



BEATRIZ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA
Real Conservatorio Superior de Música de Granada

La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica

Music at the Real Palacio and the Real Capilla: Solemn Ceremonies and Private Soirées at the Court during the Bourbon Restoration

Durante la Restauración borbónica, las ceremonias solemnes sirvieron para proyectar una imagen de la monarquía identificada con la nación y con el catolicismo. La música ayudó a estos fines, ocupando un lugar privilegiado en las ceremonias tanto festivas como religiosas de la Corte española, en actos públicos y privados que tuvieron lugar en la Real Capilla y en los salones del Palacio Real. Si bien perviven tendencias estilísticas anteriores representadas en el gusto de la aristocracia por la ópera italiana, asistimos a un impulso de las prácticas musicales dentro del espíritu de renovación de la época, con presencia del repertorio de autores nacionales. La música aparece vinculada a la labor de mecenazgo ejercida por el rey Alfonso XII, la reina consorte María Cristina y la infanta Isabel, bajo el consejo del conde de Morphy. Gracias a la documentación conservada en el Archivo General de Palacio y a las noticias de la prensa histórica, nos aproximamos a los diferentes ámbitos en que se desarrolla la música en Palacio y señalamos sus diferentes aspectos ceremoniales. De esta manera, pretendemos llamar la atención sobre un campo poco estudiado y suscitar el interés hacia cuestiones que precisarán de un mayor estudio y desarrollo.

Palabras claves: Corte, Real Palacio, Real Capilla, música, arte nacional, mecenazgo, ceremonia, Restauración borbónica, conde de Morphy.

During the Bourbon Restoration, solemn ceremonies served to project an image of the monarchy identified with nation and Catholicism. Music assisted in this, playing an important part in both festive and religious ceremonies at the Spanish Court, in public and private events which took place at the Real Capilla and in the halls of the Palacio Real. Although earlier stylistic trends represented by the aristocracy's penchant for Italian opera continued, this period also bore witness to a boost in musical practices within the spirit of renewal, with the presence of music by Spanish composers. Music was linked to the patronage exerted by King Alphonse XII, Queen consort Maria Christina and the Infanta Isabel, with guidance from Count Morphy. Using the documentation preserved at the Archivo General de Palacio and the contemporary press, this article examines the different ambits of music making at the Palace and discusses its diverse ceremonial aspects. It thus seeks to draw attention to a little-studied field and spark interest in questions that require further study.

Keywords: Court, Real Palacio, Real Capilla, music, national art, patronage, ceremony, Bourbon Restoration, Count Morphy.

A lo largo del siglo XIX, el ascenso de la burguesía, beneficiada por las transformaciones que vive la sociedad con el progreso industrial, no llegaría a suplir la labor de mecenazgo que hasta entonces había desempeñado el clero y la nobleza. España, más que otros países europeos, se enfrenta al desafío de superar los grandes atrasos existentes en materia de educación, asimismo, de elevar la cultura del público para disminuir la brecha entre el género artístico y el género de entretenimiento¹. La desprotección oficial del arte español es un tema constante en las publicaciones del siglo XIX, que se lamentan de las insuficientes ayudas del gobierno para el impulso de estructuras que posibilitaran el cultivo del arte músico, es decir, de la música en su acepción más “elevada”, dentro de los gustos europeos². Esta situación impulsa a los músicos españoles a buscar respaldo a su música en la familia real³.

Especialmente crítico dentro de la Corte con la situación de atraso que vive España respecto de otros países europeos, nos encontramos a Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899), secretario personal y consejero del rey Alfonso XII y de la reina regente María Cristina⁴. Morphy desempeña un relevante papel en la protección de numerosos músicos españoles, mediando con la Corona en beneficio del “arte nacional”⁵ e influyendo en la actividad

¹ Los autores de la época se refieren al género artístico como “música elevada”, cuyo fin la situaba por encima de una música destinada al entretenimiento. Dentro de la ideología del Romanticismo la música religiosa, la música de cámara y otros géneros instrumentales pasaban a tener un rango superior en la jerarquía de las artes, mientras que obras de un virtuosismo superficial como la música trivial de salón, demandada por los aficionados, sería considerada inferior. Dentro de la primera acepción entraría la “música sabia” referida a la música clásica de la escuela alemana. Véase Judith Etzion: “‘Música Sabia’: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)”, *International Journal of Musicology*, 7, 1998, pp. 185-232.

² Emilio Casares: “La música del siglo XIX. Conceptos fundamentales”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio, Celsa Alonso González (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 20-23.

³ La familia real actuó como protectora de una creación musical en la que, de acuerdo con el ideario romántico, el músico debía cumplir una misión superior al presentar su labor creadora como obra divina, mostrándose mediador entre la realidad y la belleza ideal o espiritual.

⁴ Este trabajo parte de los resultados de mi tesis doctoral sobre el conde de Morphy, compositor, musicólogo y crítico musical; una de las personas más influyentes en el panorama musical de la Restauración borbónica, en el que se constata su liderazgo –principalmente en la década de los ochenta y noventa– hacia una renovación musical en España que la situara a la altura de otros países europeos. Desempeñó un activo papel como crítico musical y presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid, la Sociedad de Conciertos y el Instituto Filarmónico. Véase Beatriz García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy, el conde de Morphy (1836-1899): su contribución a la música española en el siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2019.

⁵ Esta defensa del arte español en tono nacionalista aparece claramente expuesta en Guillermo Morphy: “El arte español en general y particularmente nuestras artes suntuarias”, *Discurso leído en la apertura de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Científico y Literario de Madrid por el Sr. conde de Morphy*, Madrid, Imp. y Fund. de Manuel Tello, 1886. También en el artículo publicado por Guillermo Morphy: “De la ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*, año XV, n.º XV, 25-5-1871, pp. 1-3, en él se refiere al “arte nacional” como “hijo de la tradición, alimentado por el recuerdo de las glorias pasadas, por la poesía de la religión y de la familia, por el sentimiento común de un mismo pasado y de un mismo porvenir”.

musical de Palacio. Contamos con los testimonios de algunos de los artistas que entraron bajo su protección, como el de Tomás Bretón al señalar que “en la Corte, y con la confianza del soberano, solo pensó el conde de Morphy, después de cumplir con los deberes del cargo, en favorecer el desarrollo del arte y facilitar el camino a los artistas de todas clases”⁶. Por su parte, Pablo Casals hace alusión a la difícil relación que Morphy mantuvo con el duque de Sesto⁷ y miembros de su círculo aristocrático, cuando afirma que Morphy no solo era un filarmónico distinguido, sino también un notable compositor a quien los cortesanos llamaban “despectivamente el músico”⁸. Lo cierto es que, junto a otra figura de la corte, la infanta Isabel, ambos mecenas desempeñaron un importante papel en la promoción del repertorio español y la difusión de la música culta⁹. De esta manera, si bien el mecenazgo artístico ejercido por la monarquía no fue suficiente para la creación de importantes instituciones musicales, como se había venido realizando en anteriores reinados¹⁰, gracias a su mediación los artistas españoles consiguieron ayudas económicas para su formación musical en el extranjero, así como las recomendaciones y los contactos adecuados para la consecución de sus fines artísticos. Además, este apoyo dentro de la corte se extendió a otros espacios filarmónicos, donde la familia real estuvo presente¹¹. Una labor que vino a paliar de alguna manera la incapacidad del Estado para proteger la música tal y como se venía denunciando por numerosas voces del panorama cultural, que insistían en la decadencia del arte y la desprotección de nuestros músicos¹².

⁶ Tomás Bretón: “Homenaje a un artista”, *El Heraldo de Madrid*, n.º 3.217, 1-9-1899, p. 1.

⁷ José Osorio y Silva (1825-1909), marqués de Alcañices y duque de Sesto, político muy influyente que trabajó junto a Cánovas del Castillo por el establecimiento de la Restauración borbónica. Alfonso XII agradeció sus servicios nombrándole jefe superior de Palacio, Mayordomo y caballero mayor, cargos de los que fue destituido por la reina regente María Cristina, tras la muerte del Rey.

⁸ Josep Maria Corredor: *Pablo Casals cuenta su vida. Conversaciones con el maestro*, Barcelona, Juventud, 1975, pp. 41-42.

⁹ No debemos olvidar el respaldo que tuvo, entre los miembros de la familia Real, la ópera española *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, gracias a la mediación del conde de Morphy. Bretón fue uno de los muchos artistas que recibió una pensión por parte de la Corona. Véase Beatriz García Álvarez de la Villa: “Actividad y crítica musical de Guillermo Morphy durante la Restauración borbónica: su modelo de drama lírico nacional”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 5, 2, 2020, pp. 1-29.

¹⁰ Tradicionalmente la monarquía borbónica asumió un compromiso con la música que repercutió en proyectos de reforma teatral y creación de establecimientos de enseñanza bajo su auspicio. Ejemplos de este compromiso fueron la creación del Conservatorio de Música bajo el patrocinio de la reina María Cristina y la creación del Teatro del Real palacio por Isabel II.

¹¹ La presencia de la familia Real en los conciertos organizados por la Sociedad de Conciertos, Sociedad de cuartetos, Instituto Filarmónico y en espacios como el Salón del Conservatorio, Salón Romero y Salón del Ateneo, entre otros, constatan este interés de la monarquía por erigirse en protectora de las artes.

¹² En un contexto marcado por el auge del “género chico”, Morphy denunciaría en sus artículos y discursos el monopolio ejercido por la proliferación de las obras teatrales breves orientadas al entretenimiento; y unas prácticas musicales que se identificaban con un modelo para el consumo inmediato, encaminado a la cultura de masas. Asimismo, dirigió sus críticas al gobierno, al que acusaba de desproteger la cultura española.

Los recientes trabajos sobre el mecenazgo musical en España –hasta el momento poco estudiado– recuperan parte de esta actividad dentro de los espacios cortesanos de la Restauración borbónica, donde se reconoce a los artistas el prestigio que les era negado en una sociedad cambiante y en transformación, cuyo atraso respecto a otras sociedades europeas lastró su éxito y puso límites a su producción creativa en géneros avanzados propios del romanticismo musical europeo¹³. Artistas de prestigio, pensionados por la realeza y maestros de cámara asisten a los salones de Palacio, interpretando un repertorio del gusto de la realeza. Su análisis nos permite seguir la evolución estilístico-musical de estos conciertos, así como aproximarnos al consumo doméstico de la música en las veladas íntimas, donde encontramos la recepción de jóvenes promesas.

Dentro de la vida de Palacio, merece especial mención la Real Capilla que continuó siendo objeto de atención por la Corona. La música religiosa, gravemente afectada por el empobrecimiento de las capillas musicales, encontró en Alfonso XII y en la reina regente María Cristina dos grandes benefactores. En este trabajo veremos cómo, sensible al movimiento reformista e historicista alemán del siglo XIX, resulta evidente el apoyo de la Corona a la divulgación de un estilo musical adecuado a la finalidad del culto, dentro del espíritu de reforma que se abre paso en España. La orquesta y el coro se organizaron acordes a las nuevas necesidades de un estilo que buscó recuperar la tradición de los grandes polifonistas del siglo XVI, en especial de Palestrina, Morales y Victoria, sin renunciar a la asimilación de nuevos recursos expresivos modernos.

¹³ Sobre mecenazgo musical puede consultarse Juan José Carreras (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 5. *La música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 80-96. Asimismo, durante la etapa de la Restauración borbónica son interesantes los trabajos sobre el mecenazgo ejercido por la infanta Isabel, María Luisa Martínez Martínez: *La Infanta Isabel de Borbón (1851-1931) y la música. Estudio de su biblioteca musical, mecenazgo y recuperación del patrimonio artístico y folklórico*, tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2016; —: “Apuntes sobre la relación de la infanta María Isabel Francisca de Borbón y Borbón (1851-1931) y el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: La Colección Infanta”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 22, 2015, pp. 153-167; María Luisa Martínez Martínez, Isabel María Domingo Montesinos: *La biblioteca musical particular de la Infanta Isabel de Borbón. Edición crítica y catálogo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2019; Antonio José Cubiles: “El espíritu musical de la Infanta doña Isabel de Borbón”, *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 18, 3, septiembre-diciembre 1951, pp. 231-236; María Cáceres-Piñuel: “La Infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación”, dossier *Música de Corte en femenino*, Judith Ortega (coord.), *Scherzo*, 338, marzo 2018, pp. 90-93.

Esta investigación pretende contribuir a un mayor conocimiento de las ceremonias solemnes y veladas musicales privadas dentro del espacio de la Corte, durante la Restauración borbónica¹⁴. Con este objetivo se han consultado, por un lado, los expedientes conservados en el Archivo del Palacio Real de Madrid (AGP), generados dentro de la Mayordomía Mayor, que desde el 14 de enero de 1875 asume el gobierno de la Casa Real en los asuntos relativos a la etiqueta. Es aquí donde encontramos información sobre los preparativos de estos actos en Palacio, las listas de invitados y, ocasionalmente, el programa de música elegido para la ocasión¹⁵. Por otro lado, la consulta de la prensa histórica nos ha suministrado datos que complementan las anteriores informaciones, al destacar la importancia de estos conciertos, publicando los programas de música, los intérpretes y la recepción de las obras por parte del público¹⁶. Además, para las veladas íntimas en Palacio, ha resultado de gran utilidad la consulta del diario de Tomás Bretón¹⁷.

Estas fuentes nos han servido para aproximarnos a tres ámbitos: las grandes ceremonias de carácter festivo, las veladas privadas e íntimas y, por último, las solemnidades religiosas.

¹⁴ Entre la bibliografía existente en el ámbito musical de la corte española mencionamos a autores como María José de la Torre Molina: *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Granada, Universidad de Granada, 2004; Germán Labrador: "Música, poder e institución: La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)", *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 233-266; Sara Navarro Lalanda: "El Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina: conciertos externos realizados por su alumnado", *Actas do I Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, Lisboa, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, 2012, pp. 1008-1023; —: *Un modelo de política musical en una sociedad liberal: María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2013; José María Marco: "Isabel II y la ópera. Del teatro de palacio al Palacio Real", *La Ilustración Liberal: Revista Española y Americana*, 36, 2008, pp. 77-100; Celsa Alonso: "La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso", *Isabel II. Los espejos de la reina*, Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.), Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 213-230.

¹⁵ Mostramos algunos de estos conciertos consultados en el Archivo del Palacio Real (AGP), caja 8739/16, Mayordomía Mayor, 1882, 2 abril, Cartas de excusa a la reunión celebrada en el Palacio Real para oír a la célebre Srta. de Reztke; caja 8739/17, Mayordomía Mayor, 1882, 30 de abril, Lista de las piezas interpretadas en obsequio de los condes de Flandes; caja 8738/5, Mayordomía Mayor, 1883, 19 de mayo, Certificación de la reunión celebrada en el Palacio Real; caja 8738/6, Mayordomía Mayor, 1883, Concierto celebrado en el Palacio Real con motivo de la venida a Madrid del Príncipe Imperial de Alemania; caja 8738/7, Mayordomía Mayor, 1885, 13 de mayo, Concierto celebrado en el Palacio Real. Borrador de lista de invitados; caja 8740/2, Mayordomía Mayor, 1888, 5 de abril, Concierto en Palacio. Tomás Bretón. Lista de invitados; caja 8782/23, Mayordomía Mayor, 1889, Informe del director de la Real Capilla de Música sobre una posible reforma; caja 8740/5, Mayordomía Mayor, 1890, 13 de diciembre, Conciertos en el Palacio Real; caja 8797/2, Mayordomía Mayor, 1895, 9 de mayo, Concierto en las habitaciones.

