



## Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas

Con la modernización político-económica que tuvo lugar en España a partir de los años treinta del siglo XIX, y que supuso el tránsito del Antiguo Régimen a un nuevo Estado burgués, la música se convirtió en objeto de unas prácticas asociativas protagonizadas por la burguesía, creándose nuevas estructuras estatuidas en sociedades de naturaleza instructo-recreativa, de espíritu romántico y liberal, casi siempre "artísticomusicales", es decir, de vocación artística amplia. Con este artículo se pretende analizar la vida musical de estas asociaciones privadas, diferenciarlas de otras sociedades burguesas que también tuvieron actividad musical, señalar los modelos foráneos en los que se inspiraron, estudiar su historia, las razones de su apogeo y declive durante la década moderada, aclarar la importancia que tuvieron en la consolidación de la música romántica de salón, la naturaleza del repertorio que promocionaron y, finalmente, hacer constar su legado, como modelo asociativo inspirador de sociedades posteriores.

### 1. Estado de la cuestión

En España, la actividad filarmónica de las sociedades instructo-recreativas del siglo XIX no ha sido investigada hasta fechas recientes. Sin embargo, las iniciativas educativas, culturales, artísticas y recreativas de tales sociedades son fundamentales para abordar el estudio de la sociabilidad musical del siglo romántico, entendiendo por "sociabilidad" la "aptitud del individuo para relacionarse en colectivos más o menos estables, más o menos numerosos", generando un conjunto de formas (de origen burgués o bien popular), ámbitos

*With the political-economic modernisation that took place in Spain from the beginning of the 1830's, and which supposed the transition from the ancien régime to the new bourgeois State, music became subject to various associative practices protagonised by the bourgeoisie. New structures were thus created, establishing themselves in societies of an instructive-recreative nature, with a romantic and liberal spirit, and almost always with an "artistic-musical" slant, that is, with a wide artistic vocation. The aim of this article is to analyse the musical life of these private associations, differentiating them from other bourgeois societies that also organised musical activities, identifying the foreign models which they were based on and studying the history and reasons behind their rise and fall during this moderate decade. The present study also clarifies their importance in the consolidation of romantic salon music, the nature of the repertory they promoted and, finally, verifies their legacy as an associative model, later inspiring further societies.*

(públicos o privados), manifestaciones y estructuras asociativas de diverso tipo<sup>1</sup>.

Maurice Agulhon ha reivindicado la legitimidad de una historia de la sociabilidad, aunque plantea algunas dificultades metodológicas e interrogantes previos, tales como si existe una geografía de la sociabilidad, en qué medida la sociabilidad está relacionada con la filosofía de progreso

<sup>1</sup> Jean-Louis Guereña apela a esta aproximación amplia al concepto de sociabilidad en "De Paris a Barcelona (1933-1996). El proyecto Sociedades Musicales y Cantantes (Siglos XIX y XX)", en Jaume Carbonell i Guberna (Coord.): *Els orígens de les associacions corals a Espanya (s. XIX-XX)* (Barcelona: Oikos-Tau, 1998), pp. 9-14, 11.

a lo largo del siglo XIX, qué relación hay entre sociabilidad y prácticas asociativas, y entre sociabilidad y revolución “burguesa”<sup>2</sup>. La investigación en este ámbito (mucho más avanzada en Inglaterra y Francia que en España) se ha realizado desde la metodología de la historia social más que desde la musicología y, en ocasiones, los historiadores han encontrado dificultades a la hora de valorar la actividad musical desarrollada y promocionada desde diversas estructuras asociativas. A pesar de ello, los trabajos realizados por autores como Maurice Agulhon, Jean Louis Guereña, Claude Dumas, Jacques Maurice, Marie-Claude Lécuyer, Ettiennne François, Adeline Daumard, Michel Ralle, Gérard Brey, P. Gumpłowicz o Jean Quéniart son de gran interés, no sólo porque proporcionan información importante en materia de estatutos, reglamentaciones, datos estadísticos, anuarios estadísticos, cuotas de suscripción, encuestas del Ministerio de Gobernación, censos, actas, etc., sino porque se han aproximado a cuestiones relativas a la sociabilidad musical, particularmente los modelos asociativos que ésta genera, si bien se ha prestado mucha mayor atención a los orfeones y sociedades corales que a cualquier otro tipo de sociedad musical.

En España contamos con las obras —ya clásicas— de Francisco Villacorta, así como con algunos trabajos, de naturaleza local y regional, realizados desde la metodología de la historia social, la sociología del ocio, la antropología cultural o la etnología de la vida cotidiana, cuya difusión en medios musicológicos no es óptima, debido a su dispersión. Por otra parte, son cada vez más abundantes los estudios sobre sociedades corales y

orfeones, desde los ya clásicos de Jacinto Torres, Jon Bagüés y Joaquina Labajo Valdés a los más recientes de María Nagore (en el País Vasco), Jaume Carbonell y Pere Artis i Benach (en el área catalana), Manuel Morales Muñoz (en Andalucía), Luis Costa (en Galicia) y Jorge Uría (en Asturias) entre otros<sup>3</sup>.

En el caso de las sociedades instructo-recreativas en el siglo XIX aún carecemos de una monografía o visión de conjunto, aunque se han publicado valiosos libros y artículos musicológicos de ámbito regional y local, que confirman la importancia de las “*sociedades filarmónicas*”, liceos y sociedades de recreo en tanto espacios de sociabilidad musical. Los artículos de Marie-Claude Lécuyer resultan de particular interés, en el marco del proyecto *Sociedades Musicales y Cantantes en España (Siglos XIX y XX)*, instigado por la Universidad de París VIII dentro del ERESCEC (Equipe de Recherche sur les Sociétés et les Cultures de l'Espagne Contemporaine) desde 1990<sup>4</sup>.

Sin rechazar el interés suscitado por las sociedades corales y orfeones entre los historiadores (modelos asociativos que no abordaremos en este artículo, tanto por falta de espacio como por la abundancia de bibliografía), es necesario insistir en la importancia de las sociedades recreativas. No en vano, como ha señalado J. Maurice, a medida que progresaba la secularización de la vida urbana en el siglo XIX, configurándose “un marco propicio para el desarrollo de formas más elaboradas de sociabilidad”, las primeras estructuras asociativas en gene-

<sup>2</sup> Maurice Agulhon: “La sociabilité est-elle objet d'histoire?”, en *Sociabilité et société bourgeoise en France, Allemagne et en Suisse (1750-1850)* (Paris: Recherche sur les Civilisations, 1986), pp. 13-22.

<sup>3</sup> Para mayor información en este sentido, remito al artículo de Xosé Aviñoa: “La investigación sobre canto coral en la actualidad”, en Jaume Carbonell i Guberna (Coord.): *Els orígens ...*, pp. 15-22.

<sup>4</sup> Uno de cuyos frutos ha sido el número monográfico de la revista *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 20, bajo el título *Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIXe-XXe siècles)* (diciembre, 1994).

ralizarse fueron, precisamente, "sociedades de recreo" que se conocieron con el nombre de "liceos"<sup>5</sup>, sostenidas por aficionados al arte dramático y lírico.

## 2. Antecedentes de las sociedades burguesas: Sociedades de Amigos del País

La floración asociativa que tuvo lugar con la penetración del liberalismo romántico tuvo sus precedentes. Quizá el más importante fueron las Sociedades Económicas de Amigos del País, impulsadas desde el gobierno de Carlos III a partir de 1775, a imitación de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, creada en 1765. Más de un centenar de poblaciones españolas solicitaron la aprobación de una Sociedad Económica, cuyos objetivos fundamentales eran: fomentar la educación pública, impulsar la riqueza provincial, así como el bienestar físico y moral de sus habitantes, promocionando la industria, el comercio, la agricultura y la enseñanza de las artes y oficios. Particularmente importantes fueron las actividades relacionadas con las artes y los oficios manuales, pues existían muy escasos centros docentes específicos en estas materias, ya que la mayoría de los oficios se aprendían en los talleres de los maestros agremiados.

Las Sociedades Económicas no impartían enseñanzas musicales de forma institucional o reglada, ni en su seno se hacía música de forma habitual. Joaquina Labajo ha señalado que concedieron "a la música un hueco importante al preparar a sus alumnos en solfeo y diversos instrumentos musicales y formar incluso orfeones"<sup>6</sup>. Pero sobre todo,

favorecieron el desarrollo de oficios que influyeron directa o indirectamente en el consumo de música, como el arte del grabado, la impresión musical o la construcción de instrumentos que, eventualmente, podían mostrarse en exposiciones anuales<sup>7</sup>.

Al carecer de protección económica oficial, las esperanzas puestas en las Sociedades Económicas resultaron decepcionadas ante unos resultados más bien pobres<sup>8</sup>. En cualquier caso, fueron un modelo de asociación burguesa capaz de canalizar inquietudes culturales y artísticas en un siglo en que, ante la pobreza de la formación universitaria, en manos del clero en gran medida, surgieron instituciones laicas, academias (ya no solo literarias sino con matices eruditos y humanistas, promocionando investigaciones científicas e históricas) y sociedades cuyo objetivo principal era la ampliación de conocimientos al servicio de la creación literaria, la investigación humanista y científica<sup>9</sup>. Las nuevas inquietudes culturales se vieron reflejadas en un aumento considerable de imprentas, del comercio del libro, la formación de bibliotecas y la creación de "academias filarmónicas", produ-

<sup>5</sup> Jacques Maurice: "Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51, *La sociabilidad en la España contemporánea* (julio-diciembre, 1989), pp. 133-143, 140.

<sup>6</sup> Joaquina Labajo Valdés: "Las entidades musicales durante el período romántico en España", *Cuadernos de Música*, Año I, nº 2 (1982), p. 30. Para un estudio más exhaustivo de la actividad musical desplegada por las Sociedades de Amigos del País, remitimos al artículo de Amparo Ranch: "La Música en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia", en *Anales de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1987-1989* (Valencia, 1989), pp. 61-81.

<sup>7</sup> Puede recordarse, por ejemplo, que el calcógrafo de origen alemán, Bartolomé Wirmbs, se estableció en España en 1817 y comenzó a grabar obras musicales como titular de la Cátedra de Grabado y Estampación de la Sociedad Económica Matritense.

<sup>8</sup> Véase F. Aguilar Piñal/J. Demerson: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII* (San Sebastián: CSIC, 1974).

<sup>9</sup> Sobre este particular resultan reveladoras las Actas del Pleno de la Asamblea celebrada en San Sebastián en 1971, publicadas bajo el título *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra* (San Sebastián, 1972).

ciéndose un notable desarrollo de la música de cámara, lírica e instrumental.

En el siglo XIX las Sociedades Económicas no desaparecieron, pero su actividad se vio sustancialmente modificada, debido a que tuvieron que luchar contra el recelo de los sectores más reaccionarios del país, y contra la intolerancia o desinterés que los poderes políticos mostraron hacia estos cuerpos patrióticos de espíritu ilustrado, lo que contribuyó a su decadencia. Por otra parte, no hay duda, como ha señalado F. Villacorta, de que entre ilustración y liberalismo burgués existe “una continuidad de objetivos, métodos e instrumentos de acción político-cultural”<sup>10</sup>, que no sólo se ve reflejada en el texto de la Constitución de Cádiz, sino también en la permanencia de las Sociedades Económicas y de las Sociedades Patrióticas, en los estatutos y reglamentos del Ateneo Español de Madrid, así como en los reglamentos de los liceos de ascendencia romántico-burguesa, que enarbolaban abiertamente los ideales de libertad, igualdad y fraternidad.

