

# El concierto sacro: de la iglesia a los salones y teatros

## *The Sacred Concert: from Church to Salons and Theatres*

---

En la segunda mitad del siglo XIX abundan en la prensa las reseñas de interpretaciones de música sacra, dentro y fuera del templo, especialmente con motivo de las principales fiestas solemnes, como la Semana Santa. Inicialmente los periódicos describían e incluso comentaban la música de las funciones litúrgicas, pero a medida que avanza el siglo aumentaron las referencias a las interpretaciones de música religiosa fuera de los recintos sagrados y se centraron en su presencia en los teatros y salones de asociaciones cívicas, principalmente en periodos como la Cuaresma, cuando estaban prohibidas las representaciones teatrales. Este artículo se centra en las interpretaciones de música sacra en España durante la segunda mitad del siglo XIX, así como sus promotores, escenarios, repertorios y artistas. A partir de los datos obtenidos se extraen conclusiones sobre el significado de estas actividades y la recepción de determinadas obras y autores y se sugieren nuevas líneas de investigación.

Palabras clave: Concierto sacro, Sociedad filarmónica, Stabat Mater, Miserere, Rossini.

*In the second half of the 19th century, the press often reported on performances of sacred music, both inside and outside the temple, especially coinciding with the most solemn celebrations, such as Holy Week. Initially the newspapers described and even commented on the music of liturgical celebrations, but as the century wore on, the references to performances of sacred music outside the church increased, focusing on its presence in the theatres and salons of civic associations, primarily during periods like Lent, when theatrical performances were forbidden. This article centres on the performances of sacred music in Spain during the second half of the nineteenth century, as well as its promoters, venues, repertoires and performers. Based on these findings, conclusions are drawn about the significance of these activities and the reception of particular works and composers. Finally, new lines of research are suggested.*

*Keywords: Sacred concert, Philharmonic Society, Stabat Mater, Miserere, Rossini.*

---

### Introducción

Al revisar los periódicos españoles del siglo XIX en busca de noticias musicales llama la atención la presencia habitual de crónicas más o menos extensas de las obras que sonaban en las iglesias. En ellas hay abundante información sobre los compositores y breves críticas acerca de la actuación de los intérpretes, en un claro paralelismo con las reseñas de eventos musicales celebrados en salones y teatros. Este hecho resulta en principio singular en un contexto en el que la música ocupaba un lugar secundario,

como apoyo de la liturgia y realce de las ceremonias religiosas. Sin embargo, todo apunta a que, como defiende James O. Young<sup>1</sup>, al menos una parte de los fieles la apreciaban desde el punto de vista estético y elegían el templo al que acudirían en función de las obras musicales anunciadas, de forma similar al público de las salas de conciertos.

Por otra parte, como indica Cascudo<sup>2</sup>, durante esta centuria la música religiosa fue saliendo de los templos y se adaptó a la práctica musical, especialmente de las clases acomodadas, interpretándose en domicilios particulares, asociaciones cívicas y teatros. De esta forma, se desvinculó de su función como soporte del culto y pasó al ámbito civil como objeto artístico de consumo. Esta transferencia y su consiguiente cambio en la función social de la música sacra, apenas han sido abordados en los distintos estudios sobre el nacimiento del concierto público<sup>3</sup>, ni en los trabajos que se ocupan de la actividad de los teatros y las sociedades ciudadanas que se constituyeron en el siglo XIX para el fomento de la cultura.

Carreras puntualiza sobre el concepto de “concierto” —que se puede identificar con “audición musical”—, considerándolo como el evento en el que la música es protagonista indiscutible, por lo que excluye toda función en que esta acompaña a un rito sacro o civil<sup>4</sup>. Sin embargo, algunas manifestaciones musicales incluidas en la liturgia de las funciones solemnes, tales como la interpretación de lamentaciones y misereres durante el Oficio de Tinieblas<sup>5</sup>, reúnen varias de las principales características de los conciertos públicos<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> James O. Young defiende que la música funcional era muchas veces objeto de apreciación estética en oposición a las ideas de Peter Kivy, que consideraba que el público no valoraba de esta forma la música que servía de base a eventos como los cultos religiosos. Además de en otros trabajos de este autor, se pueden encontrar estas ideas en “The ‘Great Divide’ in music”, *British Journal of Aesthetics*, 45, n.º 2, 2005, pp. 175-184. Se encuentran traducidos al castellano en James O. Young: *Filosofía de la música*. Introducción, traducción y edición de Daniel Martín Sáez, Logroño, Calanda Ediciones Musicales, 2017, pp. 75 y 95. En esta última página Young manifiesta que la audiencia apreciará la música sacra de la misma forma, independientemente de que la escuche en el templo o en un contexto diferente.

<sup>2</sup> Teresa Cascudo: “Restauración y dignificación de lo sacro”, *La música en España e Hispanoamérica*. 5. *La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2018, pp. 586-594; 586.

<sup>3</sup> Sobre este tema destaca el trabajo de Josep Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2017.

<sup>4</sup> J. J. Carreras: “El concierto: acto estético y social”, *Historia de la música...*, pp. 126-136; 129.

<sup>5</sup> Thierry Favier compara la actitud de los melómanos en eventos religiosos y civiles en el París de finales del siglo XVII y principios del XVIII y señala que, sobre todo en los conventos, se procuraba atraer a los aficionados. Destaca, además, el gran éxito “mundano” que tenía el Oficio de Tinieblas ya a mediados del siglo XVII, así como las reticencias que despertaron aquellas lamentaciones, que recordaban aires profanos y se alejaban del *tonus lamentatum* gregoriano. Thierry Favier: “Aux origines du Concert spirituel: pratiques musicales et formes d’appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725”, *Organisateurs et formes d’organisation du concert en Europe: 1700-1920*, H. E. Bödeker, P. Veit y M. Werner (eds.), Berlín, BWV, 2008, pp. 297-319. Sobre el Oficio de Tinieblas ver p. 305.

<sup>6</sup> Además, la Real Academia Española considera concierto “a toda audición pública en la que se ejecutan composiciones”, pudiéndose incluir aquí algunos casos de interpretación de música religiosa en el templo, aunque en principio su cometido era realzar la celebración y no ser escuchada por sí misma.

En este caso, la consideración dependería especialmente de la actitud de los fieles, que cumplirían la función de público anónimo asistente a un acto social, atento a las composiciones del correspondiente maestro de capilla y a su interpretación, de forma similar a su presencia en un casino o teatro. A pesar de tratarse de actos debidos a una institución jerarquizada como la Iglesia Católica, los asistentes a estas celebraciones podían construir su propia opinión sobre obras, autores y aspectos de la interpretación, por lo que en este caso el templo sería un espacio para la esfera pública, según el marco de Habermas<sup>7</sup>. De hecho, las reflexiones y anuncios que recogen los periódicos sobre la música de estos actos religiosos, invitan a escuchar las composiciones sacras que les acompañan y demuestran que muchos melómanos se acercaban al templo en los días solemnes, atraídos por la música que allí se interpretaba y leían los anuncios y posteriores críticas de estos eventos<sup>8</sup>.

Siguiendo con la terminología, Martínez Reinoso aborda la diferencia entre los términos “concierto” y “academia”, que suelen aparecer como sinónimos<sup>9</sup>, busca el origen de esta sinonimia y llega a la conclusión de que “concierto” se utilizó en el ámbito público y “academia” en el privado de los domicilios particulares y asociaciones cívicas<sup>10</sup>. Además, este último autor aplica el término “concierto” solo a los actos cuyo fin es la escucha musical, y señala los tres requisitos que debe reunir un “concierto público”: que sea interpretado por músicos profesionales, con un propósito comercial y dirigido a un público anónimo<sup>11</sup>. Las celebraciones litúrgicas quedarían

---

<sup>7</sup> La esfera pública tiene su origen en el siglo XVIII y es un espacio no jerarquizado en el que todas las personas libres pueden acceder a la cultura, en contextos tales como salones, clubes, casinos, teatros y conciertos públicos. En estos lugares la cultura se democratiza y se convierte en objeto de consumo. Jürgen Habermas: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, G. Gili, 1981, p. 69, citado por Alberto Hernández Mateos: “Esfera pública y música: claves introductorias”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 11-22; 14-17. Cruz Valenciano presenta una interesante aplicación del marco de Habermas, ocupándose de los nuevos espacios, agrupaciones musicales y del nacimiento del público musical, que en la segunda mitad del siglo XIX escuchaba piezas instrumentales, óperas y zarzuelas en los habituales espacios y en los jardines de recreo. Jesús Cruz Valenciano: “El papel de la música en la configuración de la esfera pública durante el siglo XIX. Ideas y pautas de investigación”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 57-85.

<sup>8</sup> Este hecho se desprende de la forma en que la prensa anunciaba la música que se interpretaría durante las funciones litúrgicas solemnes. Por ejemplo, en 1887, *La Correspondencia Musical* daba a conocer “los programas de la parte musical” de las funciones de Semana Santa, lamentando no poder detallar los de todos los templos por falta de espacio. Vemos que, entre otras piezas, en la Capilla Real Zubiarrre dirigiría el *Miserere* de Eslava, junto con lamentaciones del mismo autor. Presenta también los programas de otras iglesias. *La Correspondencia Musical*, n.º 318, 7-4-1887.

<sup>9</sup> Así lo daba a entender Pedrell, basándose en la influencia italiana y nos presenta el término “concierto” como “reunión de cantantes o instrumentistas para cantar o ejecutar piezas en un sitio dispuesto al efecto, que suele también llamarse en Italia *Accademia di Musica*”. Felipe Pedrell: *Diccionario técnico de la Música*, 2.ª ed., Barcelona, Isidro Torres Oriol, c. 1894, p. 108.

<sup>10</sup> J. Martínez Reinoso. *El surgimiento del concierto...*, pp. 25-29.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29

fuera de esta acepción, al no requerir el pago de una entrada, a pesar de cumplir las otras dos condiciones.

Por otra parte, en la documentación analizada para la confección de este estudio aparecen frecuentemente los términos “concierto espiritual”, “concierto de cuaresma” y “concierto sacro”, para eventos que tuvieron lugar desde finales del siglo XVIII y continuaron en el siglo XIX y no todos ellos fueron de pago. De acuerdo con Pedrell, que utiliza el término en francés debido a su origen, el “concierto espiritual” equivaldría al “concierto sacro” y estaría reservado exclusivamente a la audición de música religiosa, excluyendo totalmente la profana<sup>12</sup>. La expresión “concierto de Cuaresma”, cuyos programas a veces contenían una escasa proporción de música religiosa, aparece habitualmente en prensa y bibliografía desde que se decidió llenar con interpretaciones musicales los días de la Cuaresma, en que estaban prohibidas las funciones teatrales, y en ellos estaría el origen del concierto sacro decimonónico<sup>13</sup>. Todas estas expresiones se aplican frecuentemente a eventos similares. Asimismo, Pedrell utiliza indistintamente los términos de “sagrada”, “religiosa”, “litúrgica” o “de iglesia” para la música compuesta sobre textos litúrgicos, aunque incluye aquí música instrumental sin texto, que tenga alguna relación con la iglesia. Este será también nuestro criterio.

