensamiento del idealista alemán Krause (1781-1832), transplantada y adaptada a España por Sanz del Río y sus discípulos². Sus seguidores se mostraron tolerantes ante toda doctrina y el krausismo se transformó en una corriente reformadora de la cultura, las costumbres y la sociedad española que evolucionó hacia el institucionismo. La primacía que le otorgaban a la razón —y que entronca con el espíritu de la Ilustración— supuso un inevitable choque con los valores dogmáticos de la sociedad española del momento. Además, su defensa de nuevas posiciones en el aspecto religioso, económico, político y social les enfrentó con las ideas del viejo régimen.

Los krausistas españoles y sus continuadores institucionistas aspiraban a la transformación del país a través de la educación del individuo. Por eso esta corriente filosófica evolucionó en dirección a la pedagogía y la práctica educativa.

² Para matizar esta afirmación genérica y un tanto polémica y para comprender el proceso de implantación y aclimatación del pensamiento de Krause en España, recomendamos consultar los trabajos de Enrique M. Ureña y sus colaboradores publicados por la Universidad Pontificia de Comillas y el Instituto de Investigación sobre Krausismo, Liberalismo y Masonería.

En el aspecto religioso defendían una religión racional y propugnaban la libertad religiosa, admitiendo el agnosticismo entre sus miembros. En lo político y económico este grupo muestra una postura “profunda y eminentemente liberal”³, rechazando el absolutismo y el estatalismo. En lo social defienden el desarrollo digno del individuo y la protección de sus derechos: libertad, igualdad, propiedad, trabajo, educación, etc., así como la realización libre de su sociabilidad en las “sociedades intermedias”—diferenciadas del Estado— creadas para el progreso y la mejora de la cultura, la ciencia, el arte, la moral, la educación, la industria...

Por otra parte, propugnaron un “reformismo social” y económico “tendente a lograr una más equitativa distribución de la riqueza (...) sin alterar de manera sustancial las estructuras y las relaciones de producción de la sociedad española de la época”⁴.

El krausismo se establece en España a partir de 1854 y, en sus primeros veinte años de vida, hasta 1876, se implanta firmemente en nuestro país. En palabras de Eloy Terrón es “la época proselitista, apasionada, en la cual representaba el espíritu innovador, combativo [en lo referente a la ciencia y al conocimiento], etapa de unidad y de espíritu afirmador, y por tanto dogmático”⁵.

Según Altamira, la atención de los miembros del grupo krausista fue reorientándose, desde los años finales de esta etapa, hacia las cuestiones filosóficas referidas a la vida práctica, centrándose en lo jurídico y lo pedagógico y desplazando parcialmente la preocupación por los aspectos más metafísicos y especulativos del pensamiento de Krause⁶. Esta tendencia se hizo aún más patente en la fase institucionista, abriéndose a nuevas influencias⁷.

La segunda etapa de este movimiento, 1876-1936, se inicia con la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) cuya actividad marca todo el período que, por eso, recibe la denominación de institucionismo.

El institucionismo hereda, y mantiene básicamente, los principios krausistas, pero acentúa su interés por aplicar su ideal reformista en un

³ Elías Díaz: “Krausismo e ILE: Pensamiento social y político”, *La actualidad del krausismo en su contexto europeo*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1999, p. 230.

⁴ *Ibidem*, pp. 236-242.

⁵ Eloy Terrón: *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, Península, 1969, p. 240. Hay que señalar que Terrón contempla el final de esta etapa en 1868.

⁶ Véase Rafael Altamira: “La España del siglo XIX”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza (BILE)*, Año XXVI, n° 510, 30 de Septiembre de 1902, pp. 275-285.

⁷ El espíritu armónico del krausismo permitía que sus ideas esenciales se ampliasen y matizasen, fundiéndose con otras corrientes de pensamiento que no le fueran contrarias, como el positivismo. Por otra parte, la ILE integró entre sus colaboradores a intelectuales y especialistas de diversas disciplinas, no necesariamente seguidores del krausismo, con lo que se hizo más ecléctico.

ámbito de actuación práctica concreto y viable: la nación española. La figura más destacada de esta etapa fue Francisco Giner de los Ríos que, cuando falleció en 1915, cedió el testigo a su discípulo Manuel Bartolomé Cossío. Giner se preocupó más por la regeneración nacional de lo que lo había hecho Sanz del Río. En muchos de sus escritos de estos años reflexiona sobre lo que considera “estado lastimoso” de la nación española, atribuyendo esta situación a la incultura de la población de nuestro país y concluyendo que sólo la “educación interior de los pueblos puede dar seguro auxilio a la iniciativa de sus individualidades superiores y firme base a la regeneración positiva y real de sus instituciones sociales”⁸.

La ILE inicia su andadura en 1876 como centro universitario privado. En 1881 modifica su orientación y se transforma en una escuela de párvulos, primaria y secundaria (cesando sus actividades de enseñanza superior), con la idea de actuar como un centro piloto donde ensayar los avances pedagógicos más innovadores y contrastar su eficacia para, luego, extenderlos a la educación pública. Las razones para este cambio no dejan de ser polémicas, pero es probable que Giner tomase conciencia de que su objetivo de reforma ética del ser humano y la nación a través de la educación precisaba empezar la tarea con alumnos más jóvenes.

Los ideales pedagógicos institucionistas derivan tanto del pensamiento krausiano como del pestalozziano y froebeliano, combinados con las más modernas teorías educativas internacionales y las aportaciones de los propios institucionistas. Todo ello se refleja en la organización interna de la ILE y de los organismos e iniciativas educativas del krausoinstitucionismo. La planificación cíclica de sus enseñanzas, la selección de las materias del currículo (incluida la educación estética y la específicamente musical) y la metodología pedagógica (basada en el aprendizaje intuitivo y progresivo, el descubrimiento personal del entorno inmediato, el excursionismo, la coeducación, el aliento a la iniciativa personal, la libertad particular y la creatividad individual del estudiante) son aplicación directa de estos ideales pedagógicos.

El institucionismo inicia una nueva fase en 1907 con la creación de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y todos los centros dependientes de ella (Instituto-Escuela, Residencia de Estudiantes y de Señoritas, Centro de Estudios Históricos, etc.). Se trata de una etapa expansionista que se prolonga hasta la guerra civil, en que la corriente institucionista ejerce una gran influencia sobre las diversas reformas educativas estatales e interviene en numerosas obras de carácter científico, cultural y político.

⁸ Francisco Giner de los Ríos: “La juventud y el movimiento social”, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Espasa Calpe, 1921.

Principios básicos del pensamiento estético-musical

La Estética krausiana forma parte de una filosofía panenteísta, humanística y armnicista de corte racional-científista y de herencia idealista. Krause muestra una preferencia personal por la Música y la contempla dentro de su Estética en una posición privilegiada del sistema teórico de las artes particulares junto a la Poesía. También reconoce sus posibilidades educativo-sociales.

En España la recepción de estas ideas krausianas se produce a través del *Compendio de Estética*, traducido por Francisco Giner y publicado en 1874, que se reedita en 1883 con la inclusión de la *Teoría de la Música*, la que abrió, en parte, el camino a la introducción en España de la estética musical alemana⁹.

Los krausistas e institucionistas españoles reelaboraron parcialmente estas ideas estéticas y musicales de Krause, influidos por el positivismo y por el desarrollo de las distintas técnicas y lenguajes artísticos. Así, independizaron la Teoría de las artes particulares (que se ocupará del estudio científico de los medios de expresión artística) y la Estética (que sigue siendo “la ciencia de la Belleza”). Pero coinciden con el maestro alemán en su concepción de la belleza (de carácter armónico) como semejanza con la Divinidad y en su planteamiento del binomio estética-moral, explicitado a través de la unión de “verdad, bondad y belleza” necesaria en toda praxis racional o arte. Sanz del Río afirma: “la idea capital de la belleza es la idea moral”¹⁰.

También comparten con Krause la idea de que el “arte de la vida” es el más perfecto y armónico, y que el resto de actividades artísticas están incluidas en su marco globalizador. De esta premisa deriva el hecho de que valoren la evolución histórica de la música en paralelo a la de la vida de la Humanidad, cuyo desarrollo temporal debe dirigirla, a pesar de posibles altibajos, hacia su destino de plenitud ideal. Surge así el optimismo histórico krausista y su fe inquebrantable en que la acción humana, a través de la educación, conllevará la reforma

⁹ Los krausistas e institucionistas consideraban indispensable el estudio y desarrollo científico de la “Teoría” de cada arte particular para permitir que las ideas del artista se expresasen sin limitaciones prácticas. De ello deriva la importancia de la inclusión de la *Teoría de la Música* en el *Compendio* en 1883, que el mismo Giner elabora a partir de los textos de Krause, seleccionándolos y adaptándonos, lo que demuestra tanto su interés personal como su conocimiento de dicha materia. Véase en este sentido el excelente trabajo Ricardo Pinilla Burgos: “Francisco Giner de los Ríos como traductor y receptor de la Estética de Krause”, *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza. Nuevos estudios*, Madrid, UPCO, 2006, pp. 53-106.

¹⁰ Julián Sanz del Río: *Programas para las asignaturas de Filosofía*, recogido por Rafael V. Orden Jimenez: “La introducción de la Estética como disciplina universitaria: la protesta de Sanz del Río contra la Ley de Instrucción Pública”, *Revista de Filosofía*, 26, 2001, p. 263.

de la nación española, mediatizada, entre otros factores, por el desarrollo de la música nacional.

La obra musical se manifiesta entonces como un indicativo del avance de la Humanidad y es un elemento que colabora con él. El músico adquiere por eso un compromiso ético y social, ya que deja vislumbrar con sus obras el futuro ideal. En el estadio último de armonía colectiva y semejanza con la Divinidad, que alcanzará necesariamente la Humanidad, la realización artística humana preponderante será la más sintética, y cada arte discurre hacia ella en unión orgánica con las demás. Por eso, en la jerarquía de las artes, serán las compuestas las de mayor categoría, entre ellas la ópera.

Aplicaciones prácticas

Asociacionismo musical. Esta realización artística ideal no puede llevarla a cabo el individuo aislado, sino necesariamente integrado en sociedad humana, es decir, en “la unión efectiva de los hombres y pueblos en una sociedad fundamental para el arte como parte del destino humano”¹¹. Los krausistas españoles contemplan esta sociedad como algo práctico y viable ya en su tiempo, aunque sea de modo parcial¹².

Aunque el movimiento asociacionista adquirió mucha fuerza durante la segunda mitad del XIX español, el apoyo que conceden los krausistas e institucionistas a las sociedades musicales se sustenta en estos ideales de sociabilidad aplicados al arte. Giner defiende que la vida de toda asociación humana contiene una dimensión espiritual que se manifiesta en su “conciencia social”¹³. Ésta supera la conciencia y espiritualidad de cada uno de sus miembros individuales y es la que permite la creación de pro-

¹¹ Karl C. F. Krause: *Ideal de la Humanidad para la vida*, introducción y notas de Julián Sanz del Río, 1860, reed. Barcelona, Orbis, 1985, p. 133.

¹² La “sociedad fundamental para el arte” no se limita a integrar el acto de la creación artística (musical en nuestro caso) sino que también incluye la conservación, indagación, exposición y concierto de la obra musical. Por eso acoge a los artistas, los críticos, los teóricos y al público en general, ya que todo ser humano participa de un potencial creador y un gusto artístico natural. Esta sociedad ideal y abarcante tiene además carácter multidisciplinar e internacional, porque el arte ideal tendrá vocación universal. Todo ello no implica en ningún caso la homogeneización o uniformización del producto artístico y de la cultura, muy al contrario, la idea armónica krausiana garantiza la convivencia y enriquecimiento de los opuestos, el mantenimiento de la originalidad individual y de las particularidades culturales nacionales, conviviendo de manera cooperativa. De esta forma se da cabida al nacionalismo musical, pero siempre de carácter abierto y aspiración universal, que es el que defienden los krausistas e institucionistas españoles.

¹³ Francisco Giner de los Ríos: “El estado de la persona social”, Madrid, 1899, recogido en *La persona social. Estudios y fragmentos. Tomo I. Obras completas de Francisco Giner de los Ríos*, Madrid Espasa Calpe, 1923, p. 248.

ductos sociales (incluidos los musicales) que nunca hubiesen nacido del individuo aislado.

Por todo ello, los más destacados krausistas e institucionistas españoles y sus colaboradores y simpatizantes apoyan y participan en sociedades donde se estimula la presencia de la música y que podríamos clasificar en:

a) Asociaciones orientadas a la promoción y difusión de la música, como la Sociedad de Conciertos, la Sociedad de Cuartetos, la Sociedad de Música di Cámara y la Sociedad Filarmónica¹⁴. Estas sociedades musicales sirven además a Concepción Arenal para ejemplificar su modelo de “asociación de trabajadores emancipados”¹⁵ y cumplen la labor de divulgar la cultura musical entre los ciudadanos.

b) Asociaciones burguesas en las que los krausistas potencian o desarrollan la actividad musical con carácter recreativo e instructivo¹⁶.

c) Asociaciones culturales destinadas a la clase obrera y a la clase media desfavorecida, donde nuestros intelectuales aplican tanto su pensamiento social como estético y donde la música adquiere un valor educativo¹⁷.

d) Asociaciones de músicos profesionales e intelectuales (sin carácter gremial ni sectario) cuya finalidad es el fomento, investigación y conservación de la música. A este grupo pertenecería la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en ella los krausistas identifican y proyectan, al menos en el momento de su concepción, sus principios referidos al asociacionismo artístico.

Sopeña asegura que los krausistas, a través de Castelar, Chao (ministro de Fomento) y Uña (director de Instrucción pública), fueron los responsables de la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas

¹⁴ El apoyo a estas sociedades se sustenta en su idea de que la asociación enriquece al individuo y en su defensa de que las expresiones musicales que pueden practicarse en grupo, como el canto coral o la música sinfónica y de cámara, son de mayor categoría.

¹⁵ Concepción Arenal: *La cuestión social. Cartas a un obrero y a un Señor*, tomo 1, Ávila, Imprenta de la Propaganda Literaria, 1880, p. 237. Arenal se refiere a la Sociedad de Conciertos que estaba organizada en régimen cooperativo desde su creación en 1866. Concepción Arenal se mostró siempre muy afectada al grupo institucionista, y especialmente a Francisco Giner y a Gumersindo de Azcárate, sobre los que ejerció una importante influencia.

¹⁶ Es el caso del Ateneo de Madrid, donde Gabriel Rodríguez intenta aumentar el número de conciertos (abogando especialmente por la presencia de música de cámara), estimulando además las conferencias divulgativas sobre música e integrando la Historia y Estética musical entre las cátedras de su Escuela de Estudios Superiores.

¹⁷ El Fomento de las Artes y la Asociación para la enseñanza de la mujer. Hablaremos de estas sociedades más adelante.

Artes¹⁸. Sin embargo no existe documentación que demuestre taxativamente que la creación de la Sección de Música en la Academia se debió a la influencia de estos intelectuales¹⁹. Lo que no ofrece ninguna duda es que defendieron su constitución y que ésta se logró, en gran medida y a pesar de la oposición de importantes sectores del mundo artístico español, gracias a sus esfuerzos y apoyo, ya que durante los primeros tiempos de la Primera República fueron destacados miembros del gobierno e inspiraron gran parte de las reformas legisladas.

