

IVÁN GONZÁLEZ RODRÍGUEZ
Universidad Complutense de Madrid

El café como espacio para el concierto público en el Madrid de Fernando VII

The Café as a Venue for Public Concerts in Ferdinand VII's Madrid

Ligado al concepto de publicidad (lo público) y estrechamente relacionado con el desarrollo y proyección que la prensa ejerció en la configuración de la esfera pública, el café se alza como uno de los principales espacios de análisis para el estudio del concierto en Madrid durante la restauración fernandina (1814-1833). La celebración de conciertos en los salones de los cafés fue cada vez más recurrente en la oferta musical madrileña. Este artículo se centrará en examinar los principales elementos que caracterizaron la vida concertística madrileña de este periodo, poniendo especial énfasis en los cambios en los patrones de consumo y sociabilización que propiciaron cambios determinantes en la vida musical en Madrid, proceso en el que el café se constituye en un espacio de especial relevancia.

Palabras clave: concierto público, cafés, salones, siglo XIX, Madrid, Fernando VII.

Associated with the concept of publicity (what is public) and closely related to the development and influence of the press on the configuration of the public arena, the café represents one of the most important spheres of analysis for the study of the concert in Madrid during Ferdinand's restoration (1814-33). The organisation of concerts in café salons became increasingly more common in Madrid. This article examines the most important elements that characterised concert life in Madrid during this period, placing particular emphasis on the changes in the consumption patterns and socialisation that led to decisive changes in musical life in Madrid, a process in which the café became a venue of particular importance.

Keywords: public concerts, cafés, salons, nineteenth century, Madrid, Ferdinand VII.

Los procesos revolucionarios que tuvieron lugar en Europa y América desde las décadas finales del siglo XVIII transformaron profundamente las estructuras estatales occidentales y, consecuentemente, los patrones de consumo y sociabilización de su población, iniciándose un viaje sin retorno a lo que la historiografía ha venido denominando “modernidad”. Es en este momento de crisis en el que se aprecia la consolidación de nuevas formas de vida y sistemas de valores asumidos paulatinamente por los emergentes agentes sociales, dando lugar a la sociedad burguesa¹.

En España, este grupo emergente vivió prácticamente en simbiosis con la vieja y la nueva aristocracia, asumiendo patrones de comportamiento

¹ Jesús Cruz Valenciano: *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, ciudades y hogares en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 10-11.

heredados y asimilando nuevos códigos de conducta, constituyendo así la “sociedad del buen tono”. Esta propuesta se centra en mostrar de qué forma estos cambios afectaron al desarrollo que tuvo el concierto público en Madrid desde la restauración en el trono de Fernando VII hasta los últimos coletazos de su reinado. Se destacarán, principalmente, la importancia que tuvieron los nuevos patrones de consumo y sociabilización en la institucionalización del concierto en el Madrid de las primeras décadas del siglo XIX, haciendo especial hincapié en el papel que jugaron los cafés como espacios configuradores de la vida musical madrileña durante este periodo.

Junto a la ópera, el grado de desarrollo que tuvo el concierto en el siglo XIX se ha vinculado directamente al nivel de desarrollo cultural de las sociedades modernas europeas. Si bien sus orígenes se remontan a etapas históricas anteriores, es en este siglo cuando ambas manifestaciones adquieren las connotaciones culturales que, prácticamente, perviven en nuestros días y que convierte el hecho de “ver una ópera” o “escuchar un concierto” en todo un rito social. Ciertamente, la ópera fue el evento musical que más repercusión tuvo en el público madrileño de comienzos del siglo XIX y no podemos negar el impacto que causó en la sociedad de su tiempo; el mercado de la música se inundó de adaptaciones o reducciones de las óperas interpretadas en los teatros y, como veremos, las arias y cavatinas preferidas por el público se integraron también en la mayor parte de los programas de concierto del momento. No obstante, esta hegemonía de la ópera italiana y su consolidación en España no justifica por sí misma el grado de institucionalización y aceptación social de este evento en el periodo que estudiamos ni, por otro lado, el tratamiento ni el estatus que desde la historiografía se le ha concedido al concierto, secundario y tangencial, hasta hace relativamente poco tiempo².

Herederos de las botillerías y fondas del siglo anterior, los cafés eran establecimientos destinados originalmente al despacho de la bebida que les

² En la década de 1970 José Subirá puso el foco en los conciertos cuaresmales organizados en los coliseos madrileños y, posteriormente, el tema ha sido abordado de forma muy general por Martín Moreno en su volumen dedicado a la música del siglo XVIII y, más recientemente, por Miguel Ángel Marín en *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, Jose Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014. No obstante, no ha sido hasta 2017 cuando se ha estudiado pormenorizadamente el proceso de instauración del concierto en Madrid, tema de la tesis doctoral de Josep Martínez Reinoso: *La instauración del concierto público en Madrid (1767-1808)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017. Emilio Casares fue uno de los primeros en poner énfasis en el papel de los cafés en el entramado musical madrileño en “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 35. El volumen dedicado al siglo XIX coordinado por Juan José Carreras pone énfasis en otros espacios de sociabilización diferentes a los teatros, aportando una visión novedosa y más optimista sobre la música en las primeras décadas del siglo XIX: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 5. La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018.

da nombre y otras variedades de brebajes y alimentos. Adquiriendo rápidamente un puesto destacado en el entramado de las relaciones sociales de la época, se convirtieron en uno de los principales entornos públicos de sociabilización³. Los primeros cafés de los que se tiene constancia en España se abrieron al público en la segunda mitad del siglo XVIII en ciudades portuarias como Barcelona y Cádiz y, a finales de siglo, ya podemos identificar este tipo de establecimientos también en Madrid, siendo el Café de San Sebastián, situado en la plazuela del Ángel, uno de los primeros en abrir sus puertas hacia 1766⁴. En el contexto de la invasión francesa y hasta las décadas centrales del siglo XIX, muchos cafés se convirtieron en sede de tertulias; la afluencia a los cafés con el fin de leer o escuchar la prensa⁵, hizo de estos establecimientos verdaderos hervideros de opinión, contribuyendo a la formación de una opinión pública cada vez más definida⁶.

La música fue otro de los entretenimientos que algunos de estos lugares ofrecieron a su clientela de diversas maneras, ya fuera mediante la celebración de bailes, de conciertos o gracias a la presencia de música ambiental. Además de los espectáculos y entretenimientos programados por los dueños de los cafés, estos fueron también escenario de manifestaciones musicales espontáneas fruto de la mezcla, no siempre a partes iguales, de la distensión vivida en sus salones y la devoción y fervor patriótico propiciado por un contexto político excepcional en la historia de España; sirven de ejemplo las conocidas palabras de Mesonero Romanos al respecto:

Otra reunión tenía efecto en la fonda-café de la Gran Cruz de Malta, calle del Caballero de Gracia, junto al oratorio; pero esta conservó más bien su primitivo carácter de café cantante, solo que en medio de los dúos y cavatinas de sus programas se improvisaban lecturas de versos patrióticos, se enderezaban arengas tribunicias, harto subidas de color, y entre los raptos y los brindis, votos y juramentos a toda orquesta de animada concurrencia, concluía el todo con entonar el “Himno de Riego”⁷.

³ María de los Ángeles Pérez Samper: “Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII: tertulias, refrescos y cafés de Barcelona”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 26, 2001, p. 12.