Este trabajo pretende estudiar el paso de los géneros musicales religiosos del templo al salón o teatro, a partir del análisis de los datos proporcionados por la prensa y la bibliografía, abordándolos desde un punto de vista cualitativo, sin ánimo de realizar un muestreo exhaustivo. Con este fin se han consultado varias cabeceras de periódicos y revistas de Madrid y otras ciudades españolas, que reseñan eventos musicales, tanto en el contexto de las celebraciones religiosas, como en el de los espectáculos públicos o privados, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con la mayor parte de la información recogida y con las definiciones de Pedrell, denominaremos “concierto sacro” a un evento musical con un

---

<sup>12</sup> Felipe Pedrell: “Concert spirituel”, *Diccionario...*, p. 108. La definición de “música sacra” está en p. 304.

<sup>13</sup> Subirá identifica en España “concierto espiritual” con “concierto de Cuaresma”, señalando su inicio en Madrid en 1787 y su función de ofrecer espectáculos en los días de Cuaresma. José Subirá: “Los conciertos espirituales del siglo XVIII”, *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 15-24. A este tipo de conciertos dedica Josep Martínez Reinoso una parte importante de su tesis doctoral, que abarca desde 1767 hasta 1808, indicando que en la década de 1760 ya existían iniciativas de este tipo en otras ciudades españolas. Señala, además, que estas actividades no eran exclusivas de los teatros, celebrándose también en algunos espacios privados. J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, pp. 39-47 y 79-106. Carreras menciona los conciertos cuaresmales en “El legado ilustrado del concierto...”, vol. 5, 2018, pp. 308-327 y, especialmente, pp. 316-319.

programa sustancialmente constituido por obras religiosas, independientemente de que se trate de una actividad lucrativa o no y de la clase de intérpretes y público que intervengan.

### Función religiosa *versus* concierto

La Iglesia Católica atravesó situaciones complicadas en la segunda mitad del siglo XIX<sup>14</sup>. Sin embargo, en un país de arraigada tradición como España, una buena parte de la población acudía regularmente a los servicios religiosos y especialmente a las funciones solemnes, aunque, de acuerdo con Cruz Valenciano, la asistencia de la burguesía —el “hombre fino”— al templo obedecía más a un acto de socialización que a una práctica religiosa<sup>15</sup>. Partiendo de esta base, como señalamos en la introducción, la interpretación de música sacra en el marco litúrgico y la actitud de los fieles se asemejarían a las condiciones de un concierto público de pago.

Los periódicos anunciaban con profusión los actos litúrgicos que celebraban las catedrales, monasterios y parroquias, como si se tratase de una función teatral. Como es natural, estas informaciones aumentaban durante las principales épocas del calendario litúrgico, con la intención de atraer a los fieles a los templos. Así, se anunciaban sermones pronunciados por prestigiosos oradores sacros y se detallaban las piezas musicales que se interpretarían en cada iglesia, junto con breves informaciones sobre sus compositores. Una vez transcurridos los actos, aparecían reseñas sobre los mismos, que en muchos casos se asemejan a verdaderas críticas de conciertos.

Si además tenemos en cuenta que, exceptuando el texto, era grande la similitud entre los estilos religioso y profano de la música vocal que sonaba en España en aquellos tiempos que precedieron al *Motu proprio* de Pío X (1903), no hay apenas diferencias entre la escucha de música en el templo durante una celebración destacada y un concierto sacro de la misma época. También encontramos analogías en el periodo del año en que solían tener lugar estas manifestaciones, que giraban alrededor de la Semana Santa. La música de estas funciones, con su importante carga de dramatismo, arrepentimiento y otros sentimientos alrededor de la pasión y muerte de Cristo, encajaba muy bien dentro de la expresión romántica de la época. Así,

---

<sup>14</sup> Como indica Francisco Javier Ramón, en la España del Sexenio Democrático se proclamó por primera vez la libertad religiosa y se tomaron medidas secularizadoras. Con la restauración borbónica mejoraron las relaciones con el Vaticano. Posteriormente, la situación de la Iglesia Católica mejoró con Cánovas y esta mejoría se mantuvo hasta principios del siglo XX. Francisco Javier Ramón Solans: “El catolicismo tiene masas”. Nación, política y movilización en España, 1868-1931”, *Historia Contemporánea*, 51, 2015, pp. 427-454.

<sup>15</sup> J. Cruz Valenciano: *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014, p. 57.

fueron muy apreciados los misereres, que reflejaban la contrición de los pecadores por las faltas cometidas, junto con los *Stabat Mater*, la secuencia del Viernes de Dolores que recoge la desolación de María ante la muerte de su hijo. Algunos misereres adquirieron tal fama que llegaron incluso a identificarse con la ciudad para cuya catedral fueron compuestos, como el famoso *Miserere* de Hilarión Eslava en Sevilla<sup>16</sup> o el de Manuel Doyagüe en Salamanca<sup>17</sup>.

Los misereres, junto con las lamentaciones, formaban parte del Oficio de Tinieblas, que tenía lugar durante los maitines y laudes del Triduo Sacro. El elemento dramático estaba presente en estas ceremonias, a cuyo final se cantaba el miserere casi en total oscuridad y se reproducía un estrépito que representaba el temblor de la tierra a la muerte de Cristo en lo que podemos ver como una escenificación teatral<sup>18</sup>. Sin poner necesariamente en duda la devoción de nuestros antepasados, la asistencia al Oficio de Tinieblas iba más allá de su aspecto religioso y constituía un acontecimiento estético y artístico en la vida de la ciudad, congregando sin duda a numerosos melómanos. La prensa muestra abundantes ejemplos de compositores destacados, como Hilarión Eslava, cuyas lamentaciones se anunciaban, junto con las de Balius, en la Catedral de Córdoba, indicando que irían seguidas por el *Miserere* de Ravé, todo ello interpretado por la capilla musical de la institución dirigida por su maestro<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> El *Miserere* de Eslava se asoció de tal forma a Sevilla y su ambiente, que aparece en los escritos más allá de los comentarios sobre las interpretaciones de esta obra. Así, lo encontramos en la sección de un periódico madrileño titulada “Los sentidos”, donde su autor afirma: “Cuando huelo la flor de azahar u oigo el *Miserere* de Eslava, no puedo menos de decir: ‘¡Sevilla!’ y se me figura estarla viendo. Me sucede esto desde que tuve el gozo de visitarla en tiempo de Semana Santa y feria”. Este ejemplo muestra que el narrador experimenta un goce estético ante la famosa partitura, independientemente del recinto donde la escucha. *El Amigo, periódico de educación popular*, n.º 63, 4-5-1879, p. 2.

<sup>17</sup> Aunque no con tanta frecuencia como las referencias a Eslava, las interpretaciones del *Miserere* de Doyagüe también aparecen regularmente en la prensa. En 1861 se anunciaba que la música de las lamentaciones y el miserere serían del “esclarecido hijo de Salamanca Sr. Doyagüe, cuya celebridad artística es notable en Europa”. Sonaría también una lamentación del primer organista Francisco Olivares. *Adelante: revista salmantina de ciencias, artes, literatura e intereses materiales*, n.º 96, 24-3-1861, p. 3.

<sup>18</sup> En cada uno de estos días se sustituían las tres lecturas habituales por el canto de tres lamentaciones con texto del profeta Jeremías, que llora la destrucción de Jerusalén debida a los pecados de su población, concluyendo la música con el canto del miserere. De esta forma, el número total de lamentaciones interpretadas durante toda la Semana Santa era de nueve, que se completaban con tres misereres. En el templo se colocaba un candelabro llamado tenebrario con quince velas, que representaban a los apóstoles, excepto Judas Iscariote, a las tres Marías y a la Virgen. A medida que transcurría el oficio las velas se iban apagando quedando el templo prácticamente en la oscuridad, permaneciendo encendida solo la luz que representa a la Virgen. Dada la importancia de esta parte del oficio, los archivos de las catedrales españolas conservan numerosas lamentaciones, debidas a los principales maestros de capilla. López-Calo explica la práctica de las Tinieblas desde la época medieval hasta las primeras décadas del siglo XX en que él mismo fue testigo presencial de este oficio, que terminaba con un estrépito producido por carracas, que evocaba la muerte de Cristo. José López-Calo: “El *Miserere* de Vicente Palacios”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 171-194.

<sup>19</sup> *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, n.º 8568, 9-4-1879, p. 2.

Los anuncios y reseñas de estas funciones a lo largo del siglo XIX manifiestan una línea de separación cada vez más fina entre la celebración religiosa con música y el concierto, como nos confirman los siguientes ejemplos. En la Catedral de Sevilla se preparaba en 1882 la interpretación del *Miserere* de Eslava, en la que tomaría parte el célebre tenor Massini, que en aquel momento triunfaba en el Teatro Real de Madrid. La redacción de la noticia se expresaba en los mismos términos en que lo haría si estuviese anunciando la actuación de Massini en una representación operística<sup>20</sup>. Dos años antes se anunciaban incluso los ensayos previos de esta famosa obra de Eslava, que tuvieron lugar fuera de la catedral con el tenor Gayarre al frente y una gran orquesta<sup>21</sup>. Evidentemente, la numerosa concurrencia presente en el ensayo no asistía a una celebración religiosa, pues la obra estaba fuera del templo y de su contexto habitual. Esencialmente el mismo público, ¿convertido ya en fieles cristianos?, acudió al día siguiente a escuchar el *Miserere* en la catedral. El mismo periódico que daba la noticia, subrayaba la expectación que despertaba este acto, que había congregado a numerosas personas en la puerta de la catedral con más de dos horas de antelación. También hay numerosos testimonios de la interpretación de esta famosa obra fuera de Sevilla, como ocurrió en 1896 en la Catedral de Santander<sup>22</sup>. Como vemos más adelante, también se programaban misereres en los llamados “conciertos sacros”.