¹⁶ El portavoz principal de los conciertos en Palacio es *La Época*, asimismo, localizamos noticias de interés en *La Iberia*, *El Día*, *La Correspondencia de España*, *La Dinastía*, *La Monarquía*, *Crónica de la Música*, *Diario Oficial de Avisos de Madrid* y *El Liberal*.

¹⁷ Tomás Bretón: *Diario (1881-1888)*, edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acen-to Editorial, 1995.

Las grandes ceremonias festivas

Con el establecimiento de la Restauración borbónica, Alfonso XII dictamina en 1875 las normas ceremoniales que deberían regir la vida de Palacio¹⁸. Como novedad destacada respecto de otros reinados, el rey asimila a cada estancia del Palacio Real una función diferente de acuerdo al tipo de audiencia. De esta manera, el Salón del Trono es destinado a audiencias públicas de nuncios y embajadores, mientras que la Antecámara Real queda disponible para audiencias particulares y privadas. En esta, cualquier persona “correctamente vestida” podía presentar su petición de acuerdo al deseo del monarca de mantenerse en contacto con el pueblo¹⁹. Por último, la estancia contigua a la Antecámara Real, llamada la Saleta, que pertenecía a las habitaciones de S. M., se convierte en el lugar preferido para organizar las veladas musicales²⁰.

Durante los primeros años del reinado de Alfonso XII, algunas de las programaciones de música para estas grandes ceremonias solemnes siguen una línea similar a las del reinado de Isabel II²¹, con un repertorio escogido de melodías que conmueven al público, dentro de la tradición y del estilo de los grandes maestros del arte melódico italiano, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. Un repertorio vocal muy del gusto de la clase aristocrática, rendida a lo italiano, que contaba con los mejores cantantes de la época. Asimismo, formaban parte del programa otras piezas vocales de Giuseppe Verdi y Wolfgang Amadeus Mozart que, en su caso, alternaban con obras instrumentales de diferentes épocas y estilos. En este

¹⁸ Según Otero Alvarado el ceremonial debe entenderse como “el conjunto de formalidades y elementos que acompañan a actos públicos y privados destinados a destacar y proporcionar honor a personas e instituciones en el ámbito de lo profano o de lo sagrado y que engloba, desde la decoración o música, hasta sus secuencias espaciales y temporales”. María Teresa Otero Alvarado: “Relaciones públicas y gestión de públicos en eventos: Los principios rectores del ceremonial y el protocolo”, *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 34, 2006, p. 262. Sobre la vida en Palacio, también puede consultarse Raquel Sánchez: “Los gentilhombres de Palacio y la política informal en torno al monarca en España (1833-1885)”, *Aportes*, 96, año XXXIII, 2018, pp. 33-64. Sobre la proyección simbólica de las ceremonias, véase Rafael Fernández-Sirvent: “La edificación pública de la monarquía nacional. Contextos, significados y ceremoniales en torno al monumento a la patria española personificada en el rey Alfonso XII (1886-1922)”, *Revista de Historia Constitucional*, 20, 2019, pp. 89-115.

¹⁹ Rafael Rabasco Ferreira: *La representación pontificia en la Corte española. Historia de un ceremonial y diplomacia*, Madrid, Sanz y Torres, 2017, pp. 307-308.

²⁰ Las habitaciones de S. M. comprendían la Saleta, la Antecámara y la Cámara. La Saleta era un espacio al que podía acceder todo el mundo, sin excepción de clases o categoría; la Antecámara estaba restringida a la etiqueta, contaba con la presencia del Mayordomo de semana de S. M., con guantes y sombrero en la mano. Finalmente, la Cámara era el espacio privado reservado a la familia real, aunque también podía acceder el Gentilhombre. Antonio de Castro y Casaléiz: *Guía práctica del diplomado español*, Establecimiento tipográfico de El Correo, Madrid, 1886, vol. 1, pp. 541-542.

²¹ Eva García Fernández: “La actividad concertística en el Palacio Real durante el periodo isabelino”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 22, julio-diciembre 2011, pp. 7-50.

tipo de eventos, destaca la presencia de músicos vinculados a la familia real, como Juan María Guelbenzu, organista y maestro director de la Capilla Real, condecorado por Alfonso XII con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica²²; el tenor navarro Julián Gayarre, muy unido al maestro de capilla Hilarión Eslava, y el barítono Napoleón Verger, que fue profesor de canto en el Instituto Filarmónico del conde de Morphy y nombrado posteriormente profesor de cámara por la reina regente²³.

Un ejemplo de estas ceremonias durante la etapa de Alfonso XII, documentada en el AGP, tiene lugar con la visita del Príncipe Imperial de Alemania²⁴ en 1883, formando parte de un programa en el que se incluían visitas al Museo de pinturas y a la Academia de Bellas Artes²⁵. Entre los invitados destacan los políticos, Cánovas, Sagasta y Martos; ministros de Alemania, Inglaterra y de Austria; damas de honor y grandes de España. Según *La Dinastía*, el concierto tuvo lugar en el Salón de los tapices, dispuesto el piano en una plataforma en la que se situaban los cantantes y aparecía colocado un busto del Príncipe Imperial y una estatua de bronce, regalo del emperador Guillermo²⁶. Conocemos por *La Época* el programa, que incluía la interpretación de melodías expresivas y dramáticas, arias, dúos y romanzas de Verdi, Donizetti, Amilcare Ponchielli, Saverio Mercadante, Charles Gounod y Mozart, acompañadas por Guelbenzu al piano, que hacían las delicias del público²⁷. Otro aspecto de la ceremonia, señalado en la prensa, era el fin útil que suponía para España al promover las relaciones sociales entre los invitados, de las que podían surgir acuerdos comerciales o políticos de interés. Como solía ser tradicional se abrían otras estancias y salones contiguos en los que se exhibían las ricas colecciones de tapices y demás artes suntuarias pertenecientes a la Corona, de acuerdo a la solemnidad de este tipo de acontecimientos.

²² Juan María Guelbenzu (1819-1886) fue nombrado en 1841 profesor de piano de la reina María Cristina, y más tarde del rey Francisco de Asís. Muy vinculado a la familia real, también impartía clases a las Infantas Paz, Eulalia, Pilar e Isabel. Dentro de la Real Capilla, ocupó el cargo de organista segundo (1844), organista primero (1855) y maestro director en los últimos años de su vida hasta su fallecimiento en 1886. Además, en 1863 se involucró junto a Monasterio en la Sociedad de Cuartetos de Música Clásica. María Eva García Fernández: *Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): estudio biográfico y analítico de su obra musical*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2011.

²³ Napoleón Verger (1844-1907) fue un barítono italiano, hijo del destacado tenor Juan Bautista Verger y hermano de Amadeo Verger, empresario del Teatro italiano de París. En 1862, llegó a París para estudiar con Porto, dando su primer concierto en 1863; dos años más tarde debutó con la ópera *Ernani* en el Teatro italiano, donde permaneció contratado seis años, cosechando innumerables éxitos. Se hizo muy popular gracias a sus recitales en América. En España cantó durante largas temporadas en el Teatro Real, véase *La Ilustración*, 212, 23-11-1884, p. 6; *La España*, 47, 21-11-1887, p. 749. Sobre su colaboración como profesor de canto en el Instituto Filarmónico, véase Beatriz García Álvarez de la Villa: "El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su escuela de canto en el establecimiento del drama lírico nacional", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29, enero-diciembre 2016, pp. 81-109.

²⁴ Se refiere al príncipe prusiano Federico Guillermo (1859-1941), después Guillermo II.

²⁵ AGP, caja 8738/6, Mayordomía Mayor, 1883.

²⁶ *La Dinastía*, n.º 65, 29-11-1883, p. 1.

²⁷ "El concierto de Palacio", *La Época*, 29-11-1883, p. 2.

Es evidente el interés de la monarquía por mostrar los productos de valor que representaban la cultura española, objeto de especial atención dentro de las corrientes nacionalistas de la época, que privilegiaban el patrimonio histórico y artístico de una nación²⁸. En este marco, la música se integraba de manera natural, ganando protagonismo dentro de una ideología sensible a la posición privilegiada que el arte asumía como instrumento civilizador de los pueblos²⁹.

Con la regencia de María Cristina, tras el fallecimiento de Alfonso XII en 1885, la vida de Palacio sufre una transformación en su régimen interior y fisonomía hacia un orden más estricto y estilo más austero, marcado por el luto de la soberana³⁰. Sin embargo, esto no impidió la celebración de grandes festividades en las que la monarquía española trató de proyectar una imagen moderna, mostrando un rico legado patrimonial, y donde los conciertos de música tomaron protagonismo dentro del “buen gusto” que caracterizaba a otros salones europeos, como veremos a continuación.

Destituido el duque de Sesto, por ser considerado por la Reina una mala influencia sobre Alfonso XII, esta continuó manteniendo a su lado al conde de Morphy y contó con el apoyo de la infanta Isabel³¹. La destitución del duque de Sesto, muy apegado a los modelos de ópera italiana, pudo haber influido en los cambios estilísticos que constatamos en esta etapa, ya que a cargo de aquellos dos mecenas, la Corte muestra una programación más variada, que acoge nuevos autores y donde la música instrumental está más presente. Prueba de ello es la presencia en Palacio de agrupaciones de cámara en las que colaboran músicos profesionales adscritos a la Real Capilla, entre otros, Feliciano Cuenca (violín), Jesús de Monasterio (violín), Enrique Fernández Arbós (violín), Antonio Fernández Bordas (violín), Tomás Lestán (viola), Víctor Mirecki (violonchelo) y Francisco Gerner (violonchelo). La reina regente María Cristina

²⁸ Al igual que sucedió en otros países europeos, durante la Restauración borbónica se vivió un proceso de construcción de la cultura española que se identifica con el concepto de nación, en el que se implicaron las élites intelectuales y los artistas. Véase José Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 191-192.

²⁹ Esta ideología, que formaba parte de la retórica de una monarquía moderna, puede encontrarse en el discurso en tono nacionalista de G. Morphy: “El arte español...”.

³⁰ Conde de Romanones: *Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena. La discreta regente de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 3.ª ed., pp.138-139 (1.ª ed., 1933).

³¹ En 1886, el duque de Sesto es sustituido en los cargos de Jefe superior de Palacio y Mayordomo por el marqués de Santa Cruz y el duque de Medina Sidonia, respectivamente. María del Carmen López Sánchez: *La mano del rey: el Mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*, tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2017, p. 297.

también contó con Mariano Vázquez³², maestro de cámara y profesor de la infanta Isabel³³, así como con otras importantes figuras muy cercanas a la familia real como José Tragó, que había ocupado el puesto de pianista de cámara de la reina Isabel II, y la pianista Pilar de la Mora, protegida por la reina María Cristina. Muchos de estos artistas los encontramos también protagonizando las veladas musicales en el Ateneo de Madrid, organizadas por Morphy como presidente de la Sección de Bellas Artes³⁴.

Un ejemplo de los cambios estilísticos que se producen durante la regencia de María Cristina, lo tenemos en el concierto que tuvo lugar ante la Reina, las infantas Isabel y Eulalia, el infante Antonio y más de trescientos invitados, anunciado en *La Monarquía* el 9 de mayo de 1889³⁵. El programa publicado aparece dividido en dos partes con una selección de obras instrumentales y vocales³⁶. En la ejecución de las primeras, colaboran José Tragó (piano) y otros dos artistas españoles, Enrique Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violonchelo), pensionados por la infanta Isabel y Alfonso XII, respectivamente³⁷. La obra principal fue el *Trío en Si bemol mayor Op. 99* de Franz Schubert, ejecutado tan solo unos meses antes en el Ateneo de Madrid³⁸; también se tocaron obras de su repertorio habitual con las que podían mostrar una brillante ejecución como la *Berceuse* de Frédéric Chopin y una *Rapsodia húngara* de Liszt, por Tragó; *Aires bohemios* y *Zapateado* de Pablo Sarasate, *Légende* de Henryk Wieniawski y un nocturno de Frédéric Chopin,

³² Mariano Vázquez (1831-1894), director de orquesta, pianista y compositor, fue director musical del Teatro Real, de la Sociedad de Conciertos de Madrid y del Teatro Apolo de Madrid. Distinguido con la Real Orden de Isabel la Católica. En 1884 fue nombrado maestro de cámara de la reina regente María Cristina. Ese mismo año ocupó la cátedra de Grandes masas corales en el Conservatorio de Madrid. Véase Ramón García-Avello: "Mariano Vázquez Gómez", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 766-767.

³³ La infanta Isabel recibió clases de piano de Mariano Vázquez y de Emilio Serrano. Tras el fallecimiento de Vázquez, Emilio Serrano ocupó su lugar como maestro de cámara de la corte. María Luisa Martínez Martínez: "Apuntes sobre la relación de la infanta María Isabel...", p. 159.

³⁴ Actuarían en el Ateneo de Madrid: el trío formado por Nicolás Tragó, Francisco Gerner y José González de la Oliva (1884); la Sociedad de Cuartetos formada por Monasterio, Mirecki, Lestán y Pedro de Urrutia (1886); el trío formado por Fernández Arbós, Rafael Gálvez y Agustín Rubio (1889); el trío formado por Fernández Arbós, Agustín Rubio y Isaac Albéniz (1889); el cuarteto formado por Monasterio, Mirecki, Lestán y Rafael Pérez (1890); el cuarteto formado por Mirecki, Antonio Fernández Bordas, Antonio Gálvez y José Agudo en 1894. Beatriz García Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)", *Revista de Musicología*, XL, 2, 2017, pp. 449-487.

³⁵ "Concierto en Palacio", *La Monarquía*, n.º 562, 9-5-1889, p. 2.

³⁶ Véase Apéndice I.

³⁷ En 1889 José Tragó, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio forman junto a Pedro Urrutia (violín) y Rafael Gálvez (viola) la Asociación de Música Clásica "di Camera" que actuaría en el Ateneo de Madrid y en el Salón Romero. María Almudena Sánchez: "La Sociedad de Música Clásica di Camera", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 195-210.

³⁸ B. García Álvarez de la Villa: "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid...", p. 468.

por Arbós³⁹; y *Réverie* de Robert Schumann, por Rubio. Estas piezas alternaban con otras romanzas y canciones a cargo del afamado tenor Julián Gayarre, como las de *Il Giuramento* de Mercandante, *Les pêcheurs de perles* de Georges Bizet o *La Favorita* de Donizetti; la *Preghiera* de Luigi Gordigiani y el *Ave María* de Gounod⁴⁰.

Unos meses más tarde *La Época*, convertida en órgano portavoz de estos acontecimientos, recogía la ceremonia en honor del archiduque Alberto y el duque de Edimburgo, a la que se presentaron cuatrocientos invitados⁴¹. La crónica destacaba la presencia de los uniformes de gala de los alabarderos, ministros, embajadores y funcionarios palatinos, junto al lujoso atuendo de las señoras. El concierto se disponía en la Saleta —espacio preferido para los conciertos durante la regencia de María Cristina—, en la que se levantaba el habitual tablado para los artistas y se disponían sillas y bancos “forrados de terciopelo rojo” para los asistentes⁴². Siguió siendo habitual la exposición al público de los innumerables “tesoros artísticos” de la Real Cámara y el Salón de tapices, adornándose las estancias con profusión de flores. El recital de canto fue protagonizado por Verger, Gayarre y la *prima donna* Mila Kupfer-Berger, que lucía “*toilette* color de rosa, y sobre sus rubios cabellos desparramados brillantes”, acompañados por Mariano Vázquez al piano⁴³. En otra noticia, *La Época* publica el programa del concierto⁴⁴, en el que figuran arias y romanzas italianas de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi, junto a otras obras de autores varios como Mozart, Gounod, Ambroise Thomas, Giacomo Meyerbeer y Carl Maria von Weber⁴⁵. Por su parte, el violinista Fernández Arbós, hizo alarde de una sólida técnica musical con las *Danzas húngaras* y *Danzas españolas* de su amigo Sarasate⁴⁶. La noticia señalaba la acertada interpretación y la complacencia de los invitados que, de acuerdo a la etiqueta, no aplaudían. Tras escucharse la primera parte del concierto, tuvo lugar “el *buffet* a base de refrescos, emparedados, sorbetes, chocolate, té y toda clase de excelentes vinos”⁴⁷.