⁴ Antonio Bonet Correa: *Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra, 2014; Alberto Ramos Santana: “Tabernas y cafés en la época de las Cortes de Cádiz”, *Ocio y vida doméstica en el Cádiz de las Cortes*, Alberto Ramos Santana (coord.), Cádiz, Diputación de Cádiz, 2012; Paco Villar: *La ciutat dels cafés, Barcelona 1750-1880*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Ediciones La Campana, 2008; Peter Besas: *Historia y anécdotas de las fondas madrileñas*, Madrid, La Librería, 2009.

⁵ No podemos perder de vista que la tasa de alfabetizados en los años bisagra entre los siglos XVIII y XIX no llega al 35%. El fenómeno de la lectura colectiva en España ha sido estudiado, entre otros, por Jesús Martínez Martín: “La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura”, *Ayer*, n.º 58, vol. 2, 2005, pp. 15-34; *id.*: “Lectura extensiva y lectura intensiva. Lectura oral y lectura silenciosa. ¿Una revolución en la lectura?”, *Historia de la edición en España (1836-1936)*, J. A. Martínez (dir.), Madrid, Marcial, Pons, 2001, pp. 417-430.

⁶ Andreas Gelz: “Prensa y tertulia: interferencias mediales en la España del siglo XVIII”, *Olivar*, n.º 13, 2009, pp. 167-168.

⁷ Ramón Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, tomo 1, Madrid, Oficinas de la ilustración española y americana, 1891, pp. 224-225.

Si tenemos en cuenta que los cafés fueron unos de los primeros espacios abiertamente públicos en formar parte de la organización social urbana, propongo acentuar el foco de estudio sobre ellos, atendiendo al alcance que la celebración de conciertos en este tipo de establecimientos habría tenido en la configuración del público filarmónico madrileño en las primeras décadas del siglo XIX⁸.

¿Una nueva etapa?

Si nos ceñimos a la propuesta de Weber respecto a la compartimentación histórica del concierto en cinco estadios diferenciados, tras el periodo de colapso sufrido entre 1790 y 1813, el periodo que estudiamos se correspondería con la etapa de resurgimiento del concierto (1814-1848), preludio de la formación del concierto moderno⁹. Como en cualquier intento de acotar la historia a unos límites cronológicos, podemos suponer que estos son difusos, pero en ellos se aprecia la novedad o el cambio que dará paso a la concreción de diferentes estadios históricos. Tomando su propuesta como modelo abierto, podemos identificar ciertos elementos que apuntan a considerar el arco cronológico propuesto como una nueva etapa en la que tuvieron lugar una serie de aspectos que la diferenciarán de la anterior, caracterizando un nuevo periodo para el concierto en España.

Gracias a la aportación de Josep Martínez Reinoso, hemos podido conocer cuál fue la vía de instauración del concierto público en Madrid durante las últimas décadas del setecientos y cuál fue su desarrollo hasta 1808¹⁰. La vida concertística madrileña de esta etapa estuvo ligada íntimamente a la teatral, ya fuera como alternativa a los parones producidos en la representación dramática durante la temporada cuaresmal, como evento extraordinario a beneficio de los cantantes de las compañías o mediante la

⁸ Ligado al concepto de publicidad y estrechamente relacionado con el desarrollo y proyección que la prensa ejerció en la configuración de la esfera pública, el café se alza como uno de los principales objetos de análisis para el estudio del concierto en Madrid en este periodo, así como la conformación de un público filarmónico cada vez más amplio. Jesús Cruz Valenciano ha planteado recientemente la necesidad del estudio del papel que pudo jugar el café en la historia del concierto en España así como en su contribución a la creación de un público musical: "El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30, 2017, pp. 70-71; J. J. Carreras: *Historia...*, pp. 325-326. El café en la vida musical de épocas posteriores ha sido abordado por investigadores como José Blas Vega: *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Madrid, Guillermo Blázquez, 2006, pp. 38 y ss.; o M.^a Aurelia Díez Huerga: "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)", *Anuario Musical*, n.º 61, 2006, pp. 189-210.

⁹ William Weber: *The great transformation of musical taste: Concert programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (traducción castellana: *La gran transformación en el gusto musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012).

¹⁰ J. Martínez Reinoso, *op. cit.*

interpretación de obras instrumentales o vocales sueltas en los intermedios de las obras teatrales representadas en los coliseos¹¹. El establecimiento de temporadas regulares de conciertos durante la Cuaresma tiene su origen en 1787, momento en el cual se inició la programación de este tipo de eventos de manera anual, con alguna excepción, en el Teatro los Caños del Peral. El relativo éxito de que gozaron estos conciertos sirvió de ejemplo al resto de coliseos madrileños para programar sus propias temporadas cuaresmales, llegando a convivir en algunos casos hasta dos temporadas de conciertos en la capital. Como ha mostrado Martínez Reinoso, la programación en las temporadas cuaresmales varió notablemente desde sus inicios que, si bien se caracterizaron por la interpretación de conciertos misceláneos vocales e instrumentales, fue ganando protagonismo la representación de oratorios y dramas sacros, llegando a sustituir prácticamente los conciertos hacia 1800¹².

Además de los conciertos en los teatros, tuvieron lugar también, aunque de manera muy puntual, academias públicas o semipúblicas promovidas por músicos con ambiciones empresariales. A causa del luto por la muerte de Carlos III a finales de 1788 se prohibió toda representación dramática por el tiempo de dos meses y, además, se prohibió también la celebración de academias privadas por miedo a la difusión de las ideas revolucionarias procedentes de Francia en los salones. La celebración de este tipo de academias públicas sirvió de alternativa a varios músicos; como ha estudiado Martínez, fue vista por algunos dependientes de los teatros como una alternativa a las ganancias obtenidas en ellos y como contrapartida a las academias privadas¹³.

Viejos y nuevos espacios para el concierto

Los acontecimientos políticos que se sucedieron desde el motín de Aranjuez hasta la restauración de la dinastía borbónica en el trono español incidieron considerablemente en la vida teatral madrileña y, por ende, en la concertística. José I se interesó de manera notable por el teatro, asistiendo y fomentando las representaciones en los coliseos. Este interés formó parte de una estrategia de aceptación del régimen josefino, que vio en el teatro un medio de comunicación privilegiado, capaz de orientar la opinión pública de manera favorable a sus intereses¹⁴. En lo tocante a la celebración de conciertos en los coliseos, uno de los rasgos que caracterizan la vida

¹¹ *Ibid.*, p. 257.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ M.^a Mercedes Romero Peña: *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814)*, en especial *el de la Guerra de la Independencia*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 241.

teatral durante este breve periodo es la eliminación de los parones producidos durante la temporada cuaresmal, como se puede apreciar en la cartelera teatral. Como hemos dicho anteriormente, la práctica totalidad de los conciertos celebrados en Madrid hasta el momento tuvieron lugar durante esta época del año, por lo que el hecho de que las representaciones dramáticas continuaran durante la Cuaresma restringiría, a priori, la celebración de conciertos, prolongándose el modelo heredado del siglo anterior, que fue sustituyéndolos paulatinamente por representaciones teatrales, en aquel caso de temática religiosa. No obstante, nos consta la celebración de conciertos en los teatros entre 1809 y 1813, así como un importante aumento del presupuesto destinado a sufragarlos¹⁵.

Una vez restaurado en el trono Fernando VII, la celebración de conciertos en los teatros fue prácticamente anecdótica. Por un lado, si bien parecen rescatarse las interrupciones cuaresmales, la celebración de conciertos en tiempo cuaresmal no fue estable, ni mucho menos, periódica. La oferta de conciertos en los teatros quedó prácticamente reducida hasta 1830, momento en que las temporadas cuaresmales de conciertos comienzan a programarse de manera continuada, a los entreactos de obras mayores, a manos de virtuosos de paso por Madrid o de destacados profesores de las diferentes bandas y orquestas de la ciudad¹⁶.