Inciendiando sobre la forma de presentar la música de las funciones religiosas, en 1842 el periódico *Lira del Tormes* anunciaba en su sección “Noticias filarmónicas” que en la Catedral de Salamanca se interpretarían el Miércoles Santo las lamentaciones primera y tercera de Francisco Olivares y José Borreguero, respectivamente<sup>23</sup>. Señalaba que tenía “buenas noticias” de ambas partituras y prometía un posterior análisis de “su mérito artístico”<sup>24</sup>. Más adelante, el cronista se expresaba como un crítico musical, subrayando que “la concurrencia” fue “escogida y numerosa” y destacando la

<sup>20</sup> “El célebre tenor Massini, actualmente en el Teatro Real de Madrid, ha prometido ir a Sevilla a tomar parte en *El Miserere* de Eslava, que se cantará en aquella suntuosa catedral el Miércoles Santo”. *El Amigo*, n.º 214, 25-3-1882, p. 8.

<sup>21</sup> En una información sobre la Semana Santa en Sevilla leemos: “Anteayer se verificó en la casa Lonja el ensayo del *Miserere*, de Eslava, delante de un público numerosísimo, que llenaba las galerías y el patio del edificio. Gayarre recibió una ovación, que jamás podrá borrarse de su memoria. La orquesta más numerosa y mejor ensayada que otras veces”. *El Ancora: diario católico popular de las Baleares*, 48, 1-4-1880, p. 2.

<sup>22</sup> “Por la tarde se celebró [en la Catedral de Santander] el solemne Oficio de Tinieblas, cantándose el ‘miserere de Eslava’, que interpretaron bien las voces, acompañadas por una nutrida orquesta”. *La Atalaya: diario de la mañana*, n.º 1182, 4-4-1896, p. 1.

<sup>23</sup> Francisco Olivares (1778-1854) era el primer organista de la Catedral de Salamanca y José Carlos García Borreguero (1794-1867) su maestro director del canto.

<sup>24</sup> *La Lira del Tormes: literatura y bellas artes*, n.º 2, 20-3-1842, p. 8.

calidad de las piezas, que fueron dirigidas por sus propios autores<sup>25</sup>. El hecho de incluir estas noticias en la mencionada sección centraba su atención exclusivamente en su aspecto musical, constituyendo una verdadera invitación a los melómanos a escuchar nuevas piezas de calidad. Una vez más, los datos apoyan la consideración de esta actuación musical como concierto sacro.

Las noticias y críticas de este tipo abundan en aquellos años, generalmente en tono favorable en los periódicos de provincias, como ocurre en muchos actos de sociedades culturales, quizás por el carácter local de una buena parte del repertorio, que todo aficionado conocía, así como a sus habituales intérpretes. Este asunto nos lleva a una reflexión sobre si el entusiasmo de las críticas era fruto únicamente de la calidad musical o lo era de la posible condición de aficionado del crítico o del hecho de que algunos autores eran prácticamente una gloria local, que había que exaltar. En cualquier caso, insistimos en que estas opiniones se centran exclusivamente en el aspecto musical de aquellas solemnes celebraciones litúrgicas, que eran vistas como un “concierto” por una buena parte de la población<sup>26</sup>.

Además de misereres y lamentaciones, entre las piezas vinculadas a la Semana Santa estaban los *Stabat Mater*, que se escucharon en casi todos los conciertos sacros de la geografía nacional, especialmente el debido a la celeberrima pluma de Rossini, como veremos en los apartados siguientes. La prensa de Mahón (Menorca) nos presenta un caso de 1869, en el que se entremezclan el concierto y la función litúrgica, con la interpretación de la famosa pieza de Rossini por un grupo de aficionados de ambos sexos, primero en concierto público celebrado en el Casino de Mahón y después como parte de las funciones litúrgicas del Viernes de Dolores en la Parroquia de Santa María de aquella ciudad<sup>27</sup>. Otra vez tenemos la misma obra, intérpretes y seguramente público en los dos contextos que aquí abordamos.

Por otra parte, la idea del templo como escenario, se afianza con la celebración de algunos conciertos en recintos sagrados, como una audición musical que tuvo lugar en la Colegiata de San Nicolás de Alicante en 1886.

<sup>25</sup> *La Lira del Tormes: literatura y bellas artes*, n.º 3, 27-3-1842.

<sup>26</sup> Por ejemplo, en 1861, la salmantina revista *Adelante* reflejaba la impresión de un redactor que había asistido la tarde anterior al Oficio de Tinieblas en la catedral. Señalaba que “la música sagrada es magnífica y sublime, arrebató el alma embriagada por una armonía celeste, y cuando es inspiración de un genio como Doyagüe, hace sentir las más vivas impresiones”. Detallaba rasgos de las lamentaciones y el miserere, con la información de que Manuel José Doyagüe (1755-1842) había compuesto una de sus lamentaciones a solo para el tiple Alfonso Lorente, “cantante distinguido y discípulo de D. José Lidón, de la época de los Crescentini y de la Colbranc [sic] muger de Rossini”, añadía que “entre los cantantes se distinguen siempre los que recibieron su educación artística en tiempos del virtuoso Doyagüe”, aplicando afirmaciones similares a los violinistas. Este es uno de los habituales ejemplos en que se exalta la figura de un compositor local. *Adelante: revista salmantina de ciencias, artes, literatura e intereses materiales*, n.º 97, 283-1861, p. 2.

<sup>27</sup> *Diario de Mahón*, n.º 317, 23-3-1869, p. 2 y n.º 320, 28-3-1869, p. 3.

Allí, entre las nueve y las once de la noche del Jueves Santo, un grupo de profesores interpretó *Las Siete Palabras* de Haydn con piano, violín, violonchelo y viola, intercalando entre dos de estas “palabras” una pieza no sacra: la sonata *Claro de luna* de Beethoven<sup>28</sup>.

### “Conciertos sacros”: organizadores y espacios

A la vez que la música religiosa articulaba las funciones litúrgicas dentro de los templos, encontramos un interés creciente por su interpretación fuera de los mismos, pasando a salones, casinos, teatros y otros lugares indudables de la “esfera pública” de Jürgen Habermas, donde se encuentra un público consumidor de cultura, que acudirá con frecuencia a los eventos que analizamos en este trabajo. A pesar de esto, los estudios sobre la música que se interpretaba en España en estos contextos, abordan principalmente los géneros operísticos e instrumentales y apenas se ocupan del repertorio sacro<sup>29</sup>.

Como leemos en *La Iberia* en referencia a los conciertos sacros, “la introducción en España de estos solemnes conciertos es un gran paso dado por los verdaderos amantes del arte”<sup>30</sup> y bajo esta premisa, durante toda la segunda mitad del siglo XIX estas audiciones proliferaron en nuestro país en los ámbitos señalados más arriba e incluso al aire libre, como ocurría en Alicante dentro de las fiestas patronales dedicadas a la Virgen de los Remedios. En este caso, los conciertos eran a las 12 de la noche, en un pabellón colocado en la plaza de Alfonso XII, precedidos de un repique de campanas y una exhibición de fuegos artificiales<sup>31</sup>. Casos como este son menos habituales que los surgidos alrededor de la Cuaresma.

Como signo de la importancia de los conciertos sacros en la vida social, Isabel II recibía la programación correspondiente a través de su mayordomo

<sup>28</sup> La crítica fue muy favorable y resaltaba la utilización de un nuevo piano “de sentido continuo”, que “produjo un excelente resultado”, en las manos del Barón de Mayals, aristócrata y “artista verdadero”, según la reseña. *El Graduador*, n.º 6093, 25-4-1886, p. 3.

<sup>29</sup> Sobre los usos de la cultura burguesa en la época que estudiamos, es imprescindible consultar el trabajo de Cruz Valenciano, especialmente el capítulo VI, dedicado a los “placeres de la imaginación y el cuerpo”. En él trata detalladamente de los espacios donde se escuchaba música y se centra especialmente en el repertorio de óperas o fragmentos de las mismas, zarzuelas y música instrumental, sin hacer mención de la música sacra. J. Cruz Valenciano: *El surgimiento de la cultura...*, pp. 288-333.

<sup>30</sup> “Álbum de la Iberia”. *La Iberia* (Madrid), 13-3-1859, p. 3. Como señalamos en una referencia anterior, el concierto sacro estaría ligado a los conciertos cuaresmales estudiados por J. Martínez Reinoso en *El surgimiento...*, capítulo 2, pp. 79-106.

<sup>31</sup> En la Plaza de Alfonso XII de Alicante, con motivo de sus fiestas patronales se celebraba anualmente un concierto sacro con acompañamiento de orquesta a las 12 de la noche. El repertorio era similar al de los conciertos de esta clase celebrados en Cuaresma, con obras de Rossini, el *Ave María* de Gounod y música de autores locales. *La Unión Democrática* (Alicante), n.ºs 55, 68 y 69, 18-7, 3 y 5-8 de 1879. Cada año, la prensa alicantina hacía puntual referencia a estos actos.

mayor, como atestigua una carta conservada en el Legado Barbieri<sup>32</sup>. Además, vemos que se obsequió con una de estas veladas al rey Alfonso XII durante su visita a Cádiz<sup>33</sup>, y con otra a sus hermanas Isabel y Paz cuando visitaron Granada, esta vez en el palacio del general Riquelme<sup>34</sup>. Los tres conciertos citados se celebraron a finales de marzo, seguramente en Cuaresma o Semana Santa, aunque la documentación no lo precisa.

Del mismo modo que cualquier otro espectáculo, estos conciertos dieron lugar a abundantes informaciones, anuncios y críticas en toda la prensa española. En ellos se consideraba fundamental la puesta en escena, adecuada al contenido de estas audiciones. Ponemos como ejemplo la del primer concierto sacro de la temporada de 1859 en el Teatro de la Zarzuela, con todos los artistas vestidos de negro y el maestro Barbieri mostrando su autoridad colocado en medio del escenario sobre una banqueta<sup>35</sup>. Más adelante, se sugería para el segundo concierto una mejor distribución de los instrumentos y voces, para mayor comodidad de intérpretes y público, se concedía gran importancia a estos factores y se consideraba que un teatro era un lugar impropio para esta clase de solemnidades musicales<sup>36</sup>.

### *El ámbito privado*

Jesús Cruz Valenciano ha estudiado la sociedad burguesa española, comenzando en la segunda mitad del siglo XVIII. Este autor resalta que a mediados del siglo XIX las clases medias y altas españolas participaban de la tendencia europea, adoptando un nuevo estilo de vida al que se habían incorporado ciertas comodidades domésticas, el consumo y las actividades culturales. Las casas “principales” presentaban una zona dedicada a actividades públicas o semipúblicas y una parte privada para la familia. En la primera de ellas, se celebraban actos característicos del estilo de vida burgués, como bailes, tertulias, cenas e interpretaciones literarias o musicales<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> En esta carta, fechada el 24 de marzo de 1859, Gerónimo Lamadrid se dirige al mayordomo mayor de la reina, para que ponga en conocimiento de esta el programa de un concierto sacro, que se celebraría al día siguiente en Madrid. La audición constaría de las habituales tres partes, con música de Meyerbeer, Haydn, Schubert, Donizetti, Eslava, Weber y Rossini. Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), Ms. 20273-37.