### 3. Modelos asociativos burgueses con actividad filarmónica: ateneos, liceos, círculos, casinos y sociedades mutualistas

Durante el primer tercio del siglo XIX en toda Europa las iniciativas sociales de promoción cultural se fomentaron desde agrupaciones de tipo político-cultural, cuya forma “más elemental y arquetípica” fue el café, centro primario de sociabilidad donde cristalizó un tipo de agrupación no basado en el rango social o en los lazos familiares, sino “en las opiniones libremente compartidas de los indi-

viduos”, y que constituyó, posteriormente, una institución de primer orden “en la formación de círculos artísticos, en la confrontación de las corrientes estéticas, en el fomento de la innovación estilística, que caracteriza el arte contemporáneo”<sup>11</sup>.

Aparte de los cafés, hay que destacar la creación de otras agrupaciones de sociabilidad cultural, espíritu político y difusión del sentimiento nacional, en cierta medida a imagen del *club* británico, que fueron las Sociedades Patrióticas y los Ateneos, de indudable importancia política y donde, por diversos motivos, se hacía y escuchaba música. El ateneo es un modelo asociativo, inicialmente masculino, que proponía lectura de prensa, celebración de debates y conferencias, si bien no se descartaban actividades culturales, entre ellas conciertos. Pionero fue el Ateneo Español (creado en 1820 y de espíritu ilustrado), dividido en 6 secciones: Ciencias Primitivas, Ciencias del Hombre, Ciencias Matemáticas, Artes Mecánicas, Bellas Artes y Bellas Letras (donde se incluían dibujo, grabado, escultura, poesía, música, idiomas de acción, elocuencia y arqueología) y Metafísica y Filosofía<sup>12</sup>. Se fundaron asimismo cátedras gratuitas, regentadas por socios, y se celebraron sesiones científicas y literarias, así como conciertos.

Este fue el antecedente del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, creado en 1835 a instancias de la Real Sociedad Económica Matritense. La orientación inicial de la institución, “socie-

<sup>10</sup> Francisco Villacorta Baños: *El Ateneo Científico de Madrid (1885-1912)* (Madrid: CSIC, 1985), p. 9.

<sup>11</sup> Francisco Villacorta Baños: *Culturas y mentalidades en el siglo XIX* (Madrid: Síntesis, 1993), p. 28. Sobre la actividad musical promovida en los cafés, remito al ya clásico trabajo de José Blas Vega: *Los cafés cantantes de Sevilla*, (Madrid: Cinterco, 1987), y al más reciente de Emilio Casares Rodicio: “El café concierto en España”, *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* (Madrid: Editorial Complutense, 1994).

<sup>12</sup> Véase Antonio Ruíz Salvador: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)* (Londres: Tamesis Books Limited, 1971).

dad patriótica y literaria para comunicar ideas, consagrarse al estudio de las ciencias exactas, morales y políticas, y propagar las luces", fue fomentar la discusión política, confirmándose la intrínseca relación entre romanticismo y liberalismo. Se organizaba en Secciones (Ciencias morales y políticas, Ciencias naturales, Ciencias matemáticas, Literatura y bellas artes) y en cátedras, prestando atención a aquellos temas que aportaban "alguna utilidad a la consolidación del sistema liberal": Administración, Hacienda y Crédito público, Legislación, Derecho Político, Derecho Penal, Moral y Educación Pública, Política Constitucional y Elocuencia Forense y Parlamentaria, entre otras<sup>13</sup>.

Tras los iniciales planteamientos de libertad, ilustración pública, prosperidad de la nación y de la ciencia, con la llegada del romanticismo por toda Europa aumentaron las iniciativas sociales de promoción cultural, lo que derivó en la creación de tertulias, círculos, ateneos, sociedades científicas especializadas, liceos, gabinetes de lectura, sociedades de promoción educativa (tanto globalizadoras como orientadas a grupos sociales marginados) y sociedades recreativas. Tales iniciativas se adelantaron a la acción del Estado, formando "grupos de presión" cuya misión era "recordar a los poderes públicos sus deberes en la tarea general de difusión de la enseñanza y la cultura"<sup>14</sup>.

En el breve tiempo del reinado de José Bonaparte se firmó un acuerdo que sancionaba la creación de "liceos" en ciudades destinadas a ser capitales de intendencia, donde se impartía docencia en materias de interés general, dibujo, música, baile y esgrima<sup>15</sup>. Tras esta puntual experiencia, en

los años de las regencias florecieron por todo el país sociedades instructo-recreativas, con frecuencia denominadas liceos. Se trata de un modelo asociativo que se diferencia tipológicamente del círculo y del ateneo en sus objetivos culturales, pues los liceos daban prioridad a las actividades artísticas, recreativas y, en segundo término, pedagógicas. Sin embargo, los calificativos "científico", "literario" y "artístico" son comunes a liceos, círculos y ateneos, lo que puede generar cierta confusión terminológica.

Durante la década moderada, mientras muchos liceos y sociedades instructo-recreativas declinaban o se veían forzadas a una remodelación administrativa, proliferaron los círculos y los casinos. En estas sociedades, casi siempre sostenidas por la burguesía comercial y financiera, se celebraban reuniones donde se leían periódicos, se jugaba, se hacían negocios y se hablaba de política. Fueron los círculos los modelos asociativos más polivalentes, pues eran los que "mejor combinaban, sociabilidad, comodidad y cultura"; sin embargo, como señala J. Maurice, "al otorgarle con gran frecuencia el nombre de *ateneo* sus fundadores subrayan el primer lugar que asignan a la función cultural aún cuando, por razones de oportunidad y de preferencia, integren los elementos de diversión del casino más susceptibles de responder a las expectativas de sus miembros"<sup>16</sup>.

En efecto, el casino es una estructura asociativa de carácter recreativo, cuyo modelo fue el círculo francés. Los casinos se generalizaron durante la Restauración, su clientela era restringida socialmente (aristócratas y rentistas), y su finalidad principal revertía exclusivamente en beneficio de los asociados; así, el principal objetivo era organizar el ocio de sus socios, siempre varones: charlar, beber y

<sup>13</sup> Francisco Villacorta: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)* (Madrid: CSIC, 1985), p. 17.

<sup>14</sup> Villacorta Baños: *Culturas y mentalidades...*, p. 29.

<sup>15</sup> Labajo Valdés: "Las entidades musicales...", p. 31.

<sup>16</sup> Maurice: "Propuestas para una historia de la sociabilidad...", p. 141.

jugar a los naipes y al billar. Disponían de sala de lectura de prensa y sala de juegos, salones habilitados para tertulias, sala de música y salón de baile. Los casinos desarrollaron cierta actividad filarmónica, si bien de mucho menor interés y relieve que en el caso de los liceos y sociedades recreativas, puesto que tenía un carácter lúdico, ornamental y extraordinario (no tenía una periodicidad concreta). Entre sus actividades musicales dominaba el baile, aunque también se organizaban conciertos vocales-instrumentales, interpretados por profesionales, donde la música solía alternar con la recitación de poesía. Podía solicitarse la colaboración de instrumentistas y orquestas de los teatros locales, o bien se aprovechaba la visita a la ciudad de algún intérprete de prestigio. Los bailes eran una atracción especial y, esporádicamente, se representaba alguna ópera o zarzuela.

Si la tendencia general en los liceos, círculos y casinos era el privilegio de las actividades recreativas, en los ateneos, que sufrieron un gran impulso tras el Sexenio democrático (sobre todo en provincias), se fomentaba más la enseñanza y difusión cultural, aunque sin rechazar fines recreativos. Así, se organizaban tertulias, lectura de prensa, exposiciones y conferencias, pero las actividades teatrales y musicales tuvieron su importancia. En este sentido, podían contar con Sección de Música, encargada de impartir lecciones de solfeo y canto coral. En cuanto a los conciertos, eran eventos con vocación pedagógica y formativa antes que lúdica —en la línea de las conferencias-concierto del gusto de la burguesía reformista influida por los ideales del krausismo y la Institución Libre de Enseñanza—, no tenían periodicidad y daban prioridad a la música de cámara. En ocasiones especiales, se colaboraba con orfeones y bandas municipales, e incluso con los conservatorios de la localidad, con motivo de alguna celebración. En este

sentido, los ateneos desarrollaron una importante labor social, fomentando el interés por la música de cámara.

Caso distinto es el de las sociedades mutualistas, que comienzan a crearse a partir de 1835 de forma espontánea. Esta iniciativa fue sancionada con una circular ministerial de 1839, que autorizaba y favorecía la creación de este modelo asociativo, de gran éxito tanto entre la burguesía como entre las clases medias y populares. No obstante, la gran mayoría de sociedades de socorros mutuos censadas en las encuestas del Ministerio de Gobernación se fundaron después de 1881, tras el ascenso de la izquierda al poder. En este caso, estamos ante un tipo de asociaciones creadas para socorrer enfermos, viudas o huérfanos, y para organizar solidariamente subvenciones y compensaciones económicas, como pensiones de retiro, asistencia médica o pago de entierros. El gremio de los músicos también se organizó en sociedades mutualistas. La Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos de Madrid, cuyo secretario fue Rafael Hernando, fue creada en 1860. En estas sociedades los conciertos tenían como misión la recaudación de fondos, y tuvieron una gran importancia en el fomento del arraigo social de la música sinfónica<sup>17</sup>.

#### 4. Sociedades instructo-recreativas y liceos: apogeo y crisis

Tras la muerte de Fernando VII irrumpió con fuerza el romanticismo de ascendencia liberal, iniciándose una etapa de apertura política y social, ratificada en el Real Decreto sobre libertad de imprenta de 1834, en el texto de la Constitución de

<sup>17</sup> Véase Ramón Sobrino: "La música sinfónica en el siglo XIX", en *La música española en el siglo XIX* (Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995), pp. 279-323, 308.

1837 o en la promulgación de la Real Orden del 28 de febrero de 1839 que autorizaba el asociacionismo. Se abrió asimismo un período de gran dinamismo artístico e influencia francesa, notable desarrollo de la prensa y las publicaciones periódicas, afán de progreso y novedades, así como de una demanda de bienes para el ocio.

Este afán de ocio y diversión colectivas continuó durante el reinado isabelino, período en que las acciones urbanísticas no respondieron sólo a una aspiración de orden (racionalizar el funcionamiento de la ciudad), sino también a un nuevo tipo de urbanismo "de esparcimiento, que privilegia las actividades de ocio" de las clases privilegiadas<sup>18</sup>: así, la mayoría de las nuevas construcciones fueron edificios destinados a espectáculos, como plazas de toros y –sobre todo– teatros, en relación directa con la atracción de la burguesía por las artes líricas y dramáticas<sup>19</sup>.

