



Santiago de Masarnau y la implantación del piano romántico en España

La aportación de Santiago de Masarnau al desarrollo del piano romántico español es básica para comprender la evolución del instrumento en nuestro país. Sus repetidas estancias en París y Londres le dieron la oportunidad de conocer el repertorio de las principales escuelas pianísticas europeas, de la mano de los principales compositores, entre los que destaca su amistad con Chopin y Cramer. Masarnau introdujo en España la línea pianista romántica europea más intimista, que, junto a la aportación de Pedro Pérez de Albéniz, conformó la Escuela moderna de piano. Su obra pianística —publicada tanto en España como en el extranjero— fue realizada durante su primera etapa compositiva que finaliza con la fundación de las Conferencias de San Vicente de Paúl en 1849. Entonces relega su actividad musical y compositiva, se centra en el género sacro y pasa a un segundo plano, consagrando su vida a las Conferencias.

A lo largo de este estudio pretendemos llevar a cabo una introducción al repertorio pianístico decimonónico español, centrándonos en la figura de Santiago de Masarnau, uno de los artífices —junto con Pedro Albéniz— de la configuración del piano romántico español que se lleva a cabo en torno a la década de los años treinta, cuando las condiciones políticas posibilitan la apertura del país al extranjero y permiten la entrada del romanticismo, sentando las bases del piano español decimonónico.

La música para piano ocupa un lugar muy relevante en la música española del siglo XIX. El piano se convierte en el instrumento rey, al igual que sucede en el resto de Europa, es el instrumento romántico por excelencia, el que cubre todos los requerimientos del romanticismo, el mejor vehículo para expresar lo íntimo de las pequeñas formas y lo brillante de las grandes formas¹; adecuado tanto para la práctica diletante,

Santiago de Masarnau's contributions to Spanish romantic piano music are vital to the understanding of the evolution of this instrument in Spain. His numerous trips to Paris and London gave him the opportunity to familiarize himself with the repertory of the main European piano schools, at the hands of the composers themselves, including his friendships with Chopin and Cramer. Masarnau brought the more intimate line of European pianism to Spain, forming the modern Spanish piano school in conjunction with Pedro Pérez de Albéniz. His piano works —published both in Spain and abroad— were written during his first compositional period, which culminated with the foundation of the St. Vincent de Paul Congregation in 1849. From then on, he relegated his compositional and musical activity to second place, focusing on sacred music and devoting his life to the Congregation.

que se extiende con el ascenso de la burguesía, como para el recital del virtuoso que lidera la actividad concertística del siglo. Por otra parte, está presente en casi todos los hogares de la nobleza, burguesía e incluso de las clases populares², así como en todas las salas de concierto, salones, cafés y sociedades, por lo que se convierte en el principal medio de difusión musical del resto de los géneros musicales del momento debido a sus características técnicas, que lo convierten en el medio más adecuado para reproducir las óperas, sinfonías, zarzuelas, música de cámara que se publican y difunden en reducciones para piano solo, piano a cuatro manos o voz y piano.

¹A. Einstein. *La música en la época romántica*. Madrid: Alianza Música, 1991; pp.195 y ss.

²Como decía Velaz del Madrazo en un artículo titulado "La música en el siglo XIX": "El piano se toca en todas partes desde la humilde habitación del menestral hasta en el palacio de los príncipes." *La Zarzuela*, nº 32, Año I. Madrid, 8-IX-1856.

Si bien es verdad que el piano español ha sido objeto de estudio en diversas publicaciones generales, éste ha sido tratado muy superficialmente, sólo se ha presentado la situación del piano sin profundizar ni analizar la posición de los compositores y sus obras. Y aunque también se han llevado a cabo estudios más especializados sobre el instrumento desde la década de los años ochenta³, en los que profundizan un poco más en el repertorio y revelan la existencia de una producción importante, estos estudios no llevan a cabo un estudio sistemático, el cual es indispensable para llegar a conocer cuál fue la evolución del piano romántico español y su transcendencia ulterior. Éste es nuestro principal objetivo que ya abordamos en nuestro trabajo de investigación, "Estudio y catalogación del repertorio pianístico español (desde 1830 hasta la Restauración)", presentado en la Universidad de Oviedo en 1994, y actualmente seguimos investigando a lo largo de nuestra tesis doctoral, "El piano romántico español: 1830-1855", matriculada en la Universidad de Oviedo.

La importancia del repertorio para piano dentro del contexto musical español decimonónico, se constata por la conservación en los archivos españoles de una cantidad estimada en torno a las 10.000 partituras. Además, si tenemos en cuenta que gran parte de esta producción pianística no se puede localizar o no se conserva en la actualidad porque fue destruida en los propios almacenes editoriales, o bien permaneció inédita y no se difundió, con lo cual no llegó a depositarse en los centros oficiales; y si a esto unimos que todavía existe un gran número de obras que no han sido catalogadas o están en proceso de catalogación en los centros de documentación, es fácil que esa cifra en la época fuera mucho mayor.

³Entre los estudios especializados en el piano realizados hasta el momento destacan los siguientes: Linton Powell, *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980; Gloria Emparán, "El piano en el siglo XIX español". *El Romanticismo español*, Cuaderno de música nº 2, *Ritmo*. Madrid; y Mariano Vázquez Tur, "El piano y su música en el siglo XIX en España". Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Santiago, 1988.

Ante esta situación queda claro que el piano era el instrumento más cultivado, y que hubo una producción lo suficientemente interesante para que fuera posible la creación de una escuela española de la que a finales de siglo partirán figuras de la talla de Isaac Albéniz y Enrique Granados.

1. Los antecedentes del piano romántico español

La implantación del piano romántico en España siguió un proceso paulatino que se desarrolló durante el primer tercio del siglo XIX, a través de una serie de acontecimientos básicos, entre los que destacan los siguientes:

a) La importación de pianos ingleses y la implantación de su escuela pianística.

b) El impulso dado por los organistas al pianoforte.

c) La penetración del repertorio europeo en nuestro país.

d) La publicación de obras pedagógicas españolas dirigidas a un público burgués, ávido de dominar el instrumento.

e) El establecimiento de distintas casas editoriales que comienzan a servir de difusión de las obras pianísticas, tanto extranjeras como españolas, cubriendo una creciente demanda.

La industria inglesa de pianos se impone en España durante el primer tercio del siglo, posiblemente debido a las buenas relaciones políticas y comerciales que mantenían ambos países, fomentadas aún más por la invasión napoleónica en 1808 y la situación política española tras la guerra de Independencia. El piano preferido por la burguesía era el piano de mesa inglés, más asequible, que comenzaron a construir pequeños talleres madrileños⁴,

⁴Entre los principales constructores de piano destacan Francisco Flórez y Francisco Fernández ambos constructores de la Real Cámara y que atendían al consumo de la clase burguesa, reduciendo las importaciones a Inglaterra. Cristina Bordas, "Dos constructores de pianos en Madrid: Francisco Flórez y Francisco Fernández", *Revista de Musicología*, XI, nº 3, 1988.

mientras que las clases sociales más adineradas prefirieron importar de Inglaterra pianos de cola de las casas Broadwood y Clementi. Este dominio de la industria inglesa es extensible al resto de Europa, ya que la demanda de pianos ingleses se había disparado a principios del siglo XIX, pasando de 12 negocios en 1750 en Londres a más de 150 en 1824, convirtiéndose en la principal industria europea.

A principios del siglo XIX, la escuela inglesa dominaba el panorama europeo con Clementi a la cabeza, quien había sido llamado "el padre del pianoforte", ya que a través de su estilo pianístico, sus composiciones, alumnos y obras didácticas sentó las bases técnicas para el desarrollo del nuevo instrumento. La escuela pianística inglesa llega a España, junto al comercio de pianos que se establece con Londres, como demuestran los métodos españoles del momento y la publicación en 1811 de la traducción del método de Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, dedicado a la nación española. Esta línea será desarrollada posteriormente por Santiago de Masarnau, quien viajará a Londres en varias ocasiones y tomará contacto con los principales alumnos de Clementi, Cramer y Field.

En España, el pianoforte va a ser impulsado por los organistas, que partiendo de su formación en las capillas eclesiásticas comienzan a componer obras para pianoforte, pero sin renunciar en ningún momento a su condición de organistas. Si revisamos los principales representantes de esta generación veremos cómo todos tienen relación con el órgano, José Lidón ocupó el cargo de Primer Organista de la Capilla Real desde 1768 a 1805; José Sobejano Ayala fue organista en Pamplona hasta 1815 y tras ocupar varios cargos, fue nombrado en 1827 Primer Organista de la Real Capilla de San Isidoro de Madrid por Fernando VII, y José Nonó dividió su método para pianoforte en dos partes, la primera dirigida al "buen pianista", mientras que la segunda era necesaria para llegar a ser un "hábil maestro de este instrumento y un grande organista", má-

xima aspiración a la que puede llegar un estudiante de pianoforte⁵.

Las influencias europeas son otro de los factores que impulsan la implantación del pianoforte en nuestro país a comienzos de siglo, provocando una creciente demanda del instrumento al igual que en el resto de Europa. Además de la influencia inglesa ya comentada, las escuelas pianísticas francesa y alemana van a ir introduciéndose paulatinamente a lo largo del siglo, según lo atestigua el método de Nonó⁶, que dice basarse en los métodos franceses, ingleses y alemanes. La presencia de la escuela francesa es más destacada que la alemana, y a España llegan los métodos y estudios de Louis Adam, profesor de piano en el Conservatorio de París, como prueba el título del método de José Sobejano y Ayala, *El Adam Español. Lecciones Metódico-progresivas de forte-piano*. Además hemos podido constatar cómo López Remacha en su método, *Principios o lecciones progresivas para forte piano*⁷, copia literalmente las instrucciones preliminares del método de Viguier⁸. Esta relación con Francia, se va a intensificar posteriormente a lo largo del siglo, cuando generación tras generación, los músicos españoles tengan como principal referente lo que sucede en París. Además los principales artífices de la implantación del piano español, Santiago de Masarnau y Pedro Albéniz, ampliarán su formación en París desde 1825 y en el caso de Masarnau también en Londres, después impulsarán la implantación del piano romántico cuando aporten sus nuevos conocimientos al piano español. Posteriormente a medida que avancemos en el siglo XIX el piano español se irá enriqueciendo con diferentes ten-

⁵J. Nono: *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el Forte-piano*. Madrid, Aguado y Cia, 1821.

⁶J. Nono: *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el Forte-piano*. Op. cit.

⁷López Remacha: *Principios o lecciones progresivas para forte piano*. Madrid: Wirms, 1820.

⁸ Traducido como *Método Elemental de Piano Viguier*. "Revisada, corregida y nuevamente ordenada por J. B. Duvernoy y F. Hunten. Contiene ejercicios, escalas, arpeggios, sonatas y preludios". Fue publicado por Carraña y Sanz.

dencias, importadas por los pianistas españoles que amplían su formación en diferentes escuelas pianísticas extranjeras.

Si nos remitimos a las fuentes musicales, muy escasas en las dos primeras décadas del siglo XIX, comienzan a editarse obras extranjeras que van a servir de modelo a nuestros pianistas, si bien la edición es bastante limitada y sólo está al alcance de unos pocos. Si tomamos el *Catálogo de la música vocal e instrumental* de la oficina de Antonio Fernández, publicado en 1824⁹, en la sección dedicada a "Tocar piano" la mayoría de las obras son de compositores extranjeros, Pleyel, Mozart, Ferrari, Steibel, Rossini, Ayden [sic.], Dussek o Kalkbrenner, frente a un número reducido de obras de compositores españoles, Carnicer, Lidón o Carreras. El repertorio para forte-piano o piano-forte que se publica en esta época está formado por sonatas, variaciones, valsos, rigodones, contradanzas o minuets y sobre todo reducciones de óperas¹⁰.

En el campo didáctico, estos tres catálogos confirman que en España se conocían métodos de piano extranjeros como el *Méthode pour le Piano Forte* de Pleyel y Dussek traducido al castellano, *57 lecciones con explicación en castellano* de Zayas, el *Méthode de piano-forte du Conservatoire du Musique*¹¹, adoptado por el Conservatorio de París y el *Método Elemental de Piano* de Viguerie¹².