<sup>33</sup> Se celebró en el Gran Teatro de Cádiz, organizado por el Casino gaditano. *La Correspondencia de España*, n.º 7053, 25-3-1877, p. 1.

<sup>34</sup> El periódico madrileño transcribía la noticia procedente de la prensa de Granada. *La Correspondencia de España*, n.º 8772, 29-3-1882, p. 3.

<sup>35</sup> El escenario “presentaba un golpe de vista imponente y magnífico” y en él Barbieri aparecía “dispuesto a encadenar y desencadenar las armonías inspiradas por el cielo a los grandes genios de la música”. “Álbum de la Iberia”. *La Iberia*, 13-3-1859, p. 3.

<sup>36</sup> “Revista musical. Conciertos sacros”. *La España*, n.º 3864, Madrid, 18-3-1859, p. 4.

<sup>37</sup> J. Cruz Valenciano: “Building Liberal Identities in 19th Century Madrid: The Role of Middle Class Material”, *The Americas*, 60, n.º 3, Special Issue on Material Culture, 2004, pp. 391-410; pp. 400-404. El mismo autor desarrolla estos aspectos en *El surgimiento de la cultura...*, pp. 101-160.

Los conciertos sacros también pasaron al ámbito privado, como las casas de algunos compositores o las residencias aristocráticas o burguesas, donde los intérpretes solían ser aficionados. A ellas acudía un círculo más o menos íntimo, formado por amigos del anfitrión y en el primer caso también por sus compañeros y alumnos. A los compositores y maestros estos actos les favorecían profesionalmente y los anfitriones de las casas principales resaltaban con ellos su pertenencia a una sociedad escogida. Además de música, solían recitarse poemas adecuados para la ocasión y se servían algunas viandas. Las estancias se adornaban y preparaban para estas actividades “serias, cultas y elegantes”, que formaron parte de la buena sociedad. A continuación, citamos varios ejemplos, comenzando por el círculo de los compositores.

En 1852 Baltasar Saldoni (1807-1889) había dirigido un concierto sacro con obras de su autoría en casa de Salvador María Granés<sup>38</sup>. Los intérpretes, de ambos sexos, eran discípulos del maestro y la reunión fue calificada por la prensa de “brillantísima”<sup>39</sup>. Unos días más tarde, los periódicos se ocupaban del regalo labrado en plata, que habían hecho a Saldoni sus alumnas, al cual este había correspondido con una espléndida invitación en su casa, extendida a las jóvenes y sus familias. Esta cita fue calificada de reunión filarmónica, pues allí se cantaron más de veinte piezas, seguramente de las preparadas para la audición inicial<sup>40</sup>.

Algunos músicos y aficionados contaban con instalaciones adecuadas para este tipo de actividades, como Fermín García Álvarez (1833-1898), compositor de canción lírica que tenía un teatro en su propio domicilio particular, situado en la calle Fuencarral<sup>41</sup>. Allí actuaron algunos de los principales intérpretes del Madrid de la época, entre los cuales había miembros de la aristocracia; por ejemplo, en marzo de 1866, se interpretaron el omnipresente *Stabat Mater* rossiniano y el *Ave María* de Schubert; también hubo lectura poética y “se sirvió un espléndido té”<sup>42</sup>.

Los duques de Montpensier, hermana y cuñado de la reina Isabel II y melómanos reconocidos, celebraron un concierto sacro en sus salones de Sevilla, en el que como era habitual intervinieron miembros de la familia,

<sup>38</sup> Salvador María Granés fue miembro del Consejo de Fernando VII y Guardasellos de la Casa Real, lo que le sitúa en primera línea de las casas acomodadas de Madrid. Como indica Pablo Beltrán, Granés puso los mismos nombres a su hijo (1838-1911), que fue periodista y libretista de cierto relieve. Pablo Beltrán Núñez: *Salvador María Granés autor del género chico y periodista satírico*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002, p. 1. Esta tesis se leyó en 1991, aunque figura publicada en 2002 (disponible en <http://eprints.ucm.es/3240/1/AH3004401.pdf>, consulta junio 2018).

<sup>39</sup> “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, Madrid, 7-4-1852, p. 3.

<sup>40</sup> *La Esperanza*, Madrid, 27-4-1852, p. 3.

<sup>41</sup> Datos tomados del trabajo de María Almudena Sánchez Martínez: *José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 128-129.

<sup>42</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 2970, 20-3-1866, p. 3.

como sus hijas las infantas Amalia y Cristina y otros aristócratas, que cantaron varias piezas de Rossini —*Fe, Esperanza, Caridad* y el *Canto de los Israelitas al pasar el Mar Rojo*—, junto con fragmentos sagrados de Beethoven<sup>43</sup>. Unos días más tarde, la propia duquesa Luisa Fernanda y sus hijas participaban en un concierto sacro en el Palacio de San Telmo, que la prensa anunciaba como “público”<sup>44</sup>.

Otro salón famoso por los conciertos privados, donde también se interpretó música sacra, fue el de los “Señores de Ayguals”<sup>45</sup>, en Madrid, con un repertorio parecido al de otras audiciones similares. En torno a la Semana Santa de 1872 se celebró allí una velada con “las mejores piezas clásico-religiosas” de Rossini, Mercadante, Stradella y otros compositores, contando con la interpretación de la propia anfitriona y el recitado de distintas poesías, que alternaron con el canto<sup>46</sup>.

La organización de conciertos sacros en domicilios particulares también pasó a Cuba, todavía provincia española. En 1887, tuvo lugar en La Habana una velada en casa de Francisco de Paula Arazoza, director de la *Gaceta Oficial*, que de esta forma celebró su cumpleaños ante invitados pertenecientes a las mejores familias de aquella sociedad, juntando en su casa a más de trescientas personas<sup>47</sup>. La fiesta fue calificada como una de las más notables que se habían celebrado en La Habana, desde los tiempos de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia. La anfitriona, Pilar Verdugo, y su hijo de corta edad, junto con otros aficionados, interpretaron fragmentos del *Stabat Mater* de Rossini y *La Caridad* del mismo autor, y se sirvieron abundantes viandas.

### *Las asociaciones cívicas*

A mediados del siglo XIX surgieron numerosas asociaciones cívicas, que se constituyeron en la mayor parte de las capitales de provincia españolas y ciudades de cierta entidad; sus fines eran recreativos y culturales y en ellas se reunieron miembros de las clases acomodadas<sup>48</sup>. Muchas de ellas tuvieron

<sup>43</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 3358, 11-4-1867, p. 1.

<sup>44</sup> *Diario de Córdoba*, n.º 5016, 21-4-1867, p. 2.

<sup>45</sup> Los Ayguals celebraban en su domicilio madrileño temporadas de “reuniones filarmónico-literarias”. Por ejemplo, en 1871, se anunciaba que estos actos comenzarían el 15 de noviembre y tendrían lugar los días 1 y 15 de cada mes. *La Correspondencia de España*, n.º 5097, 10-11-1871, p. 2.

<sup>46</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 5225, 17-3-1872, p. 1.

<sup>47</sup> El periódico tinerfeño *La Opinión* copiaba la crónica de este evento del periódico cubano *La Marina*. *La Opinión*, n.º 484, 15-5-1887, p. 3.

<sup>48</sup> Sobre este tipo de asociaciones y sus actividades hay numerosos trabajos, entre los cuales señalaremos algunos. Desde un punto de vista general, ver Celsa Alonso González, Emilio Casares Rodicio: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995; Carlos Gómez Amat: *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX, 4.ª ed., Madrid, Alianza, 2007. De forma más particular se puede consultar Antonio Álvarez Cañibano: “Academias, sociedades musicales y filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX”, *Revista de Musicología*, XIV, 1991, pp. 63-70; Rafael Villena Espinosa, Isidro Sánchez

una sección filarmónica, entre cuyas actividades estaban la enseñanza de la música y la organización de academias o conciertos, en los que intervenían como intérpretes algunos socios y aficionados, con asistencia de numeroso público. Las mismas sociedades enviaban invitaciones a los periódicos, con el fin de divulgar estas audiciones a través de sus páginas<sup>49</sup>. En general, las críticas solían ser elogiosas o al menos benévolas, destacando siempre las intervenciones femeninas con cierta condescendencia, en una sociedad en la que la mujer iba poco a poco accediendo a la enseñanza musical reglada<sup>50</sup>.

El repertorio de aquellas academias era el habitual de la época, incluyendo audiciones de música sacra<sup>51</sup>, con programas donde alternaban com-

---

Sánchez (coords.): *Sociabilidad fin de siglo: espacios asociativos en torno a 1898*, Universidad Castilla-La Mancha, 1999; María Encina Cortizo Rodríguez, Ramón Sobrino Sánchez: "Asociacionismo musical en España", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 11-16, Dámaso García Fraile: "La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana, Salamanca 1838-1839", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 81-124; María Aurelia Díez Huerga: "El Liceo de Oviedo: un ejemplo de sociedad musical en el siglo XIX", *Nasarre*, 29, 2013, pp. 99-128; Alberto Hernández Mateos: "Modernización musical y periferia en la España isabelina. Un caso de estudio: la Escuela de San Eloy y la Salamanca de Martín Sánchez Allú", *Revista de Musicología*, 38, n.º 2, 2015, pp. 465-497; Josefa Montero García: "Catedral y música civil en torno a Martín Sánchez Allú (1823-1858)", *Revista de Musicología*, 38, n.º 2, 2015, pp. 499-527.

<sup>49</sup> Por ejemplo, *El Áncora: diario católico popular de las Baleares*, recibía siempre un "besa la mano", por medio del cual el Círculo Mallorquín de Palma de Mallorca invitaba a su director a los conciertos que organizaba la entidad. En marzo de 1882, le exhortaba a asistir a un concierto sacro, que se celebraría próximamente, por lo cual el periódico expresaba su agradecimiento. *El Áncora*, n.º 629, 31-3-1882, p. 2. Sin embargo, no todos los representantes de la prensa recibían invitación, como vemos en el caso del balear *La Autonomía*, que se quejaba de haber sido exceptuado por el *Círculo Católico de Obreros*, al que calificaba irónicamente de "culto e ilustrada sociedad". *La Autonomía*, n.º 227, 5-4-1884, p. 2.