Sin duda, la consolidación de nuevos espacios para el concierto público durante estos años es la característica que definirá en adelante la vida concertística.

Además de esta animación que ambos teatros, de verso y ópera, producían en la sociedad matritense, esta disfrutaba también de otros círculos y establecimientos de recreo, que la hacían olvidar la tétrica monotonía de su existencia anterior¹⁷.

El café, como hemos comentado, fue un espacio fundamental para la sociabilización en las primeras décadas del siglo así como un lugar destacado en celebración de todo tipo de espectáculos como máquinas de sombras, comedias o bailes, llegando a funcionar también como verdaderas salas de concierto¹⁸. Un anuncio en *El Correo* del 2 de julio de 1812 da

¹⁵ Aunque conozcamos referencias a la celebración de conciertos en el contexto teatral durante el reinado de José I, los datos que manejamos son insuficientes para valorar su incidencia en la programación teatral de esta época.

¹⁶ Si bien es cierto que se celebraron conciertos cuaresmales, por ejemplo en 1822 o 1823, no tuvieron la misma regularidad y alcance que los celebrados hasta 1808, programados anualmente. Es a partir de 1830 cuando los conciertos cuaresmales parecen restablecer su periodicidad, al menos hasta 1835, llegando a convivir varias temporadas simultáneamente.

¹⁷ R. Mesonero Romanos: *Memorias...*, p. 267.

¹⁸ Ciertamente, aunque no he localizado evidencias que confirmen la celebración de conciertos en cafés con anterioridad, no podemos descartar la posibilidad de que se celebrasen y no tuvieran eco en la prensa, que, por el momento, es una de las principales fuentes para su estudio.

cuenta del acondicionamiento del café situado en la calle Alcalá¹⁹, en el que se podría disfrutar de conciertos en una de sus salas. Días más tarde, en el mismo periódico, el dueño del Café de la Cruz de Malta agradece la buena acogida de los conciertos ofrecidos en su establecimiento y comunica su intención de continuar con ellos diariamente.

Aunque existieron otros cafés en los que se dieron conciertos, como el de San Fernando, el del Ángel y, más tarde, el de los Jardines o el de Santa Catalina, el café de la Cruz de Malta jugó un papel destacado, siendo el más activo en cuanto a su organización, prologándose su actividad prácticamente hasta la década de 1830.

Este café, inaugurado en Madrid a finales del siglo anterior, se caracterizó por su suntuosidad: “Estaba decorado con mucha elegancia, con mesas de mármol situadas en todas direcciones, espejos con lámparas frente a ellos, columnas con capiteles dorados [...] y a veces una banda de música”²⁰.

Un elemento importante en estos espacios era su disposición y acomodo. Símbolo de buen gusto, el ornato de los cafés y salones era una marca de modernidad y decoro, muestra del conocimiento de las últimas modas, así como un reclamo para los dueños y anfitriones de los establecimientos. El alumbrado de la sala mediante arañas, la utilización de velas de cera, el mobiliario y otros objetos suntuarios, la decoración de las paredes, pinturas, colgaduras de tela o espejos formaban parte esencial en los actos de sociabilidad pública entre las clases acomodadas, siendo una muestra de buen gusto y ostentación. Muestra de la importancia de este aspecto son las notas en prensa que se refieren a la decoración de las salas, así como la documentación de archivo que nos remite al alquiler de mobiliario, lámparas o alfombras:

El salón con sus colgaduras, arañas, tablado, su formación y ornato, alumbrado y las sillas necesarias tiene de coste 6000 reales de vellón por cada función, y el mismo salón con inclusión de la salita blanca que ha estado hecha durante los bailes, con su correspondiente alumbrado y sillas, siete mil reales cada función.

El gran salón por sí es de cabida de 550 a 600 sillas y con inclusión de la salita siempre caben 140 a 180 sillas más²¹.

¹⁹ Podría tratarse del Café de San Fernando o, quizá, del de la Cruz de Malta. Aunque este último se localizaba en la calle del Caballero de Gracia, algunos lo sitúan en la calle Alcalá, planteándose la posibilidad que tuviera acceso también desde esta.

²⁰ “It was fitted up with much elegance, having marble tables placed about in every direction, mirrors with lamps before them, columns with gilt capitals [...] and sometimes a band of music”, Alexander Slidell Mackenzie: *A Year in Spain by a Young American*, Londres, Murray, 1831, vol. 1, p. 165.

²¹ Este presupuesto da cuenta de la amplitud del salón de Santa Catalina así como de los diferentes elementos decorativos dispuestos en él. Archivo Regional de Madrid (ARM), Diputación 8496/008.

Además de los datos referentes a la decoración, en este caso del café de Santa Catalina, este documento nos da una idea de la amplitud que tenía este salón, que podía albergar a más de 750 espectadores. Mesonero Romanos da cuenta también de la amplitud de otro establecimiento, la platería de Martínez, “en cuyo inmenso salón, que permitía una concurrencia de 800 personas, se reunía, en días señalados, todo lo más escogido de nuestra sociedad”²².

Modelos de gestión

El modelo de gestión de los conciertos siguió unas características propias, diferentes a la de los teatros, del cual se pueden trazar unas líneas generales, aunque el proceso a seguir para organizar este tipo de eventos experimentó algunas variaciones durante el periodo. Al menos desde 1814²³, para celebrar conciertos fue necesaria la obtención de una licencia expedida por las autoridades municipales²⁴. El trámite comenzaba elevando una petición formal por parte del interesado a las autoridades quienes, acorde a las normas de orden público y los intereses del Ayuntamiento, autorizaban, o no, la celebración del evento. En un primer momento, la concesión de licencias destinadas a la organización de espectáculos estaba, en ocasiones, vinculado al pago de una suma de dinero, variable en función de cada solicitud, destinada a la subvención de obras pías. Hay de destacar que, a diferencia de las obligaciones de los teatros con los hospitales, la concesión de esta cantidad de dinero a la municipalidad era ofrecida por el interesado²⁵. La celebración de bailes y conciertos en la Cruz de Malta, por ejemplo, aparece ligada entre 1813 y 1814 al pago de estas limosnas a la Junta de damas de honor y mérito, encargada de gestionar los hospitales de niños expósitos de la corte, como se desprende del siguiente fragmento:

²² R. Mesonero Romanos: *Memorias...*, tomo 2, p. 97.

²³ Hasta el momento, es la fecha más antigua de la que he podido encontrar tramitaciones de este tipo. Probablemente el procedimiento era muy semejante en años anteriores, como se desprende de solicitudes similares para otro tipo de eventos, como máquinas de sombras o nacimientos móviles entre 1790 y los primeros años del siglo siguiente. Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, Leg. 17779 y 17780.

²⁴ La cuestión relacionada con el despacho de estas licencias es complicada de descifrar. Aunque existe numerosa documentación, el solapamiento de competencias parece que fue un hecho, como lo atestiguan algunos documentos, dificultando esclarecer el procedimiento. Además, la intervención del rey en última instancia podía alterar el proceso habitual.