Al igual que se publicaban los métodos extranjeros, los compositores dedicados a la enseñanza optaron por reunir los principios técnicos fundamentales junto a los ejercicios y pequeñas obras en un pequeño método que explicara todo lo suficiente para enfrentarse al nuevo instrumento creando la literatura didáctica necesaria para la docencia. Así junto a las obras extranjeras apare-

cen publicados los primeros métodos para piano-forte español, que sirven de enlace entre la técnica del clave y pianoforte y la técnica romántica del piano, recogida en los grandes métodos para piano publicados a partir de 1840 con el *Método completo de piano* de Pedro Albéniz. Los principales métodos del momento son los *Principios o lecciones progresivas para forte piano* de López Remacha publicado por Wirmbs en 1820, el *Método fácil y práctico para aprender con toda perfección a tocar el forte-piano conforme al último que se sigue en París* de José Nonó publicado en 1821, el *El Adam Español. Lecciones Metódico-progresivas de forte-piano* de José Sobejano y Ayala y los *Rudimentos para el forte-piano* de Mathias Lamprucker. Además, en el catálogo de Mintegui de 1824, aparecen las *Reglas útiles para organistas aficionados al piano* y *Escalas para aprender a tocar el órgano o piano* de José Lidón, Maestro de la Real Capilla y la *Demostración del piano forte* de Federico Moreti, artista italiano afincado en España. Como se puede apreciar, todos los métodos fueron publicados desde la década de los años veinte, cuando el pianoforte se estaba convirtiendo en un instrumento popular en España y se imprimían partituras pianísticas gracias al impulso de los nuevos editores Bartolomé Wirmbs, Antonio Hermoso y León Lodre. Por otra parte, los profesores ante la dificultad para conseguir obras pedagógicas en español, deciden reunir en estos métodos las enseñanzas que ellos ponen en práctica en sus clases y que no se encuentran así reunidas en otras publicaciones extranjeras accesibles al público español.

2. La implantación del piano romántico en España

El impulso definitivo para la implantación del piano romántico en España parte de la década de 1830, en la que suceden una serie de hechos claves para su desarrollo:

a) El cambio político que abre nuestras fronteras a Europa.

⁹E. Casares (ed). Francisco Asenjo Barbieri. *Documentos sobre música española y epistolario*. T. II. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988; Mss. 14.068.

¹⁰Véanse además los catálogos de Wirmbs o de Lodre, conservados en la Biblioteca Nacional.

¹¹J. L. Adam. *Méthode de piano-forte du Conservatoire du Musique*. París: Imprimerie du Conservatoire, 1804.

¹²Viguerie. *Método Elemental de Piano Viguerie*, Op. cit.

b) La incorporación de influencias extranjeras al repertorio español de la mano de Pedro Pérez de Albéniz, Santiago de Masarnau y la actividad desarrollada por el resto de los integrantes de la generación de 1796 o primera generación romántica.

c) La creación del Real Conservatorio de Madrid que normaliza la enseñanza del piano.

d) El piano se convierte en el instrumento más cultivado del siglo.

e) El desarrollo de la prensa y la edición musical que son los principales vehículos de difusión de la producción pianística.

La historia del piano romántico español se inicia a partir de los años treinta, cuando todo el panorama musical se transforma como consecuencia de la situación socio-política que vive el país. Con la muerte de Fernando VII y la promulgación de la amnistía por la reina M^a Cristina, en 1833, se hace posible el retorno de los exiliados, y se introduce el romanticismo en España.

El romanticismo penetra en el piano español de la mano de dos compositores que importaron las novedades que se estaban produciendo en el instrumento, nos estamos refiriendo a Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855) y Santiago de Masarnau (1805-1880). La formación de nuestros pianistas-compositores en el extranjero fue una constante a lo largo de nuestra historia, que contribuyó a enriquecer el repertorio pianístico espa-

ñol con la aportación de las enseñanzas de las diversas escuelas y la creación de diferentes líneas de composición pianística en nuestro país basadas en las enseñanzas extranjeras. Este proceso se inicia con Pedro Albéniz, quien importa la técnica de Kalbrenner y Herz, y Santiago de Masarnau, que importará la línea más melódica de Cramer, Field o el propio Chopin.

Durante este primer periodo romántico, la expansión del piano se llevó a cabo en tres líneas de composición. La primera está representada por el pianismo de Albéniz, quizás el que más repercusión tuvo, seguida de la línea más melódica de Santiago de Masarnau y completada por la línea más retrógrada, heredera del clave y del lenguaje organístico representada en la obra de Nicolás Ledesma (1791-1883), Román Jimeno (1799-1874), José Sobejano y Ayala (1791-1857) y Eugenio Gómez (1802-1871). Los cuatro son organistas que no salieron al extranjero, y por ello se mantienen más ligados al lenguaje organístico del que parten y su estilo es más anticuado. Siguiendo la denominación de Salazar, podemos integrar todos estos compositores dentro de la *generación romántica*, donde él incluía a Pedro Albéniz y Santiago de Masarnau como los músicos dedicados a la música instrumental, complementados por Gomis, Carnicer y Saldoni en el campo de la ópera¹³, que denominaremos primera generación romántica o generación de 1796¹⁴.

La aportación de Santiago de Masarnau al de-

¹³ A. Salazar, *Los grandes compositores de la era romántica*. Madrid: Aguilar, 1958.

¹⁴ Para abordar el estudio de los compositores para piano comprendidos entre el 1830 y la Restauración, en nuestro trabajo de investigación optamos por utilizar el método de las generaciones expuesto por Ortega y Gasset y Julián Marías, aplicando los criterios de ordenación propuestos por Enrique Franco con los compositores de la Generación del 27 y posteriormente aplicado por Ramón Sobrino en su *Tesis Doctoral*. Así podemos distinguir cuatro generaciones, donde destacan los siguientes compositores: a) Generación de 1796: Pedro Albéniz (1795-1855), Nicolás Ledesma (1791-1883), Román Jimeno (1799-1874), José Sobejano y Ayala (1791-1857), Eugenio Gómez (1802-1871) o Santiago de Masarnau (1805-1880). b) Generación de 1811: Mariano Obiols (1809-1888), Pedro Tintorer (1814-1881), Rafael Botella (1814), José Miró (1815-

1879), Florencio Lahoz (1815-1868) o Juan M^a Guelbenzu (1819-1886). c) Generación de 1826: José Aranguren (1821-1903), Martín Sánchez Allú (1823), Antonio de la Cruz (1825-1889), Marcial del Adalid (1826-1881), Manuel de la Mata (1828), Lázaro Núñez-Robres (1828), José Cosme Benito (1829), Dámaso Zabalza (1830), Adolfo de Quesada y Hore (1830-1888) o Blas M^a de Colomer (1833). d) Generación de 1841: Eduardo Ocón (1834-1901), Eduardo Compta (1835-1882), Juan Bautista Pujol (1835-1898), Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914), Rafael Aceves (1837-1876), Oscar Camps y Soler (1837), Valentin de Zubiaurre (1837-1914), Manuel Fernández Grajal (1838-1914), Tomás Fernández Grajal (1839-1914), Eduardo López Juarraz (1844), Casimiro Espino (1845), o Teowaldo Power (1848). Gemma Salas Villar: *Estudio y catalogación del repertorio pianístico español (desde 1830 hasta la Restauración)*. Op. cit.



Dibujo de Santiago de Masarnau realizado por Federico Madrazo

sarrollo del piano romántico español es básica para comprender la evolución del instrumento en nuestro país. Sus repetidas estancias en París y Londres le dieron la oportunidad de conocer el repertorio de las principales escuelas pianísticas europeas. Él introduce la línea pianística más intimista, derivada de Cramer, Hummel e incluso Chopin. A partir de las diferentes escuelas inglesa, alemana y francesa Masarnau creó su propio estilo, romántico, en el que la melodía es más importante que la técnica y nunca llega a sacrificar la musicalidad por crear obras virtuosísticas.

Masarnau había cursado sus estudios musicales en Granada con el organista de la catedral, José Rouré y Llamas, y en Madrid con José Boxeras, José Nonó, y Ángel Inzenga, en piano y composición. La primera etapa de su formación musical está muy relacionada con el órgano, ya que con

sólo diez años ejecutaba ante Fernando VII y su corte un concierto al órgano en el Escorial, interpretando sus propias composiciones dedicadas a la Reina. En aquella época su padre, Santiago de Masarnau y Torres, desempeñaba en Palacio el cargo de Secretario de la Mayordomía Mayor, por lo que la participación del joven Santiago en las actividades musicales de la corte debía de ser bastante frecuente, aunque no se conserven noticias sobre ellas; ya que sólo tres años más tarde, estrenó una misa, que fue interpretada por la Capilla Real de Palacio en la Parroquia de San Justo y Pastor el día de San Pedro de Alcántara, con el autor al órgano¹⁵. Por tanto, su infancia está muy relacionada con el palacio, ya que en recompensa a los servicios prestados a la casa real por su padre, el Rey con el Real Decreto de 29 de agosto de 1817, concedió a sus tres hijos una pensión vitalicia de 300 ducados y además nombró Gentilhombre de la Real Casa a Santiago de Masarnau dos años más tarde¹⁶.

Pero en el verano de 1823, la situación familiar cambió completamente. Por una serie de malos entendidos la situación política se vuelve contra su padre sin causa alguna y esto provoca la separación de su cargo¹⁷. Después en el mes de

¹⁵ P. Madrazo, "Galería de ingenios contemporáneos. Don Santiago de Masarnau", en *El Artista*. III (1836), p.133. Actualmente esta misa se conserva en el Conservatorio de Madrid.

¹⁶ Según apunta Quadrado, viene el primero de la lista en la propuesta de gracias hecha con motivo del tercer casamiento de Fernando VII con la reina Amalia de Sajonia.

¹⁷ En aquel verano Masarnau siguió al Rey hasta Sevilla, pero no pudo seguirle a Cádiz ya que cayó enfermo de erisipela en el Puerto de Santa María. Cuando se recuperó regresó a Sevilla pero el General Bourmont no le concedió pasaporte en dos meses, y tuvo que permanecer en la ciudad al servicio del Duque de Sotomayor en el despacho interino y no pudo trasladarse a Cádiz. Este retraso en su viaje a Cádiz fue lo que provocó que el Rey erróneamente le considerase parte de los revolucionarios y le destituyese de su cargo. Tanto su jefe, el Marqués de Santa Cruz, como su antiguo protector el conde de Miranda no pudieron hacer nada para impedir su cese. Lamentablemente no se pueden aclarar cuáles fueron las causas con exactitud por la falta de documentación, sólo contamos con las palabras de Santiago, que apuntaba la posibilidad de que fueran enemigos de su padre los que llegaron a difamarle en aquellos momentos de confusión y provocaron la separación de su cargo, retomando sus palabras: "Que habiendo sido envuelto

noviembre del mismo año, también el joven Santiago fue cesado, por circunstancias desconocidas, en su puesto de Gentilhombre de la Real Casa y de su pensión vitalicia de 300 ducados que S.M. le había concedido en 1817¹⁸. Se le cesó sin sueldo ni uso de uniforme.

Esta separación de sus cargos tanto del padre como del hijo no les condujo al exilio, como erróneamente defendieron algunos autores, quienes justificaban el primer viaje al extranjero de Santiago por el exilio que tuvo que padecer toda la familia, tras la represión a los liberales de 1823¹⁹. Sin embargo Jose M^a Quadrado, la fuente más autorizada, sobre este punto dice tajantemente: "*Respetáronle las persecuciones, por más que no se le hiciese justicia; porque entre el extremo de emigrar y el de congraciarse con la tirantez de la situación, mantuviéronse en paz y sensato retraimiento muchos antiguos servidores, no tan raro como se juzga por el vulgar concepto que nos queda del temple de aquellos partidos y de la tolerancia de aquel gobierno*"²⁰. Su familia permaneció en España sin ser molestados y él mismo volvió en 1829 sin problemas como veremos a continuación.

Sin embargo con el cese de su padre como Secretario de la Mayordomía Mayor, la situación familiar cambió radicalmente influyendo definitivamente en el futuro del joven Santiago. En aquel tiempo, aunque la carrera de música estaba minusvalorada, continuaba con sus estudios musicales simultaneándolos con los de ciencias. Pero la situación musical del país era muy adversa para las expectativas de Masarnau y la de su casa era tan apremiante, que decidió

viajar al extranjero para ampliar sus estudios y labrarse un porvenir de éxito. Fue pocos meses después de la muerte de su hermana, acaecida en el mes de junio de 1825, cuando decidió marcharse a París.

Con su primer viaje a París y Londres, Masarnau inicia su etapa más productiva en el campo musical que se extenderá hasta finales de los años cuarenta, cuando abandone la música para dedicarse por completo a la organización de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España. Durante este periodo realizará tres viajes al extranjero que combinará con pequeñas estancias en España.