El apoyo de los krausistas a las sociedades artísticas como punto de encuentro, intercambio y convivencia de los artistas (y su defensa encendida de las Academias que permitirían la colaboración entre ciencia y arte y la cooperación necesaria entre todas las artes particulares sin exclusiones) explica su interés por la creación de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Un testimonio ilustrativo de que el interés y apoyo a la Sección de Música se mantuvo en la etapa institucionista son los artículos publicados por Hermenegildo Giner (hermano menor de Francisco Giner) en las páginas de *La Opinión*, defendiendo la necesidad de incorporar también la danza y el teatro a la Academia:

En 1873, se creó esta sección de la hasta entonces llamada Real Academia de Nobles Artes, y pintores, escultores, grabadores y arquitectos, se encresparon ante el proyecto de que fueran a compartir sus ‘nobles’ tareas los músicos, como si formara la clase rancho aparte con los danzantes. Luego se aplicaron y aceptaron los inspirados por ‘Melete’ (la meditación) y ‘Mneme’ (la memoria) para las artes del dibujo, con ‘Avide’ (el canto), que había de iluminar a los artistas del sonido. Pero el fenómeno del espíritu conservador de cuerpo cerrado, ha vuelto a producirse con motivo de la elección última. Por mi voto, se repetiría de nuevo porque crearía otra sección en dicha Academia dedicada al teatro, y en ella tendrían representación por terceras partes los actores, los cantantes y los autores dramáticos.

¹⁸ Véase Federico Sopena Ibáñez: “La Institución Libre de Enseñanza y la Música”, *Música, Revista del Conservatorio Superior de Madrid*, 1, 1994, p. 132. Chao y Uña fueron destacados krausistas de la primera generación y Castelar asistía a las clases de Sanz del Río. Los dos primeros formaron parte además de la primera directiva de la ILE. El decreto de creación de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes apareció, firmado por Chao, el 10 de Mayo de 1873 y su contenido está repleto de terminología y reflexiones puramente krausistas.

¹⁹ Peña y Goñi afirmaba, sin embargo, que la fundación de esta Sección se debió a su gran amigo Manuel de la Revilla. Si esto fuera cierto no podemos olvidar que dicho personaje militó en las filas krausistas hasta aproximadamente 1874, en que entró en contacto con Perojo, alineándose con el neokantismo. El decreto de creación de la Sección de Música de la Academia es del año 1873 y ya en 1872 el Ministerio de Fomento, con Victor Balaguer a la cabeza, estaba analizando la posibilidad de su constitución, por lo que realizó una consulta al resto de Secciones. En 1872 y 1873 parece que Manuel de la Revilla aún suscribía las tesis krausistas. Véase José Subirá Puig: *La música en la Academia. Historia de una sección*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980, pp. 35-36.

Así Talía no estaría desairada en esa corporación donde Clío, Euterpe, Melpómene, Erato y Calíope juegan sus respectivos papeles. Y, andando el tiempo, ¿por qué no dar participación también a Terpsícore?²⁰

Historiografía y Crítica musical. En el pensamiento krausista tanto la Estética como la Teoría de la música contienen “tres ciencias particulares” –Historia, Filosofía y Crítica. El estudio e investigación de las mismas resulta casi un imperativo categórico para krausistas e institucionistas, por considerarlas indispensables para estimular el conocimiento y el avance de los recursos del lenguaje y técnicas propias de la música.

Los institucionistas conocían las metodologías europeas de investigación histórica más modernas, serias y científicas, y fueron, en gran parte, sus introductores en España; además defendían el “valor social del conocimiento histórico”. Por eso realizan sus trabajos de historiografía musical en dos direcciones complementarias: la investigación y la divulgación o *vulgarización* (sin pérdida de calidad científica). La última persigue un evidente afán pedagógico vinculado con la regeneración nacional. Por otra parte, consideran que el remedio principal para sacar a la música moderna de la crisis en que está inmersa y “volver a colocar el centro de gravedad de la obra musical, en la esencia, en el alma de la música” es “estudiar las obras de los antiguos maestros, penetrar su sentido íntimo, darse cuenta de cómo y por qué son perdurablemente bellas”²¹.

Sus investigaciones musicológicas se centran muchas veces en el ámbito español²² y la Musicología de orientación nacional que practican presenta dos partes: la “historia externa”, que se ocupa de la Historia de la Música española culta y la “historia interna” que tenía por objeto el estudio del folclore y los cantos populares. Además, Barbieri y Pedrell se muestran cercanos a este grupo intelectual, y los trabajos del segundo son citados por Altamira como modelo a seguir en la investigación histórica para la regeneración del país²³.

No podemos detallar aquí, por falta de espacio, las características de cada uno de los trabajos de historiografía musical de estos intelectuales pero sí clasificarlos en dos tipos: aquellos que se ocupan del análisis de

²⁰ Hermenegildo Giner de los Ríos: “La semana”, *La Opinión*, 6-II-1887.

²¹ Gabriel Rodríguez: “Hispaniae Schola Musica Sacra”, *Revista crítica de Historia y Literatura españolas*, Noviembre de 1895, p. 165.

²² La valoración del pasado histórico se intensificó desde la crisis del 98, unida a la búsqueda de la identidad nacional. Esta inquietud se inserta en un modelo de nación que busca su identidad en el hecho cultural.

²³ Véase Rafael Altamira: *Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1898 a 1899: El patriotismo y la Universidad*, Oviedo, Tipografía de Adolfo Brid, 1898, p. 2.

todos los aspectos de la civilización humana, incorporando el estudio de la historiografía musical como un elemento cultural que les permite escrutar el progreso de la sociedad humana; y, por otra parte, las investigaciones de calidad en las que la música era el objeto central²⁴.

Entre los primeros debemos citar los trabajos de Altamira. Sus obras *Historia de España y de la civilización española*²⁵ (en cuatro tomos y concebida como manual de divulgación con fines patrióticos y educativos) e *Historia de la civilización española*²⁶ incluyen el estudio de las diversas expresiones musicales nacionales²⁷, lo que resulta una novedad notable con respecto a los manuales de historia escritos hasta entonces. Debe concederse la importancia que merece a este hecho, novedoso en su momento y excepcional aún hoy. Estas obras de Altamira fueron muy elogiadas por Menéndez Pelayo, Vicens Vives y Méndez Pidal y obtuvieron una importante difusión en Francia, Inglaterra y Estados Unidos²⁸.

Altamira tomó a Pedrell, al que consideraba su “amigo y maestro”²⁹, como modelo y asesor en sus estudios sobre historia de la música española, instándole a colaborar en sus proyectos y a escribir un manual sobre “Historia de la música española”³⁰ que se publicaría en el mismo formato y editorial que ya lo había hecho su *Historia de España y la civilización española*. Altamira perseguía así divulgar el conocimiento de la Historia de la música entre un público amplio³¹.

Tampoco podemos olvidar aquí la intensa tarea de promoción de la investigación y divulgación histórica llevada a cabo por Altamira desde 1895 a través de la *Revista Crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*³². La música estuvo representada en ella con las colaboraciones de Gabriel Rodríguez, Pedrell o López-Chávarri. Se

²⁴ Para un estudio más detallado y profundo véase L. Sánchez de Andrés: *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo...*

²⁵ Rafael Altamira: *Historia de España y de la civilización española*, Barcelona, Juan Gili (ed.), tomo I, 1900, tomo II, 1902, tomo III, 1906 y tomo IV, 1911.

²⁶ Rafael Altamira: *Historia de la civilización española*, Barcelona, Manuel Soler (ed.), s.a., aprox. 1900-1903.

²⁷ En su afán por unificar el estudio de la “historia interna y externa” del pueblo español, Altamira analiza en ambas obras todas las manifestaciones musicales: religiosas y profanas, puras y vocales, cultas y populares.

²⁸ Véase Rafael Asín Vergara: *Rafael Altamira. Biografía de un intelectual (1866-1951)*, Madrid, Fundación Giner de los Ríos y Residencia de Estudiantes, 2001, p.37.

²⁹ Correspondencia entre Rafael Altamira y Felipe Pedrell, Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Ms.964.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ La obra que finalmente publica Pedrell en 1901, por intermediación de Altamira, fue *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, un trabajo que probablemente se alejaba de la idea inicial del historiador institucionista.

³² Esta publicación bimestral incluía ensayos historiográficos de alta calidad científica y estudios críticos sobre obras de carácter histórico.

incluían además referencias y notas bibliográficas sobre los libros más actuales y las publicaciones periódicas de mayor categoría relacionadas con la música dentro del ámbito hispano, dando también cabida a la temática relacionada con el folclore musical. Pedrell actúa como asesor de Altamira en la *Revista crítica*, y sus intereses son el eje principal en torno al cual giran todos los artículos sobre música incluidos en ella³³.

En la misma línea que los trabajos de Altamira, Hermenegildo Giner, en su obra *Manual de Estética y Teoría del arte e Historia de las artes principales hasta el cristianismo*³⁴, publicado en el año 1894, estudia el origen de la música y su presencia en las civilizaciones de la Historia Antigua.

En lo que se refiere al segundo grupo de ensayos, que presentan la música como el tema central, debemos citar el trabajo de Juan Facundo Riaño (eminente arqueólogo e historiador y miembro muy activo del grupo institucionista, al que Subirá califica como “musicólogo distinguido”³⁵), que publicó, en 1887, su obra *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*³⁶, contando con la ayuda y asesoramiento de Barbieri. Su obra, de gran calidad y sistematicidad, asegura en su prólogo que persigue superar la “completa ignorancia en lo que concierne a la música antigua española anterior a Palestrina” y abrir una línea de investigación sobre la música española medieval que reclame la atención internacional. Pedrell elogia esta obra de Riaño en su autobiografía *Orientaciones* y en su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*³⁷.

En la misma línea que Riaño trabaja Enrique Serrano Fatigati. Un ejemplo es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1901, con el título *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII*³⁸ que, aun siendo un trabajo de menor categoría, se orienta en la dirección de lo tratado hasta el momento.

³³ Pedrell, a su vez, también admiraba la labor investigadora de Altamira y le propone colaborar en la *Ilustración*. Véase Correspondencia entre Rafael Altamira y Felipe Pedrell, BNC, Ms.964. Por otra parte, no podemos dejar de constatar aquí la enorme influencia que tuvo la figura de Altamira sobre numerosos estudiosos de la historia musical española e iberoamericana, entre ellos José Subirá. Este autor, fuertemente vinculado al institucionismo y colaborador del *BILE* y la *JAE*, le dedica su obra *Historia de la Música española e hispanoamericana*.

³⁴ Hermenegildo Giner de los Ríos: *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia de las artes principales hasta el Cristianismo*, Madrid, Sáenz de Jubera (ed.), 1894. Se trata de un manual destinado a la enseñanza y a la divulgación.

³⁵ J. Subirá: *La música en la Academia...*, p. 121.

³⁶ Juan Facundo Riaño: *Critical and bibliographical notes on early spanish music*, Londres, Bernard Quaritch, 1887, reed. Da Capo Press, Nueva York, 1971.

³⁷ Véase Felipe Pedrell: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música, españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, tomo I, Barcelona, Víctor Berdós (ed.), 1897.

³⁸ Enrique Serrano Fatigati: “Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles, siglos X al XIII”, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Enrique Serrano Fatigati el día 20 de octubre de 1901*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1901.

Hermenegildo Giner manifiesta también interés por los trabajos de historia de la música, como muestra su estudio *Manuscrito curioso. Antecedentes para la Historia de la ópera en España*³⁹, publicado en 1878. Ya en 1870 había realizado la traducción de la biografía de *Mendelssohn* escrita en París por Elise Krinitz (bajo el seudónimo de Camille Selden) tres años antes, y que en España se publicó “precedida de una Historia abreviada de la Música” escrita por el propio Hermenegildo Giner⁴⁰.

El interés de los krausistas e institucionistas también se dirigió hacia la recuperación y análisis del folclore nacional. La canción popular y el folclore musical se transforman para ellos en objetos de estudio y análisis imprescindibles para alcanzar un conocimiento profundo del pueblo que los produce. Entre los músicos más cercanos al institucionismo hubo destacados investigadores del folclore, como Inzenga y Pedrell, cuya labor apoyaron y divulgaron intensamente los krausistas e institucionistas, principalmente Gabriel Rodríguez y Altamira.

Pero los principios institucionistas sobre la investigación historiográfica cristalizaron directamente en la creación, en 1910, del Centro de Estudios Históricos (CEH), dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), que incluía una sección dedicada al estudio del folclore a la que se incorporaron, entre otros músicos, Manrique de Lara, Bal y Gay y Martínez Torner. Esta sección dedica sus principales esfuerzos en el ámbito musical a la “recogida literaria y musical de romances y materiales folclóricos”⁴¹ de las distintas regiones españolas; al estudio y transcripción de la “música instrumental y polifónica de los siglos XV, XVI y XVII”⁴² que, entre otras publicaciones, habría de incluirse en el *Romancero español* de Menéndez Pidal y, por último, Torner se encargó de “recoger y ordenar la bibliografía musical española desde los primeros tiempos hasta nuestros días y de seleccionar y clasificar los discos gramofónicos de música popular del Archivo de la Palabra”⁴³.

Además de los estudios historiográficos, la crítica musical fue otra de las disciplinas que mayor interés despertó entre estos intelectuales, que la

³⁹ Hermenegildo Giner de los Ríos: “Manuscrito curioso. Antecedentes para la Historia de la ópera en España”, *Filosofía y arte*, Madrid, Imprenta de Minuesa de los Ríos, 1878, pp. 253-269.

⁴⁰ Camilla Selden: *Mendelssohn*, “traducida y precedida de una *Historia abreviada de la Música* de Hermenegildo Giner”, Madrid, Establecimiento tipográfico de Juan Fernández, 1870. Otros institucionistas destacados también tradujeron obras relacionadas con la música. Un ejemplo es el caso de José Ontañón Arias que tradujo al castellano el *Bosquejo de una Estética musical científica* de Charles Lalo, en 1927.

⁴¹ Junta para Ampliación de Estudios (JAE), *Memoria correspondiente a los cursos 1932-33 y 1933-34*, Madrid, 1935, p. 232.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

fundamentaron a nivel filosófico y científico, dedicándole numerosas reflexiones y persiguiendo con ella dos objetivos básicos: la formación del gusto artístico natural del ciudadano y la orientación del compositor. Desde la perspectiva krausista e institucionista la crítica de arte debía desarrollarse como una tarea racional, extremadamente seria y científica: “es preciso que ésta sea verdadera crítica, y no mero pasatiempo de dile tante o simple oficio periodístico”⁴⁴. Debía practicarse como un ejercicio profesional, culto, entregado y honesto, buscando la objetividad, imparcialidad y ecuanimidad. La crítica musical presenta una función pedagógica, cívica y moral.

Estos intelectuales no fueron prolíficos críticos musicales (aunque sí literarios), pero sin embargo apoyaron decididamente un tipo de crítica musical como la descrita, ofreciendo puntualmente modelos de la misma y dándole cabida en sus espacios editoriales. Francisco Giner se muestra interesado por la crítica musical en sus trabajos sobre estética y arte y, ocasionalmente, escribe artículos con temática musical⁴⁵. A su vez, su hermano Hermenegildo se involucra puntualmente en las polémicas musicales más candentes del momento desde su tribuna en el periódico *La Opinión*, donde colabora entre 1887 y 1888; desde sus páginas apoya la ópera nacional y se alinea entre los defensores de *Los amantes de Teruel* de Bretón⁴⁶.

Manuel Bartolomé Cossío se atreve puntualmente con la crítica musical bajo seudónimo en *La Justicia*, periódico cercano a Salmerón y dirigido por Altamira, y analiza la actividad de la Sociedad de Música di Cámara. Comenta Cossío la ejecución de los cuartetos, la técnica de los intérpretes, el repertorio y la actitud del público, e incide en la utilidad de estos conciertos para la “formación del gusto musical de nuestro público”, sugiriendo también la publicación de programas con “una breve noticia, no tanto de la vida como de la representación y carácter de las obras de los maestros, especialmente de los menos conocidos del público”⁴⁷.