<sup>50</sup> Tomando como ejemplo a Palma de Mallorca, vemos que existían varias asociaciones de este tipo, como *La Tertulia*, que en marzo de 1883 invitaba "afectuosamente" al periódico *El Balear* a su próximo concierto sacro de la Cuaresma. El diario lo reseñaba en sus páginas anunciando un ensayo de esta actividad "en que tomarán parte varios distinguidos aficionados ventajosamente conocidos en esta capital" y, a la vez que agradecía el detalle a la junta directiva, auguraba "agradables ratos" a los asistentes. *El Balear*, n.º 355, 16-3-1883, p. 1. Una vez transcurrido el concierto, el mismo diario calificaba a los intérpretes de "valiosísimos elementos [...] que gozan de merecida fama en esta población". *El Balear*, n.º 358, 21-3-1883, p. 1.

<sup>51</sup> Como ejemplo, citamos *La Salmantina*, que nació a la sombra de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, a cuyo claustro perteneció su director Pedro Sánchez Ledesma. Este dirigió varios conciertos sacros, como el que tuvo lugar en el Teatro Liceo de la ciudad del Tormes, cuyos detalles incluimos en el Cuadro 1. Allí aficionados locales de cierto nombre en la ciudad habían cantado fragmentos del *Stabat Mater* "del inmortal Rossini", una *Salve* y una *Pastorela a María* del marqués de Villa-Alcázar, así como un *aria de chiesa* de Stradella. *Crónica de Salamanca*: revista de ciencias, literatura y artes, tomo II, n.º 3, 16-3-1861, p. 17. En 1861, Francisco de la Riva, marqués de Villa-Alcázar, recomendaba a su amigo Barbieri a Pedro Sánchez Ledesma, profesor de San Eloy y a su vez "director de la Sociedad La Salmantina", que pensaba desplazarse a Madrid aprovechando las vacaciones veraniegas, para allí "adquirir algunas relaciones filarmónicas". BNE, Mss 14047-33. El marqués de Villalcázar, fue un pianista y compositor aficionado, afincado en Salamanca, que mantuvo también una relevante actividad política. J. Montero García: "El marqués de Villalcázar: aristócrata, musicólogo y compositor", *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López et al. (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1559-1576.

positores conocidos a nivel nacional e internacional con autores y piezas de carácter local. La interpretación de esta música en estos escenarios también suscitó críticas, por considerarla una especie de intrusión en el ámbito civil<sup>52</sup>. Sin ánimo de ser exhaustivos, resumimos una muestra de estas actuaciones en el Cuadro 1, donde consignamos la parte más representativa del repertorio.

Estas actividades gozaban del interés de todos los aficionados, pues generalmente los intérpretes también lo eran, y solían incluir en los intermedios la declamación de poemas relacionados con el contenido sacro<sup>53</sup>. La prensa describía la preparación y el contenido de las veladas, anunciando y evaluando no solo los conciertos, sino además los ensayos, a los que también acudía “una concurrencia numerosa y escogida”, utilizando el habitual lenguaje de estas reseñas<sup>54</sup>. Como fruto de la sociedad de la época, se celebraban por separado los ensayos de los coros masculino y femenino, al menos en Palma de Mallorca<sup>55</sup>. Esta situación, aunque en cierto modo “avanzada” porque finalmente ambos sexos intervenían conjuntamente en el concierto, es una muestra más del estatus de la mujer como intérprete musical, a quien en más de una ocasión se le prohibió incluso participar como cantante en los conciertos sacros, que se celebraban fuera de los templos<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> “Cantar en un casino, a modo de divertimento y pasatiempo, la terrible misa de difuntos es lo más piramidal que han inventado los librepensadores”. El periódico balear *La Autonomía* copió esta afirmación de *El Isleño*, que reaccionaba así ante el anuncio de que un grupo de aficionados cantarían “algunas estrofas de la Secuencia de la misa de ‘Requiem’ del maestro Verdi” en el Círculo de Obreros Católicos de Palma de Mallorca y añadía que solo faltaba que las juntas directivas de estas asociaciones confesaran y dieran la comunión a los fieles. *La Autonomía*, n.º 216, 22-3-1884, p. 2.

<sup>53</sup> En algunos casos, estos discursos y poesías se imprimieron, como los relativos a un concierto sacro celebrado en el Ateneo de Valencia. *Concierto sacro celebrado en la noche del martes 23 de marzo de 1880: Discurso y poesías*, Valencia, Imprenta de M. Alufre, 1880. Existe un ejemplar en BNE, signatura VC/798/13.

<sup>54</sup> En los salones del Círculo Mallorquín de Palma de Mallorca, habían empezado los ensayos del “coro de señoras” para un concierto sacro, que se daría el Domingo de Ramos. La prensa hacía referencia a la “escogida concurrencia” que asistía a los mismos. *La Opinión*, n.º 733, 7-3-1882, p. 2.

<sup>55</sup> En 1884, en el Círculo Mallorquín los ensayos del coro de hombres comenzaron el 4 de marzo, y los del “coro de señoras” el día 9. *La Opinión*, n.ºs 1267 y 1271, 5 y 10-3-1883, pp. 3 y 2, respectivamente.

<sup>56</sup> Como también nos recuerda Carreras, las voces femeninas no tenían cabida en los coros de las iglesias, supliéndose sus voces con niños y contraltos naturales. Aunque Barbieri dirigió a “señoritas” en templos como la Iglesia de los Trinitarios de Madrid, la Sociedad Coral de Bilbao intentó emplear mujeres para cantar el *Stabat Mater* de Nicolás Rodríguez Ledesma, provocando grandes críticas por el hecho de querer emplear voces femeninas en un concierto sacro. Juan José Carreras López. “Ausencia y presencia de las mujeres”, *Historia de la música...*, pp. 103-126; 123-124.

Cuadro 1. Algunos conciertos sacros en asociaciones cívicas

Localidad	Escenario	Fecha	Autor / es	Repertorio
Madrid <sup>57</sup>	Liceo artístico y literario	4-1843	Saldoni	<i>Miserere</i> y <i>Stabat Mater</i>
Badajoz <sup>58</sup>	Círculo artístico y literario	3-1864	Rossini	<i>Stabat Mater</i>
Santander <sup>59</sup>	Sociedad Lírica	3-1866	Rossini	<i>Stabat Mater</i>
Granada <sup>60</sup>	Sociedad de música del Liceo	2-1867	Haydn	<i>Las siete palabras</i>
Madrid <sup>61</sup>	Conservatorio	4-1867	Haydn	<i>Las siete palabras</i>
Alicante <sup>62</sup>	Casino	3-1869	Rossini	<i>O salutaris</i>
Mahón <sup>63</sup>	Casino	3-1869	Rossini / Beethoven	<i>Stabat Mater</i> y <i>O salutaris</i> / <i>Sonata para violín y piano</i>
Salamanca <sup>64</sup>	Casino	3-1870	Rossini / Marqués de Villalcázar	<i>Stabat Mater</i> y <i>Moisés</i> / <i>Melodía a la Virgen</i>
Gerona <sup>65</sup>	Casino	4-1870	Rossini / Gounod	<i>Stabat Mater</i> y <i>La Caridad</i> / <i>Ave María</i>
Palma <sup>66</sup>	Asociación de católicos	3-1872	Mercadante	<i>Las siete palabras</i>
Valencia <sup>67</sup>	Sociedad artístico-musical	3-1880	Massenet / Gounod / Haydn	No consta / <i>Ave María</i> / <i>Las siete palabras</i>
Valencia <sup>68</sup>	Sociedad El Iris	3-1880	Gounod / Penella	<i>Ave María</i> / <i>Miserere</i>
Córdoba <sup>69</sup>	Centro Filarmónico	3-1880	Haydn / Gounod / Rossini / Stradella	<i>Las siete palabras</i> / <i>Ave María</i> / <i>Stabat Mater</i> / <i>Melodía</i>
Palma <sup>70</sup>	Círculo Mallorquín	4-1881	Rossini	<i>Stabat Mater</i>
Burgos <sup>71</sup>	Liceo	4-1881	Haydn	<i>Las siete palabras</i>
Valencia <sup>72</sup>	Sociedad Artístico-Musical	4-1881	Gounod / Massenet / Haydn / Saint Sæns	<i>Serenata</i> y <i>Ave María</i> / <i>Angelus</i> / <i>Las siete palabras</i> / <i>Danza macabra</i>

<sup>57</sup> *Revista de Teatros. Diario pintoresco de literatura*, n.º 99, 17-4-1843, pp. 1-2.

<sup>58</sup> *Crónica de Badajoz: periódico de intereses morales y materiales*, n.º 14, 23-3-1864, p. 3.

<sup>59</sup> *La Abeja Montañesa: periódico de intereses locales*, n.º 2244, 17-3-1866, p. 3

<sup>60</sup> De *La Correspondencia de Granada*, copiado en *La Paz* (Murcia), n.º 2844, 2-4-1867, p. 2.

<sup>61</sup> Se incidía en que la obra se interpretaba en la versión original de Haydn, para cuarteto de instrumentos de cuerda, con la parte de violín a cargo de Jesús de Monasterio. El poeta Antonio Arnao había escrito una paráfrasis de cada palabra, que leyó él mismo durante la velada. *El Correo de la Moda*, n.º 686, 16-4-1867, p. 111.

<sup>62</sup> *Eco de Alicante*, n.º 295, 14-3-1869, p. 3.

<sup>63</sup> *Diario de Mahón*, n.º 317, 23-3-1869, p. 2.

<sup>64</sup> *El Eco Popular*, n.º 8, 27-3-1870, p. 4.

<sup>65</sup> *El Vigilante*, n.º 20, Gerona, 21-4-1870, p. 2.

<sup>66</sup> *La Unidad Católica*, n.º 160, 24-3-1872, p. 8.

<sup>67</sup> *El Católico*, n.º 562, 21-3-1880, p. 2.

<sup>68</sup> Como fue habitual en otros conciertos, se interpretó una composición del director (Penella), que en este caso fue un fragmento de su *Miserere* y en los intermedios se leyeron poesías. *El Católico*, n.º 563, 24-3-1880, p. 2.

<sup>69</sup> *Diario de Córdoba*, n.º 8851, 21-3-1880, p. 2.

<sup>70</sup> *La Opinión*, n.º 468, 11-4-1881, p. 2.

<sup>71</sup> *El Herald de Castilla*, n.º 109, Burgos, 13-4-1881, p. 1.