El primer viaje se extiende desde 1825 a 1829. Cuando Masarnau llega a París el 20 de agosto de 1825, su objetivo era ir a clase con Monsigny, famoso por su método, pero por el exceso de alumnos y a pesar del interés manifestado en un principio por el maestro, no pudo lograrlo. Sin embargo continuó avanzando en su formación ya que en su acomodado alojamiento, en la residencia de la condesa de Goyeneche disponía de un piano, lo que le permitía dedicarse de lleno al estudio y la composición al tiempo que se enriqueció musicalmente en el ambiente musical parisino. Por primera vez pudo conocer las obras de Weber, Hummel, Haydn, Beethoven y Mozart, asistir a los estrenos de varias óperas como *Il Crociato in Egitto* y *Semiramide riconoscinta* de Meyerbeer; así como a reuniones y *soirées* donde ya destacaba por su admirable ejecución y su gran habilidad para el acompañamiento. Poco a poco fue integrándose en el círculo musical parisino, donde fue conociendo a los intérpretes y compositores más populares del momento, entre los que

en la desgracia de su difunto padre en 1823, en fuerza de la cual lograron los enemigos de aquel fuera privado de sus destinados y sueldos en el último tercio de su vida." AGP, Sección Administrativa, caja 650, exp. 22.

¹⁸Su cese fue dictado por el Decreto especial del 31 de octubre 1892 en Andújar que decía: "Hallándose D. Santiago Vicente Masarnau contenido en una lista remitida con Real Orden, fecha en Andújar a 31 de octubre próximo pasado, de los sujetos que se ha servido el Rey Nuestro Señor separar de su servidumbre, se nota en este pliego para que conste, y que desde 1^o del presente mes no se le abone la partida de 300 ducados que goza con arreglo a la última nota que contiene la citada lista. /Palacio, 11 de noviembre de 1823.- Scarlatti. /Fue repuesto en esta plaza por orden de 3 de noviembre de 1843".

¹⁹ Véase Esperanza y Sola, *Op. cit.*, III, p. 442; V. Lloréns, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra, 1823-24*. Madrid, 1967; John Dowling, *José Melchor Gomis. Compositor romántico*. Madrid: Castalia, 1974. Véanse además los comentarios de Salazar y Amat: A. Salazar. *Los Grandes Compositores de la Época Romántica*. Madrid: Aguilar, 1955. C. Gómez Amat. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

²⁰Quadrado, *Op.cit.*, p. 30.

destaca José Melchor Gomis, con quien entabló la amistad más profunda y duradera²¹.

Durante esta primera etapa parisina compuso una colección de vales titulada *El Parnaso*, formado por nueve vales, que editaría posteriormente en Londres y más tarde difundió por Europa, América y sobre todo España.

Como no podía asistir a las clases de Monsigny, Gomis le aconsejó que se marchara a Londres donde podría tomar lecciones con Cramer, uno de los primeros pianistas de Europa, así como acudir a las numerosas salas de concierto y teatros de Londres, e incluso llegar a triunfar como pianista. Gomis se reuniría en Londres con él tras la publicación de su *Méthode de Solfège et de Chant*²² y una de sus alumnas más aventajadas, madame Laborde, le acompañaría.

Así pues, el 12 de enero de 1826 Masarnau abandonó Francia por Calais con la Sra. Laborde en dirección a Londres²³. Allí contó con la ayuda de un mecenas español, Manota, quien llegó a costear su casa, además de ser su protector. Sin esperar la llegada de Gomis, Masarnau había adquirido un piano de la casa Broadwood, en el que practicaba entre seis y ocho horas diarias. Ante la imposibilidad de tomar lecciones con Cramer ni Moscheles, iba a clase con el alemán Schlessinger, con quien mantendrá una gran amistad durante toda su vida.

Con la llegada de Gomis, Masarnau comenzó a integrarse en el mundo musical londinense. Con las cartas que Gomis traía de París²⁴, se fue-

ron abriendo las puertas de los círculos sociales más destacados. Una de las cartas estaba dirigida a una rica familia española, los hermanos Latorre, establecida desde hacía muchos años en el país, que solía organizar *soirées* donde comenzaron a intervenir los tres artistas. Al principio sólo eran pequeñas reuniones entre amigos, que después llegaron a convertirse en grandes acontecimientos sociales donde se daban cita los primeros profesores y cantantes del momento. Poco a poco Masarnau comenzó a adquirir un estimable prestigio, primero como acompañante, luego como pianista y compositor, comenzando a figurar su nombre en los programas de conciertos. Mientras que en los meses de verano cuando Londres quedaba desierto, Masarnau se dedicaba por completo a la composición. Así durante el primer verano compuso y publicó las siguientes obras: las *Variations sur un Air de l'opera "La semiramide riconoscinta"* de Meyerbeer Op. 2 dedicada a su padre²⁵; *La Fossantica*. Op 3. *Fantasia with variations on the theme "Oh, come da quel di"*²⁶ dedicada a la Signora G. de Laborde Bufsonit; *Los Enigmas*, dedicados a D. Manuel Latorre²⁷; y tres canciones italianas y otra inglesa. Aunque sólo compusiera obras para piano o canciones en aquel tiempo, Masarnau pretendía dedicarse también a la ópera y concluir en Italia su carrera.

Con la llegada a la embajada española del conde de la Alcuía, su situación mejoró sensiblemente ya que Gomis y Masarnau fueron nombrados respectivamente Maestro de Capilla y Orga-

²¹Podemos seguir su amistad y el desarrollo de su trabajo en París y Londres por la correspondencia entre ambos publicada parcialmente por José Esperanza y Sola en la biografía que publicó de Gomis en el *Almanaque de la Ilustración* (1888) y depositada, según Quadrado, en el Archivo Histórico Nacional en la sección de autógrafos del Sr. Alonso y Sanjurjo.

²²J. M. Gomis, *Méthode de Solfège et de Chant*. Composée et dédiée à Madame Josephine de Laborde-Bussoni. Paris: Petit, 1826.

²³Esta etapa de la vida de Masarnau, puede seguirse a través del epistolario mantenido con su padre, datado entre agosto de 1825 y agosto de 1829, al que sólo Quadrado tuvo acceso, pues se ha perdido. En sus numerosas cartas, su padre le aconsejaba y animaba, dirigiendo su conducta como en España.

²⁴Gomis le escribía a Masarnau antes de su partida a Londres: "Rossini me ha dado tres cartas, y aún me dará alguna otra. Ayer comí con él, y lo embotellé o abotellé (no sé este verbo como iría mejor; su papa nos sacará de la duda). Después de comer me escribió las cartas y aún quiero ver de sacarle alguna otra [...] Pero ¡qué cartas llevo! Rossini solo, hasta ahora, me ha dado cinco, pero de primera clase."

²⁵J. Masarnau, *Variations sur un Air de l'opera "La semiramide riconoscinta"* de Meyerbeer. Londres: Boosey & C^a. Se conservan actualmente en la Biblioteca del Conservatorio de Música de Madrid; s/1297.

²⁶Publicada en Londres por Boosey & C^a y conservada actualmente en la Biblioteca del Conservatorio de Música de Madrid; s/1297.

²⁷De la que no se conserva ningún ejemplar.

nista de la Embajada, ambos sin sueldo pero con ciertas prerrogativas y con la posibilidad de participar en todos los acontecimientos musicales organizados desde la embajada. El año siguiente fue uno de los más brillantes en la carrera de Masarnau, puesto que desde el comienzo del mismo, el trío formado por Masarnau, Laborde y Gomis participaba en los conciertos de las sociedades privadas obteniendo cada día más renombre. Es en el mes de abril, cuando Gomis salta a la fama definitivamente como compositor, gracias a la magnífica interpretación de un aria suya por miss Paton, por lo que otra de sus obras, el cuarteto *L'Invierno*, fue programado para el siguiente concierto de la Sociedad Filarmónica²⁸. El lunes, 23 de abril de 1827 se estrenó en la Filarmónica, obteniendo un gran éxito de público y crítica, el *Harmonicon*, comentaba que era de lo mejor que en su género se había oído y *The London Literary Gazette* infundía esperanzas en la nueva promesa, que parecía seguir a Rossini: "...a vocal quartetto of a young Spanish composer, Gomis, on whom we learn that great hopes are founded, gave much satisfaction. He seems to imitate Rossini"²⁹. Poco después, el 22 de junio de 1827, ofrecieron un gran concierto a beneficio de Masarnau y madame Laborde (una guinea la entrada), cuyo programa, recogido por Quadrado, constaba de veinte piezas; la mayoría eran vocales de Rossini, por ejemplo Madame Laborde cantó el aria *La gazza Ladra* y cantó a dúo con Galli y Begrez. Masarnau interpretó *The Farewell (El Adiós) Variations Impromptu for the piano forte*³⁰, Op. 5; una fan-

tasía sobre el tema del Freyschutz y un trío con el violinista Beriot y un violonchelista.

Masarnau aumentó el número de lecciones y su estudio del piano. Durante este tiempo compuso una polonesa, *La Pichona*, dedicada a miss Keane e improvisaba oberturas al estilo alemán. Trabajaba intensivamente todo el día con la esperanza de conseguir el éxito en su carrera. Además su economía marchaba mejor que nunca, el balance de 1827 arrojó 127 libras, que comparadas con las 31 del año anterior era casi una fortuna. A la entrada de la primavera de 1828 se entregó al trabajo más que nunca, obteniendo grandes beneficios en las *soirées*, en las que acompañaba al piano la mayor parte de la función, lo que le producía sustanciosas ganancias. También siguió participando en las actividades musicales de la embajada, llegando a dirigir el día de S. Fernando con gran éxito. Fue un año muy fructífero en el que editó la segunda serie de los valsés *El Parnaso* Op. 10, formada por 9 valsés dedicados a las musas³¹, dos canciones inglesas y 6 italianas, un rondó en sol³², *The Halt*, marcha³³, tres juguetes que tituló *Scherzini*³⁴ y otras piezas inéditas.

En las Navidades de 1828 por el exceso de trabajo cayó gravemente enfermo y tuvo que abandonar su trabajo. La enfermedad no era grave, según la carta que escribió a su padre el 21 de enero de 1829³⁵, sin embargo decidió dejar Inglaterra. El 21 de abril llega a París; cuatro meses duró esta nueva estancia en París, en la que se de-

²⁸Esta obra la había compuesto en París en 1825 y estaba instrumentada para cuarteto con piano, posteriormente en 1827 completó la instrumentación para gran orquesta. J.M. Gomis, *L'Inverno*. Grand Quartetto con acompañamiento de piano. París, 1825; *Idem*, Londres, 1827. Ambas versiones se conservan en el Conservatorio de París, ms.10285.

²⁹John. Dowling, *José Melchor Gomis. Compositor romántico*. Madrid: Castalia, 1974, 34-35.

³⁰S. Masarnau, *The Farewell (El Adiós)*. Variations Impromptu for the piano forte Op.5. I. Londres: Willis & Royal Musica Repository, 1827.

³¹S. Masarnau, *Le Parnasc*. N° 2 Nouveau Recueil de Waltzes pour le pianoforte. Londres: Willis-Latour-Clementi, 1828.

³²S. Masarnau, *Rondino Brillante*. Op. 9, para piano-forte. Londres, 1828. Dedicado a Miss Weston en Londres.

³³S. Masarnau, *The halt! A March interrupted by a Skirmish, composed for the Piano Forte*. Londres: Engelmann, 1828. En la portada dice así: marcha interrumpida por el tiroteo de una emboscada. Este suceso se representaba en la cubierta litográfica con que se publicó.

³⁴S. Masarnau, *Three Scherzini for the Piano Forte*. Londres: Etlatour, ca, 1828.

³⁵En ella manifestaba su situación, pidiendo humilde perdón a su padre, y confesándole haber errado más que en el corazón y en las obras; reconoce que en el piano, por la corrupción en el gusto introducida, le es imposible aspirar a un nombre, que es lo que en el fondo de su alma sedienta de gloria antepuso siempre al capital, y aún a éste le obliga a renunciar de pronto su quebrantada salud, interrumpiendo el asiduo trabajo. Quadrado, *op. cit.*: p. 66.

dicó sólo a su recuperación, una cura de descanso total, siguiendo el plan recetado por el médico Orfila. Encontró París impresionante, había aumentado sensiblemente el número y esplendor de teatros. Además las familias notables españolas le agasajaban, atraídas por su renombre artístico, incluso Kalkbrenner, puesto al frente de la fábrica Pleyel, le recibió muy bien. Pero lo más relevante de este viaje fue la profunda y duradera amistad que entabló con Rossini. Masarnau relató a Esperanza y Sola mil anécdotas a este respecto. Rossini sabiendo el estado de salud de Masarnau fue a visitarle, y a la vez le propuso ir a su casa para acompañarle mientras trabajaba en la partitura de su nueva ópera, *Guillermo Tell*. Rossini vivía en Montmatre, y con frecuencia exponía a Masarnau su trabajo³⁶. Precisamente tras haber asistido al estreno de esta ópera, el 21 de agosto de 1829, se vio obligado a volver a Madrid, al quedarse solo su padre en Madrid. Regresó a Madrid, habiendo conocido a los pianistas y compositores más en boga de Europa y convertido en un excelente pianista y reconocido compositor.