Gabriel Rodríguez da a conocer sus críticas musicales en periódicos como *El Imparcial* y *La Época*, en publicaciones nacionales como la *Revista crítica de Historia y Literatura españolas*, o internacionales como la *Revista Italiana*. Su interés se centra preferentemente en la música vocal, y en todos sus trabajos es difícil separar claramente la investigación musicoló-

⁴⁴ Rafael Doménech: *El nacionalismo en el arte*, Madrid, Editorial Páez, s.a., p. 23.

⁴⁵ Francisco Giner de los Ríos: “La música romántica y la música simbolista”, *BILE*, XVIII, 409, 1894, pp. 117-119.

⁴⁶ Véase Hermenegildo Giner de los Ríos: “La semana”. *La Opinión*, 7-III-1887.

⁴⁷ Manuel Bartolomé Cossío: “Los cuartetos de los lunes”, *La Justicia*, 30-I-1890 y 31-I-1890.

gica de la tarea crítica, ya que sus escritos suelen presentar un carácter mixto del tipo de la crítica seria que, en forma de artículos y ensayos, también se ejercía en otros ámbitos⁴⁸. Pedrell elogia su labor como crítico musical⁴⁹.

Otros intelectuales cercanos al krausismo que también practicaron la crítica musical esporádicamente fueron Galdós, Castro y Serrano, Guerra y Alarcón, y Castelar, aunque Giner se manifiesta un tanto reticente al carácter de las críticas de este último⁵⁰. Sanromá, otro importante krausoinstitucionista, elogia, a su vez, la labor de crítica musical llevada a cabo por *La Iberia*⁵¹.

Por último, *La Ilustración. Periódico universal*, que se publicó entre 1849 y 1857 y cuyo propietario y director era Ángel Fernández de los Ríos, (cercano seguidor de Sanz del Río y muy vinculado a los círculos ginerianos a través de sus primos, los Ruiz de Quevedo), fue uno de los primeros periódicos en incluir crítica musical especializada, no anónima, llevada a cabo por Barbieri en la línea de lo expuesto hasta ahora. No podemos atribuir a una casualidad que el comienzo de la tarea como crítico de Barbieri (que colaboró en otras iniciativas krausistas) tuviese lugar en este diario desde el cual Fernández de los Ríos llevó a cabo una genuina labor de educación ciudadana en todos los ámbitos de la cultura.

La actitud ante la crítica artística y musical de los krausistas e institucionistas españoles sentó, en gran parte, las bases para que en nuestro país se instalase el espíritu científico y profesional en ella.

Ópera y lied de carácter nacional. La estética musical del krausismo español considera la música vocal superior a la música pura, por su contenido conceptual y por su carácter sintético, compuesto y armónico. Por eso manifiestan debilidad por el lied y la ópera y apoyan la creación de una expresión nacional de estos géneros.

⁴⁸ Esta vinculación entre crítica e historiografía era habitual entre los krausoinstitucionistas, ya que contemplaban ambas como actividades complementarias.

⁴⁹ Felipe Pedrell: "Discurso en la velada en honor de Don Gabriel Rodríguez Benedicto, celebrada en el Ateneo de Madrid el día 24 de Mayo de 1903", *Gabriel Rodríguez. Libro en cuyas páginas resplandece el genio y el recto carácter de un gran español*, Madrid, Imprenta Helénica, 1917, p. 194.

⁵⁰ Francisco Giner de los Ríos, *Ensayos y cartas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1965. Giner se refiere al carácter un tanto nihilista de las críticas de Castelar.

⁵¹ Véase Joaquín María Sanromá, *Mis Memorias*, vol I y II, Madrid, Tipografía de los Hijos de M. G. Hernández, 1894, p. 159. Este elogio de Sanromá tiene gran importancia ya que autores como Emilio Casares Rodicio, en su escrutinio del origen de la crítica musical como tal, asocian el nacimiento de *La Iberia* a la aparición de una actividad crítica con un carácter más profesional y difusor de los conocimientos estético-musicales. Véase Emilio Casares: "La crítica musical en el XIX español. Panorama general", *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 465.

La ópera es para estos pensadores una de las obras artísticas “por excelencia” que, además, es reflejo del “arte de la vida”, por lo que se muestran favorables al desarrollo de una ópera española como parte de su modelo de cultura nacional. “Hermenegildo Giner considera imprescindible que el Estado impulse el desarrollo del “arte lírico dramático” nacional como sucedía en otros ‘pueblos cultos’”⁵². No se decantan por el modelo de Bretón (aunque apoyan el estreno de *Los amantes de Teruel*) ni de Chapí, sino más bien por el de Pedrell y Espí. Contemplan la consecución de la ópera española como un importante paso en la dirección de la regeneración de la música española.

Reconocen que “la zarzuela contemporánea ha hecho (...) la primera tentativa para el renacimiento del arte músico español. Aunque esa tentativa no haya correspondido por completo en sus resultados a los buenos propósitos y a las esperanzas de los autores y del público aficionado a la música (...)”⁵³. Hermenegildo Giner califica la zarzuela como un “arte escénico lírico nacional” comparable con los que existen en otros países, pero la agrupa con otros géneros menores propios de España como la “tonadilla” o “la canción”⁵⁴. Consideran la zarzuela como un género que no puede sustituir a una expresión nacional de la ópera (más europea y de aspiración más universal).

El pensamiento de los krausistas e institucionistas con respecto a la ópera nacional evoluciona en paralelo al progreso de la ambición artística de los compositores españoles. Hasta que el planteamiento de la ópera española no profundiza en la aplicación de un lenguaje musical nacional, más allá de superficialidades, con el afán de introducir en este género la verdadera esencia del “genio español” (en la dirección tomada por Pedrell), los institucionistas no apoyan con intensidad la ópera española. Rodríguez considera *Los Pirineus* casi como el modelo a seguir en la ópera española y define su éxito en Europa como: “Avanzada para lograr imponer en este país, de tan perturbado gusto y juicio un arte serio y verdadero, que se diferencie del actual, a la manera que se diferencian el verdadero hombre de Estado del genio estadista de Cánovas y compañía que por aquí se usa y maravilla”⁵⁵. Rodríguez observa en la obra de Pedrell una

⁵² Hermenegildo Giner de los Ríos: “Sobre el Teatro Español”, *La Opinión*, 17-III-1887. Es muy probable que Gabriel Rodríguez y el grupo institucionista de los “economistas” (Moret, Sanromá, Echegaray, Figuerola...) no estuviesen de acuerdo en este punto ya que, siguiendo unos presupuestos puramente liberales, se manifestaban en contra del proteccionismo y de la política de subvenciones, separando claramente la cuestión moral y la económica y otorgando un papel muy secundario al Estado en este aspecto.

⁵³ G. Rodríguez: “Hispaniae Schola...”, p. 168.

⁵⁴ Véase H. Giner de los Ríos: *Manual de Estética...*, p. 81

⁵⁵ Carta de Rodríguez a Pedrell, 1 de Agosto de 1897, BNC, Ms. 964.

virtud esencial del ideal estético krausista: el logro de una fusión (que no yuxtaposición) entre música y poesía, aspecto que preocupó siempre a nuestros intelectuales.

Otro de los ámbitos de actuación más importante de los institucionistas españoles en relación con la música nacional es su esfuerzo por la creación de un lied español. Estos pensadores muestran un gran interés por la adaptación a España de este género que debería, al igual que la ópera, incorporar el nuevo lenguaje musical nacional, armonizando la esencia del genio español y la universalidad y el europeísmo⁵⁶. También en este ámbito los institucionistas se manifiestan muy cercanos al pensamiento de Pedrell, proponiéndose una renovación de la canción española con acompañamiento según el modelo germano.

Francisco Giner consideraba indispensable, ya en 1878, la incorporación de la música vocal de salón al acervo cultural español y a la educación y repertorio de nuestros cantantes⁵⁷.

El mayor exponente institucionista de este proceso de creación del lied nacional fue Gabriel Rodríguez, que compuso una *Colección de melodías para canto y piano*, de la que ya nos ocupamos detalladamente en otro lugar⁵⁸.

El interés por el lied alemán entre los institucionistas se hace patente en su afición al mismo. En las veladas musicales de la ILE, tanto públicas como privadas, se otorgaba un espacio privilegiado al lied alemán, algo peculiar en los salones del XIX español teniendo en cuenta la escasa difusión de la música vocal alemana en el momento. Además, estos lieder y los que compuso Gabriel Rodríguez formaron parte del repertorio de las clases de canto de la ILE en su período escolar, lo que demuestra el enorme valor que otorgaban estos pedagogos al género para formar el gusto musical y educar a sus alumnos.

Promoción de la música de cámara y sinfónica. A pesar de que la jerarquía de las artes krausista relegaba a un lugar inferior a la música pura con respecto a la vocal, este aspecto no se vio reflejado sin embargo en la concreción práctica de las actividades de divulgación musical llevadas a cabo por estos intelectuales, en las que, tanto la música vocal

⁵⁶ Este interés institucionista por la creación de un lied hispano, como expresión musical verdaderamente nacional, es un ejemplo del deseo de adaptación de géneros extranjeros de calidad al genio español tal y como propugnaba Altamira. Véase R. Altamira: *Discurso leído en la solemne apertura...*

⁵⁷ Francisco Giner de los Ríos: "Sobre la Institución y el Conservatorio", *El pueblo español*, 23-X-1878, recogido en *Obras completas*, XV, *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias*, Madrid, Imprenta de Julio Cosano, 1926, pp. 216-227.

⁵⁸ Leticia Sánchez de Andrés: "Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 97-136.

como la de cámara y sinfónica mantuvieron una presencia constante y equiparable.

El deseo de colaborar en la regeneración de la música española y en la educación musical del público español llevó a los institucionistas a procurar la promoción de géneros como la música de cámara y la música sinfónica.

Cossío afirmaba: “los cuartetos son goce estético y un elemento de educación”⁵⁹. Además, la música de cámara incorporaba una de las cualidades que más valoraban estos pensadores, la práctica del arte en grupo. Así, un cuarteto se transformaba en la mejor expresión práctica de la sociabilidad predicada por estos pensadores: “Cuando se ha llegado a dominar la individualidad de cada artista en beneficio del cuarteto mismo, cuya unidad o armonioso conjunto es la primera belleza a que debe atenderse (...) hay motivo, a pesar de las seducciones e influjo pernicioso del medio, para confiar en que no se ha de perder la *via diritta*”⁶⁰. No es de extrañar entonces su interés por promover la difusión de este tipo de música.

La propia ILE organizó, desde su fundación en 1876, numerosas veladas musicales en las que el repertorio de cámara tuvo una presencia destacada con obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Chopin.

Uno de los objetivos básicos de estos actos era la promoción y divulgación de música de calidad. Como dejaba patente el propio Giner, las veladas musicales institucionistas pretendían “contribuir a que nuestras clases sociales se familiaricen con las grandes creaciones de los principales maestros sobre todo en aquellos géneros como el trío y el cuarteto”⁶¹. Estos actos en la ILE aspiraban a complementar la actividad de la Sociedad de Cuartetos que Giner consideraba claramente insuficiente: “el repertorio clásico de nuestra escena es hoy tan pobre como el de los cuartetos del Conservatorio. Abraza un corto número de obras, no siempre las mejores”⁶².

La ILE no se limitó a promocionar la música de cámara de origen alemán, sino que procuró estimular, dentro de sus posibilidades, la creación de obras de este género por parte de los compositores españoles. De este modo apoyaba su modelo de música nacional. Así, en noviembre

⁵⁹ M. B. Cossío: “Los cuartetos...”, p. 58

⁶⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁶¹ Francisco Giner de los Ríos. Cita recogida por Sopeña sin dar los datos de referencia en “La Institución Libre de Enseñanza y la Música”..., p. 138.

⁶² Francisco Giner de los Ríos: “Sobre el teatro”, *Estudios sobre artes industriales y Cartas literarias. Obras completas XV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926, p.343.

de 1879, *Crónica de la Música* anuncia un concierto en la Institución cuyo programa estaría exclusivamente dedicado a obras españolas y en el que se estrenaría un Trío de Chapí compuesto expresamente para la ocasión: “La próxima velada se verificará [en la Institución Libre de Enseñanza] el segundo lunes de noviembre, componiéndose toda de música española, ejecutándose el trío escrito expresamente por el maestro Chapí”⁶³.

El trío al que se refiere la reseña aparece erróneamente fechado en el año 1877 tanto en el catálogo de obras de Ruperto Chapí realizado por Luis G. Iberní como en el archivo de la Biblioteca Nacional donde se conserva el manuscrito⁶⁴. De ser correcto el dato aportado por *Crónica de la Música*, este Trío para piano, violín y violoncello, se habría compuesto en 1879, un año después del regreso a Madrid del compositor alicantino tras haber permanecido cuatro años como pensionado en la Academia de Roma.

Otro destacado impulsor de la música de cámara en España fue Gabriel Rodríguez, que colaboró en la organización de los conciertos de la ILE y del Ateneo. Gracias a su correspondencia con Pedrell sabemos de sus gestiones en 1894 para incorporar, de manera fija, la interpretación de cuartetos en las veladas del Ateneo.

Por otra parte, a través de la Extensión Universitaria, el grupo de profesores institucionistas de la Universidad de Oviedo (especialmente Altamira) procuró también divulgar el conocimiento de la música de cámara de los grandes maestros a través de conciertos y conferencias-concierto. Como se desprende de su correspondencia, Altamira también planeó con Bretón realizar varios conciertos en Madrid, en 1919, en los que se interpretarían “música nuestra de zarzuelas y ópera española y piezas características”, en versiones para piano y cuarteto⁶⁵.

Asimismo, la Junta de Ampliación de Estudios procuró estimular el conocimiento de la música de cámara en nuestro país pensionando a numerosos intérpretes para formarse y estudiarla en diversos países europeos. Además de incorporarla en el repertorio de los conciertos públicos y privados que se impartían en la Residencia de Estudiantes, siguiendo la estela de la ILE.

Los institucionistas también apoyaron la difusión de la música sinfónica, a la que eran, como el propio Krause, muy aficionados. El vínculo que

⁶³ *Crónica de la Música*, año II, n.º 59, Madrid jueves 6 de noviembre 1879, p. 2.

⁶⁴ Ruperto Chapí: *Trío para piano, violín y violoncello*, partitura manuscrita, Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri, M. Chapí/82/1. Véase Luis G. Iberní: *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995 y “Chapí Lorente, Ruperto”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, pp. 542-566.

⁶⁵ Correspondencia de Bretón a Altamira, Archivo Rafael Altamira, Residencia de Estudiantes.

los institucionistas establecen con la tarea que lleva a cabo Barbieri y Mariano Vázquez (amigo íntimo de Giner) en la Sociedad de Conciertos y, posteriormente, por Fernández Arbós en la Orquesta Sinfónica de Madrid es muy estrecho. Con respecto a este último, Cossío alaba su educación musical esmerada y su compromiso con la calidad de las interpretaciones y los repertorios. En 1920, Fernández Arbós organiza, con la ayuda de Altamira, un Festival de Música francesa con la colaboración de la Sinfónica y del Orfeón Donostiarra⁶⁶.

Reforma de la música religiosa. Dentro de los planes de reforma institucionalista de la cultura musical española también se integra el deseo de regenerar la música religiosa en la etapa previa al *motu proprio* de Pío X. Los krausistas otorgaban gran importancia al arte religioso⁶⁷ y, aunque en general sufrieron una intensa crisis de conciencia religiosa, nunca perdieron su sentimiento religioso ni su respeto férreo a muchos de los modelos éticos del catolicismo.