³⁹ Podría tratarse del *Nocturno en Mi bemol* de Chopin, arreglado por Sarasate, interpretado por José Tragó en Oporto, en febrero de 1889, donde acompañado de Arbós, Rubio y Gálvez, ejecutó un programa similar. María Almudena Sánchez Martínez: *José Tragó y Arana (1856-1934), pianista y compositor español*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2015, p. 597.

⁴⁰ “Concierto en Palacio”, *La Monarquía*, n.º 562, 9-5-1889, pp. 2-3.

⁴¹ “Concierto en Palacio”, *La Época*, n.º 13360, 31-10-1889, p. 1.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Véase Apéndice 1.

⁴⁵ *La Época*, n.º 13359, 30-10-1889, p. 3.

⁴⁶ Enrique Fernández Arbós (1836-1939) fue pensionado por la infanta Isabel para estudiar en Bruselas con Henri Vieuxtemps y François-Auguste Gevaert y, posteriormente, en Berlín, con Joseph Joachim. Fue asiduo a las veladas privadas en el domicilio del conde de Morphy y participó como solista en los conciertos programados por la Sociedad de Conciertos y la Sección de Bellas Artes del Ateneo de Madrid durante la presidencia de Morphy.

⁴⁷ “Concierto en Palacio”, *La Época*, n.º 13188, 31-10-1889, p. 1.

La Época ofrece detalles de otro evento documentado en el AGP, que transcurre de manera similar el 13 de diciembre de 1890⁴⁸. Se trata de una fiesta a la que asisten seiscientos invitados, representados por el cuerpo diplomático extranjero, los caballeros de la Orden del Toisón de Oro, la alta jerarquía militar, los ministros y el arzobispo de Manila, el padre Bernardino Nozaleda⁴⁹. La invitación se extiende a personas distinguidas en las letras, las ciencias y las artes, lo cual se puede interpretar como un indicio del deseo de la reina regente de proyectar una imagen más moderna de la Corte. La prensa anunciaba que se inauguraba “en el Regio Alcázar una serie de recepciones análogas” y vaticinaba que el ejemplo dado produciría “grande efecto en la sociedad de Madrid, y será origen de otras grandes fiestas, cuyos beneficiosos resultados tocará al punto el comercio de esta Corte, que tanto lo ha menester, dada la crisis por que atraviesa actualmente”⁵⁰. Conocemos por otra noticia los detalles de la ceremonia, en la que los invitados tenían oportunidad de admirar las artes suntuarias (orfebrería, cerámica, armaduras y tapices) antes de pasar al salón rojo, donde se servía el *buffet*⁵¹. El concierto⁵² tuvo lugar en la Saleta, amenizado en la parte vocal por el barítono Napoleón Verger, el bajo cantante español del Teatro Real, Francesco Uetam, y la célebre soprano polaca Marcella Sembrich, acompañados por Mariano Vázquez al piano. Además de las melodías italianas de Bellini, Rossini, Ponchielli y Verdi, el repertorio acogía otras obras como los *lieder* *Das Veilchen* de Mozart y *Frühlingszeit* (1883) de Reinhold Becker (1842-1924), el arreglo vocal titulado *Seize ans* de la *Mazurka* Op. 50 n.º 2 de Chopin y *Parla*, vals para soprano de Luigi Arditi (1822-1903). En la parte instrumental colaboraba de nuevo Arbós, interpretando la *Jota aragonesa* y la *Habanera*, ambas de Sarasate, además de otras obras de fama internacional como un nocturno de Chopin y la *Cavatina* (1862) para violín y piano del compositor alemán Joachim Raff⁵³.

En 1892, con motivo de la visita de los reyes de Portugal Carlos I y Amelia de Orleans, la Reina regente organizó un concierto en Palacio ante la presencia de la infanta Isabel, representantes del gobierno, el cuerpo diplomático, el nuncio pontificio, el arzobispo de Valencia y miembros de la aristocracia. *La Ilustración Moderna* señala que la visita se aprovecha para acordar un convenio comercial entre las dos naciones⁵⁴. Como era habitual en este tipo de recepciones, parte del programa ofrecido por la familia real se completa con otras visitas

⁴⁸ AGP, caja 8740/5, Mayordomía Mayor.

⁴⁹ *La Época*, n.º 13757, 13-12-1890, p. 1.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ “Concierto en Palacio”, *La Época*, n.º 13758, 14-12-1890, p. 1.

⁵² Véase Apéndice 1.

⁵³ *La Correspondencia de España*, n.º 11941, 14-12-1890, p. 2.

⁵⁴ El acuerdo comercial consistía en que las mercancías españolas pudieran atravesar el reino vecino para su embarque, como de tránsito y sin pago de derecho alguno, y lo propio sucediera con las mercancías portuguesas que se enviasen a Francia. Véase *La Ilustración Moderna*, tomo I, 1892 p. 949.

de interés a exposiciones de arte⁵⁵. *La Correspondencia de España* informa de que el concierto, acordado por la reina, venía a realizarse sin interrupción en lugar de dividirse en dos partes, para evitar que se demorase demasiado⁵⁶. Según esta fuente, se distribuyeron cuatrocientos programas entre los asistentes, estrenándose para la ocasión “una tarima o caja armónica encargada de reforzar el sonido”, sobre la que se colocaban los artistas⁵⁷. Napoleón Verger volvía a colaborar junto a otros cantantes del Teatro Real de la talla de Emilio de Marchi y Eva Tetrizzini, con la *Plegaria* de *Tannhäuser* de Richard Wagner y otras obras en la línea belcantista italiana del compositor Francesco Paolo Tosti (1846-1916)⁵⁸. La parte instrumental contaba con la colaboración del violinista Jesús de Monasterio, del pianista José Tragó y del director de orquesta y también pianista Cleofonte Campanini⁵⁹. Tragó volvió a mostrar su virtuosismo con una *Rapsodia húngara* de Liszt, un nocturno de Chopin y el *Váls cromático* de Benjamin Godard, repertorio similar a los ejecutados por destacados concertistas europeos con el que había obtenido grandes aplausos en las salas parisinas⁶⁰. Por su parte, Monasterio ejecutaba al violín la *Légende* del compositor polaco Wieniawski, así como el brillante *Rondo liebanense* (1857), de su autoría, junto a Tragó. Ambos artistas también rindieron homenaje a Ludwig van Beethoven con la interpretación del *Andante con variaciones* de la *Sonata a Kreutzer*⁶¹. Morphy, en nombre de la reina regente María Cristina, entregó a Monasterio un alfiler compuesto de tres brillantes en prueba de agradecimiento⁶². Después de la música se serviría el acostumbrado *buffet*⁶³.

José Tragó volvió a tocar en 1895 en el Palacio Real, junto al violonchelista Víctor Mirecki, el bajo Francisco Uetam y la soprano Emma Nevada, a quien apenas unos días antes Morphy había dedicado un elogioso artículo en la prensa en ocasión de su actuación en el Teatro del Príncipe Alfonso⁶⁴. La ceremonia solemne, documentada en el AGP, se organizaba en honor a los embajadores extranjeros de Alemania, Austria-Hungría, República francesa, Gran Bretaña, Italia y el nuncio de su Santidad; a la misma acudieron

⁵⁵ “Los reyes de Portugal”, *La Época*, n.º 14412, 6-11-1892, p. 2.

⁵⁶ “Concierto en España”, *La Correspondencia de España*, n.º 12637, 11-11-1892, p. 2.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Véase Apéndice 1.

⁵⁹ *La Época*, n.º 14424, 8-11-1892.

⁶⁰ M. A. Sánchez Martínez: *José Tragó y Arana (1856-1934) ...*, p. 390.

⁶¹ La obra interpretada era una adaptación realizada por Jesús de Monasterio.

⁶² Jesús A. Ribó: “El archivo epistolar de don Jesús de Monasterio”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 3.ª época, 5, 1955-1957, p. 133.

⁶³ “El concierto en Palacio”, *La Época*, n.º 14426, 10-11-1892, p. 3.

⁶⁴ Guillermo Morphy: “Emma Nevada”, *La Correspondencia de España*, 6-5-1895.

trescientos cincuenta invitados⁶⁵. *La Iberia* menciona que “más que para propio esparcimiento” la fiesta buscaba “fomentar y favorecer los intereses del comercio y de la industria de Madrid”⁶⁶. Con este propósito se abrieron los salones que mostraban “los hermosísimos frescos de sus bóvedas, las pinturas de las mejores firmas, las porcelanas de Sèvres y del Retiro, los soberbios bronce de incalculable valor, las lunas venecianas”⁶⁷. Junto al salón del trono se dispuso el estrado de los artistas. Los caballeros ocupaban las diversas estancias contiguas, mientras que la reina María Cristina y las infantas Isabel y Eulalia, junto a otras damas principales, se acomodaban en la Saleta. Por su parte, *La Iberia* señaló que el concierto fue organizado por el conde de Morphy y destacaba la presencia de Tragó ejecutando al piano obras del romanticismo que formaban parte de su repertorio habitual, además de la *Polaca*⁶⁸ para piano y violonchelo de Chopin, que tocó junto al violonchelista Mirecki. Por su parte, Mirecki ejecutó al violonchelo, entre otras obras, *Chant d’amour* de Georg Goltermann y *La korrigan* de Charles-Marie Widor. Alternando con las anteriores obras instrumentales, los cantantes interpretaron obras contemporáneas de Félicien David y Piotr Ilich Chaikovski. Un programa que, según la prensa, gustó al público, quien a pesar de “la severidad de la etiqueta no pudo ahogar frecuentes murmullos de aprobación”⁶⁹.

El repertorio musical para este tipo de actos siguió evolucionando hacia la programación de autores contemporáneos, como se constata en el programa que amenizó la gran fiesta en Palacio el 22 de marzo de 1896, en honor del Archiduque Federico y su esposa, entre cuyos distinguidos asistentes aparecen las Infantas, el alto personal palatino, ministros con sus esposas, capitanes generales y el conde de Morphy⁷⁰. La parte vocal, que contó con la colaboración de la soprano lírica portuguesa Regina Pacini y del barítono italiano Delfino Menotti, mostraba el

⁶⁵ AGP, caja 8797, exp. 2. La lista de invitados aparece en este orden: Obispo de Madrid Alcalá, Presidente de la Diputación Provincial, Alcalde Presidente del Ayuntamiento; Jefes de Palacio, Servidumbre (jefe de estudios, profesor de S. M. el Rey, damas particulares, Institutrices); Grandes de España (Gentiles hombres de Cámara con ejercicio y servidumbre), Damas de S. M. la Reina, Gentiles hombres de Interior, Médicos de Cámara, Mayordomos de Semana, Gentiles hombres de Casa y Boca, Caballerizos de Campo, Cuarto Militar de S. M., Alabarderos, Jefes de la Escolta Real, Embajadores extranjeros y Particulares.

⁶⁶ “Concierto en Palacio”, *La Iberia*, 10-5-1895, p. 2.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Probablemente se refiera a la *Introducción y Polonesa brillante en Do mayor Op. 3* para piano y violonchelo de Chopin.

⁶⁹ “Concierto en Palacio”, *La Iberia*, 10-5-1895, p. 2.

⁷⁰ “A las nueve y media se presentaron en los salones S. M. la Reina Regente, el Archiduque Federico, su esposa, SS. AA. las Infantas D. Isabel y D. Eulalia, el jefe superior de Palacio, duque de Medina Sidonia; el Mayordomo mayor, duque de Sotomayor, la camarera, condesa de Sástago; el comandante general de Alabarderos, general Alameda; el jefe del Cuarto Militar, general Polavieja; el conde de Wolkenstein, jefe de la casa del Archiduque; la condesa de Chotek, dama de la Archiduquesa; la marquesa de Arco Hermoso, dama de la Infanta Eulalia, y el Sr. Coello, secretario-tesorero de la Infanta Isabel”. “Concierto en Palacio”, *La Época*, n.º 16453, 22-3-1896, p. 2.

interés por las últimas creaciones de la escuela verista italiana, escogiéndose el prólogo de *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo y el aria de *La traviata* de Verdi; asimismo, se daba a conocer por Pacini la virtuosa “Aria de las campanillas” de la ópera *Lakmé* de Léo Delibes, que se estrenaría dos años más tarde en el Teatro Real de Madrid⁷¹, y un aria de *Tannhäuser* de Wagner. La parte instrumental contó con la presencia del gran violinista Sarasate, que había sido protegido por la reina Isabel II⁷², y del violonchelista Alejandro Ruiz de Tejada. Sarasate entusiasmó a los asistentes con su *Jota de San Fermín* y obras del repertorio europeo como la *Légende* de Wieniawski y una *Mazurka* de Aleksander Zarzycki. Por su parte, Ruiz de Tejada mostró su virtuosismo al violonchelo con los *Aires vascos* de Carlo Alfredo Piatti⁷³, un nocturno de Chopin y la *Tarantella* de David Popper.

Un repertorio renovado similar al anterior lo encontramos en el concierto organizado por Morphy en Palacio el 19 de octubre de 1897, en honor al monarca de Siam⁷⁴. La parte instrumental acogió las *Tres piezas originales de género español* (I. *Bolero*, II. *Habanera*, III. *Seguidillas*) para piano, violín y violonchelo de Fernández Arbós, que habían sido estrenadas en 1888 en el Teatro Príncipe y, posteriormente, en el Ateneo de Madrid. Además, aparecían obras que ya eran habituales en este tipo de ceremonias, como la *Légende* de Wieniawski y la *Jota aragonesa* de Sarasate, ambas interpretadas por su discípulo, el violinista Antonio Fernández Bordas; un nocturno de Chopin y la *Tarantella* de Popper por el violonchelista Ruiz de Tejada⁷⁵; por último, una *Sonata* de Domenico Scarlatti y un *Váls* de Schubert, por la pianista Pilar de la Mora. Esta insigne artista había sido distinguida por la familia real y, en 1885, obtuvo un extraordinario éxito en los conciertos para solista y orquesta organizados por la Sociedad de Conciertos presidida por el conde de Morphy⁷⁶. En la parte vocal colaboraron Mattia Battistini, Elena Fons y Matilde de Lerma, con un programa que incluía arias de *La Africana* de Meyerbeer y del *Faust* de Gounod, el prólogo de *Pagliacci* de Leoncavallo y la “Habanera” de *Carmen* de Bizet⁷⁷.

⁷¹ La ópera de Delibes había sido representada el 14 de abril de 1883 en la Ópera Cómica en París.

⁷² Sarasate recibió una pensión anual de la Condesa de Espoz y Mina, camarera mayor y aya de la futura reina Isabel II, para estudiar en Madrid; posteriormente obtiene de la reina Isabel II un violín Stradivarius y otra pensión para estudiar en el Conservatorio de París en 1856. Viajará dando conciertos por Europa y América, convirtiéndose en una estrella del violín y promocionando su propia música, así como la de otros compositores de su época. Véase María Nagore Ferrer: “Pablo Sarasate el violín de Europa”, *Príncipe de Viana*, 70, 248, 2009, pp. 517-551.