Se instala en Madrid el 2 de septiembre, pero no llega a aclimatarse de nuevo al ambiente madrileño. Después de esos años en París y Londres, tocando, componiendo, asistiendo a conciertos y óperas, disfrutando de la amistad de Gomis, Rossini, Bellini, Cramer, Meyerbeer, Schlessinger, entre otros, Madrid no respondía a sus expectativas, era una capital sin apenas actividad cultural, casi sin conciertos y sin ópera. En el dietario que llevaba escribiendo desde su estancia en Londres, resume su estado de ánimo en estos términos: "mejoría de salud, poco de diversión y nada de trabajo". Por desgracia la situación se agrava, aún más, y su padre fallece a los 56 años. El 6 se celebraron las misas y el entierro, y el 11, el funeral.

A juzgar por el dietario de 1830, y por una memoria biográfica de aquel año, que Quadrado tuvo la oportunidad de consultar, Masarnau aban-

donó casi toda su actividad, en parte por el estado de apatía en que cayó tras la muerte de su padre y también por la mala situación de la vida social madrileña. El piano, en vez de estudiarlo o de divertirse a solas, no le servía más que para entretejer las tertulias prolongadas hasta muy tarde por la noche. Sólo las visitas a los amigos lograban animarle, y sobre todo a la familia del Embajador de los Estados Unidos, que le recordaba su vida en el extranjero y a cuya hija menor, Cornelia Van Ness, dedicó una fantasía compuesta para ella. Desde su regreso a España Masarnau había escrito tres piezas con el título de *Cantos de las Driadas*, de cada una de las cuales había tirado 3 ediciones, igualmente que una segunda de las anteriores: *La Ricordanza*, *Il Rondino* y *L'Innocente*, cuyo despacho en las librerías de Madrid, sin el gran número de ejemplares regalados a los amigos, supuso en un año (1831-32) cerca de 2.700 reales.

En estos años echaba de menos el ambiente de París y Londres, no llegó a adaptarse a su país, por lo que decidió volver a marchar a París cuatro días después de haber asistido al estreno del *Stabat Mater* de Rossini, en el mes de mayo de 1833. Así se inicia su segunda estancia en París y Londres, que duraría sólo un año. A lo largo del cual continuó perfeccionando sus estudios, dando clases de piano y frecuentando la vida social londinense y parisina. Bastan sus palabras para conocer cuál era el estado de ánimo de Masarnau en aquellos días: "He visto hoy en el espacio de doce horas escribir a Rossini, conversar a Bellini, al Barón de Taylor con sus literatos, a La Place pensando en su viaje alrededor del mundo, a Dumas llevado en triunfo por el éxito de su Angela, a Pouillet, de ciencia tan luminosa como de expansivo carácter, a Alkan escribiendo y tocando su música, a Gomis lleno de esperanzas en el próximo estreno de su *Revenant*, y a Miró y a Esain quemados de emulación. ¿No se dirá, pues, con verdad que París da la fiebre, aunque sea un leño?"³⁷.

Sin embargo, no todo iba sobre ruedas, había

³⁶Esperanza y Sola. "Biografía de Santiago de Masarnau". En *Treinta años de crítica musical*. Madrid: Viuda e Hijos de Tello, 1906. I: p.414.

³⁷Quadrado, *op. cit.*: pp. 89-90.

días de pesimismo por el incierto porvenir, además no quería continuar siempre dando clases particulares de piano. Pensó en ir a Italia en primavera, pero allí no veía tampoco un gran porvenir para su música. Por otra parte, se sentía atraído por España, debido a la insistencia de su hermano y el cambio en la situación política del país. Con la muerte de Fernando VII, España había cambiado. Su hermano le escribía con entusiasmo sobre el nuevo orden, contándole la vuelta de los emigrados de la Milicia Nacional, animándole a regresar en vista de las nuevas circunstancias, más prometedoras por ser más libres. Masarnau consideró seriamente el regreso y ante la insistencia de su hermano y la extensión del cólera por Europa decidió volver el 9 de agosto de 1834.

A su regreso, como no tenía trabajo, trató de dar lecciones de solfeo y piano al igual que en Inglaterra y Francia, pero este tipo de trabajo estaba muy minusvalorado en aquellos tiempos. A su hermano le parecía mejor que para ejercer su profesión perteneciera al Conservatorio, en vez de dar clases particulares. Finalmente consiguió en el Conservatorio una plaza de maestro aunque no remunerada, como *adicto facultativo*³⁸.

A diferencia de su anterior estancia en España, durante esta etapa llegó a integrarse completamente en la vida social española, de la mano de la familia Madrazo³⁹, en cuyas reuniones conoció a las personas más destacadas del momento tanto en la cultura artística y literaria como en la política. Masarnau participará activamente en actividades culturales, tanto desde su actividad musical

como a través de sus colaboraciones periodísticas. Se dedicó plenamente al mundo artístico y literario del que constituyó uno de los miembros más destacados por su brillante formación cultural, ya que a sus conocimientos musicales unía los que poseía sobre la literatura española, inglesa, francesa, italiana y alemana, y sobre ciencias exactas y naturales. Por otra parte, fue el único músico que fue socio fundador del Ateneo de Madrid.

Plenamente integrado en la sociedad madrileña y teniendo en cuenta que la actividad musical desarrollada en los salones españoles todavía era incipiente, Masarnau decidió celebrar *soirées* en los salones de su casa, en el número 39 de la calle Hortaleza, situada en el centro de Madrid, todos los domingos. Al igual que en los salones parisenses, a los que Masarnau pretendió rememorar, junto a los músicos, allí se reunían destacadas figuras de la cultura y la sociedad madrileña, así como distinguidos extranjeros que en su viaje por España visitaban a Masarnau. Estos conciertos se celebraron ininterrumpidamente a lo largo de dos años, de 1835 a 1836 y en ellos solían interpretarse obras para voz y piano y piano solo. El repertorio interpretado era ecléctico: tanto se cultivaban los clásicos como las obras más contemporáneas entre las que destacan siempre las obras de Masarnau, que daba personalmente a conocer en sus brillantes interpretaciones⁴⁰, que ofrecía en sus reuniones, así como en las casas de sus amigos. Estos conciertos suponían un centro difusor del repertorio europeo que todavía era casi desconocido para la mayoría del público, así como se da-

³⁸El título de *adicto facultativo*, era un cargo que podía desempeñar un profesional de mérito, que tenía el honor de colaborar, con la aprobación de S. M., en el Conservatorio. Participaba en la Junta Facultativa, con derecho a voto consultivo. Además podía tomar parte en la orquesta y en los conciertos públicos del establecimiento. El objetivo del Conservatorio, era incorporar a la institución los conocimientos de aquellos profesionales que vivían de verdad de la música y formaban el círculo más importante. Entre los *adictos facultativos* figuraron músicos de la talla de Rossini, Mercadante, Manuel Doyagüe, maestro de capilla de Salamanca y Ángel Inzenga, entre otros.

³⁹La relación con los Madrazo provenía de los tiempos en que ambas familias estaban al servicio de Palacio, cuando su padre era Secretario del Mayordomo Mayor, el conde de Miranda y José de Madrazo era pintor de Cámara. Ambos fueron servidores de palacio hasta el verano de 1823. Después, cuando la familia Masarnau fue separada del palacio, continuaron su amistad. Incluso cuando Santiago estaba en el extranjero, mantuvo regularmente correspondencia con la familia, como demuestra una de sus cartas localizada en el Archivo Histórico Nacional.

⁴⁰Quadrado apuntaba en su biografía que el conservaba los programas donde no sólo aparecían los intérpretes sino también los oyentes.



Dibujo de Santiago de Masarnau realizado por Federico Madrazo

ban a conocer las últimas novedades recibidas de París comunicadas por Gomis a Masarnau, a quien no se le escapaba novedad musical alguna. Además estos pequeños conciertos servían para formar el gusto de sus alumnos y del público asistente. Para poder sufragar los gastos de tales veladas, se llevaba a cabo una colecta espontánea entre los concurrentes que ascendía a 50 reales poco más o menos.

Otra de las facetas que Masarnau cultivó en esta etapa, por primera vez en su carrera, fue la crítica musical. Comenzó su actividad en este campo en *El Artista*, donde se encargó de la sección de música. *El Artista* surgió del círculo artístico y literario que se reunía en casa de los Madrazo formado por los artistas y literatos románticos,

Ochoa, Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Calderón, José Bermúdez de Castro, Gil y Zárate y Bretón, entre otros. Los fundadores de la revista fueron Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, quienes se dedicaron a la parte literaria y a la artística respectivamente. Su publicación se inició el 4 de enero de 1835 de forma semanal. Masarnau se comprometió desde el principio con su colaboración en la Sección de música. Fue uno de los colaboradores más asiduos, el tercero por número de colaboraciones. Sus artículos de crítica musical constituyen uno de los testimonios más convincentes del espíritu moderno y cosmopolita que animaba a los redactores de *El Artista*. Enriquecido, en su caso, por sus estancias en París y Londres, donde se había familiarizado con todas las corrientes musicales, de la mano de los compositores más destacados. Sus colaboraciones en *El Artista* se dirigieron sobre todo a la crítica de ópera, convirtiéndose en uno de los críticos más autorizados de su época. Sin embargo también se dedicó a impulsar otros géneros menos cultivados como el género sacro y en menor medida el pianístico, así como a ilustrar musicalmente al público madrileño escribiendo las biografías de los principales músicos extranjeros. Por otra parte, sus críticas reflejan perfectamente cuál era la situación de la vida musical española en aquella época, completamente sometida al género italiano. Por ello, desde sus artículos se propuso impulsar el desarrollo musical español, mostrando al público español lo que sucedía en París y Londres. Santiago demostró en *El Artista* que era uno de los músicos más al día de todas las novedades musicales, como decía Salazar, "las crónicas que escribió en *El Artista* eran la voz de la conciencia musical más abierta a los cuatro vientos del espíritu"⁴¹. Su colaboración fue destacada por todos los músicos y estudiosos de la época, como Esperanza y Sola, quien afirmaba: "sus artículos literarios, escritos en *El Artista*, eco de los que llevaban la bandera del romanti-

⁴¹ Adolfo Salazar, *Los grandes compositores de la época romántica*. Madrid: Aguilar, 1958.

cismo y plantel de renombrados literatos, fueron el principio de la resurrección del buen gusto y de la buena música"⁴².

La edición de *El Artista* finalizó en marzo de 1836 con la desamortización de Mendizábal. Masarnau concluye así su actividad como crítico musical, las colaboraciones posteriores en periódicos y revistas serán sólo esporádicas, nunca volverá a ejercer la crítica regularmente. Entre sus colaboraciones destacan las llevadas a cabo con la revista *No me olvides*, fundada y dirigida por Jacinto Salas y Quiroga, con quien ya había coincidido en *El Artista* y sobre todo las realizadas en *El Español*, dirigido por Andrés Borrego.

Su vida en Madrid transcurría tranquilamente, vivía en la casa de la calle Hortaleza junto con su hermano Vicente que había regresado para ocupar una cátedra en la Universidad. Junto a su actividad como crítico musical, daba sus clases en el Conservatorio y pasaba la mayor parte del tiempo tocando al piano sus obras y las de otros compositores que interpretaba solo o en público, en las reuniones que celebraba en su casa junto a sus amigos. Sin embargo ante la mala situación política del país, la emigración de moderados, por el nombramiento de Calatrava y sus esperanzas renovadas en su futuro profesional le empujaron a decidirse por tercera vez a trasladarse al extranjero. Esta nueva estancia, que en principio había planeado ser sólo un breve viaje, se alargaría por un periodo de casi seis años, y aún hubiera podido ser más larga de no intervenir su hermano Vicente. Tras unos meses en Londres, se instaló en París.

A estas alturas, con 32 años, no tenía una posición fija, a pesar de tantos años de estudio. Por ello, su principal objetivo era dedicarse a componer. Según apuntaba Quadrado, intentó una nueva incursión en el género operístico, ya que estaba preparando una ópera, *Francesca de Rimini*, que pretendía estrenar en Italia en el próximo invierno.

Pero cuando se enteró de que bajo el mismo título acaba de estrenar una ópera Donizetti sin apenas éxito, abandonó este proyecto, y renunció también a su eterno deseo de viajar a Italia. No obstante continuó buscando en los dramas y poemas germánicos el argumento de una nueva ópera. Viendo que el género operístico no ofrecía posibilidades, siguió componiendo obras para piano. De esta época datan sus primeras obras basadas en temas populares españoles, fruto, posiblemente, de la añoranza que sentía por su país, echaba de menos su casa, los amigos, el sol y le preocupaban las desastrosas noticias que llegaban de España. Así compuso unas obras para piano basadas en bailes españoles: *Boleras*, *Tiranas*, *Manchegas*, *3 airs caracteristiques de danses nationales espagnoles*, Op. 17 dedicada a su alumna Paulina Aubert y una obra para canto y piano basada en Romances antiguos castellanos. Éste fue un género muy cultivado por nuestros españoles en París que respondía a la afición que la música popular española despertaba en los compositores y público extranjero.