Desde un punto de vista práctico, contemplaban como imprescindible la reforma del arte sacro para la regeneración cultural, ya que el pueblo tenía acceso a una gran cantidad de expresiones artísticas en el ámbito religioso, rodeadas además de una carga ideológica y moral muy intensa. Por eso nuestros pensadores muestran un gran interés por esta reforma y apoyan las iniciativas en este sentido lideradas por sus músicos afectos.

Constatan la crisis del género sacro español y se manifiestan especialmente involucrados en su reforma en la última década del siglo XIX⁶⁸. Las principales críticas que vierten tienen que ver con la composición de obras religiosas modernas de orientación populista, en un estilo similar al operístico. Consideran que en su gran mayoría se trata de música vulgar y de mala calidad, que persigue un éxito inmediato y responde a la falta de inspiración y escasez de ideas y cultura de los compositores, que son compensadas con el empleo de efectos y recursos espectaculares y vacuos. Otros motivos que estimulan sus críticas son: la falta de sintonía de la música con el texto religioso, el empleo de formas musicales y estructuras que no priorizan la acción religiosa, el virtuosismo en las

⁶⁶ Para una información más detallada sobre estas iniciativas véase L. Sánchez de Andrés: "La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo..."

⁶⁷ El propio Krause se refiere al valor del arte sacro como estimulante del sentimiento religioso, que a su vez agudiza la capacidad del hombre para percibir y crear la verdadera belleza artística (que, para él, era una proyección de la divinidad)

⁶⁸ Aunque previamente ya habían prestado atención al asunto, que se trató en las conferencias de Rodríguez en la ILE en 1877.

interpretaciones (muchas veces ajeno al carácter de la música) y la interpretación de obras profanas como parte de la liturgia.

Rodríguez reflexiona sobre la crisis de la música sacra europea y fundamenta su regeneración en la recuperación y estudio de los compositores del siglo XVI⁶⁹. Desde el punto de vista institucionista, para lograr la reforma de la música sacra española resultaba imprescindible recuperar el patrimonio musical religioso español y proceder a su análisis y estudio musicológico⁷⁰, además de educar a los intérpretes y compositores en este género musical.

Este regreso a las fuentes históricas no implicaba la defensa de un arte sacro retrógrado, sino que debía incorporar las técnicas modernas. Ya en 1877, Rodríguez afirmaba en la ILE: “La música religiosa ha de tomar en cuenta las condiciones de la vida moderna y el estado del arte, procurando despertar en el alma movimientos concordantes con los que en el alma puede producir el sentimiento religioso”⁷¹.

Años después, esta inquietud de reforma de la música sacra seguía vigente en gran parte de los países europeos, articulándose a través de publicaciones y asociaciones. Los institucionistas estimulan la creación de asociaciones de este tipo en España y además apoyan a aquellas sociedades europeas que colaboran en la recuperación y ejecución del patrimonio musical sacro español en el extranjero. En este sentido, Rodríguez destaca la importancia de la *Escuela de cantores de San Gervasio*⁷².

En España, apoyan la actividad de Pedrell en la Asociación Isidoriana, fundada en 1895, que, sin ser inspirada ni controlada por los institucionistas, coincide sin embargo con todas las inquietudes y objetivos en este ámbito. Entre otras iniciativas, la *Revista crítica de Historia y Literatura* de Altamira apoyó y promocionó la labor realizada por el *Boletín de la Asociación Isidoriana* (también titulado *La música religiosa en España*).

La labor de la Asociación Isidoriana, aunque fue breve, atrajo el apoyo de los institucionistas por su afán de reforma de la música religiosa española armonizando la tradición histórica, las nuevas técnicas musicales, la incorporación del carácter propiamente español a este género musical, la recuperación del patrimonio cultural nacional, su estudio, análisis, divul-

⁶⁹ G. Rodríguez: “Hispaniae Schola...”, p. 166.

⁷⁰ Gabriel Rodríguez y Altamira alaban y apoyan activamente la labor realizada por Pedrell en este sentido, divulgando el contenido de su obra *Hispaniae Schola Musica Sacra*.

⁷¹ Gabriel Rodríguez: “Conferencia tercera.—Los géneros musicales. Música religiosa.” *BILE*, I, n°3, 1877, p. 11. El hecho de que Rodríguez dedicase una de sus ocho conferencias (muy cortas en número para que pudiese tratar todos los géneros musicales) a la música religiosa demuestra su interés por este género (y también el de Giner que organizó y promovió estas conferencias).

⁷² Esta asociación fue fundada en París por Bordes y promocionaba la música de los maestros españoles.

gación y revalorización (a través de escritos y conciertos), con el objetivo de reformar, a medio plazo, no sólo la música religiosa española sino todos los géneros musicales de nuestro país.

Formación del músico profesional. Desde la perspectiva krausoinstitucionista, sólo gracias al avance de sus medios de expresión el arte podría desarrollarse en plenitud hacia su destino histórico y, como consecuencia, exclusivamente los artistas educados cuidadosa e integralmente permitirían esta evolución necesaria.

Esta premisa —unida al deseo de cambio y regeneración de España a través de la cultura y a la función social otorgada al artista como formador/divulgador del gusto/cultura musical del ciudadano— motiva a nuestros intelectuales, y especialmente a Francisco Giner, a realizar numerosas actividades en favor de la mejora de la formación de los músicos profesionales. Estas iniciativas se orientan en dos direcciones: en primer lugar hacia la reforma de las enseñanzas de conservatorios o institutos de música y, más tarde, a través de la JAE, hacia la concesión de numerosas becas a compositores, intérpretes, y críticos e investigadores musicales para estudiar en el extranjero.

La preocupación de Giner por la educación integral de los estudiantes de música es muy temprana, incluso anterior a la creación de la ILE. En 1875, apartado de su cátedra de la universidad y detenido en Cádiz como consecuencia de la segunda “cuestión universitaria”, toma la iniciativa de reformar las enseñanzas del Instituto musical de la Academia Filarmónica de Santa de Cecilia (con la colaboración del grupo de profesores krausistas del Instituto provincial de segunda enseñanza de la ciudad) incluyendo en su plan de estudios, por primera vez en un centro dedicado a la formación musical en España, las materias de Acústica y Física musical, Estética e Historia de la música, Estética e Historia de las Bellas Artes e Historia Universal⁷³.

No es extraño entonces que, tres años después, en 1878, demandara que estas enseñanzas se introdujeran también en el Conservatorio de Madrid para así poder subsanar “lo funesto de la general incultura de nuestros artistas”⁷⁴. Pero Giner aboga también por otras reformas en este centro que consideraba imprescindibles, entre ellas la mejora de la educa-

⁷³ Nos ocupamos en profundidad de la Academia de Santa Cecilia y la actividad de Giner en la misma en Leticia Sánchez de Andrés: “El pensamiento pedagógico-musical de Francisco Giner de los Ríos”, capítulo incluido en el libro sobre Francisco Giner de los Ríos que el Instituto de Investigación sobre Krausismo, Liberalismo y Masonería (IKLM) de la Universidad Pontificia de Comillas y la editorial Marcial Pons publicarán próximamente.

⁷⁴ F. Giner de los Ríos, “Sobre la Institución y el Conservatorio...”.

ción técnica de los músicos españoles en aspectos tales como: “el arte del acompañamiento, con el de la transposición a primera vista y el arreglo de la partitura completa” además de “clases de conjunto (...) así en el canto como en la música instrumental”⁷⁵.

Giner señala las dificultades añadidas que la deficiente educación del músico profesional implicaban para la divulgación de la música de calidad en España. Asimismo destaca la falta de una infraestructura adecuada para el cultivo de la música en nuestro país: “¿Es fácil de esta suerte poseer buenos cuartetos, buenas orquestas, buenos directores? (...) ¿tenemos tantos lugares públicos o privados en que oír *música di cámara*?”⁷⁶.

Al referirse a la formación de los cantantes en el Conservatorio y sus consecuencias sobre la música vocal española Giner señala:

(...) a juzgar por el repertorio que en los ejercicios de canto se revela, no se quiere educar sino cantante dramáticos, error gravísimo que, desdeñando la música vocal de salón, influye de una manera deplorable en que el gusto y cultura de nuestro pueblo, en punto a canto, se halle exactamente en el mismo grado en que, por respecto a música instrumental, se encontraba antes del renacimiento de la música clásica y aún quizá de la época intermedia de Chopin y de Thalberg, esto es, del nocturno y de la fantasía sobre motivos de ópera⁷⁷.

A lo largo de este texto, Giner explicita todas sus dudas sobre la posibilidad de que el músico español, inculto y mal formado, pueda cumplir su papel social privilegiado y su compromiso ético con el ciudadano. Para Giner el Conservatorio tenía una importancia crucial en este aspecto ya que debía ser un centro de formación científica para el músico profesional (tal y como debía serlo la Universidad para el filósofo o el literato). La dureza de sus críticas a este organismo se justifica en el hecho de que las deficiencias del Conservatorio perjudicaban a toda la sociedad. La actitud de Giner es consecuencia de su concepto organicista de la sociedad que le lleva a juzgar la labor y planteamiento pedagógico de las instituciones sociales y educativas en la medida en que coadyuvan al fin de facilitar a todos sus miembros el cumplimiento de su destino individual y social.

El interés de Giner llega hasta el punto de plantearse, en el curso 1886-87, la creación, en la sección de estudios superiores de la ILE, de

⁷⁵ *Ibidem*. Las clases de conjunto, además de cumplir una función necesaria en la formación musical, estimularían la educación social cooperativa de los músicos.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Es inevitable que en estas expresiones Giner se deje llevar por sus propios prejuicios y gustos musicales, dejando constancia de su preocupación por la falta de buenos intérpretes de música vocal de salón, especialmente de *lieder*.

una “Escuela de Música, con sesiones de ejecución y conciertos”⁷⁸, en la que aplicaría todos sus principios y planes en relación con la enseñanza musical. Lamentablemente este proyecto no llegó a realizarse.

Los institucionistas mantuvieron su interés por reformar las enseñanzas del Conservatorio de Madrid según las premisas defendidas por Giner. Aunque, hasta 1894 (con la muerte de Arrieta que fue sustituido en la dirección del Conservatorio por Monasterio), no encontraron espacio en este centro educativo para intentar introducir las modificaciones señaladas.

Gabriel Rodríguez fue el máximo activador del intento de reforma de las enseñanzas del Conservatorio en 1894. Fue miembro de la comisión que se constituyó aquel año para proponer “las reformas que deben introducirse en la organización de aquella Escuela” y superar “su anticuado organismo y las tradicionales prescripciones de su reglamento, que no pueden (...) responder a los progresos excepcionales del arte y de la cultura artística de nuestra época”⁷⁹. Rodríguez se dejó orientar en esta labor por el criterio de Pedrell, al que él mismo había conseguido una plaza en el Conservatorio de Madrid⁸⁰, y por las premisas básicas del pensamiento de Giner, contando siempre con el apoyo del grupo institucionista y de los políticos cercanos a este movimiento, especialmente Moret. Las reformas propuestas, que pretendían la modernización global del Conservatorio no pudieron aplicarse ya que se produjo un cambio de gobierno y se desestimaron bajo la presidencia de Cánovas. Aún así, Pedrell intentó, desde su puesto como catedrático de conjunto vocal, mantener estos esfuerzos reformadores en la línea regeneracionista de Giner.

Sólo años después de este intento, en 1901, en una etapa de importante influencia de los institucionistas en la política educativa (con otro gobierno liberal presidido por Sagasta, con Romanones al frente del recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bretón como director del Conservatorio) tuvo lugar, por fin, una reforma en profundidad de las enseñanzas y la organización interna del Conservatorio de Madrid. En el nuevo plan de estudios de 1901 se cumplen, por primera vez, todas las demandas que había expuesto Giner en su texto de 1878; entre ellas la creación de una cátedra de Historia y Filosofía de la Música.

Otra importante inquietud del institucionismo fue el fomento de la formación de los músicos españoles en el extranjero. Ya en el *Ideal* de Krause (texto de cabecera de los primeros krausistas españoles) se recoge

⁷⁸ Francisco Giner de los Ríos, Real Academia de la Historia (RAH), fondo Giner de los Ríos.

⁷⁹ E. Groizard: “Ministerio de Fomento. Real Orden”, *Gaceta de Madrid*, nº 168, 17 de Junio de 1894, p. 863.

⁸⁰ Véase L. Sánchez de Andrés: “Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell...”, pp. 106-109.

la necesidad de que los artistas ampliaran sus estudios en el extranjero, para así conocer la diversidad y universalidad de las distintas expresiones artísticas.

Pero fue la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) la que articuló de forma práctica esta importante tarea mediante la concesión de becas en el extranjero a numerosos músicos profesionales, estimulando posteriormente su carrera y aprovechando sus conocimientos para la difusión de la música en los centros que regentaba (como la Residencia de Estudiantes y la de Señoritas)⁸¹. Entre los miembros de la JAE hubo importantes músicos como Oscar Esplá, Amadeo Vives, Joaquín Turina o Conrado del Campo, entre otros. Por su parte, Bretón y Falla colaboraron con la JAE en la selección de candidatos para las pensiones en 1913 y 1920 respectivamente⁸².

Sólo se concedió una “pensión en grupo” al Cuarteto Renacimiento, el resto de las becas otorgadas por la JAE a músicos profesionales fueron individuales; fundamentalmente para intérpretes (mayoritariamente pianistas) y para la realización de estudios de composición o investigaciones diversas sobre historiografía musical. Los dos objetivos fundamentales que perseguía la JAE con estas becas para músicos eran: por una parte, que alcanzasen una formación técnica, estética y cultural de la máxima calidad en países europeos, así como una visión global del estado de la música moderna y de la cultura musical en aquellos países⁸³; por otra parte, perseguían la promoción de la música española (de las distintas épocas y géneros) en los países visitados por los becarios que, como intérpretes o compositores, debían darla a conocer. Además, al regreso a España de los pensionados, la JAE procuraba que su formación y experiencias revirtiesen en nuestro país de modo que pudiesen divulgar su arte como intérpretes de alto nivel y calidad, educando al ciudadano español a través de conciertos; intentaba que ejerciesen como profesores en la enseñanza general o en los Conservatorios

⁸¹ Nos ocupamos detalladamente de la labor de la JAE en la formación del músico profesional y del maestro en Leticia Sánchez de Andrés: “La Música en la Junta para Ampliación de Estudios: la política de concesión de pensiones y el Centro de Estudios Históricos”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, IIª Época, nº 63-64, Diciembre 2006, pp.229-248.

⁸² Antes de la creación de la JAE, el Ministerio de Fomento, posteriormente, de Instrucción Pública, había desarrollado algunos decretos para favorecer la concesión de pensiones. El más amplio de ellos data de 1903 pero en él no se mencionaban las Bellas Artes, ya que las pensiones destinadas a artistas se consideraban “especiales” y se regían por el Reglamento de 26 de Septiembre de 1894 para la Academia Española de Bellas Artes en Roma. La Junta pretende subsanar los defectos observados en estos planes y centralizar las becas de todas las disciplinas, de manera que se atendiese no sólo a la designación de los pensionados “sino a toda su labor y su vida, durante su permanencia en el extranjero. Y a su obra ulterior dentro de España”. Véase JAE, *Memoria correspondiente al año 1907*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. Tello, 1908, p. 16.

⁸³ Los pensionados lograban alcanzar estos objetivos asistiendo a clases y conferencias con grandes maestros europeos y a conciertos de destacados intérpretes, pero también gracias al estudio de la historia de la música europea y a la investigación en bibliotecas y archivos.

transmitiendo los conocimientos adquiridos; y favorecía las condiciones para que, como compositores, creasen obras de calidad al servicio de la regeneración de la música española y su equiparación con la europea.