²⁵ No consta, hasta el momento, que este pago estuviera regulado por algún tipo de ordenanza, a diferencia de la carga de la que hablaremos a continuación. Destaca, además, la arbitrariedad con la que se trata en la documentación consultada las cantidades ofrecidas por los interesados y los establecimientos que serían beneficiarios de ellas. Un ejemplo del interés que pueden ofrecer estos documentos queda reflejado en el artículo de Étienne Jardin, en este caso sobre los conciertos en París: “Les concerts parisiens de 1822 à 1848 d’après les archives du droit des pauvres. Introduction au répertoire”, *Archives du concert. La vie musicale française à la lumière de sources inédites (XVIIIe – XIXe siècle)*, Étienne Jardin, Patrick Tàleb (dirs.), Palazetto Bru Zane, 2015, pp. 75-136.

Excelentísimas señoras directoras de la casa de niños expósitos de esta Corte: Don Vicente Gallego, dueño de la casa fonda de la cruz de malta, [...] se obligará a contribuir con gusto diariamente con la suma de dos duros diarios (como lo ha hecho en otras ocasiones) para lo que solo exige a V.E. le faciliten una simple licencia para tener dos días en la semana unos simples conciertos de música y cantado en el salón del cuarto principal de su casa [...]»²⁶.

En ocasiones, los solicitantes se sirvieron de un mediador, generalmente un personaje de relevancia social, para asegurarse mayor éxito en la solicitud. Como hemos podido leer en el fragmento relativo a la concesión de la licencia para los conciertos en la Cruz de Malta, es la Condesa de Castroterreño quien intercede por Vicente Gallego, dueño del café, comunicándose con el corregidor²⁷. También ocurrió que la instancia fuera enviada directamente al rey quien, mediante una Real Orden, podía autorizar la licencia. En ocasiones, el monarca se comunicaba con el corregidor, a quien requería información relativa al individuo que solicitaba tal privilegio o sobre si la demanda era favorable a los intereses del Ayuntamiento, en función de lo cual cedía o no a la solicitud.

Siguiendo con los modelos de gestión, no siempre fueron los dueños de los cafés quienes se encargaron de presentar este tipo de solicitudes. Otro tipo de conciertos fueron las academias organizadas por músicos en sus propias casas o salones acondicionados para ello, generalmente en cafés. Como hemos comentado, el fenómeno de la academia con connotaciones comerciales arranca en España en las últimas décadas del siglo XVIII y se extendió durante buena parte del siguiente. Melchor Ronzi, muy relacionado con la organización de conciertos y oratorios en los teatros así como con el entorno musical palatino de José I²⁸, fue uno de los protagonistas en la organización de este tipo de academias desde finales del siglo XVIII y continuó con estas iniciativas a comienzos de la centuria siguiente, al menos hasta 1811²⁹.

Las difíciles condiciones para formar parte de las orquestas municipales o de las instituciones palatinas, puestos que aseguraban cierta estabilidad económica, hicieron que la posibilidad de ofrecer academias públicas fuera

²⁶ Carta enviada por Vicente Gallego a la Junta de Damas de honor y mérito, encargada de la gestión de la Real Inclusa. ARM, Diputación 8496/008.

²⁷ Gracias a la correspondencia conservada, se puede documentar el proceso por el cual Vicente Gallego ofrece el pago de una cantidad de dinero en beneficio de los hospicios, al cargo de la Junta de Damas de honor y mérito, a cambio de que interceda por él en la solicitud de la licencia. ARM, Diputación

²⁸ Luis Robledo Estaire: "La música en la corte de José I", *Anuario Musical*, n.º 46, 1991, pp. 222-225.

²⁹ J. Martínez: *El surgimiento del concierto...*, 2017. El 18 de marzo de este año tuvo lugar el inicio de la que parece ser la última serie de conciertos organizados por Ronzi antes de su muerte en 1813. *Diario de Madrid*, 18-4-1811.

valorada como un recurso económico más para los músicos locales. Este es el caso, por ejemplo, de Francisco Brunetti y Francesco Vaccari, depurados de la Real Cámara en 1823. Ambos, además de haber formado parte del cuarteto de la botillería de Canosa³⁰ y dedicarse a la didáctica de sus respectivos instrumentos, ofrecieron academias en su domicilio. La estancia de Vaccari en Lisboa, Londres y París le sirvió para granjearse fama internacional, llegando a actuar en los Hannover Square Rooms y en las academias organizadas por la princesa Carlota³¹, así como para empaparse de la experiencia concertística en dos de las ciudades más destacadas en la celebración de este tipo de eventos³². El testimonio de George Chinnery describe una velada musical en casa de los Vaccari-Brunetti:

[...] mi regalo y mi carta dieron verdadero placer a Mad.V. [Madame Vaccari, Luisa Brunetti], (quien está igual que cuando le conociste) e inmediatamente me invitó a un concierto privado en su casa que tuvo lugar ayer por la mañana, donde por primera vez desde que estoy en Madrid escuché algo que pareciera música. El propio Vaccari, con una afligida y silenciosa gravedad tocó tan bien como siempre y el hermano de Mad.Vaccari, [Francisco] Brunetti, es un prodigio en el violonchelo, tanto como Duport y Crosdill y muy superior a Lindley³³. Una discípula de Vaccari ejecutó uno de los conciertos de Amico [Viotti] en el violín y fue demasiado para mí, aquellos sonidos no habían vibrado en mis oídos desde la última vez que los produjo una lira. El retrato impreso de Amico ocupaba el lugar más distinguido en el salón de Vaccari y a pesar de que las finanzas del pobre hombre son probablemente débiles su habitación es excelente, semejando la *rez de chaus-sée* [planta baja] del palacio del duque de Tamame³⁴.

³⁰ El cuarteto de la botillería de Canosa, una de las tabernas-café más populares en su época por sus refrescos, ha sido considerado el primer cuarteto estable español. Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*, Madrid, Zozaya, 1881, p. 514.

³¹ Elisa Cornelia Knight: *Autobiography of Miss Cornelia Knight*, Londres, A.H. Allen & Co., 1861, p. 232.

³² J. Suárez-Pajares se ha hecho eco de la organización de estos conciertos en 1828, véase “Obras para violín o flauta y guitarra (ca. 1815) de Francesco Vaccari, violinista de la Real Capilla española”, *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, n.º 4, julio 2010, p. 109. He podido localizar documentos que confirman su continuidad, al menos, desde la Cuaresma de 1826 a la de 1831; Archivo Histórico de la Villa de Madrid (AHVM), Corregimiento 1/72/34; AHN, Consejos, leg. 11409, n.º 61/4 y 8.

³³ Jean Louis Duport (1749-1819), violonchelista, maestro de Francisco Brunetti, fue clave en el desarrollo de la técnica del violonchelo gracias a su *Essay* así como un reputado intérprete en su tiempo, reconocido internacionalmente. John Crosdill (1751-1825) y Robert Lindley (1776-1855) fueron dos virtuosos violonchelistas británicos que también destacaron como concertistas.

³⁴ [...]my present and letter gave Mad. V. [Madame Vaccari, Luisa Brunetti] (who is just the same as when you knew her) sincere pleasure, & she immediately invited me to a private concert at their house given yesterday morning, where for the first time since I have been in Madrid I heard something like music. Vaccari himself through distressingly grave & silent plays as well as ever, & Mad. Vaccari's brother, [Francisco] Brunetti, is a prodigy on the Violoncello, quite equal to Duport & Crosdill & very superior to Linley. A *female* pupil of Vaccari's executed one of Amico's [Viotti] concerto's on the violin, & this was almost too much for me, those sounds not having vibrated on my ear since they last came from the 'parent-lyre' -Amico's print occupies the most distinguished place in Vaccari's drawing room, & though the poor man's finances are probably slender his habitation is excellent, being the rez de

Aunque la carta anterior está fechada en julio de 1825, la celebración de estos conciertos, probablemente, se llevara a cabo desde la depuración de ambos músicos en 1823. No obstante, el primer registro oficial de la actividad concertística en casa de Brunetti y Vaccari es de 1826 y continuaron ejecutándose, casi con total seguridad, durante las temporadas cuaresmales hasta el año de 1830.