⁷³ Se refiere a *Air Baskys Op. 8* de Carlo Alfredo Piatti.

⁷⁴ “Concierto en Palacio”, *El Correo Militar*, n.º 6587, 19-10-1897, p. 2.

⁷⁵ El violonchelista Ruiz de Tejada fue alumno de Víctor Mirecki; octavo el primer premio de violonchelo en el Conservatorio de París y, posteriormente, estudió con Popper y Piatti. Recibió la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica. Véase “Alejandro Ruiz de Tejada”, *La Ilustración Española y Americana*, n.º 10, 15-3-1887, p. 185.

⁷⁶ Véase B. García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy...*, p. 455.

⁷⁷ “Concierto en el Alcázar”, *El Correo Militar*, n.º 6587, 19-10-1897, p. 2.

También las bandas del regimiento fueron llamadas a tocar a Palacio. Uno de los más sonados de estos actos tuvo lugar el 15 de abril de 1893 con la Banda del regimiento de Zaragoza antes de que emprendiera su viaje a Estados Unidos. *La Correspondencia de España* nos informa de que esta banda estaba formada por ochenta músicos, pertenecientes a todos los cuerpos de Infantería, y que se dirigía a Chicago con un repertorio “de 185 obras ensayadas y 300 en preparación”⁷⁸. Para la ocasión los músicos ocuparon el Salón del trono, mientras que la familia real, miembros de la Casa Real, diplomáticos y jefes de los cuerpos militares, ocuparon las estancias próximas, donde podían escuchar el concierto con comodidad (ilustración 1). El concierto dio comienzo a las nueve y media de la noche con el siguiente repertorio: prólogo de la ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito, fantasía sobre motivos de *Lohengrin* de Wagner, *Potpourri de aires populares* de Carlos Llorens, preludeo de *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni y el vals *Cagliostro* de Johann Strauss. Tras la ejecución, que fue elogiada por su maestría, se sirvió una “espléndida cena a la banda musical”, finalizando la velada a la una y media de la madrugada⁷⁹.



Ilustración 1. “Concierto en el Real Palacio por la música del Regimiento de Zaragoza”,
La Ilustración Española y Americana, n.º XVI, 30-4-1893, p. 11

La banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos⁸⁰ también fue protagonista en estos banquetes oficiales. Este repertorio, ejecutado en los eventos regios de Palacio, ha sido estudiado por Gloria Araceli Rodríguez,

⁷⁸ “Concierto en Palacio”, *La Correspondencia de España*, n.º 12793, 15-4-1893, p. 2.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ La Banda de Alabarderos obtuvo mejoras con el reglamento aprobado en 1875, que estableció la plantilla en cuarenta músicos.

que muestra cómo solía responder a un modelo de concierto consistente en oberturas, fragmentos de ópera de éxito y danzas centroeuropeas de moda (generalmente vales)⁸¹, que fue ampliándose a otros autores a través de las figuras de sus directores⁸². También señala que en el programa se reservaban una o dos obras de factura nacional, inspiradas en el folclore español, de autores como Enrique Calvíst, Carlos Llorens, Tomás Bretón, Manuel Fernández Caballero, Sarasate, Fernández Arbós, Miguel Marqués, Francisco A. Barbieri, Ramón Roig, Miguel Yuste y Ruperto Chapí. De todos ellos, Tomás Bretón fue el compositor más programado.

Tomamos de ejemplo uno de estos conciertos de la Banda de Alabarderos, documentado en el AGP, que tiene lugar el 2 de enero de 1897 en obsequio del cuerpo diplomático extranjero⁸³. Como en otras ocasiones, la reina María Cristina dio órdenes para la decoración de las estancias con plantas y flores de la Casa de Campo, así como la preparación de la antecámara y cámara, donde se colocarían asientos para los trescientos invitados que asistían al concierto. También ordenó la colocación de una tarima en la Saleta, donde se situaría la banda de música⁸⁴. La programación consistió en una escogida selección de obras, dirigidas por Eduardo López Juarraz, entre las que figuraban la marcha de *Tannhäuser* de Wagner, la obertura de *Guillaume Tell* de Rossini, el *Intermezzo* de *Cavalleria rusticana* de Mascagni y el *Puppen-Walzer* del compositor austriaco Josef Bayer. Respecto al repertorio español, se escogió la *Sardana* de la ópera *Garín* de Tomás Bretón y *Las tres Gracias (Gavota)* de Juarraz⁸⁵. Aunque se puede decir que la programación se adaptaba al contexto de un acto protocolario en Palacio, debe de observarse que la disposición del público, acomodado en asientos, nos remite a una escucha atenta hacia la banda, lo que constituye una prueba de consideración y respeto hacia el nivel técnico y artístico del que era merecedora. No olvidemos que este tipo de agrupaciones instrumentales vivieron un auge durante la Restauración borbónica y fueron distinguidas

⁸¹ Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo: "Las zarzuelas de Ruperto Chapí en el repertorio de la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos y de la Banda Municipal de Madrid: apuntes para el estudio de su difusión (1886-1931)". *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez-Pajares, Vicente Galbis López (coords.), Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. 2, pp. 471-493.

⁸² Durante la Restauración se programaron compositores franceses como Gounod, Bizet, Daniel-François-Esprit Auber, Émile Waldteufel, Meyerbeer y Jules Massenet; compositores alemanes como Wagner o Johannes Brahms, y austriacos como Strauss y Franz von Suppé. A partir de 1895, se amplió el repertorio con Felix Mendelssohn, Camille Saint-Saëns, Mascagni y François-Auguste Gevaert. *Ibid.*, p. 473.

⁸³ Según los documentos localizados en el AGP (caja 15809, exp. 32) se ofrecía un banquete reservado a setenta comensales en el Gran comedor del Palacio Real.

⁸⁴ AGP, caja 15809, exp. 32.

⁸⁵ Eduardo López Juarraz (1844-1897) fue director de la Banda del Tercer Regimiento de Ingenieros de Sevilla. Como compositor escribió principalmente marchas procesionales y pasodobles.

al ser invitadas a Palacio. Si bien las obras españolas no son numerosas, hay que valorar su presencia continua en los programas, que viene a constatar el respaldo por parte de las bandas de música a los autores españoles, así como el interés en ampliar el repertorio con autores coetáneos.

Por último, mencionamos otro de estos actos, recogido por *La Época*, con motivo de la conmemoración en Madrid del Dos de mayo⁸⁶. En esta ocasión, se trata de la prestigiosa banda de la Academia de Artillería de Segovia, que tras actuar en el Teatro del Príncipe Alfonso, asistió a Palacio para tocar ante un distinguido público, para a continuación proseguir su viaje a Bayona, con el propósito de presentarse a un concurso de bandas militares. La noticia señala el interés de la familia real por escuchar la banda debido al prestigio de que gozaba. El programa ejecutado en las habitaciones de S. M. había sido elegido por la reina, situándose los músicos en la Saleta, habitación contigua a la Antecámara Real donde se acomodaban las personas reales y los invitados a la fiesta, entre quienes se encontraban altos representantes del cuerpo militar. Al finalizar el concierto, la infanta Isabel pidió que se ejecutara un zortzico⁸⁷ y “se sirvió un espléndido refresco, retirándose las personas reales a sus habitaciones cerca de las once de la noche”⁸⁸.

Veladas musicales privadas. Mecenazgo en Palacio

En la vida de Palacio destacan veladas musicales mucho menos ceremoniosas que tienen lugar en las habitaciones del rey o de la reina. Por su carácter privado, es donde encontramos representados el ideario sonoro del monarca y la actividad de mecenazgo que tradicionalmente venía desempeñando la realeza.

Los músicos recibidos en Palacio solían venir recomendados por el conde de Morphy, después de ser escuchados en su domicilio privado en la calle Mendizábal, 43⁸⁹. Su protección a los artistas y su papel de mediador con la familia real sigue presente cuando aquellos, después de disfrutar de pensiones

⁸⁶ “Concierto en Palacio. La banda de la Academia de la Artillería”, *La Época*, n.º 16863, 14-5-1897, p. 2.

⁸⁷ Podría tratarse del zortzico *Recuerdos de Guipúzcoa* de Martín, que ocasionalmente formaba parte de este tipo de programaciones.

⁸⁸ “Concierto en Palacio. La banda de la Academia de la Artillería...”, p. 2.

⁸⁹ Por el salón privado del conde de Morphy pasaron Tomás Bretón, Emilio Serrano, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Agustín Rubio, Enrique Granados, Tragó, Pablo Sarasate, Joaquim Malats, Pilar de la Mora, Rubinstein, Strauss, Francis Planté, Saint-Saëns, Eugen D'Albert, Mme. Marx y Baüer y tantos otros, unidos por el cultivo de obras consideradas de valor artístico dentro del “arte serio”. Tomás Bretón: *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la sesión de 25 de septiembre de 1899, en memoria del difunto académico de número Excmo. Sr. Conde de Morphy*, Madrid, Est. Tip. la viuda e hijos de M. Tello, 1899; “Homenaje a un artista”, *Heraldo de Madrid*, año X, n.º 3217, 1-9-1899, p. 1.

en los principales centros de enseñanza musical de Europa, regresan a España, y son invitados a Palacio para mostrar sus adelantos como intérpretes o, en su caso, como compositores, obteniendo distinciones y recomendaciones para ser escuchados en otros espacios escénicos. En este sentido, contaban con el apoyo del conde de Morphy, quien a través de su cargo como presidente de las instituciones más relevantes de Madrid, en su papel de mediador y gestor, y desde su domicilio privado, impulsó unas prácticas musicales en línea con otros países europeos, en las que colaboraron estos jóvenes⁹⁰. En 1887, *Le Figaro* señala en el panorama musical español la importancia de su salón privado:

Su salón, esencialmente musical, ha visto pasar todos los artistas eminentes de nuestro tiempo: Sarasate, Planté, Tragó, Arrieta, Cañete, Verger, Vázquez, Albéniz, Fischer, Rubinstein, todas las celebridades que pasan por Madrid son sus amigos; y todas las actividades recreativas relacionadas con su alto cargo en la corte están consagradas a la música. Las pensiones, decoraciones y recomendaciones que ha proporcionado a artistas españoles y extranjeros son cosas increíbles. Añádase a esto el más amable de los caracteres; por lo tanto, la elección del conde de Morphy fue recibida con alegría por todos⁹¹.

Ejemplo de este tipo de servicios en beneficio de los músicos es la carta que el conde de Morphy envió a Casals en 1893: “Querido Pablo, la Reina ha señalado esta noche a las 8 y media para oír a U. y para oír su cuarteto. Ya se han avisado a los artistas. Véngase U. ya vestido a comer conmigo y desde aquí iremos juntos a Palacio. El violoncelo lo puede U. enviar al cuarto de S. A. la Infanta Isabel⁹²”. También en esta otra en la que Enrique Granados, que frecuentó el salón privado de Morphy en la década de los noventa⁹³, trataba de obtener su favor para ser escuchado por la reina⁹⁴: “espero que si la Reina nos recibe, será pronto, o si no sabremos de mañana o pasado una cosa u otra, de todas maneras no lo dejo de la mano y aprieto al conde ya que está tan cariñoso conmigo. Dice que somos sus preferidos Casals y yo. Mañana le habla a la Reina”⁹⁵.

⁹⁰ Morphy considera necesario que la escena musical se organice de la misma forma que en países como Francia, Austria, Alemania y Rusia, con la base del repertorio clásico y variado, con esmeradas ejecuciones de conjunto. B. García Álvarez de la Villa: “Regeneracionismo musical en el Ateneo...”, p. 458.

⁹¹ “Son salon, essentiellement musical, a vu passer toutes les sommités lyriques de notre temps: Sarasate, Planté, Trago, Arrieta, Cañete, Verger, Vázquez, Albéniz, Fischer, Rubinstein, toutes les célébrités de passage à Madrid sont ses amis; et tous les loisirs de sa haute situation à la Cour sont consacrés à la musique. Les pensions, décorations et réputations qu’il a procurées aux artistes espagnols et étrangers sont choses incroyables. Ajoutez à cela le plus aimable des caractères; aussi l’élection du comte de Morphy a-t-elle été accueillie avec joie par tout le monde”. “Le comte de Morphy académicien”, *Le Figaro*, n.º 40, 9-2-1887, p. 4.

⁹² Carta del conde de Morphy a Pablo Casals (23-5-1893). Archivo Nacional de Cataluña, cód. 395464, sig. 1888.

⁹³ Miriam Perandones: *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2016.

⁹⁴ Carta de Enrique Granados a Amparo Gal [ca. 1894], Archivo del Museo de la Música de Barcelona, ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.637

⁹⁵ Carta de Enrique Granados a sus suegros [ca. 1894-1895], Archivo del Museo de la Música de Barcelona, ES AMDMB MDMB 409-04-02-10.647

Sería innumerable la lista de artistas que acudían a Palacio en busca de protección y ayuda. Algunas noticias nos llegan por la prensa o tenemos conocimiento de ellas a través del diario de Tomás Bretón. Así, el 9 de noviembre de 1876 tuvo lugar una de estas veladas que contó con la asistencia de Alfonso XII, junto al conde de Morphy, la marquesa de Santa Cruz, Valldemosa y Guelbenzu, con el objeto de escuchar a María Martín y Gester, *prima donna* del Teatro Real, al violinista Jesús de Monasterio y al violonchelista César Augusto Casella, uno de los mejores de su tiempo⁹⁶. En 1880, Morphy escuchó a dos valencianos, los “Sres. Terraza, bandurrista, y Rocamora, guitarrista”⁹⁷, en una reunión a la que asistió el insigne Emilio Arrieta, prometiéndoles su intercesión para ser presentados ante la familia real⁹⁸. En otra velada que se celebró en la Sala de Música del Palacio Real en 1881, asistió el arpista Félix Godefroid, dando a conocer sus composiciones, y el propio conde de Morphy interpretó dos de sus obras para piano: *Al amor de la lumbre* y *Andalucía*⁹⁹. La prensa constata el éxito de la velada musical y la intención de continuar con estos conciertos en el regio alcázar¹⁰⁰. También destaca la presencia de Anton Rubinstein en Madrid y su brillante actuación en el Teatro Apolo. Amigo de Morphy, Rubinstein visitó el Conservatorio y fue invitado por Alfonso XII para tocar en Palacio, quien al finalizar el concierto le entregó “una Condecoración, tributándole los mayores elogios”¹⁰¹. Un año más tarde, en 1882, fueron llamadas a Palacio, para tocar ante la familia real y una audiencia seleccionada, la arpista española Esmeralda Cervantes y la joven pianista americana Clotilde Zanardi, esta última contratada para ofrecer una gira de conciertos por España¹⁰².

Otro concierto en las habitaciones del rey que muestra este interés por la música instrumental es el organizado por Alfonso XII el 30 de abril de 1882 en honor de los Condes de Flandes¹⁰³. Según los documentos guardados en el AGP, “inmediatamente después de la comida verificada en este día en obsequio de los Condes de Flandes, tuvo lugar en las Reales Habitaciones un Concierto [...] ejecutado por la llamada Sociedad de Cuartetos”. La formación ofrecía una selección de obras al Rey, quien finalmente seleccionaba las que consideraba

⁹⁶ *La Mañana*, n.º 212, 9-11-1876, p. 3.