Por último, existían otro tipo de ayudas económicas de la JAE de las que también se beneficiaron los músicos profesionales, las otorgadas para la asistencia a congresos científicos.

A pesar de los esfuerzos de la Junta por ofrecer el mayor número de pensiones posibles –siempre según los presupuestos aportados por el Ministerio que era quien finalmente nombraba a los pensionados a propuesta de la JAE–, lo cierto es que muchos músicos no pudieron disfrutar de la formación en el extranjero que solicitaban. El caso más conocido es el de Falla, que presentó tres peticiones a la Junta en los años 1910, 1911 y 1919⁸⁴.

Iniciativas krausistas e institucionistas vinculadas con la educación musical

Las actividades pedagógicas de krausistas e institucionistas fueron sin duda las que merecieron su mayor atención y energía y tuvieron un mayor protagonismo en su plan reformista de la nación española. Estos intelectuales percibieron, desde el comienzo de sus tareas educativas, la necesidad de aportar una formación musical al ciudadano español, considerando la Música como un elemento sustancial de la “cultura general humana”. Por eso esta disciplina siempre estuvo presente en sus proyectos educativos que podemos clasificar en cuatro grupos según el sector de población al que se orientaban:

- educación musical para niños y adolescentes de todas las extracciones sociales y condiciones físicas (en la ILE, el Instituto-Escuela, las colonias e intercambios escolares y los centros destinados a la educación de niños ciegos);
- formación musical para los maestros urbanos y rurales (en la Escuela de Institutrices, el Museo Pedagógico, las Escuelas Normales, a través

⁸⁴ Desconocemos cuáles fueron los motivos que impidieron que Falla pudiera disfrutar de alguna de estas becas de la JAE. Sus méritos eran indiscutibles, la edad no era un elemento observado entre los criterios selectivos y Falla parece haberse ajustado a todos los requisitos exigidos en las convocatorias de la Junta publicadas en la *Gaceta*. Creemos que es posible –aunque sólo se trata de una hipótesis basada en los datos extraídos de las Memorias de la JAE– que en las convocatorias de 1910 y 1911, primeras en las que reciben pensiones músicos profesionales, se tendiese a becar a estudiantes más jóvenes que aún no habían tenido la oportunidad de visitar el extranjero, mientras que Falla ya residía en París. Por otra parte, la solicitud de Falla de 1919 coincide con un momento de crisis en el que los presupuestos ministeriales retiran los fondos para las becas en el extranjero y aquel año no se otorga ninguna pensión. De todos modos, Falla colaboró con la JAE en la selección de los pensionados del año 1920, lo que muestra que su relación con la Junta era fluida y amigable.

de las pensiones otorgadas por la JAE para que grupos de maestros adquiriesen educación musical en el extranjero y cursos para maestros rurales organizados por las Misiones Pedagógicas);

- educación musical para los universitarios (en la etapa universitaria de la ILE y en la Residencia de Estudiantes y la de Señoritas);
- y, por último, formación musical del ciudadano en general a través de actividades de educación popular (en el Fomento de las Artes, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo, la Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo y las Misiones Pedagógicas).

Se procuraba abarcar así a todos los estamentos sociales, todas las esferas culturales y todas las edades y sexos, intentando aportar a todos los ciudadanos españoles una cultura musical de calidad.

La presencia de la Música en los planes de todos estos organismos fue una innovación de gran calibre y chocó con los prejuicios de la clase intelectual española que consideraba el arte en general un aspecto ornamental y un lujo accesorio, y que no llegaba a comprender que formase parte de las actividades pedagógicas y de divulgación cultural emprendidas por el krausismo e institucionismo. Además, la Música siempre se incluía en ellas en su dimensión práctica (a través de la interpretación o la escucha activa) y en su dimensión científica o teórica (con explicaciones sobre elementos técnicos o históricos que acompañaban las audiciones o con la presencia en los planes de estudio institucionistas de disciplinas como la Teoría y la Historia de la Música).

Describiremos muy brevemente las iniciativas pedagógicas en el campo de la educación musical llevadas a cabo por krausistas e institucionistas y dirigidas a esos cuatro grupos de población.

Educación musical de niños y adolescentes. La Institución Libre de Enseñanza introdujo desde sus comienzos la música en todos los niveles de la enseñanza (desde los párvulos a los estudiantes universitarios) considerándola como una de las disciplinas que configuraban la “base de la cultura general” y, como ya señalamos, entre los planes de Francisco Giner para la educación superior estuvo la creación de una Escuela de Música en la ILE⁸⁵.

⁸⁵ Hay que recordar que en aquellos años la música sólo se impartía puntualmente en algunos colegios privados femeninos y en algunos jardines de infancia y, en todos ellos, tenía la categoría de “asignatura de adorno”. Por otra parte, el interés del krausismo español por la música como elemento educativo fundamental en primaria y secundaria se manifiesta desde muy temprano. El Colegio Internacional, fundado por Salmerón en 1866 y que funcionó hasta 1874, de clara orientación krausista y antecedente directo de la ILE, ya había incorporado la música en sus planes de estudio.

El objetivo prioritario en la enseñanza de la ILE era educar al hombre y al ciudadano de un modo integral. Por eso en la Institución no existían asignaturas aisladas sino que, como el conocimiento era uno, todas las enseñanzas marchaban paralelamente. Esta práctica permitía que la música estuviese imbricada en muchas áreas de conocimiento no específicamente musicales. Este era el caso de las clases de Física Acústica del profesor Mourelo, en las que se estudiaba la teoría de la física musical, y también en las disciplinas de Sociología y la Lógica, Retórica y Poética y Literatura, impartidas por el mismo Francisco Giner, en que se estudiaban aspectos tales como las diferencias y similitudes entre el habla y el canto o se analizaba la “combinación de la poesía dramática y la música: Ópera-Zarzuela-Vaudeville-Tonadilla”⁸⁶. Esta información demuestra la importancia que Giner otorga a la música vocal dramática y a sus expresiones nacionales, lo que no sólo queda patente en sus enseñanzas de estas materias sino que le lleva a impartir personalmente, según queda recogido en los diarios de clase de los alumnos, algunas clases de “Teoría de la música” donde trató estos aspectos así como la técnica de la melodía infinita de Wagner y la historia de la música contemporánea.

Otro profesor institucionista muy interesado por la música fue Manuel Bartolomé Cossío, que en sus clases de Historia de la civilización incorporaba aspectos sobre la Historia de la música culta y folclórica.

Pero también había enseñanzas puramente musicales en la ILE, que presentaban dos aspectos: uno más práctico –el de la interpretación musical (a través del canto coral fundamentalmente)– y otro más teórico –el estudio de la Teoría y la Historia de la Música ilustrado siempre con audiciones–. Se perseguía aportar a los alumnos una educación musical integral que incluía la música práctica (vocal), la lectoescritura, la Teoría de la composición musical (nociones de armonía, contrapunto e instrumentación) y la historia de la música con audiciones; un programa diseñado por el propio Giner⁸⁷.

El profesor de Música de la Institución que ocupó el puesto por más tiempo fue José Ontañón Arias, un destacadísimo institucionista y amigo de Giner, que estuvo auxiliado en su tarea por Germán Flórez y más adelante por su hijo José Ontañón y Valiente y por las maestras María y Pepita Quiroga. Pero también hubo otros docentes que se incorporaron a la nómina de la Institución como profesores titulares de Música ya que Ontañón no daba abasto para dar clases de música a todas las secciones:

⁸⁶ Francisco Giner de los Ríos, RAH, fondo Giner de los Ríos. Para profundizar en todos estos aspectos véase L. Sánchez de Andrés: *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo...*

⁸⁷ RAH, Fondo Giner de los Ríos.

Moreno Ballesteros (el padre del compositor Moreno Torroba) impartió música en la ILE durante una parte del curso 1897-1898; Fernando Carnicer (nieto del compositor Ramón Carnicer y antiguo alumno de la ILE) también fue profesor de música en la Institución en algunos cursos que no podemos especificar con exactitud, pero que estarían entre el año 1892 y 1895 y, por último, en la década de 1920, el musicólogo asturiano Eduardo Martínez Torner se incorporó a la Institución como profesor de música.

El canto coral fue una herramienta pedagógica de primer nivel en la ILE: “Al crearse la escuela en la Institución inauguróse el canto. Y acaso por primera vez en España se dio un Instituto en que desde los párvulos a los bachilleres hiciesen su educación estética musical cantando en coro”⁸⁸. Los objetivos educativos perseguidos con el canto coral eran, entre otros, lograr entre sus alumnos: sociabilidad cooperativa, educación estética, promoción de la música, descubrimiento y estudio de la historia interna del pueblo y estímulo del sentimiento nacional y el amor a la tradición cultural española a través de la práctica del folclore, además de la mediatización de aprendizajes morales a través del texto de las canciones.

El repertorio que se cantaba en las clases de canto coral de ILE estaba formado fundamentalmente por: canciones populares recogidas por los propios alumnos en las excursiones y colonias escolares⁸⁹; lieder de Schubert y Schumann con las letras traducidas al castellano y canciones de Gabriel Rodríguez; piezas con letra y/o música compuestas por los propios institucionistas (normalmente los textos hacían hincapié en aspectos como la solidaridad, el valor, etc) o piezas de música de cámara del repertorio germano con textos adaptados; arias de ópera italiana y alemana; himnos europeos; y, en la última etapa, con Torner, piezas de los cancioneros españoles de los siglos XVI y XVII y juegos y danzas con contenido musical procedentes del folclore español.

La música también estuvo muy presente en otras actividades escolares de la ILE, fundamentalmente en conciertos y veladas musicales, fiestas y excursiones escolares (visitas a fábricas de pianos, ensayos de orquestas, visitas a pueblos de la sierra de Madrid en que recogían canciones populares, etc.) y, por último, en las colonias organizadas por la Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución, a las que asistían

⁸⁸ ILE, “José Ontañón y Arias”, *BILE*, LIV, nº 845, 1930, p. 257.

⁸⁹ Así se conseguía poner en contacto a los niños de la ILE con el arte popular, al que los institucionistas otorgaban un gran valor como expresión del “genio español”. La práctica de estas canciones en la Institución establecía un nexo de unión con la expresión del sentimiento nacional, con el pensamiento regeneracionista y con la enseñanza de la historia.

niños desfavorecidos y en las que el canto coral tuvo una presencia muy relevante.

Otro destacado organismo institucionista que siguió la estela de la ILE en lo referido a la educación musical del niño y el adolescente fue el Instituto-Escuela (I-E) de Madrid, dependiente de la JAE y fundado en 1918⁹⁰. Se trataba de un centro educativo experimental de carácter oficial, e incluía la música entre sus enseñanzas desde párvulos hasta bachillerato.

Al igual que en la ILE, la música también estuvo presente en las enseñanzas del I-E como parte de la educación general e integral en distintas materias (principalmente literatura, geografía e historia y física) y surgieron interesantes iniciativas en este sentido como la “música auxiliar de clase” que las Memorias del centro definen:

Responde esta novedad al deseo de incorporar la Música a la marcha diaria de la Escuela; pues si bien existía como enseñanza de una técnica, no prestaba su eficacia educadora sobre el resto de las enseñanzas y como recreo de los niños. Se creó la que llamamos “Música auxiliar de clase”, en la que se aprende una canción de siega o arado al estudiar las faenas del campo, en que se escenifica rítmicamente un cuento contado en clase, en que se enseñan juegos que después ejecutan las maestras con los alumnos, etc.⁹¹

En la misma línea, pero en este caso para el refuerzo de la educación moral y social, se introducen los llamados “Cantos de entrada”, aplicándose a todo el Bachillerato. Por último, y destinada a todos los alumnos de párvulos, se implanta la llamada “música recreativa”, practicada en las horas de recreo.

Por otra parte, las enseñanzas puramente musicales del Instituto-Escuela se dividían en canto coral, gimnasia rítmica (especialmente para los más pequeños) e Historia de la Música (con audiciones y asistencia a conciertos).

Entre los cursos 1918-19 y hasta mediados del curso 1920-21, el profesor de Música designado por la JAE para el Instituto-Escuela fue Rogelio del Villar que, tras su renuncia, fue sustituido por Rafael Benedito Vives, que ejerció como profesor de Música del Instituto-Escuela hasta su desaparición en 1936. A pesar de ser ambos los coordinadores y principales responsables de la materia de Música, no fueron los únicos profesores de la misma en el I-E. El número de alum-

⁹⁰ Posteriormente se fundaron otros Institutos-Escuela en ciudades como Valencia o Sevilla, en los que la educación musical seguía el mismo planteamiento inspirado en la ILE y el I-E madrileño.

⁹¹ JAE, *Memoria correspondiente a los cursos 1933-34 y 1934-35*, Madrid, 1935, p. 475.

nos, grados y horas lectivas exigía la ayuda de más personal especializado para impartirla, cuyos nombres se recogen en las Memorias bianuales del Instituto⁹².

La música también tuvo una presencia destacada en conciertos, fiestas y excursiones y en los intercambios escolares y las colonias internacionales que el I-E estableció con centros educativos extranjeros (fundamentalmente franceses y alemanes), especialmente a través de “los cantos y la música regional”, y los bailes y veladas o conciertos musicales. En el informe de 1934 se hace una valoración general de esta última experiencia pedagógica que demuestra que la música fue un elemento de unión, convivencia e intercambio cultural esencial en ellas:

Resultados de los intercambios anteriores –La camaradería y trato entre los escolares españoles y extranjeros cristalizó en amistades que se han mantenido por correspondencia postal, frecuentemente muy nutrida, sobre temas científicos, artísticos, históricos o cotidianos, según los correspondientes. Los temas musicales de nuestro folklore han sido quizá el lazo más positivo de unión entre ellos.

En casi todos los países extranjeros con los que hemos tenido relación, los grupos que nos visitaron no se desintegraron a su regreso y han tenido reuniones, donde se conversaba, comentaba la vida disfrutada en España y cantaba en español.

En particular en Francia, el Institut d'Études Hispaniques ha creado un servicio de intercambio, por estímulo nuestro. (...) Los grupos franceses han formado una Masa coral que ha ejecutado canciones españolas en la Sorbona.

En Alemania tuvo lugar el pasado marzo una gran fiesta española a base de los grupos que nos visitaron. El Instituto envió clichés y “Cancioneros musicales” para la misma (...) ⁹³.

La música española y nuestros cantos populares hallaron así, gracias a los intercambios escolares del Instituto-Escuela, una vía para su difusión e integración en el entorno escolar y universitario de Alemania y Francia, y supusieron un eslabón fundamental en el conocimiento cultural mutuo.

No podemos cerrar este apartado sin al menos mencionar el interés de los institucionistas, y la implicación personal de Giner, en la mejora de las enseñanzas musicales destinadas a los niños ciegos escolarizados en el Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos⁹⁴.

⁹² En su última etapa, el Instituto-Escuela contaba casi con dos mil alumnos, y la limitación del número máximo de alumnos a 30 por grupo hacía necesario un cuerpo de profesores amplio para encargarse de la enseñanza musical.

⁹³ JAE, *Memoria correspondiente a los cursos 1933-34...*, p. 475.

⁹⁴ Para más información sobre el profesorado y las enseñanzas musicales del I-E y sobre el interés de Francisco Giner en la educación musical de los ciegos véase L. Sánchez de Andrés: *La música en el ideario y la acción del krausismo e institucionismo...*

Formación musical del maestro. Desde el punto de vista de los institucionistas, el maestro era uno de los factores esenciales, si no el más importante junto al niño, en el proceso educativo. Por eso se preocuparon enormemente de su formación, también en el ámbito musical.

La primera iniciativa en este sentido la hallamos en la Escuela de Institutrices, creada por los krausistas en 1869, que perseguía dos objetivos: formar a las mujeres de clase media en una profesión honesta que les permitiera ganarse la vida capacitándolas pedagógicamente con estudios de calidad y, por otra parte, ofrecer a la mujer el acceso a la cultura general de manera que, como madre, pudiese difundirla.