Por otra parte, había vuelto a reanudar su actividad social, acudía diariamente a las *soirées* y conciertos, como intérprete u oyente. Seguía manteniendo relación con sus amigos españoles, por aquel entonces en París: Federico y Pedro Madrazo, a quienes protegía por encargo de su padre; Eugenio de Ochoa, ocupado en hacer conocer en Francia la literatura española antigua y moderna y Viardot, quien le contó cómo fueron los últimos días de su común amigo, el malogrado Gomis y le entregó los mil francos que le había dejado en su testamento. También convivía estrechamente con los compositores ya conocidos en sus anteriores viajes, como su profesor Schelesinger que había regresado recientemente de América, así como los principales pianistas del momento, entre los que destaca su encuentro con Alkan, quien, a su vez, le presentó a Chopin; con ellos entabló una sólida amistad⁴³.

⁴²Esperanza y Sola, *Op. cit.*

⁴³Esperanza y Sola, *Op. cit.* I; p. 414.

Durante 1838 tuvo lugar su “conversión”: Don Santiago de Masarnau y Torres había inculcado a sus hijos desde la niñez una gran religiosidad que se había mantenido siempre presente en su vida; hasta la muerte de su padre: después Santiago era un católico normal que cumplía religiosamente con sus obligaciones. Pero en la cuaresma de aquel año, debido bien a los ejercicios espirituales, o bien por la asistencia a las conferencias cuaresmales que en Notre Dame daban afanados predicadores, intensificó su vida espiritual y poco a poco todas las facetas de su vida acusaron el cambio. En su obra, éste fue progresivo, ya se aprecia en las tres canciones italianas, los dos coros y las obras para piano: *Desió, Speme, Rassegnazione* que compuso en esta época. Si bien siguió creando obras románticas profanas, posteriormente en la segunda parte de su vida sólo se dedicaría al género sacro, abandonando la producción pianística.

Sin embargo a medida que transcurría el tiempo se consolidaba su situación en París, se multiplicaban las lecciones de piano y continuaba publicando y componiendo obras para piano. Dentro del género español en estos años compuso *La jota aragonesa. Danse espagnole caractéristique*, Op. 18 dedicada a la segunda hija del infante D. Francisco de Paula y el *Polo, Zapateado. Deux Airs Caractéristiques de danses nationales espagnolas*, Op. 19, dedicada a la hija del banquero Remisa, Dolores de Remisa, que fueron publicadas por Richault. Además de un nocturno titulado *Une idée fixe*, Op. 22 y la *Fantasia para piano*, Op. 21 dedicada a J. B. Cramer “par son reconnaissant ami S. de Masarnau” creada para corresponder a la que el ilustre compositor le había dedicado a él previamente. Por otra parte varias de sus obras y en especial el nocturno para cuatro manos, *La melancolía (The spleen)*, Op. 15 obtuvieron un gran éxito en un concierto ofrecido por Mendelssohn en Berlín, junto a otras de sus obras. Sin embargo no tuvo tanta suerte con una misa que había compuesto y no pudo ejecutar.

A principios de 1842, su hermano Vicente le comunicó en una de sus cartas la idea de establecer un colegio de segunda enseñanza agregado a la Universidad, de la que era catedrático. Por la poca atención que le dedicó en la carta, parecía más una mera posibilidad que un proyecto viable. Sin embargo todo estaba ya decidido, Vicente tenía sus planes, que incluían la incorporación de Santiago al Colegio, le debía convencer poco a poco para unirse a la empresa y abandonar París. El colegio se denominó: *Colegio preparatorio para todas las carreras* y comprendía además de la enseñanza primaria, estudios preparatorios a las asignaturas que se cursaban en la Universidad de humanidades, filosofía, agricultura, industria y comercio. Las clases se confiaron a profesores bien cualificados, algunos del mismo cuerpo universitario; y el establecimiento fue dotado con todos los adelantos de la época, de forma que muy pronto alcanzó un gran renombre y sus aulas se llenaron de alumnos, pensionistas, medio pensionistas y externos.

Masarnau atravesaba uno de sus mejores momentos en París, por lo que era prácticamente imposible hacerle volver a España; incluso la oferta del director del Conservatorio de Madrid, Aranalde, quien le ofrecía una plaza, dotada con 12.000 reales de profesor de piano, no le parecía suficiente, sobre todo porque estaba basada en la enfermedad de su colega, Pedro Pérez de Albéniz y no se fiaba de que fuera a cumplirse, como en otra ocasión anterior. Además, prefería la independencia de unas eventuales lecciones que la sujeción y dependencia que implicaba un sueldo fijo, lo que no aprobaba su hermano, por lo infravalorados que estaban los músicos en Madrid, y por ello Santiago le decía: “*Tú no quieres que yo viva de lecciones, y yo no quiero vivir a costa tuya*”. Por otra parte, se encontraba bien en aquella vida, que su hermano Vicente calificaba de monástica, consagrada al estudio y al trabajo, y que nunca conduciría a procurarse un renombre ni a ganar dinero. A lo que Masarnau respondía que pocos españoles, quizás más aventa-

gados, habían en el extranjero obtenido más con su enseñanza y su música, empleando como él sólo doce horas fuera de su casa. Las ganancias podían ser de admirar comparativamente. Además sus ingresos se completaban con el dinero que conseguía de la venta de sus obras, aunque la propiedad musical, pagada por los editores en efectos del almacén, producía menos que las lecciones. Aún así, del frecuente arreglo de cuentas con los libreros de París y de Madrid, se desprende que las ventas no iban tan mal, alcanzando alguna vez sumas de 400 francos, si bien la suma total no llegaba a cubrir sus gastos y tenía que recurrir a sus ahorros depositados en poder de Ochoa⁴⁴.

Desde España le llegaban buenas noticias, el colegio marchaba muy bien, y se había incluido entre sus estudios una especie de Conservatorio o Cátedra de Música que respondía a las exigencias de Masarnau. Por otra parte, en el mes de abril Aranalde le comunicó la provisión de la plaza de piano en el Conservatorio⁴⁵, asegurándole que era distinta de la de Albéniz, cuyo estado de salud abría la posibilidad de que dejara vacante su plaza en el Palacio Real como maestro pianista de la Reina, que fácilmente podía ser cubierta por él, apoyado por sus excelentes relaciones con Valdemosa, el maestro de canto de S. M. Por último los ánimos de su amigo Juan Nepomuceno Lobo (que fue compañero en Valladolid de Pedro Madrazo y amigo de los dos hermanos Masarnau) terminaron por decidir a Santiago a dejar París en 1843 y colaborar con su hermano en el Colegio.

A principios de mayo cruzaba en diligencia la Península, llegando a Madrid el 9 por la tarde, de regreso definitivo a su país. Desde entonces, se dedicó por completo al colegio, instalándose en una habitación, que denominaba su celda, donde recibía a sus amigos y hasta las vi-

sitas de más importancia. Su vida era cada vez más religiosa, de total recogimiento. Asistía a misa en comunidad con los alumnos domingos y fiestas, entre semana a las iglesias cercanas, San José, San Luis, el Caballero de Gracia, y solía tocar el órgano en las Calatravas o en las Salesas. Vestía con sencillez y gravedad, dedicaba su tiempo libre a la oración, a la meditación, a la lectura espiritual, especialmente de la Biblia. Frecuentaba los sacramentos, con el Sr. Duaso, amigo a la vez que confesor, como lo había sido constantemente en París el P. Cerdá y antes el abate Badiche, según indicaba Quadrado.

En el colegio se ocupó de la vice-dirección y de la clase de música dedicada al piano y solfeo que le retribuían una suma en torno a 40.000 reales. Aunque no tuvo efecto el nombramiento de maestro del Conservatorio que Aranalde le proponía cuando estaba en París, a pesar de la amistad que mantenían ambos, obtuvo lo suficiente para cubrir los gastos de su reducida economía. Ya que a su sueldo en el colegio, unía lo que conseguía con la venta de sus métodos y obras entre los alumnos, y las lecciones que continuaba dando en Madrid a las hijas de Remisa iniciadas en París; incluso pudo ir ahorrando cada año unos cuantos miles de francos en fondos públicos de Francia en casa del banquero, y repartiendo el resto en obras benéficas.

Para la enseñanza en el colegio publicó tres obras didácticas: el *Nuevo método de solfeo*, *La Llave de la Ejecución*, o "los modelos de pasos para el piano-forte que ejecutados sucesivamente por los doce tonos mayores desarrollan en breve tiempo la ejecución de las manos, asegurando de paso su buena posición y contribuyendo también a la formación del oído" y *El Tesoro del pianista*⁴⁶ donde recogía una selección de obras de las principales escuelas europeas, todavía no publicadas en España, para que sus alumnos y el público en general pudiesen acceder fácilmente a ellas.

⁴⁴Quadrado. *Op. cit.*; pp. 138-139.

⁴⁵La amistad entre Masarnau y Aranalde atravesaba uno de sus mejores momentos. Éste solía pedirle encargos de París y consejo acerca de las adquisiciones y adelantos conducentes a remediar el abandono del establecimiento.

⁴⁶ Actualmente está conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura M 451.

En 1844 con la mayoría de edad de la Reina, consiguió incluirse en la promoción de Gentiles-hombres de la Real Casa, restableciendo su título de 1823, contándosele la antigüedad desde 1819, lo que suponía ser el octavo en una lista de 31 que se publicó a comienzos de 1844. No le interesaba mucho prestar el distinguido servicio ni lucir el vistoso uniforme, sin embargo sí lo hacía en los conciertos de palacio. Con el restablecimiento de su plaza, obtenía una dotación anual pequeña, de mil escudos, que le correspondía por ser uno de los seis más antiguos. Después renunció desprendidamente a ello, por considerar incompatible con las obras de la sociedad de San Vicente el desempeño de su plaza.

Este periodo fue uno de los más tranquilos de su vida, aunque seguía trabajando ocho horas diarias, podía cumplir con sus deberes religiosos. También volvió a integrarse en la sociedad madrileña. Continuó, aunque con menos intensidad, acudiendo a las reuniones de sus amigos más íntimos, sobre todo con Pedro de Madrazo, Ochoa, Güelbenzu, Esaín y Mariano Pedroeza, con ellos tocaba el piano, recordando aquellas reuniones de París. Y aunque no llegó a ser socio del Liceo de Madrid, fue invitado a participar en la Sección de Música en varias ocasiones. Una de ellas como jurado junto con otros dos profesores en la Sección de Música para la adjudicación de premios en los juegos florales, y en otra para calificar los dramas líricos presentados en concurso.

Desde que en 1849 fundó la filial madrileña de las Conferencias de San Vicente de Paúl, Masarnau dejó en un segundo plano su actividad musical y se consagró a su vida espiritual que desarrolló a través de las conferencias. Abandonó el piano y sólo compuso obras religiosas para determinadas ocasiones.

La trayectoria musical de Santiago de Masarnau ha quedado olvidada y arrinconada a un segundo plano por la transcendencia ulterior de la actividad que desarrolló para las Conferen-

cias de San Vicente de Paúl. Masarnau se dedicó en cuerpo y alma al servicio de los más pobres, por lo que ya en vida fue considerado un santo. Posteriormente la fama de santidad de Santiago de Masarnau creció aún más después de muerto y sigue vigente y en aumento, hoy en día, entre los miembros de las Conferencias⁴⁷. En la actualidad sus descendientes, los vicentinos, pretenden recuperar su vida y obra, así como llevar a cabo el proceso de su canonización.

Con motivo de la preparación del 150 Aniversario de la Sociedad de San Vicente de Paúl en el año 1999, se ha constituido en las Conferencias de San Vicente de Paúl en el Consejo Nacional de España, una Comisión Histórica, formada por el Presidente Nacional D. José Ramón Díaz-Torremocha, Profesor Dr. Juan Carlos Flores⁴⁸, D. Nicolás González Opazo, D. Odón Marcos, D. Jesús M^a Victoriano, D. Darío Díaz-Torremocha y D^a M^a Luisa Téllez, cuyo principal objetivo es iniciar y seguir el proceso de canonización de D. Santiago de Masarnau y realizar la historia de las Conferencias en España desde su fundación hasta nuestros días⁴⁹.

El principal acontecimiento realizado por las conferencias para el proceso de canonización de Santiago de Masarnau tuvo lugar el 13 de mayo de 1996, cuando se llevó a cabo la exhumación de los restos mortales de D. Santiago de Masarnau en el cementerio de San Justo, levantándose las correspondientes acta eclesial, acta notarial e informe médico antropológico, que actualmente se encuentran depositadas en la sede central de las Conferencias en Madrid⁵⁰. Posteriormente, el

⁴⁷"Inhumación de D. Santiago en el templo nacional". *Ozanam*. Órgano de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España, nº 1.493, junio-julio, 1996.