<sup>72</sup> El concierto había resultado muy bien, pero el periodista se lamentaba de que la Sociedad artístico-musical había tenido mucho trabajo atendiendo a sus dos teatros líricos y no había podido preparar obras nuevas para esta ocasión. *La Unión Católica*, n.º 1182, 12-4-1881, p. 1.

Palma <sup>73</sup>	C. Mallorquín	2-1882	Rossini / Mercadante	<i>Stabat M. / S. palabras</i>
Palma <sup>74</sup>	Círculo de Obreros Católicos	3-1884	Rossini / Mercadante / Verdi	<i>Stabat M. / S. palabras / Requiem</i>
Palma <sup>75</sup>	Círculo de Obreros Católicos	4-1884	Mercadante / Rossini / Mozart / Gounod	<i>Siete palabras / Stabat Mater / Requiem / Ave María</i>
Palma <sup>76</sup>	C. Mallorquín	2-1885	Rossini / Sancho / Gounod / Mozart / Torres	<i>Stabat M. / Te ergo / Jesús Nazareth / Misa / Salve.</i>
Palma <sup>77</sup>	C. Mallorquín	4-1889	Montaner / Torrens / Gounod / Sancho / Rossini	<i>Introducción / Agnus Dei / Galia / Te ergo / Inflammatus del S. Mater</i>
Córdoba <sup>78</sup>	Sociedad de sextetos	3-1890	Haydn / Stradella / Gounod	<i>Siete palabras / Pietà Signore / Ave María</i>
Córdoba <sup>79</sup>	Sociedad de sextetos	4-1890	Haydn / Calahorra / Chopin	<i>Siete palabras / Miserere / Marcha fúnebre</i>
Soria <sup>80</sup>	Casino de Numancia	3-1891	Rossini / Florimo	<i>La Caridad y Stabat Mater / Ave María</i>
Palma <sup>81</sup>	La Asistencia palmesana	4-1892	Rossini / Mercadante / Mariani / Gounod	<i>Stabat M / Ave María y Siete palabras / Invocazione a duo / Ave María</i>
Soria <sup>82</sup>	C. de Numancia	4-1892	Rossini / Stradella / Verdi	<i>La Caridad y el Stabat Mater / Pietà Signore / No específica</i>
Palma <sup>83</sup>	La Constancia	3-1894	Rossini / Mercadante / Stradella / Gounod	<i>Stabat Mater / Ave María / Pietà Signore / Jesús Nazareno</i>

<sup>73</sup> *La Opinión*, n.º 727, 28-2-1882, p. 2.

<sup>74</sup> *La Opinión*, n.º 1281, 22-3-1884. Parece que el Círculo Mallorquín había pasado a denominarse Círculo Católico de Obreros, aunque seguimos encontrando la primera denominación en años sucesivos.

<sup>75</sup> Este concierto comenzaba con una *Sinfonía sobre motivos del Stabat Mater de Rossini*, por Mercadante, después incluía diversos fragmentos de la citada obra rossiniana y varias de las *Siete palabras* de Mercadante, la secuencia del *Requiem* de Mozart y la famosa *Ave María* de Gounod. *La Opinión*, n.º 1291, p. 2.

<sup>76</sup> *El Balear*, n.º 933, 28-2-1885, p. 3.

<sup>77</sup> *El Isleño*, n.º 10650, 15-4-1889, p. 3.

<sup>78</sup> La Sociedad de sextetos celebraba sus conciertos en el salón del segundo piso del edificio del Café del Gran Capitán. Además de lo resumido en el cuadro, en esta audición se interpretó la *Marcha fúnebre* dedicada a Schiller de Meyerbeer y la melodía *Una lágrima* de Dunkler, la obertura de *Zanetta*, de Auber y un fragmento instrumental de *Aida* de Verdi. *Diario de Córdoba*, n.º 12307, 29-3-1890, p. 2.

<sup>79</sup> Debido al éxito del concierto sacro anterior, se decidió celebrar otro, cuya entrada costaba una peseta. Allí, además de las obras habituales, se incluyó el *Tibi soli* del *Miserere* de Calahorra, la obertura de *Las alegres comadres de Windsor* de Nicolai y un *Morceau de salón* para violín y piano sobre motivos de *Roberto*, de Hermann. La segunda parte comenzó con la *Marcha fúnebre* de Chopin, seguida de la plegaria de Stradella y del *Aria de la sombra de Dinorah* de Meyerbeer. *Diario de Córdoba*, n.º 12312, 3-4-1890, p. 2.

<sup>80</sup> Como en muchas de estas veladas, se leyeron poesías piadosas, en este caso algunas fueron de José Zorrilla. *El Noticiero de Soria*, n.º 154, 25-3-1891, p. 3.

<sup>81</sup> La actividad estaba organizada por la sociedad coral *La Constancia*, pero por problemas de espacio se celebró en los salones de *La Asistencia Palmesana*. *El noticiero balear*, n.º 374, 9-4-1892, p. 3.

<sup>82</sup> *El Noticiero de Soria*, n.º 263, 2-4-1892, p. 3.

<sup>83</sup> Se añadieron varias arias de Rossini, así como un fragmento de *Rienzi*, de Wagner, en trío para violín, piano y armonium. *El Noticiero Balear*, n.º 1029, 18-3-1894, p. 3.

Badajoz <sup>84</sup>	Fomento de las Artes	4-1895	Mozart / Cherubini / Eslava / Pedrell / Rossini	<i>Sinfonía en do mayor / Ave María / Miserere / Salve / Stabat Mater</i>
Alicante <sup>85</sup>	Círculo obrero	3-1896	Haydn / Gounod / Arrieta	<i>Siete palabras / Jesús Nazareno / ¡Oh! celeste dulzura!</i>
Palma <sup>86</sup>	Centro Militar	4-1897	Rossini / Riera / Gounod	<i>Stabat Mater / Melodía mística / Ave María</i>
Barcelona <sup>87</sup>	Orfeo Catalá	4-1897	Victoria / Mozart...	<i>Iesu dulci y O magnum mysterium / Ave Verum</i>
Córdoba <sup>88</sup>	Círculo de la Amistad	4-1900	Haydn / Stradella / Schubert / Gounod	<i>Siete palabras / Pietà Signore / Ave María / Ave María</i>

### *El teatro y los conciertos sacros*

Una buena parte de estas actividades tenía lugar en los teatros, organizadas por la empresa de los mismos o por un promotor privado o asociación cívica, que utilizaba estos espacios. Como ya hemos comentado, los conciertos sacros proliferaban en la Cuaresma, en que estos recintos aprovechaban para llenar sus instalaciones, en principio vacías por la ausencia de teatro durante aquellos días. En ocasiones, se aprovechaba la oportunidad para ejercer acciones benéficas, dedicando el importe de la recaudación a alguna causa filantrópica, como hizo la empresa del Teatro Real en febrero de 1860 y en el mismo mes de 1866<sup>89</sup>, así como en otras muchas ocasiones. En el cuadro 2 mostramos algunos de estos eventos, indicando solo la parte más destacada del repertorio que allí se interpretó.

De esta forma, en los principales teatros se estableció la costumbre de celebrar un concierto sacro en cada uno de los viernes de Cuaresma,

<sup>84</sup> Firmaba la crónica Luis de Sotomayor y Terrazas, quien hacía hincapié en que allí se encontraba lo mejor de la sociedad pacense. Además de las obras consignadas en el cuadro, se interpretó un *Ave María* de Emilio Serrano y *La Caridad* de Rossini. *La región extremeña*, 1907, 7-4-1895, p. 2.

<sup>85</sup> *El Nuevo Alicantino*, n.º 356, 28-3-1896, p. 1.

<sup>86</sup> Además, se cantaron otras obras de algunos de los profesores que dirigían (Torrens, Perelló y Balaguer) como un *Ave Verum* de Torrens. Los intérpretes, incluida la orquesta, eran todos aficionados. *La Unión Republicana*, n.º 206, 12-4-1897, p. 2.

<sup>87</sup> Concierto en el Teatro lírico, organizado por el Orfeo Catalá. El programa se diferencia esencialmente del de las audiciones presentadas en el cuadro, incluyendo música de Victoria y Palestrina, junto con Bach y Berlioz. *La Lucha*, n.º 6157, 2-5-1897, p. 1.

<sup>88</sup> El concierto se celebraría la noche del Domingo de Ramos y, junto con el repertorio habitual, incluyó la melodía *Libro santo*, de Penzutti y *En el camposanto* de Denza. *El Defensor de Córdoba*, n.º 175, 3-4-1900, p. 1.

<sup>89</sup> El repertorio fue el habitual, con protagonismo del *Stabat Mater* de Rossini, y la asistencia fue muy selecta, destacando el príncipe de Baviera y su esposa. *La Correspondencia de España*, época segunda, n.º 540, 25-2-1860, p. 3. En el segundo de los casos, el empresario del Teatro Real cedió las instalaciones del mismo para celebrar un concierto sacro a beneficio de la "asociación de beneficencia domiciliaria". *La Correspondencia de España*, n.º 2943, 21-2-1866, p. 2. Estos aspectos se explican detenidamente en J. Martínez Reinoso: *El surgimiento del concierto...*, capítulo 2, pp. 79-106.

contando con la actuación de los intérpretes habituales en los géneros líricos, como el tenor Oliveres o la soprano Santamaría en el Teatro de la Zarzuela, donde encontramos dirigiendo a Francisco Asenjo Barbieri y al célebre compositor y violinista Jesús de Monasterio, acompañando a los cantantes o interpretando piezas instrumentales “serias” de autores como Beethoven. El crítico de *La Iberia* se hacía eco de esta actividad múltiple de los intérpretes, y comprendía que con tantas ocupaciones no hubiesen rendido al cien por cien en el tercer concierto sacro de 1859<sup>90</sup>. Durante aquella temporada, siendo su empresario Salas, destacaron en este célebre teatro el *Stabat Mater* de Rossini, la *Plegaria de Moisés* del mismo autor, el *Ave verum corpus* de Mozart, una melodía de Stradella, una sonata de Beethoven para violín, viola y violonchelo y la sinfonía de *Oberón* de Weber<sup>91</sup>.