Desde sus inicios la Música estuvo presente, como materia obligatoria, en el plan de estudios de la Escuela de Institutrices. Para obtener el título de Institutriz debía superarse un examen de reválida que suponía aprobar cuatro ejercicios, uno de ellos de Francés, Música y Dibujo. A pesar de todos los cambios que sufrió la Escuela hasta 1936, la música se mantuvo siempre entre sus enseñanzas obligatorias.

Otro fruto del interés institucionista por la formación del maestro fue la creación, en el año 1882, a instancias de los institucionistas, del Museo Pedagógico de Instrucción Primaria, que posteriormente pasó a denominarse Museo Pedagógico Nacional. Fue dirigido desde sus inicios por Manuel Bartolomé Cossío. El Museo no pretendía sustituir a las Escuelas Normales, sino complementar su labor y estimular su reforma, siempre basándose en los ideales institucionistas. Su biblioteca contaba con numerosa bibliografía musical que podríamos clasificar en: obras de pedagogía musical o programas de enseñanza musical, cancioneros destinados a la práctica del canto en la escuela y cancioneros históricos o ensayos musicales no destinados directamente a la enseñanza.

En 1886, Cossío abogaba por la reforma de los planes de estudio de la primera y segunda enseñanza, demandando, entre otros cambios, la inclusión obligatoria de la Música y el Canto en ellos. Para la impartición de las disciplinas musicales era precisa la formación adecuada de sus profesores y Giner y Cossío lucharon denodadamente, desde 1878, para incluir la Música entre las enseñanzas de las Escuelas Normales. Algunas de estas demandas se incorporaron parcialmente en los planes de Rafael Altamira en su etapa como Director General de Primera Enseñanza (1911-1913).

La JAE también procuró paliar, al menos parcialmente, el problema de la falta de formación musical del profesorado de primera y segunda enseñanza pensionando a los docentes (en grupo o individualmente) para estudiar en el extranjero aspectos relacionados con la disciplina musical⁹⁵.

⁹⁵ Véase L. Sánchez de Andrés: “La Música en la Junta para Ampliación de Estudios...”

Los grupos de docentes pensionados estaban obligados a presentar, a su regreso a España, diarios, monografías o estudios sobre los resultados de su viaje, que se publicaban parcialmente en los *Anales* de la Junta. Prácticamente todas las monografías redactadas por los maestros contienen referencias a la enseñanza musical en los países visitados, lo que demuestra la destacada importancia que se le concedió al estudio de la misma en estos viajes.

Por otra parte, las becas individuales para la formación del profesorado, dentro del ámbito musical, fueron de tres tipos: las destinadas al estudio de disciplinas puramente musicales para la mejora de los conocimientos técnicos o pedagógicos de los profesores de segunda enseñanza y de Escuelas Normales; las orientadas al estudio genérico de la organización escolar y el análisis de los programas y planes de estudios de los distintos niveles educativos para su adaptación a España (entre los cuales también se incluían los estudios musicales); y, por último, las destinadas a profesores con especialidades diferentes a la Música pero cuyos temas de investigación tocaban de un modo u otro esta disciplina (por ejemplo este era el caso de profesores de Filosofía en centros de segunda enseñanza dedicados, gracias a las pensiones de la JAE, al estudio de la Estética musical europea).

Por último hay que citar los “cursos para maestros”, organizados por el Patronato de Misiones Pedagógicas⁹⁶, y destinados a la “orientación pedagógica”. Básicamente, estos cursillos debían enseñar al maestro rural a: explotar las posibilidades pedagógicas del entorno natural y social de su aldea; realizar excursiones; diseñar lecciones prácticas de Letras y Ciencias; y a aplicar, con fines educativos, los medios y recursos que aportaban las Misiones pedagógicas (entre ellos gramófonos y discos para realizar audiciones). A nivel musical, se hacía especial hincapié en la práctica del canto coral explotando las posibilidades de la canción popular y en capacitación del maestro rural para realizar sencillas explicaciones de las audiciones musicales con los gramófonos.

La educación musical del universitario. La Universidad, desde el punto de vista de la filosofía krausista, era mucho más que un conjunto de centros de formación y especialización profesional. Se concibe como una unión orgánica de individuos, como una persona social, cuyo fin últi-

⁹⁶ El Patronato de las Misiones pedagógicas fue creado por el gobierno de la II República, se trataba de un organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública sobre el que los institucionistas ejercieron una importante influencia. Fue esta una de las pocas iniciativas republicanas en que el espíritu y las ideas de Cossío tuvieron una plasmación fiel y, no en vano, fue él mismo su presidente.

mo es la investigación y la búsqueda de la verdad científica, en todas las disciplinas y en su dimensión más amplia. Además debía realizar la función social de difundir el conocimiento.

La Institución Libre de Enseñanza en su etapa inicial (1876-1881) estuvo dedicada fundamentalmente a la enseñanza universitaria y se adaptó a los preceptos expuestos; por eso complementó los estudios de sus alumnos con otras enseñanzas de cultura general que paliaban la estrechez intelectual de la especialización de los estudios profesionales. La disciplina musical fue, desde el comienzo, una de las más cuidadas, y la ILE ofrecía a sus alumnos veladas musicales y literario-musicales así como conferencias sobre Historia y Estética musical organizadas todas ellas a instancias del propio Giner. Además se organizaban sesiones de canto coral con los alumnos universitarios, según José Giner Pantoja también por iniciativa del propio Francisco Giner⁹⁷.

Las conferencias musicales, que se impartieron entre 1876 y 1880, no se restringían al alumnado de la ILE sino que estaban abiertas al público general (cumpliendo así una labor de divulgación de la cultura musical) y, con el cobro de entradas, ayudaron a sostener económicamente a la ILE. Fueron inspiradas y supervisadas por Francisco Giner en colaboración con Gabriel Rodríguez, que las dictaba, y se implantaron siguiendo el modelo europeo. El contenido teórico de las charlas era ilustrado con ejemplos musicales que interpretaban habitualmente José Inzenga y Alejandro Rey Colaço. Así se seguía uno de los principios pedagógicos básicos de la ILE: la armonización de teoría y praxis. Sobre estas conferencias Gabriel Rodríguez afirma en el *Boletín de la ILE (BILE)*:

Uno de los más distinguidos fundadores de la Institución, mi querido amigo D. Francisco Giner de los Ríos, aficionadísimo a la música, puso desde el primer momento singular empeño en que se celebraran en la cátedra de la Institución conferencias musicales, o sea explicaciones de estética y de historia de este arte, ilustradas con ejemplos prácticos, según lo habían hecho Fetis y otros profesores en varias ciudades extranjeras. Para estas conferencias, era condición indispensable contar con el apoyo moral y con la cooperación personal de algunos artistas. La novedad de la empresa en España inspiraba natural temor a los maestros, que no querían exponerse a un fiasco posible y hasta probable, con sus tintes de ridículo. Inzenga se atrevió (...)⁹⁸.

⁹⁷ Véase José Giner Pantoja: "La educación estética en la Institución", *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Tecnos, 1977, p. 53.

⁹⁸ Gabriel Rodríguez: "Don José Inzenga y Castellanos", *BILE*, n.º 348, 1891, p. 235.

La ILE no sólo organizaba conferencias sobre música; sin embargo éstas, por su novedad y planteamiento divulgativo sin abandonar el rigor científico, tuvieron un fuerte impacto y un gran éxito entre el público madrileño, hasta el punto de que “las entidades culturales más respetables de la capital siguieron el ejemplo de la Institución (...) e incluyeron entre sus actividades esta novísima modalidad de conferencias”⁹⁹ y “la importancia de la introducción en nuestro país de conferencias musicales la reconoció la sección de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando”¹⁰⁰.

Los resúmenes de estas charlas se publicaban en el *BILE* y en la prensa de la época, pero no tenemos suficiente espacio para analizar aquí su contenido¹⁰¹. Giner seguía personalmente con gran interés las conferencias de Rodríguez colaborando en su organización y acudiendo habitualmente a ellas como público¹⁰².

Por otra parte, las veladas musicales fueron fundamentales durante toda la existencia de la ILE. Este tipo de actividades nunca se suprimieron totalmente, aunque fueron cambiando su carácter según lo hizo la Institución y la edad de sus alumnos se rebajó. En la etapa universitaria, las veladas se anunciaban en el *BILE*, donde también se publicaban sus resúmenes. Estos actos podían ser de dos tipos: puramente musicales (a modo de concierto) o literario musicales¹⁰³.

José Giner Pantoja señala que estas veladas formaban parte del plan de educación estética que la ILE destinaba a sus alumnos y Cossío explicaba, en 1890, cómo las veladas musicales y las conferencias de la ILE habían procurado realizar funciones complementarias, compartiendo el objetivo de la “formación de la cultura y gusto musicales”:

El concierto, si educa, como toda obra artística, no es una sesión de lectura musical, sino de ejecución ya preparada y ensayada para hacer sentir noblemente al que la escucha. Para los fines pedagógicos hay otros medios que, por fortuna, comenzaron también ya entre nosotros. Me refiero a las notables conferencias con audición de trozos de música que D. Gabriel Rodríguez dio allá por el año 1879 en la Institución Libre de Enseñanza (...)¹⁰⁴.

⁹⁹ Vicente Cacho Viu: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp, 1962, p. 425.

¹⁰⁰ “La música en la Institución Libre de Enseñanza”, *Crónica de la Música*, año II, nº 33, jueves 8-V-1879, pp. 1-2.

¹⁰¹ Véase L. Sánchez de Andrés: *La música en el ideario y la acción...*

¹⁰² Podemos deducir este dato de la información extraída de la correspondencia entre Francisco Giner y, su entonces novia, María Machado. RAH, Fondo Giner de los Ríos, Carta de Giner a María Machado, 1 de Mayo de 1879.

¹⁰³ Como ya señalamos, su repertorio constaba básicamente de piezas de música de cámara y lieder del repertorio germano y de compositores españoles.

¹⁰⁴ M. B. Cossío: “Los cuartetos...”, p. 60.

Posteriormente, con la crisis económica que sufrió la ILE y su transformación en escuela, gran parte de estas actividades destinadas a la formación musical del universitario y de la ciudadanía en general, de las que fueron pioneros los institucionistas en España, pasaron a realizarse en el Ateneo.

Pero los institucionistas nunca dejaron de preocuparse por la educación musical de los universitarios, y es inevitable hacer referencia aquí a dos organismos, dependientes de la JAE, que son enseña de la labor llevada a cabo por el institucionismo en el ámbito de la educación universitaria: la Residencia de Estudiante –fundada en 1910– y la Residencia de Señoritas –creada en 1915–. Ambos fueron herederos, en lo que se refiere a la formación musical ofrecida a sus residentes, de las labores iniciadas en la ILE en 1876.

Para lograr que la música formase parte de la educación y la cultura general del residente se organizaban cursos, conferencias y veladas musicales en ambas Residencias, además de un coro de estudiantes en la Residencia masculina (siguiendo la tradición institucionista que había implantado el propio Giner)¹⁰⁵.

Isabel Pérez Villanueva fue la primera en recoger el testimonio de Antonio Onieva (uno de los primeros habitantes de la Residencia) sobre la fundación y las actividades del orfeón de residentes¹⁰⁶. Según Onieva, el coro empezó a funcionar en los primeros años de vida de este organismo, alrededor de 1912, por la iniciativa espontánea y por la afición de los residentes, llegando a contar con un centenar de miembros que interpretaban principalmente canciones populares españolas. Cuando, en 1914, Onieva abandona la Residencia, Torner se hace cargo del coro que mantiene el repertorio folclórico y añade algunas piezas de la polifonía tradicional española, como también hizo posteriormente en su etapa como profesor de música de la ILE. La mayoría de las piezas interpretadas por el coro de residentes en el período de Torner se recogen en su obra *Cuarenta canciones españolas*¹⁰⁷, publicada por la propia Residencia. El coro siguió en marcha al menos hasta el curso 1923–24.

¹⁰⁵ Es fundamental entender que la actividad musical de la Residencia de Estudiante (y la de Señoritas) parte de la tradición ya establecida desde la ILE, y que todas las prácticas musicales de este organismo responden a las mismas premisas pedagógicas y características básicas. La práctica del canto coral, las conferencias-concierto y las veladas musicales de la Residencia son, en su concepción y puesta en práctica, muy similares a las de la ILE y enraizan en el pensamiento krausiano y el plan pedagógico gineriano.

¹⁰⁶ Isabel Pérez-Villanueva: *La Residencia de Estudiantes: grupos Universitario y de Señoritas (1910-1936)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, p. 217-18.

¹⁰⁷ Eduardo Martínez Torner: *Cuarenta canciones españolas*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1924.

Los objetivos del canto coral en la educación del universitario residente en la Colina de los Chopos fueron los mismos que los perseguidos en la formación de los niños de la Institución añadiéndose un nuevo elemento, la práctica de un ocio moral¹⁰⁸.

Por otra parte, en la Residencia de Estudiantes también existían conferencias, cursos y conciertos (públicos o íntimos) y se publicaban obras de divulgación musical o estudios musicológicos¹⁰⁹. Estos aspectos son más conocidos y no vamos a detenernos en ellos¹¹⁰, baste citar las palabras de Bal y Gay, residente y organizador de muchas de las sesiones musicales del centro: “La música, al igual que las ciencias, la poesía, la filosofía y las artes plásticas, era parte esencial de la educación de los estudiantes que allí vivíamos, y ello de manera activa, directa, constante”¹¹¹.

Un aspecto más desconocido es que, en 1935, se ponen en marcha, todos los jueves, los llamados “Conciertos de gramola”, que consistían en audiciones musicales comentadas¹¹².

Por su parte, la Residencia de Señoritas procuraba, siguiendo los principios ginerianos, igual que la de varones, ofrecer a las mujeres la oportunidad de acceder a las más diversas expresiones culturales para completar su formación integral. Los actos de carácter musical organizados por esta institución fueron: cursos o seminarios; veladas musicales (a cargo de becarias de la JAE o de las propias residentes); y conferencias sobre temática musical, con o sin ilustraciones musicales. La mayor parte de estas actividades eran impartidas por mujeres, generalmente vinculadas a la Junta, y tuvieron un cierto eco público. Lo exiguo del presupuesto no permitía a la Residencia de Señoritas organizar tantos actos como hubiese deseado, ni contar con figuras de la misma relevancia de las que aparecían en los actos públicos de la Residencia de Varones¹¹³. Las señoritas tenían acceso a los actos públicos organizados por la Residencia de Varones.

¹⁰⁸ La actuación de este coro era habitual en las veladas nocturnas de carácter íntimo que tenían lugar en la Residencia

¹⁰⁹ Estos estudios musicológicos se llevaban a cabo en otros organismos de la JAE como el Centro de Estudios Históricos.

¹¹⁰ Recomendamos consultar I. Pérez-Villanueva: *La Residencia de Estudiantes: grupos Universitario y de Señoritas...* y Adela Presas: “La Residencia de Estudiantes (1910-1936): Actividades Musicales”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, nº 100-101, 2003-2004.

¹¹¹ J. Bal y Gay: “La música en la Residencia”, *Revista Residencia*, número conmemorativo, Diciembre 1963, Mexico D.F., p. 79.

¹¹² Este tipo de audiciones musicales ya se habían iniciado anteriormente en la ILE, donde se celebraban los domingos y festivos y eran muy similares a las actividades de este tipo que llevaban a cabo las Misiones pedagógicas.