Excelentísimo Señor, conformándose S.M. con el parecer de V.E. se ha servido permitir a don Francisco Vaccari y don Francisco Brunetti que continúen hasta carnaval en dar los conciertos que daban en su casa, con la obligación de contribuir a los teatros con la cuota en que se convenga. De real orden lo comunico a V.E. para su inteligencia y que disponga su cumplimiento.

Madrid, 9 de enero de 1826³⁵.

Otras academias que gozaron de un éxito considerable fueron las organizadas por Pedro Albéniz y Pedro Escudero. En la Cuaresma de 1830 obtuvieron el real permiso para ofrecer al público tres conciertos, en este caso en el café de Santa Catalina, inicio de una brillante carrera como concertistas en la capital. El gran éxito que tuvieron las tres academias fueron un aliciente para ambos músicos, quienes reaparecerán como concertistas durante los primeros años de la década de 1830. Las amplias críticas de estos tres conciertos publicadas en *El Correo* permiten conocer interesantes detalles sobre la técnica violinística de Escudero, alumno de Pierre Baillot en París, la capacidad expresiva de Pedro Albéniz al piano, así como cuestiones relacionadas con el público asistente o el repertorio escogido³⁶.

Nos consta que fueron muchos los músicos que tomaron en consideración la posibilidad de ofrecer estos conciertos. Las hermanas Moreno, por ejemplo, hicieron su debut en Madrid el café de San Fernando, previamente a ser contratadas en el Teatro de la Cruz, donde participaron el estreno de *La italiana en Argel* de Rossini³⁷. Por otro lado, la organización de academias fue también una de las alternativas a la participación de los músicos de turné en los teatros que, en algunos casos, combinaron ambas prácticas³⁸.

chassee of the hotel of the Duque de Tamame's George Chinnery á Margaret Chinnery, Madrid, 4-7-1825. Rapporté par Denise YIM, *Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 264. Lluís Bertran: *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et reception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII siècle*, tesina, Universidad de París-Sorbona, 2011.

³⁵ AHVM, Corregimiento, 1/72/34.

³⁶ *El Correo*, 31-3-1830, 2-4-1830 y 7-4-1830.

³⁷ Emilio Casares Rodicio: "Rossini: la recepción de su obra en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 8-9.

³⁸ Es el caso de Avelino Canongia, clarinetista portugués, uno de esos intérpretes que, durante su estancia en Madrid en enero de 1817, conjugó ambas posibilidades organizando academias –en su caso en el Café de la Cruz de Malta– e interviniendo en los entreactos del Teatro de la Cruz, ejecutando sus propias obras. *Diario de Madrid*, 1-1-1817; *Diario de Madrid*, 20-1-1817.

Repertorio y grupos instrumentales

Las licencias otorgadas al café de la Cruz de Malta son los documentos oficiales más antiguos localizados hasta el momento que se refieren a la presencia de orquestas en estos establecimientos. Además de especificar las cantidades destinadas a socorrer a la Real Inclusa, aportan una información muy interesante sobre el desarrollo de los conciertos:

Excelentísima señora:

He concedido con esta fecha permiso a Don Vicente Gallego dueño de la fonda titulada de la Cruz de Malta, calle del Caballero de Gracia, para que en ella pueda tener conciertos de música instrumental y vocal en el salón principal, y una reducida orquesta en su café todo desde el anochecer hasta que se cierre la puerta de la calle con arreglo a las órdenes de policía. El principal objeto que me ha movido a conceder el expresado permiso ha sido la obligación que ha contraído dicho interesado a favor del establecimiento de la inclusa en darle cuarenta reales cada uno de los cinco días de la semana que debe haber orquesta y ciento sesenta reales cada una de las noches que en los restantes de la semana tenga concierto en el salón grande³⁹.

Considero destacable la diferenciación que se establece entre la celebración de conciertos y “entre aquellos otros días de la semana que debe haber orquesta”. Podemos entender que la celebración de conciertos tendría unas connotaciones concretas en las que el acto de escucha sería consciente, en comunión con el resto de participantes en un lugar destacado, el salón principal, a diferenciada del mero hecho de escuchar (u oír) una música orquestal (¿instrumental?) que amenizaría la velada de los clientes del café, no tan preocupados por lo que está ejecutando la orquesta como de la tertulia u otras cuestiones. Por otro lado, las noticias de prensa que se refieren a la música en los cafés siempre nos remiten a los conciertos o academias, en ningún momento a la intervención exclusiva de orquestas que, podemos entender, amenizarían las tardes en el café. También, hasta el momento, es la única referencia localizada que se refiera a la participación de una orquesta en estos términos, por lo que sería un motivo más para suponer que la presencia de la música en estos establecimientos fue mayor de la que trascendió a través de la prensa.

Los conciertos eran anunciados en la prensa diaria bajo el reclamo de “gran concierto vocal e instrumental” o “academia vocal e instrumental”, generalmente, así como por carteles colgados por las calles.

³⁹ Carta enviada por el Conde de Motezuma, corregidor de Madrid, a la Condesa de Castroterreño, presidenta de la Junta de Damas de Honor y Mérito, encargada de la gestión de los hospitales de niños expósitos. ARM, Diputación 8496/008.

Hoy domingo a las 8 ½ de la noche, en el salón de la fonda de Malta se dará principio a la academia de música instrumental con un alegre, seguirá un concierto de clarinete y don Antonio Soto, profesor de guitarra y una discípula suya tocarán un dúo y unas piezas a solo, seguirá un concierto de piano y se concluirá con la sinfonía oriental⁴⁰.

Este era el formato habitual que tenían los anuncios de prensa, en los que, si bien no siempre constaba el programa que se iba a interpretar, advertía que este sería anunciado mediante carteles o en la propia entrada del establecimiento. No obstante, en aquellos casos en los que la prensa anuncia qué piezas se van a interpretar y por qué músicos, los enunciados no aportan datos concretos sobre qué obras se interpretaban o por quiénes; como se puede leer en el anuncio anterior, se hace referencia a “un dúo”, “unas piezas a solo” y, en otros casos, se puede leer que será “un profesor de esta corte” o “una joven”.

El análisis de los más de cien programas localizados en fuentes documentales y hemerográficas nos permite conocer el repertorio (géneros, formación instrumental, compositores) más frecuente en estos conciertos. Podríamos definirlos como misceláneos, es decir, formados por piezas de géneros distintos y para formaciones diferentes, conectados íntimamente con el tipo de programación que se venía proponiendo desde el siglo anterior. Aunque el abanico de posibilidades de programación y relaciones entre música vocal e instrumental fue variadísimo, generalmente un programa se componía de entre diez y doce piezas y estaba dividido en dos partes, en las cuales la música vocal ocupaba aproximadamente un 70% del total y un 30% la instrumental. Si atendemos a las relaciones porcentuales, el papel de la música instrumental en los conciertos públicos fue menor que la vocal, aunque es cierto que esta relación dependía de factores diversos, como la participación de determinado músico en el concierto, inclinando el porcentaje hacia su especialidad, o la plantilla que el establecimiento disponía en ese momento. A continuación (Cuadros 1-3), se muestran varios programas de conciertos ofrecidos en la Cruz de Malta y el café de San Fernando.