El Teatro Real también celebraba estos actos. Por ejemplo, en marzo de 1862 se anunciaba el “primer concierto sacro”, que tendría lugar a las ocho y media de la noche con un repertorio “clásico, religioso”, sin más especificaciones<sup>92</sup>. En estos casos, los intérpretes eran profesionales, según vemos en las críticas y anuncios aparecidos en los periódicos, y la empresa se esmeraba en conseguir músicos de renombre sin escatimar en gastos, como ocurrió en febrero de 1866, cuando “para que la ejecución sea más grandiosa y esmerada se han contratado varios profesores de nota, entre los que se cuenta el famoso solista Sr. Monasterio a quien tenemos entendido se le dan 2.000 reales por función”<sup>93</sup>. Las críticas posteriores alababan al célebre violinista, que había acompañado a la Sra. Rey Balla en su interpretación del *Ave María* de Gounod<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> “Esto, aunque sensible, no es extraño, si se atiende a que muchos de los artistas que en estos conciertos toman parte, ocupados los unos en la Capilla Real, y los otros en el teatro de Oriente, no tienen ni aun el tiempo necesario para los ensayos más precisos”, aunque “su actitud e inteligencia suple en gran parte esta falta”. *La Iberia*, 27-3-1859, p. 3.

<sup>91</sup> “Revista musical. Conciertos sacros”. *La España*, n.º 3864, Madrid, p. 4.

<sup>92</sup> *El Contemporáneo*, n.º 368, 7-3-1862, p. 4.

<sup>93</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 2938, 16-2-1866, p. 4.

<sup>94</sup> *Ibid.*, n.º 2939, 17-2-1866, p. 3.

Cuadro 2. *Algunos conciertos sacros interpretados en teatros*

Localidad	Teatro	Fecha	Autor / es	Repertorio
Madrid <sup>95</sup>	Zarzuela	3-1859	Beethoven / Rossini	<i>Sonatas / Stabat Mater</i>
Madrid <sup>96</sup>	T. Real	2-1861	Feliciano David / Rossini / Mercadante / Gounod / Eslava	<i>El desierto / Stabat Mater / Nelle sette parole / Ave María / Motete coral y Bone pastor</i>
Salamanca <sup>97</sup>	T. Liceo	3/1861	Rossini / Stradella / F. de la Riva	<i>Stabat Mater / Aria da chiesa / Melodía a María</i>
Madrid <sup>98</sup>	T. Real	3/1862	Gounod / Donizetti	<i>Ave María / la mère et l'enfant</i>
Madrid <sup>99</sup>	T. Real	2-1866	Rossini / Gounod	<i>Stabat Mater / Ave María</i>
Madrid <sup>100</sup>	T. Circo	3-1867	Rossini	<i>Stabat Mater / La Caridad</i>
Madrid <sup>101</sup>	T. Circo	4-1867	Rossini / Mercadante	<i>Stabat Mater / Siete palabras</i>
Madrid <sup>102</sup>	Zarzuela	3-1868	Rossini / Stradella / Mozart / Mercadante / Gounod	<i>Stabat Mater / Aria da chiesa / Ave Verum / Sexta palabra / Ave María</i>
Madrid <sup>103</sup>	T. Real	3-1869	Gounod / Rossini	<i>Ave María / Stabat Mater</i>
Madrid <sup>104</sup>	T. Real	3-1872	Weber / Rossini	<i>Obertura / Stabat Mater</i>
Madrid <sup>105</sup>	T. Real	3-1871	Weber / Rossini / Mercadante	<i>Obertura / Stabat M. / Siete palabras</i>
Madrid <sup>106</sup>	Español	3-1879	Mir / Stradella / Gounod / Rossini	<i>Ave María / Aria da chiesa / Jesús Nazareno / Stabat M.</i>
Madrid <sup>107</sup>	T. Real	2-1883	Verdi	<i>Misa</i>
Alcoy <sup>108</sup>	Principal	3-1883	No se especifica	No se especifica
Sevilla <sup>109</sup>	Coliseo de Tetuán	3-1883	Rossini	<i>Stabat Mater</i>
Pamplona <sup>110</sup>	Principal	3-1893	Rossini / Svendsen / Mendelsohn / Wagner	<i>Stabat Mater / Rapsodia noruega / La Gruta Fingal / Marcha y coro de Tannhauser</i>

<sup>95</sup> “Álbum de la Iberia”, *La Iberia*, 13-3-1859, p. 3.

<sup>96</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 898, 27-2-1861, p. 3

<sup>97</sup> *Crónica de Salamanca...*, 16-3-1861, p. 17.

<sup>98</sup> *El Correo de la Moda: periódico del bello sexo*, n.º 443, 24-3-1862, p. 8.

<sup>99</sup> *La Correspondencia de España*, n.º 2937, 15-2-1866, p. 3.

<sup>100</sup> *Ibid.*, n.º 3347, p. 2.

<sup>101</sup> *Ibid.*, 5-4-1867, p. 1.

<sup>102</sup> *Ibid.*, n.º 3766, 12-3-1868, p. 1.

<sup>103</sup> En la prensa, el Teatro Real figura como Teatro Nacional de la Ópera, denominación que adquirió tras la Revolución de 1868 y la instauración de la I República. *La Correspondencia de España*, n.º 4139, 21-3-1869, p. 3.

<sup>104</sup> *La Independencia española*, n.º 916, 15-3-1872, p. 3.

<sup>105</sup> *El vigilante...*, 21-4-1870, p. 2.

<sup>106</sup> Fue un concierto a beneficio de las Escuelas católicas gratuitas del barrio de la Prosperidad. Su director fue Mangiagalli. *La Mañana*, n.º 963, 28-3-1879, p. 1.

<sup>107</sup> *El Serpis*, n.º 1518, 25-2-1883, p. 3.

<sup>108</sup> La organización del concierto estaba a cargo de la Sociedad Artístico-Recreativa *El Iris. El Serpis*, n.º 1531, 13-3-1883, p. 1.

<sup>109</sup> Se indicaba que “un gran número de distinguidas señoritas de Sevilla cantarán el *Stabat Mater* de Rossini” en el concierto sacro que se celebraría esa misma tarde. *Diario de Córdoba*, n.º 9878, p. 3.

<sup>110</sup> En este concierto se ve la incorporación al programa de alguna pieza vocal no religiosa, como el coro y la marcha de *Tannhauser* de Wagner. *El Liberal Navarro*, n.º 1980, 23-3-1893, p. 2.

## Repertorio

El repertorio de los conciertos sacros no estaba condicionado por la liturgia, por lo que se nutrían tanto de piezas compuestas para el culto, como otras obras de tema religioso, además de música instrumental como oberturas e intermedios de óperas, sonatas u otras piezas de autores clásicos o contemporáneos. En estas audiciones las grandes obras sacras no solían interpretarse completas, seleccionando fragmentos de las mismas, que no siempre sonaban en el orden establecido por el compositor. En los cuadros 1 y 2 se muestra un esquema resumido de las principales obras que se interpretaron en una parte representativa de las audiciones que hemos repasado.

Entre las obras compuestas para el culto e interpretadas a menudo fuera de él, aparecen varios misereres, *Stabat Mater* o *Las siete palabras* como las famosas de Haydn o Mercadante<sup>111</sup>. De los primeros señalamos el *Miserere* de Baltasar Saldoni, que junto con el *Stabat Mater* del mismo autor, sonó en el Liceo Artístico y Literario en la noche del viernes 7 de abril de 1843, que evidentemente se enmarcaba dentro de la Cuaresma<sup>112</sup>. Se hacía hincapié en la plantilla de este *Miserere*, para ocho voces –dos de cada una de las principales cuerdas– distribuidas en dos coros, con arpa, clarinetes, trompas, fagotes y trombones; se señalaba que la obra era “de un nuevo género” y adecuada para realzar las palabras de David, que acompañaba sus cantos con el arpa, atribuyendo a este instrumento “un efecto mágico”. Salvo el arpa, la plantilla orquestal y vocal era la habitual de los misereres decimonónicos que sonaban en las catedrales de la época, como también lo era su estructura dividida en coros, arias, dúos, tríos o cuartetos vocales, todo acompañado por la orquesta<sup>113</sup>. La crítica era muy laudatoria con Saldoni y los intérpretes y añadía que este *Miserere* estaría más valorado si su autor fuese extranjero. Asimismo, aplaudía la idea de celebrar en España estas audiciones “sacras”, habituales en otros países.

Además de obras vocales, cuyo contenido religioso queda patente en el texto, en los conciertos sacros se interpretaron piezas instrumentales de autores reconocidos. Entre ellas destacamos *Las siete palabras* de Haydn<sup>114</sup>, obra

---

<sup>111</sup> Entre los *Stabat Mater* destaca con mucho el de Rossini, como vemos en el trascurso de este trabajo. Las *Siete palabras* de Haydn predominan sobre las de Mercadante; estas últimas sonaron, junto con la famosa secuencia de Rossini, en el Teatro del Circo en abril de 1867. *La Correspondencia de España*, n.º 3352, 5-4-1867, p. 1.

<sup>112</sup> Esta referencia informaba de la celebración del concierto y copiaba la crítica de *La Gaceta* del 14 del mismo mes. *Revista de Teatros (Madrid). Diario pintoresco de literatura*, n.º 99, 17-4-1843, pp. 1-2.

<sup>113</sup> Podemos observar esta circunstancia en los numerosos catálogos que describen las obras custodiadas en los archivos catedralicios españoles.

<sup>114</sup> Es sobradamente conocida la vinculación a España, especialmente a Cádiz, de las *Siete palabras* de Haydn, que fueron encargadas al entonces ya famoso compositor austriaco a finales del siglo XVIII

claramente sacra al tratarse de meditaciones sobre este pasaje de la vida de Cristo. Menos relación con la religión encontramos en el famoso *Septimino* de Beethoven, que sonó en varias ocasiones, con el evidente objeto de dar más variedad al espectáculo y atraer al público restándole un poco de seriedad. Muchas de estas piezas instrumentales se incluyeron como introducción a las partes de las que solía constar el concierto, como las famosas oberturas de óperas como *El cazador furtivo* y *Oberon* de Weber<sup>115</sup>.

Como músico celeberrimo en la España de la época, entre los autores presentes en los programas, aparece Rossini de forma recurrente, especialmente con su *Stabat Mater*, que podemos concluir con poco margen de error, que fue la pieza más interpretada en aquellas audiciones. Las obras del famoso *Cisne de Pésaro* destacan sobre las de otros compositores del ámbito nacional o internacional, algo lógico teniendo en cuenta la recepción y valoración en nuestro país del maestro italiano, de quien también sonaron obras como *La Caridad*. En el Cuadro 3 recogemos algunas interpretaciones del *Stabat Mater* en distintos conciertos sacros.