El florecimiento asociativo se inició durante la regencia de María Cristina, momento en que también se revitalizaron las academias literarias y científicas, y las Sociedades Económicas de Amigos del País. Estas últimas fueron dotadas de nuevos estatutos a partir de 1835, si bien sus realizaciones no se encuentran a la altura de sus aspiraciones, debido –como señala M. C. Lécuyer– a que sufrieron la competencia de nuevas estructuras asociativas<sup>20</sup>: ateneos, liceos, institutos y sociedades recreativas, modelos de sociabilidad cultural importados de la Francia de Luis Felipe.

<sup>18</sup> Marie-Claude Lécuyer: "Algunos aspectos de sociabilidad en España hacia 1840", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51 (julio-diciembre de 1989), pp. 145-159, 146.

<sup>19</sup> Véase también Marie-Claude Lécuyer: "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne, Sociétés musicales et chantantes en Espagne*, nº 20 (Diciembre, 1994), pp. 48-56. Como dato significativo, la autora señala que en la localidad de Arévalo (Ávila), que contaba con 2.200 habitantes, había un teatro de 600 plazas en 1842.

<sup>20</sup> Lécuyer: "Algunos aspectos-...", p. 150.

Durante los años treinta y cuarenta se crearon sociedades instructo-recreativas o liceos "artístico-literarios" con manifiestas inclinaciones musicales: se trata de un tipo de estructura asociativa de naturaleza burguesa y no popular, intrínsecamente ligada al espíritu liberal y romántico que languidecería durante el moderantismo isabelino. No cabe duda de la vocación liberal que las informaba y de su potencial de cohesión social, capaces de "contribuir a la regeneración de España y a la consolidación de la unidad nacional socavada por la guerra carlista", en palabras de M. C. Lécuyer: los liceos son libres en su régimen y en su ejercicio, todos sus miembros aprenden y enseñan, y son sociedades de amigos.<sup>21</sup>

La afirmación de liberalismo puede verse refrendada en un artículo aparecido en el *Semanario Pintoresco Español*, en enero de 1838, donde queda patente otro objetivo esencial de las sociedades románticas: el estrecho contacto entre creación artística y fines recreativos.

El espíritu de asociación que estimula y preside en el día a la mayor parte de los trabajos de los hombres en los pueblos civilizados, es sin duda alguna la conquista más positiva, el más fecundo resultado de los dolorosos vaivenes que distinguen al agitado siglo en que vivimos. (...) Lo que ningún gobierno por poderoso que sea, lo que ningún individuo, por grande que fuera su ilustración, pudieron conseguir ni aún intentar, lo consiguen naturalmente y sin esfuerzo las reuniones científicas, literarias, económicas, industriales y artísticas, y el interés y la ilustración común reciben de ellas mayor impulso que el que pudieran ofrecerlas la voluntad omnímoda del soberano más prepotente. En vano éste, guiado de los mejores deseos por la ilustración de su pueblo, reunirá los sabios más eminentes del país, formará academias y las convertirá en el sagrado depósito de las ciencias, encargándolas de alimentarlas y promoverlas. (...) Las asociaciones modernas, literarias o científicas, proceden por otro principio, y aspi-

<sup>21</sup> Lécuyer: "Musique et sociabilité...", p. 51.

ran a más generales resultados. No buscan exclusivamente a los genios eminentes para condenarlos a un profundo trabajo en su cerrado santuario; sus límites se extienden mucho más, comprendiendo dentro de ellos no solamente a los talentos ya formados, sino a los que aspiran a formarse; así a la prudente experiencia de la ancianidad, como al ardor y eléctrico entusiasmo de la juventud. De este modo, reunidos unos y otros en estas asociaciones públicas, libres y de fácil acceso, se estudian y se conocen mutuamente con provecho común. (...)22.

Tras la creación del Liceo de Valencia (1836) y del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837), se fundaron liceos en otras capitales, como Barcelona (1838), Sevilla (1838), Murcia (1838), Alicante (1839), Granada (1839), Ávila (1841), Santander (1841), Burgos (1841), Valladolid (1842), Córdoba (1843), Málaga (1843), Cádiz (1844), Oviedo (1845), A Coruña (1845), Vigo (1847), Lérida, Logroño, Huesca e incluso ciudades pequeñas como Avilés, Alcira, Calatayud, Ciudad Rodrigo, Ecija, Estella, Reus, Santoña o Úbeda. En las localidades pequeñas se acogían estas iniciativas con gran entusiasmo y se levantaban edificios de nueva creación como locales sociales, en ocasiones aprovechando la liberación de solares de conventos, debido a las medidas desamortizadoras.

Los liceos proliferaron a medida que se consolidaba una burguesía liberal y mercantil (sobre todo comerciantes, industriales, estraperlistas y banqueros), que afianzó su posición económica en los años treinta, una burguesía de nuevos ricos (muchos accedieron luego a un título nobiliario) secundada por una burguesía de profesionales (médicos, abogados, arquitectos, notarios, profe-

sores y funcionarios). Esta burguesía (sobre todo en provincias) no disponía en sus casas de salones lo suficientemente espaciosos y lujosos como para organizar reuniones sociales, conciertos y veladas artísticas. Por eso crearon, mediante suscripción, sociedades instructo-recreativas y “artístico-musicales” —como se las conocía entonces— cuya actividad es muy similar a la de las Assembly Rooms inglesas del siglo XVIII, donde la élite social de la ciudad podía reunirse para organizar bailes, conciertos, leer poemas y poner en escena representaciones dramáticas23.

Así fue como la música lírica y de cámara se extendió a otras capas sociales aparte de la aristocracia, que desde el siglo XVIII había gozado de sus “academias” de música. Por tanto, los liceos provinciales permitieron no sólo el tránsito entre la música doméstica y el concierto público, también proporcionaron la posibilidad de que la burguesía se acercara al repertorio operístico en unos años en que, salvo en Madrid y Barcelona, no era fácil asistir a una representación de ópera italiana, debido a la crisis económica que atravesaban los teatros, y a los estragos de la guerra carlista.

En Francia ocurrió algo similar durante la monarquía de Luis Felipe. Jean Quéniart ha estudiado la importancia creciente de los conciertos por suscripción, sostenidos por la pequeña burguesía, y señala la proliferación de sociedades de aficionados que organizaban conciertos, no sólo en París sino también en capitales de provincia donde no había temporada de ópera y apenas actividad teatral reseñable: estas sociedades permitían una práctica musical colectiva, a veces con la colaboración de compositores profesionales, de importancia crucial en la vida ciudadana. No obstante, también

22 “Sociedades literarias y artísticas. El Ateneo. El Liceo”, *Semanario Píntoresco Español*, nº 94 (14-I-1838). Tras dicha declaración, el artículo se prodiga en información sobre la creación de las sociedades Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (promovido por la Sociedad Económica Matritense) y Liceo Artístico y Literario de Madrid.

23 Véase N. McKendrick/J. Brewer/J. H. Plumb: *The birth of a consumer society* (Londres: Europa Publications Limited, 1982), p. 282.



señala que la música de salón seguía siendo una práctica "aristocrática" que fomentaba una actitud mimética por parte de la burguesía<sup>24</sup>.

En España detectamos idéntico mimetismo. De hecho, los liceos y las sociedades "artístico-musicales", aunque sostenidas por la burguesía, estaban apoyadas por la nobleza, en tanto *socios de mérito* que se distinguían de los *socios contribuyentes*. De este modo, las sociedades instructo-recreativas favorecieron cierta fusión de clases sociales, lo que explica la afinidad de gustos musicales entre burguesía y aristocracia.

La importancia de las actividades musicales fomentadas por liceos y sociedades recreativas se explica por los objetivos y carácter de los socios, en su mayoría jóvenes: "tratar de conjugar cultura y ocio mediante el aprendizaje y la práctica de un arte, bajo la dirección de unos profesionales"<sup>25</sup>. Hombres y mujeres se dividían en Secciones, iniciándose en una disciplina artística, organizándose sesiones semanales, donde se leían discursos, se pintaba, se recitaban versos, se cantaba y se representaban comedias. Las sesiones de competencia, los juegos florales en primavera, los concursos en invierno, las tómbolas, exposiciones de trabajos de los socios, los conciertos y las representaciones dramáticas constituían el día a día de estas sociedades instructo-recreativas. Con sus cuotas, los socios sufragaban los gastos de alquiler del local, sueldos de los maestros y directores de las secciones de bellas artes, literatura y música. En ocasiones, estas sociedades podían contar con salas de juego, bibliotecas y gabinetes de lectura, en cuyo caso su actividad se aproxima a la de los círculos y los casinos.

<sup>24</sup> Jean Quéniart: "Les formes de la sociabilité musicale en France et en Allemagne (1750-1850)", en *Sociabilité et société bourgeoise en France...*, pp. 135-146.

<sup>25</sup> Lécuyer: "Algunos aspectos de sociabilidad...", p. 151.

Es importante insistir en que los socios que integraban las secciones eran de ambos sexos, porque este hecho distingue a los liceos de las Sociedades de Amigos del País (donde estaban divididos en secciones separadas) y de los casinos (exclusivamente masculinos): era, sin duda, un signo de modernidad pues las *Liedertafel* alemanas, por ejemplo, estaban vetadas a la mujeres. De hecho, la Sección de Música era una de las más concurridas por las socias, y las sesiones dramáticas y líricas eran las de mayor éxito. En la Sección de Música se impartía una enseñanza musical elemental y se organizaban reuniones filarmónicas semanales o bien veladas "*literario-musicales*" (en este caso junto a la Sección de Literatura), a las que asistía la élite intelectual y artística de la ciudad.

Los conciertos eran organizados y protagonizados por los socios, aunque disponían de la ayuda de compositores profesionales encargados de las cátedras: Mariano Rodríguez de Ledesma en el liceo madrileño, Hilarión Eslava en el liceo sevillano, Mariano Soriano Fuertes en el Liceo de Córdoba, Cristóbal Oudrid en el liceo de Badajoz, o Barbieri en el de Salamanca. En ocasiones, las sociedades cedían sus salones para organizar conciertos a beneficio de algún artista desprotegido, lo cual acarrea algunos problemas, ya que las juntas directivas debían vender las localidades, a diferencia de lo que ocurría en las sesiones semanales, donde la asistencia era gratuita para los socios.

El modelo asociativo y recreativo lo proporcionó el Liceo Artístico y Literario de Madrid. La primera reunión tuvo lugar en marzo de 1837, en la residencia de José Fernández de la Vega, donde se acordó el nombre de la tertulia y la suscripción de 20 reales mensuales. El Liceo era "una sociedad exclusivamente dedicada a procurar el fomento y prosperidad de la literatura y bellas artes"<sup>26</sup>. Se com-

<sup>26</sup> *Semanario Pintoresco Español*, n° 95 (21-I-1838).

ponía de seis Secciones: 1ª Literatura, 2ª Pintura, 3ª Escultura, 4ª Arquitectura, 5ª Música y 6ª de Adictos. Cada una de las cinco primeras secciones tenía obligación de contribuir con sus trabajos al sostenimiento de la sociedad, amenizando las reuniones semanales en las noches de los jueves, “y suministrando los necesarios en cada uno de los ramos para el periódico literario y artístico que se publicará con el nombre de esta sociedad”. *El Liceo Artístico y Literario* solo salió a la luz en 1838.