⁹⁷ Se refiere a un famoso concertista de bandurria, Carlos Terraza de Vesga (1856-1916), quien solía realizar giras acompañado del guitarrista Francisco Rocamora. En 1880, el rey Alfonso XII le condecoró con la Cruz de Isabel la Católica y le obsequió con un alfiler de brillantes y rubies.

⁹⁸ *La Correspondencia de España*, n.º 8.270, 12-11-1880, p. 3.

⁹⁹ “Godefroid”, *La Correspondencia de España*, n.º 8.618, 26-10-1881, p. 2.

¹⁰⁰ *El campo*, n.º 22, 16-10-1881, p. 366.

¹⁰¹ Guillermo Morphy: “Antonio Rubinstein. Recuerdos personales”, Álbum Salón, n.º 13, 1-3-1898, p. 4.

¹⁰² *Crónica de la Música*, n.º 197, 28-6-1882, p. 2.

¹⁰³ De este concierto tenemos información gracias a los documentos conservados en AGP, caja 8739, exp. 17. Si bien se informa en la prensa de la visita de los Condes de Flandes, no hemos localizado noticias sobre el concierto.

apropiadas a la ocasión. De esta manera, de las nueve piezas propuestas se tocarían las siguientes: *Réverie* y *Fantasia-capricho* para violonchelo, ambas de Henri Vieuxtemps; *Andante* y *Allegro* de una *Sonata para violín y piano* de Grieg; *Andante* del *Cuarteto con piano* de Beethoven y *Canzonetta* del *Cuarteto n.º 1 en Mi bemol mayor Op. 12* de Mendelssohn¹⁰⁴.

Tomás Bretón fue uno de los grandes afectos a la monarquía por el continuo apoyo que encontró en Alfonso XII y la reina para el estreno de su ópera *Los amantes de Teruel*. Morphy posibilitaba el encuentro del músico con miembros de la familia real y con otros influyentes personajes. Así, en octubre de 1884 Morphy interviene para que Bretón pueda entrevistarse con Alfonso XII en La Granja, haciéndole partícipe de sus proyectos de establecer la ópera española. También consigue del monarca la organización de un concierto dos días más tarde, a cargo de la Sociedad de Conciertos¹⁰⁵, que le servirá a Bretón para obtener algunos beneficios materiales y entrar en contacto con figuras tan influyentes como la infanta Isabel y el político Cánovas del Castillo. El programa ejecutado por la Sociedad de Conciertos, dirigida por Bretón, ofrecía una buena muestra de repertorio español con *Guajira* y el preludio de *Guzmán el Bueno* de Bretón; *Copla de la jota* y *Serenata árabe* de Emilio Serrano, y otras como *La part du diable* de Auber o la fantasía de *Faust* de Gounod¹⁰⁶.

Unos meses más tarde, el 20 de febrero de 1885, la Sociedad de Conciertos, en reconocimiento “al interés que SS.MM. vienen mostrando por cuanto se refiere al progreso de las artes en España”, ofrece un concierto en Palacio en las habitaciones particulares de los reyes¹⁰⁷. El programa abarcaba obras de autores extranjeros varios como Thomas, Lachner, Strauss, Wagner, Haendel y del compositor español Miguel Marqués (ilustración 2). Entre los asistentes encontramos al conde de Morphy, que como presidente de la Sociedad de Conciertos (1884-1890), mediará para que la entidad intervenga en las festividades oficiales del Palacio Real. También asisten al concierto miembros de la aristocracia, Cánovas del Castillo, Pedro de Madrazo, los escritores Pedro Antonio de Alarcón y Miguel de los Santos Álvarez y los músicos Emilio Arrieta, Monasterio y Guelbenzu.

¹⁰⁴ AGP, caja 8739, exp. 17.

¹⁰⁵ Sobre la Sociedad de Conciertos, véase Ramón Sobrino Sánchez: “Catálogo de las obras españolas del archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid”, *Anuario Musical*, 45, 1990, pp. 235-296; —: “La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 125-148; véase también la sección correspondiente de la tesis doctoral de B. García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy...*, pp. 439-466.

¹⁰⁶ Tomás Bretón: *Diario...*, pp. 421-424. Bretón mostró su satisfacción ante el trato e interés dispensado por Alfonso XII, a quien dedicaba su ópera *Los amantes de Teruel* y le participaba del proyecto compartido con Morphy de establecer la ópera española. Pero criticó la actitud del duque de Sesto, que le negaba el saludo, y lo consideraba una perniciosa influencia para el Rey.

¹⁰⁷ “Concierto en Palacio”, *El Imparcial*, n.º 6368, 22-2-1885, p. 3.

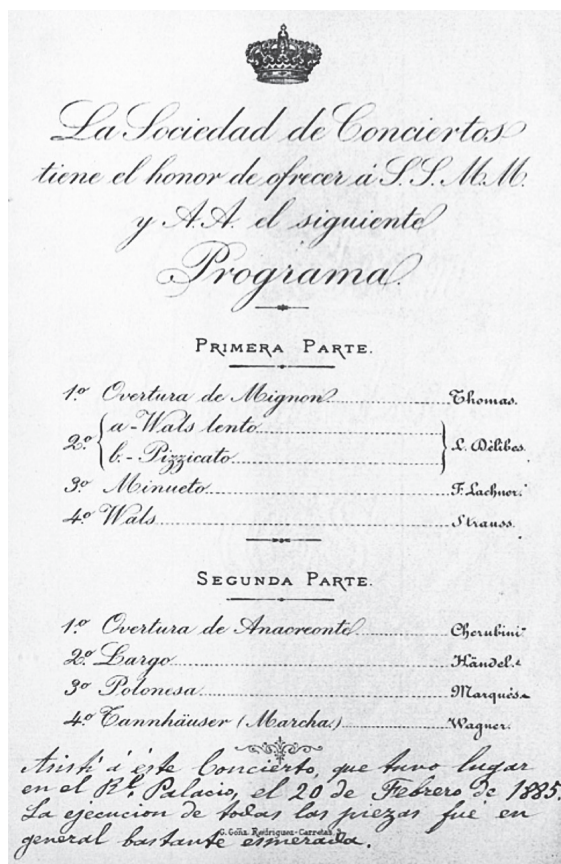


Ilustración 2. Programa de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Concierto en el Palacio Real, 20-2-1885. Biblioteca Musical Víctor Espinós, BM-R. 95168

En 1885 tuvo lugar otra de estas sesiones musicales en presencia de la familia real y de algunos invitados seleccionados. Se trata del concierto que ofrecieron los tres jóvenes profesores pensionados por la familia real para mostrar sus adelantos en el arte musical: Pilar de la Mora, Enrique Fernández Arbós y Agustín Rubio¹⁰⁸. El rey Alfonso XII entregó a Arbós la Encomienda de la Orden de Carlos III para el director del Conservatorio de Berlín, Joseph Joachim. Este insigne violinista había sido profesor de Arbós durante su formación en Berlín y sus enseñanzas se dirigían a la obtención de la máxima emoción e intensidad en el sonido, rechazando todo lo superficial y alejándose del culto a lo sensacional, dentro de una estética sencilla¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Agustín Rubio fue pensionado por Alfonso XII. *El Día*, n.º 1778, 23-4-1885, p. 1.

¹⁰⁹ Véase Ana María del Valle Collado: *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 193-197.

Tras el fallecimiento de Alfonso XII, asistimos a la consolidación de estos conciertos en Palacio, así como a la entrega de distinciones a artistas protegidos por la Corona. Un ejemplo de ello es Isaac Albéniz, pensionado por Alfonso XII y protegido por el conde de Morphy, que recibió el nombramiento, por parte de la reina regente, de profesor de piano en el Conservatorio de Madrid y fue distinguido con la Real Orden de Isabel la Católica en una ceremonia celebrada en el Palacio Real el 22 de noviembre de 1886¹¹⁰. Respecto a los conciertos de música de cámara, seguimos encontrando la colaboración de Arbós, Sarasate y Rubio. De escasa tradición en España, pese al esfuerzo de entidades tan relevantes como la Sociedad de Cuartetos, el cultivo de la música de cámara formaba parte de las prácticas domésticas de las élites ilustradas pertenecientes a la aristocracia o la alta burguesía y Morphy fue uno de sus promotores. Durante su gestión en el Ateneo de Madrid, trasladó el género cultivado en su salón aristocrático a los espacios escénicos. Implicados en esta renovación musical estuvieron los mismos actores que ahora nos encontramos en Palacio. Así, por ejemplo, el 25 de marzo de 1887 fueron invitados a tocar a Palacio Sarasate y Madame Marx, que habían sido nombrados por el conde de Morphy socios honorarios del Instituto filarmónico¹¹¹. Un mes más tarde, encontramos al tenor Gayarre junto al maestro Vázquez¹¹². En enero de 1888, Tomás Bretón fue recibido en Palacio por la Reina y la infanta Isabel, interesadas por el estreno de su ópera española *Los amantes de Teruel*¹¹³. Este mismo año, encontramos de nuevo la Sociedad de Conciertos en Palacio. Su presencia parece obedecer al deseo expresado por Morphy de que este hecho contribuía al prestigio de la Sociedad y abría la posibilidad de que pudiera obtener por parte de la Corona futuras ayudas económicas¹¹⁴. Como era habitual, el concierto se celebró en la Antecámara Real, llamada salón azul o la Saleta, a las tres de la tarde, con una muestra de diferentes compositores que fueron propuestos por la reina, en la que destacó, según *La Iberia*, la ejecución admirable y el éxito alcanzado en el *Scherzo* de Tomás Bretón¹¹⁵, que fue repetido por el expreso deseo de la reina. Asimismo, el programa incluía obras del Clasicismo y del Romanticismo: Obertura de *Euryanthe*, de Weber; *Septimino*, de Beethoven; *Melodía*, *Momento musical* y *Ave María* de Gounod; *Danza de Bacantes* de *Philémon* y *Baucis*, del mismo Gounod, y *Marcha turca* de Mozart¹¹⁶. Tras el concierto,

¹¹⁰ Walter Aaron Clark: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner Música, 2002, p. 89.

¹¹¹ B. García Álvarez de la Villa: “El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy...”, p. 89.

¹¹² *El Liberal*, n.º 2870, 17-4-1887, p. 1.

¹¹³ T. Bretón: *Diario...*, p. 669. Audición de Verger, quien aprovechó para recomendar la ópera de Bretón ante la reina y la infanta Isabel (8-12-1887). El 27 de enero de 1888 tuvo lugar la recepción de Bretón por la reina (*Ibid.*, p. 684).

¹¹⁴ Guillermo Morphy: *Discurso leído por el Excmo. Sr. Conde de Morphy en la Sociedad de Conciertos de Madrid* (1884). Biblioteca Musical Victor Espinós de Madrid, M-BMM BMDI Dirección 95149.

¹¹⁵ *La Iberia*, 5-4-1888, p. 3.

¹¹⁶ El concierto aparece documentado en AGP, caja 8740/2.

Bretón conversó con la reina y la infanta, señalando en su diario el trato cariñoso y la petición de repetir su *Scherzo* y el *Momento musical*¹¹⁷. Algunos de estos actos eran aprovechados para premiar la labor de los músicos, como ocurrió en 1897 en un concierto de la Sociedad de Conciertos a cargo del director Hermann Levi, que recibió del conde de Morphy el título de Comendador de la Orden de Isabel la Católica¹¹⁸.

Por el diario de Bretón, conocemos la asistencia a Palacio del pianista francés de fama internacional Francis Planté junto a Enrique Fernández Arbós, acompañados del conde de Morphy, el 5 de marzo de 1888¹¹⁹; o la organización de una *soirée* de cuartetos en Palacio, a cargo de Monasterio, Arbós, Albéniz, Tragó y Mirecki, a la que, finalmente por diversos motivos, solo acudieron Verger y la profesora de arpa Vicenta Tormo¹²⁰. Bretón además informa de su actuación en Palacio, gracias a la mediación de Morphy, el 20 de junio de 1888, en una velada privada ante la infanta Isabel para dar a conocer su *Trío en Mi mayor* (1887) para piano, violín y violonchelo¹²¹, dedicado a su protector. A la misma fueron invitados José Tragó, Monasterio, Pedro Sarmiento y Mariano Vázquez, junto a miembros de la aristocracia¹²². En 1889, *La Época* anuncia otro concierto en la “regia cámara” donde la reina escuchó a Gayarre, Verger y Fernández Arbós acompañada por algunos ministros y sus señoras, grandes de España y capitanes generales¹²³. Este mismo año, Francis Planté fue invitado a tocar a Palacio, tras colaborar en las conferencias de Morphy en el Ateneo de Madrid, interpretando las sonatas de Beethoven¹²⁴.

En la década de los noventa continuó este interés de la reina regente y la infanta Isabel por el movimiento musical en España. En 1891 conocemos que el distinguido pianista donostiarra Leonardo de Moyúa y Algaza, que utilizaba el pseudónimo de Leo de Silka, fue invitado por las dos mecenas a tocar en Palacio antes de partir para Londres, ejecutando obras de Wagner, Beethoven, Weber, Joseph Haydn y Anton Rubinstein, entre otros compositores¹²⁵. En ese mismo año tuvo lugar un concierto en San Sebastián, en el Palacio de Ayete,

¹¹⁷ T. Bretón: *Diario...*, p. 707.

¹¹⁸ *La Época*, n.º 14942, 10-4-1894, p. 2.

¹¹⁹ T. Bretón: *Diario...*, p. 697.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 707. Vicenta Tormo, primera arpista del Teatro Real y de la Sociedad de Conciertos, fue socia y profesora en el Instituto Filarmónico presidido por Morphy.

¹²¹ El *Trío en Mi mayor* de Tomás Bretón, dedicado al conde de Morphy, se dio a conocer posteriormente por la Sociedad de Cuartetos el 11 de enero de 1889, tras vencer la reticencia de Jesús de Monasterio. Véase Mónica García: “La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, p. 183.

¹²² T. Bretón: *Diario...*, p. 729.

¹²³ “Ecos madrileños”, *La Época*, n.º 13.188, 7-5-1889, p. 2.

¹²⁴ Carta de la infanta Paz a Isabel II (1-1-1891). Real Biblioteca, sig. II/4557, doc. 169.

¹²⁵ “Concierto en Palacio”, *La Unión Católica*, n.º 1137, 20-3-1891, p. 3.

protagonizado por Albéniz y Arbós, para festejar el cumpleaños de la Infanta¹²⁶. En 1892, el guitarrista Esteban Juez acudió como invitado a Palacio, donde fue obsequiado con una suma de dinero por la infanta Isabel¹²⁷. Un año más tarde, el 30 de enero de 1893, la Infanta recibió en sus habitaciones a la niña artista Dolores Azpiroz¹²⁸. También en este año, Pablo Casals se presentó a Palacio, recomendado por el conde de Morphy, donde fue recibido por la reina María Cristina, ante la cual ejecutó su primer *Cuarteto en Mi menor* para cuerdas junto a Francés, Arbós y Bordas. La reina le concedió una pensión de 250 pesetas mensuales para formarse bajo el consejo de Morphy¹²⁹. El 22 de junio de 1893, el niño violinista Juan Manén Planas (1883-1964) fue recibido en audiencia por la infanta Isabel, acompañado del maestro Mariano Vázquez. Por indicación de la Infanta, interpretó un repertorio compuesto por fragmentos de la ópera *Garín*, de Tomás Bretón; *Aires bohemios*, *Malaqueña* y *Habanera* de Sarasate; *Souvenir de Paris* de Fabio Favilli; *La abuelita* de Claudio José Domingo Brindis de Salas (1852-1911), y el *Potpurrí de aires nacionales* de Monasterio¹³⁰. La fuerte impresión causada por el joven intérprete, motivó que volviera a actuar en Palacio a petición de la reina María Cristina, ante Fernández Arbós y Mariano Vázquez, con un repertorio similar. Estos dos artistas participaron también en la velada musical, ejecutando la *Romanza* de Camille Saint-Saëns y la *Légende* de Wieniawski¹³¹.