⁴⁸Quisiera desde este artículo dar mi más sincero agradecimiento al Dr. Juan Carlos Flores por toda la información que a este respecto me ha facilitado, así como por permitirme el acceso a la documentación que sobre D. Santiago de Masarnau están recopilando para realizar la historia de las Conferencias de San Vicente de Paúl desde su fundación hasta nuestros días.

⁴⁹*Ozanam*. Órgano de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España, nº 1.490, enero-febrero, 1996.

uno de junio se celebró la inhumación de D. Santiago en la sepultura construida en una antesala, habilitada para este fin en el Templo Nacional de San Roberto Belarmino en Madrid, donde descansan hoy en día sus restos mortales⁵¹. Esperamos que todos los esfuerzos llevados a cabo desde las Conferencias consigan que el Papa firme el decreto pontifical de beatificación de Santiago de Masarnau a finales de este siglo.

3. La obra de Santiago Masarnau y su aportación al piano español

Santiago de Masarnau fue un niño prodigio que con sólo 10 años ofrecía un concierto de órgano en el Escorial ante toda la corte, interpretando entre otras obras, sus propias composiciones dedicadas a la Reina, para quien había compuesto varios valsos; y tres años más tarde, la Capilla Real de Palacio interpretaba bajo su dirección su primera misa en la Parroquia de San Justo y Pastor el día de San Pedro de Alcántara. Tras estas obras realizadas en la infancia, que han permanecido inéditas, no se conservan ni se tienen noticias de ninguna otra obra suya hasta 1825, en que publica su primera obra, *Le Parnase*, bajo el subtítulo de Op. 1, durante su periodo de formación en el extranjero.

⁵⁰"El acto se llevó a cabo en presencia del Presidente Nacional, D. José Ramón Díaz-Torremocha; el expresidente, D. Antonio Barrionuevo, el Padre Teodoro Barquin, C. M., Asesor Religioso Nacional, el Canciller del Arzobispado de Madrid que levantaría el acta eclesial, D. José Luis Doimínguez, el notario del Ilustre Colegio de Madrid que levantaría acta notarial, D. José Luis García Magán; D. Rafael Fernández de Clerck, Secretario Nacional de la S.S.V.P. y fedatario de la misma y los doctores médicos D. José Delfín Villalain, Catedrático de medicina legal de la Universidad de Valencia y su esposa D^a María Teresa Ramos, a los que acompañaba la doctora D^a Concepción López Mazorra. Además de un grupo de vicentinos entre los que se encontraban los miembros de la Comisión Histórica de la S.S.V.P." "Exhumación de D. Santiago de Masarnau". *Ozanam*. Órgano de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España, nº 1.493, junio-julio, 1996.

⁵¹"Inhumación de D. Santiago en el templo nacional". *Ozanam*. Órgano de las Conferencias de San Vicente de Paúl en España, nº 1.493, junio-julio, 1996.

La obra de Santiago de Masarnau es un fiel reflejo de su vida, por ello al abordar su estudio hay que tener en cuenta que ésta, al igual que su vida, se divide en dos épocas, bien diferenciadas. La primera parte abarcaría el periodo comprendido entre su juventud y los primeros años tras su regreso definitivo a España en 1843, mientras que la segunda, correspondería al resto de su vida, en el que vive retirado del mundo, dedicado exclusivamente a su vida espiritual desarrollada a través de las Conferencias de S. Vicente de Paúl, relegando su actividad musical y compositiva al último lugar, y siempre dentro del género sacro.

La primera etapa de composición comienza en 1825 cuando se traslada a París, donde compone su primera obra, *Le Parnase*, y comprende los años de formación y configuración de su estilo que lleva a cabo a camino entre España, París y Londres. Durante estos veinte años, conocerá todas las escuelas pianísticas de la época, como ya hemos visto anteriormente, se relacionará con figuras de la talla de Alkan, Cramer, Chopin, Meyerbeer, Bellini, Beriot, Moschelles, Henselt o Rossini, entre otros⁵². Su vida será la propia de un pianista romántico, dedicado a la actividad concertística combinada con la composición y las clases particulares a la nobleza y a la burguesía. Su medio de trabajo principal será el salón, para este tipo de auditorio compondrá la mayor parte su producción, ya que si bien tuvo alguna tentativa en el campo sinfónico y operístico no logró realizarla. Es por tanto, el periodo de su vida más brillante, en el que intenta darse a conocer como pianista y compositor en

⁵²Según afirmaba Esperanza y Sola en 1883 en *La ilustración Española y Americana*: "Fue un compositor valorado por los más ilustres compositores y pianistas de su tiempo [...] la íntima confianza que le dispensó Rossini constantemente, el don que en muestra de aprecio le hizo Bellini del metrónomo que acaba de emplear en su partitura de Los Puritanos, la acogida que recibió de Weber después de oírle dirigir en la Sociedad filarmónica de Londres las oberturas de sus óperas Der Freyschutz y Oberon, los lazos de compañerismo desde la más distinguida consideración hasta la más fraternal amistad, que le ligaron, por no hablar de los españoles, con los ingleses Cramer y Field, con el alemán Schessinger, con el polaco Chopin, con Alkan, Esain y con tantos otros co-residentes en París."

el extranjero, y labrarse una posición estable en España, lo que sin duda logra tanto a nivel musical como a nivel social.

Durante este periodo compuso obras para piano, para voz y piano, para conjunto de cámara, sinfónicas, sacras y pedagógicas⁵³. Sin embargo el género que domina su producción en estos años es el pianístico, en el que realmente llegó a destacar y con el cual contribuyó decisivamente al desarrollo del piano en España, desde todos los ámbitos, tanto en la difusión del piano romántico con sus publicaciones y conciertos, como en el desarrollo de la nueva escuela de piano español, impulsándola junto con Pedro Albéniz.

Masarnau se había convertido en un reconocido pianista, lo que sin duda influyó en sus composiciones. Según se recoge en los testimonios que han dejado sus contemporáneos, entre los que destacan Pedro de Madrazo, quien afirmaba en *El Artista*, que Masarnau era más conocido en Europa como pianista que como compositor. Su gran amigo, José María Esperanza y Sola, emitía este juicio sobre Masarnau como pianista:

“Fue un pianista eminentemente clásico, de corrección suma y no tanta brillantez y expresión, dotado de excelente mecanismo, y con una pasmosa habilidad para tocar de repente, siendo en él muy común el transportar a cualquier tono, a primera vista y sin discrepar una nota, los trozos más difíciles de música, incluso las fugas de Bach. Era habilísimo pianista, cualidad que ha conservado siempre; su manera magistral, su precisión, su buen gusto excluían toda clase de efecto que no fuera de los que el arte admite como buenos y legítimos [...] El cambio acaecido en su vida influyó también en la manera de ser del artista. [...]”

Su repertorio está formado por la música clásica de los principales compositores alemanes, Chopin, Henselt y J. S. Bach cuyas obras tocaba constantemente, especialmente el *Clave bien temperado* que estudiaba diariamente. Sin embargo, siempre estuvo abierto a las nuevas corrientes, por ejemplo fue uno de los primeros en valorar las obras de Nicolás Ruiz de Espadero, antes de

que fuera conocido en Madrid de la mano de su amigo, Adolfo Quesada, conde de San Rafael de Luyano. En el modesto cuarto de Masarnau fue donde se oyeron las obras de Espadero antes que en otra sala⁵⁴.

Por ello, es probable que la técnica que desarrolla en sus obras se corresponda a su técnica pianística, y se adapte a sus condiciones físicas. Además algunas de ellas fueron estrenadas por él mismo en las *soirées* celebradas en París, Madrid o Londres, o en salas de concierto.

Sus obras fueron editadas en Londres, España y París, según la época en la que fueran compuestas. Comenzó a publicar sus obras en 1826 en Londres con el editor Boosey & C^a, donde imprimió sus tres primeras obras: *Le Parnase*, *Variaciones sobre “La Semiramide riconoscinta”* y *La Fosantica. Fantasía with variations on the theme “Oh, come da quel di”*. Durante esta primera estancia en Londres hasta 1828 trabajó con las siguientes editoriales: Menzani & Hill, Etlatour, Engelmann, Clementi & C y Wills & Royal Musical Repository. En este último establecimiento protegido por el Rey, donde Masarnau publicó sus variaciones *Farewell* y el segundo cuaderno de vales *Le Parnase*, solían publicar sus obras compositores tan relevantes como Herz, Pixis o Ries y la mayoría de las obras estaban basadas en temas operísticos sobre los que componían marchas, fantasías, arreglos, variaciones, rondós o divertimentos.

Cuando regresa a España en septiembre de 1829, publica sus obras, en los principales establecimientos de Madrid, Bartolomé Wirmbs, Hermoso y Carrafa, Hermoso y Jardín, y José León. Algunas de estas obras ya las había compuesto en Londres, como por ejemplo el *Rondino brillante* y la *Polacca, L'inocente*, si bien las publicó en España en 1831 junto al resto de las obras compuestas en aquel año, *Los cantos de las Driadas*, *La Ricordanza*, y las *Variaciones sobre un tema de la ópera “I Capuleti ed I Montecchi”* del mtro. Bellini compuestas para violín con acompañamiento de pia-

⁵³Para el estudio de este género nos remitimos al capítulo dedicado al estudio de los métodos de piano.

⁵⁴Quadrado. *Op. cit.*; pp.309 y ss.

no-forte. Posteriormente, sólo publicará sus obras en la editorial de Bernabé Carrafa, en la que llegará a reeditar obras anteriormente publicadas en París por Richault. Así mismo Antonio Romero reeditará alguna de las obras editadas por Carrafa. Por último, las obras que compone en París entre 1837 y 1843, que comprenden los Opus 15 al 25, fueron publicadas en su totalidad por Richault o Carrafa.

Los géneros cultivados por Masarnau se corresponden claramente con la producción europea, en la que sin duda se inspiró al crear sus obras. Masarnau cultiva los siguientes géneros: la fantasía o variación, los géneros intimistas como la balada o el nocturno, las danzas centroeuropeas como el vals, el scherzo, el rondino, la polacca y las danzas españolas. Hemos llevado a cabo un análisis estadístico de sus obras teniendo en cuenta los géneros y éste ha sido el resultado:

Fantasías	25%
Géneros intimistas	23%
Valses	15%
Danzas centroeuropeas	13%
Danzas españolas	8%
Didácticas	8%
Sonatas	8%

Como se puede observar en la tabla anterior la fantasía es el género más cultivado, en este tipo de género también agrupamos las variaciones, ya que en el caso de Masarnau ambos géneros tienen la misma estructura y finalidad. En segundo lugar destacan los géneros intimistas, dentro de los cuales la Balada es el género más cultivado. Hay que destacar que Masarnau fue el único compositor español que cultivó este género en España en la década de los cuarenta, y seguramente haya sido el responsable de la introducción del género en nuestro país. Este gran cultivo del género intimista está íntimamente relacionado con su estilo pianístico, único en este momento, ya que el resto de compositores de su generación no suele dar mucha importancia a este género. Destaca, a su vez,

la posición del vals respecto a todas las danzas, como sucede tanto a nivel europeo como nacional.

Al comparar el número de obras de Masarnau de cada uno de los géneros analizados con el análisis estadístico de la producción de su generación, podemos observar cómo la obra de Masarnau abre su propia línea estilística:

Fantasías	37%
Valses	25%
Danzas centroeuropeas	22%
Géneros intimistas	16%
Danzas españolas	12%
Didácticas	8%
Sonatas	6%

Como se puede apreciar en el gráfico, la fantasía es el género más cultivado de la época, seguido a una gran distancia por el vals y las danzas centroeuropeas que se están introduciendo en nuestro país. En este sentido se confirma el liderazgo de esta forma en este primer periodo del piano romántico español que importa de Europa la forma, quizás más cultivada, en los conciertos del París decimonónico, donde en cada concierto el pianista solía tener la costumbre de improvisar una fantasía o variaciones sobre un tema que le propusiera el auditorio, e incluso servía para medir las fuerzas de dos rivales frente al instrumento. Realmente llegó a convertirse en una actividad que todo pianista dominaba.

Las fantasías de Masarnau adoptan el mismo esquema formal que las variaciones, por lo cual al abordar el estudio analítico de sus fantasías y variaciones hemos optado por agrupar los dos géneros bajo el mismo epígrafe.