La sección de Adictos contribuía al esplendor del Liceo con su asistencia, y a su sostenimiento con una cuota de 100 reales de entrada y 20 reales mensuales. Cada sección tenía para su respectivo gobierno y admisión de socios una junta directiva, compuesta de 5 a 7 miembros, siendo presidente de todas ellas el fundador y conservador del Liceo, y secretario el procurador de cada sección. La Junta Directiva de la Sección de Música estaba integrada por Mariano Ledesma, Pedro Albéniz, Ramón Carnicer, José Mª Reart, Basilio Basili y José Inzenga. El Liceo contaba con tres Cátedras de Solfeo, Canto y Música, a cargo de Ducasi, Basili y Carnicer. En 1838 el Liceo tenía previsto formar una biblioteca de las obras publicadas por sus socios, y un museo de pintura y escultura con una obra de cada profesor, “archivando otra de cada individuo de las de arquitectura y música”, ya que los miembros de la Sección de Música debían entregar, mensualmente, una composición original. Además, “establecerá el Liceo un salón público para depositar en él las obras que los profesores quieran enajenar, dejando a favor del establecimiento el 10 por ciento de su producto”.

Pronto la sociedad se trasladó al palacio de Balmaseda, en Atocha, en enero de 1839, coincidiendo con un ascenso en la extracción social de los socios, algunos miembros de la burguesía financiera. En el Palacio de los Duques de Villahermo-

sa se organizaban fiestas, sesiones de competencia semanal, conferencias, concursos literarios, exposiciones de pintura y escultura, veladas “literario-musicales” y conciertos a los que, en ocasiones, asistía la familia real. La Reina gobernadora llegó a interpretar recitales de piano y arpa. En Balmaseda la música empezó a tener un lugar importante entre las actividades del liceo, pero sin olvidar el espíritu de hermanamiento entre las artes, un claro síntoma de modernidad. Así, en una sesión de competencia de aquellos jueves del liceo:

(...) Leyerón los Srs. D. Ventura de la Vega y D. Francisco González Elipe: el primero dos escenas de una tragedia inédita, del Sr. Gil y Zárate, y el segundo, una composición de la Srta. Robledo. Igualmente lo verificaron la señorita Salazar y los Sres. Mesonero Romanos y Asquerino. La Sección de Música contribuyó también el brillo de la sesión, con la colaboración de la señora de Montenegro y de Salas<sup>27</sup>

En las veladas “literario-musicales” se leían poesías románticas de autores prometedores o ya consagrados, como Ventura de la Vega, Carolina Coronado, la Avellaneda, Duque de Rivas, Hartzenbusch, Romero de Larrañaga, Campoamor, Bretón de los Herreros, Modesto Lafuente (Fray Gerundio), Zorrilla, Martínez Villergas, etc. En ocasiones, la recitación de poesías se acompañaba de música al piano. En 1842 se elogiaba la actuación de Pedro Madrazo y Eduardo Velaz de Medrano en una sesión del Liceo:

La combinación de los versos ajustados con una exactitud grande a la composición de piano, la relación mutua que guardan estas composiciones expresadas muy filosóficamente por ambas partes, causó un efecto mágico en toda la sociedad. Esta idea feliz puede dar por resultado la creación del poema lírico, donde veamos hermanadas de una manera sólida la poesía y la música, dando por resulta-

<sup>27</sup> *El Alba*, nº 9 (enero, 1839).

do la ópera nacional. Sobre este punto llamamos seriamente la atención de nuestros jóvenes literatos y contrapuntistas: el porvenir nos espera lleno de gloria!<sup>28</sup>.

Al cambiar la directiva de la sociedad y hacerse cargo de la presidencia el banquero Gaspar Remisa, el Liceo cambió de rumbo, adoptando "una posición totalmente ecléctica", dejando de ser baluarte del espíritu romántico para convertirse en un centro de reunión social<sup>29</sup>. La etapa de apogeo filarmónico tuvo lugar entre 1839 y 1843, año en que se suprimieron las veladas poético-filarmónicas de jueves y domingos. No obstante, la crisis se había iniciado ya en 1842 (año en que recibió la visita de Pauline Viardot), interrumpiéndose durante meses las sesiones filarmónicas ante la carencia de un maestro encargado de la Sección de Música, que obligó al Secretario General del Liceo a enviar a los maestros de la corte una circular, reconociendo errores de anteriores juntas de gobierno y en nombre del progreso de las artes, pidiendo su reingreso:

(...) Que no debiendo ser las funciones de música en el Liceo más que una cada mes (salvo en algún caso extraordinario), estarán cada una a cargo de uno de los profesores, mediante el turno que se establecerá; (...) Que los profesores que en virtud de este acuerdo se incorporen a la sección, están autorizados para presentar a trabajar a sus discípulos en la función que les toque, o en otra, los cuales a propuesta suya quedarán admitidos en esta ocasión como socios facultativos, sin necesidad de otros trámites ni de examen. (...) <sup>30</sup>

Al año siguiente, en 1843, en el Liceo se escuchaba, sobre todo, ópera italiana, gracias a la parti-

<sup>28</sup> *La Iberia Musical*, nº 14, 3-IV-1842.

<sup>29</sup> Véase J. Simón Díaz: *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)* (Madrid: CSIC, 1947).

<sup>30</sup> La circular iba firmada por el Secretario General del Liceo, José de Brugada, firmada el 29 de abril de 1842, y fue publicada en *La Iberia Musical*, nº 8 (23-X-1842).

cipación de la cantante Manuela Oreiro de Lema, Francisco Salas y, ocasionalmente, Rubini, que entonces cantaba en el Teatro de la Cruz. En 1844, el Liceo recibió la visita de Liszt. En 1845 aún seguían celebrándose veladas "literario-musicales", como la que reseñaba en el mes de marzo *La Iberia Musical*:

LICEO DE MADRID... Empezó la sesión por unas variaciones de piano y violín sobre un tema de la ópera Capuletti y Montechi, compuestas por don Santiago Masarnau, y ejecutadas por los socios don Martín Sánchez y el niño don Jesús de Monasterio. Leyó enseguida el señor Campoamor una linda y fácil dolora. Cantaron después las señoras doña Dolores Carralero, doña Josefa Villar y doña Emilia Colomer. El señor Cañete leyó una sentida composición poética y terminó la primera parte de la sesión de competencia con un ensayo de poesía y música por los señores don Pedro Madrazo y don Eduardo Velaz, que obtuvo muchos y merecidos aplausos.

Acto continuo se dieron catorce pies forzados y seis asuntos para improvisar otros tantos sonetos, los cuales compuestos en el tiempo que necesitarían sin duda para escribirlos por los señores Bretón de los Herreros, Hartzembuch, Segovia, Escosura, Gaillen Buzarán y Retes, fueon leídos por sus autores entre las mayores muestras de aprobación de todos los concurrentes. (...) Además cantaron las señoras Carralero y Colomer, y la señorita doña Amalia Maíquez, las primeras un dúo de *Gli Arabi*, y la última con inexplicable gracia, y entre unánimes aplausos, graciosas canciones españolas. El señor don Juan Mauri leyó una composición bellísima, de la que tomamos sin elegir las dos siguientes estrofas (...). Concluyó la función con una rifa de varios objetos artísticos, trabajados por varios socios. La reunión concluyó a las doce, y la concurrencia salió complacida de la interesante competencia literaria.<sup>31</sup>

Es difícil imaginar una reunión con asistentes de mayor prestigio. Por los salones del Liceo de Madrid pasó el virtuoso Thalberg, y allí estrenaron sus obras los pianistas Pedro Albéniz, José Miró, Florencio Lahoz, Martín Sánchez Allú o Santiago Masarnau, los creadores de un pianismo romántico español. En 1848, Barbieri fue elegido secreta-

<sup>31</sup> *La Iberia Musical y Literaria*, nº 26 (30-III-1845).

rio y archivero de la Sección de Música del Liceo, cargos que ocupó hasta la disolución de la sociedad en 1850. Barbieri promovió la representación de zarzuelas en el liceo, y escribió varias obras para la sociedad hasta su disolución, en 1850<sup>32</sup>.

En el Madrid de los cuarenta, la actividad filarmónica semanal del Liceo Artístico y Literario se completaba con la desplegada por las sociedades recreativas El Genio, La Unión, El Museo Lírico, Instituto Español, Museo Matritense y la Academia Filarmónica Matritense. Como ya hemos señalado en otro artículo<sup>33</sup>, no todas estas sociedades tuvieron la misma trascendencia. La Academia Filarmónica Matritense (que se fusionó con el Instituto en 1843) sencillamente buscaba el lucimiento de sus socios en conciertos y representaciones teatrales.

El Museo Lírico inició sus sesiones en unos salones habilitados en el Conservatorio de Madrid. En 1840 organizaba sesiones musicales y desde 1841 contaba con un teatro. En 1842, en el Museo Lírico se crearon cinco cátedras: Literatura (ocupada por Miguel Agustín Príncipe), Declamación (presidida por José García Luna), Composición y Armonía (que ocupó Indalecio Soriano Fuertes), Música (dirigida por Joaquín Espín y Guillén) y Canto (encabezada por Mariano Soriano Fuertes, también encargado de la clase de solfeo). A lo largo de 1842 la actividad fue intensa y, tras un cambio de los miembros de la Junta de la entidad, se nombró una comisión de reglamento, encargada de gestionar la actividad literaria y artística, así como cuestiones de beneficencia, formándose una caja de socorros mutuos para literatos y artistas.

<sup>32</sup> Emilio Casares: *Francisco Asenjo Barbieri. 1. El hombre y el creador* (Madrid: ICCMU, 1994), p. 84.

<sup>33</sup> Celsa Alonso: "Los salones: un espacio musical para la España del XIX", *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 165-205.

En mayo de 1842, el Museo Lírico se trasladó a un nuevo local de las Vallecas. Allí se celebraron conciertos, incluso durante la temporada estival, protagonizados por socios de la sección de música y bajo la dirección orquestal de Arche:

MUSEO LÍRICO. El jueves 29 se verificó la sesión de música en el Museo Lírico. Tomaron parte las señoritas Villar, Jardín y demás socias de mérito de la Sección de Música; y los señores González, Lacarrera y socios de mérito. La sección estuvo animada a pesar de contarse fuera de Madrid a la mayor parte de los socios de música. Se cantaron las siguientes piezas: Aria de *I Fidanzzatti*, por la srta. Jardín; dúo de *La Straniera* por la srta. Villar y el Sr. González; Aria del *Castello de Kenillvotch* por la srta. Villar; dúo del *Exule di Roma*, por la srta. Jardín y el Sr. González; coro de introducción a grande orquesta en la ópera *Capuletti*; pregaría final del Moises; dos sinfonías a grande orquesta y finalmente la canción de *La tos*, composición del joven D. Mariano Soriano Fuertes, ejecutada por la srta. Villar. Todos los socios de la Sección de Música desempeñaron su cometido con esmero y lucimiento. La orquesta tocó las dos sinfonías con suma delicadeza y unidad, y en el coro de *Capuletti* estuvo acertadísima acompañándolo con extraordinario esmero y precisión. La canción *La tos* que fue cantada por final de fiesta, alborotó el auditorio en términos de pedir su repetición. (...) La Sección de Literatura amenizó esta función, leyendo sus socios varias composiciones del género festivo, que la sociedad aplaudió con gran contento y satisfacción. En conclusión, el rato se pasó bastante divertido y la sociedad estuvo galante como de costumbre, animando con sus numerosos aplausos a los socios de mérito que tomaron parte en esta sesión<sup>34</sup>.