Las ceremonias religiosas en la Real Capilla

Las ceremonias religiosas tenían gran relevancia en la vida de Palacio, perpetuando la espiritualidad hispano-católica, convertida en un rasgo identitario de la monarquía. Los actos públicos religiosos propician la proximidad de la familia real con el pueblo, asimismo, dan la oportunidad a sus miembros de manifestar su devoción cristiana ante los asistentes. A ellos acudían normalmente los altos funcionarios de la Real Casa, gentilhombres de cámara con ejercicio y servidumbre y mayordomos de semana. Todos los actos ceremoniales revestían de gran solemnidad, guardando un estricto protocolo en su organización, con especial cuidado en el orden de las precedencias de acuerdo a la jerarquía de cada persona¹³².

¹²⁶ *Heraldo de Madrid*, n.º 36, 12-9-1891, p. 3.

¹²⁷ *La Correspondencia de España*, n.º 12512, 9-7-1892, p. 3.

¹²⁸ *El Liberal*, n.º 4.970, 30-1-1893, p. 3.

¹²⁹ Elisa Vives de Fàbregas: *Pau Casals*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1966, p. 119.

¹³⁰ “El niño Manén en Palacio”, *Heraldo de Madrid*, n.º 962, 23-6-1893, p. 1.

¹³¹ “Concierto en Palacio”, *Heraldo de Madrid*, n.º 964, 25-6-1893, p.1.

¹³² El protocolo en el orden de las precedencias tuvo especial atención por la prensa de la Restauración borbónica, que recoge con detalle el orden jerárquico establecido entre los asistentes a los actos ceremoniales de Palacio. La primera normativa de protocolo español se promulga durante el reinado de Isabel II a través del Real Decreto de 17 de mayo de 1856, *Aclarando y determinado el lugar que corresponde a las Autoridades y Corporaciones en los actos públicos y en el acto de recibir en la Corte*. R. Rabasco Ferreira: *La representación pontificia...*, p. 311.

En la vida de la Corte, la práctica devocional católica gira en torno a la Real Capilla, que es objeto de atención especial por la Corona¹³³. Esta institución estaba a cargo del Capellán y Limosnero mayor, bajo cuya autoridad se encontraba el maestro de capilla, quien dirigía a los músicos integrantes de la misma y era responsable de la custodia de las partituras musicales¹³⁴. Tras ser clausurada a raíz de la Revolución de 1868, sus miembros permanecieron cesados hasta la Restauración alfonsina en 1875, fecha en la que de nuevo fueron incorporados a la Real Capilla hasta su cierre por la II República.

En 1875, Alfonso XII acomete reformas dentro de la Real Capilla encaminadas a su modernización: supresión de los capellanes de coro o salmistas, cuya misión pasaría a ser desempeñada por los capellanes de altar; creación de una nueva plaza de organista, dando relieve a este cargo, que quedaría integrada por Teobaldo Power y Cosme José de Benito¹³⁵; por último, diversificación y aumento de la plantilla de orquesta con la inclusión de tres cornetines, de acuerdo a las necesidades del repertorio religioso¹³⁶. Las plazas de músicos continuaron otorgándose por un riguroso concurso de oposición, aunque, en algunos casos, se designaron directamente a los músicos más destacados, debido a la urgencia de proveer las vacantes¹³⁷.

En 1885, la plantilla de la Real Capilla estaba formada por los siguientes músicos: (1) maestro de capilla: Valentín Zubiaurre; (2) tiples: Francisco Sanz y Salvador Girona; (2) contraltos: Luis Donadiu y Roque Perales;

¹³³ Sobre la Real Capilla, véanse los trabajos de José Subirá: "La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de niños cantoritos", *Anuario Musical*, 14, 1959, pp. 207-230; Begoña Lolo: "La recepción del primer barroco en la Real Capilla", *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, 2007-2008, pp. 67-81; Pablo L. Rodríguez: *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003; Judith Ortega Rodríguez: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010; José Peris Lacasa: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993; Juan José Alonso Martín: "Fondos musicales en el Archivo General de Palacio", *El archivo de los sonidos: la gestión de los fondos musicales*, Salamanca, ACAL, 2008, pp. 339-352; Germán Labrador López de Azcona: "Música, poder e institución. La Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)", *Revista de Musicología*, XXVI, 1, 2003, pp. 233-263; Paulino Capdepón: "La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 33, 1993, pp. 631-648; Juan José Carreras, Bernardo José García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001.

¹³⁴ Durante el reinado de Isabel II formaron parte de la Real Capilla: Zubiaurre (maestro de capilla); Guelbenzu y Benaijes (organistas); Eduardo y Ricardo Fischer, Monasterio, Manuel Blanquer y Feliciano Cuesta (violines); Tomás Lestán y Manuel Povo (viololas); Mirecki y Francisco Gerner (violonchelos); Manuel Muñoz y Julián Marín (contrabajos). Mónica García Velasco: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2003, p. 167.

¹³⁵ Cosme José de Benito fue director de la Real Capilla de El Escorial. Compuso más de 250 obras religiosas. Su fructífera labor como músico fue premiada con la Cruz de Carlos III.

¹³⁶ Luis Robledo: "Capilla Real", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 3, pp. 119-131.

¹³⁷ Así ocurrió con Victor Mirecki, Enrique Fernández Arbós, José del Hierro y Miguel Yuste Moreno. Información tomada de Ana María del Valle Collado: *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 333.

(3) tenores: Antonio Oliveres, José Gagigal y Francisco Cortavitarte; (2) bajos: Antonio Guallart y Justo Blasco; (5) violines: Eduardo Fischer, Ricardo Fischer, Feliciano Cuenca Ramos, Jesús de Monasterio y Manuel Banquer; (2) violas: Tomás Lestán y Manuel Povo; (2) violonchelos: Víctor Mirecki y Francisco Gerner; (2) contrabajos: Manuel Muñoz y Julián Marín; (2) flautas: Francisco González y el marqués de Bogaraya; (2) oboes: Carlos Grassi y Manuel Aguilar; (3) clarinetes: Enrique Fischer, Federico Fischer y Manuel González de Val; (1) fagot: Manuel Rodríguez; (2) trompas: Luis Font y Manuel Lucientes, y (3) cornetines: Francisco Martínez, Tomás G. Coronel y Francisco Boneta¹³⁸; a los que habría que sumar los organistas, Teobaldo Power y Cosme José de Benito, mencionados anteriormente. Por tanto, se alcanzan los treinta y seis músicos, número sensiblemente superior a la plantilla de los últimos años del reinado de Isabel II¹³⁹.

Durante la regencia, la reina María Cristina siguió muy atenta al estado de la Real Capilla. Prueba de ello es un escrito de 1889 conservado en el AGP, en el que ordena a su director Valentín Zubiaurre realizar las reformas oportunas en la Real Capilla “a fin de que el servicio de la misma corresponda como debe a la solemnidad del culto, a la importancia que tiene en el arte y hasta lo que reclama su honrosa historia”¹⁴⁰. Sus palabras constatan la preocupación de la reina por recuperar no solo el antiguo esplendor de la capilla, sino también la esencia de la música religiosa, en línea con las tendencias reformistas de la época, como veremos más adelante. En su respuesta, Zubiaurre señala la decadencia en que se encuentra la parte vocal debido a la norma de mantener a los profesores en sus puestos pese a su avanzada edad. Por este motivo, solicita de la reina tomar la decisión de jubilar a los tiples Francisco Sanz, Salvador Girona y a los tenores Antonio Oliveres y José Cagigal como medida eficaz para elevar el nivel artístico de la Capilla Real. Además, aunque la medida rompía con la tradición, Zubiaurre aconseja la incorporación de tres voces de mujer, una tiple, una mezzo-soprano y otra contralto¹⁴¹.

¹³⁸ Antonio Romero Andía: *Almanaque musical del Salón Romero para el año 1885*, Madrid, Romero, 1885, pp. 56-58.

¹³⁹ En 1849 la Real Capilla está formada por 26 profesores: Maestro director, contralto (2), tenor (2), bajo (2), tiple (1), niños cantores (4), violín 1º y 2º (2), viola (1), flauta (1), oboe (1), clarinete 1º y 2º (2), fagot (1), trompa 1ª y 2ª (2), clarín (1), violonchelo (1), contrabajo (1) y organista (1). Véase *Constituciones de la Real Capilla dadas por S. M. la reina Doña Isabel*, Madrid, Aguado, 1849, pp. 71-72.

¹⁴⁰ “Reformas en la Real Capilla, 24 de abril de 1889”. AGP, caja 8782, exp. 23.

¹⁴¹ *Ibid.*

La plantilla continuó aumentando durante la regencia de la reina María Cristina¹⁴², incorporando a la misma a Enrique Fernández Arbós (violín), José del Hierro (violín), Miguel Yuste Moreno (clarinete), Antonio Fernández Bordas (violín) y Manuel Sancho y Vivar (violín), con el sueldo de 2.000 pesetas anuales¹⁴³.

El ideal sonoro de la música religiosa, especialmente dentro de la liturgia, no solo respondía al gusto del monarca, sino que el repertorio elegido venía condicionado por los textos legislativos publicados por la propia Iglesia, donde se muestra la preocupación por el fomento de una música acorde a la finalidad del culto, al recogimiento y a la devoción¹⁴⁴. Dentro de un movimiento generalizado en Europa hacia la recuperación del espíritu y esencia de la música religiosa¹⁴⁵, sobresale en España la figura de Hilarión Eslava, cuya música continuó estando muy presente en la Real Capilla durante la Restauración borbónica¹⁴⁶. Eslava representa esta evolución estilística en el repertorio musical religioso español que abandona los efectos teatrales y ampulosos del italianismo orientándose hacia una mayor sobriedad y sencillez, en respuesta a la inquietud reformista que reinaba en el ambiente¹⁴⁷. Su música se convirtió en un referente para otros músicos alumnos suyos, sensibles a este espíritu de reforma dentro del templo —como es el caso de Zubiaurre¹⁴⁸, que le sucedió como maestro en

¹⁴² L. Robledo: "Capilla Real"...

¹⁴³ Estos cargos fueron ocupados en la Real Capilla desde finales de 1899. A. M. del Valle Collado: *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid...*, p. 333.

¹⁴⁴ María Antonia Virgili Blanquet: "La reforma de la música sacra en España", *La musique entre France et Espagne (1870-1939)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 158. A partir de la firma del Concordato entre la Iglesia y el Estado en 1851, se estableció la obligación de que los músicos debían ser clérigos y se redujo su número a un maestro de capilla, un organista, un contralto, un tenor y un sochantre. También se iniciaron cambios estilísticos en línea con Europa, hacia la reforma de la música religiosa, dentro de las tendencias que finalizarían con la promulgación del *Motu proprio* (1903).

¹⁴⁵ Ejemplo de los cecilianistas en Ratisbona, con fuerte presencia en Alemania y también en España.

¹⁴⁶ Hilarión Eslava fue maestro de capilla desde 1844 hasta la fecha de su muerte en 1878. En 1854 fue nombrado profesor de composición en el Conservatorio. Escribió *Método de solfeo*, *Tratado de armonía*, *Tratado de Melodía* y *Tratado de fugas, contrapunto y composición*. En 1860 finalizó la monumental colección de obras religiosas *Lira Sacro-Hispana* que abarca desde el siglo XVI al XIX. Compuso un gran número de obras religiosas: misas, misereres, lamentaciones, oficios, etc. Recibió las más altas distinciones en reconocimiento a su labor musical y servicio a la Corona, como la Gran Cruz de Isabel la Católica, Orden Civil de la Reina María Victoria y Real Orden de Carlos III. Leocadio Hernández Ascunce: *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1978.

¹⁴⁷ Blanquet señala que el primer *Miserere* de Eslava estaría dentro de las tendencias teatralizantes de la época debido a la influencia de la ópera italiana; sin embargo, en obras posteriores utiliza recursos del arte moderno dentro de una mayor austeridad. María Antonia Virgili Blanquet: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicologia*, II, 2004, p. 189.

¹⁴⁸ Otilia Fidalgo González realiza su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Víctor Sánchez Sánchez, sobre la música religiosa de Valentín María de Zubiaurre, cuya actividad en la Real Capilla abarca desde 1875 a 1914.

la Real Capilla—. También dentro de esta estética reformista encontramos la obra de Juan María Guelbenzu, profesor de Palacio desde 1844 y primer organista de la Capilla Real¹⁴⁹.

A este movimiento de reforma estuvieron atentos críticos de la relevancia del conde de Morphy, cuya influencia en los conciertos en Palacio hemos podido constatar a lo largo de este trabajo. En 1862 escribe un artículo de fondo en *La América*¹⁵⁰, en el que se muestra preocupado por las malas prácticas dentro de la liturgia católica¹⁵¹. La visión de Morphy, en deuda con sus maestros Santiago de Masarnau y Francisco de Asís Gil, es de gran interés porque anticipa las propuestas de la reforma de la música litúrgica publicadas en el *Motu proprio* de Pío X en 1903¹⁵². Como otros críticos, Morphy fue sensible al movimiento reformista de la música religiosa, que tuvo en Alemania un gran papel impulsor gracias a los cecilianistas¹⁵³.

Morphy denuncia la situación de “lamentable abatimiento” por la que pasa España, que relaciona con el abandono de “la gran tradición de la música religiosa” y señala la necesidad de colocarse a la altura de otros países europeos¹⁵⁴. De esta manera se refiere a la pérdida del sentido trascendente de la música que afecta a su puesta al servicio de la liturgia y la contaminación de la música profana teatral dentro de la música sacra. Arremete contra las malas prácticas en los templos religiosos, a las que contribuyen

¹⁴⁹ Guelbenzu fue profesor de piano de las infantas Pilar, Paz, Eulalia e Isabel, con anterioridad, de la reina María Cristina y el rey Francisco de Asís. Compositor destacado, fue autor de diversas obras de música religiosa, entre las que destaca *Misa en Sol* “que le sitúan en un primer plano dentro de la estética reformista que guio a los compositores españoles de la segunda mitad del siglo XIX”. M. E. García Fernández: *Juan María Guelbenzu...*

¹⁵⁰ Guillermo Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio de Música y Declamación”, *La América*, año VI, n.º 4, 24-4-1862, pp. 13-14.

¹⁵¹ La catalogación de las obras de Morphy muestra este interés por la música religiosa: *El Cántico de Moisés*, salmo para voces (1864); *O Salutaris*, solo de soprano con órgano y cuarteto de cuerdas (1864); *Misa* a cuatro voces, coro y orquesta, *Motete* (1864); *Motete a 4 voces* (1886); *Salve Regina* para soprano, coro y orquesta (1869); *Ave María* para soprano y coro con acompañamiento (1893). Además, el análisis de su *Motete a cuatro voces* revela que Morphy se habría inspirado en la polifonía religiosa de Morales, Villena y Guerrero y otros autores españoles del siglo XVI. Por su parte *El Cántico de Moisés* está escrito en un estilo solemne, apropiado a su carácter religioso, aunque recoge las innovaciones tímbricas de una instrumentación moderna. B. García Álvarez de la Villa: *Vida, pensamiento y obra de Guillermo Morphy...*

¹⁵² María Antonia Virgili: “Antecedentes y contexto ideológico de la recepción del ‘Motu Proprio’ en España”, *Revista de musicología*, XXVII, 1, 2004, pp. 23-42; —: “La música religiosa en el siglo XIX...”, pp. 181-202.