*Cuadro 1. Academia de música vocal e instrumental ofrecida por Avelino Canongia en la Cruz de Malta, 3-1-1817*⁴¹

Primera parte: Grande obertura nueva - aria bufa - concierto de Clarinete (Canongia) - dúo serio - alegre de sinfonía.

Segunda parte: Obertura (Canongia) - aria - concierto de flauta - dúo bufo - tema con variaciones para clarinete (Rode, arr. Canongia).

⁴⁰ Los conciertos compuestos por piezas exclusivamente instrumentales, como este, fueron algo excepcional durante el periodo. *Diario de Avisos de Madrid*, 8-5-1814.

⁴¹ *Diario de Madrid*, 1-1-1817.

*Cuadro 2. Concierto de música vocal e instrumental en la Cruz de Malta, 2-1-1815*⁴²

Primera parte: Alegro de sinfonía - terceto (Cimarosa) - aria (Cimarosa) - andante de sinfonía - aria (Cimarosa) - cuarteto (Guglielmi).
Segunda parte: Aria (Farinelli) - dueto (Portogallo) - alegro de sinfonía - aria (Paisiello) - terceto (Paër).

*Cuadro 3. Concierto vocal e instrumental ofrecido por Lorenza Correa, Ugalde, Gallegos y Leandro Valencia en la fonda de San Fernando, 19-02-1821*⁴³

Primera parte: Sinfonía de *La Cenerentola* (Rossini) - aria de *Demetrio e Polibio* (Rossini) - aria (Coccia) - sinfonía (Rossini) - cuarteto (Rossini).
Segunda parte: Sinfonía de *El barbero de Sevilla* (Carnicer) - aria (Rossini) - aria de Sofonisba (Paër) - aria de *Demetrio e Polibio* (Rossini) - cuarteto (Romani)⁴⁴.

Cabe señalar que, en los conciertos ofrecidos en los teatros, concretamente los insertos entre actos, la música instrumental está más presente que la vocal, hecho posiblemente motivado con la finalidad de ofrecer secciones contrastantes en los intermedios, combinando así ambas tipologías, vocal e instrumental, como podemos apreciar en el siguiente fragmento, en el que exclusivamente se interpretan piezas de música instrumental en los entreactos:

En el de la Cruz, a las 6 de la noche se ejecutará la comedia en 3 actos titulada *La villana de la sagra*, concluida se presentará D. José Avelino Canongia, de nación portuguesa, profesor de clarinete, que ha tenido el honor de tocar a presencia de SS. MM y AA., y en varias capitales de Europa, a tocar un gran alegro del tercer concierto de su composición y terminará con unas variaciones de violín de Rode, ejecutadas por dicho profesor en el clarinete, y se dará fin con un buen sainete⁴⁵.

En cuanto a las principales características que definen al repertorio en su conjunto, debemos destacar el protagonismo que tuvo la ópera. Su popularidad en la época es un hecho, así como la influencia que tuvo a la hora de seleccionar las piezas que iban a ser interpretadas en los conciertos. La interpretación de piezas extraídas de óperas fue mayoritaria y constante durante todo este periodo. Además de la música estrictamente vocal, las óperas sirvieron como fuente para el repertorio instrumental, como es

⁴² *Diario de Madrid*, 2-1-1815.

⁴³ *Ibid.*, 19-2-1821.

⁴⁴ Es interesante comprobar cómo estos espacios alternativos ejercieron un papel en el proceso de recepción de repertorios. En este caso concreto se interpretaron piezas extraídas de la ópera *Demetrio e Polibio* de Rossini, estrenada en Roma en 1812, de la que no consta que fuera interpretada en los teatros madrileños. E. Casares Rodicio: "Rossini: la recepción de su obra en España", pp. 3-39.

⁴⁵ *Diario de Madrid*, 20-1-1817.

el caso de las sinfonías y oberturas o aquellas piezas instrumentales compuesta sobre temas de las mismas. Si bien es cierto que los géneros instrumentales más habituales son la sinfonía y la obertura, con las que se iniciaban generalmente cada una de las dos partes de las que se componían las funciones, los programas consultados atestiguan la interpretación de una amplia variedad de géneros: dúos, tríos, cuartetos, conciertos, variaciones y caprichos a solo o con acompañamiento instrumental, etc. La música instrumental procedente del resto de Europa convivió con aquella producida por compositores activos en la capital. Las composiciones de autores como Rode, Viotti, B. Romberg, Berbiguier, Hoffmeister o Bériot compartieron escenario con las de compositores como José León, Francisco Brunetti, Francesco Vaccari, Dámaso Cañada o Manuel Ocón. El siguiente cuadro incluye una muestra de la música instrumental interpretada en los conciertos organizados en distintos espacios entre 1817 y 1832 extraída de la prensa:

Cuadro 4. Selección de repertorio instrumental interpretado en los conciertos públicos madrileños entre 1817 y 1832

Autor	Obra	Intérprete (lugar, año)
Pierre Baillot	Solo de violín	P. Escudero (Sta. Catalina, 1830)
Tranquille Berbiguier	Tema con variaciones para flauta	M. Jardín (Cruz, 1829)
Pedro Broca	Concierto de clarinete	P. Broca (Cruz, 1820)
Francisco Brunetti	Tema con variaciones a violonchelo obligado y orquesta	F. Brunetti (Príncipe, 1832)
Francisco Brunetti	Capricho y variaciones para violonchelo sobre el zapateado	F. Brunetti (Príncipe, 1831)
François Devienne	Concierto de fagot (n.º4)	M. Silvestre (Cruz, 1827)
Calixto Filippo	Cuarteto de violín	C. Filippo (Cruz de Malta, 1823)
Henri Herz	Solo para piano con cuarteto	P. Albéniz (Sta. Catalina, 1830)
Franz Anton Hoffmeister	Concierto de flauta	A. Lamano (Cruz, 1820)
José León	Capricho patriótico a grande orquesta	(Cruz, 1821)
Santiago Masarnau	Fantasia con variaciones para piano	M. Blanco (1832)
Manuel Ocón	Concertino de violín	M. Ocón (Príncipe, 1821)
Pierre Rode/ A. Canongia	Variaciones de violín, arr. clarinete	A. Canongia (Malta, 1817)
	Concierto de violín	L. Cossul (Príncipe, 1820)
Bernhard Romberg	Concierto de violonchelo	E. González (S. Fernando, 1817)
Carlo Spontoni	Tres sinfonías nuevas	(Príncipe, 1821)
Francesco Vaccari	Pot-purri del fandango	L. Cossul (Cruz, 1820)
Giovanni Battista Viotti	Concierto de violín	L. Cossul (Príncipe, 1821)
Peter von Winter	Sinfonía	(Jardines, 1826)

Si atendemos a la música vocal, entre los autores representados en los años 1812-1820 destacan Cimarosa, Mayr, Guglielmi, Paër y Portogallo. La “fiebre rossiniana” afectó también a la programación de los conciertos a partir de la segunda mitad de la década de 1810, siendo el maestro de

Pésaro el compositor más representado, sin duda, hasta los años treinta. Entre 1820 y 1830, además del protagonismo de Rossini, aparecen otros autores de moda como Vaccai, Pacini y Carnicer. Posteriormente, Mercadante y Bellini protagonizaron gran parte de los programas de los conciertos.