¹¹³ De todos modos, la Residencia de Señoritas contó con la colaboración económica del Instituto Internacional y de otros organismos como el Comité de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones y el Comité Hispano-Eslavo, que a nivel financiero y de organización realizaron una labor similar a la de la Sociedad de Cursos y Conferencias y el Comité Hispano-Inglés en la Residencia de Estudiantes.

Por otra parte, las profesoras de la Residencia de Señoritas procuraban informar a sus pupilas de los cursos, conferencias o conciertos que organizaban otros centros culturales como el Lyceum Club femenino, fundado en 1926 y al que pertenecían muchas mujeres del círculo institucionista. Su sección de Música era muy activa y casi semanalmente había algún acto.

Formación musical del ciudadano. Sin duda uno de los aspectos más apasionantes de la labor pedagógica llevada a cabo por el krausismo y el institucionismo en el ámbito musical fueron sus actividades de educación popular, que podemos clasificar en acciones para: la educación de la mujer, la población urbana (obreros y burgueses) y la población rural.

1. *La educación musical de la mujer:* En el periodo krausista debemos señalar especialmente las actividades vinculadas con la educación femenina. La ciudadanía femenina, de cualquier extracción social, era uno de los sectores de la población española cuya educación había sido más abandonada por los responsables oficiales y sobre el que más favorablemente podía actuar la actividad divulgativa. La mujer era observada por los krausistas e institucionistas como individuo cuyo derecho a la educación era idéntico al del varón y cuya dignificación a través de la cultura debía procurarse. Pero, además, su formación, a través de los actos de divulgación cultural, sería incluso más eficaz que la de los hombres para lograr las reformas deseadas en la sociedad española ya que la mujer, como madre y educadora de la primera infancia, actuaría como de elemento propagador de la cultura recibida.

La primera iniciativa práctica del krausismo –promovida por Fernando de Castro¹¹⁴ en colaboración con intelectuales femeninas de distintas ideologías– para estimular la educación de la ciudadanía femenina española fue la creación del “Ateneo Artístico y Literario de Señoras”, inaugurado en 1869. Los objetivos de esta sociedad eran bastante limitados y, evidentemente, no consideraba en ningún caso la emancipación de la mujer. La formación que aportaba a las mujeres era muy superficial, pero se trataba de un centro de divulgación cultural y de concepción completamente novedosa por estar destinado al sector femenino de la población. Se establecieron cátedras y conferencias vespertinas a cargo de personalidades

¹¹⁴ Fernando de Castro fue, junto a Julián Sanz del Río, el más destacado krausista de la primera época.

importantes y, entre otras, se impartieron clases de Música, Piano, Arpa y Declamación¹¹⁵.

La vida de este Ateneo fue muy efímera y se complementó con las Conferencias dominicales para la educación de la mujer, que se destinaban a un público femenino más amplio. Fueron organizadas también por Fernando de Castro y se impartieron en la Universidad Central, que en aquel momento estaba controlada intelectual y políticamente por el krausismo. Se trató de un ciclo de quince conferencias dictadas entre el 21 de Febrero y el 30 de Mayo de 1869. Los ponentes fueron los miembros más destacados del krausismo y sus colaboradores más directos.

La música se cita en algunas de estas conferencias como tema de actualidad, pero hay una intervención especialmente destacada y dedicada monográficamente a esta materia. El 25 de Abril, Francisco Asenjo Barbieri intervino con una conferencia titulada “La Música y la Mujer”¹¹⁶. En ella el músico explica los motivos de su intervención:

Grande ha de ser sin duda vuestra sorpresa al ver la osadía con que yo, un simple músico, me atrevo a dirigiros mi voz aquí, donde tan ilustres sabios, tan brillantes oradores y tan inspirados poetas han regalado vuestros oídos y enriquecido vuestras inteligencias. Vuestra sorpresa subirá de punto, si tomáis también en consideración que quien ahora os dirige la palabra, lo hace al público por primera vez en su vida, y sin encontrarse con las dotes necesarias para el caso.

¿Cómo, pues, —me diréis— te atreves a tanto? (...) un amigo mío muy querido, cuyos talentos y cuya gracia no ha mucho que habéis tenido ocasión de aplaudir nuevamente, es quien me impulsa y compromete a venir a colocarme en este sitio, especie de piedra de toque en la que vais a experimentar mi insuficiencia¹¹⁷.

El comienzo de la conferencia de Barbieri aporta dos datos importantes: el compositor participa en este acto por su profunda amistad con uno de los conferenciantes o de los organizadores del ciclo de charlas (con toda seguridad un krausista o un intelectual perteneciente a este círculo) y por primera vez dirige sus palabras a un auditorio. Sin duda Barbieri se sentía muy cercano al pensamiento krausista que inspiró estas conferencias divulgativas y confiaba en su éxito y en la seriedad de sus objetivos o, en caso contrario, no se hubiese arriesgado a participar en las mismas, y menos aún siendo su primera conferencia pública. El prestigio de Barbieri está en consonancia

¹¹⁵ Ateneo Artístico y Literario de Señoras de Madrid, *Estatutos y Reglamento interior*, Imprenta de los Sres. Rojas, Madrid, 1869, pp. 3-4.

¹¹⁶ El texto íntegro puede consultarse en Francisco A. Barbieri, “La música y la mujer”, *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, Emilio Casares (ed.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, pp. 286-292.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 286. Creemos que Barbieri se refiere en este texto a Fernando de Castro.

con el del resto de ponentes y la elección de este músico para participar en las charlas dominicales organizadas por Castro demuestra que en ellas se otorgaba la misma importancia a la música, como parte de la educación de la mujer, que a las demás disciplinas. Además, la música fue la única de las artes, junto a la literatura, en merecer tanta atención y valoración por parte de los organizadores como para incluirla en una conferencia monográfica.

Estas conferencias dominicales para mujeres no fueron una actuación puntual y descontextualizada. El mismo Francisco Giner señalaba muchos años después, en 1910, la importancia que tuvieron estas conferencias y sus frutos posteriores¹¹⁸.

De todos modos, a pesar de su éxito, algunos sectores de la población femenina madrileña no acogieron estos ciclos de conferencias con la seriedad que sus organizadores hubiesen deseado, transformándolas en actos sociales más de exhibición y encuentro que de aprendizaje. Los krausistas estaban convencidos de la necesidad y bondad de estas actividades culturales y por ello las organizaron con otro carácter a partir del curso 1869-70, fundando la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (AEM) que sobrevivió hasta 1936 y de la que dependía la Escuela de Institutrices.

Como ya señalamos, la Música estuvo presente entre las materias del programa de enseñanzas de la Escuela de Institutrices desde sus comienzos, pero frente a otras disciplinas, adquirió en la AEM un carácter más abierto y flexible y se destinó a un número de alumnas más amplio, ofreciendo clases divulgativas, denominadas “clases especiales”, de música, piano, canto, armonium y violín.

A pesar de que la AEM evolucionó mucho en sus setenta años de vida, siempre bajo el control krausista o institucionista, en ningún momento de su existencia faltaron, entre sus actividades de divulgación cultural y educativa destinadas a mejorar la instrucción la población femenina, las clases de música.

2. *La educación musical de la población urbana.* En la etapa más temprana del krausismo español existió un destacado interés de sus seguidores y colaboradores por estimular la educación popular a través de sociedades orientadas a la formación del obrero y de los miembros de la clase media más desfavorecida. En esta primera época despliegan su máxima actividad en este sentido a través de la sociedad El Fomento de las Artes¹¹⁹.

¹¹⁸ Francisco Giner de los Ríos: “La Universidad de Oviedo”, 1910, *Obras selectas*, Isabel Pérez-Villanueva (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral summa, 2004, p. 548.

¹¹⁹ F. Villacorta Baños: *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

La vida de esta sociedad, un tanto accidentada, se extendió desde 1847 hasta alrededor de 1933. Es en 1859 el momento en que los krausistas y muchos de sus simpatizantes se implican directa y activamente en sus labores. Giner elogiaba el carácter “práctico y completo” de las enseñanzas del Fomento, que consideraba en la línea del “nuevo espíritu educativo” de la ILE¹²⁰.

Según García Fraile, la enseñanza impartida en el Fomento pretendía ser integral y armónica, fomentaba las actividades prácticas y educaba la dimensión intelectual, espiritual y física del hombre¹²¹. Para estimular las dos últimas existían clases de gimnasia, dibujo y trabajo manual, música y un orfeón. Estos principios pedagógicos, puramente krausistas, fröbelianos e institucionistas, se hacen especialmente patentes en el Fomento en la etapa del sexenio democrático. Sus objetivos prioritarios fueron: la instrucción primaria, la educación de la mujer y la introducción de la cultura artística y la formación del buen gusto ciudadano de las clases trabajadoras, como indica el nombre de la propia sociedad.

A lo largo de su existencia tuvo un coro de niños, otro de varones adultos (del que derivó el Orfeón Artístico Matritense) y clases de solfeo, canto, piano, guitarra, armonía y solfeo y piano para señoritas. Organizó numerosos conciertos, concursos musicales (en los que actuaron como jurados, entre otros, Barbieri e Inzenga) y conferencias y exposiciones donde se incorporaron elementos de carácter musical.

En la etapa institucionista continuó la preocupación por la educación musical de la población urbana. Los miembros más destacados del grupo institucionista, que ejercían cargos relevantes en el Ateneo de Madrid, procuraron llevar a cabo desde este organismo una labor de divulgación cultural y de promoción de sus principios educativos dedicados a la formación de las clases urbanas (preferentemente la burguesía —a través de su Escuela de Estudios Superiores creada por Moret en 1896—, pero también la clase obrera —gracias a su Extensión Universitaria—).

Revisando el listado de profesores y materias es fácil comprobar que la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo estaba inspirada y controlada fundamentalmente por miembros del grupo institucionista y sus más cercanos colaboradores.

¹²⁰ Francisco Giner de los Ríos: “Sobre la educación técnica en la Institución Libre de Enseñanza”, 1882, en *Obras selectas...*, p. 317. Giner se refiere elogiosamente en diversos textos a la actividad del Fomento de las Artes, vinculando su línea de trabajo con la de la ILE, la AEM y la Extensión Universitaria de la Universidad de Oviedo.

¹²¹ José Antonio García Fraile: “Las actividades educativas de la sociedad El Fomento de las Artes (1847-1912)”, Tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Oviedo, 1986.

Pedrell se había incorporado a la Escuela por intervención de Rodríguez¹²² y ejerció la cátedra de Historia y Estética de la Música desde 1896 hasta 1903¹²³. Le sustituyó el wagnerista Félix Borrell y, un año después, Cecilio de Roda.

El Ateneo no limitó sus actividades de divulgación cultural a esta Escuela, sino que, en 1904, también por iniciativa de Moret y bajo su presidencia, inauguró las conferencias dominicales de Extensión universitaria (que pretendía ampliar posteriormente organizando excursiones y publicando los discursos de sus profesores en folletos baratos) y que siguió como modelo la labor de la Extensión Universitaria de Oviedo.

Al igual que ocurrió con las cátedras de la Escuela de Estudios Superiores, la Extensión Universitaria del Ateneo sobrevivió hasta 1907 y contó con la participación de los principales intelectuales institucionistas. La música también estuvo presente en ella. En 1904-5, Félix Borrell impartió un curso con el título “La música en el siglo XIX: Beethoven y Wagner” y Tomás Bretón dictó una serie de conferencias sobre orfeones y cantos populares¹²⁴. En el curso 1905-6, Félix Borrell repitió el ciclo de conferencias del año anterior y Miguel Salvador impartió diversos conciertos para piano¹²⁵.

Por otra parte, en la Universidad de Oviedo, desde 1898, se inauguraron las actividades de su Extensión universitaria, también en el ámbito de la educación popular del sector urbano y controladas por un conjunto muy activo de destacados miembros del grupo institucionista, que procuró llevar a la práctica los principios fundamentales de la pedagogía gineriana¹²⁶.

¹²² Él mismo lo afirma en Felipe Pedrell: “De Cataluña a Castilla (1894)”, *Orientaciones musicales*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s.a., p. 63. Pedrell ya había impartido un ciclo de conferencias en el Ateneo en 1895, también por intermediación de Rodríguez, cuyos títulos y contenido aparecen recogidos en Felipe Pedrell: “Una serie de conferencias en el Ateneo de Madrid (1895)”, *Orientaciones musicales...*, pp. 93-95. Pedrell consideró siempre a Rodríguez un pionero de la divulgación musical en España y como un modelo a seguir en el campo de las conferencias concierto, Véase F. Pedrell: “Discurso en la velada en honor de Don Gabriel Rodríguez...”, p. 93.

¹²³ Las cátedras de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo consistían en realidad en ciclos de conferencias, aunque los asistentes podían solicitar, desde el curso 1898-99, un certificado de seguimiento de estas cátedras.

¹²⁴ Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: *Escuela de Estudios Superiores, curso de 1904 á 1905*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1904, p. 44.

¹²⁵ Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: “Conferencias de Extensión Universitaria”, *Escuela de Estudios Superiores, curso de 1905 á 1906*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1906, p. 49. No pretendemos afirmar en ningún momento la filiación institucionista de estos músicos ya que las actividades de la Extensión Universitaria y la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo no estuvieron controladas exclusivamente por los institucionistas. Pero sí es fundamental observar que los modelos propuestos por Moret para la Extensión y la Escuela de Estudios Superiores son inequívocamente de raíz krausoinstitucionista y que la presencia de la música en ellos se basa en este pensamiento.

¹²⁶ El objetivo de la Extensión no era exclusivamente llevar la cultura a las clases obreras sino también acercar la universidad a la realidad del país, ya que, desde la perspectiva de sus participantes, sin esa vía de retroalimentación sería imposible llevar a cabo las necesarias reformas para la regeneración española.

El propio Giner resume cuáles fueron las actividades organizadas por la Extensión Universitaria ovetense: “1º. Conferencias en la Universidad, con carácter de cultura general y dirigidas a un público mixto; (...) 2º. Conferencias pedagógicas para los maestros; (...) 3º. Clases especialmente destinadas a los obreros, y que son como el germen de la llamada Universidad popular; (...) 4º. Lecciones fuera de la Universidad [en el Centro Obrero de Oviedo y otros círculos o centros culturales de Langreo, Gijón, Avilés, Trubia, Mieres y Salinas]”¹²⁷.

En el primer año de funcionamiento de la Extensión la música no encontró espacio entre los temas de las conferencias. Sin embargo desde 1899-1900, por iniciativa de Altamira, se impartieron ciclos de “conferencias de vulgarización” sobre música. Fue el propio Altamira el que actuó como conferenciante en los primeros tiempos de esta experiencia, siendo el intérprete de los ejemplos musicales Ramón Ochoa, profesor de Música de la Escuela Normal de Oviedo. Estas conferencias de Altamira tuvieron gran éxito y se demandó que se repitiesen en distintos círculos obreros fuera de Oviedo: en Gijón, Avilés y Bilbao.

Desde 1904 y hasta 1910, el Marqués de Valero de Urría, director de la Escuela de Industrias y Bellas artes de Oviedo, se encargó de estas conferencias de música¹²⁸.

Por otra parte, según Jorge Uría, existía una vinculación entre la actividad de las sociedades corales asturianas y la Extensión universitaria del grupo de Oviedo¹²⁹, lo que no sería de extrañar conociendo los valores educativos que, desde muy pronto, el krausismo había otorgado al canto coral y su interés por estimular el asociacionismo obrero en torno a actividades relacionadas con la cultura y la instrucción.

Pero las actividades de la Extensión, no se limitaron a las conferencias divulgativas. En 1901-2 se inauguran las clases populares, totalmente gratuitas, entre las que se incluye la música, y que pretendían “constituir la base de una modesta Universidad popular, sobre el modelo de las fundadas en tantos países extranjeros y especialmente en Francia”¹³⁰.