Al Museo Lírico también asistían los mejores poetas del momento, rivalizando con el Liceo. En el Museo se representaban obras dramáticas, generalmente comedias cortas. Al igual que La Unión, el Museo Lírico acogió a la zarzuela andaluza, generalmente obras cortas en un acto. En 1842 se estrenó *La Feria de Santiponce*, de Soriano Fuertes.

<sup>34</sup> *La Iberia Musical*, n.º 32 (7-VIII-1842).

En 1844 se convirtió en el Museo Dramático. Entre 1847 y 1849 en su teatro se daba ópera. En 1848 actuó en el Museo una compañía de ópera italiana, siendo el maestro director Juan Daniel Skoczdo pole. Esta compañía llegó a estrenar *I Masnadieri* de Verdi, instrumentada al piano por Skoczdo pole.

La Unión, creada en 1840, estaba formada por individuos pertenecientes a la mediana burguesía, "sin más pretensiones que las de representar familiarmente comedias de fácil ejecución" en reuniones de carácter familiar. Sin embargo, a medida que transcurría el tiempo, los sucesivos locales de la calle Juan de Dios y la calle del Álamo se quedaron pequeños y "quedaron gran número de personas esperando vacantes para entrar socios"<sup>35</sup>. En 1841, en sus salones se estrenó la pequeña zarzuela en un acto *El Ventorrillo de Alfarache* de Soriano Fuertes. Por fin, en 1842, se creó una Sección de Música, para que las funciones tuviesen más interés y variedad, y la sociedad trasladó su sede a un salón del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. En 1845 se representó la exitosa *Jeroma la Castañera*.

El Instituto Español tuvo gran trascendencia en la vida musical madrileña, sobre todo en los años cuarenta. Creada en 1839 por el marqués de Sauli, a partir de 1843 tuvo un gran esplendor, en detrimento del Liceo madrileño. El Instituto tenía cátedras gratuitas de primera enseñanza, clases de música, pintura, declamación y baile. En las sesiones de competencia y funciones teatrales se interpretaban obras escritas por los socios de las secciones de literatura y música (poesías, canciones y pequeñas piezas dramáticas). En 1842, se inauguró la "escuela lírico-práctica" de la Sección de Música del Instituto, encargada a José de Reart, cuyo

objetivo era dar una función de ópera a la semana. Ese año se estrenó la zarzuela *La Pastora del Manzanares*, y se montó *Il Barbiere di Siviglia*, ejecutada por los socios de la sección, cantándose canciones españolas en los intermedios. También en 1842 se ofreció la ópera *Chiara di Rosemberg* de Ricci y *L'Elixir d'amore*.

A partir de 1845 las representaciones dramáticas, especialmente zarzuelas andaluzas, ganaron en importancia, creándose pequeñas compañías de canto y declamación integradas por socios, y construyéndose el Teatro del Instituto. Los socios fueron el motor del Instituto, colaborando en los acondicionamientos de los locales sociales, en la decoración de las salas y en la construcción del teatro. Recogemos a continuación una reseña publicada en el *Semanario Pintoresco Español*:

Las reuniones del Instituto Español se han inaugurado con animación y lucimiento; pues ambas cosas reinaron en la primera que se verificó la noche del 30. Principió por un coro de niñas que ejecutaron las alumnas de la clase de música, compuesto expresamente para esta función. Las composiciones que se leyeron fueron muy aplaudidas, así como la comedia *El Café*, la *Jota* y los ejercicios gimnásticos. Antes de concluir, haremos mención de los socios artistas que han contribuido con sus trabajos a embellecer el nuevo local que ahora ocupa.

La construcción de este, se ha verificado por los planos del socio arquitecto Don José Alejandro Alvarez, que ha dirigido la obra. El lindísimo techo que cubre la platea del teatro ha sido pintado por el acreditado profesor y socio de mérito Don Juan Meléndez. Los dibujos de los entresijos de las galerías han sido hechos por el socio de mérito condecorado, el Sr. Don Juan Gálvez, Pintor de Cámara de S. M. y Director de la Academia de San Fernando, autor del preciosísimo telón de boca del teatro de la sociedad, y pintados por algunos individuos de la Sección de Artes. Las obras de escultura del interior y de la fachada, se han ejecutado por los socios escultores Don Francisco Elías, hijo, y Don Nicolás Fernández<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> *La Iberia Musical*, n° 34 (21-VIII-1842).

<sup>36</sup> *Semanario Pintoresco Español*, n° 45 (9-XI-1845).

En el pequeño Teatro del Instituto se representaban comedias, dramas y bailables andaluces, y en él se estrenaron zarzuelas memorables: *Es la chachi*, *La sal de Jesús* y *Las Noches-Buenas* en 1847, *Las sacerdotisas del sol* de Hernando en 1848, y *Palo de ciego*, *Misterios de bastidores*, *La paga de Navidad* y *Colegialas y soldados* en 1849.

En Madrid, hubo otras muchas sociedades artístico-recreativas. La Academia Literaria y Artística de la Juventud Española se creó en 1839: contaba con una Sección de Música, de Literatura y de Pintura, que organizaba veladas literario-musicales. La Sociedad Patriótica de Fomento de la Ilustración también contaba con una Sección de Música, que ofrecía conciertos en 1842.

Algunas sociedades llegaron a publicar revistas, caso de *El Genio*, que editó una revista del mismo nombre en Enero de 1843: dirigía la parte musical Indalecio Soriano Fuertes y eran redactoras Paulina Cabrero y Natividad Rojas, compositora y cantante aficionadas respectivamente. Recuérdese que el Liceo madrileño había publicado un periódico mensual, *El Liceo Artístico y Literario*, que editaba unos suplementos musicales. Siguiendo este modelo, varios liceos de provincia editaron revistas similares, como *La Alhambra* en el caso del Liceo de Granada. Esta fue una de las vías de difusión de la música de salón, sobre todo música para piano, para coro, para banda y para canto y piano.

Fundamental fue en Barcelona el Liceo Filarmónico Dramático, fundado en 1838. Esta sociedad disponía de sendas cátedras de Música y Declamación, bajo la dirección de Mariano Obiols. En 1842, el Liceo de Barcelona contaba con orquesta propia, que era cedida por la Junta, en ciertas ocasiones, para la celebración de conciertos particulares. A instancias de Obiols y un grupo de aristócratas, se solicitó al Gobierno la cesión de los terrenos de un antiguo convento, para poder construir

un teatro, conservatorio y escuela de danza, ampliando las dependencias de la sociedad. Se construyó un teatro para las prácticas de los alumnos y se llegaron a escriturar compañías de ópera italiana y de declamación. Debido al gran éxito de la empresa, terminó construyéndose el Teatro del Liceo, inaugurado en 1847.

La burguesía industrial barceloní necesitaba una institución propagandística, un órgano que expresase su poderío, basándose en lo que Vicens Vives considera la única raíz de espiritualidad subsistente tras la crisis cultural de principios de siglo, que no era otra que la afición al arte filarmónico<sup>37</sup>. Tras la inauguración del Teatro del Liceo, la actividad musical se orientó claramente hacia la ópera y la institución se convirtió en un santuario de la música italiana. En los años cincuenta se organizaban conciertos matinales protagonizados por la orquesta del Liceo y en colaboración con el Orfeón barcelonés. En *La España Musical* se recogen numerosas noticias relativas a la actividad musical del liceo, entre 1866 y 1871, que confirman el culto al bel canto italiano, pero también algunas iniciativas orientadas a fomentar el desarrollo de la música de cámara.

Fuera de Madrid y Barcelona, la actividad cultural y filarmónica del Liceo de Granada fue especialmente notable. Inaugurado en noviembre de 1839 y presidido por el Marqués de Salar, en el Liceo granadino existían 3 secciones: Ciencias y Literatura, Bellas Artes, y Música. Las sesiones eran descritas con prolijidad en *La Alhambra*. En la sesión de competencia del 23 de marzo de 1840, se interpretó el siguiente programa:

PRIMERA PARTE. 1. Sinfonía de Francisco Valladar, socio de la Sección de Música. 2. Aria de bajo del *Pirata*, con

<sup>37</sup> Jaime Vicens-Vives: *Cataluña en el siglo XIX* (Madrid: Rialp, 1961).

coros ejecutados por otros socios, acompañada al piano. 3. Lectura de la composición poética *El eco del arpa*, por el joven poeta sevillano Manuel Cañete. 4. Rondó de los *Arabes en las Galias*. 5. Lectura de la poesía *A una golondrina*, por don Agustín Salido. 6. Dúo de *I Puritani* de Bellini. 7. Variaciones sobre un tema de *Norma*, al piano. SEGUNDA PARTE. 1. Serenata para orquesta por Francisco Valladar, con variaciones en el violín y en el violonchelo. 2. Lectura de versos. 3. Aria de *Bianca e Fernando*. 4. Lectura de versos. 5. Canciones andaluzas por la Srta. Teresa Bouvier, acompañada al piano. 6. *La aguadora*, canción española, por la Sra. Pérez de Merás.<sup>38</sup>

En 1841 las sesiones de competencia del liceo granadino eran ya de carácter semanal, y los conciertos eran interpretados por los socios, organizándose exposiciones de cuadros y objetos artísticos realizados también por socios. El 15 de marzo de 1841 tenía lugar la siguiente sesión semanal:

SESIÓN SEMANAL DEL LICEO. (...) La de esta noche empezó con unas lindísimas variaciones que tocó el Sr. Aguilar en el piano con el más exquisito gusto y que fueron muy aplaudidas. Cantaron en seguida un dúo la Srta. Doña Purificación Moya y el Sr. de Palencia (...) A continuación la Sra. Doña Mariana Valverde de Alonso (socia del Liceo de Murcia), cediendo a nuestras instancias, cantó un dúo con el Sr. Don Salvador Andreo... También oímos al mismo Sr. Andreo y a la Srta. de Moya el precioso dúo del *Belisario* que cantaron en la última sesión de competencia, y que como en aquella, fue aplaudido con entusiasmo. Los Sres. Palencia y Trevijano cantaron otro dúo lindísimo, y concluyó la sesión con un potpourri de canciones y bailes nacionales ejecutado en el piano por el Sr. Aguilar. (...) Asimismo contribuyeron a amenizarla con sus lindísimas poesías los Sres. Salazar, Cañete y Salido. Tenemos noticia de que la junta de gobierno piensa dar a estas sesiones el mismo carácter que tienen las del Liceo de Madrid, adjudicando premios a los individuos que más sobresalgan en los trabajos que se designen. Aplaudimos este feliz pensamiento que tanto estimulará a la juventud ansiosa de gloria y triunfos, y damos el más sincero para-

bien a la junta de gobierno que tanto se afana por el decoro y prosperidad de nuestro Liceo.<sup>39</sup>

La primera sesión dramática tuvo lugar en mayo de 1841, dirigida por José Valero, al haberse creado una cuarta Sección de Declamación. En aquel entonces había en Granada cuatro salones musicales, además del liceo, que se repartían los días de la semana para que no hubiese competencia entre ellos. En julio de 1842, el liceo granadino fue visitado por Pauline Viardot-García, y la sociedad organizó una función lírica en el salón de Embajadores de La Alhambra, reseñada en *La Iberia Musical*. En 1842 comienza la segunda serie del periódico *La Alhambra*, desaparece la periodicidad semanal y se publica un número al mes.