En cuanto a la composición de las orquestas o grupos instrumentales que intervenían en la interpretación de los conciertos en los diferentes establecimientos, esta varió en función del escenario en que tuvieron lugar e incluso en función del momento específico de cada representación. Los conciertos celebrados en el teatro jugaban con la ventaja de contar con una gran orquesta que, hacia 1831, tenía 35 instrumentistas⁴⁶, a lo que se sumaba la disponibilidad de los cantantes de la compañía de ópera, aportando al evento un especial grado de espectacularidad. Aunque en muchos casos no disponemos de datos concretos sobre el número de músicos que formaban los grupos que intervenían en los conciertos, sí conocemos algunos datos generales que permiten hacernos una idea de su extensión y composición:

Cruz de Malta. Con superior permiso en la fonda de Malta se da principio mañana domingo, a las 7 de la noche, a los conciertos de música instrumental compuesta de todos instrumentos y profesores de acreditado mérito⁴⁷.

En la máquina de figuras corpóreas, Corredera de San Pablo [...] en el intermedio de actos se tocará a toda orquesta por veinte profesores la sinfonía de “La italiana en Argel” [...]⁴⁸.

Cruz de Malta. Se anuncia para principios de invierno un magnífico concierto [...] que tocarán dos grandes, un camarista de Castilla, tres canónigos y ciento trece familiares del santo oficio⁴⁹.

Además de locales con agrupaciones orquestales amplias, y un elenco de cantantes compuesto por un número variable, generalmente entre dos y cuatro, existieron establecimientos con un grupo instrumental más reducido, que en ocasiones estaba formado exclusivamente por un piano, que acompañaba a uno o varios cantantes, como en los conciertos ofrecidos en el Café del Ángel, o simplemente contaban con un violín o una guitarra como acompañamiento instrumental⁵⁰.

⁴⁶ Nómina de integrantes de las orquestas de ópera y baile de los teatros de Madrid. AHVM, Contaduría, 1/3/182

⁴⁷ *Diario de Madrid*, 19-2-1814.

⁴⁸ *Ibid.*, 3-12-1820.

⁴⁹ *Ibid.*, 19-11-1821. Se trata de un caso extraordinario en el que, aparentemente, intervendría una orquesta amateur compuesta por más de cien músicos.

⁵⁰ *Diario de Madrid*, 31-1-1817.

“Si al favor de los conciertos se distrae a la gente, vendrán los teatros a quedar reducidos a una completa nulidad”⁵¹

La celebración de conciertos públicos en Madrid, a la altura de 1830, era un fenómeno socialmente aceptado y que gozaba de cierta salud. La configuración de nuevos espacios para el concierto como los cafés favoreció la integración de la música en una cada vez más definida esfera pública, así como la ampliación del público filarmónico. La prensa de la época da noticias del éxito de estos eventos en la sociedad madrileña y de su demanda:

Los conciertos se han generalizado y, en una palabra, se habla de música, siempre de música, y nada más que de música. En todas las reuniones las arias y las cavatinas de Rossini hacen el gasto, y la voz y el canto son el asunto primordial de la mayor parte de las conversaciones⁵².

La numerosa y brillante concurrencia que ha acudido a este concierto es una nueva prueba de lo mucho que se propaga y arraiga la afición a la música. Esto no es solo de Madrid: sucede lo mismo en toda España. Bien que en igual caso está la Europa entera⁵³.

Si bien la acogida del público fue un aliciente para la organización de conciertos públicos, también jugó en su contra. El monopolio casi absoluto que los teatros municipales tenían sobre el control de las diversiones públicas, íntimamente ligado con los intereses del Ayuntamiento, vieron en este “desvío” de afluencia de público a una cada vez mayor variedad de escenarios un peligro para su propia salud, como se reflejan las siguientes palabras extraídas de un informe redactado por la Comisión de teatros:

Si los fondos municipales no tuvieran tantas atenciones que cubrir, y las cargas que gravitan sobre los teatros no fuesen tan excesivas, debiendo ser mayores los gastos que los productos, nada importaría que hubiese diversiones de esta clase [conciertos], pero si ahora se distrajera la concurrencia a otro punto, resultaría un perjuicio que imposibilitaría el reintegro de los adelantos que se tienen hechos para el sostenimiento de los teatros⁵⁴.

Con la finalidad de subsanar esta fuga de público hacia otros escenarios, la Comisión consiguió acordar cobrar un impuesto a los empresarios de aquellos establecimientos diferentes a los teatros municipales, como cafés o teatros particulares, así como a aquellos individuos interesados en ofrecer cualquier tipo de diversión pública. A diferencia de la limosna ofrecida

⁵¹ AHN, Consejos, Leg. 11410, n.º 36.

⁵² *El Correo*, 3-6-1828.

⁵³ *Ibid.*, 3-4-1829.

⁵⁴ Informe enviado por la Comisión de teatros al corregidor, referente a la solicitud de Adelaida Tossi para ofrecer un concierto. AHVM, Secretaría 10, 3/410/12.

anteriormente por algunos músicos y patrones a las causas pías, ahora se trataba de una carga obligatoria que pasaría directamente a los teatros para subsanar la falta de ingresos ocasionada por la cada vez mayor diversificación de los espacios de ocio musical. De la documentación consultada hasta el momento se desprende que la cantidad que cada establecimiento debía entregar a los teatros era variable y dependía, en cada caso, del acuerdo entre ambas partes.

El fragmento anterior, se trata de un informe escrito por la Comisión en el que expone el caso concreto de Honorato Fourdinier, abastecedor de carnes de origen francés que hizo fortuna en España tras la actuación militar de los Cien mil en 1823.

Para cumplirse la voluntad soberana de S.M. que en su última real orden previene ser detenidos en la concesión de licencias para las funciones, que expresamente no prohíbe, y que hayan de pagar sus empresarios [de los conciertos y otras funciones] a los actores de los teatros el contingente en que ambas partes se convengan al mismo tiempo que con ánimo paternal dispuso que el Ayuntamiento de Madrid supliese las cantidades necesarias a los teatros con calidad de reintegro a efecto como debe suponerse de que subsista esta diversión y no pereziesen los cómicos españoles que tanto han debido también a la mediación de V.S., como Protector, creen ser necesario no se multipliquen estos espectáculos⁵⁵.

Fourdinier, ahora interesado en el mercado del ocio, parece haber emprendido un proyecto bastante ambicioso, en palabras de los comisionados “algo gigantesco, que se trata de cantantes italianos y sala ostentosa”. El empresario trató de obtener la gracia real que le concediera la licencia para poder ofrecer conciertos públicos por tres años, cuando la norma era que estas se renovaran cada tres meses, entregando a las causas pías 120 reales por cada función que tuviera lugar en su establecimiento⁵⁶. En el fragmento anterior se aprecia uno de los primeros choques entre la forma de proceder previa, relacionada con las limosnas, y el impuesto o penalización cargado a estas iniciativas privadas que en adelante caracterizará la relación entre los teatros y el resto de organizadores de diversiones públicas. Seguramente fue esta Real Orden a la que se refiere en el documento la que planteara este nuevo procedimiento pero, hasta el momento, no hemos podido localizar este documento. Desconociendo los términos concretos de la Real Orden, bien puede compararse al privilegio concedido en París a la Academia Imperial de Música. Ese decreto publicado en 1811 concedía

⁵⁵ Informe enviado por la Comisión de Teatros al corregidor sobre la solicitud de un empresario, Honorato Fourdinier, interesado en organizar conciertos. AHVM, Corregimiento, 1/262/4.