¹⁵³ Sobre cecilianismo y su repercusión en España, véase José López-Calo: “Cecilianismo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 3, pp. 459-462; “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*, 238, 2006, pp. 577-608; Paulino Capdepón Verdú: “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”, *Hispania Sacra*, LXXI, 2019, pp. 641-658.

¹⁵⁴ Los entrecomillados de este párrafo pertenecen a G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio...”, pp. 13-14.

la mayoría de los organistas, quienes “tocan el órgano emulando a los malos pianistas de café”, de manera que se pierde la oportunidad de dar a conocer a los grandes compositores de la música. Se muestra disconforme con quienes abrazan el “realismo moderno” y consideran los madrigales de música imitativa de Palestrina como lo “más sublime del arte”, en vez de admirar las misas del mismo autor, que minusvaloran por su falta de “intención dramática”¹⁵⁵. Para Morphy “solo el cristianismo es capaz de crear una música que de tal modo expresa el gozo inefable de alabar a Dios, la tranquilidad de la conciencia, la majestad del culto”. Ataca a aquellos que han deformado sus propósitos al querer que esta exprese las pasiones como la dramática, con el auxilio de la palabra. La causa la encuentra en la crisis que la sociedad vive: “faltan la fe y el fervor necesarios para que, ocupada el alma con el arrobamiento de la devoción, no busque emociones donde no debe de haberlas y ruegue humildemente al Todopoderoso, ayudada de la tranquila y grave expresión de los acentos dignos de tan sagrado lugar”.

En su artículo Morphy también opina sobre el *Dies irae* de la *Misa de Réquiem* de Eslava, que se interpretaría muchos años después en ocasión del fallecimiento de Alfonso XII, como veremos más adelante. Señala los logros de una obra inspirada, en la que se ha cuidado el sentido de la palabra, aunque deplora el que, en algunas ocasiones, se acerque a la expresión dramática. Considera a Eslava como un compositor que es capaz de llevar el género a la elevación de tiempos anteriores. Ensalza que su música sea una fusión del género creado por Mozart, asemejándose a su *Requiem*, con lo que logra el objetivo de recuperar el antiguo estilo de iglesia, que además revitaliza “con la tonalidad y expresión modernas”. También alaba el *Himno a voces solas* de Eslava por su carácter severo y religioso. Por último, comenta la oportunidad de contar con un órgano en condiciones como el de la Real Capilla y critica que Eslava elija para la ocasión la *Fantasia religiosa*, que a su juicio rompe con el estilo anterior. Aplauda como modelos la sencillez del *Motete* escrito por el sacerdote Leisring, el *Ave María* de Gounod y el “admirable” *Kyrie* de la *Misa en La mayor para la coronación de Carlos X* de Luigi Cherubini.

Encontramos el reflejo de estas ideas en la música de la Real Capilla ejecutada durante la Restauración borbónica, que amplía su repertorio con nuevas obras del periodo clásico de autores como Stamitz, Christoph Willibald Gluck, Giovanni Paisiello, Haydn, Mozart, Karl Ditters von Dittersdorf, François-Joseph Gossec, Ignaz Pleyel; otros como Cherubini, Beethoven, Mercandante, Schubert y de autores españoles como Gomis, Monasterio

¹⁵⁵ El fervor por las misas de Palestrina fue impulsado por muchas sociedades cecilianas. Este ambiente propició la composición de obras para la liturgia dentro de un estilo más sencillo y sobrio, entre las que estaban las misas de difuntos de Liszt, Gounod, Anton Bruckner, Saint-Saëns, Gevaert, Eslava, Ambroise Thomas, José de Letamendi, Salvador Giner y Felipe Pedrell.

y Masarnau. Todas ellas parecen estar dentro de la idea expresada por Morphy de que “la augusta majestad del culto cristiano no debe evitar una música en línea sobria y sencilla que reclama la música del culto católico”¹⁵⁶. También ocupan un lugar destacado dentro de la liturgia las obras del maestro de capilla Zubiaurre¹⁵⁷, principalmente la *Misa en La mayor*¹⁵⁸ y la *Misa en Sol mayor*, interpretadas frecuentemente a lo largo de estos años, acompañadas durante el ofertorio por obras del clasicismo. Zubiaurre llegó a ser, en los años noventa, miembro de la Junta Directiva de la Asociación Isidoriana para la Reforma de la Música Religiosa surgida en Madrid, la cual dedicaba especial atención al repertorio de Victoria y Palestrina. Su estilo musical entraba dentro de las recomendaciones dadas por Pío X en su *Motu proprio*¹⁵⁹.

Entre las numerosas ceremonias que año tras año solían celebrarse en la Real Capilla se encuentran la devoción de las Cuarenta horas y la asistencia a los sermones de Pasión, Siete palabras y Soledad¹⁶⁰. Las funciones solemnes del Domingo y el Viernes de Dolores se celebraban a gran orquesta y en el oficio de los maitines del Jueves Santo se ejecutaban obras de Hilarión Eslava¹⁶¹, al que algunos críticos como Parada y Barreto consideraban un compositor a la altura de Morales, Palestrina o Fétis¹⁶². Durante la Navidad, tenía gran interés la Misa del Gallo para conmemorar el nacimiento de Jesús, estando la música, en estos primeros años de la Restauración borbónica, a cargo de la orquesta dirigida por Jesús de Monasterio¹⁶³. En otra de estas ceremonias devocionales como la festividad del Corpus solía interpretarse el *Kyrie*, *Gloria* y *Credo* de una de las misas de Mariano Rodríguez de Ledesma,

¹⁵⁶ G. Morphy: “Revista musical. Conciertos en el Real Conservatorio...”, pp. 13-14.

¹⁵⁷ Valentín Zubiaurre (1837-1914) ocupa el cargo de Segundo director de la Real Capilla de S. M desde 1875; el 30 de julio de 1878 sucede a Eslava en el cargo de maestro de capilla. Más tarde, recibiría el diploma de comendador de la Real Orden de Carlos III. Patricia Sojo: “Valentín María Zubiaurre”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 1201-1204.

¹⁵⁸ La *Misa en La mayor* escrita para dos coros y orquesta se encuentra conservada en el archivo del Real Palacio de Madrid. AGP, leg. 1597, cat. 1272.

¹⁵⁹ María Antonia Virgili Blanquet: “La música religiosa en el siglo XIX español”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (coord.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 398.

¹⁶⁰ Sobre estas ceremonias religiosas tradicionales pueden consultarse Juan Carlos Saavedra Zapater: *El Primer Reformismo Borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*, Madrid, UNED, 2004; Marcelo Luzzi Traficante: “La capilla real de Felipe V o la metáfora del gobierno de las casas reales”, *La Corte de los Borbones. Crisis del modelo cortesano*, José Martínez Millán, Concepción Camarero Bullón, Marcelo Luzzi Traficante (coords.), Madrid, Polifemo, 2013.

¹⁶¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 77, 18-3-1875, p. 734.

¹⁶² José Parada y Barreto: “De la melodía y la inspiración”, *Revista y Gaceta Musical*, año I, n.º 12, 24-3-1867, pp. 1-2.

¹⁶³ *Gaceta de Madrid*, n.º 361, 26-12-1876, p. 774.

una sinfonía de Haydn y el *Sanctus* de Zubiurre; asimismo, se entonaban algunos motetes del maestro Francisco Andreví¹⁶⁴ tras la habitual procesión de la Corte por las galerías¹⁶⁵.

Otros actos solemnes tradicionales que revestían gran importancia eran los traslados de cadáver. Por ejemplo, el que tuvo lugar con motivo del dramático fallecimiento de la reina María de las Mercedes en 1878. La *Gaceta de Madrid* publica el traslado del cadáver al Salón de las columnas, donde quedó expuesta al público tras la misa rezada¹⁶⁶. También comenta que el acto daba comienzo en la basílica de San Francisco el Grande con la entonación del “Salmo Invitatorio, Responsorio y *Misa a cuatro*, a canto figurado, de los maestros españoles del siglo XVII Victoria y fray Pedro de Tafalla”¹⁶⁷, bajo la dirección de Barbieri. Posteriormente, se entonaron otras obras como el *Dies irae* de Eslava, *Libera me, Domine* de Barbieri, *Requiescat* de fray Pedro de Tafalla y el *aria* de “Estradella”¹⁶⁸, esta última interpretada por el tenor italiano Enrico Tamberlick. La *Iberia* señala la participación de la orquesta y coro de la Real Capilla, del coro de hombres del Teatro Real, de treinta alumnos del conservatorio y, por último, de bajos, tenores y cantantes de la Real Capilla¹⁶⁹.

La ceremonia fúnebre de Alfonso XII, fallecido el 25 de noviembre de 1885, fue seguida con sumo interés por una España conmocionada ante el suceso. En referencia al traslado de los restos del monarca desde el Pardo a Madrid, donde finalmente tuvo lugar la celebración del funeral solemne por el Rey, escribe Tomás Bretón: “Fue brillante, hermosa y pintoresca, contribuyendo todo a hacerla más sensible por el tristísimo objeto que tenía”¹⁷⁰. Durante el oficio fúnebre, la música contribuía a la atmósfera de duelo en el marco solemne católico. A ello se refiere el crítico Esperanza y Sola: “conmovido mi espíritu por la fúnebre ceremonia que presenciaba, por la severa e imponente salmodia del canto litúrgico y las sublimes armonías con que la iglesia pedía al Todopoderoso por el descanso eterno del egregio príncipe, cuya muerte ha

¹⁶⁴ Francisco Andreví Castellá (1786-1853), compositor de mérito, fue maestro de capilla en las catedrales de Valencia, Sevilla, y de la iglesia Santa María del Mar de Barcelona. También fue maestro de capilla de la catedral de Burdeos. En 1830 entró por oposición en la Real Capilla de Madrid. Algunas de sus obras se encuentran en el AGP: misas, motetes, *Tē Deum*, himnos, lamentaciones, maitines de Navidad, etc. Francesc Bonastre: “Francisco Andreví Castellá”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 1, p. 457-458.

¹⁶⁵ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 171, 20-6-1881, p. 2.

¹⁶⁶ Real Orden, *Gaceta de Madrid*, n.º 178, 27-6-1878, p. 819.

¹⁶⁷ “Funerales de S. M.”, *La Iberia*, n.º 6.651, 18-7-1878, p. 2. Pedro de Tafalla (1605-1660) fue ordenado presbítero en 1622 y residió en varios conventos de la Orden Jerónima, donde se dedicó a enseñar órgano y contrapunto. En el archivo del El Escorial se conservan alrededor de 34 obras litúrgicas en latín: misas, lamentaciones, himnos, etc. Véase Michael Noone: “Pedro de Tafalla, Pedro de Huarte”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, p. 118.

¹⁶⁸ Se refiere al *Aria di chiesa* del compositor Alessandro Stradella (1639-1682).

¹⁶⁹ “Funerales de S. M.”, *La Iberia*, n.º 6.651, 18-7-1878, pp. 1-2.

¹⁷⁰ T. Bretón: *Diario...*, p. 463.

sumido en profundo duelo a la nación española”¹⁷¹. Esperanza y Sola alaba a Barbieri por seleccionar obras religiosas del maestro de capilla Tomás Luis de Victoria, junto a otras de Ignacio Ovejero Ramos (1828-1889), y aplaude “su combinación con el severo canto llano, como en la dirección de ella, que ha estado a la altura de la reputación que goza con sobrada justicia”¹⁷². Entre los cantantes nos encontramos de nuevo a Gayarre y Verger y al organista perteneciente a la Real Capilla, Gregorio Mateos¹⁷³.

Otra de las solemnidades religiosas destacadas en la Real Capilla era la celebración pública de la fiesta religiosa de la Candelaria, instituida por el Papa Gelasio I, en la que se conmemoraba la presentación de Jesús al templo y la purificación de su Santa Madre. El público, representado por todas las clases sociales, tenía acceso a su interior, abarrotando las galerías de la capilla, que solían presentarse decoradas con suntuosos tapices, desde donde presenciaban la procesión de la familia real y la bendición de las velas. Conocemos más detalles de este acto por la noticia publicada en 1882 en *La Correspondencia de España* que señala como “S. M. el rey vestido de capitán general, con nuevo uniforme, y S. M. la reina con un precioso vestido color granate con blondas blancas, ocupaban su respectivo sitio, bajo dosel, en la capilla”¹⁷⁴. A las doce del mediodía daba comienzo la *Misa en La mayor*, dirigida por el maestro Zubiaurre¹⁷⁵ y durante el ofertorio se interpretaba el *Andante* de la *Sinfonía en Sol* de Haydn¹⁷⁶.

Encontramos un programa muy similar en años posteriores. Por ejemplo, en la festividad de la Candelaria del 3 de mayo de 1883 sonó de nuevo la *Misa en La mayor* de Zubiaurre y, durante el ofertorio, el *Larghetto* del *Quinteto para clarinete n.º 9* de Mozart¹⁷⁷; finalizado el acto, se cantaron unos motetes de Zubiaurre y la *Nona en Re mayor* de Rodríguez de Ledesma¹⁷⁸. Este había adquirido gran fama como compositor y maestro de canto. Destacaba por su estética

¹⁷¹ José María Esperanza y Sola: “La música en los funerales del rey”, *Treinta años de crítica musical*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e hijos de Tello, 1906, vol. 2, p. 127.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Gregorio Mateos (Madrid, 1858-1910) desempeñó los cargos de pianista, organista y maestro concertador en el Teatro Real. Perteneció al Instituto Filarmónico, presidido por el conde de Morphy, donde impartió clases de canto en español junto a Justo Blasco, sirviendo de preparación para las clases de canto superior impartidas por Napoleón Verger. En el AGP se conserva su himno *Te Deum* (1902) para dos grandes coros, orquesta, órgano, banda de trombas y trombones (leg. 1537, cat. 823). Canora y Molero, *Gaceta de Instrucción Pública*, n.º 1034, 15-9-1910, pp. 386-387.

¹⁷⁴ *La Correspondencia de España*, n.º 8718, 3-2-1882, p. 1.

¹⁷⁵ La *Misa en La* fue compuesta por Zubiaurre bajo el magisterio de Eslava, estrenándose en Bilbao en 1864. En 1869 Zubiaurre mereció el primer premio en un certamen sobre la ópera española con *Don Fernando el Emplazado*, representada en el teatro de la Alhambra en 1871. *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n.º 38, 8-8-1889, pp. 1-2.

¹⁷⁶ *La Correspondencia de España*, n.º 8718, 3-2-1882, p. 1.

¹⁷⁷ *Ibid.*, n.º 9173, 4-5-1883, p. 1

¹⁷⁸ La *Nona de la Ascensión a toda orquesta en Re mayor* (1842) de Mariano Rodríguez de Ledesma se conserva en el: AGP, leg. 1527, cat. 744.

reformadora, influida por su admiración por los clásicos, y por su posición contra la fuerte influencia que el italianismo tenía en otros compositores. Otra noticia del 9 de diciembre de 1883 nos informa de que el Rey apareció acompañado por “los mayordomos de semana, los gentileshombres y grandes de España, las damas de la Corte y los jefes locales de Palacio, cerrando la marcha la música de alabarderos”¹⁷⁹. De nuevo se escogía una obra de Zubiaurre, en esta ocasión la *Misa en Sol mayor*, dedicada a la infanta Isabel en 1880¹⁸⁰ y, durante el ofertorio, se ejecutó de nuevo el *Quinteto para clarinete* de Mozart¹⁸¹. El 20 de diciembre de 1884, el segundo natalicio de Álvaro de Navia-Osorio, marqués de Santa Cruz de Marcenado, fue solemnizado en la Capilla Real con la interpretación de la *Misa en Sol mayor* y el *Gloria* de la *Misa* de Zubiaurre, además del *Andante con variaciones n.º 6* de Haydn¹⁸².