En Valencia las sesiones del Liceo eran muy admiradas en la ciudad. La Sección de Música y la revista de la entidad eran dirigidas por José Valero, director de orquesta de la agrupación desde 1841 a 1855, arduo defensor de la ópera española, conocido autor de canciones y de dos óperas españolas, *Angélica* (1839) y *Esmeralda* (1843), estrenadas en el coliseo de la sociedad. Los años de esplendor cultural del liceo valenciano, como en otras muchas localidades, discurrieron entre 1838 y 1845, los de mayor influencia del movimiento romántico. En la revista *El Fénix* encontramos algunas reseñas de sus sesiones:

LICEO VALENCIANO. La Sección de Música dio en la noche del 19 su primera función en el presente año. (...) Después de una linda sinfonía a toda orquesta, la Sección de Declamación puso en escena la divertida pieza en un acto titulada *La familia improvisada*, en la que el socio de la misma, D. J. A. Almela mostró su inimitable talento en las diversas transformaciones que exigía su papel, rivalizando en el buen desempeño de los suyos respectivos los

<sup>38</sup> *La Alhambra*, n° 42 (29-III-1840).

<sup>39</sup> *La Alhambra*, n° 12 (21-III-1841).

señores socios Dolz y Segura, y las socias señoras López, madre e hija, y la señorita Peiró (...) Siguióse a esto la sinfonía del *Belisario*, y acto continuo el socio de la sección de música, D. Nicolás Sánchez de Palencia cantó con afinación y gusto el aria de bajo del segundo acto de la *Gemma di Vergy*, componiendo los coros los demás socios de la sección. La srta. socia de la misma, Doña Francisca de Paula Aceña cantó en seguida con el mayor gusto y expresión la brillante aria final de la *Lucrezia* (...). Los socios Palencia y Pujals representaron con su escena y trajes correspondientes, y con una gracia y maestría sorprendentes, el dúo de las pistolas de la *Chiara di Rossemberg*, acompañados por la orquesta; y luego al piano la Sra. Concepción Vergadá cantó con el mayor aplauso y afinación la hermosa aria de la *Beatrice di Tenda*, finalizando la función un graciosísimo cuarteto buffo, secundado por la orquesta, composición del Sr. Valero. (...) el presidente de la corporación, al saber que algunas de las señoritas presentes manifestaban deseos de concluir la noche con un baile, después de consultados momentáneamente los socios presentes que todos se prestaron gustosos con el buen tono que les distingue a que se accediese a aquel acto de galantería, la pretensión de las bellezas del Turia quedó en el acto complidamente satisfecha. Lo mejor de la sociedad valenciana se hallaba reunido aquella noche: ¿cómo podría tan fina y escogida corporación mostrarse contraria a sus ruegos?<sup>40</sup>

El estudio más completo de la actividad musical y lírica desarrollada en el Liceo valenciano ha sido realizado por Vicente Galbis, y confirma el tipo de repertorio musical y las costumbres de los liceos provinciales<sup>41</sup>. En la ciudad levantina, además del Liceo, existían en los años cuarenta otras dos sociedades instructo-recreativas: el Genio y el Museo Lírico-Dramático.

<sup>40</sup> *El Fénix*, nº 25 (enero, 1846).

<sup>41</sup> Vicente Galbis estudia las actividades del Liceo Valenciano en su tesis doctoral leída en la Universitat de València en 1998 bajo el título *La Música Escénica en Valencia: 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del Estado Burgués*, aún inédita. El autor señala que en los años sesenta, el liceo sufrió una remodelación administrativa, creándose una Sección de Declamación y Zarzuela, dato que resulta muy novedoso.

Con respecto al repertorio musical y costumbres musicales fomentadas en liceos y sociedades recreativas, los conciertos se solían iniciar con "sinfonías" u oberturas de ópera, para piano a cuatro manos si no se disponía de una pequeña agrupación instrumental. En el repertorio lírico, dominaban las arias, cavatinas y dúos de óperas italianas, con especial admiración por Donizetti y Bellini, que desplazaron claramente a Rossini y Mercadante. Las sesiones solían concluir con coros de óperas italianas interpretados por los socios de la Sección de Música.

A pesar del protagonismo italiano, era frecuente interpretar canciones españolas y andaluzas, en tanto nota pintoresca, a veces dedicadas a alguna socia de la entidad: a menudo, estas obras debían repetirse ante el entusiasmo del público, que hacía alarde de un castizo "gracejo". Era casi de rigor representar comedias, que se podían intermediar con alguna pieza lírica, corear las arias y canciones (que a veces se interpretaban con decoración y trajes, improvisándose un pequeño escenario), compaginar la música con la lectura de poesías, y montar espectáculos de zarzuela e incluso de ópera.

En cuanto a la música instrumental, tenían gran acogida las danzas, los valeses y los rigodones para piano. En ocasiones se interpretaban caprichos y rondós sobre temas de ópera, para piano a dos y a cuatro manos. También eran frecuentes los popurrís sobre aires nacionales, que confirman la presencia del pintoresquismo romántico. Las obras más escuchadas, no obstante, eran las fantasías y las variaciones para piano sobre temas operísticos, piezas de virtuosismo inocuo hechas a la medida del público, escritas por compositores aficionados o por socios de la entidad. Una combinación popular fue el dúo de arpa y piano y el dúo de guitarra y piano, y eran muy aplaudidas las variaciones para piano e instrumento de cuerda, sobre todo el vio-



lín. Por último, se tocaban variaciones y fantasías para flauta, para violín, solos de arpa, piezas curiosas como variaciones de trompa con acompañamiento de piano, y algunas obras para violín, armonium y piano.

La vocación dramática expresada en la representación de comedias y fragmentos de ópera y zarzuela, el diletantismo, el protagonismo italiano, la presencia importante de la danza, la lectura de versos y la naturaleza de las obras instrumentales interpretadas acercan estos espacios de sociabilidad musical a los salones franceses de la época<sup>42</sup>.

A mediados de los años cuarenta las críticas a las sociedades recreativas se suceden en la prensa. Se las acusaba de haber traicionado sus fines, abandonando los intereses artístico-musicales en beneficio de los intereses sociales. Así la música era tan solo un adorno imprescindible, un pretexto para adular a los aficionados y diletantes. Los convencionalismos sociales parecían haber terminado con la euforia artística de la década anterior. Este hecho se hizo particularmente evidente en Madrid.

En 1844, el Liceo madrileño languidecía, parecía un teatro casero, sólo se daba una función al mes y los ingresos se habían reducido a la mitad<sup>43</sup>. En septiembre del mismo año, en la revista *El laberinto* se señalaba: "ya no se encuentra en aquellos salones ninguna persona conocida; sólo se ven las familias de los aficionados, con la franqueza propia y natural del que se encuentra entre sus gentes. Cualquier persona notable que asista por casualidad es extraña a semejante reunión. ¡Ni un artista, ni un literato, ni una sola de las personas que daban lustre al Liceo se encuentra por casualidad

en los salones!"<sup>44</sup>. El Liceo sólo despertaría de su letargo con la visita de Liszt en 1844, y hubo que esperar a 1848 para un efímero renacimiento, gracias a los homenajes a Carolina Coronado, a Zorrilla y a Lope de Vega.

Soriano Fuertes denunciaba en 1844 la decadencia que reinaba en las sociedades madrileñas, debido al erróneo enfoque de sus actividades. Asiduo colaborador de las sociedades recreativas, Soriano señalaba, sin disimulado enfado, que antes eran sociedades y artísticas y ahora "especulativas", "que pudiendo hoy ser útiles a la nación, son unos teatros caseros que en vez de aumentar la afición hacia el arte dramático, la hacen ir decayendo porque matan lo que quieren revivir". Soriano las acusaba de profanar el arte dramático (pues aún no había salido ningún buen actor de ellas), y de quitar la subsistencia a los verdaderos actores, "porque las localidades del teatro no se llenan por causa de las comedias caseras del Liceo, Museo, Instituto, Genio, Leganitos, Unión, San Francisco y otras mil que sería difícil de enumerar". Las sociedades habían perdido su antiguo entusiasmo, porque sus juntas directivas no habían sabido "dirigirlas artísticamente, porque no han entendido a los artistas", porque habían sucumbido a los prejuicios sociales<sup>45</sup>.

Con respecto a los compositores que colaboraban con ellas, Soriano Fuertes afirmaría años más tarde que, a diferencia de los pintores y literatos, "cifraron todas sus aspiraciones artísticas en escribir alguno que otro himno, sinfonía o canción española, y en dirigir los conciertos musicales formados de piezas de óperas italianas"<sup>46</sup>. Aunque uno de los

<sup>42</sup> Véase Adeline Daumard: "La vie de salon en France dans la première moitié du XIXème siècle", en *Sociabilité et société bourgeoise en France...*, pp. 81-92.

<sup>43</sup> *Revista de Teatros*, Madrid (4-1-1844).

<sup>44</sup> *El laberinto* (16-IX-1844).

<sup>45</sup> "Estado de nuestras sociedades artísticas de Madrid", *La Iberia Musical*, nº 7 (25-I-1844).

<sup>46</sup> Mariano Soriano Fuertes: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios* (Madrid: 1856), p. 365.

objetivos institucionales de las sociedades recreativas había sido formar cantantes españoles que alimentasen compañías nacionales, las lecciones de música acabaron convirtiéndose en ensayos donde los socios aficionados preparaban el concierto semanal. Todo estaba en función del éxito de la velada y de los “distinguidos aficionados”.

Uno de los problemas principales a los que se enfrentaron las sociedades artístico-musicales fue la quizá excesiva vocación teatral. Ya hemos señalado que una práctica habitual era representar zarzuelas y comedias, y era relativamente frecuente que los socios montasen algunas óperas italianas, en condiciones poco aceptables y con escasos medios. En 1844, las funciones “lírico-dramáticas” del Museo Lírico, La Unión y el Instituto Español eclipsaban a las de los teatros de la Cruz y del Circo. La concentración de esfuerzos en el montaje de óperas italianas y zarzuelas no favoreció el arraigo social de otros géneros camerísticos y, además, condujo al decaimiento de las veladas “literario-musicales”. Así, en *La Iberia Musical*, se lee en enero de 1844: “Las sociedades están hoy en día en boga, pues todas están a cual más concurridas, por supuesto con funciones dramáticas, que las artísticas se han desechado para siempre... ¡Pobre Instituto! Muy pronto, si Dios no lo remedia, te cantarán el *Requiem*”<sup>47</sup>.