⁵⁶ Minuta enviada por el secretario del Despacho de Gracia y Justicia al corregidor informando sobre la petición de Fourdinier al rey sobre la expedición de licencias para conciertos por tres años. AHVM, 1/262/4.

el derecho a dicha institución a cobrar al resto de teatros de segundo orden, pequeños teatros, gabinetes de curiosidades, bailes y conciertos una tasa porcentual fija⁵⁷.

El control ejercido por los teatros sobre las diversiones públicas, particularmente sobre los conciertos, fue el principal obstáculo con el que las iniciativas privadas tuvieron que lidiar. Es la muestra de un sistema de privilegios obsoleto que trataba de mantenerse vigente pese a la cada vez mayor diversidad de propuestas de ocio en un mercado en pugna. La vigencia del concierto público en Madrid, especialmente desde noviembre de 1825, cuando, por Real Orden se restringió la expedición de licencias⁵⁸, se vio duramente afectada por este debate entre el viejo y el nuevo régimen comercial.

Consideraciones finales

Se podría afirmar que la principal expresión concertística durante el periodo, aunque no la única, fue mayoritariamente autónoma. Con ello me refiero a que el concierto se dio generalmente como espectáculo autónomo, es decir, no inserto en otro tipo de producciones musicales o de ocio mayores (ópera, teatro, circo) concediéndole, de esta manera, cierta categoría y prestigio que se irá consolidando conforme avance el siglo. La existencia de espacios ajenos al teatro, que prácticamente había monopolizado la celebración de conciertos públicos en fechas anteriores, permitió su liberalización, independizándolo del hecho teatral y operístico y le concedió entidad propia como espectáculo. El sistema de control de las diversiones públicas durante las primeras décadas del siglo XIX continuó siendo tan rígido como en las últimas décadas del siglo anterior, muy ligado a los intereses de los teatros municipales, de manera que obstaculizaba muchas veces las iniciativas privadas. La diversificación del mercado del concierto desde prácticamente 1810, relacionado con la consolidación de nuevos espacios de sociabilización, y no la mayor flexibilidad de este sistema, parece la causa que favoreció su desarrollo durante las primeras décadas del siglo⁵⁹. No obstante, además de la notable inserción que tuvieron los conciertos en estos nuevos espacios, siguieron interpretándose piezas de concierto en los

⁵⁷ Esta carga se fijaría en una quinta parte del total bruto recaudado en cada espectáculo una vez deducido el tradicional pago establecido por el *droit des pauvres*, una vigésima parte del total. Esta carga será suprimida en 1830, durante la monarquía de julio. Hervé Audéon: "Le concert en France sous le premier empire: aspects législatifs et formels", *Napoleonica. La Revue*, n.º 7, vol. 1, 2010, pp. 34-37.

⁵⁸ Aunque por el momento desconocemos la localización de esta Real Orden, son numerosos los documentos que remiten o se refieren a ella y dan cuenta del cese de la expedición de licencias, así como de la carga económica destinada a los teatros.

⁵⁹J. J. Carreras (ed.): *Historia de la música...*, p. 325.

entreactos de comedias y óperas e intercaladas en otros espectáculos, conviviendo ambos tipos de expresiones concertísticas durante todo el periodo.

Se podría destacar, pues, el papel que tuvieron las iniciativas privadas en el proceso de institucionalización del concierto en Madrid desde prácticamente el inicio del siglo XIX. A diferencia de la importancia que tuvieron los conciertos cuaresmales de los teatros en la instauración del concierto en Madrid hasta 1808, en las dos décadas siguientes el teatro como escenario de los conciertos juega un papel más modesto, casi secundario, siendo en este espacio donde suele aparecer como una parte dentro de un espectáculo mayor. En su lugar, otros entornos de sociabilización, especialmente los cafés —aunque no exclusivamente— jugaron un papel protagonista en cuanto a la oferta de este tipo de diversiones. La popularidad del café a principios del XIX hizo de la celebración de conciertos en sus salones un elemento de distinción y un importante reclamo para que los amantes de la música acudieran allí, así como una importante fuente de beneficios para sus dueños. Este hecho tiene gran importancia si lo sumamos a que los conciertos no tenían lugar exclusivamente en la temporada cuaresmal, como tradicionalmente venía siendo, sino que la celebración de conciertos se llevó a cabo casi de manera ininterrumpida en los diferentes cafés de Madrid desde, al menos, 1812, extendiéndose más allá de la Cuaresma.

Es interesante, por tanto, resaltar el papel que jugaron los propietarios en la práctica del concierto, así como los músicos locales y de paso por Madrid, que hicieron de los salones de los cafés auténticas salas de concierto, integrándolos de lleno en la vida musical madrileña. Podríamos hablar de un mercado del concierto que apuntaba hacia la liberalización que, pese a enfrentarse a las limitaciones impuestas por las instituciones municipales, marcó el desarrollo que este tuvo en los años posteriores.

Relacionado con lo anterior, cabría destacar la apertura que experimentó el mercado de la música, cuya presencia en la esfera pública vivió una verdadera explosión de nuevas o recicladas posibilidades. En primer lugar, se produjo una considerable ampliación de la cartelera de espectáculos, especialmente del concierto, gracias a los nuevos modelos de gestión, ajenos a los teatros, que abrieron las puertas a nuevas posibilidades laborales. Por un lado, los músicos pudieron encontrar una ocupación en estos espacios, ofreciéndoles mayor movilidad; encontramos a cantantes de los teatros municipales debutando en academias públicas (hermanas Moreno), virtuosos de gira actuando indistintamente en cafés y teatros, como Avelino Canongia, o músicos de teatro que ofrecen conciertos a título personal (Lorenza Correa) fuera de los coliseos. Por otra parte, para el ámbito de la edición y copistería musical, la interpretación de ciertas piezas en estos conciertos sirvió de reclamo comercial para autores y editores quienes,

posteriormente a la interpretación, vendían las partituras, siguiendo el modelo que venía practicándose con las obras interpretadas en los teatros⁶⁰.

También debe subrayarse que, pese al desarrollo que tuvo el concierto como espectáculo, su trascendencia en la prensa –al margen la cuestión publicitaria–, es mínima. Este desarrollo no fue parejo al de un debate en torno al concierto, ni a una crítica musical sólida, que no empezó a acentuar su presencia en la prensa hasta entrada la década de los treinta. No obstante, la ausencia de reflexión en torno al concierto en la prensa lleva a plantear cuáles fueron los canales alternativos para este debate (si en efecto se dio), pudiendo circunscribirse a la oralidad característica de la dinámica de los cafés, en los que tuvieron lugar mayoritariamente los conciertos en Madrid en este momento histórico.

En definitiva, aunque todavía quedan muchos aspectos por analizar en torno al concierto público madrileño entre 1814 y 1833, en estos años la práctica del concierto experimentó grandes cambios que condicionaron su desarrollo, abriendo nuevas vías para su consolidación entre el público filarmónico. Los cafés, símbolo de modernización y apertura a los nuevos patrones de consumo y sociabilización, fueron una pieza clave en el proceso, jugando un importante papel en liberalización del mercado del concierto durante este periodo.

Recibido: 18-6-2018

Aceptado: 17-9-2018

⁶⁰ El *Diario de Avisos* da cuenta de diversas piezas a la venta interpretadas en los conciertos, por ejemplo, en los ofrecidos por Brunetti y Vaccari, *Diario de Avisos de Madrid*, 31-3-1830.