Las “clases populares” concentran los máximos esfuerzos del grupo institucionista desde su creación, “juzgándolas por muchos conceptos de efecto más intenso y más duradero que las conferencias y de un gran valor

¹²⁷ F. Giner de los Ríos: “La Universidad de Oviedo...”, pp. 556-559.

¹²⁸ Centrándose en la música de cámara y en la música contemporánea.

¹²⁹ Jorge Uría: “La formación de coros en Asturias. Del siglo XIX a la Guerra Civil”, *Asturias. Historia y Memoria Coral (1840-1936)*, Jorge Uría, Claude Le Bigot y Jean-Louis Guereña (ed), Oviedo, FECORA, 2001.

¹³⁰ Aniceto Sela: “Extensión universitaria. Curso de 1900 a 1901”, *Anales de la Universidad de Oviedo*, tomo I, Oviedo, Establecimiento Tipográfico de Adolfo Brid, 1902, p. 323.

para los obreros, entre los cuales se recluta la inmensa mayoría de los alumnos”¹³¹. Entre las materias que constituyeron estas clases populares (que fueron modificándose y ampliándose hasta su desaparición en 1910) siempre estuvo la de “Nociones de Música”, a cargo de Ramón Ochoa. Labra explica el contenido de estas clases: “Estudio teórico práctico destinado a saber solfear y cantar, preparación necesaria para orfeones y para el aprendizaje de instrumentos músicos”¹³². El público que asistía a estas clases populares, al igual que a las conferencias divulgativas, era heterogéneo y, aún a pesar de estar formado mayoritariamente por obreros manuales, también integraba a comerciantes, soldados, estudiantes, profesores y señoras. Las clases de música, junto a las de aritmética y dibujo, fueron las más concurridas y populares.

3. *La educación musical de la población rural*. Las Misiones pedagógicas fueron el principal proyecto de educación popular dedicado a la población rural española que puso en marcha nuestro grupo de intelectuales¹³³. En ellas tuvieron una plasmación fiel las ideas y el espíritu institucionista¹³⁴ y fueron presididas por Cossío que, ya en 1882, defendía la necesidad de aportar una educación estética y musical a las clases rurales y obreras, estando ésta muy ligada a su educación ética y social:

Si la población rural entiende poco de refinamientos sociales, si es ruda, si carece de ocasiones en la vida donde pueda aprender fácilmente sus derechos y sus deberes, si siente poco, o siente de manera extraviada, está en peligro siempre de caer del lado de los apetitos egoístas, acudamos, pues, a prevenir ese riesgo con la sociología y con el derecho, con la moral y con la lógica, con la literatura, la música, las bellas artes, con todas las enseñanzas, en fin, que se refieren a la vida del espíritu, como contrapunto al trabajo corporal que allí domina; (...)

(...) el pobre niño del campo, ¿dónde puede jamás ver una estatua? ¿Quién le dirá que ha habido un Shakespeare o un Velásquez? ¿Quién le hará sentir la belleza de una melodía de Mozart, de una estrofa de Calderón o un Eco Nacional de Ruiz Aguilera? ¿Quién le excitará a que levante sus ojos de esa tie-

¹³¹ Aniceto Sela: “Extensión universitaria. Memoria del curso de 1906 a 1907”. *Anales de la Universidad de Oviedo. Tomo IV, 1905-1907*, Oviedo, Establecimiento Tipográfico de Adolfo Brid, 1908, p. 158.

¹³² Rafael María de Labra: *El Ateneo de Madrid 1835-1905. Notas históricas*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1906, p. 125.

¹³³ Recomendamos consultar VVAA: *Las Misiones pedagógicas, 1931-1936*, Residencia de Estudiantes, Fundación Francisco Giner de los Ríos, Ministerio de Cultura y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

¹³⁴ Como ya señalamos al hablar de los “cursos para maestros” del Patronato de las Misiones pedagógicas, este organismo fue creado por el gobierno de la II República y dependía del Ministerio de Instrucción Pública, sobre el que los institucionistas ejercieron una importante influencia entre 1931 y 1933.

rra que fecunda ya quizá al lado de sus padres? ¿Quién le instará para que piense, reflexione sobre algo que no sea corporal, ni quién le llamará la atención jamás sobre el placer que de la reflexión resulte? ¿Dónde, si no en la escuela, podrá enterarse de sus derechos como ciudadano, del régimen de los poderes públicos en su patria, y por dónde, si no es por este camino, ha de llegar algún día a ejercer aquellos derechos con conciencia, a estimarse a sí propio y a dejar de ser un ciego instrumento, como lo es ahora, en las manos de cualquier intrigante que lo explota para alcanzar sus fines?¹³⁵

Los institucionistas eran conscientes de la necesidad de ofrecer a los habitantes de las zonas rurales españolas oportunidades para acceder a la cultura, pero no sólo a la instrucción o a la alfabetización, sino también a un ocio culto y moral que les permitiese descubrir el arte y la naturaleza como elementos lúdicos de aprendizaje. Estas inquietudes de Giner y Cossío se unen coyunturalmente con el interés republicano por la educación rural, que tenía otras raíces pero fines similares, dando lugar a la creación de las Misiones pedagógicas.

Prácticamente todos los miembros del Patronato de las Misiones pedagógicas, constituido por 16 vocales, fueron personas directamente vinculadas con Cossío, con la ILE o la JAE. Entre ellos estaba Oscar Esplá, muy relacionado con la Residencia de Estudiantes, que estuvo implicado en distintos proyectos culturales y musicales de la II República¹³⁶ y que en las Misiones pedagógicas, se encargó de la selección de discos del Servicio de Música.

Las Misiones realizaron tres tipos de tareas educativas en el mundo rural español: las primeras, relacionadas con el “fomento de la cultura general”, incluían “sesiones musicales de coros y pequeñas orquestas (...) y, en todo caso, de audiciones por radiotelefonía y discos cuidadosamente seleccionados”¹³⁷, un museo circulante, sesiones de cinematógrafo y establecimiento de bibliotecas; las segundas eran labores de “orientación pedagógica”, como los cursos para maestros rurales o las prácticas pedagógicas con estos docentes y sus alumnos (entre ellas audiciones musicales o sesiones de canto coral con repertorio folclórico de la zona); las últimas obligaciones de las Misiones estaban asociadas a la “educación ciudadana” y se realizaban mediante reuniones públicas o conferencias

¹³⁵ Manuel Bartolomé Cossío: *Actas de las sesiones celebradas en el Congreso Nacional Pedagógico*, Madrid, Librería de Gregorio Hernando, 1882, p. 85.

¹³⁶ Esplá fue presidente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos que se creó el 21 de julio de 1931 y se mantuvo en el puesto hasta noviembre de 1933.

¹³⁷ Marcelino Domingo: “Decreto organizando el Patronato de Misiones pedagógicas” de 30 de Mayo de 1931, recogido en Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memorias, Septiembre de 1931-Diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre impresor, 1934, p. 155.

donde se examinaban aspectos relativos a la estructura del Estado, la Administración pública, sus organismos, la participación ciudadana o la actividad política¹³⁸.

Las primeras actividades citadas tenían un carácter de divulgación cultural, que las Misiones llevaban a cabo no con un afán alfabetizador sino con la filosofía de ser una “escuela recreativa”¹³⁹ ambulante. Se pretendía con ellas despertar en la población rural la curiosidad por su entorno y educar a través de la diversión, llenando el ocio de cultura. De este modo se abría a los aldeanos una pequeña posibilidad de descubrimiento y disfrute de los productos culturales que los obreros urbanos tenían a su alcance cotidianamente y que se transformaban en una importantísima herramienta pedagógica generando un aprendizaje artístico y social.

Una vez formado el equipo misionero se le dotaba del material que, en una salida básica, contaba con un proyector cinematográfico, una colección de películas “educativas y de recreo”, bibliotecas para las escuelas de la zona visitada y gramófonos y selecciones de discos “de los que se sirve en la actuación, que dejan asimismo a los maestros para que puedan continuar con estos elementos la obra que se inicia”¹⁴⁰. Las visitas a una región o comarca duraban una media de entre cuatro y ocho días, en los que solían visitarse varios pueblos. En ocasiones la Misión se dividía y mientras parte del personal y el material se mantenía en una aldea, centro de operaciones, otra parte se trasladaba en visitas más breves a localidades cercanas. También sucedía que los habitantes de distintos pueblos acudían espontáneamente a las actividades organizadas en una aldea concreta. Se procuraba repetir periódicamente la Misión en las zonas ya visitadas para poder conseguir los objetivos con mayor eficacia, pero no siempre resultaba posible.

Las Misiones contaron con Servicio de música, encargado de “extender este goce musical que se ofrece a las aldeas y ampliarlo mediante el conocimiento posible de los grandes compositores de ayer y hoy”¹⁴¹. Esta sección organizaba audiciones comentadas con discos y gramófonos en todas las salidas misionales y, siempre que era posible, se dejaban los gramófonos y colecciones de discos en los pueblos para mantener esta actividad. Los discos eran:

¹³⁸ Para una información más detallada sobre las Misiones recomendamos consultar VVAA: *Las Misiones Pedagógicas...*

¹³⁹ Manuel Bartolomé Cossío: “Lo que son las Misiones pedagógicas”, *Memorias, Septiembre de 1931-Diciembre de 1933...*, p. 13.

¹⁴⁰ Patronato de Misiones Pedagógicas, *ibídem*, p. 10.

¹⁴¹ Patronato de Misiones Pedagógicas, “Servicio de Música”, *ibídem*, p. 73.

[...] escrupulosamente seleccionados para formar interesantes colecciones graduadas que comprenden obras universales o de estimación general: de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber, Chopin, Liszt, Wagner, Rossini, Berlioz, Gounod, Verdi, Franck, Brahms, Strauss, Saint Saens, Debussy, Mussorgsky, Borodin, Rimsky Korsakoff, Grieg, Puccini, Dukas, Ravel, Stravinski, etcétera; de los autores españoles: Chapí, Bretón, Albéniz, Falla, Esplá, Turina, García Lorca, y ejemplos de canto gregoriano y de la lírica regional gallega, asturiana, montañesa, catalana, valenciana, andaluza, etcétera.¹⁴²

Se pretendía disponer de un repertorio musical variado y equilibrado, que permitiera desarrollar el gusto musical de los oyentes de forma progresiva y recuperar la cultura musical propia de cada zona. Debe destacarse también cómo entre las piezas de música culta de los compositores españoles predominan las obras de carácter nacionalista o de inspiración en el folclore, que podían permitir un paso progresivo de los cantos populares a la música culta, sin suponer una ruptura con la tradición y la raíz cultural sentida intensamente por los hombres y mujeres de las zonas rurales españolas. La renovación de las colecciones de discos se realizaba periódicamente.

Las audiciones tenían lugar en la escuela, con los niños, o en sesiones destinadas a adultos, de carácter público y gratuito. Todas las sesiones de audición llevadas a cabo por los misioneros en sus visitas a las zonas rurales iban acompañadas de un comentario o “introducción previa. No de carácter intelectualista sino más bien imaginativo, encaminado a predisponer el ánimo y la fantasía de las gentes a una buena audición y participación”¹⁴³ o incluían alguna “explicación didáctica”¹⁴⁴

Por otra parte, las Misiones también contaban con un grupo de Teatro y Coro¹⁴⁵. Su repertorio musical estaba:

[...] integrado por canciones corales y romances de la más pura tradición, recogidos de nuestro folclore perdurable: Canciones de baile (Zamora), Cantos

¹⁴² Ibídem, p. 71. En 1934 también se incorporan obras de Granados.

¹⁴³ Testimonio de Rafael Diesde, misionero y uno de los creadores del Retablo de Fantoques de las Misiones, recogido en Eugenio Otero Urtaza: *Las Misiones pedagógicas Una experiencia de educación popular*; A Coruña, Edición do Castro, 1982, p. 139.

¹⁴⁴ Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memorias, Septiembre de 1931, Diciembre de 1933...*, p. 80. Los misioneros preparaban a los maestros rurales para que pudiesen dar estas explicaciones, tanto en la escuela como en las sesiones para adultos, una vez que ellos ya no estuvieran.

¹⁴⁵ Los componentes de este coro eran unos cincuenta jóvenes, en su mayoría estudiantes universitarios o recién licenciados, “actores y cantantes a la vez”. Ensayaban en la Residencia de Estudiantes y su primera actuación tuvo lugar el 15 de Mayo de 1932. El primer director del grupo de teatro fue Marquina, sustituido casi inmediatamente por Casona, y el del coro durante toda su existencia fue Martínez Torner.

de boda (Salamanca), Canción de camino (León), Canción de ronda (Salamanca), Seguidilla (Extremadura), Fiesta en la aldea (Asturias), Ronda (Segovia), Canciones populares (Galicia), Ronda de Sanabria (Zamora); Pastoral, de Juan del Encina; Cantiga de Serrana, del Arcipreste de Hita, y Romances del Conde Olinos y del Conde Sol. Copias de los romances –letra y a veces notación musical– son repartidas abundantemente entre el público después de cada representación.¹⁴⁶

Ante las diversas opciones existentes para llevar la música en vivo a los habitantes de las zonas rurales de España, a ojos de los responsables del Patronato y siguiendo la tradición institucionista, el coro era la mejor posibilidad para establecer una conexión musical natural con el pueblo, que muchas veces cantaba espontáneamente; siendo además el sistema más viable para lograr un objetivo pedagógico que pudiese obtener resultados reales en el auditorio de los pueblos visitados que, entre 1932 y 1936, fueron 286.

La selección del repertorio del Coro de Misiones respondía a un planteamiento pedagógico bien definido: comenzar el trabajo con la población rural a partir de su propio bagaje cultural, las canciones populares y el recitado de romances, muchos de los cuales aún se conservaban en la memoria colectiva. De este modo, los misioneros establecían un vínculo afectivo natural y directo con la población y estimulaban la revitalización, o incluso la recuperación, del folclore popular, exaltando la expresión artística nacional –con todos sus valores patrióticos y culturales– frente a la influencia de otros repertorios foráneos de inferior calidad.

Las Misiones lograron, aunque fuera a muy pequeña escala, tal y como recogen sus Memorias bianuales, estimular la repopularización de la música tradicional española a través de las sesiones de audición de discos de música folclórica y las actuaciones del Coro¹⁴⁷. El objetivo siguiente consistía en educar el gusto musical de la población rural que, partiendo de esta música tradicional, podría abrirse, tras una labor insistente de audiciones comentadas, a la música culta de calidad.

Por último, baste señalar que en las sesiones de cinematógrafo de las Misiones (tanto acompañando las películas cómicas como con las didácticas) también estaba presente la música.

¹⁴⁶ Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memorias, Septiembre de 1931, Diciembre de 1933...*, p. 95.

¹⁴⁷ En 1934 el Patronato de Misiones registró una colección de discos que recogían algunas de las canciones interpretadas por “su Coro de estudiantes” y que pasó a formar parte de los discos distribuidos en los pueblos por el Servicio de Música.

Como hemos visto hasta aquí, la labor llevada a cabo por los krausistas e institucionistas en el ámbito musical fue amplia y fructífera. Procuró abarcar todos los campos y estimular la cultura y el goce musical del ciudadano español de todas las extracciones sociales; mejorar la formación de nuestros músicos, intérpretes y compositores y apoyar la creación de música española de calidad; colaborar con la recuperación y conocimiento del patrimonio musical nacional; estimular la presencia de la música en todos los niveles educativos, desde el parvulario a la universidad, y reclamar la importancia de la música como base de la cultura general humana. Todo ello inspirado por un profundo amor a la nación española (que muchas veces se ha puesto en duda de forma malintencionada como consecuencia de una mala interpretación del deseo de renovación y europeización de estos pensadores).