En 1846, José Lesen y Moreno, desde las páginas de *La Iberia*, se refería a tres retos a los que se enfrentaban las sociedades recreativas: las dificultades de financiación, la relación con el público y la colaboración con los artistas profesionales. Las sociedades, ya fueran sostenidas por el Gobierno o autofinanciadas, debían fomentar la discusión artística, respetar a los profesionales, promover debates, establecer cátedras y dirigir empresas perio-

dísticas<sup>48</sup>. Sin embargo, parece que la indulgencia con los imperativos de la moda condujo a la pérdida del espíritu creativo que había animado su fundación.

Esta situación fue el caldo de cultivo para la crisis sufrida por las sociedades recreativas a partir de 1845, con la aprobación de la nueva constitución moderada. Las dificultades a las que se enfrentaron no fueron sólo de índole social o artística, sino también política y económica, en opinión de M. C. Lécuyer. Los moderados recién llegados al poder sentían recelo hacia el espíritu asociativo, y pocas sociedades resistieron a la represión de los años 1846-48<sup>49</sup>.

Entre las razones de tipo económico, está la promulgación del *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro español* de 1849. Mediante este decreto, el gobierno, quizá presionado por el interés corporativista de las compañías lírico-dramáticas que veían en las sociedades una competencia desleal, imponía el pago de un impuesto de 300 a 500 reales a aquellas sociedades y liceos “en que se ejecuten funciones dramáticas sostenidas por contribución de los socios”, equiparando el importe de la licencia con el del “teatro de mayor categoría de la población respectiva”. Esto llevó a la ruina a muchas sociedades recreativas y algunas hubieron de disolverse.

El moderantismo mató definitivamente al romanticismo. Así, cuando Mesonero Romanos reelaboró el *Manual Histórico-Topográfico-Estadístico y Descripción de Madrid*, en 1854, se lamentaba:

Pero aquel espectáculo halagüeño duró muy poco; hoy, pasados aquellos días de ardiente fe y de sed entusiasta de

<sup>47</sup> *La Iberia Musical*, n° 5 (18-I-1844).

<sup>48</sup> “¿Las sociedades artísticas y literarias de Madrid han correspondido a los fines de sus institutos?”, *La Iberia Musical. Gaceta de Teatros*, n° 18 (mayo de 1846).

<sup>49</sup> Lécuyer: “Musique et sociabilité bourgeoise...”, p. 54.

gloria, la tendencia del siglo inclina a materializar los goces, a utilizar interesadamente las inteligencias. Por eso los Liceos, las Academias en que éstas ostentaban espontánea y generosamente, y por solo el deseo de fama, desaparecieron ya; por eso los desamparados autores corrieron a las redacciones de los periódicos, a la tribuna, a la plaza pública, a conquistar no aquellos modestos laureles que en otro tiempo bastaban a su ambición, sino los atributos del poder o los dones de la fortuna<sup>50</sup>.

Las sociedades recreativas, por tanto, fueron víctima de los convencionalismos sociales, las dificultades económicas, la presencia excesiva de lo lúdico y festivo en detrimento de una auténtica labor instructiva y de una capacidad de liderazgo artístico, el diletantismo, el abuso de las actividades dramáticas descuidando otras alternativas y, finalmente, la represión política y el moderantismo isabelino.

### 5. Las sociedades recreativas como inspiradoras de otros modelos asociativos: sociedades filarmónicas, sociedades líricas, liceos lírico-dramáticos, círculos de instrucción y recreo

Las sociedades instructo-recreativas y los liceos fueron un interesante antecedente de "sociedades filarmónicas" orientadas de forma específica a la práctica y difusión de la música de cámara y sinfónica y a la estabilización económica de instrumentistas y músicos profesionales: una suerte de "sociedades de conciertos" que se crearon en algunas capitales de provincia, y cuya diferencia más notoria con las anteriores reside en haber sustituido a los socios por músicos profesionales en calidad de ejecutantes en los conciertos.

<sup>50</sup> Ramón de Mesonero Romanos: *Manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid (1854)* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1967).

Aunque tipológicamente hay que distinguir entre "sociedades filarmónicas" y "sociedades instructo-recreativas", en un primer momento no se constata entre ellas muchas diferencias en funciones, objetivos y base social. Las diferencias se hicieron más evidentes tras el Sexenio revolucionario, momento en que las Sociedades Filarmónicas comienzan a profesionalizarse, si bien sin olvidar totalmente la instrucción de los socios<sup>51</sup>. La creación de "sociedades filarmónicas" no se generaliza hasta los años setenta, especialmente tras la fundación de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866 y la Sociedad de Conciertos Clásicos en Barcelona en el mismo año, dirigidas por Barbieri y Juan Casamitjana respectivamente, pero existen interesantes precedentes en los años cuarenta y cincuenta.

Un ejemplo es la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, estudiada con detalle por Lothar Siemens. En este caso, al carecerse de un liceo, la actividad y promoción musical en los años treinta tuvo una inspiración teatral: así, en 1839 se promulgaba una convocatoria de suscripción pública de acciones para la construcción de un teatro de ópera y drama (que finalmente se inauguró en enero de 1845), y en 1840 se creaba una Sociedad Dramática (con el objeto de ofrecer funciones teatrales) absorbida por un Gabinete Literario en 1844 (para promover actividades teatrales, creando entre otras una sección de Arte Dramático, de Bellas Artes y de Música). Este es el contexto en que se fundó la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, en 1845,

<sup>51</sup> Manuel Morales Muñoz: "Sociedades Musicales y Cantantes en Andalucía (1843-1913)", *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne, Sociétés musicales et chantantes en Espagne*, n° 20 (diciembre, 1994), pp. 57-66, 59. En la clasificación tipológica que realiza este autor de las sociedades musicales se distinguen cuatro tipos esenciales: sociedades recreativo-culturales (con Sección de Música), sociedades filarmónicas, sociedades corales y orfeones.

sociedad de espíritu liberal que fue “concebida como asociación corporativa de músicos” con “un soporte de socios oyentes para los que se organizaban conciertos privados de periodicidad mensual”<sup>52</sup>. Esta sociedad atravesó cierta crisis, colisionando en ocasiones con el Gabinete Literario hasta que, en 1855, se modificaron los estatutos, independizándose totalmente de aquél y convirtiéndose, de hecho, en una nueva asociación.

Otro caso es el de la Sociedad Filarmónica de Sevilla, creada también en 1845, siguiendo la estela de los conciertos organizados por el Liceo sevillano. Como otros liceos provinciales, a mediados de los cuarenta el liceo hispalense estaba en decadencia (entre otras razones por la marcha de Hilarión Eslava a Madrid), y fueron los conciertos de la Filarmónica los que, según Antonio A. Cañibano, concitaron la atención de la alta sociedad local, apoyados por los duques de Montpensier, si bien la sociedad estaba formada por músicos profesionales tanto como aficionados. En 1847 se creó incluso una revista, *El Orfeo Andaluz, revista lírico-dramática dedicada a la Sociedad Filarmónica Sevillana*, y al parecer la orquesta contaba con unos 60 instrumentistas, bajo la dirección de Eugenio Gómez y Mariano Courtier<sup>53</sup>. Esta sociedad, como otras homólogas, no estuvo exenta de dificultades, a juzgar por las noticias que se recogen en *El Orfeo Andaluz*. La reseña del quinto concierto extraordinario de 1848 resulta interesantísima, pues constituye un esclarecedor artículo de opinión sobre la crisis de las sociedades instructivo-recreativas, señalando la necesidad de profesionalización:

Cuando más se ponía en duda la existencia de esta institución, entonces parece renacer para seguir el curso de sus brillantes trabajos... Hase visto durante la época que hemos atravesado, erigirse mil institutos que han desaparecido en breve, sepultando entre sus ruinas las esperanzas de los que esperaban la hora de la regeneración de las artes españolas. Hemos visto otros que, a fuerza de estériles sacrificios han podido mantenerse en medio de los vaivenes de los tiempos, pero fríos y marchitos... Estas instituciones de nada sirven, porque cuando solo producen matar la ociosidad, la utilidad que reportan para el acrecentamiento del gusto por las bellas artes es tan insignificativa, que más valiera que no existiesen... ¿De qué sirven esas sociedades que en vez de proteger las artes, se reducen a presentarlas en un terreno exclusivo, y a hacer de un templo artístico un lugar de mero solaz a esa parte de la sociedad que bulle y se agita en el centro de los que llaman elegantes salones? De nada... Recuérdese lo que pedíamos cuando nos encontrábamos en los primeros días de existir; estamos convencidos de que para que esas clases de institutos lleguen a un término venturoso, no es equitativo vivir reducidos a poseer un determinado número de socios ejecutantes. No; porque para progresar se hace preciso unirse a los buenos artistas y dividir con ellos los trabajos. Querer que una sociedad filarmónica gire en el estrecho círculo de algunas individualidades, es querer la muerte de ella, porque cuando imperan los caprichos y las exigencias, tarde o temprano se toca al fin de la vida. Somos aficionados, es cierto; pero ¿podemos jamás solos marchar por una senda de gloria y porvenir? Todo lo contrario, creemos que así abrimos la boca del abismo que ha de sumergirnos; podrase dar este o aquel concierto, pero no por eso retrasamos el momento de nuestra ruina<sup>54</sup>.

En otras ciudades andaluzas se formaron sociedades similares. De 1839 data la fundación de una “Sociedad Filarmónica” en Barcelona, y hay informaciones sobre otra “Sociedad filarmónica” creada a finales de 1844, convertida en Sociedad Filar-

<sup>52</sup> Véase Lothar Siemens Hernández: *Historia de la sociedad filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros* (Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, 1995), p. 48 y ss.

<sup>53</sup> Antonio Álvarez Cañibano: “Academias, Sociedades musicales y Filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XIV/1-2 (1991), pp. 63-69, 67.

<sup>54</sup> *El orfeo andaluz*, n° 36, Segunda Época (1848). Continuaba la crónica relatando el concierto de la filarmónica sevillana, en el que se escucharon una obertura de Auber, “ese compositor francés tan científico como simpático”, fragmentos de *I Lombardi*, *Norma*, *Attila*, *I Templari*, la “sinfonía” de *Semiramis*, y fantasías para piano sobre temas operísticos.

mónica y Literaria en 1852 y en "Centro filarmónico" en 1854, antes de extinguirse en 1857: sus actividades pueden seguirse en la revista *El Mundo Musical* (1845), incluyendo la visita de Liszt a la ciudad condal, invitado por dicha entidad<sup>55</sup>.