Masarnau cultiva estos géneros durante la primera etapa de su carrera desarrollada entre sus primeras estancias en el extranjero y sus breves estancias en España. Sus primeras obras, Opus 2 al 5, publicadas en Londres entre 1826 y 1828 son las *Variaciones sobre "La Semiramide riconosciuta"*, Op. 2; *La Fosantica*, Op 3; *Fantasia with varia-*

tions on the theme "Oh, come da quel di"; las *Variations on a Spanish Song "Madre la mi madre"* de J. Gomis, Op. 4; y las *Variaciones-impromptu, The Farewell*, Op. 5. Posteriormente durante su estancia en España entre 1829 y 1833 publica la *Fantasia con variaciones sobre un tema original, La Ricordanza*, Op. 12 y las *Variaciones para piano y violín sobre un tema de la ópera "I Capuleti ed I Montecchi"* de Bellini compuestas para violín con acompañamiento de piano-forte, Op. 14, ésta es la única obra del género que está compuesta para dúo, pues el resto de sus composiciones son para piano solo. A partir de los últimos años de la década de los años treinta, dejará de cultivar este género y se centrará en un pianismo más romántico que influye directamente en el estilo de las últimas obras pertenecientes a este género, la *Fantasia de sentimiento para piano-forte, "La ilusión"*, Op. 16 publicada por Carrafa en abril de 1837 y la posterior *Fantasia pour piano composée et respectueusement dédiée à J. B. Cramer par son reconnaissant ami S. de Masarnau*, Op. 21 que publica en París en 1842.

En general, Masarnau adopta la misma forma multiseccional para las variaciones y las fantasías, dotando a estas últimas de una mayor dimensión, pero siempre utilizando el procedimiento compositivo de la variación. Utiliza el esquema formal más aceptado por los compositores extranjeros, que suele constar de un tema y variaciones, con una introducción libre y un final extenso. Cada una de las secciones contrasta en el tempo, la temática y la textura, a excepción de las variaciones que generalmente adoptan el tempo del tema y su carácter, cuyas secciones son equilibradas y proporcionales, manteniendo la misma extensión que el tema, mientras que el finale suele doblar o triplicar el tema. A excepción de la introducción, las variaciones están unificadas por una sola tonalidad, con breves excursiones a otros tonos por medio de las relaciones mediáticas, en vez de la clásica oposición tónica-dominante. Masarnau llega a transformar el tema hasta hacerlo irreconocible en algunas ocasiones, por lo que la trans-

formación motívica forma parte de su proceso compositivo, ya que él pretende a partir de un tema prestado componer una obra nueva según su propio estilo.

Una excepción a esta norma la constituyen dos obras compuestas con posterioridad que responden a otros fines, la *Fantasia de sentimiento para piano-forte*, Op. 16, compuesta durante su breve estancia en el extranjero entre 1833 y 1834 en la cual ya había dado un giro a su producción dirigiéndola a un estilo más romántico consagrado prácticamente a los géneros intimistas, con los cuales está íntimamente relacionada esta obra; y en la *Fantasia pour piano composée et respectueusement dédiée à J. B. Cramer par son reconnaissant ami S. de Masarnau* Op. 21, que publica en París durante su última estancia en el país entre 1837 y 1843 y en la que el autor ya no utiliza el procedimiento de la variación, sustituyéndolo por un esquema formal tripartito más próximo al tipo de composiciones que realiza en aquel periodo.

Estas variaciones y fantasías no sólo se basan en temas operísticos, como sucede en la mayoría de obras de sus contemporáneos. Masarnau cultivaba desde temas operísticos en las primeras variaciones, tomados de las últimas óperas que había visto en París y Londres, a temas originales o de sus amigos, como la canción española *Madre la mi Madre* de Gomis, enriqueciendo así el género. Sin embargo Masarnau adopta en todas sus fantasías y variaciones el lenguaje operístico desde el cual parte para crear las primeras obras, y sobre las cuales elabora su propio lenguaje, reutilizándolo incluso cuando compone una obra sobre un tema original. Masarnau llegó a normalizar el género, adoptando una serie de recursos comunes en todas las obras que configuran su estilo.

Estas obras junto a las de Pedro Pérez de Albéniz son los principales representantes del género en la producción de esta primera generación romántica, sin embargo suponen una vía compositiva completamente diferente. Albéniz abordó su composición después que Masarnau, a partir de 1840 cuando fue nombrado Maestro de la Reina y



Santiago de Masarnau

de su hermana la infanta M^a Luisa Fernanda en 1841⁵⁵. Se diferencian de las obras de Masarnau en varios aspectos, en primer lugar, en su estructura formal, ya que mientras Masarnau adopta en la mayoría de estas obras la de Introducción-Tema-Variaciones y Finale, las de Albéniz son transcripciones directas de la ópera sin reelaborar apenas el material temático, adoptando una estructura multiseccional. Sólo las fantasías acompañadas por un cuarteto o quinteto y las fantasías a dos manos sobre la *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Ill Edo Garaitú*, y la pequeña fantasía *Rosa-Luisa*. sigue un

⁵⁵Gemma Salas. "Pedro Pérez de Albéniz: en el segundo centenario de su nacimiento". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: ICCMU, 1996.

procedimiento de transformación motivica del material temático, siendo más relevante la aportación personal. Por otra parte, la mayoría de las fantasías de Albéniz son para cuatro manos, mientras que Masarnau no compone ninguna para esta disposición. Tampoco coinciden en las óperas en que están basadas, excepto en la ópera de Bellini, *I Capuleti ed I Montecchi*; Masarnau toma temas de óperas de Meyerbeer y Rossini, mientras que Albéniz prefirió basarse en las óperas de Bellini, Donizetti y Verdi que estaban de moda en España en los años cuarenta, convirtiéndose en medios de difusión de estas obras. Sin duda esas diferencias se deban a la función diferente que cubrían en la producción de cada compositor y a la distancia cronológica que las separaba. Incluso en las últimas obras de Masarnau, publicadas en fechas más cercanas, no tienen nada en común. En este sentido, tenemos un factor más para defender la tesis de que ambos aportan dos corrientes románticas diferentes al piano romántico español.

Pero lo que más destaca en la obra de Masarnau es el peso de los géneros intimistas. En este sentido se adelanta al resto de sus contemporáneos españoles que todavía apenas lo cultivan, sólo están representados de forma mínima en la obra de Pedro Pérez de Albéniz. Su incursión en el género se produjo en el extranjero, y está directamente relacionada con la influencia que sobre él pudieron ejercer sus nuevos amigos Alkan y Chopin, la cual potenció su natural tendencia al pianismo más romántico e intimista afín a la línea iniciada por Field, Cramer y Hummel. Este género es el principal medio de expresión de Masarnau y corrobora nuestra tesis sobre la existencia de la línea compositiva más intimista desarrollada por Masarnau en el piano romántico español.

Hemos optado por esta denominación para poder abarcar el conjunto de obras que con el mismo carácter compone durante este periodo, entre las que destacan los nocturnos y baladas. Este último género, la balada, es completamente nuevo dentro de la producción de un pianista español, y posiblemente es un fiel reflejo de las

obras de Chopin que compone a partir de 1836. Este género no volverá a ser cultivado por un compositor español hasta la producción de Marcial del Adalid (1826-1881)⁵⁶, otro pianista español formado en el extranjero que continúa cultivando el género en la década de los años sesenta, dentro de la tercera generación romántica de 1826. Posteriormente este género será cultivado minoritariamente por compositores que desarrollan su obra en la segunda mitad del siglo XIX, Manuel de la Mata, Dámaso Zabalza, Tomás Fernández Grajal, Enrique Campano, Oscar Camps y Soler, Rafael Cebreros, C. M. Zabala o Justo Blasco entre otros.

Masarnau se dedica a estos géneros intimistas en su segunda etapa compositiva dentro de su obra pianística, comprendida entre su segunda breve estancia en el extranjero entre 1833 y 1834, y sus últimos años en París a principios de los años cuarenta, antes de su vuelta definitiva a España en 1843. En este periodo Masarnau opta por un lenguaje más romántico e intimista, concentrando sus fuerzas creadoras en este tipo de obras, ya que a excepción de las danzas españolas y las dos fantasías, sólo compone obras de este ti-

po, e incluso las fantasías son influenciadas por este giro en su lenguaje, como ya hemos indicado en el apartado anterior⁵⁷.

Las obras que conforman este género comienzan a publicarse en París entre 1833 y 1834 con el *Notturmo patético para piano-forte a quatre manos "The spleen"*, Op.15 por el conocido editor S. Richault y reeditado en España por Carrafa. Esta obra, según indica Quadrado, fue estrenada por Mendelssohn en Berlín cosechando un gran éxito. Posteriormente en su última estancia en París entre 1837 y 1843 publicará los 3 *Morceaux Expressifs pour le piano*, Op 18; el *Andantino di Camera pour le piano*, Op. 20; el *Notturmo pour le piano "Une idée fixe"*, Op. 22, publicado en 1842 y las tres baladas para piano sin palabras: *Ballade n° 1, "Invaraisemblable, mais... historique"*, Op. 23, *Ballade n° 2, "Maria Sterne"*, Op. 24 y la *Ballade n° 3, "Découragement"*, Op. 25, publicadas en París por Richault. El género se cierra con la *Ballada en La bemol mayor, "Remeillement et Disipation"* manuscrita.

La principal aportación de Masarnau a estos géneros intimistas fueron las tres baladas para piano sin palabras, Op. 23 a 25, publicadas en París por Richault en 1845⁵⁸. Las baladas para

⁵⁶Marcial del Adalid y Gurrea (1826-1881) se forma en Londres bajo la dirección de Moscheles en la Royal Academy of Music de Londres. Publicó sus primeras obras de juventud para piano a la muerte de su padre en 1860, esta producción estaba formada por vales, polkas, mazurkas, baladas, nocturnos, marchas triunfales y un Ave María. Es evidente que Marcial del Adalid enriqueció el panorama musical pianístico español, con sus obras resumía la escuela inglesa de Clementi, el clasicismo de Hummel, el clasicismo-romántico de Mendelssohn y la escuela de Moscheles. El virtuosismo vacío ya no es su objetivo, en su música predomina la musicalidad sobre la técnica arrolladora. Dentro del género de la balada para piano compuso tres obras: *El Lamento*, Op. 9; *La Noche* y la *Balada*, Op. 2, publicadas por Casimiro Martín y reeditadas por la Unión Artístico Musical. ⁵⁷Este cambio en su estilo se confirma con la declaración de principios que hace en su crítica en *El Artista* a dos obras de Pedro Albéniz: las *Variaciones brillantes para piano forte*, Op. 27 sobre la introducción de la *Norma* de Bellini y las *Variaciones brillantes para piano forte sobre el "Himno de Riego"*, Op. 28 publicadas por Carrafa y Lodre, donde confiesa su posición en el piano romántico con estas palabras: "...Siempre hemos dicho y repetimos ahora con la franqueza que nos caracteriza, que el estilo de Herz no es el que más nos gusta; pero no llega a tanto nuestro amor propio que pretendamos por eso ser nuestra opinión la

única acertada. Respetamos como el que más las obras de Herz, y aún le estimamos mucho personalmente, pero no podemos menos de preferir el género expresivo [sic] y sentimental de los Hummel y Cramer, porque así lo quiere nuestra organización o manera de oír que no podemos variar." S. de Masarnau "Música de piano". *El Artista*, III; p.151.

⁵⁸En esa década abordó el mismo género para voz y piano, componiendo las tres baladas francesas *Dormi Fanciullo*, *Le roi de la montagne*, *Souvenir de Venise* —en memoria más bien de Granada que de Venecia por el estilo claramente español—, publicadas por S. Richault con texto de M. R. de Malherbe; y las baladas del célebre cancionero español: *La Miedosa* y las tres baladas publicadas en español y francés: 1ª *Alamos del Prado*, 2ª *Ojos bellos no os fiéis* y 3ª *Romped pensamientos*, publicados por S. Richault tanto en español como en francés. Los textos en francés pertenecían a M. Belanger, y se publicaron bajo los siguientes títulos: 1ª *Dieu jamais n'oublie*, 2ª *Tu dois me pleurer* y 3ª *Si tu me regrettes*. Estas obras comparten con las baladas para piano solo su carácter expresivo, la textura tipo nocturno, la melodía tipo cantilena y el tipo de acompañamientos utilizados que Masarnau transfiere al piano solo. Sin embargo la estructura es diferente, ya que todas estas baladas comparten el mismo esquema formal basado en una introducción seguida de tres exposiciones del tema, siendo la segunda una versión variada del mismo.

piano son obras ininterrumpidas, completamente diferentes a la *suite* de movimientos, o a una serie de variaciones. Es una forma unificada, aunque puede incorporar contrastes para mantener la expectación y tensión. Rompe así con la producción anterior, ya que supone un tipo formal completamente diferente al de las fantasías y variaciones, compuestas en episodios. La clave está en su carácter narrativo, siempre hay una melodía sonando en una voz, con acompañamiento pero sin desviar la atención de la melodía. Sólo ocasionalmente, dos voces simultáneas comparten su importancia. Es un género de música caracterizado no por las ideas formales sino por su carácter narrativo y lírico. Además su importancia en la obra de Masarnau es única, ya que suponen la consumación de su obra pianística, donde reúne todos los elementos de su estilo.