Otros compositores cuya música solía escucharse en los conciertos sacros eran Mercadante, Eslava, Stradella, Gounod y Schubert<sup>116</sup>, con sus correspondientes *Las siete palabras*, motetes, plegarias o *Ave María*, muy del gusto del público. Además de las piezas y autores consagrados al más alto nivel, en las capitales y ciudades de provincia se interpretaba también música de compositores locales, como ocurrió en Salamanca en 1861, donde en la sociedad “La Salmantina” pudieron escucharse una melodía y un canto a la Virgen, del marqués de Villa-Alcázar, junto con el famoso *Stabat Mater* de Rossini y un *aria da chiesa* de Stradella<sup>117</sup>.

---

y quedaron desde entonces estrechamente unidas a la ciudad andaluza y a España en general. Para más información, ver Marcelino Díez Martínez: “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”, *Revista de Musicología*, 26, 2, 2003, pp. 491-512.

<sup>115</sup> Por ejemplo, el concierto del tercer viernes de Cuaresma de 1859 comenzó con la obertura de *Oberon*, seguida del primer versículo del *Stabat Mater* de Rossini, por las cantantes Santamaría y Mora. Después de tres piezas en el medio, se interpretó el dúo de tiple y contralto del *Stabat Mater* de Rossini, con el que concluyó la primera parte, para volver con el solo de bajo de la misma obra como comienzo de la segunda. La tercera parte se iniciaba con la obertura de *El cazador furtivo* y, tras escuchar música de Donizetti y un aria religiosa de Stradella, el concierto concluyó con una aria de la famosa pieza de Rossini cantada por la tiple Santamaría. *La Época*, 31-3-1859, p. 4. La obertura de *El cazador furtivo* introdujo la tercera parte de uno de los conciertos sacros del Teatro Real celebrado en 1866, donde también se escuchó el *Allegro* del *Concierto en Si menor*, compuesto e interpretado por Jesús de Monasterio. *La Correspondencia de España*, n.º 2944, 22-2-1866, p. 2.

<sup>116</sup> Existen numerosas referencias de estos casos. Por ejemplo, en los conciertos sacros del Teatro Real de febrero de 1861, junto con fragmentos del *Stabat Mater* de Rossini, se interpretó el solo *Nelle sette parole* de Mercadante, el *Ave María* de Gounod y el motete *Bone pastor* de Eslava. *La Correspondencia de España*, n.º 898, 27-2-1861, p. 3.

<sup>117</sup> *Crónica de Salamanca...*, 16-3-1861, p. 17.

Cuadro 3. Algunas interpretaciones del Stabat Mater de Rossini

Localidad	Espacio	Fecha	Circunstancia
Madrid <sup>118</sup>	Teatro de la Zarzuela	3-1859	Conciertos sacros de Cuaresma
Madrid <sup>119</sup>	Teatro Real	2 y 3-1860	Conciertos sacros de Cuaresma
Madrid <sup>120</sup>	Teatro Real	2-1861	Conciertos sacros de Cuaresma
Salamanca <sup>121</sup>	Sociedad La Salmantina	3-1861	Concierto sacro de Cuaresma
Badajoz <sup>122</sup>	Círculo artístico y literario	3-1864	Viernes de Dolores
Madrid <sup>123</sup>	Teatro Real	2-1866	Conciertos sacros de Cuaresma
Madrid <sup>124</sup>	Teatro de Fermín G. Álvarez	3-1866	Velada particular en su domicilio
Córdoba <sup>125</sup>	Salones del instituto	3-1866	Concierto sacro
Granada <sup>126</sup>	Sección de música del Liceo	3-1867	Concierto sacro
Madrid <sup>127</sup>	Teatro del Circo	3-1867	Concierto sacro
Mahón <sup>128</sup>	Casino	3-1869	Concierto sacro vocal e instrumental
Gerona <sup>129</sup>	Casino	4-1870	Concierto sacro
Madrid <sup>130</sup>	Teatro Real	3-1872	Concierto sacro de Cuaresma
Madrid <sup>131</sup>	Teatro Español	3-1879	Concierto sacro benéfico
Oviedo <sup>132</sup>	Liceo	3-1880	Concierto sacro
Palma <sup>133</sup>	Círculo Mallorquín	4-1881	Concierto sacro
Sevilla <sup>134</sup>	Coliseo de Tetuán	3-1883	Concierto sacro
Palma <sup>135</sup>	Círculo de Obreros Católicos	3-1884	Concierto sacro
Palma <sup>136</sup>	Círculo Mallorquín	2-1885	Concierto sacro
Palma <sup>137</sup>	Círculo Mallorquín	4-1889	Concierto sacro
Soria <sup>138</sup>	Casino de Numancia	3-1891	Concierto sacro
Palma <sup>139</sup>	La Asistencia Palmesana	4-1892	Concierto de la sociedad coral La Constancia
Soria <sup>140</sup>	Casino de Numancia	4-1892	Concierto
Pamplona <sup>141</sup>	Teatro Principal	3-1893	Organizado por el Orfeón pamplonés
Palma <sup>142</sup>	Sociedad Centro militar	4-1897	Concierto sacro

<sup>118</sup> *La Iberia*, 13-3-1859, p. 3; *La España*, 18-3-1859; *La Iberia*, 27-3-1859; *La Época*, 31-3-1859, p. 4; *La Época* (Madrid), 26-3-1859, p. 1.

<sup>119</sup> En la ya citada *La Correspondencia de España...*, 25-2-1860, p. 3; también en el mismo periódico del 3-3-1860, p. 2.

<sup>120</sup> La ya citada *La Correspondencia de España*, 27-2-1861.

<sup>121</sup> *Crónica de Salamanca...*, 16-3-1861, p. 17.

<sup>122</sup> *Crónica de Badajoz...*, 23-3-1864, p. 3.

<sup>123</sup> En el concierto intervino Jesús de Monasterio. *La Correspondencia de España...*, 15-2-1866, p. 3; también en el mismo periódico del 27-2.

<sup>124</sup> *La Correspondencia de España...*, 20-3-1866, p. 3.

<sup>125</sup> *Diario de Córdoba*, n.º 4701, 27-3-1866, p. 2.

<sup>126</sup> *La Paz*, n.º 2831, Murcia, 9-3-1867, p. 3.

<sup>127</sup> *La Correspondencia de España*, año XX, 30-3-1867, p. 3.

<sup>128</sup> *Diario de Mahón...*, 23-3-1869, p. 2.

<sup>129</sup> *El Vigilante...*, 21-4-1870, p. 2.

<sup>130</sup> *La Independencia española*, n.º 916, 15-3-1872, p. 3.

<sup>131</sup> *La Mañana...*, 28-3-1879, p. 1.

<sup>132</sup> *Revista de Asturias*, 15-3-1880, p. 15.

<sup>133</sup> *La Opinión*, 11-4-1881, p. 2.

<sup>134</sup> *Diario de Córdoba*, n.º 9878, p. 3.

<sup>135</sup> *La Opinión*, n.º 1281, 22-3-1884.

<sup>136</sup> *El Balear*, n.º 933, 28-2-1885, p. 3.

<sup>137</sup> *El Isleño*, n.º 10650, 15-4-1889, p. 3.

<sup>138</sup> *El Noticiero de Soria*, n.º 154, 25-3-1891, p. 3.

<sup>139</sup> *El Noticiero Balear...* 9-4-1892, p. 3.

<sup>140</sup> *El Noticiero de Soria*, n.º 263, 2-4-1892, p. 3.

<sup>141</sup> *El Liberal Navarro*, 23-3-1893, p. 2.

<sup>142</sup> *La Unión Republicana*, n.º 206, 12-4-1897, p. 2.

## Conclusiones

En la España decimonónica, a medida que avanzaba el siglo, la música religiosa fue perdiendo su exclusivo carácter funcional de apoyo a la liturgia y se convirtió en un objeto de apreciación estética, tanto dentro del templo como fuera de él, así como en un elemento más de socialización. Esta nueva función se desarrolló sobre todo en Cuaresma y Semana Santa, y a ello contribuyeron el carácter ciertamente dramático de este repertorio y la suspensión temporal de las actividades teatrales durante esta época del calendario litúrgico.

Los programas son similares en muchos de estos conciertos, por lo que parece que se creó una especie de repertorio canónico. Predominaba la música de Rossini, especialmente el *Stabat Mater*, y las piezas vocales de otros autores como Gounod, Stradella, Mercadante y Mozart, así como obras instrumentales de Beethoven u oberturas de óperas como las de Weber, que servían como introducción o intermedio. En los albores del siglo XX, llega a los programas la música de autores como Victoria, que empezaba a introducirse en el templo y se afianzaría con los postulados del *Motu proprio* de Pío X (1903), que supusieron un cambio radical en el repertorio de los templos católicos.

A la vista de las fuentes consultadas, parece evidente que el público filarmónico se acercaba a escuchar la música sacra, dentro y fuera del templo, buscando disfrutar de este arte como lo haría en otra clase de evento musical. Independientemente de la devoción de algunas personas, la numerosa asistencia a estas interpretaciones, estaba determinada por factores como la calidad de la música o la fama de obras y compositores y, sobre todo, se debía a que, en periodos litúrgicos como la Cuaresma, esta era prácticamente la única posibilidad de escuchar música.

En los estudios relacionados con la esfera pública y la presencia de la burguesía y aristocracia en los conciertos, no se suelen tener en cuenta las interpretaciones de música religiosa, probablemente eclipsada por la importancia historiográfica que ha tenido la música instrumental y operística. Este artículo espera haber cubierto en parte ese vacío, llamando la atención sobre unos géneros que ocuparon la programación de numerosos espectáculos, en los que participaron activamente personas de ambos sexos, que también contribuyeron a formar la opinión pública. Sin duda, tanto el repertorio, como sus autores y los escenarios utilizados, incluyendo los recintos sagrados, merecen un estudio más amplio desde distintas perspectivas para completar el destacado papel que jugó la música sacra en aquella sociedad.

Sería interesante desarrollar en el futuro un análisis sistemático de la información existente sobre la interpretación de la música sacra y el repertorio

habitual en la España decimonónica, abordando aspectos como su relación con la devoción de los fieles, el consumo de música, la evolución de los programas, la comparación con otros países occidentales y otros temas musicales y sociológicos, así como el hecho de que esta “migración” de la música sacra tampoco fue unánimemente aceptada, como muestran algunos ejemplos. Además, el estudio exhaustivo de las abundantes reseñas de prensa podría aclarar cuestiones de género, como la participación femenina en estos eventos, escasa al principio por la resistencia a la presencia de la mujer en los coros eclesiásticos y admitida en los conciertos sacros, aunque a veces con ensayos separados por sexos, como se ve en alguna de las citas de este trabajo.

Recibido: 18-6-2018

Aceptado: 14-8-2018