Por su parte, la bendición de los ramos en la Real Capilla el 19 de marzo de 1883 es recogida por *La Iberia*, que nos informa sobre la ejecución de la *Misa en Do menor* de Eslava y algunos *Motetes* del maestro Torres¹⁸³. Las obras de José de Torres (ca. 1665-1738) entraban dentro del espíritu de reforma de la Real Capilla ya que, sin despreciar los avances técnicos en instrumentación, dominaba el estilo polifónico imitativo a la manera (*prima prattica*) de los maestros polifonistas, Morales, Guerrero y Victoria¹⁸⁴.

Dentro de las grandes ceremonias en la Capilla Real, destacan la boda de la infanta Paz con el príncipe Luis Fernando de Baviera, y la de la infanta Eulalia con el infante Antonio. Para ambas se elige el *Tè Deum* a toda orquesta de Andreví, dirigido por Zubiaurre, junto al motete *Ecce panis angelorum*, del maestro Eslava y algunos movimientos de sinfonías de Haydn dirigidas por el maestro Zubiaurre¹⁸⁵.

El 2 de febrero de 1888, *La Época* anuncia que se reanuda la celebración de la Candelaria después de mantenerse cerrada la Real Capilla al público durante dos años a causa del fallecimiento de Alfonso XII¹⁸⁶. La noticia destaca la brillantez y solemnidad del acto en el que el obispo de Cartagena y Murcia, Tomás Bryan, procedió a la bendición y reparto de velas. La reina, las infantas Isabel y Eulalia y el infante Antonio se situaban a la derecha del altar mayor; detrás, se posicionaban el cuarto militar y la plana mayor de Alabarderos;

¹⁷⁹ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 343, 9-12-1883, p. 2.

¹⁸⁰ *Misa en Sol mayor* para dos coros y orquesta (AGP, leg. 1597, cat. 1275). J. Peris Lacasa: *Catálogo...*, p. 573.

¹⁸¹ Parece referirse al *Quinteto para clarinete en La mayor*, K. 581.

¹⁸² *La Correspondencia de España*, n.º 9769, 20-12-1884, p. 2.

¹⁸³ *La Iberia*, n.º 8181, 19-3-1883, p. 2.

¹⁸⁴ Sobre José de Torres, véase Paulino Capdepón Verdú (ed.): *La música en la Real Capilla de Madrid*, [Madrid], Fundación Amigos de Madrid, 1992, p. 19.

¹⁸⁵ “Boda de la Infanta Paz”, *La Unión*, n.º 374, 3-4-1883, p. 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, n.º 66, 7-3-1886, p. 3.

¹⁸⁶ “La fiesta de la Candelaria en Palacio”, *La Época*, n.º 12749, 2-2-1888, p. 1.

y en los bancos reservados, gentilhombres, mayordomos, grandes de España y damas de S. M. En la misa, Zubiaurre dirigió la *Misa en La mayor* “con precisión y acierto”¹⁸⁷.

Por último, de gran solemnidad fueron también las honras fúnebres por el descanso de Alfonso XII, celebradas todos los años con fecha 24 de noviembre. El duelo era presidido por el duque de Medina Sidonia y para la ocasión la orquesta y voces de la Real Capilla, bajo la dirección de Zubiaurre, ejecutaban la *Misa de Requiem* del maestro Eslava¹⁸⁸. Terminada la misa se pronunciaba la oración fúnebre en la que se recordaban los méritos y virtudes del monarca, ahijado de Pío IX, finalizándose el acto con la bendición para la protección de la regencia¹⁸⁹.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo constatamos cómo durante la Restauración borbónica se dio un especial interés a los actos ceremoniales de la corte española como imagen de poder, sujetos a la tradición, perpetuando el protocolo en su organización y en el orden de las precedencias de acuerdo a la jerarquía de cada persona. La prensa se preocupó por mejorar la imagen de las ceremonias festivas en el Real Palacio asociándolas a la consecución de acuerdos comerciales y políticos de interés para España. De esta manera, la monarquía transmitía, a través de estos actos solemnes, una imagen positiva, de unidad y de fuerza. A todo ello contribuyó de manera especial la música, reuniendo a su alrededor a altos dignatarios, jefes de estado, ministros, embajadores, diplomáticos, militares, miembros de la aristocracia y alta servidumbre de la Casa Real, creando el ambiente adecuado para el entendimiento.

Asimismo, estos espacios ceremoniales se pusieron al servicio de la identidad nacional. Las llamadas fiestas de carácter nacional durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena sirvieron para identificar monarquía con nación, a través de la exhibición de colecciones artísticas de indudable valor expuestas en las diversas salas del Real Palacio y la ejecución de un repertorio de música española que fue imponiéndose con el transcurso de los años, a medida que tomaba fuerza el nacionalismo. Las obras de factura nacional de compositores españoles como Sarasate, Arbós, Bretón y Serrano son presentadas en Palacio a la misma altura que otras obras del repertorio internacional de autores como Chopin, Brahms, Liszt, Raff o Wieniawski.

¹⁸⁷ “En la capilla de Palacio”, *La Iberia*, n.º 11.145, 2-2-1888, pp. 1-2.

¹⁸⁸ El *Oficio de difuntos a ocho voces y orquesta* y la *Misa de difuntos* se encuentra conservada en AGP, leg. 1497, cat. 518-520.

¹⁸⁹ “Honras fúnebres”, *La Monarquía*, n.º 47, 25-11-1887, p. 2; “Honras fúnebres del rey don Alfonso XII”, *La Época*, n.º 13.038, 24-11-1888, pp. 2-3.

La monarquía borbónica siguió desempeñando un importante papel en el mecenazgo de los artistas españoles durante la Restauración borbónica. La monarquía se identifica con una ideología vinculada al espiritualismo o idealismo dentro de la polémica con el materialismo, asumiendo una visión ecléctica en cuanto a un repertorio de obras variadas de diferentes épocas y estilos, que sin embargo responden a una misma idea artística, la belleza, como manifestación del llamado “arte elevado” o “arte divino”. Así, la imagen sonora de la Corte, en lo lírico, aparece asociada a las figuras de Julián Gayarre y Napoleón Verger, junto a otras primeras figuras del panorama internacional. El repertorio vocal aparece vinculado principalmente a la tradición italiana, con un repertorio de arias, dúos, canciones y romanzas que se amplía poco a poco con obras de compositores italianos como Verdi, Tosti o Ponchielli, y de autores franceses y alemanes como Gounod, Bizet, Félicien David, Léo Delibes, Reinhold Becker y Wagner. También se presenta a Palacio un elenco de artistas españoles de diferentes generaciones que personifican los logros obtenidos a lo largo de su formación profesional gracias a las pensiones obtenidas, y que colaboran en la difusión de la música instrumental con programaciones europeas, en las que están presentes obras del Clasicismo, Romanticismo y contemporáneas. Estamos ante representantes del violín español con Monasterio, Sarasate y Arbós; del violonchelo con Mirecki, Tejada y Rubio; del piano con Guelbenzu, Vázquez, Tragó y Pilar de la Mora. Además, se muestra la sinergia con otros espacios públicos, donde estos mismos músicos promocionan la música culta ante un público más amplio, como el Ateneo, el Salón Romero y en la Sociedad de Conciertos. La música instrumental fue aumentando su presencia en Palacio gracias a la presencia de agrupaciones como la Sociedad de Cuartetos, la Sociedad de Conciertos y las Bandas de música, que invitadas por la familia real tenían la oportunidad de mostrar su alto nivel técnico y artístico.

Por último, en la esfera ceremonial religiosa encontramos la identificación de monarquía con catolicismo. Dentro de la liturgia católica se atiende a la función de la música dentro del templo y se reforma la Real Capilla, que va ganando en importancia al duplicar el número de músicos con respecto al reinado de Isabel II. Comprobamos el interés por la selección de obras de música sacra pertenecientes a compositores con una clara conciencia reformista, como Hilarión Eslava y su alumno Valentín Zubiaurre. En general, nos encontramos ante un estilo que busca recuperar una música apropiada para el culto católico, dentro de una línea sencilla y sobria, que supere la influencia de la ópera italiana y los excesos del primer romanticismo, y que entraba dentro de las recomendaciones que Pío X publicaría más adelante en su *Motu proprio*. Bajo este criterio de austeridad, en la Real Capilla se seleccionaban las mejores obras de maestros de capilla españoles anteriores, como José de Torres o Mariano Rodríguez de Ledesma y se presentaban otras, fruto de un trabajo personal

de recuperación histórica y de asimilación de recursos expresivos modernos, puestos al servicio de la liturgia católica. Por otro lado, la música consagrada de Haydn, Mozart y otros compositores del clasicismo siguió ocupando un lugar destacado como referente internacional de música “elevada” y sencilla.

Apéndices

Apéndice 1. Muestra de conciertos. Grandes ceremonias de Palacio

Fecha	Programa
19-11-1883	<p>Primera parte Aria de la ópera <i>Simon Boccanegra</i> de Verdi, por el Sr. Nannetti Dúo de la <i>Forza del destino</i> de Verdi, por los Sres. Massini y Battistini Aria de la ópera <i>La Gioconda</i> de Ponchielli, por la Srta. Theodorini Dúo de <i>Don Giovanni</i> de Mozart, por la Sra. Gargano y Sr. Battistini Romanza de <i>Il Giuramento</i> de Mercadante, por el señor Massini Terceto de <i>Lucrezia Borgia</i> de Donizetti, por la Srta. Theodorini y los Sres. Massini y Nannetti</p> <p>Segunda parte <i>Li Marinari</i> de Rossini, por los Sres. Massini y Nannetti Romanza de <i>Don Sebastiano</i> de Donizetti, por el Sr. Batistini Bolero de <i>I vespri siciliani</i> de Verdi, por la señora Gargano Dúo de <i>Romeo e Giulietta</i> de Gounod, por la señorita Theodorini y Sr. Masini Cuarteto de <i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, por la Sra. Gargano y los Sres. Masini, Battistini y Nannetti Al piano, Guelbenzu</p>
9-5-1889	<p>Primera parte 1. Primer tiempo del <i>Trío en Si bemol mayor</i> de Schubert, por Tragó, Arbós y Rubio 2. Romanza de <i>Il Giuramento</i> de Mercadante, por Gayarre 3. <i>Rapsodia húngara</i> de Liszt, por Tragó 4. Romanza de <i>I pescatori di perle</i> de Bizet, por Gayarre 5. <i>Nocturno</i> de Chopin, por Arbós 6. <i>Aires bohemios</i> de Sarasate, por Arbós</p> <p>Segunda parte 1. <i>Réverie</i> de Schumann, por Rubio 2. <i>Gavote</i> de Fitrauhagen, por Rubio 3. <i>Pregliera</i> de Gordigiani, por Gayarre 4. <i>Leyenda</i> de Wieniawski, por Arbós 5. <i>Zapateado</i> de Sarasate, por Arbós 6. <i>Berceuse</i> de Chopin, por Tragó 7. <i>Ave María</i> de Gounod, por Gayarre y Arbós</p>
14-12-1890	<p>Primera parte: 1. <i>Cavatina</i> de Raff, por Arbós 2. <i>Jota aragonesa</i> de Sarasate, por Arbós 3. Romanza de <i>I Lituani</i> de Ponchielli, por el Sr. Uetam 4. Dúo de <i>Il barbiere di Siviglia</i> de Rossini, por la Sra. Sembrich y el Sr. Verger 5. Romanza de <i>Un ballo in maschera</i> de Verdi, por el Sr. Verger 6. Aria de <i>La sonnambula</i> de Bellini, por la Sra. Sembrich</p> <p>Segunda parte: 1. Romanza de <i>Don Carlo</i> de Verdi, por el Sr. Uetam 2. <i>Frühlingszeit</i> de Becker, por la Sra. Sembrich 3. <i>Das Veilchen</i> de Mozart, por la Sra. Sembrich 4. <i>Seize ans</i>, mazorca de Chopin, por la Sra. Sembrich 5. <i>Nocturno</i> de Chopin, por el Sr. Arbós 6. <i>Habanera</i> de Sarasate, por el Sr. Arbós 7. <i>Parla</i>, vals de Arditti, por la Sra. Sembrich Al piano, Vázquez</p>

Fecha	Programa
11-11-1892	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ideale</i> (melodía) de Tosti, por Verger 2. <i>A suon de baci</i> de Baldelli, por Verger 3. Plegaria de <i>Tannhäuser</i> de Wagner, por la Sra. Tétrazzini 4. <i>Nocturno</i> de Chopin, por Tragó 5. <i>Váls cromático</i> de Godard, por Tragó 6. Andante con variaciones de la <i>Sonata "a Kreutzer"</i> de Beethoven, por Monasterio y Tragó 7. <i>Fier che langue</i> de Rottoli, por De Marchi 8. <i>Povera mamma</i> de Tosti, por De Marchi 9. <i>Apri amor mio</i>, serenata de Tosti, por Baldelli 10. <i>Passeggiata</i> de Cortesi, por Baldelli 11. <i>Rondó</i> de Monasterio 12. <i>Leyenda</i> de Wieniawski, por Monasterio. 13. <i>Váls brillante</i> de Matiozzi, por la Sra. Tétrazzini 14. <i>Rapsodia húngara</i> de Liszt, por Tragó 15. Dúo de <i>La Favorita</i>, de Donizetti, por Tétrazzini y De Marchi <p>Al piano, Campanini</p>

Apéndice 2. Lista indicativa de la recepción de artistas y agrupaciones en Palacio. Ceremonias privadas

Fecha	Artistas o agrupaciones
1876	María Martín y Gester (prima donna del Teatro Real y pianista) Jesús de Monasterio (violín) César Augusto Casella (violonchelo)
1880	Carlos Terraza de Vesga, bandurrista Francisco Rocamora, guitarrista
1881	Félix Godefroid (arpa) conde de Morphy (piano) Anton Rubinstein (piano)
1882	Esmeralda Cervantes (arpa) Clotilde Zanardi (piano) Sociedad de Cuartetos
1884	Sociedad de Conciertos
1885	Trío Pilar de la Mora (piano), Enrique Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violonchelo)
1886	Isaac Albéniz
1887	Pablo Sarasate (violín) y Madame Marx (piano) Julián Gayarre (tenor) y Mariano Vázquez (piano)
1888	Sociedad de Conciertos Francis Planté (piano) y Enrique Fernández Arbós (violín) Napoleón Verger y Vicenta Tormo (arpa) Tomás Bretón Julián Gayarre, Napoleón Verger y Fernández Arbós
1891	Leo de Silka (piano)
1892	Esteban Juez (guitarra)
1893	Dolores Azpiroz (“niña artista”) Juan Manén Planas (violín) Mariano Vázquez (piano) y Enrique Fernández Arbós (violín) Pablo Casals (violonchelo), Julio Francés (viola), Enrique Fernández Arbós (violín) y Antonio Fernández Bordas (violín)
ca. 1894	Enrique Granados

Recibido: 3-3-2020

Aceptado: 3-8-2020