Entre 1852 y 1855 desarrolló sus actividades la Sociedad Filarmónica de Bilbao, con el precedente de las actividades del Liceo bilbaíno y de otras sociedades como la Recreativa y La Pastelería, estas últimas sostenidas por la burguesía bilbaína e integradas por músicos profesionales y aficionados, que organizaban bailes, conciertos, e incluso temporadas de ópera y estudiantinas en Carnaval. María Nagore señala que fueron algunos miembros de la Pastelería quienes, en 1851, crearon una lista de suscriptores, alquilaron un local y nombraron una comisión directiva presidida por Nicolás Ledesma, aprobándose el reglamento y fijándose el número de socios, en 1852<sup>56</sup>. Al parecer, la orquesta de la sociedad contaba con unos cincuenta músicos, aficionados y compositores locales, y una de las razones por las que se disolvió la sociedad, en 1855, fue debido a la preferencia del público por la ópera y zarzuela.

Las sociedades instructo-recreativas de las regencias también sirvieron de modelo para la creación, en los años cincuenta, de "sociedades líricas" o "liceos lírico-dramáticos" que proliferaron en muchas ciudades provincianas, aunque desaparecido el espíritu romántico y liberal que había animado a sus antecesoras. En efecto, perdida —en gran medida— la capacidad de acción asociativa y de gestión de novedades artísticas, aparecieron un tipo de

sociedades recreativas cuya misión fundamental era el entretenimiento de los diletantes de la alta sociedad local. Estas sociedades tuvieron gran acogida: de hecho, hay que recordar que, bajo la monarquía de Isabel II, las sociedades musicales son las segundas en importancia entre las asociaciones censadas, como revelan los Anuarios Estadísticos.

En *La España Musical* se pueden seguir las sesiones de una sociedad denominada Liceo Dramático Quevedo de Barcelona, que daba sus funciones en el Teatro Olimpo, donde se interpretaban comedias, intermediadas por pequeños conciertos integrados por piezas de canto con acompañamiento de piano, protagonizados por aficionados (no profesionales).

En capitales de provincia podemos mencionar, por ejemplo, al Liceo Lírico-Dramático de Oviedo: fundado en 1857 y sufragado mediante suscripción, esta sociedad arrendaba el Teatro del Fontán y ponía en escena comedias y otras piezas lírico musicales<sup>57</sup>. En otra localidad asturiana, Avilés, se creó en los años sesenta una sociedad filarmónica y recreativa, bajo el nombre de "Liceo", cuyos objetivos eran la enseñanza musical, el sostenimiento de una pequeña agrupación orquestal para amenizar conciertos, la celebración de reuniones sociales de confianza a las que concurrían semanalmente socios y visitantes, y de bailes que eran un acontecimiento social en la villa<sup>58</sup>.

También en Oviedo, aunque posterior, otro ejemplo de sociedad lírica fue La Castalia, creada en 1873, de la que fueron directores artísticos los

<sup>55</sup> Véase también Francisco de Paula Baldelló: *La música en Barcelona (Noticias históricas)* (Barcelona: Librería Dalmau, 1943), p. 190 y ss.

<sup>56</sup> María Nagore: "Sociedades filarmónicas y de conciertos en el Bilbao del siglo XIX", *Cuadernos de Arte*, n.º 26, Universidad de Granada (1995), pp. 195-206, 199.

<sup>57</sup> Fidela Uría Libano: *Música asturiana entre 1860 y 1934. Vida, obra y catálogo de Victor Sáenz, Anselmo González del Valle y Baldomero Fernández* (Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1997), p. 55.

<sup>58</sup> Sus crónicas se reseñan en el diario local *El Eco de Avilés*. La actividad musical avilesina en el siglo XIX ha sido objeto de un Trabajo de Investigación realizado por Francisco Prendes Veiga, leído en la Universidad de Oviedo en 1999, bajo el título *Un siglo de música profana en Avilés, 1830-1930*, aún inédito.

compositores Víctor Sáenz y Teodoro Cuesta. La *Castalia* contaba con un coro de voces mixtas. Para representar zarzuelas y óperas, la sociedad disponía de una pequeña agrupación instrumental integrada por músicos que pertenecían a la Orquesta de la Catedral de Oviedo. En 1881 desapareció el nombre de *La Castalia*, y aparece en las crónicas el de *El Liceo*, cuyos eventos se encuentran reseñados en la prensa local<sup>59</sup>.

Otro caso es el de la Sociedad Lírica de Santander, fundada en 1864 y cuyo reglamento se aprueba en 1865, cuyo objetivo era distraer a la buena sociedad con “juegos lícitos”, fomentar la lectura y la instrucción musical: como en el caso ovetense, de sus programas de conciertos (unos 6 al año) se desprende el dominio de la ópera italiana y las fantasías y variaciones sobre temas operísticos<sup>60</sup>. Volviendo a Andalucía, podríamos recordar a la Sociedad Lírica La Sevillana, creada en 1861, una asociación promovida por aficionados filarmónicos, que organizan ensayos y reuniones musicales, para ofrecer “serenatas líricas”<sup>61</sup>. Este panorama puede trasladarse a otras capitales de provincia.

A partir de los años sesenta, en una nueva etapa de liberalismo y progresismo político, se crearon nuevas sociedades instructo-recreativas. Durante el Sexenio democrático, la burguesía republicana intentó responder a diversas necesidades populares, en materia de asistencia, de consumo y, sobre todo, de instrucción, creándose “asociaciones especializadas”<sup>62</sup>. A partir de entonces, proliferaron diversas agrupaciones donde la burguesía acudía en busca de entretenimiento,

instrucción y cultura: Liceos, Ateneos, Sociedades para el Fomento de las Artes, Círculos de Bellas Artes, Círculos de Instrucción y Recreo, Círculos Mercantiles, Círculos Industriales y Círculos de Comercio. Las denominaciones “comercial” e “industrial”, muy frecuentes en todo el país, se explican por la pertenencia de la mayoría de sus miembros a las capas de comerciantes e industriales de la sociedad, es decir una burguesía activa en contraste con los aristócratas y rentistas que frecuentaban los casinos.

Estas sociedades eran promovidas por la burguesía urbana, para satisfacer el ocio y ansias de aprendizaje en un momento en que la mesocracia necesitaba marcar distancias con respecto a los obreros (que frecuentaban verbenas y bailes populares) cuando no tenía acceso a los más restringidos casinos y balnearios<sup>63</sup>. Téngase en cuenta que desde los años sesenta se crearon nuevas estructuras asociativas entre el proletariado: círculos de recreo (en clara mimesis con el círculo burgués), sociedades obreras y orfeones, donde el canto coral se imponía como entretenimiento de finalidad didáctica y moralizante.

El objeto de aquellos liceos, ateneos y círculos de instrucción y recreo era desarrollar la instrucción social entre sus miembros y proporcionar diversiones “lícitas”, de tal forma que se cultivaba el dibujo, la literatura, la escultura, la pintura y la música. Al igual que en las sociedades instructo-recreativas del período romántico, los socios se agrupaban en diversas secciones. La Sección de Música se encomendaba a un compositor o profesor local, que impartía lecciones de solfeo. Solían contar con un coro de socios aficionados y se orga-

<sup>59</sup> Uría Libano, *Música asturiana entre 1860 y 1934...*, p. 56

<sup>60</sup> Julio Arce Bueno: *La música en Cantabria* (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1994), p. 130-131

<sup>61</sup> Álvarez Cañibano: “Academias, Sociedades musicales y Filarmónicas en la Sevilla ...”, p. 68.

<sup>62</sup> Maurice: “Propuestas para una historia de la sociabilidad...”, p. 140.

<sup>63</sup> Véase Jorge Uría: *Una historia social del ocio. Asturias, 1894-1914* (Madrid: Publicaciones Unión y Centro de Estudios Históricos, 1996), pp. 203 y ss.

nizaban actividades musicales diversas: conciertos (donde se hacía música de cámara, se tocaba al piano música de danza y se cantaban obras líricas de compositores y profesores locales), veladas literario-musicales, representaciones de zarzuelas, fragmentos de óperas, comedias, dramas y sesiones donde se interpretaba música coral.

En Málaga destaca el Círculo Mercantil, creado en 1862, cuyo propósito era proporcionar a sus socios "los goces de la buena sociedad, la lectura de periódicos y el recreo de todo juego lícito". Entre sus actividades recreativas destacan las veladas musicales en el Salón Japonés y el Salón Renacimiento, mientras entre sus iniciativas instructivas está la creación de Cátedras de Aritmética, Derecho Mercantil, y Economía Política en los años setenta, la celebración de sesiones científico-literarias y la creación de una rica biblioteca<sup>64</sup>.

En el otro extremo del país, en la villa asturiana de Gijón, podemos mencionar al Círculo de Instrucción y Recreo, creado en 1881, como alternativa clasista al Ateneo-Casino Obrero de la localidad, modélico en su género. El Círculo contaba con dos salas de juegos (ajedrez, dominó y naipes), un gabinete de lectura, biblioteca y café, y se organizaban representaciones teatrales, veladas literarias (con lectura de poesía y de obras científicas y literarias), conciertos y conferencias. Contaba con cinco comisiones internas: científico-literaria, artística, música y canto, declamación, industria y comercio<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Manuel Morales: "La sociabilidad popular en Málaga, 1840-1874: de la tutela burguesa a la afirmación de una identidad diferenciada", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51 (Julio-Diciembre, 1989), pp. 243-271, 258.

<sup>65</sup> J. L. Guereña: "Una aproximación a la sociabilidad popular: el caso de Asturias bajo la Restauración (1875-1900)", *Estudios de Historia Social*, nº 50-51 (julio-diciembre, 1989), pp. 201-222, 204.

## 6. Conclusión

Aunque las sociedades instructo-recreativas del periodo romántico fueron severamente juzgadas, creemos que su labor merece algunos elogios. Mitjana llegó a señalar que "en la mayor parte de las capitales de provincias no podían llegar a ser más que pretenciosos santuarios del mal gusto, pues la buena voluntad en temas artísticos no sustituye la ignorancia, la carencia de buenos modelos ni la falta de elementos" para llevar a cabo sus fines<sup>66</sup>. Aunque es evidente que carecieron de una planificación adecuada, que hubo desorientación y desacuerdo en las políticas adoptadas y quizá poca respuesta de la masa social, sus iniciativas son de aplaudir por su carácter innovador, su talante liberal, el espíritu de hermanamiento artístico y las posibilidades de fusión social.

Entre sus méritos cabría destacar que contribuyeron a estabilizar un repertorio musical de salón, y a estimular la afición filarmónica ofreciendo oportunidades de aprendizaje y de audición de obras comparables a las que podían escucharse en otros salones europeos. A pesar del predominio de repertorio operístico italiano (inevitable, pues la ópera italiana era un pilar esencial de la sociabilidad musical en toda Europa y —como ha señalado S. Salaün— "cimiento de saber", de profesionalidad, "universo familiar" de una cultura musical dominante<sup>67</sup>), las sociedades apoyaron a otros géneros autóctonos como la zarzuela y la canción española. Por último, supusieron un importante antecedente para las modernas sociedades filarmónicas y para otros modelos asociativos de carácter recreativo que proliferaron tras el Sexenio revolucionario.

<sup>66</sup> Rafael Mitjana: *Historia de la música en España (Arte religioso y arte profano)* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1993), p. 438.

<sup>67</sup> Serge Salaün, "La zarzuela, híbrida y castiza", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3 (1996-1997), pp. 235-255.