La incursión de Masarnau en el género posiblemente se deba a sus constantes relaciones con poetas y escritores desde su colaboración con *El Artista*, lo que pudo inclinarle a este género, que en principio cultivó en su versión originariamente vocal y después, a imitación de Chopin, lo transfirió al piano solo. Chopin fue el primer compositor que utilizó el término balada para aplicarlo a una composición instrumental con la publicación de su primera balada, Op. 23, en 1836, que tituló *Ballade* o *Ballade ohne Worte* (Balada sin palabras), y que después siguió cultivando en la década de los cuarenta con sus tres baladas, Op. 38, 47 y 52.

Las tres baladas publicadas por Masarnau, presentan una estructura tripartita, siendo igual en la primera y segunda balada, ya que están elaboradas a partir de tres temas claramente diferenciados en carácter, tonalidad, textura, y compás en el caso del tercer tema respecto a los dos primeros. La tercera balada, *Desaliento*, supone un gran avance en el género, respecto a las dos primeras, ya que en ella define claramente las funciones del material temático, creando una estructura formal que se acerca más al esquema propuesto por Chopin, tripartita con dos temas bien diferenciados, los

cuales se relacionan por pasajes de transición, dando lugar a una forma más unificada y coherente. Se diferencia, por tanto, de las dos primeras baladas en su diseño formal, ya que si bien presenta tres materiales motivicos como las anteriores baladas, los organiza de forma diferente, dando lugar a una organización formal tripartita estructurada sobre dos temas conectados por un pasaje de transición.

Estas baladas comparten una serie de rasgos estilísticos que las definen como la utilización de melodías al estilo cantilena, de corte vocal, inspiradas en la ópera italiana y posiblemente adaptadas de las óperas de Rossini, con quien Masarnau mantuvo una estrecha relación en París. Siempre utiliza la textura a tres partes propia del nocturno de Field para crear el clima de ensueño propio de la balada, formada por una línea del bajo recogida por un pedal, un relleno armónico elaborado sobre un acompañamiento basado en acordes desplegados sobre el que se dispone la línea melódica. El ritmo suele ser uniforme en cada tema, basado en un diseño concreto, y contrastante entre los distintos temas, Masarnau recurre a los cambios rítmicos en cada tema, pasando de la subdivisión binaria a la ternaria. Los acompañamientos están basados en arpegiados ondulantes, o acordales, que confieren a las baladas las mismas asociaciones poéticas del nocturno. En otras palabras, le da el mismo carácter romántico o nocturno a las baladas que los poetas románticos dan a sus baladas poéticas. Ligado a ese ambiente de ensueño, está el compás de 6/8, que suele ser el propio de este género, sin embargo Masarnau sólo lo utiliza en la segunda balada, prefiere en su lugar el compás binario de C o el 2/2. La armonía sigue el estilo propio del primer romanticismo, utiliza todo tipo de apoyaturas, notas anticipadas, acordes alterados, acordes de séptima o acordes de novena. Las progresiones tonales están basadas en las relaciones mediáticas y se suele relacionar una tonalidad y su homónimo, y se incorpora alguna novedad como la utilización de modulaciones por enarmonía en la tercera balada.

Los elementos técnicos que utilizan son de una dificultad media, si bien pueden aparecer pasajes casi virtuosísticos, es el género en el que alcanza el mayor nivel técnico, aunque no llega al nivel de virtuosismo de sus contemporáneos, porque en realidad a él no le interesaba ese aspecto. Los recursos que utiliza podemos hallarlos en las obras de Field, Hummel o Chopin. Uno de sus principales requerimientos es el toque legato, base para poder cantar los temas al estilo cantilena. Sus obras requieren una completa independencia de manos, para poder realizar imitaciones o cruces de manos, como sucede en el tema C de la segunda balada. También introduce pasajes escalísticos cromáticos muy rápidos, al estilo de los pasajes de bravura de Hummel. En todas las baladas utiliza acompañamientos arpegiados, pasajes acordales para separar secciones. Pone en práctica casi todos los recursos propios del género, pero sin llegar a sobrepasar un nivel técnico asequible a los diletantes, no son obras de concierto, son intimistas dirigidas al salón.

Respecto al resto de su obra pianística, el vals se sitúa en una posición destacada seguido de las danzas europeas. Esta situación es paralela a la de Europa, donde también es la forma de danza más cultivada del salón decimonónico. Es significativa la presencia de danzas españolas en su producción. Si bien el número de obras no es muy abundante, sí es muy relevante que este tipo de repertorio se mantenga latente durante el primer romanticismo español, como corriente de peso específico propio, en la obra de Masarnau, Albéniz y Ledesma, tras el nivel alcanzado en el teclado dieciochesco, para después convertirse en la segunda mitad del siglo en el género pianístico más importante.

Estas obras reflejan, a su vez, la influencia de la escuela bolera también sobre el piano en la primera mitad del siglo XIX, en que constituyó el medio de expresión de lo español en todas las manifestaciones musicales⁵⁹. Desde 1830, los gran-

des artistas españoles difundieron la escuela bolera por las grandes capitales europeas, sobre todo en Francia, donde a partir de 1835 triunfó en el repertorio francés y llegó a introducirse, incluso, en la escuela francesa de danza. Se produjo una revalorización de la música española en Francia que sirvió de fuente exótica para los románticos franceses. Precisamente dentro de este ambiente francés es donde se encuadra la producción de Masarnau, que data de su última estancia en París entre 1837 y 1843. Sin duda, la añoranza que sentía por su país y la popularidad que tenía todo lo español entre los románticos, le animó a componer sus tres obras para piano basadas en bailes españoles, como hacían sus compatriotas⁶⁰: *Boleras, Tiranas, Manchegas, 3 airs caracteristiques de danses nationales espagnoles*, Op. 17 dedicada a su querida alumna Paulina Aubert, publicada por Richault en 1840; *Polo y Zapateado. Deux Airs Caracteristiques de danses nationales espagnoles*, Op. 19 y la *Jota Aragonesa*, publicadas por Richault en 1841; además de seis zorricos manuscritos para piano. Masarnau parte del repertorio bolero o de otras danzas españolas como la jota y los zortzicos, y lo estiliza imprimiéndole un carácter romántico, al combinar estas danzas con los recursos pianísticos puramente románticos.

Finalmente destaca su contribución en el campo de la didáctica pianística, una vez en España, todos los conocimientos adquiridos en sus repetidas estancias en París y Londres, repercutieron directamente sobre la literatura pianística didáctica. Masarnau adquirió en Londres el método de Hummel y lo tradujo al español bajo el título *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte traducido libremente al español de la edición inglesa* por Santiago de Masarnau, siendo pu-

⁵⁹Véanse las actas del congreso: *La Escuela Bolera*. Encuentro Internacional. Madrid: INAEM, Ministerio de Cultura, noviembre de 1992.

⁶⁰Posiblemente se relaciona con la publicación a lo largo de toda la primera mitad del siglo XIX de Colecciones de Aires Nacionales para voz y piano de autores como García, Moretti, Ledesma o Carnicer y sobre todo de su gran amigo José Melchor Gomis. Véase Celsa Alonso. "La canción española desde la monarquía fernandina a la Restauración alfonsina", en Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad, 1995.

blicado en 1833⁶¹. Esta traducción supuso una aportación muy relevante al piano-forte español, ya que hasta 1840, con el método de Pedro Albéniz, no se publicó ninguna obra de estas características. Es, por tanto, uno de los grandes métodos de los que se tienen noticia fueron publicados en España muy poco después que en el resto de Europa, ya que éste método salió a la luz en 1828. Con él, Masarnau trata de introducir un tratado sobre la escuela de dedos, que reunía todo lo necesario para poner las bases del piano romántico, según explicaba en el prólogo de su traducción:

"En la obra que presento hoy al público español, ha empleado los once años mejores de su vida J. N. Hummel, que como compositor, tocador, o improvisador, tiene la reputación de ser el primer pianista de Europa. Si la impaciencia con que se aguardaba este importantísimo trabajo era grande, no fue menor el entusiasmo con que fue acogido, luego que salió a luz en Alemania, Francia e Inglaterra. Baste decir que el libro llevó las esperanzas que prometía la celebridad de tan insigne profesor; y que desde entonces los pianistas pudieron decir por primera vez que ya tenían un tratado completo en que aprender el arte de tocar el precioso instrumento a que se dedicaban.

Una obra que tanta falta hacía en países que poseen todo lo bueno que hay escrito sobre la materia, no puede menos de ser utilísimo en el nuestro, donde es tan poco lo que se conoce; y esta consideración es la que me ha movido a emprender el trabajo de traducirla: trabajo que por lo fatigoso y prolijo me hubiera sido insoportable, a no tener puesto el pensamiento en lo útil que sería a los que entre nosotros aspiren a tocar el piano con perfección."⁶²

⁶¹ Aparece anunciado el 25 de febrero de 1833 en la *Gaceta de Madrid*, y el 15 de marzo en el *Diario de Avisos*. Posteriormente, la publicación de este método viene recogida en el *Catálogo general de la música impresa y publicada en Madrid* de Lodre que recoge obras publicadas antes de 1834. Un año después es anunciado en *El Artista* con estas palabras: "Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte, empezando desde los principios elementales más sencillos, e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento, escrito por J. N. Hummel, y traducido libremente al español de la edición inglesa por D. Santiago de Masarnau. Tomo segundo y último, que contiene las partes segunda y tercera de la obra: se halla de venta, juntamente con el primero, en los almacenes de Hermoso frente a las gradas de S. Felipe, y de Lodre, Carrera de S. Gerónimo." *El Artista*, II; p. 276.

Años más tarde volvió a enriquecer la literatura pianística española con la publicación de la colección titulada, *El Tesoro del pianista*⁶³, en la que recogía una selección de obras de las principales escuelas europeas que, a su juicio, un pianista debía conocer durante su formación y que no estaban todavía publicadas en España. Fue editado por Carrafa y Lodre en 1845, y reeditado por Antonio Romero en 1866, bajo el título "*Tesoro del pianista. Colección de las obras más selectas que se conocen para el piano forte, que por primera vez se publican en España y eran desconocidas para la mayoría del público español. Escogidas esmeradamente y publicadas por Santiago de Masarnau*". Donde reunía obras de Clementi, Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Cramer. Con esta publicación se adelantó a colecciones posteriores como la *Biblioteca clásica de los pianistas* publicada por Martín Salazar o la *Gran biblioteca musical* (1857-1864) y el *Museo clásico de los pianistas* (1867-1868) publicados por Bonifacio Eslava.

Además de a través de sus publicaciones, Masarnau contribuyó a la enseñanza del piano desde su actividad pedagógica que desarrolló de forma privada, dando lecciones particulares a la nobleza y burguesía española, francesa e inglesa, colaborando con el Real Conservatorio de Madrid en el cargo de adicto facultativo⁶⁴ y dirigiendo la cátedra de Música o conservatorio creado en el colegio de su hermano Vicente, *colegio preparatorio para todas las carreras*.

Para su actividad docente en el Colegio, Masarnau realizó dos obras didácticas: su *Nuevo Mé-*

⁶² Hummel, J. N.: *Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano-forte, empezando desde los principios elementales más sencillos, e incluyendo todo lo necesario para llegar a adquirir la posesión más completa del instrumento*, traducido por D. Santiago de Masarnau. Madrid, Hermoso, 1833.

⁶³ Actualmente está conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura M 451.

⁶⁴ Aunque recibió varias ofertas del director del Real Conservatorio de Madrid, Aranalde, para que ocupara una plaza como profesor de piano, nunca llegó a consumarse esa proposición. Sólo obtuvo la plaza como adicto facultativo.

todo de solfeo y la Llave de la Ejecución, la única obra didáctica para piano realizada por Masarnau que hemos localizado. Se trata de un pequeño cuaderno titulado, "*La Llave de la Ejecución, o los modelos de pasos para el piano-forte que ejecutados sucesivamente por los doce tonos mayores desarrollan en breve tiempo la ejecución de las manos, asegurando de paso su buena posición y contribuyendo también a la formación del oído*", publicada posteriormente por Antonio Romero. Es una obra que tiene gran aceptación, vigente a finales de siglo, ya que aparece en su Catálogo de la *Instrucción*

musical completa - Escuela española, publicado en 1883, en el que anuncia esta obra como un cuaderno de estudios formado por seis modelos de ejercicios para piano, que, ejecutados sucesivamente por los doce tonos mayores, desarrollan en breve tiempo la ejecución y posición de la mano.

Como hemos podido observar a lo largo de este estudio, la contribución de Masarnau al desarrollo del piano romántico fue básica, tanto por la publicación de obras extranjeras que impulsó, como por su labor de compositor y crítico musical.